

MAIJA NÄRHINEN

KOKOELMA TEOKSESSA  
KOKEITA KUVAAMISEN TAVOISTA

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallinen osa

KOKOELMA TEOKSESSA  
KOKEITA KUVAAMISEN TAVOISTA

Julkaisija: Taideyliopiston Kuvataideakatemia  
© Taideyliopisto ja Maija Närhinen

Graafinen suunnittelu ja taitto: Timo Setälä

Kansi: Maija Närhinen, *Kaikkia kokoja*, 2018,  
pahvilaatikot. Kuva: Titus Verhe.

Paino: Meedia Zone OÜ, 2024

ISBN 978-952-353-468-1 (painettu)  
ISBN 978-952-353-469-8 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna  
Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa.  
<https://taju.uniarts.fi/>

MAIJA NÄRHINEN

KOKOELMA TEOKSESSA  
KOKEITA KUVAAMISEN TAVOISTA

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>TIIVISTELMÄT</b>	<b>8</b>	<b>2. ESITTÄVYYS EPÄILYKSENALAISENA</b>	<b>61</b>
Tiivistelmä	8	Toimenpiteet	61
Abstract	10	Kokeet ja taideteokset	65
Sammanfattning	12	Täydellinen kuva	66
<b>JOHDANTO</b>	<b>15</b>	Väistämättömät ohitukset	67
Näyttelyosuudet	16	Mutkia suoralle tielle	68
Aineesta sanoihin	16	Todelliset ja kuvitellut yhteydet	68
Tekstiosan rakenne	18	Yhteydenotto	70
Uudet yhteydet	20	<b>3. RAJAN VETOVOIMA</b>	<b>81</b>
Tehtyä ja tapahtuvaa	20	Esittävyiden rajoitus lähtökohtana	81
Hajottaminen rakentumisen osana	21	Puutteesta lisäarvoon	81
Erialaista samankaltaisuutta	22	Kollaasi	83
Tutkimista ja tutkimusta	23	Kollaasin tilaus	83
<b>1. KIVI, PAPERI, SANAT</b>	<b>31</b>	Kaiken huomioiminen	88
Miten voi päätyä vesivärien ja kivien pariin?	31	Pikkuseikat	88
Osapuolet	33	Fragmentti ja havainto	88
Uusi kohtaupaikka	33	Kartta ja sen rajat	89
Kuvan asemassa	36	Enemmän kuin kaikki	90
Uusi kirjoittaja	39	Katkosten muotoja	92
Selostus ja seuraus	51	Tehtävän raja, rajan tehtävä	92
Piilopaikkoja tekstissä	51	Rajaton näkyvä	94
Mistä kulmasta määritellä taideteosta?	52	<b>4. VÄLIENSELVITTELY</b>	<b>97</b>
Kehitys	53	Kukan lajit	97
Osien vaihtaminen	55	Haastattelu	98
Kirjoitettu kivi – arvio paperikiven muistelmista	56	Käytettyjä välineitä	108
Lähes totta	56	Uutta vai uusintaa?	109
Teoksen ääriviivat	57	Uutta työpöydällä	109
Usko	57	Uutuuksia taidehistoriassa	110
Kopiot mielessä	58	Määritelmien uudistuksia	110
Nyt ja huomenna	58		

<b>5. MELKEIN TYHJÄN PÄÄLLÄ</b>	<b>113</b>
Yltäkylläisyyden ja pelkistämisen välissä	113
Aloittamassa ja tekemässä	115
Erinomaiset paperit	117
Nollan tuntumaan	118
Erilaisia tilavaruuksia	118
Rajauksesta äärettömään kokoelmaan	119
Luottamuspulat	120
Tallentaa ja tuhota	121
Jarru	122
Kone- ja käsityövoimat	122
Paperin reunalla	123
Tietyissä kohdassa	124
Päätepiste prosessina	125
<b>6. ESINEHAVAINTOJA</b>	<b>127</b>
Paradoksien paineessa	127
Sisältö	129
Esineitä liikkeellä	129
Havainnot lisääntymisestä ja vähenemisestä	130
Korviketta	131
Mitätön ja moninkertainen	133
Ajattelua esineillä	133
Ajat ja asetelmat	134
Keskeneräiset esineet	138
Valmis ja valmistuva	139
Melkein ja täysin toistettu	141
Valintojen valikoimat	143
Vääristymät	145
Esine opastajana	145
Esineenä, objektina, teoksena	146
Ero esineistä	150
Käänteitä esineajatuksissa	151
Yhteistyötä	153
Voisiko uusi olla myös vanhaa?	154
Huomioita representaatiosta	154
Aineiden ja ajatusten vaiheet	157
Epävakaas	159

<b>7. JÄRJESTELMÄ</b>	<b>165</b>
Tiivistelmä	165
Sekoitus	166
Konkreettinen esine ja abstrakti viiva	166
Filosofin kokoelma	167
Valitut palat	168
Rajattomuus päämääränä	169
Järjestämisen valta	171
Välttämätön liike	173
Kuvataiteilija mahdollisten kokoelmien äärellä	174
Esitettyä ja melkein todellista	175
Epäselvyyksiä veistoksen rajoilla	176
Välineenä välimatkat	177
Säännöt	178
Poikkeukset	181
Tavallisuus ja tunnistaminen	182
Keräilijät	183
Jäte ja helmi	184
Tähtäimessä täydellisyys	185
Palasia hajottamisen historiasta	185
Yhteinen jaettava	187
Nopeudet	189
Määrittelyä kaaoksen keskellä	189
Toisia perspektiivejä	193
Teoksen eräpäivä	195
Aikakokoelma	196
Ikuistettua aineellisuutta?	197
<b>8. LOPUKSI JA SEURAAVAKSI</b>	<b>200</b>
Erityistä vai yleistä?	200
Lauseiden kokoelma	202
Kokoelman käyttöohjeita	202
<b>LÄHTEET</b>	<b>204</b>
<b>KIITOKSET</b>	<b>214</b>

# TIIVISTELMÄ

Tarkastelen tutkimuksessani, miten käytän osista kokoamista taiteellisessa työssäni. Tekstiosassa vertaan kuvataiteilijan työskentelyä ja teoksiani muuhun kuvataiteeseen sekä tutkin, miten erilaiset kuvaa koskevat teoriat soveltuvat teosteni tarkasteluun. Pohdin myös, miten taiteellinen toimintatapani, yhdistämisen menetelmät, rakentaa suhdetta ympäristööni.

Tutkimus koostuu viidestä näyttelystä sekä tekstiosasta. Otsikon sana ”kokoelma” viittaa työskentelyyni sisältyviin kokoamisen metodeihin. Teokseni ovat kokeiluja yhdistämisestä. Ne ovat myös kokeita kuvaamisen tavoista, koska eri teoksissa esittävyys ja havainnot samankaltaisuudesta saavat erilaisen aseman: joihinkin teoksiin teen ympäristöäni muistuttavia esityksiä, toisiin valitsen ympäristöstäni keskenään samankaltaisia esineitä.

Tekstiosuudessa esitän kuvataiteilijan näkökulman arkielämästä tuttuihin materiaaleihin. Tekstissä kuvaan, miten järjestykset teoksissa syntyvät. Olen siirtänyt teoksiini tunnistettavia fragmentteja, yksityiskohtia, kuvia ja esineitä, joita paloittelen, liitän toisiinsa ja järjestän uudelleen. Pohdin materiaalin osuutta työn eri vaiheissa: aiheen valinnassa, toteutuksessa ja seuraavissakin teoksissa. Kun itse työskentely tuottaa suunnitelmaa teoksen toteuttamiseksi, kokemus on vastakkainen käsitetaiteen piirissä 1960-luvulla ilmaistulle periaatteelle, jonka mukaan teosten sisällöstä ja toteutuksesta päätetään etukäteen.

Taiteellisessa työssäni ei ole kirjallista lähtökohtaa, ja kirjoittamisen yksi lähtökohta on ollut kokeileva suhtautuminen siihen, miten kuvata sanallisesti teoksia ja niiden tekoprosesseja. Otsikon ilmaus kuvaamisen tavat viittaa siten myös tekstiosaan sisältyviin kuvitteellisiin kes-

kusteluihin teosten, materiaalien ja aiheiden kanssa. Teksti on kasvanut taiteellisen työskentelyni tapaan kokoelma- ja kollaasimaisesti eikä tietty teoriasuuntaus muodostu koko tekstiosan viitepisteeksi.

Pohdin työtäni suhteessa veistoksen käsityksen laajenemisen ja installaatiomuodon kehittymiseen, käsitetaiteen de-materialisaation vaatimukseen sekä esinekoosteiden syntyyn vaikuttaneisiin tekijöihin. Rakennan vertailukohtaa kollaasiin, käsitetaiteen ja installaatiotaiteen pyrkimyksistä, joissa yhtenäisen, rajatun objektin eli taidesineen asema muuttui viimeistään 1960-luvulla.

Työni ilmentää ajatusta siitä, että taiteilija ei tee uutta vaan järjestee jotakin jo olemassa olevaa, jo tehtyä. Katson esittävyyttä osien yhdistämisen ja jo aiemmin käytettyjen materiaalien läpi. Konkreettisia, fyysisiä osia sisältävät teokseni ovat kolmiulotteisia tilaan sijoitettavia kokonaisuuksia. Ne ilmaantuvat ajankohtaan, jossa ajattelen suhteemme materiaalisuuteen olevan käymistilassa. Viime vuosikymmeninä materiaalisuudesta on puhuttu etenkin uusmateriaalisuuden käsittein. Arkielämämmme muuttuu edelleen tietoverkkojen ansioista, toimimme ympäristöhuolen vallassa ja aavistelemme teköilyn muutosvoimaa.

**AVAINSANAT** kuvataide, taiteellinen tutkimus, materiaalisuus, kuvanveisto, kollaasi, kaltaisuus, artefakti, esine, installaatio, kokoelma, fragmentti

# ABSTRACT

The present study explores my use of collection of elements in my artistic practice. In the written part of the thesis I compare my working practices as visual artist, and the resulting works, with other works of art. Furthermore, I examine to which extent diverse theories on the visual image may be suitable for the viewing of my works. I also reflect on how my artistic approach, the methods of collecting and combining things, builds a relationship with my environment.

The study consists of five exhibitions and a written part. My artworks are both experiments in combining elements and, at the same time, experiments in ways of presentation, because in different works representation and perceptions of similarity take on a different status. In my works I have used fragments, details, images and objects from everyday life, which I then split to pieces, arrange again and finally combine.

In the written part, I discuss the artist's perspective on common materials and describe how I arrange the elements into a specific order. I discuss the role of the material at different stages of the work: in the choice of subject matter, in the making of the artwork itself and even in the following works. Since the practice itself produces the way my work is formed, the experience runs counter to the principle expressed in conceptual art in the 1960s, in that the content and realisation of works are decided in advance.

My artistic practice has no literary starting point, and one of the premises for my writing has been an experimental approach to describing verbally the works and the creation processes behind them. The text includes imaginary conversations with works, materials

and subject matters. Like my artistic work, the text part has also evolved like a collection or a collage, and no particular theoretical orientation stands as a single reference point for the body of the text.

I discuss my work in relation to the expansion of the concept of sculpture and the development of installation art, the demand for de-materialisation in conceptual art, and the factors that have influenced the emergence of assemblages. I build a point of comparison from the aims of collage, conceptual art and installation art, where the status of the single, delimited art object, was changed by the 1960s at the latest.

My work reflects the idea that an artist does not create something new, but instead arranges something existing, something that has already been done. I look at the thought of representation through making compositions of elements that have already been used elsewhere.

My works with tangible, physical parts are three-dimensional spatial entities. They come at a time when I believe our relationship with materiality is in transition. In recent decades, materiality has been discussed particularly in terms of New Materialism. Our daily lives continue to be transformed by information networks, we act under the pressures of environmental concerns and anticipate the transformative power of artificial intelligence.

**KEY WORDS** visual art, artistic research, materiality, sculpture, collage, similarity, artefact, object, installation, collection, fragment

# SAMMANFATTNING

I min forskning undersöker jag min användning av sammansättning av delar i mitt konstnärliga arbete. I textavsnittet jämför jag mina verk och min konstnärliga praktik med övrig bildkonst, och undersöker, hur olika bildteorier kan tillämpas på undersökningen av mina verk. Jag diskuterar även hur min konstnärliga metod, som består i att samla och kombinera olika objekt och bilder, skapar en relation till min omgivning.

Undersökningen består av fem utställningar och en textdel. Mina verk utgör experiment av sammansättningar men även experiment av olika framställningsformer, eftersom framställningen och uppfattningen av likhet varierar i de olika verken. I vissa av verken skildrar jag sådant som påminner om min omgivning och i andra verk väljer jag föremål i min omgivning som liknar varandra.

I mitt skapande har jag överfört fragment, detaljer, bilder och föremål från det vardagliga livet till mina verk. De överförda komponenterna delar jag sedan upp, ordnar och fogar samman på nytt. Jag beskriver hur jag ordnar delarna i verken. Jag diskuterar materialets betydelse i arbetets olika delar: vid valet av ämne, i förverkligandet av verket och även i de efterföljande verken. När själva arbetsprocessen skapar planen för hur verket ska utföras, blir upplevelsen en motsats till konceptkonstens princip från 1960-talet enligt vilken verkens innehåll och genomförande bestäms i förväg.

Mitt konstnärliga arbete har ingen litterär utgångspunkt. I stället har jag haft ett utforskande förhållningssätt till skrivandet och hur man med ord beskriver verken och skapandeprocessen. I likhet med mitt

konstnärliga arbete, har även texten växt fram på samma sätt, dvs. som en sammanställning eller ett kollage, utan någon särskild referenspunkt för texten som helhet.

Jag diskuterar mitt arbete i relation till utvidgningen av begreppet skulptur och utvecklingen av installationsformen, konceptkonstens krav på dematerialisering samt faktorer som påverkar skapandet av sammansatta föremål. Jag skapar en jämförelsepunkt av målsättningarna för kollage, assemblage, konceptkonst och installationskonst där betydelsen av det enhetliga, begränsade objektet, dvs. konstföremålet ändrades på 1960-talet.

Mitt arbete är också ett uttryck för tanken att en konstnär inte skapar något nytt utan främst omorganiserar sådant som redan finns och har skapats. Mina verk, som består av konkreta, fysiska delar, är tredimensionella rumsliga helheter. De uppstår i en tid där jag anser att vår relation till materialitet håller på att ändras. Under de senaste decennierna har man framför allt talat om materialitet i termer av ny-materialism. Vår vardag fortsätter att förändras genom informationsnätverk, våra handlingar styrs av miljörelaterade frågor, och vi försöker förutse den omvandlande kraft som finns inom artificiell intelligens.

NYCKELORD bildkonst, konstnärlig forskning, materialitet, skulptur, kollage, likhet, artefakt, föremål, installation, sammansättning, fragment

# JOHDANTO

Kuvataiteilijana tutkin maailmaa konkreettista, aineellista materiaalia siirtelemällä. Teokset syntyvät esimerkiksi kokonaisista esineistä ja maalaamistani tai painetuista kuvista, ja työskentelyssäni päädyn eräänlaisten kokoelmien keskelle.

Tutkimus *Kokoelma teoksessa – kokeita kuvaamisen tavoista* perustuu omiin teoksiini. Se koostuu viidestä näyttelyosuudesta sekä kirjallisesta osasta. Tarkastelen tekstiosassa, miten käytän osista koostamista taiteellisessa työssäni. Tekstiosassa yhdistän kokemukseni teosten tekemisen vaiheista ja valmiista teoksista sekä työni suhteesta lukemiini teoreettisiin teksteihin.

Otsikon sanalla ”kokoelma” viittaaan työskentelyyni sisältyviin kokoamisen metodeihin. En tarkoita sillä perinteisessä mielessä käsitettyä kokoelmaa, kuten mallin mukaan järjestettyä valikoimaa esimerkiksi keräilijöiden tai museoiden kokoamista esineistä. Teoksiini kokoan ja asetan samanarvoiseen asemaan lukuisia elementtejä ja ne ovat yhdistämisen kokeiluja.

Eri teoksissani esittävyys saa erilaisen aseman. Otsikon ilmaus ”kuvaamisen tavat” viittaa siihen, että suhde esittävyyteen ja samankaltaisuuteen vaihtelee teoksissa. Toisaalta se ilmentää myös tekstiosan kokeilujani siitä, miten kuvata sanallisesti teoksia ja niiden syntyä. Kun kirjoitan niistä, kokeilen mahdollisuuksia elollistaa teoksia, niiden elementtejä ja aiheita.

Teen taideteoksiksi muodostuvia kokoelmiani keskellä päivää päivältä digitalisoituvampaa maailmaa ja kuvaympäristöä, josta käyttämäni aiheet poikkeavat täysin. Teoksissani voi kuitenkin kohdata ajassamme tärkeitä kysymyksiä: korostuuko sirpaleisuus vai kaikkien osien, tekijöiden, sekoittuminen ja sulautuminen yhteen?

Opinnäytteen kirjallisessa osassa vertaan kuvataiteilijan työskentelyäni ja teoksiani muuhun kuvataiteeseen sekä tutkin, miten erilaiset kuvaa koskevat teoriat soveltuvat teosteni tarkasteluun. Pohdin myös, miten taiteellinen toimintatapani, yhdistämisen menetelmät, rakentaa suhdetta – yhteyttä ja etäisyyttä – ympäristööni.

Taiteellisessa työssäni järjestän yhdeksi kokonaisuudeksi samankaltaisten kuvien joukkoja tai valmiita esineitä. Samalla liittoutuvat erilaiset kuvaamisen tavat siinä mielessä, että yhdistän maalauksen, veistoksen, painetun kuvan sekä installaation ominaisuuksia samaan teokseen. Käytän esimerkiksi kolmiulotteisia esineitä synnyttääkseni vaikutelman kaksiulotteisesta kuvasta ja päinvastoin kaksiulotteisia kuvia kolmiulotteisen teoksen materiaalina.

Teoksiini kerään, etsin ja tuotan samankaltaisuuksia. Toisiin niistä teen ympäristöni muistuttavia esityksiä, toisiin taas valitsen keskenään samankaltaisia esineitä, mutta kaikkiin sisältyy sama tapahtuma: havainto samankaltaisuudesta. Tekstiosassa tuon esiin, minkälainen osuus esittävyydellä ja samankaltaisuudella on erilaisissa kokoelma- maisissa teoksissani.

Kirjallisessa osassa kuvaan yhdistämisen metodin ja materiaalien muutoksia, teosten syntymistä toisistaan ja vaikutusta toisiinsa. Tutkin, miten osista kokoamisesta tulee työtapani sekä miten järjesteleminen toistuu mutta samalla uudistuu ja saa uusia muotoja.

## NÄYTTELYOSUUEDET

Pidän taiteellisessa tutkimuksessa keskeisenä kysymyksenä sitä, miten taiteellinen projekti tai työskentely on mahdollista ymmärtää tutkimukseksi. Tutkimukseen sisältyvät näyttelyt *More is more* (2018), *Sisältö* (2017), *56 824* (2015), *Erikoistapauksia* (2012) ja *Päämäärättä määränpäähän* (2010). Ne ovat tuottaneet kirjallisen osan aineiston. Näyttelyt ovat tekstiosan ”kohde” mutta yhtä hyvin muodostamassa sisältöä ja näkökulmaa.

Näyttelykokonaisuus on sarja eri vaiheita, joista esimerkiksi viimeinen näyttely ei ole lopputulos tai yhteenveto vaan muiden kanssa rinnakkainen osa. Tämä on vaikuttanut myös kirjalliseen osaan, jossa tuon ilmi teosten eriasteisia yhteyksiä toisiinsa myös epäsuorasti. Näyttelyiden kronologisen valmistumisjärjestyksen sijaan käsittelen teoksia jaoteltuina temaattisin perustein eri lukuihin.

## AINEESTA SANOIHIN

Vaikka teosten tekemisen lähtökohta on aineellinen, kuten yksittäinen esine, karttakuva, pahvilaatikko ja lopputulos näiden kokoelma, niiden tekemiseen sisältyy myös näkymättömämpiä liitoksia. Tekstini tavoite on paljastaa myös, miten käsitteellinen sisältö yhdistyy teosten muutokokeiluihin. Käsitetaide voi olla teosteni ensisijainen konteksti

katsojan kannalta, mutta ilman kohtaamisia materiaalien kanssa teoksia ei olisi syntynyt.

Kirjallisessa osassa tuon esiin kuvataiteilijan näkökulman kaikille tuttuihin materiaaleihin. Taiteellinen työni on arkielämässä kohtaamiini materiaaleihin reagointia, vuorovaikutusta niiden kanssa. Siirrän teoksiini tunnistettavia fragmentteja – yksityiskohtia, kuvia ja esineitä – joi- ta paloittelen, liitän toisiinsa ja järjestän uudelleen.

Tekstissä kuvaan, miten järjestykset teoksissa syntyvät. Pohdin sitä, miten materiaali osallistuu työn eri vaiheisiin: aiheen valintaan, työn muotoutumiseen ja seuraaviinkin teoksiin. Kun työskentely tuottaa toteutussuunnitelmaa, kokemus on hieman vastakkainen kuin käsitetaiteen 1960-luvun lopulla ilmaistu periaate siitä, että teoksen suunnitelu ja päätökset toteutuksesta tehdään etukäteen.<sup>1</sup>

Motiivi kirjoittaa teoksistani liittyy sanojen alkuperäiseen poissa- oloon työskentelystä. Teosteni tekeminen on ajattelua tilaa täyttämäl- lä, siirtämällä, nostamalla, liikuttamalla elementtejä, liimaamalla ja irrottamalla – ajattelemista konkreettisen materiaalin kanssa, sen avulla tai sen kautta.

Esitystilanteessa taustatiedoksi riittää nimi ja tekotapa, vaikka kä- sitteellinen ote olisi teoksessa ilmeinen. Tekstiosassa asetan teokset alttiiksi sille, miten sanallistaa työtä, josta lähtökohtaisesti sanat puut- tuvat. Teokset ovat osa opinnäytettä, mutta laajimmin katsottuna tut- kimuksesta tulee osa taiteellista työtäni: kirjoittaminen teoksista on ol- lut yksi valinnoista, jonka teen taiteilijana.

Varsinaisena materiaalina tekstiosalle ovat olleet opinnäytteeseen sisältyvien näyttelyiden teokset, ja yritän löytää sanoja jälkeensä, niiden valmistuttua. Samoin rakennan työskentelyni yhteyksiä muu- hun kuvataiteeseen vasta kirjoittaessani. Teksti on kasvanut taiteelli- sen työni tapaan kokoelma- ja kollaasimaisesti.

Koska teosten lähtökohdat eivät ole teoreettisia, esimerkiksi en- simmäisessä luvussa mainitsemani Martin Heideggerin tai G. W. F. Hegelin ajattelu on vain osa viitepisteiden laajaa joukkoa eikä muo- dosta viitekehystä koko tekstiosalle. Yhdistämällä tekstiosaan poimin- toja taidehistoriasta ja filosofian historiasta tulos on mosaiikki, jonka pyrkimys ei ole etsiä yhtä totuutta tai oikeaa vastausta vaan herättää kiinnostusta eri ilmiöiden moninasiin kytköksiin.

<sup>1</sup> Sol LeWitt ehdotti käsitetaiteen periaatteeksi mm. seuraavaa: ”Kun taiteilija käyttää käsitteellistä taidemuotoa, se tarkoittaa, että kaikki suunnittelu ja päätökset tehdään etukäteen ja toteutus on toisarvoinen asia.” LeWitt 1967, 79–83.

## TEKSTIOSAN RAKENNE

Kussakin luvussa tarkastelen esittämisen kysymyksiä osista koottujen teosteni valossa eri tavoin. Lähtökohdaksi olen valinnut jokaiseen lukuun yhden tai kaksi teosta näyttelyosuuksista.

### Luku 1. Kivi, paperi, sanat

Tunnustelen tapoja kirjoittaa teoksesta. Kokeilemalla eri näkökulmia käsittelen sitä, miten esittää sanallisesti esimerkiksi teoksen syntyä ja kuvata materiaalin osuutta työprosessiin. Olisiko mahdollista luovuttaa puheenvuoro teoksen osalle? Tai edelleen kommentoida sen tuottamaa tekstiä? Luku muodostuu myös tekstiosan apulaisjohdannoksi, koska pohdin siinä syitä kirjoituskokeilujen tekemiseen.

Tarkastelen paperikivien kokoelmia *Ranta* ja *Pelto*, joissa yhdistyivät kaksi- ja kolmiulotteisen kuvaamisen tavat. Kolmiulotteisella taideteoksella on suora yhteys ympäröivään todellisuuteen, koska se on samassa tilassa katsojan kanssa. Tekstissä koetan muodostaa yhteyttä materiaaliin ja konkreettisuuteen antamalla teoksen osalle vuorosanoja.

### Luku 2. Esittävyys epäilyksenalaisena

*Maisemakuva-* ja *Järvi*-teoksissa käytin kuvia ja niiden rajallisuutta työni aineksina. Kartta on puutteellinen kuva, sopimuksenvarainen kaksiulotteinen esitys maisemasta. Kun käytän paperiset karttakuvat uudelleen ja teen niistä pienoiskokoelmia, esittäminen nousee tärkeimpään asemaan.

Käsittelen näihin teoksiin liittyen esittämisen esittämistä kohteen esittämisen sijaan. Tarkastelen sitä, miten teos on koe ja ovatko tutkimukseni teokset saman kokeen eri versioita. Osan lukua muodostavat teosten oletetulle kuvauskohteelle, vesialueelle, kirjoittamani viestit.

### Luku 3. Rajan vetovoima

Teokseni *Joki* koostuu lukemattomista samankaltaisista kuvista: karttojen jokimerkeistä. Perinteisessä kollaasiteoksessa, joka koostui keskenään täysin erilaisista osista, rajat ja reunat, elementtien saumakohdat, olivat tärkeitä. Tarkastelen, mitä risteyskohdat merkitsevät omassa työskentelyssäni. Pohdin työtäni, jossa liikun sekä toistamisen ja kollaasin menetelmien välillä että kaksi- ja kolmiulotteisuuden välillä.

### Luku 4. Välienselvittely

Kuvitteellisessa haastattelussa *Kukka*-teoksen kanssa käsittelen sitä, millainen kokoelma kuvaamisen tapoja *Kukka* voisi olla. Miten se suhtautuu teosten lajitteluun, esimerkiksi jaotteluun kuvanveisto-, maalaus-, installaatio- ja valokuvateoksiin? Kuvaamisen tapa on olennainen osa kuvataideteoksen sisältöä ja osallistuu sen tuottamiseen. Toisaalta, kuten ”esittävyttä”, kuvataiteessa myös perinteistä teosten jaottelua niiden toteutustavan perusteella on kyseenalaistettu.

### Luku 5. Melkein tyhjän päällä

Tarkastelen järjestämistä merkityksen antajana sekä suhdettamme kuvien määrään. Teokseen *Pino* liittyen pohdin esittämistä nykyisessä esittämisen määrän rajattomuudessa. Muodostuuko kaikesta samanlaista ja sen vuoksi merkityksetöntä? Miten esitykset erotuvat toisistaan? Mikä voi olla konkreettisen materiaalin ja käsityömenetelmien paikka ja merkitys?

### Luku 6. Esinehavaintoja

Lähtökohdaksi teokseni *Ähky* ja *Sisältö* käsittelen esineen ja teoksen suhteita toisiinsa. Tutkin valmiin, kokonaisen esineen siirtymistä taideteoksen osaksi. Pohdin työtäni suhteessa siihen, miten kuvataiteessa on käytetty esineitä taideteosten osina. Milloin esine lakkaa esittämästä itseään, muuttuu teokseksi? Jääkö se teoksessa puolittain esineeksi, saako se useita identiteettejä vai muuttuko se kokonaan toiseksi?

### Luku 7. Järjestelmä

Miten järjestämisellä ja erilaisilla teoksiin syntyvillä kokoelmilla on kuvataiteessa käsitelty aineellisuuden ja esittävyden kysymyksiä? Mitä ne omassa työskentelyssäni kuten teoksissa *Kaikkia kokoja* ja *Kuluttajan auringonlasku* merkitsevät? Onko samanlaisten esineiden yhdistäminen tai kokoelmamainen teos toistamista vai osien yksilöllisyyden korostamista?

### Luku 8. Lopuksi ja seuraavaksi

Teen päätelmiä siitä, mihin tutkimusprosessi on johtanut.

## UUDET YHTEYDET

Tekstiosaan sisältyy kokeiluja siitä, miten voin kuvata ilman sanoja toteutunutta tekoprosessia sanoilla. Lukujen 1, 2 ja 4 vuoropuheluissa elollistan materiaaleja ja teoksia. Koetan kirjoittaa teoksen asemasta käsin ja toisaalta tehdä arviota teoksen aikaansaamasta tekstistä. Haastattelen *Kukka*-teosta ja annan *Ranta*-teoksen paperisen kiven paljastaa elämäkertansa. Tarkoitus on ollut kuvitella, mitä aineet ja teokset sanoisivat, mikäli ne puhuisivat.

Pohdin siis ensimmäisissä luvuissa sitä, millä eri tavoilla työprosessista voi kirjoittaa. Miten tehdä oikeutta teoksen syntymälle, joka ei ole suunnitelmallinen koe vaan omalakinen kokeilu, mutta jolla tästä huolimatta on suhde aiemmin tekemiini teoksiin ja joka kommentoi niitä?

Koska lähtökohtani on ollut kokeileva suhtautuminen sanallistamiseen, tuon kuvataiteilijan ajatteluni rinnalle myös sille paikallisesti ja ajallisesti etäisiä elementtejä. Edellä mainituissa kirjoituskokeiluissa osoittautui kiehtovaksi yhdistää työhuonekellarissani syntyviin ajatuksiin ja teoksiin yksityiskohtia taiteen ja filosofian historiasta. Tämä on vaikuttanut tekstin muihinkin lukuihin, joissa kokeilen verrata ajattelua työstäni kuvataiteen aiempiin ilmiöihin sen sijaan, että rinnastaisin sitä lähiajan kuvataiteeseen<sup>2</sup>.

Teosteni tekemisen metodi on suuressa määrin esineiden, paperikuvien ja muiden konkreettisten elementtien järjestämistä. Tekstin tekeminen on samoin järjestelyä, jossa visuaalisen materiaalin tilalla ovat ajatukset ja lauseet. Päädyn muiden tekstien keskelle ja mahdollisesti jäljittämään, mistä jokin ajatus on peräisin. Tämä on ollut minulle uutta ja kirjoittaminen lineaarisuudessaan tietyllä tavalla vastakkaista teosteni tekemiselle.

## TEHTYÄ JA TAPAHTUVAA

Työtapani, yhdistämisen menetelmät, johdattavat myös uuden ja jo olemassa olevan rajalle. Pohdin ”vanhan”, olemassa olevan aineksen järjestelyn osuutta taiteessa, jolta lähtökohtaisesti odotamme uutta. Työskentelyni avaamaa näkökulmaa laajemmalla katsottuna, niin kutsutusta postmodernista lähtien, uuden luomista on kyseenalaistettu.

Tutkimukseni ilmentää ajatusta siitä, että taiteilija ei tee uutta, vaan järjestelee jo oikeastaan olemassa olevaa, jo tehtyä. Katson ympäristöäni ja sen esittämistä osien yhdistämisen ja jo käytetyn materiaalin kautta. Vaikka jokaisen teoksen tekemiseen on liittynyt itselleni uusia

<sup>2</sup> Nykyisin esimerkiksi esineitä yhteen kokoamalla toteuttavat teoksia kuvataiteilijat Jacob Dahlgren, Kari Cavén ja Kaarina Kaikkonen. Kaksi- ja kolmiulotteiset esitystavat taas yhdistyvät todella monien nykyaikalaisten taiteilijoiden työskentelyssä.

kokeiluja, en pidä toteutusmenetelmiäni keksintöjen kaltaisina. Pyrkimys on tavallaan päinvastainen: ottaa käyttöön hyvin vähän mitään erikoista, varsinaiselle teosmateriaalille vierasta tai ylimääräistä, kokeilla, miten selviytyä vain siirtelemällä ja yhdistämällä jotakin toisiinsa.

Konkreettisia, fyysisiä palasia sisältävät teokseni ovat kolmiulotteisia tilaan sijoitettavia kokonaisuuksia. Ne ilmaantuvat ajankohtaan, jossa suhteemme materiaalisuuteen on käymistilassa. Kuluvan vuosituhannen ajan materiaalisuudesta on puhuttu uusmateriaalisuuden termin<sup>3</sup>. Samoin arkielämämme muuttuu edelleen tietoverkkojen ansiosta ja elämme ympäristöhuolen vallassa.

On mielestäni hankala määritellä, mitä kuvataideteos ei nykyisin voisi olla. On tullut tutuksi, että teos voi olla vaikkapa hetkellinen tilanne tai osallistava prosessi<sup>4</sup>. Omat teokseni eivät tee kokeita esimerkiksi katsojan osallistamisella, vaan liittyvät konkreettisen tilan tarkasteluun ja kohdistavat huomiota materiaalisuuden ympäristöni havainnointiin<sup>5</sup>.

Tutkimukseni tuo esiin, mitä tehtäviä tai annettavaa konkreettisella ja analogisella järjestämisellä voi olla. Miten ja millaisia teoksia syntyy, kun taiteilija on järjestäjä ja esimerkiksi kokoaa teoksen lukemattomista valmiista osista? Luon tekstissä yhteyksiä nykyhetkestä aiempaan kuvataiteeseen. Minkälaisia työssäni sovelletut kollaasin ja assemblaasin eli esinekoosteen muodot ovat verrattuna varhaisempiin esimerkiksi 1900-luvun alkupuolen kollaaseihin? Teoksen kokoelmamaista muotoa pohdin käyttämällä esimerkkejä Kurt Schwittersin, Marcel Broodthaersin ja Thomas Hirschhornin tuotannosta.

## HAJOTTAMINEN RAKENTUMISEN OSANA

Ajatus jotakin esittävästä, kuvaavasta, ja samalla kertaa yhtenäisestä taideobjektista joutui koetukselle 1900-luvun kuvataiteen eri ilmiöissä<sup>6</sup>. Teen viittauksia kollaasin, esinekoosteen ja installaatiotaiteen pyrkimyksiin, joissa taideobjektin, sen esittävyden ja yhtenäisyyden merkitystä on kussakin arvoitu uudestaan<sup>7</sup>. Pohdin työni suhdetta

<sup>3</sup> Ks. esim. van der Tuin & Nocek 2019.

<sup>4</sup> Esimerkiksi taidehistorioitsija Riikka Haapalainen esittelee näitä kuvataiteen osa-alueita väitöskirjassaan *Utopioiden arkipäivää: osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykyaikaisessa taiteessa 1980-2011 (2018)* sekä kuvataiteilija Johanna Lecklin tutkimuksessaan *Esitettyä aitous: osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta (2018)*.

<sup>5</sup> Materiaalisuutta on teoksiinsa ja työprosesseihin kytkeytyen käsitellyt esimerkiksi kuvataiteilija Timo Heino tutkimuksessaan *Aineen olemuksesta materiaalin muuntumiin*. Heino 2016.

<sup>6</sup> Krauss 1979; Hautamäki 2003.

<sup>7</sup> Esim. Seitz 1961; Gioni et. al. 2007.

käsitetaiteen de-materialisaation vaatimukseen<sup>8</sup> sekä esinekoosteiden syntyyn vaikuttaneisiin tekijöihin.<sup>9</sup>

Työskentelyssäni kokoaminen osista tarkoittaa myös taideobjektin yhtenäisyyden häiritsemistä. Teoksissa ovat näkyvissä osien saumat ja rajat. Esimerkiksi *Sisältö*-teoksessani pahvilaatikoiden yksilöllisyys on samanaikaisesti sekä näkyvillä että hävinnyt, ja laatikoiden väliset rajat alkavat muodostaa teosta. Toisissa, kuten esimerkiksi *Joki*-teoksessa, esitystila tulee olennaiseksi osaksi, jolloin teos on enemmän osa esitystilaa kuin varsinainen objekti.

Tekstiosassa arvioin teosteni sisältä paljastuvia rajoja ja risteyksiä. Määrittelen sekoittumisen asteita: onko teoksen rakentuminen osista osien hävittämistä vai korostamista? Jo lähtökohta tekemiselle voi olla jokin esittämiseen liittyvä raja, rajoitus, joka vähentää vastaavuutta kuvan kohteen kanssa, kuten esimerkiksi kuvan kaksiulotteisuus, kuvan muoto, koko tai yhdestä suunnasta kuvaaminen. Kun teen tilallisia teoksia kaksiulotteisista kuvista, ylitän kuvien konkreettisia reunoja sekä kuvien kaksiulotteisuuden kuten esimerkiksi *Joki*- ja *Pelto*-teoksissa. Esineistä koostuvissa teoksissa ylitän esineiden valmiit rajat ja identiteetin.

## ERILAISTA SAMANKALTAISUUTTA

Esittävyydellä tarkoitetaan yleensä kuvataiteessa figuratiivista kuvausta eli abstraktin, ”ei-esittävän” teoksen vastakohtaa. Niin kutsuttu esittävä kuva välittää näkymän, joka vastaa meitä ympäröivää todellisuutta, on siitä saatavien havaintojen kaltainen ja myös toimii tavalla, johon olemme tottuneet esittämisessä ja kuvaamisessa. Teoksissani tavoite ei ole todellisuuden jäljittely sinänsä. Olennainen osatekijä työssäni on silti leikki materiaaleilla ja niiden merkityksillä, paikanvaihdoksilla, mikä edellyttää vastaavuuden, samanlaisuuden huomaamista – sitä, että katsoja tunnistaa, mistä kontekstista teoksen materiaali on irrotettu.

Muistuttavuus ja kokonaisuudessaan mimeettinen suhde on nykyisessä taidekäsityksessä problematisoitu eri tavoin, mutta niiden merkitys taiteessa ei ole hävinnyt.<sup>10</sup> Nykyisin on tuttua ajattelu, ettei taiteessa ole välttämättä mitään alkuperäistä jäljittelyn kohdetta, vaan

<sup>8</sup> Lippard 1973.

<sup>9</sup> Esimerkiksi 1950-1960-luvun esinekoosteiden piirteitä havainnollistuu näyttelyyn *The Art of Assemblage* liittyvässä julkaisussa. Seitz 1961.

<sup>10</sup> Esimerkiksi Denise Ziegler tarkastelee taiteellisessa tutkimuksessa *Poeettisen piirteistä* mimesikseen liittyviä kysymyksiä ja soveltaa niitä nykytaiteeseen. Ziegler 2010.

suhde rakentuu vasta jäljittelyssä. Merkittäviksi tulevat elementtien väliset suhteet sekä se, että itse väline tuo mimesikseen oman osuutensa.<sup>11</sup> Mimesiksen käsite ei tietenkään liity vain taiteeseen, vaan elämän moniin osa-alueisiin.<sup>12</sup>

Monet 1900-luvun filosofit ovat ajatelleet, että on mahdotonta jäljittellä ”alkuperäistä”, koska sellaista ei varsinaisesti voi osoittaa. Jacques Derridan tavoin voi ajatella, että välitöntä yhteyttä mihinkään alkuperäiseen ei voida saada, vaan tarkasteltavaksi tulee aina asioiden välisten suhteiden verkosto. Kuten kirjallisuudentutkija Arne Melberg on todennut, Martin Heideggerin mukaan representaation tuottaminen on tavallaan turha ajatus: olisi naiivia pitää esimerkiksi taide-teosta ”alkuperäisen toistamisena”, koska kysymys on uuden tuottamisesta eikä syntyvän esityksen ja siinä kuvatun välistä eroa voi mitenkään olla huomioimatta.<sup>13</sup>

## TUTKIMISTA JA TUTKIMUSTA

Pelkästään tekemällä teos jotakin selvitetään ja jotakin paljastuu, eikä tavoite ole toistaa aiemmin tehtyä – jonkin uuden tutkiminen taiteilijan työpöydällä siis on meneillään. Silti teoksen tekeminen on myös mielivaltainen ja satunnaisuuden hallitsema prosessi. Jos teoksen odotettiin esittävän vastaus etukäteen suunniteltuun tutkimuskysymykseen, tuloksen saamiseksi ennuste voisi olla huono. Teoksen edellytys on sen riittävä itsemääräämisoikeus ja itsenäisyys. Samansuuntainen ajatus kärjistyy taidemaalari Juhana Blomstedtin kirjoituskokoomassa *Muodon arvo*, jossa hän toteaa: ”Maalaus, joka vastaa ennalta määrättyyn kysymykseen, on turha.”<sup>14</sup>

Taideteosta sinänsä on kutsuttu myös tutkimukseksi eri yhteyksissä, tosin keskenään hieman eri merkityksissä. Esimerkiksi postmodernia taidetta luonnehtiva Jean-Francois Lyotard toivoi postmodernin teoksen olevan tutkimusta sen omista säännöistä (*recherche artistique*). Taideteoksen tulisi etsiä, tutkia ja tunnustella omia, tehdessä syntyviä toimintaperiaatteita. Parhaimmillaan tällöin saadaan aikaan uudet säännöt ja teos on – reaktion tai vastareaktion modernille – tutkimus omista säännöistään.

Tunnetussa esseessään ”Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni

<sup>11</sup> Ks. esimerkiksi Salminen 2017, 71–72.

<sup>12</sup> Oiva Kuisma määrittelee mimesis-käsitettä ja sitä, miten sen avulla voidaan kuvata laaja-alaisesti inhimillistä toimintaa. Kuisma 2017, 9.

<sup>13</sup> Melberg 1995, 3–4.

<sup>14</sup> Blomstedt 1995, 79.

on?” (1982) Lyotard kertoo: ”Taiteilija, postmoderni kirjailija on filosofin asemassa: hänen kirjoittamansa teksti tai teos, jonka hän luo, ei periaatteessa ole vakiintuneiden sääntöjen alainen, eikä sitä voi arvostella determinoivan arvostelman keinoin, soveltamalla tunnettuja kategorioita tekstiin ja teokseen. Nuo säännöt ja kategoriat ovat juuri sitä, mitä teos tai teksti tutkii. Taiteilija tai kirjailija työskentelee siis ilman sääntöjä: sääntöjen vahvistamiseksi sille, mikä tulee olemaan tehty.”<sup>15</sup>

Edeltävää tavanomaisempi ajatus voi olla, että teoksen on tulkittu olevan tutkimusta siksi, että se saa esille jonkin yksittäisen, ainutlaatuisen asian, totuuden. Esimerkiksi filosofi Alain Badiou mainitsee taiteoksesta: ”Teos on tutkimus totuudesta, jonka se aktualisoi paikallisesti tai jonka äärellinen osa se on.”<sup>16</sup>

Ajattelen, että taiteessa toimintatapana voi olla yksinkertaisen tapahtuman tai havainnon kehittäminen. Mahdollisesti myös tieteessä näin tapahtuu, mutta siinä menetelmänä ja tavoitteena saattaa usein olla vaikeatajuisen ilmiön selvittäminen ja ratkaiseminen purkamalla sitä osiin.<sup>17</sup> Silti molemmat voivat olla omilla tavoillaan ongelmien muotoilua. Esimerkiksi teosten tekeminenkään ei tarkoita esimerkiksi vain visuaalisten tai käsitteellisten asioiden esille tuomista, vaan kysymysten muodostamista. Materiaalin avulla tutkin, mikä teoksen aihe voisi olla, miten materiaali käyttäytyy ja millaiseksi teoksen toteutus voi hahmottua. Teoksia tekemällä kohtaan kysymyksiä esimerkiksi siitä, miten jokin materiaali voi esittää toista materiaalia tai miten yksittäinen aineellinen, konkreettinen elementti toimii ja muuttuu, kun sijoitan sitä eri yhteyksiin.

---

<sup>15</sup> Lyotard 2016, 519–520.

<sup>16</sup> Badiou 2016, 640.

<sup>17</sup> Taiteellisen tutkimuksen lähtökohtia ja ulottuvuuksia on pohdittu esimerkiksi Henk Borgdorffin teoksessa *The conflict of faculties: perspectives on artistic research and academia* ja Clive Cazeaux'n teoksessa *Art, research, philosophy*. Borgdorff 2012. Cazeaux 2017.



*Ranta*, 2009, 21 osaa, n. 15×15×15cm kukin.  
vesiväri paperille.



*Pelto*, 2012, n. 400 × 500 × 20 cm, vesiväri paperille.  
installaationäkymä Galleria Sculptorista



## LUKU 1

# KIVI, PAPERI, SANAT

Teoksessa *Ranta* olen asetellut hyllyille kivenkaltaisia esineitä, jotka ovat kuitenkin maalauksia. *Pelto*-teoksessa sijoitan paperisia kivi-esineitä edelleen enemmän osaksi esitystilaa.<sup>1</sup> Näyttelyssä on varottava, ettei kävele niiden päälle lattialla. Teoksissa voi havaita maalaukselle ominaisia piirteitä – kuten maalilla käsiteltyä paperipintaa – mutta kolmiulotteisuus, jota maalauksissa tavanomaisesti esitetään projektiokuvan, väriperspektiivin ynnä muun avustuksella, on niissä aidosti olemassa.

Kun tarkastelen näiden maalaus-veistos-installaatio-risteytysten tekemistä ja suhdetta esittävyteen, tulevat esiin myös kirjoittamisen kysymykset. Miten kuvata teosten sattumanvaraistakin syntyprosessia sanallisesti? Mitä materiaalisuuden ja visuaalisuuden ensisijaisuus työskentelyssä merkitsee kirjoittamiselle?

En ole valmis käymään käsiksi pelkästään siihen, miten paperikivien kokoelmat järjestäytyivät teoksiksi, vaan aluksi on tarkasteltava tutkielman tekemisen välinettä, sanojen ja lauseiden järjestymistä. On ihmeteltävä tekstin ja teosten eroa ja yhteyttä.

Tekstin toisesta luvusta lähtien keskityn tarkastelemaan teosten rakentumista osista, kun taas käsillä oleva luku painottuu siirtymiseen sanojen alueelle. Koetan luovuttaa puheenvuoron teokseni osalle, paperiselle kivelle. Yleisemmin pohdin tekstin sitoutumista kuvataiteeseen: onko tekstistä tullut lähes osa kaikkea kuvataidetta? Yhteys on tiivistynyt, mutta eri tavoin kuin esimerkiksi käsitetaiteen syntyäikoina 1960-luvulla.

## MITEN VOI PÄÄTYÄ VESIVÄRIEN JA KIVIEN PARIIN?

Toimeenpaneva voima *Ranta*- ja *Pelto*-teosten aloittamisessa on kutsu akvarellinäyttelyn osallistujaksi,<sup>2</sup> minkä ajattelen johtuneen *Vesivärit*-

<sup>1</sup> Kuvat teoksista s. 26–29.

<sup>2</sup> *Splätsh! Akvarellin ulottuvuudet* -näyttely. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki. 13.6. – 14.9.2008

← *Ranta*, osa teoksesta.



Vesivärit, 1999, 8 osaa, 22 × 19 cm kukin, öljyväri kankaalle.

teoksesta (kuva s. 32). Jäljittelin siinä vesiväripaletteja öljyvärimaalauksilla. Teosta tehdessä oli käytävä ostamassa siinä esiintyvä väripaletti malliksi, enkä voi sanoa akvarellitekniikan kuuluneen työskentelyyni, mutta näyttelykutsun takia suhteeni materiaaliin alkaa kiinnostaa.

Kun nyt alan etsiä maalauspaperia, löydän vuosia sitten vesivärillä tekemiäni luonnoksia. Hypistellessä niitä huomaan heti, että tämä maalauspohja, paperi, on mahdollista muuttaa kokonaan kolmiulotteiseksi. Kaksi- ja kolmiulotteisen työskentelyn sekoittuminen on kiinnostanut minua. Aiemmin olin esimerkiksi jatkanut esineitä öljy- ja akryylimaalauksilla, kuten teoksessa *Matonpiiskaus* (kuva s. 34), jossa olin kiinnittänyt räsymattoon ja mattotelineeseen maalauspohjalle tekemäni maalauksen.<sup>3</sup>

Siinä, että tuleviin teoksiin syntyy nyt kivien muotoja, ei ole mitään ennakkolta suunniteltua. Kiviteosten kanssa teen samanaikaisesti esimerkiksi teoksen *Rätti* (kuva s. 35), johon kokeilen taitella vanhoja

<sup>3</sup> Esimerkiksi *Matonpiiskaus*- ja *Täynnä*-teoksissa materiaalina olivat öljy- ja akryylin värien sekä niiden kanssa käytettyjen tavanomaisten maalauspohjien lisäksi todelliset kolmiulotteiset esineet. [www.maijanarhinen.fi/works/domesticitems/](http://www.maijanarhinen.fi/works/domesticitems/) Viitattu 23.9.2023

vesivärimaalauksia jatkettuani niitä lisäämällä vesivärillä siivousliinujen sävyjä aiempien maalausten päälle.

Paperikivet toteutuvat samantapaisesti kuin *Rätti* taittelemalla, rypistämällä ja kastelemalla. Materiaali tekee siis osansa, ehdottaa ja rajoittaa asioita ja teoksen tekijänä toimin ikään kuin neuvottelija sen kanssa. Tehtäväni on aavistella, mitä materiaali haluaa tai mihin se suostuu.

## OSAPUOLET

Taiteentutkimukseenkin vuosituhannen vaihteesta alkaen levittäytynyt uusmaterialistinen näkökulma painottaa materiaalin ”uusiutumista”. Uusmaterialistit haluavat korostaa, millä tavoin jotakin tapahtuu – esimerkiksi kun teos valmistuu – ja että osallisia tähän on enemmän kuin vain taiteilija.<sup>4</sup> Toisaalta voin tulkita esimerkiksi jo filosofi Martin Heideggerin (1889–1976) lähestyvän kysymystä siitä, mitä taideteoksen synty vaatii, kun hän tarkastelee *Taideteoksen alkuperä*-esseeseen 1930-luvulla teoksen ontologiaa ja päätyy siinä keskelle teoksen, taiteen ja taiteilijan vuorovaikutusta.<sup>5</sup>

Paperisissa kivissä, rypistetyissä maalauksissa, kohtaavat kaksiulotteinen ja kolmiulotteinen esitystapa, mutta työskentely sinänsä tapahtuu mielestäni aina eräänlaisessa risteyksessä. Kuvataideteos on vähintään kahden elementin kohtauspaikka: tekijän toiveiden ja materiaalin. Toiveeni voivat olla selkeät tai epämääräiset, mutta työn etenemistä ei voi säätää suoraviivaiseksi. Kun olen päätynyt, joutunut tai rynnännyt jonkin materiaalin äärelle, mahdolliset mielikuvat teoksesta syttyvät ja sammuvat, kirkastuvat ja haalistuvat. Satunnaisuus on ilmeinen piirre kuin voittaminen kivi-sakset-paperi -pelissä, johon luvun otsikko viittaa.

## UUSI KOHTAUSPAIKKA

Tekstin tekeminen tarkoittaa vielä uuden risteyspaikan syntymistä. Sanat yhdistetään teoksiin ja niiden valmistusprosessiin. Miten on mahdollista kohdella sanoilla oikein teoksia, joista ne alun perin puuttuvat? Miten esittää sanojen avulla materiaalin osallisuutta teosten syntyyn?

Työskentelyssäni ei ole tekstuaalista lähtökohtaa. Myös käyttämäni havaintomateriaali voi kerääntyä huomaamatta, kun esimerkiksi arvioin kadulla kävellessäni vastaantulevia värejä ja viivarytmejä. Lopulta

<sup>4</sup> Uusmaterialistista ajattelutapoja tuon esille luvuissa 6 ja 7.

<sup>5</sup> Heidegger 1995, 39. Tutkija Barbara Bolt tulkitsee Heideggerin tekstiä ja taiteilijan panosta teoksen muotoutumisessa: Bolt 2004, 105–106.



↑ *Rätti*, 2008, 80×90×50 cm, vesiväri paperille ja kuivausteline.

← *Matonpiiskaus*, 2007, 170×100×40cm, öljyväri kankaalle, matto, puu.

työn tuloksina syntyvät teokset ovat esineitä, joihin tartutaan katso-  
malla. Oletan, että niitä vastaanotetaan ilman samanaikaista sanalli-  
sen kuvailun apua.

Onko parempi todeta, että visuaalinen työskentely omalaatuisine  
risteyksineen jää sanojen ulkopuolelle? Jo puhutun keskustelun siir-  
ttäminen kirjoitetuksi on työlästä: sanamateriaaliin on kajottava, sitä on  
täsmennettävä, keskustelua sellaisenaan ei voi kirjoittaa, koska esi-  
merkiksi äänenpainot ja rytmi kuvaavat osan asioista. Välimatkan vi-  
suaalisen materiaalin, aineellisen kautta ilmaistun, sekä tekstin välillä  
voi ymmärtää olevan vielä pitempi kuin edellä mainitussa siirtymässä  
puheesta tekstiksi.

### KUVAN ASEMASSA

Filosofi Jean-Luc Nancyn mukaan kuva ja teksti muodostavat lähtö-  
kohtaisesti onnistuneen liiton. Nancy johdattelee oivaltamaan, miten  
teksti ja kuva (*image*) tarvitsevat toisiaan. Hän kääntää positiiviseksi  
sen, että kuva, nähty, ei ole koskaan sama kuin sanottu. Kuva ja teksti  
näyttävät eri asioita ja täydentävät toisensa juuri erilaisuutensa takia.<sup>6</sup>  
Ne paljastavat eri puolet asiasta.

Nancy esittää kuvan olevan luonteeltaan tekstiä ehdottomampi,  
olemassa olevampi, kun teksti sen sijaan joustaa: ”Teksti on kudosta,  
se on ajatuksen, mielen, materiaalia. Mutta ei ajatuksille sinänsä ole  
materiaalia, mielellä ei ole kuituja, koostumusta, pintarakennetta tai  
paksuutta. Ajattelu sinänsä ei ole muuta kuin kudelman sinänsä. Jos  
esimerkiksi sanon ’kukka’, se on vain sana, ei mitään konkreettista  
esitettävää, se ei tarkoita kukkaa yhdestäkään puutarhasta tai kasvi-  
kirjasta, vaan ’kukka’ ainoastaan alkaa muistuttaa itseään, omaa mer-  
kitystään tai ideaansa.”<sup>7</sup>

Tekstit viittaavat johonkin jatkuvasti. Ne tarvitsevat jo lähtökohtai-  
sesti kuvia: jotta teksti olisi käsitettävää, muodostamme asiasta heti  
eräänlaisen kuvan – mielikuvan. Kuvan taas voi päätellä tarvitsevan  
tekstiä, jotta voimme jakaa ajattelua siitä: ”Kuvan ja tekstin välinen  
suhde on merkityksien suhde. Teksti kertoo kuvan merkityksen ja  
päinvastoin. Olemme siis ikään kuin oravanpyörässä. Mutta samanai-  
kaisesti on kyse myös vahvistamisen suhteesta. Kumpikin osapuoli  
varmistaa toisissaan asioita, jotka niistä itsestään puuttuvat.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Nancy 2005, 65, 76.

<sup>7</sup> Nancy 2005, 66.

<sup>8</sup> Nancy 2005, 76.

Teksti ja kuva vaikuttavat olevan Nancyllä täydellinen pari, mutta  
mitä hän kuvalla tarkoittaa? Miten hän täsmentää ”kuvan” sanoilla?  
Nancyn käyttämä ranskankielinen sana *image* kattaa sekä englannin-  
kielisen *picture*- että *image*-sanan. Nancy määrittelee kuvan (*image*)  
korostamalla sen kykyä erottua muusta havaittavasta. Kuva tuottaa  
siis katkoksia asioiden ja olemisen tavanomaiseen virtaan.<sup>9</sup>

Nancyn pohdinnan rinnalle tekee mieli lisätä kuvan ”välittäjän” omi-  
naisuuden huomioimista. Esimerkiksi Hans Belting esittää pelkistetysti:  
”Kuva (*picture*) on kuva (*image*), jolla on medium”.<sup>10</sup> Tässä apuna olivat  
englannin kielen erilaiset ilmaukset, jotka suomen kielessä kaikki yh-  
distyvät kuvaksi, mutta olennaista on, ettei tavoiteltaessa kuvan määri-  
telmää voida jättää pois välinettä, jonka kautta kuva on olemassa.

Jotakin yleistä, ilman välineiden huomioimista syntyvää määritel-  
mää kuvalle ei saada aikaan kuten Altti Kuusamo painottaa: ”Itse asi-  
assa [Beltingin] määritelmä pitää sisällään sen, että mitään yleistä  
määritelmää kuvan käsitteelle ei ole – eikä voisikaan olla kuvavälinei-  
den valtavan laajasta kirjosta johtuen. On vain välineiden tuomia eri-  
tyismääritelmiä. Jokainen aikakausi ja jokainen uusi taidekäsitys on  
joutunut määrittelemään kuvaa oman kulttuuritilanteensa ehdoilla. Ku-  
van käsite on siis väljä, ja se on pidettävä väljänä: se kattaa kaikki tai-  
deobjektit selvärajaisista vaikeammin rajattaviin.”<sup>11</sup>

Paperikivikokoelmien äärellä ajattelen, että niiden yksi osa on kuva  
kivestä, mutta toisaalta voin kutsua koko teoksia *Ranta* ja *Pelto*, ku-  
viksi. Kuvan käsitteen rajat joustavat ja voidaan puhua esimerkiksi ins-  
tallaatioteoksesta ”kuvana”.

Mitä edelliset poiminnat eri tekstilähteistä merkitsevät oman teks-  
tini kannalta? Ne muistuttavat siitä kiehtovien tekstien joukosta, joka  
käsittelee kuvia ja on yhdistettävissä myös kuvataiteeseen. Jos toimi-  
sin joidenkin tiettyjen valmiiden ajatusten välillä, saattaisin vakuuttaa  
lukijani tälle jo mahdollisesti tutulla materiaalilla.

Esimerkiksi kurkistus Nancyn ajatteluun, hänen vuosituuhannen  
vaihteessa kirjoittamaansa artikkelien kokoelmaan,<sup>12</sup> auttaa ymmärtä-  
mään kuvan ja tekstin erilaista arvoa sekä niiden toistensa tarvetta.  
Toisaalta se ei kuitenkaan vastaa kysymykseeni siitä, miten lähestyä  
kuvallista ja luonteeltaan aineellista työtäni sanoilla. Työhuoneessani  
mikään teksti ei ole ollut teoksien tekemiselle välttämätöntä. Ja olisiko

<sup>9</sup> Nancy 2005, 1-14.

<sup>10</sup> Belting 2011, 10.

<sup>11</sup> Kuusamo 2014, 78-79.

<sup>12</sup> Nancy 2005, 1-14, 63-79.



teoksen tekijänä edes mielekäästä käsitellä vain valmistunutta teosta, vai olisiko painotettava sen syntyä? Nancyn saavuttama tasapaino oikeastaan puuttuu minulta.

### UUSI KIRJOITTAJA

Kriisin edellytykset ovat siis olemassa, ”kuva” ja teksti tuntuvat eriarvoisilta, aineellisuus ja kuvallisuus hallitsevat ajattelua paperikivistä. Pysyn silti näppäimistön ja istuimeni välissä ja tavoitteessa asetella sanoja paikoilleen. Teoreetikoiden ohella voi todeta osan kuvataiteilijoista kirjoittaneen työstään. Kyseessä ei ole nykyisen keskusteluntäyteisen kuvataideympäristön ilmiö, vaan eri aikoina esimerkiksi Leonardo da Vinci, Robert Morris tai Paul Klee kirjoittivat taiteellisesta työstään, vaikka heidän teoksiaan voisi tarkastella myös ilman tekstiä.<sup>13</sup>

1960-luvulla käsitetaiteessa sanoista ja tekstistä tuli suoranainen osa kuvataidetta. Ne päätyivät kuvataideteoksen sisäpuolelle, teoksen ytimeen.<sup>14</sup> Käsitetaiteessa käsitteitä ja merkityksiä pyrittiin kuitenkin tarkastelemaan monin välinein ja itse asiassa pysymään erossa tietyn välineen – siis myös tekstin – nostamisesta itseisarvoiseksi.

En pidä työpäiväkirjaa, joten sellaisen tekstin avulla en voi peruuttaa risteyksiin, joissa teokset ovat syntyneet. Huolimatta tarpeesta tehdä teos näyttelyyn, paperikivien syntyyn osallistui joukko satunnaisuuksia kuten vaikkapa materiaalin käsilläolo, olosuhteet, aikataulut tai tunnetilat.

Sattumanvaraisuuden myöntäminen voi antaa luvan kirjoittaa – kuvitella – , mitä teoksen osa sanoisi, jos kysyn siltä. Miten paperinen kiivi kertoisi teoksen valmistelusta? Painottuisiko tällöin sen materiaalisuus? Miten se toisi esiin olomuotoaan ja omaa historiaansa, jos sille annettaisiin puheenvuoro?

#### Paperikivi:

*Vuonna 2007 elettiin levottomia aikoja ja politiikka oli kaaottista. Mobiilidata pyrki valtaan ja tiedämme nyt, mihin pyrkimys johti. Tällä hetkellä ihmiset jakavat entistä enemmän elämäänsä laitteiden kanssa ja miettivät, mihin kuviin voivat uskoa. Mutta tuolloin saatiin siis todistaa teknologisen vallankumouksen vaihetta,*

<sup>13</sup> da Vinci 2009; Klee 1997; Morris 2008.

<sup>14</sup> Sakari 2000, 83.

*jossa internet yleisty puhelimiin, sosiaalinen media syntyi ja tiedonvälitys mullistui. Kuvien ja ihmisten väliin tulivat näytöt, mutta samalla kaikki oli mahdollista nähdä tässä ja nyt, mikä muutti suhdetta materiaaleihin ja tietenkin myös kuvien uskottavuuteen.*

*Aivan samaan aikaan käynnistyi muitakin vallankumouksellisia prosesseja. Juuri tuolloin minä satuin syntymään uudestaan. Haluan kertoa mullituksesta, johon itse olin osallisena ja joka uhkaa jäädä alussa mainitsemieni prosessien varjoon.*

Teokseni osa väittää näkevänsä paikkansa vuosisatamme kuohunnan tiettyssä kohdassa. Se rakentaa tekstiinsä juhlat puitteet. Mutta miten jokin paperikivi vastaisi teknologisoituvan yhteiskunnan haasteeseen? Paperikivi ei muuta kulttuurimme tilaa. Silti sen ilmaantuminen todistamaan yksinkertaisen paperinpalasen ja vesivärin voimavaroja on merkki siitä, että emme elä teknologian kehitystä varten.

Kuinka tapahtumat konkreettisesti lähtivät liikkeelle?

*Olin päätyneet tilanteeseen, jossa vaihtoehdot olivat niukat. Olin jo hieman rypyssä, kun minua yllättäen pyydettiin ruttaantumaan lisää ja suostuin. Olin tuollainen puolittain hylätty maalaus, mutta nyt ilmeni, että minulla olisi kykyä ryhtyä muistuttamaan kiveä.*

*Varhaisimmat vaiheeni ovat päässeet unohtumaan, mutta jokin niin sanottu esittävä aihe minuun oli maalattu. Väriltäni olin ruskehtava, harmahtava ja hieman vihertävä. Minulla ei ollut mitään menetettävää, koska silloisena kuvana ja maalauksena olin vähintään puolikuollut ja seuraava osoitteeni olisi voinut olla paperikori.*

Onneksi paperikivi ymmärsi mainita uudelleensyntymän heti alussa, koska se on käytettyä, kierrätettyä materiaalia. Se oli jo syntynyt eräänlaiseksi maalaukseksi ja kertoo nyt muodonmuutoksesta litteästä maalauksesta kolmiulotteiseksi. Paperi ja värit muodostuvat massasta tehtaassa, mutta se ei kuulu tähän, jos painopiste on esitystapojen selvittämisessä.

*Jouduin seurauksiltaan ennalta-arvaamattoman urakan eteen, kun alettiin toimia kolmiulotteisuuden saavuttamiseksi. En halua*

*puolustella, vaan otan päätöksistä täyden vastuun. Tehtävä oli mielestäni kokeilun arvoinen ja rohjettuani rypistyä, vääntäytyä kiven muotoon, muut seurasivat minua. Joitakin minuakin vanhempia maalauksia lähti projektiin mukaan. Ja välittömästi tämän jälkeen alettiin maalata myös aivan uusia kivimateriaalin näköisiä pintoja paperille sillä ajatuksella, että niitä taivuteltaisiin kolmiulotteiseen muotoon.*

Paperikivi vaikuttaa tyytyväiseltä, mutta miten työ eteni latautuneesta lähtökohdastaan? Ilmaantuiko pyrkimyksien ja käytännön ehtojen välille ristiriitoja?

*Ei ole perusteetonta nimittää kolmiulotteisuuden nousua myös taisteluksi. Esiintyi väkivaltaisuutta. En tarkoita hallitsematonta anarkiaa, vaan välttämättömiä toimia, jotka aiheutuivat siitä, että jotkut akvarellipaperit olivat todella jäykkiä. Niitä jouduttiin mukiloimaan, runnomaan ja pakottamaan eri asentoihin. Sopivan märkinä niitä pystyi ryttämään, mutta heti liian märkinä ne repeytyivät.*

*Keinojen oikeellisuutta tai yksityiskohtia ei ollut varaa jäädä miettimään. Päätökset oli tehtävä tiiviissä aikataulussa. Vallitseva tilanne oli kummallinen ja kestämaton. Maalaus kaksikulotteisena oli niin niukasti läsnä – ohuesti osallisena kolmiulotteiseen ympäristöön. Ja miksi olisi tyydytty kaksikulotteiseen, maalauksen keksittyyn, fiktiiviseen tilaan, kun voitiin saavuttaa toinen, todellisempi olomuoto? Oli uudistumisen aika. Jos tämä on pieni askel ihmiskunnalle, se oli suuri harppaus meille maalatuille papereille. Oli kypsytty synnyttämään akvarellimaalauksen kolmiulotteisia muotoja ja muodostamaan niistä installaatioita.*

*Vuosien 2007–2008 kuluessa meistä paperisista olennoista yhdestä muodostui teos nimeltään Ranta. Päädyimme näyttelytilan seinälle erillisille, kahdellekymmenelle yhdelle hyllylle. Yhden paperikiven koko oli keskimäärin 15 × 15 × 15 cm.*

*Näyttelytilan lattia oli kirjavaa parkettia. Väreiltään ruskeahkot ja harmaahkot paperikivet eivät olisi erottuneet siitä kovin paljoa. Ne eivät olisi esiintyneet edukseen suoraan lattian päällä. Tämän takia tehtiin päätös Ranta-teoksen esittämisestä seinällä ja sivuutettiin sijoittamisemme lattialle, vaikka se luultavasti oli alkuperäinen ajatus.*

*Vuosina 2011–2012 oli tekeillä toinen näyttely, jonka esityspaikan lattiamateriaali oli visuaalisesti selkeämpi. Tällöin alettiin suunnitella lattialle tulevaa teosta.<sup>15</sup> Teos sai nimen Pelto. Yhtään Rantaan kuulunutta*

<sup>15</sup> Näyttely *Erikoistapauksia*, 2012, Galleria Sculptor, Helsinki.



*jäsentä ei osallistunut siihen, mutta jäseniä osattiinkin nyt hankkia ripeämmin. Koska hyllyjen kokoa ei tarvinnut ottaa huomioon, voitiin hyväksyä mukaan myös kookkaampia yksilöitä. Lattia oli armollinen, vapauttavakin paikka installaatiolle, ja innostuttiin ulkotilamaisen vaikutelman siirtämisestä sisätilaan. Alettiin puuhata kovalla vimmalla uusia jäseniä. Teoksen kooksi tuli lattialla noin 20 neliometriä.*

*Pelto-teoksessa paperikivistä muodostui alue, kenttä, kun taas Ranta-teokseen osat olivat synnyttäneet viivamaisen kokonaisuuden: kivien rivin, jonka voi ajatella rantaviivaksi.*

Lauseista aistii itsevarmuutta. Heikommin, jos lainkaan, voi aistia ryhmähenkeä. Paperikivi ei esittele yhteistyötä, ei mainitse mitenkään yhteisön tukea, ei kivoja keskusteluja viereen asettuvien kivien kanssa. Kokonaisen kivien ryhmän melko samanaikainen syntyminen on silti merkittävä tapaus. Se on huomattavaa käsityön juhlaa ja rikkautta. Käsityön tuloksena syntyy todella monta samankaltaista variaatiota, joista yksikään ei silti ole samanlainen.

Ehkä paperikiven kokemus on se, että joukkovoimaa tarvitsee ensisijassa katsoja. Joukkoesiintyminen on katsojan etu: kokoelma muodossa on luonteva nähdä paperimyytyt kivinä, hyväksyä, että kysymys on kivistä. Jos yksittäinen paperikivi asetettaisiin ihmissilmien eteen, alettaisiin helpommin tarkastella ja moittia siinä näkyvää ryppyä tai lommoa, joka paljastaa kenties sen aiemman elämän toisenlaisena maalauksena.

*Kumpikin teoksista on monen osan yhdistelmä. Muotoutumisselleni merkittävä yhdistyminen oli silti kaksi- ja kolmiulotteisten esitystapojen liitos. Sen sujuvuudesta kiitos kuuluu materiaalille. Paperi näytti kykynsä, sen toiminta oli ensiluokkaisen monipuolista. Kasteltuna se toimii pehmeänä ja muotoiltavana kuin savi, mutta se pystyy olemaan myös tukevaa ja jäykkää kuin pahvi. Paperi kykenee tarkkaan työhön, täsmällisiin taitekohtiin, sitä voi maalata. Se on kevyttä yhdellä kädellä liikuttavissa ja liitettävissä toisiin papereihin. Sitä on yksinkertaista pilkkoa ja pienentää.*

*Kuvaamani prosessi ja kiivaan toiminnan aika teki yksistä voittajia ja toisista häviäjiä. Näkemykseni on, että kolmiulotteisuus voittaa kuvaamisessa kaksiulotteisuuden. Ensin mainittu*

*on täsmällisempi, tarkempi ja perusteellisempi. Kokemukseni perusteella kolmiulotteinen toteutus on kunnianhimoisempi. Siinä työskennellään useamman ajatuksen kanssa: sekä maalauksen – maalataan paperille kivipinnan illuusio – että tilallisuuden kanssa.*

Jos työmaalla vetovastuu vaihtuu, seuraa iso rakennemuutos ja hierarkia uudistuu. Tavallisesti maalauksessa maali välittää asiat, on in-formoiva osapuoli, paperi taustatuki. Kun paperi nyt nousi johtavaan asemaan, saneli muodon, maalin asiaksi jäi huolehtia vain pinnan väristä ja kuvioista.

Paperikivi lähestyi kolmiulotteista, meidän tuttua konkreettista todellisuuttamme. Mitä mieltä se on suhteestaan tähän maailmaan? Todellisiin kiviin esimerkiksi?

*Varmaankin monia kiinnostaa tietää, mistä tiesin, että kannatti käpertyä juuri kivimäiseen muotoon eikä vaikka esimerkiksi kahvikupin muotoiseksi. Valinta oli helppo, koska olin jo lähellä kiveä, toisin sanoen oli sujuvaa kietoutua kiven muotoon. Koska kiviä on äärettömän monenlaisia, valittavanani oli myös monia ulkomuotoja, joissa kaikissa olisin silti kiven näköinen.*

*Maailmaan syntyi kivenkaltaisia kappaleita. Paperikivet muistuttivat oikeita kiviä. Valehtelinko? Että tässä näette kiven? Minulla ja oikealla kivellä on huomattavan paljon eroa, jos ajatellaan totuutta pintaa syvemmältä. Olen oikean kiven vastakohta. Olen sisältä ontto. Olen myös niin pehmeä, että jos päältäni kävelee, menen lyttyyn. Minut voi palauttaa takaisin litteäksi paperiksi minä päivänä tahansa. Miten oikea kivenmurikka palautuisi joksikin? En todellakaan tiedä, ehkä 1500 asteen lämpötilassa alkaisi tapahtua jotakin.*

*Aavistan, että monet haluaisivat kysyä myös, oliko meillä malleja ja jos oli, millainen suhteemme niihin oli. Edessämme ei ollut malleja. Olen paperikivi. En verta ja lihaa, mutta kuitenkin vain kahta elementtiä, vesiväriä ja paperia. Kaikissa tilanteissa olen pitänyt sanani: en ole koskaan väittänyt, että esittäisin jotakin tiettyä kiveä. Enkä ole myöskään jokin ”kivi yleensä”, vaan olen uusi pala maailmaa.*

*Muodostimme yhdessä toverieni kanssa taideteoksen. Olen paljonkin kiven näköinen, mutta taideteoksen tehtävä on eh-*

*dottaa tai kysellä. Minun ei tarvitse yrittää olla luonnonkiven kopio ja sitten vielä teos.*

Olemassaolo teoksena riittää nyt, mutta vaikkapa antiikissa, oli toisin. Paperikivi olisi jäänyt edellä olevasta lausunnosta kiipeliin, kun voimassa olivat oletukset, joiden mukaan oli tärkeää jäljitellä luontoa. Tuntemme ajattelu ”taideteoksista”, syntyi vasta myöhemmin. 1700-luvulla kehittyneistä esteettisistä periaatteista seurasi, ettei taiteen tehtävä ollut jäljitellä luontoa.

1900-luvun jälkimmäiseltä puolelta lähtien monet ovat yhtyneet Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esittämiin ajatuksiin siitä, että taide ei jäljittele eikä symboloi todellisuutta, mutta siinä tapahtuu se, mitä Heidegger kutsui olemisen totuudeksi. Hän korosti esittävyys ja jäljittelyn sijaan sitä, että kun teos vie katsojan mukaan oman esityksensä maailmaan, syntyy tilaisuus tavoittaa, nähdä ja ymmärtää maailma todellisempänä ja merkityksellisempänä.

*Kannatan oikeudenmukaisuutta. Se tarkoittaa velvoitteiden ja oikeuksien jakamista. Ei todenkaltaisuuden vaikutelman syntymään ole milloinkaan yksityisasiasia. Sellainen kypsyy sekä yleisöni että itseni yhdessä vaivaamasta taikinasta. Olen teos, jonka merkitykset tekee katsoja.*

Kuulostaa hienolta ja hieman poliitkolta. Voisiko väitteitä silti hieman avata? Jo 1900-luvun alussa otettiin käyttöön eräänlainen katsojan aktiivimalli, joka sisälsi sen, että mikäli katsoja ei suostuisi luomaan merkityksiä ja yhteyksiä – eli kieltäytyisi teoksen tarjoamasta työstä – hän ei olisi katsoja lainkaan. Katsojan ja teoksen vuorovaikutus korostui.

Esimerkiksi Jean-Paul Sartren vuonna 1940 julkaistu teos *L'Imaginaire* antoi painoa kuvittelukyvyille. Sartre halusi selventää, että kuten muutkin aistimellisesti havaittavat kohteet, myös taideteos tulee merkitykselliseksi vastaanottajan ajattelussa: ”Teoksen merkitystä ei voida palauttaa yksipuolisesti teosobjektiin tai tekijän taiteellisiin pyrkimyksiin, koska esteettisen kohteen syntyminen edellyttää myös vastaanottajan luovuutta”. Hän määritteli edelleen tulosta: ”Vastaanottajan tuottama kohde on jotakin muuta kuin kopionkaltainen vastine tekijän luomasta



materiaalisesta objektista.”<sup>16</sup> Kohdatessaan teoksen katsoja olikin nyt 1900-luvun puolesta välistä lähtien aiemmasta poikkeava toimija, ja enakoimattomuudesta tuli taiteen kohtaamisessa olennaista. Ajatus aktiivisesta subjektista ja passiivisesta objektista alkoi horjua.

Tämä oli uutta ajattelua verrattuna esimerkiksi René Descartesin (1596–1650) linjaukseen, jonka mukaan subjekti on varma omasta olemassaolostaan. Descartesille epäileminen, aistihavaintojen asettaminen epäilyksenalaiseksi, oli keskeinen menetelmä tiedon saavuttamiseksi, mutta edellytti jonkun, joka epäili ja ajatteli.<sup>17</sup> Ajattelevan subjektin lisäksi epäilyksen ulkopuolelle jäi myös täydellinen auktoriteetti, Jumala.

Myöhemmin esimerkiksi Martin Heideggeria ja Maurice Merleau-Pontya häiritsi tämä epäkohta, koska heidän käsitystensä mukaisesti ei voi valita päätöksentekijää, joka voi tehdä maailmasta pätevän mallin ja tarkastella sitä muuttumattomasta näkökulmasta. Sen sijasta subjektit jäävät hapuilemaan jatkuvasti suhteissaan objekteihin.

Meillä ei ole kuitenkaan syytä epäillä paperikivikertojaa. Voimme luottaa siihen, että se osaa vielä kuvata uransa yksityiskohtia, liikahduksia, joita tapahtui, kun teokset syntyivät.

*Koostumukseni on liikettä ja pysähdystä. Kaksiulotteisen maalauksen illuusio taisi rysähtää rikki. Olen teoksen osa, joka kulkeutui yllättävän, fyysisen ja vauhdikkaan prosessin läpi päätyäkseen kappaleeksi lattialle tai hyllylle.*

*Valmiissa teoksessa paperikivi on konkreettisesti paikoilleen seisautunut palikka. Tai paikoilleen seisautettu, koska minut oli kytkettävä tarroilla kiinni alustalle. Minulla on painoa niin vähän, että ilman kiinnitystä ilmavirta voisi puhaltaa minut mihin tahansa näyttelypaikassa.*

*Käsitteellisemmin ilmaistuna olen täysin pysäytetty hetki. Tästä seuraa tietysti kysymys siitä, miten voin pitää itseäni merkittävänä vaikuttajana, jos tavoitteeni ei ole liike ja muutos. Tosi-asiassa olenkin samanaikaisesti liikkeen lähde. Olen nimenomaan toiminnan keskus, koska pyrin saamaan katsojan ajattelu liikkeelle.*

<sup>16</sup> Anita Seppä esittää Sartren näkemyksiä artikkelissaan ”Jean-Paul Sartren kuvittelu-teoria ja varhainen estetiikka”. Seppä 2005, 162.

<sup>17</sup> Descartes 2001 (1637), 31–33.

Tuntuu siltä kuin paperikivi noudattaisi Heideggerin ajatusta, jonka mukaan maailmassa oleminen on tapahtumista – tietynlaista liikettä – mutta taideteoksen oleminen on erityisen tapahtumarikasta.<sup>18</sup> Teoksen tarkoitus on saada liikkeelle tarina, projekti, jossa teoksen vastaanottaja yhdistää aiheen omaan maailmaansa.

*Vaikka mallin etsiminen luonnonkivistä meille paperikiville olisi turhaa, keskustelu samankaltaisuudesta ja tunnistettavuudesta ei sitä ole. Se pysyy käynnissä, koska maailman rakenne on kuvittelemista. Maailma ja elämä tehdään ja tapahtuu kokeamalla ja aistimalla.*

*On ymmärretty, että millekään ei voi antaa täydellisen alkuperäisyyden statusta. Ajatukset ja ideat muuttuvat ja siirtyvät uusille paikoille lakkaamatta ja tämä pitää mimesiksen käsitteen mukana projekteissa. Jos halutaan puhua esittämisestä, puhutaan myös siitä.*

Kivi ei ole pikkuasioiden äärellä. Sekoaako se sanoissa, kaatuuko järjestelmä? Pystyykö se johdattamaan meidät filosofiasta takaisin rypistettyjen akvarellimaalausten luokse?

*Kertomuksen tähän vaiheeseen tultaessa on käynyt selväksi ainakin se, että niin kutsuttu todenkaltaisuus ja totuuskin ovat suhteellisia. Itse voin iloita siitä, että omaatuntoani ei paina mikään. Se on yhtä kevyt kuin varsinainen materiaalini. Jos jonkinlaisia petosepäilyjä olisi ollutkin, ne eivät kantautuneet korviini.*

*Tietenkin on houkuttelevaa spekuloida. Paperikiviä olisi voitu syyttää kahdestakin huijauksesta. Petkutimme katsojaa, valehelimme olevamme kiviä, vaikka olimme keinokiveä. Toiseksi voitiin nähdä petosta siinä, että nimitimme itseämme taiteeksi. Varmasti joku hermostui: miksi hännätä silmää, miksi taide on tempuilua, miksi esittää silmänkääntötemppeja taidemuseossa?*

*En näkisi näitä todellisina uhkina. Emme myöskään ole osa mitään mediaa tai tiedotusvälineitä. Velvoitteena ei ole kertoa minkä muotoisia, värisiä tai kokoisia kiviä tietyllä rannalla on. Sen sijaan meillä on huomattava tehtävä uuden todellisuuden*

<sup>18</sup> Heidegger 1995, 39–82.

*rakentamisessa. Teemme uudenlaisen rannan museon seinälle tai maa-alueetta gallerian lattialle.*

Paperikivi päätyi näyttelyyn, se hankittiin museon kokoelmaan, sen muistelmat tulevat tässä julki. Tapahtumat eivät voi kuin todistaa siitä, että materiaalit jäivät elämään ja säilyttivät toimintakykynsä kulttuurin tilasta huolimatta. Ne työskentelivät täydellä teholla, niitä ei kätkeyty sähköisten näyttöjen taakse. Millaisilta vaikuttavat paperisen kiven tulevaisuuden näkymät?

*Uudestisyntymäni aikaan vuoden 2007 tienoilla julistettiin teknologisen mullistuksen huumassa tiedon alkavan välittyä nopeammin, tarkemmin ja demokraattisemmin. Mutta onko myllerrys auttanut totuuden paljastumisessa? Jokainen näkee, että internet pursuaa valhetta. Vilppi kukoistaa.*

*Enemmän kuvia merkitsee enemmän näkökulmia. Ehdotukset totuudeksi lisääntyvät, mutta samalla totuuden laatu kyseenalaistuu. Esimerkiksi kuvien juuret ja tekijät hämärtyvät. Kun kuvista tulee juurettomia, niihin ei voi vedota samaan tapaan kuin ennen, ja totuus on entistä enemmän keksittävässä. Lopputuloksena saamme vähemmän totuutta. Voiko tasa-arvoisuuden saavuttamistakaan kehua? Verkossa jotkut hallitsevat muita ja pyrkivät kahmimaan vallan.*

*Tällaisessa tilanteessa vastarinnan toimiin kohdistuvat suuret toiveet. Elämme vastavallankumouksen odotuksessa. Haluamme päästä koneiden orjuudesta. Kukapa ei esimerkiksi haluaisi palata kohtaamaan lukemattomien materiaalien kirjoja pelkkien näyttöjen sijasta?*

*Tällä hetkellä normi on jokin laite ja eräänlainen peruspinta laitteen näyttöruutu. Esimerkiksi 1900-luvun lopussa sellaisina olisi voinut pitää omaa materiaaliani, paperia. Se oli toiminnan paikka ja ajattelun pohja, kuvien ja tiedon ensisijainen välittäjä. Se oli aine, jonka avulla lapsesta alkaen rakennettiin yhteyttä kuvaan ja tietoon.*

*Koko kehityskulku näinä vaiheineen on vain materiaalisuuden dialektiikkaa. Asioiden kärjistyminen luo pohjan ja ilmapiirin uudelle kumoukselle. Pian alkaa tapahtua. Koneiden aika on kohta ohi.*



## SELOSTUS JA SEURAUUS

Mitä paperikiven edellä olevien sanojen avulla tapahtui? Teksti on vääjäämättä jotakin muuta kuin näkymättömissä olleet ajatukset. Lauseissa ajatukset tulevat näkyviksi. Rakentuiko sanoilla ja lauseilla uusi kehys teoksille?

*Ranta-* ja *Pelto-*teokset asettuvat paperikiven määrittelyjen sisään ainakin siihen asti, kunnes ehkä toinen teksti sekoittaa niillä tehdyt rajat. Luvun otsikosta lähtien viitataan sattumanvaraisuuden läsnäoloon, mutta teksti piirtääkin rajat, tilan, jonka työni saavat paikkakseen.

Annoin paperikivelle mielipiteitä ja nämä valintani rajaavat *Rantaa* ja *Peltoa*. Monenlaiset, toisistaan irralliset asiat voidaan yhdistää tekstissä. Teksti on sopivaksi venyvää kudosta. Kertoessaan kuvan ja tekstin suhteesta toisiinsa Nancy korostaa tekstin joustavuutta ja kuvan ehdottomuutta,<sup>19</sup> mutta toisaalta tekstin avulla kuva voidaan määrittellä juuri tietynlaiseksi.

## PIILOPAIKKOJA TEKSTISSÄ

Toisin kuin itse tekisin, paperikivi muisteli mahtipontisella äänellä, mutta perustelin sen väitteitä enkä pysynyt erityisen hyvin piilossa paperikiven persoonan takana. Jotakin halusin kuitenkin pakoilla: haaveena on karttaa vaikeaselkoisuutta. Otin naiiviuden riskin ja tein paperikivestä puhujan.

Millainen olisi kuvataiteilijalle oikea asenne suhtautua tekstiin – kannattaako riskinotto vai kenties varovaisuus? Voiko teksti olla jokin kuoppa, jota on syytä pelätä? Aukko, johon teos voi pudota ja vaurioitua?

Nykytaide on pintapuolisesti katsoen yltä päältä selostuksen peitossa. Teksti sekoittunut teoksiin eikä jotakin ”itsenäistä”, selostuksesta erillistä teosta ehkä olekaan. Oletuksena on, että aina on saatavilla tietoa teoksen lähtökohdista.

Toisaalta tekstien ja kuvien erilläänolo tai kitka on tuttu asia. Siihen voi löytää viittauksia vaikka 1500-luvulta, jolloin Leonardo da Vinciä ahdistaa tähän tyyliin: ”Maalaustaide on jäänyt pitkäksi aikaa ilman puolestapuhujaa, koska sen harjoittajat eivät ole puhuneet sen puolesta; maalaus ei puhu vaan osoittaa itsensä itsessään ja rajoittuu tapahtumiin. Runous rajoittuu sanoihin, joilla se ylistää omaa loistokkuuttaan.”<sup>20</sup> Joka tapauksessa Leonardo itse ahkeroi saattaakseen muiden, tähtitie-teestä anatomiaan ja filosofiaan ulottuvien aihe maailmojen ohessa yhtä hyvin myös kuvataiteilijan kokemustaan sanoiksi.

<sup>19</sup> Nancy 2005, 66-76.

<sup>20</sup> da Vinci 2009, 213.

En kirjoittaisi tätä tekstiä, jos pitäisin kieltä heikkona välineenä. Se on väline, joka toisaalta myös tyrmää erinomaisuudellaan. Sanat kuljettavat tiedon ja välittävät tulokset, mutta lisäksi ne voivat ryhtyä itse johdattamaan ajatusta, sisältöä.<sup>21</sup> Viimeistään jälkistrukturalistiset filosofit alkoivat 1960-luvulta lähtien painottaa myös sitä, ettei kieli ole objektiivinen asioiden esittäjä.<sup>22</sup> Vaikka sanallisesti ei suoraan kerrottaisi näkökulmaa, mielipiteitä saadaan sijoitettua kieleen eri tavoin. Kuvataiteessa oletamus kielen yleispätevyydestä voi helpommin paljastua, kun ilmenee, ettei kuvataidetta voida muuntaa sanalliseen muotoon tai palauttaa kieleksi.

Teosteni pohdinta ei kuitenkaan lähtenyt liikkeelle kielen ylivallasta tai kieleen kätkeytyvistä merkityksistä. Kuten alussa esitin, kysymykset syntyvät visuaalisen ja materiaalisuuden hallitsevuudesta, siitä epätasapainosta, että ne ovat olleet merkityksellisimpiä ja ensisijaisimpia tekijöitä työskentelyssä.

### MISTÄ KULMASTA MÄÄRITELLÄ TAIDETEOSTA?

Vaikka kyseessä olisi esimerkiksi pelkästään visuaalisuuden voimin toimiva teos, sanallistaminen on kuvataiteilijaa vastassa tämän käytännön työssä. Tekstin ja työn kohtaaminen tapahtuu teos- ja näyttely-esittelyissä. Tähän liittyen vaikkapa 2010-luvulla Suomessa käydyt keskustelut taidepuheen ongelmista havainnollistivat sitä, että kuvataiteesta kirjoitettua voi haitata vaikeaselkoisuus.<sup>23</sup> Monessa tapauksessa moititaan tekstien ulkopuolisuutta ja erillisyyttä suhteessa teokseen.

Onko hankaluuksien syynä muu kuin käytettyjen käsitteiden vaikeus? Lukiessani näyttelytekstejä ihmetys on kohdistunut ilmaisujen tuottamiin lisämerkityksiin, joita on hankala saada sopimaan esitettyihin teoksiin. Vaikka ilmaiset eivät ole vaikeatajuisia, kuvaus voi päättyä samaan hämmennyksen laariin kuin monimutkainen teoreettinen aineisto.

Näyttelyn etukäteismateriaalissa teosten kuvia voi olla niukasti – toiset teokset valmistuvat esimerkiksi vasta näyttelytilaan. Tekstin

<sup>21</sup> Markku Paasonen keskittyy teoksessaan *Lykätty salamurha* (2023) kielen ja sanallistamisen toimintaan: miten kieli voi johdatella ajattelua, miten kirjoittaminen vie toisaalta esittämisen mahdollisuuksiin ja toisaalta asioiden esittämisen mahdottomuuden äärelle.

<sup>22</sup> Malkavaara 2010.

<sup>23</sup> Esimerkiksi valokuvataiteilija Ari Kakkisen näyttelytiedotteesta seurannut keskustelu: Heinänen 2010. Kuvataiteesta kirjoittamisen jännitteitä ovat käsitelleet mm. James Elkins (2003) ja Satu Itkonen (2008).

avulla luomani mielikuvat voivat taas poiketa siitä, miltä teokset todellisuudessa näyttävät. Muodostuukin lisää kuvia, teoksia syntyy kaksinkertainen määrä: kuvitteleman ja nähtävillä olevat.

Olisiko aihetta syyttää sitä, että sanallistaminen on tapahtunut lopputulosta tarkastellen? Selostuksella teoksen aloittamisesta sen esittämiseen ei välttämättä ole merkitystä lopputuloksen katsojalle, joten esimerkiksi tekoprosessin esittelyn poissaolo ei ole yksiselitteinen puute. Itse sanallistamisen paikka ja ajankohta taas elävät tapauskohtaista elämää. Oman työni yhteydessä näyttelyn nimi voi syntyä viimeisenä, vaikka se olisi ensimmäinen seikka, jonka katsoja kohtaa. Sanallisesta suunnitelmasta, jolla olen hakenut näyttelyaikaa, työskentelyni on voinut suistua toisaalle esimerkiksi tietyn teosmateriaalin kohtaamisen takia.

Paperikivi-teksti on kirjoitettu teosten valmistuttua. Pohdinta työpäiväkirjan äärellä olisi pysäyttänyt työni. Vaikka sanalliset kysymykset eivät ole mahtuneet työskentelyyni, olen voinut kirjoittaa tutkimuksen näyttelyosuuksista myöhemmin. Työhuoneessani toiset teokset ovat olleet tekeillä, mutta juuri niissä, joista kirjoitan, ei silloin ole enää ollut muuttuvia osia.

### KEHITYS

Olisi kuitenkin erehdys yleistää omat kyseenalaistukseni teosten ja sanallistamisen suhteesta. Kirjoittava kuvataiteilija ei ole 2020-luvulla marginaalinen ihme vaan normaali tekijä ja ehkä ennemmin sääntö kuin poikkeus. Tämä on oppinut kirjoittamaan teoksista ja työskentelystä harjaantumalla sitä edellyttäviin tilanteisiin, ja yhä useammin saatuaan siihen opetusta. Olemme tottuneet myös esimerkiksi ajatukseen, että taidekorkeakoulujen ylimmät tutkinnot edellyttävät kirjoittamista eikä niitä ole mahdollista suorittaa käyttämällä hyvin värejä tai videokameraa.

Taideyliopiston taiteellisen tutkimuksen ohella muussakin tutkimuksessa on alettu ottaa huomioon taiteen tekemisen osuutta. Kiinnostus taiteilijan kokemukseen työnsä äärellä on kasvanut esimerkiksi suomalaisessa taidehistorian tutkimuksessa.<sup>24</sup> Sinänsä tämän suuntainen kiinnostus ei ole uusi keksintö, vaan sitä osoitti esimerkiksi jo 1500-luvulla kuvataiteilija, arkkitehti ja taiteen historioitsija Giorgio Vasari.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Esim. Kontturi 2012.

<sup>25</sup> Vasari 1994. Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon* -teoksen suomennoksen pohjana käytetty *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* ilmestyi ensimmäistä kertaa vuonna 1550.

Varsinkin 2000-luvulla kehittynyt uusmaterialistinen taiteentutkimus on ollut eräänlaista kritiikkiä teoksen ”ulkopuolelta” tapahtuvaa tarkastelua kohtaan.<sup>26</sup> Uusmaterialismi on pyrkinyt rikkomaan näennäistä kuorta, joka eristäisi prosessia lopputuloksesta. Sen mukaan huomiota tulee kohdistaa prosesseihin ja niihin vaikuttaneisiin tekijöihin.<sup>27</sup> Varsinaisesti taiteilijan tekemästä taiteellisesta tutkimuksesta puhuttaessa työprosessit ja materiaalisuus ovat – tai niiden oletetaan olevan – usein jo lähtökohtana.

1990-luvulla, jolloin aloin opiskella kuvataidetta ja suorittaa kuvataiteen tutkintoa, oli mahdollista huomata yleisesti vaatimus, että taiteilijan on otettava sanat käyttöönsä. Näyttelyä varten täytyi esimerkiksi voida tuottaa taidettaan paikantava teksti. Riippumatta taiteellisen työn luonteesta tai pyrkimyksistä teoksia oli käsitteellistettävä aiempaa enemmän. Samanaikaisesti valokuvataide sai entistä näkyvämmän aseman suomalaisessa kuvataiteessa, ja esimerkiksi teoksen aiheen ja kohteen pohdinta sanallistamalla tuntui siinä olevan tärkeää, toisin kuin vaikkapa maalaustaiteessa.<sup>28</sup>

Tähän päivään mennessä on edetty tilanteeseen, jossa paradoksaalisesti visuaalisesta työstä tulisi yleisölle näkymätöntä, jos siihen ei liitetä kielellistä aineistoa. Tekstit ja tiedotteet saattavat katsojan näyttelyyn, teoksia lähestytään niissä annetun ennakkokäsityksen kanssa. Yllättävää näyttelyn teoksissa on mahdollinen sopimattomuus ennakkotekstiin, mutta sillä tavoin kuin aiempina vuosikymmeninä teoksista on mahdoton yllättyä. Näyttelyn elämä laajenee ja pitenee teksteissä ja verkossa. Merkitseekö se myös sitä, että katsoja käy ehkä vain toteamassa, vastaako näyttely sanallisesti muodostettua käsitystä?

Teksti on tullut olennaisemmaksi, ja tekstin ja teosten yhteys on tiivistynyt muun muassa siten, että keskustelu, jossa katsojan näkökulmat ja valinnat halutaan pitää esillä, on eräänlainen osa teosta. Nykytaiteessa tarkastelu kohdistuu ikään kuin enemmän kokemukseen kuin teoksen ominaisuuksiin. Taiteilijan tehtävänä on näyttää alue, jolla ajatellaan, ei esittää teosta.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Kuusamo, Kontturi, Markkula ja Sihvonon 2014, 122–123.

<sup>27</sup> Luvussa Esinehavaintoja käsittelemä myös tätä ajattelusuuntausta.

<sup>28</sup> Valkonen 2020. 1980-luvun alussa näyttelyt pidettiin yhä ilman taiteilijan ”ohjeita”. Markku Valkosen mukaan muutos tapahtui käsitetaiteen antaman esimerkin vuoksi.

<sup>29</sup> Malik 2015, 186.

Kuvaamistani muutoksista päättelen, että todennäköisempää kuin päätepisteen saavuttaminen on muutosten jatkuminen. En ole erillinen saareke virrassa vaan sen osa. Nyt valmistelemani kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytteeseeni kuuluvat teokset ovat tietenkin olleet esillä ilman tutkielmatekstiä, ja kokonaisuudessaan tutkinnon, joka edellyttää kirjallista osuutta, tekeminen on minun itselleni asettama vapaaehtoinen koe. Laajimmassa mielessä siitä tulee silti osa kuvataiteilijan työtä ja identiteetin kokonaisuutta.

## OSIEN VAIHTAMINEN

Näyttelytekstien ja teosesittelyjen yksi tarkoitus on edistää toisen tekstin, kritiikin, syntymistä. Kaikissa luodaan sanoilla kuva teoksesta, on kyse ekfrasiksesta,<sup>30</sup> yhden lajisen ilmaisun muuttamisesta toiseen lajiin. Toisaalta itse arvioiden on täytynyt muuttua. Jos teos esimerkiksi ennemmin näyttää ja osoittaa ajattelun alueen, voi ymmärtää, että syventyminen teoksen ominaisuuksien pohtimiseen kyseenalaistuu, jolloin ”formalistisuus” alkaa hävitä myös arvioista.<sup>31</sup>

Samoin ymmärrettävää on, että median muutosten takia kriitikon osuus taidekeskusteluun poikkeaa aiemmasta. Hieman vanhemmilla silmälaseilla luettuina nykyiset arviot voivat näyttää sumuisilta tai epäselviltä: voi joutua miettimään, ovatko mainospuhe, tiedote, tuoteseloste ja kritiikkiteksti sekoittuneet toisiinsa. Osat ovat monella tapaa vaihtuneet.

Aiemmin tässä luvussa teoksen osa, paperikivi, muisteli kehitysvaiheitaan ja muodostui kuvaus teoksen syntymisestä. Kommentoin paperikiven vuorosanojen lomassa sen esittämiä väitteitä. Jos asennoituisin kuvaukseen siten, että paperikivi on aikaansaanut ”muistelmansa”, se ansaitsisi myös arvion. Olisiko minun mahdollista siirtyä arvioitsijan osaan? Millaista etäisyyttä tekstiin syntyy, kun kirjoitan kritiikin paperikiven sanoista?

<sup>30</sup> <https://kinesis.teak.fi/heikinheimo/teoriaa/> Viitattu 27.10.2023

<sup>31</sup> Nykytaiteen kritiikin edellytyksiä pohtii esimerkiksi Irmeli Hautamäki artikkelissa ”Nykytaide, kritiikki ja hermeneuttinen filosofia” Hautamäki 2012, 209–226.

## KIRJOITETTU KIVI ARVIO PAPERIKIVEN MUISTEMISTA

Pienoismuistelmien tiivis muoto voi yllättää: muutama sivu luettavaa. Vielä hämmästyttävämpi on sen kirjoittajan olomuoto, paperinen kivi. Teksti tarjoaa ainutlaatuisen mahdollisuuden nähdä maailma paperikiven silmin.

Arvostus kirjoittajaa kohtaan voi lisääntyä, kun lukemisen myötä paljastuu, miten vaatimattomista oloista paperikivi on kotoisin. Se on syntyisin pelkkää ylijäämää, eräänlainen kierrätetty maalaus.

Paperikivi ottaa muistelmisaan esiin esittämisen todenmukaisuuden, ja käsittelee sitä omaperäisesti. Mimesis-keskustelun historiaa tai nykyhetkeä ei käydä erityisen kattavasti läpi. Ilman muuta sellainen olisi ollut työlästä, koska keskusteluun on ehtinyt osallistua Heideggerin, Hegelin ja Descartesin lisäksi suuri joukko väkeä: Platon, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Theodor Adorno ja niin edelleen.

Työläyttä olennaisempi syy keskustelun poissaoloon on kuitenkin se, ettei oppineisuuden esittely ole tarpeen. Päinvastoin, sen edellyttäminen paperikiveltä ilmentäisi ajattelumme kapeutta – ihmispainotteisuutta.

### Lähes totta

Merkittäväksi saavutukseksi kirjoittaja kokee, että paperikivi-

kokoelmien ansiosta kaksi- ja kolmiulotteinen esittämistapa yhdistyivät. Saatiin aikaan uudenlainen maalaus tai veistos tai oikeastaan väline teoksen ja ”todellisuuden”, näkemämme maailman, yhteyden tarkasteluun.

Paperikivi ei vastusta kuvaamisen täsmällisyyttä. Tästä syntyy mehevää jännitettä. Kun juuri on saanut lukea, että kuvaamisessa kolmiulotteinen esitystapa on tarkkuuden vuoksi parempi, kirjoittaja kertoo olevansa nimenomaan teos eikä todellisuuden jäljitelmä.

Paperikivi onkin aito käsityön tuote, maalaamisesta ruttaamiseen ja hyllylle asetteluun asti käsityötä. Kädet taas ovat epäluotettava kumppani esimerkiksi toistamisessa: sattuman osuus kasvaa, kun kone ei tee jäljittelytyötä. Olisiko paperikivi voinut verrata itseään johonkin koneen avulla syntyneeseen? Ei, koska todennäköisesti astuttaisiin ikävyyttävälle alueelle, jos päädytään tarkastelemaan esimerkiksi arvoituksettomia 3D-tulosteita.

Paperikivi osaa hyväksyä myös työhön liittyvää suurpiirteisyyttä ja heittää kommentteja vapaasti. Se on taideteos ja voi väittää mitä tahansa. Tämä oikeus on helppo perustella tukeutumalla johonkin taiteen luonnetta ilmentävistä teksteistä. Esimerkiksi Leena Krohnin *Kadotus*-teoksen päähenkilö toteaa: ”Minua vetävät

puoleensa ihmiset, jotka tekevät sitä, mitä kutsutaan taiteeksi ja mikä ei ole ollenkaan välttämätöntä ja kuitenkin on. Sillä jotta ihmiset eivät tulisi hulluiksi, he tarvitsevat vähän hulluutta.”<sup>32</sup>

### Teoksen ääriiviivat

Millaisiin kuvataideteoksiin muistelmien pohdinta kohdistuu? Ovatko teokset maisemakuvia? Paperikivijoukkiosta muodostuu lattialle pelto ja toisessa teoksessa vierekkäisistä kivistä seinälle rantaviiva.

Paperikivet esineellistyvät, museoituvat hyllyille, mutta katsoja näkee tai tuntee maiseman. Todellisesta maisemasta ei tietenkään tarjota kuvaa, dokumenttia tietyistä paikasta ei saada eivätkä teokset sisällä 1990- ja 2000-luvun vaihteen kuvataiteesta tuttuja, olemassa olevista paikoista poimittuja fragmentteja vaan kokoelmia kuvitteellisia maiseman palasia.

Paperikivet ovat 2000-luvun vaikuttajia ja tekijöitä. On selvää, että taustoitus maisemakuvauksen vaiheilla veisi muistelmatekstiä liian laajaan avaruuteen. Kuvaamisen uudistuminen ei ole yhtäkkäinen humaus, vaan vuosisatoja kestänyt prosessi.<sup>33</sup>

Esimerkiksi renessanssin aikaan ja klassisessa maalaustaiteessa maiseman osana oli olla kertomuksen tila, ihmisen ja tapahtuman tausta. 1800-luvun romantiikan maisemakuvaus pääsi irti kertomuksesta ja pelkästään maisemaa esittävä maalaus sai arvon. Maisemamaalauksen katsojan paikka muuttui edelleen varhaisessa modernismissa. Kun irtauduttiin aiemmasta esittämisen tavasta ja olennaiseksi tuli maalausjälki kuvan pinnassa, katsoja joutui kiinnittämään huomiota sekä lähietäisyydelle että kauemmas – kuvan kokonaisuuteen.<sup>34</sup>

### Usko

Muistelmat saavat pohtimaan niin kutsutun esittävän teoksen kohdaloa. Esittävydestä voi seurata vaikkapa epäilyksiä teoksen vanhanaikaisuudesta.

Paperikiven suhde esittävyteen on kuitenkin merkityksellinen. Se on tekemisissä esittävyden kanssa ja painottaa, että kaksi- ja kolmiulotteisen kuvaamistavan yhdistäminen on tärkeää. Välinpitämättömyys mahdollisista muoti-ilmiöistä, uhmakas marginaaliin syöksyminen, voikin olla fyysisesti onton ja paperinohuen teoksen kovinta ydintä, kallisi-

<sup>32</sup> Krohn 2018, 123.

<sup>33</sup> Edward S. Casey (2002) tuo esiin maiseman kuvaamisen vaiheita kirjassaan *Representing Place: landscape paintings and maps*.

<sup>34</sup> Patrik Nyberg käy läpi maiseman kuvaamisen muutoskulttuuria ja kertoo mm. katsojan paikan muuttumisesta teoksessa *Maisema = Landscape*. Nyberg 2006, 84–113.

arvoista henkistä pääomaa.

Fyysinen materiaali korostuu, kun paperista puhutaan ja sitä kunnioitetaan. Kirjoittajan maailmankuvaa voisi kutsua materialistiseksi. Paperikivi on kuitenkin yhteydessä aineettomuuteen – uskoon ja kuvitelmaan. Olemme tekemisissä uskon asioiden kanssa: voitko nähdä paperin kivenä?

Paperikiviteokset ovat katsolle pääsylippuja kuvittelun maailmaan. Kuvataideteos suo materiaalille tilaisuuden olla jotakin muuta ja katsojalle mahdollisuuden kuvitella. Tässä paperikivi tekee erinomaisesti osuutensa parantaakseen maailmaa, koska yksiselitteisesti määritelty ympäristö on myös ihmiselle ikävin paikka toimia.

### Kopiot mielessä

”En ole koskaan väittänytään, että esittäisin jotakin tiettyä kiiveä”, toteaa paperikivi. Yleisemmin 1900-luvun lopun vuosikymmenien käsitetaiteen ja postmodernismin avaamalla reitillä representaatio alkoi vaikuttaa jäävän ikään kuin kuvataideteoksen kokemisen ja aistimisen tielle. Maise-  
makuvausta haluttiin esimerkiksi viedä katsojan koettaviksi tapah-

tumiksi, ääritapauksissa jonnekin luonnon helmaan. Toisaalta jo abstrakti maalaus oli voitu nimetä maisemakuvaksi, jolloin yhteyden maisemaan oli synnyttävä ajattelussa eikä havainnossa maiseman elementeistä kuvapinnalla.

Kirjoittajalta on nerokas ratkaisu olla kajoamatta representaation moninaiisiin kysymyksiin. Kaikki, mitä otamme vastaan, representoituu, muodostuu esitykseksi mielessämme. Silmäys historiaan selventää, että René Descartes määrittäi 400 vuotta sitten representaation ajattelulle välttämättömäksi. Taidetta tarkastellessa joudumme silti kysymään, onko teosten tehtävä saada meidät pohtimaan jotakin muuta kuin kilpailua todellisen ja esitetyn välillä.<sup>35</sup>

Kilpailun ajatukseen liittyen on pakko mainita toive siitä, että jokin edistykseellinen säätiö oivaltaa perustaa kilpailun kuvataideteoksen tuottamalle tekstille. Paperikiven muistelmat on vakuuttava voittajaehdokas.

### Nyt ja huomenna

”Asioiden kärjistyminen luo pohjan ja ilmapiirin uudelle kumoukselle. Pian alkaa tapahtua. Koneiden aika on kohta ohi.” Paperi-

kiven tekstin lopussa sen luottamus tulevaisuuteen ilahduttaa. Olisi tärkeä pohtia, miten muistelmat saataisiin kohtuullisen pian perusopetuksen materiaaliksi. Muutoin nuorempi sukupolvi voi kuvitella, etteivät käsintehdyt paperikivet kuulu vuosituhannellemme. Että laitteet saattavat ottaa vallan, robotit sotivat, mikroirut avustavat ihmisiä saavuttamaan kuolemattomuuden, ja jonakin päivänä on jäljellä vain laitteiden totuus.

Ajatukset siirtyvät tästä oman tekstini totuuspitoisuuteen. Kritiikki on teoskuvailua myöten tulkin-  
taa, joten jätän jälkeeni hedelmällistä maaperää väärinkäsityksille. Mutta mitä muuta kriitikkona olen

kuin inhimillinen olento, virheille altis kuolevainen? Tulkinnallisuuden liittyy myös se, ettei aineellinsinkaan teos ole ehdoton – eikä se ennemmin ole jatkuvasti muotoutuva? Vaikka esimerkiksi kuvataiteessa näyttäisi syntyvän jokin aineellinen tuote, ääriinsä rajautuva kappale, se, joka on saatu aikaan, on epäselvä. Sitä voi katsoa huomenna toisin. Kun siihen osuu jokin toinen valo, se on jotakin muuta.

Jos tämä arvio vaikuttaa puolueelliselta, se johtuu siitä, että minulla on läheinen yhteys kirjoittajaan. Minun ja sen välisessä suhteessa ei ole mitään sattumanvaraisuutta, mikään kivi-sakset-paperi -peli ei ole käynnissä.

<sup>35</sup> Taiteesta puhuttaessa on viime vuosikymmeninä pohdittu representaatioksi ja merkeiksi palauttamattoman mahdollisuutta ja osuutta. Ks. esimerkiksi artikkelit kokoelmassa *Toisin sanoin, taiteentutkimusta representaation jälkeen* (Hongisto & Kurikka, 2013), jossa mm. Marko Gylén tarkastelee representaatiota tekstissään ”Ammottava kuva”, 163–166.

Janne Seppänen käsittelee representaation ulottuvuuksia koko visuaalisen kulttuurimme kannalta teoksessaan *Visuaalinen kulttuuri: teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Seppänen 2005, 77–105.



## LUKU 2

# ESITTÄVYYS EPÄILYKSENALAISENA

Miksi tein paperista kiviä enkä jotakin muuta? Kun maalauksia rutisteli, ne muotoutuivat kiviksi kuin itsestään. Akvarellimaalaukset näyttivät helposti kiviltä. Niitä piti vain hieman auttaa tekeytymään. Materiaali oli osa aiheen valintaa.

Ilmaus ”kokeellisuus” vie ajatuksia poikkeuksellisiin materiaaliyhdistelmiin tai ponnisteluihin, joilla uudistetaan käsitystä siitä, mikä on taide. Pelkistysti voi ajatella kokeellisuuden olevan toimintaa, joka poikkeaa entisestä ja tuottaa muutoksen suhteessa taustaansa. Työskentelyni yhteydessä sitä muistuttavilla ilmaisuilla eli ”kokeilulla” tai ”kokeilla” tarkoitan esimerkiksi suostumista materiaalin erittäin yksinkertaisiltakin vaikuttaviin ehdotuksiin sekä suunnitelmallisuuden poissaoloa.<sup>1</sup>

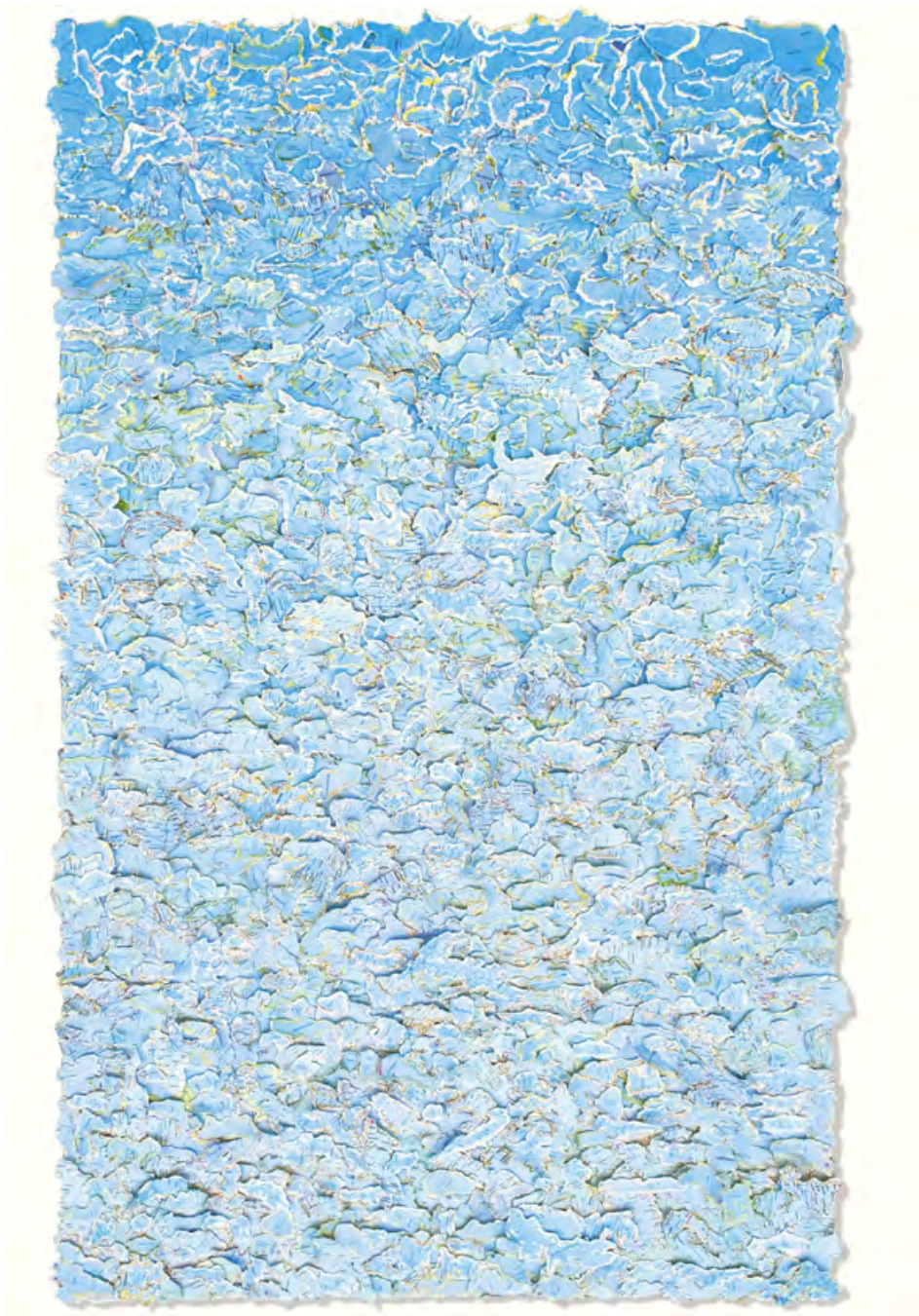
Jos ajattelen, että kokeita kuvaamisen tavoista merkitsee kokeita materiaalien mahdollisuuksista, se ei tietenkään tarkoita, että tutkisin materiaaleja tieteellisen tutkimuksen tapaan käymällä läpi niiden ominaisuuksia, kemiallista koostumusta tai fysikaalista rakennetta. *Maisemakuva-* ja *Järvi*-teoksissa materiaali vaihtuu edellisen luvun maalauspaperista painetuiksi kuviksi, karttalehdiksi. Muutos ei tapahdu suunnitellen tai joistakin vaihtoehdoista tietoisesti valitsemalla. Työtä voi pitää kokeena siitä, miten jokin elementti toimisi siirrettynä toisaalle, teokseen, ja onko mahdollista tehdä kuvista toisen muotoiset, kolmiulotteiset, esitykset.

## TOIMENPITEET

2010-luvun alussa, jolloin tein nämä teokset, paperinen kartta oli arkielämässä aivan yleinen kartan muoto. Karttalehti on tällä välin,

<sup>1</sup> Antti Salminen syventyy esseeteoksessaan *Kokeellisuudesta: historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään* kokeellisuuden pohtimiseen. Salminen jaottelee erilaisia kokeellisuuden lajeja ja laajentaa kokeellisuuden merkitystä ei vain taiteen vaan koko nykyisen tuhoisan elämäntapamme uudistamisen välineeksi. Salminen 2015.

← *Järvi*, yksityiskohta



↑ *Maisemakuva*, 2009, 50×100×15 cm, kartat, hylly.

← *Järvi*, 2010, 130×80×5 cm, kartoista irrotetut järvet, puulevy.



Maisemakuva, yksityiskohta

2020-luvulle tultaessa, muuttanut harvinaisemmaksi, ikään kuin entistä esineellisemmäksi, karttaesineeksi. Asioiden paperiversiot ovat alkaneet edustaa hieman epäkäytännöllistä keskeytystä uuteen ”funktionalismiin”, selviytymiseen vähemmällä esineillä.

Teosten aloittaminen perustui havaintoihin hajanaisesti sijoittuneista kartoista kotonani. Vaikka ilmenisi asiaa Tampereelle tai Etelä-Ruotsiin, näiden paikkoja esittävien karttojen opastus ei välttämättä olisi luotettavaa. Olisivatko niiden eräpäivät jo ohitettuja ja tieto vanhentunutta?

Korjasin karttojen sijaintia ja kokosin ne yhteen. Katsoin taiteltujen karttojen taitekohtia, ja näin ne värillisinä viivoina. Ymmärsin, että kun kartoille etsii sopivan hyllyn, niistä voi värien perusteella asetella kuvan. Kartat saavat siis mennä kaltaistensa joukkoon ja muodostaa väripintaa. Päätin antaa kartoille paikat kuvan osina ja hankkia lisää karttoja saadakseni kuvan valmiiksi.

*Maisemakuvan* ainesosat ovat hylly ja kartat. Taitelluista kartoista ja hyllyn reunoista muodostuu maisemakuvan kaltainen näkymä, taivas, vesialue ja horisontti kokonaisuuden etupuolelle. Toimintani kuulostaa säilyttämiseltä, arkistoiselta, mutta samanaikaisesti aloitan toisen teoksen tuhoamalla karttoja: revin järvien alueet irti kartoista ja asettelen ne vaakatasoon vierekkäin ja osittain päällekkäin. Järvet ovat sinisiä läiskä paperilla, mutta kun irrotan ne kartoista ja yhdistän toisiinsa, niistä muodostuu pintaa. Palautan kuvat, järvi-merkit, lähemmäs vettä. Teos *Järvi* koostuu kartoista irrottamistani järvien merkeistä ja esittää veden pintaa sekä sen pienimuotoista kolmiulotteisuutta.

Säilyttämistä ja tuhoamista ensisijaisempaa on värien ja muotojen järjestäminen. Teoksiin tiivistyy värien ja muotojen samankaltaisuutta mutta sisältöjen erilaisuutta: karttoja Pohjoismaista mutta yhtä hyvin Italiasta. Vaikka materiaali vaihtuu itse tekemistäni kuvista painettuihin, se määrittelee edelleen työn suunnan, antaa minulle tehtävän, samoin kuin paperikivien kohdalla.

## KOKEET JA TAIDETEKOKSET

Tieteellisen kokeen kriteerinä on toistettavuus. Jos taiteellista tutkimusta pitää kokeisiin nojaavana, olisivatko kokeet tällöin ainutkertaisia tapauksia? Ja tulisiko taideteoksen ainutkertaisuudesta pääasia?

Taideteosta voin aina kutsua kokeeksi: se on koe siitä, miten tehdä tämänkaltainen teos, tai koe siitä, millainen teos tästä tulee. Taiteellisen tutkimuksen yksi tavoite on ollut tuoda lisää muotoja tutkimukseksi kutsuttuun, kun tutkimuskohteiden ja -menetelmien asemat muuttuvat.

Jos taiteellinen tutkimus, jota esimerkiksi Suomessa on korkeakoulussa tehty 1990-luvulta lähtien, vertautuu pitkään tieteelliseen tutkimusperinteeseen, on selvä, että se saa itse eräänlaisen kokeen aseman. Se, että taiteilijan työn kautta tarkastellaan maailmaa ja tämänkaltaista tarkastelua voidaan arvioida tutkimuksena, on suhteessa tutkimusperinteeseen uutta ja vakiintumatonta.<sup>2</sup>

Voin ajatella karttateosteni tekemiseen sisältyvän kokeen uusiutuvan tai samaan asiaan liittyvien kokeiden jatkuvan toisissa muodoissa. Teosten *Maisemakuva* ja *Järvi* tekemisessä aktivoituu kysymys siitä, miten kaksiulotteinen kuva selviytyy esittämisestä. Samaa kysymykseen olivat yhteydessä paperiarkeille tehdyt, kolmiulotteisiksi installaatioiksi päätyneet *Ranta* ja *Pelto*, joita käsittelemme edellisessä luvussa.

Paperikiviteokset *Ranta* ja *Pelto* olivat monen osan kokoelmia, mutta karttateoksissa palasista rakentuminen korostuu edelleen. Elementtien järjestämisestä, hajottamisesta ja kokoamisesta tulee minulle ikään kuin työmenetelmä. Se jatkuu tutkintoni myöhemmissä teoksissa ja työskentelyssäni 2020-luvulla toisistaan poikkeavina variaatioina. Vaihdan teosmateriaaleja ja mahdollisia tavoitteita työn lopputuloksesta, mutta järjestämisen teeman, kokeen, voi nähdä seuraavissa teoksissani.<sup>3</sup>

## TÄYDELLINEN KUVA

Karttakuva on virheettömyyteen pyrkivä esitys ympäristöstä, mutta riippumatta teosteni materiaalin lähteestä, lievästi epäjärjestyneestä karttajoukosta, on selvää, että yhteen karttalehteen liittyvä ajatus muista kartoista. Mikä tahansa karttalehti tarvitsee seuraajan, kun maisema ajan kuluessa syystä tai toisesta muuttuu. Karttalehti myös näyttää vain alueen, joka katkeaa paperin reunaan. Kaikkea sen ulkopuolelle osuvaa varten tarvitsemme toisia karttoja. Kartta kuvaa kolmiulotteista, muuttuvaa ympäristöämme, mutta on pysäytetty dokumentti, kaksiulotteisuuteensa rajoittunut kuva: hieman puutteellinen totuus maisemasta.

<sup>2</sup> On myös voitu epäillä, olisiko taiteen ja tutkimuksen liittouttaminen enemmän tapa häivyttää taiteen kokeellista, varsinaista luonnetta kuin saada sitä esiin. Esimerkiksi Dieter Merschin vuonna 2015 esittelemät eri näkemykset ja tulkinnat taiteellisen tutkimuksen pyrkimyksistä ilmentävät sen vertautumista myös tieteen ja tutkimuksen totuttuihin asemiin ja tavoitteisiin. Mika Elon artikkelissa ”Isabella Stengersin kosmopoliittikka ja taiteellinen tutkimus”, *Tiede & Edistys* 4/2021 mainitaan suomennettuina Merschin muotoilemat jäsenyykset. Elo 2021, 267–268. Clive Cazeaux on koonnut määritelmiä taiteellisesta tutkimuksesta julkaisuun *Art, research, philosophy*. Cazeaux 2017, 33–47.

<sup>3</sup> Käsittelemme kokoamisen ja järjestämisen kysymyksiä tekstin kaikissa seuraavissa luvuissa.

## VÄISTÄMÄTTÖMÄT OHITUKSET

Tieteellisten kuvien tavoitteena on esittämisen pätevyys. Jos tässä suhteessa niitä kutsuu esittämisen ammattilaisiksi, taideteokset olisivat harrastelijoita. Teos esittää jotakin kohdetta niin paljon kuin sitä huvittaa, sen verran kuin esittävyydellä on merkitystä kyseiselle työlle ja taiteilijalle.

Lukematon määrä taidemaalareita voi allekirjoittaa lauseen, että aihe on tekosyy, veruke maalaamiselle.<sup>4</sup> Käsitetaiteilija ei halua tunnustaa, että olisi mieltä esittää jotakin nähtyä. Esimerkiksi Robert Morrisista lähtien moni taiteilija kehottaa: katsokaa prosessia sekä teoksen sulautumista ympäristöön.<sup>5</sup> Voi ajatella, että jokaista ”prosessia” tai ”sulautumista” vastaanotamme tutun fyysisen olemuksemme kautta ja vertaamme niitä aina esimerkiksi omiin mittasuhteisiimme, joten siinä mielessä nekin esittävät maailmaamme. Jos ei ole lopputulosta, etäisyys ja läheisyys johonkin kuvattavaan kohteeseen on kuitenkin monimutkaisempi ajatus, ”esittävyttä” on vaikea rajata. Abstraktin teoksen ei pitäisi esittää mitään. Silti kaikki esittää jotakin. Esittäisikö ei-esittävä taidekin – itsensä? Vaikka kuvan ”kohde” olisi poistettu peleistä, teos sitoutuu maailmaamme ja kommentoi sitä.

Jos oletamme taideteoksen omaksi universumikseen, kuten 1900-luvun filosofiassa ja estetiikassa on tehty, voidaan tietenkin ihmetellä, mitä esittävyttä siihen liittyisi. Heideggerin mukaan teos ei esitä mitään, koska se syntyessään vasta tuottaa kaiken sisältämänsä.<sup>6</sup> Vaikka edessämme olisi niin kutsuttu esittävä teos, tajuamme luontaisesti filosofi Mikel Dufrennen ajatuksen siitä, että yhtäältä teoksen katsoja vie oman maailmansa teokseen ja että toisaalta taiteella on myös oma tehtävänsä inhimillisessä yhteisössä. Dufrenne korostaa, että taideteos on kokonainen järjestelmä, jonka toimintaan sen tarkastelija osallistuu.<sup>7</sup> Hän painottaa teoksen pitävän sisällään kaksi maailmaa: teoksen esittämän maailman ja sen tuottaman ilmaistun maailman. Ilmaistua maailmaa hän haluaa kutsua esitetyn sieluksi, esitettyä ilmaistun ruumiiksi.<sup>8</sup> Lopulta niin kutsuttu esittävyys on täysin riippuvaista sovitusta esittämisen tavoista ja kuvataiteen perinne on

<sup>4</sup> Esimerkiksi tutkija Barbara Bolt kertoo representaation häviämisestä maalaamisesta, jossa tärkeämpää ovat prosessin aikaiset tapahtumat. Bolt 2003, 41–59.

<sup>5</sup> Morris pohti monissa kirjoituksissaan työprosessien huomioimista ja näkymistä, ks. esim. Morris 1993, 43–46.

<sup>6</sup> Heidegger 1995 (1935–1936), 35. ; Luoto 2000, 100.

<sup>7</sup> Dufrennen määrittelystä teoksen ja sen kokemisen suhteesta, ks. Dufrenne, Mikel 2000 (1953), 29–30.

<sup>8</sup> Dufrenne 2016, 550–552.

myös verkosto, johon teos kiinnittyy. Kuvataide näyttää, että ensisijaisempaa on se, miten esitetään, kuin se, mitä esitetään.

## MUTKIA SUORALLE TIELLE

Tieteen kuvien, kuten karttojen, pyrkimys on antaa sama viesti kaikille. Kartan tehtävä on esittää kuvaamansa paikka siten, ettei tulkinnanvaraa jää. Taiteessa tilanne vaihtelee eri teosten välillä. Kuvaamisen kohde saa tapauskohtaisen, teoksen pyrkimyksen mukaisen, aseman.

Riippumatta siitä, kuinka paljon teos viittaa johonkin tunnistettavaan asiaan, ajattelen, että taideteosten joukosta suurin reitti todellisuuteen on kolmiulotteisella teoksella. Se tekee työnsä, suorittaa esityksensä samassa tilassa, hengittää samaa ilmaa, jakaa samat neliöt ja kuutiot kanssamme, ja voimme vaikka koskettaa sitä. Välissä ei ole kuvaa tuottavaa tai välittävää laitetta eikä kuvaa ole kaksiulotteisessa pinnassa. Tällaisia teoksia ovat karttahylly *Maisemakuva* ja järvisymbolien reliefi *Järvi*.

Karttateoksissani tuotan silti myös toisenlaista esittävyttä. Vähintään läheltä katsottaessa on selvää, että teoksiin sisältyvät karttakuvien esitykset. Esittävyys on ikään kuin moninkertaista, vaikka alun perin toteutuksen oli sysännyt liikkeelle tietty puutteellisuus: karttojen vanhuus sekä yksittäisen kaksiulotteisen kartan riittämättömyys esittäjänä.

Kartat olivat antaneet tehtävän: onko mahdollista tehdä toisen muotoisia kuvia niistä? Karttojen virikkeet olivat rakentaneet ajatuksiani, ja itse aloin rakentaa kartoista teosta. Ajatus toteutuksesta ja aiheesta oli seurannut kartoista eikä esimerkiksi maiseman katsomisesta.

## TODELLISET JA KUVITELLUT YHTEYDET

Olin oikaissut kaksiulotteista kuvausta: palauttanut järven merkkejä ”vedeksi” ja rakentanut kartoista maisemanäkymän. Yhteys kartan esitykseen oli kiehtonut minua ja työskentelyssäni yhteys teosten koelmamaiseen rakenteeseen oli hahmottumassa. Minkälainen yhteys teoksissa kuvattuun kohteeseen olisi? Karttahyllyn kuvaama kohde oli maisema, mutta suhde todelliseen maisemaan puuttui. Olin antanut havainnon kohteeksi jotakin, jota ei ollut olemassa.

Kun teokset valmistuivat vuonna 2010<sup>9</sup>, en ollut kirjoittanut edeltäviä kappaleita tai sijoittanut karttateoksia tutkintoteosten kokonaisu-

<sup>9</sup> Teokset olivat esillä näyttelyssä *Päämäärättä määränpäähän*, Kluuvin galleria, Helsinki, 2010.

teen. Kuten paperikiviteosten yhteydessä<sup>10</sup> punnitsin sanallistamisen kysymyksiä. Ajatukset oli jo aseteltu teoksiin, sinisen ja valkoisen sävyt oli valittu, kulmikkuus, suoruus, kaltevuus ja teoksen osien suhteet oli määritelty.

Rakentelustani olivat puuttuneet sanat. Mitä olisi tehtävissä, kun teokset olivat murtautuneet maailmaan ilman selityksiä? Samalla huomasi, että en voinut vastustaa kiusausta kirjoittaa kohtaamattomuudesta.

Lähestyin kirjoittamista kiertotietä, en suoraan teokselta kysymällä kuten olin tehnyt paperikivien kohdalla. Kuvittelin keskustelua teosten oletetun kuvauskohteen, vesialueen, kanssa. Kirjoitin tuolloin seuraavat yhteydenotot merelle. Viesteissäni tarjoan sille työkumppanuutta ja toimintaohjeita. Lopulta esitän perusteluja ja kirjallisuusviitteitä todistaakseni sitä, miksi yksi kuva ei riittänyt teokseksi.

<sup>10</sup> Luku Kivi, paperi, sanat.

## YHTEYDENOTTO

Arvoisa meri,

olen nähnyt teistä kuvamateriaalia, mutta nyt olen katsomassa teitä luonnossa. Tässä Hietaniemen uimarannan tuntumassa Helsingissä maisema koostuu lähinnä vedestä ja taivaasta. Pilvet liukuvat, ilmatilassa vaeltavat linnut, maassa on heinää ja hiekkaa ynnä muuta. Nämä muut jäävät sivuseikoiksi, koska kiinnostavin olette te.

Tiedustelen, voisitteko alustavasti kommentoida suunnitelmani tehdä teistä kuvataideteos. Alla yhteystietoni. Korkean ikänne takia otan käyttöön vanhimman yhteydenpitovälineen, jonka tiedän. Panen viestin pulloon, jonka pudotan rannalta veteen.

terveisin

Maija Närhinen  
kuvataiteilija

Arkadiankatu 16 c  
00100 Helsinki  
0503646611  
maija.narhinen@uniarts.fi

Hei,

muistuttaisin vastaamisesta. Miten ehdotatte olemustanne kuvattavan? Olen tänään aamusta lähtien pohtinut, miten esittää kohdetta, joka sisältää suoranaisen avaruuden: yksityiskohtien äärettömyyden, upean rytmin ja samalla hallitun kokonaisuuden.

terveisin

MN

Hei,

saamistanne viesteistä käsitätte, että teoshanke on kunnianhimoinen. Turvallinen luonnoslehtiön koko ei tekisi oikeutta teille, sovinnaiset viivat eivät riittäisi. Ja miten saada esiin elävyys, liike ja muut ominaispiirteenne? Entä mitkä ovat olennaimmat piirteet! Toivon, että vastaatte mahdollisimman pian!

MN

Hei,

ajatus, että jättäisitte kommentoimatta, tuntuu vieraalta. Jonkun, joka on jatkuvasti toiminnassa, ei voi kuvitella pysyvän hiljaa. Te

työskentelette tauotta, tuotatte aaltoja tai vähintään peilaatte sään mukaan aurinkoisuutta ja pilvisyyttä, joten en varmasti odota apuanne turhaan.

MN

Hei,

vastauksenne puuttuu yhä, ja voi olla syytä esitellä itseäni paremmin. Ette voi esimerkiksi tietää, että minulla on ollut tunteita teitä kohtaan pitkään. Lapsena järvenrannat puhuttelivat minua, mutta varhaisnuoruudesta lähtien ihailin teitä.

Saavutitte ykkösaseman, mutta toisaalta järvi ja meri merkitsevät samaa, veden hallitsemaa maisemaa. Eikä henkilökohtainen taso muuta mitään. Voisimme työskennellä kuin yhtiökumppanit ja aloittaa kartoittamalla odotuksenne projektilta.

MN

Hei,

olette tietenkin kuvitellut, että teitä lähestyy joku myyjä. En kauppaa mitään, eikä kuvataiteessa tavoitella taloudellista voittoa. Tämä on tilaisuus vaikuttaa epäkaupallisessa konseptissa. Vaikka tähtäimessä eivät ole edut tai hyödyt, suhtaudun työhön antaumuksella ja pyydän samaa teiltä.

MN

Hei,

on aina ilo kiittää antoisasta yhteistyöstä. Mitä tehdään, jos vuorovaikutus ei ole hyvää, vaan tyypillisempää, tylsää keskita-soa? Silloinkin kiitellään. Entä kun kommunikaatiota ei synny lainkaan? Projektin alku on haasteellinen, koska teiltäpäin ei tule sanaakaan.

Tässä tilanteessa mieleen nousee eri selityksiä. Hetkittäin en usko, että olette lainkaan pohtinut asiaani. Tai sitten olette, ja mielestänne en ole sopiva tekemään teosta. Ette ole vakuuttanut työn laadusta. Toivon, ettette pahastu, mutta meri on aihe muiden aiheiden joukossa. Se on yksi maiseman tekijöistä, ja maisema taas on vain yksi niistä aiheista, joita ihmiset nyt käyttävät teoksiinsa. Aiheetkin ovat lopulta vain keino saada ajattelua liikkeelle. Olen käsitellyt maisema- ja muita aiheita. Työt ovat saaneet yleisöä. Vuosien varrella olen korjailut teknisiä ja vaikka millaisia puutteita. Kuitenkin odotan kommentteja nöyryn mielin. Parhaita puoliani on halu kehittyä.

MN

*Ei hitto, nyt loppuu hemmetin teittely. Jos yhtään liikuttaa, pistät viestin. Itse panin kaiken peliin. Pulloposteista saan hullun maineen. M*

*Hei, mistä töykeät sanat ilmaantuivat aiempaan viestiin? En tiedä! Olet ainutlaatuinen aihe. Kaltaistasi aihetta voi ajatella päivittäin. Voit olla elämäni aihe.*

*Sitä paitsi on mahdoton väite, että yhteydenpitomme olisi mieleetöntä. Miten kuvataide kokonaisuudessaan olisi vähemmän järjetöntä? Jos haluaa kysyä, mitä järkeä on kirjeenvaihdossa vesialueen kanssa, pitää kysyä myös, mitä järkeä on koskaan ollut askaroida hyödyttömiä esineen kaltaisia kappaleita – joilta veistokset näyttävät – tai kuvia, joilla ei ole esimerkiksi tiedonvälitysarvoa – joilta maalaukset näyttävät? Mitä järkeä on ollut säilöä museo-olosuhteissa näitä edellä mainittuja? Mitä järkeä on ollut mennä museoon hurmioitukseen niistä?*  
M

*Hei, pidetään tämä viikko kommentointiaikana. 2020-luvulla toimitaan ripeästi. Some ei joustaa, vaan pitää päivystää jatkuvasti. Mitä se tähän kuuluu? Esittäminen on siinäkin kyseessä: on toivottavaa tehdä kuvauksia elämästään ja ympäristöstään. Voi tietenkin ihmetellä, kuinka paljon vastaavuutta todellisuuteen jää, kun sen kautta tehtävä esitys on valikoitu otos, näkökulmien paras vaihtoehto.*

*Verkkoa tulee täydentää ja täydentää, vaikka se ei koskaan täyty eikä valmista tule. Muodossa some sallii aikataulua enemmän vapauksia. Olet onnekas, koska kirjoitan hyvällä suomen kielellä. Somen kieli voi olla muodotonta eikä somen ikäisellä ihmisellä ole enää välttämättä käsitystä suomen kielen sija- tai verbimuodoista.*

*Esityksiä kertyy nykyään kunnioitettava määrä ja suhteellisen vähällä vaivalla. Ei ole silti aivan ongelmatonta, että ihminen on ottanut koneen apurikseen. Jos ihmisen yhteistyökumppaniksi todella päätyisi kone, miten nämä olisivat tasavertaiset? Esimerkiksi meillä on enemmän yhteistä. Ajattele pelkästään koostumuksia. Sinussa on runsaasti vettä ja omasta massastani sitä on kaksi kolmasosaa, mutta koneiden nestepitoisuus on olematon. Meillä on yhteistyöhön luontaisia edellytyksiä.*

M

*Hei, on ollut miellyttävää työskennellä itsekseen. Vaikutan tehokkaalta, mutta suosin asioiden selvittelyä rauhassa. Työskentelyni on luullakseni pohdiskelua.*

*Työrauha synnytti silti myös tuskallisen ajatuksen. Ehkä kannatat itse eristäytymistä, ylläpidät etäisyyttä ja varjelet vapautta. Se tarkoittaa, että luet lähestymisyrittäni torjuttavana uhkana. Aikeeni ovat kuitenkin vilpittömät, ota yhteyttä!*  
M

*Hei, aallot lyövät katsojaa päin tuhansissa videoteoksissa. Siinä on tietenkin kynnyskysymys. Meri esiintyy kuvataiteessa sellaisessa runsaudessa, että olet joutunut kyllästymiseen asti aiheeksi, teemaksi tai johonkin rooliin.*

*Olen nähnyt näyttelytiloissa yhteensä tuntikausia myrskyisiä ja tyyniä merenpintoja. Niitä on hienoa katsoa, ja voisin hyvin ottaa kotini sisustukseksi merivideon, mutta haluan tarkentaa, ettei hankkeemme ole samoilla linjoilla. Varmasti olet yhtä mieltä siitä, että paljon esillä olleet muodot eivät kiinnosta. Teoksestamme tulee muuta. Olen tehnyt esityksiä työäillä, persoonallisilla käsityömenetelmillä. Niissä ei ole esimerkiksi ääntä tai liikkuvia kuvia eikä työparinani edes vanhaa kameraraatoa. Odotan vastausta asap.*

M

*Hei, sinun pitää parantaa vastausvauhtia. Kohtuuton odotus on kenelle tahansa neuvo siirtyä seuraavien asioiden pariin.*

*Ainoa, mitä voin tehdä nyt, on mainostaa lisää. Minulla on jatkotutkinto tekeillä. Cv:n rivit lisääntyvät eikä mitään poistu. Mitään hävettävää tai salattavaa ei ole. Tase on kohdallaan, tulos jatkuvasti plussalla, toiminta hyvällä tolalla ja menestyksekkästä. Kiinnostus alaani – samankaltaisuutta, esittämistä – kohtaan on alkanut erittäin varhain taidehistorian aikajanelä, eikä ole viitteitä siitä, että se loppuisi. Kutsun sinua kumppaniksi yhtiöön, jonka asiat ovat erinomaisesti.*

M

*Hei, hienoa, jos huomiosi saapuvat lähipäivinä, kun olen vielä alkuvaiheessa. Muutamien viikkojen sisällä on myös ok, on mahdollista hyödyntää niitä työssä. Tai tämän vuoden aikana, kun teokset ovat esillä, ne ehtivät tasoittaa mahdollista asiantuntematonta*

kritiikkiä. Tai vuoden parin kuluessa, jolloin keskustelu teoksista ei vielä ole hiljennyt. Tai ennen kuin unohdan teokset jouduttuani muistisairauden uhriksi. Tai kun jälkeläisiäni on maailmassa, ja joku saa ainesta sukututkimukseen.

M

Hei,  
edellinen viestini koostui epätoivosta, mutta nyt olen tehnyt teoskokeiluja. Kun tulin rannalle, kävi ilmi, että aikaansaannokset ovat kuitenkin ihan muuta kuin sinä. Ota välittömästi yhteyttä, ellet halua todistaa, että teoksista tulee subjektiivista höttöä.

M

Hei.  
Joskus on vastaanotettava epämiellyttäviä uutisia. On mahdollista aina olla rehellinenkään. Pieni yhden henkilön organisaationi ei mitenkään ole virheiden ylä- tai ulkopuolella.

Toisaalta asiani liittyy myös omiin kommentteihisi. En ollut kiinnostunut sinusta kovin vakavasti. Pahoittelut! Todella vähän olisi innostanut esimerkiksi hyvin tarkka näköiskuva teikäläisestä. Sitä vastoin kokeilut ja esitystapojen uudistukset vetoavat kuvataiteilijaan.

Sinulle on siis jäämässä kyseenalainen asema. Et ollut oikeastaan teosteni kuvaamisen kohde, tai jos olit kohde, olitko työni aihe? Tein maisemakuvan latomalla kokoontaiteltuja karttoja päällekkäin ja vierekkäin hyllyyn. Näkyville jäi vain pieni osa karttaa eli taitoskohta. Värit taitoskohdissa muodostivat yhdessä hyllyn valkoisen värin kanssa horisontin, taivaan ja meren näköiset värialueet. Eikö aiheena silloin ole itse kuvaamisen, esittäminen?

Kuvien kaksiulotteisuus, joka on niin heikko kuvaamaan maisemaa, veti puoleensa, ja minun oli pakko käsitellä esittämistä ja esittämisen mahdollisuutta. Karttakuvat päätyivät osaksi hyllykköä seinällä ja reliefiksi lattialle. Reliefillä tarkoitan sitä, että toinen teos syntyi, kun irrotin järvet karttakuvista ja tein niistä paperista veden pintaa.

Teokset sisältävät monta eri kuvaa ja ovat eräänlaisia karttojen kokoelmia. Minua kiehtoi kuvien yhdistyminen, mutta myös se, miten yksinkertaisuudessaan paperi ja sille tehty kuva taipuisivat merivedeksi. Teosaineet saivat määrävallan työssä.

M

Hei,  
ehkä olet raivostunut, kun sait tietää, mitä tein. Itse olen täysin rauhallinen, koska uskon, että voin selvittää tapahtuneen.

Miksi teosaineet voittivat? Mitä ansioita ikääntyneillä paperikartoilla on? Ei mitään, eivätkä materiaalit edes ole itsellisiä asioita. On mahdotonta erotella tekoainetta ja ”teknikkaa”. Tällaista en ole välttämässä yksin. Esimerkiksi Henri Focillon tarttui asiaan kirjassaan *La vie de formes* vuodelta 1934.<sup>11</sup>

Focillonin mielestä teoksen toteutusta on väärin tarkastella tekniikkana sinänsä. Se täytyy sen sijaan nähdä suhteiden verkkona tai yhteyksien ilmentymänä. Tekniikka on prosessi, jota ei voi pitää erillisenä, hetkellisesti käyttöön otettavana, siinä samassa käynnistettävänä menetelmänä tai teknisenä suoritusena. Jo materiaali on osa sitä ja tekniikka rakentuu Focillonin mukaan myös oman historiansa varaan.

Teoksen toteutus on yhteenlaskua, jossa otetaan huomioon, mitä on jo tehty, millaisia tunnusteluja on käyty läpi, kuten varsinaista taideteoksen lopullista muotoa edeltävät luonnokset. Niistä yhdessä muodostuu työn toteutus.<sup>12</sup>

Aine ja muoto ovat aina kontaktissa keskenään eivätkä ne ole toisistaan erillisiä. Focillon vastustaa vanhaa muoto-ainesajattelua. Erillisuus olisi mahdotonta, koska aine on aina jossakin muodossa. Sillä on väri, koostumus, pintakuvio ja niin edelleen. Muoto kehittyy tai muuntuu esimerkiksi taideteoksen valmistusprosessissa siten, että aineen olemassa oleva muoto ehdottaa myös jo jotakin. Materiaalisuus ansaitsee arvon mutta liittyneenä muotoon.

Elementtien yhteistyö pakottaa tunnustamaan vielä jotakin. Sen ohella, että kuvat toimivat teosten aineena ja muotona, ne olivat alusta lähtien sytykkeenä työlle. Siis karttakuvat eikä rannalla vaellus. Katsoin ensin kuvia ja sitten tein teoksiin fyysisistä, paperisista kuvista jotakin muuta kuin nämä alun perin olivat olleet. Kuvat, esitykset sinusta, voittivat selvästi.

M

Hei,  
vaikka et saanut paikkaa teosprosessissa, voidaan keskustella tilanteesta. Pohdit, eikö osuuttasi pitäisi myöntää. Jostakin kuvat karttoihin ovat tulleet.

Saat kutsua itseäsi minun puolestani vaikka teosten esivanhemmaksi. Mutta eivätkö kaikki kuvat, käyttämäni kartatkin,

<sup>11</sup> Focillon 1989 (1934), 95-105.

<sup>12</sup> Focillon 1989, 102

ole monin tavoin itsenäistyneet? Kuten taideteoksilla, niillä on omaa elämää, omat katsojat, esityspaikat ja niin edelleen.

Alkuperän ajatus tuo mieleen, että voit lukea esimerkiksi Martin Heideggerin Taideteoksen alkuperän. Siitä käy ilmi, että kuvataideteoksen aikaansaa monen asian liitto.<sup>13</sup> Teos itse näyttää oman esityksensä totuuden. Tätä kautta se tuottaa omia merkityksiään maailmaan ja saa tämän näkymään uudella lailla katsojalle. Voit tutustua väittämään Taideteoksen alkuperän luvusta ”Teos ja totuus” tai artikkelikokoelmasta Elämys, taide ja totuus.<sup>14</sup>

M

Hei,  
et joudu pohtimaan yksin sitä, miksi sinut syrjäytettiin prosessissa. Lähetän tässä lisää tarkennuksia.

Lähtökohtainen tosiseikka on, että kuvataiteilijoissa ei voi huomata mitään hinkua jäljitellä kohdetta. He voivat olla rennon piittaamattomia kuvaamisen kohteesta. Toisaalta, olisiko minäkäänlainen kuva lopulta oikeaa jäljittelyä?

Filosofi Jean-Luc Nancy selvitti, että henkilömuotokuvakin on jotakin, josta malli on jo aika kaukana. Vaikka jäljittely onnistuisi – kuva olisi todella tunnistettava – kun kuva syntyy, henkilö poistuu näyttämöltä. Maailmaan tullut muotokuva on se, johon katsoja solmii suhteen, jos solmii, ei mallina toimineeseen henkilöön.

Arvoni voivat olla mielestäsi pielessä, kun laiminlyön kunnioittaa mimesistä, luonnon ja todellisuuden jäljittelyä, mutta valitettavasti olet väärässä. Mimeettisyyttä on joka paikassa. Jos joku päätyisi lukemaan tämän tekstin, hän olisi lukenut esityksen keskustelusta. Jos liittäisin keskustelumme jonkin kirjan tekstiksi, lukijan täytyisi tunnustaa, että mimeettinen keino on ollut käytössäni, vaikka hän ei ajattelisikaan lukevansa esitystä oikeasti tapahtuneesta.

Alun perin mimesis tarkoitti luonnon ja todellisuuden jäljittelyä, mutta nykyinen ajattelu ei ole näin yksinkertaista. Esittämisen suhde esityksiinkin tunnustetaan. Saat asiasta kokonaiskuvan perehtymällä Mimesis-julkaisuun.<sup>15</sup> Jäljitelmä voi olla myös muun kuin oikeasti olemassa olevan jäljittelyä: vaikka täysin väärää ja

<sup>13</sup> Heidegger 1995, 40–45.

<sup>14</sup> Luoto 2000, 100–101.

<sup>15</sup> Mikkonen & Salminen 2017.

itse keksittyä on mahdollista matkia ja toistaa. Leonardo da Vinci tai perussuomalainen poliitikko on aikoinaan voinut ehdottaa, että olemassa olevan kohteen näköisyys on taitelijan tavoite, mutta näitä käsityksiä ei ammattikuvataiteilija voi ottaa vakavasti.

M

Hei,  
mietit ehkä valituksen tekemistä. Ihmettelet toimintaani. Missä on etiikka, moraalit, alkeellisimmat säännöt? Miten teoksia suunnitellaan ilman lupia kohteelta, jota ne kuitenkin näyttävät kuvaavan? Tai onko oikeus pyytää ja kysyä mitä tahansa? Entä taiteellisen projektin valvonta? Ketkä ovat vastuussa?

Voit nähdä minut roistona, mutta sitä en ole. Ajattele sanontaa ”seura tekee kaltaiseksi”. Päädyin puuhailemaan kuvien seurassa ja ne taas ovat esimerkiksi kaksoiselämän mestareita.

Kuvat ovat ja eivät ole, ne vaikuttavat näyttävänsä kovasti jotakin, joka onkin ihan muualla. Ne kertovat, että jotakin on jossakin, mutta samaan aikaan se onkin tässä ja nyt, silmien edessä. Ne säilyttävät saman näkymän, vaikka maailma muuttuu.

Tai ajattele vaikka kaksikulotteisten kuvien käyttäytymistä silloin, kun tehtävänä on esittää jokin kolmiulotteinen tila. Ne houkuttelevat katsojan toimimaan kuten haluavat. Ne suostuttelevat tämän käyttämään mielikuvitusta. Paperilla voi olla läiskää ja yhdensuuntaisia viivoja ja viivoja sinne tänne, mutta silti katsoja suostuu näkemään, että siinä on Turun tuomiokirkko.

Äskeinen oli oma esimerkkini, mutta muutoin asiassa ei ole mitään keksimääni. Sitä on käsitelty esimerkiksi Antero Salmisen teoksessa Pääjalkainen: kuva ja havainto: ”Kuvat ovat paradoksaalisia esineitä, sillä niillä on kaksoistodellisuus. Voimme nähdä kuvat kahdella tavalla: näemme viivoja, siveltimen vetoja ja väripigmenttejä litteällä pinnalla tai näemme näiden aineiden muodostamia kukkia, taloja, ihmisiä, lintua raatelevan kissan, naisen päivänvarjoineen. Kuvat voidaan nähdä joko sellaisenaan tai jonain muuna, joka tykkäänä eroaa kuvapinnasta.”<sup>16</sup>

M

<sup>16</sup> Salminen 2005, 151.

Hei,  
ymmärrän, että tapahtuneesta on vaativaa palautua. Olet tyrmistynyt esimerkiksi siitä, että teoksista tuli niin pienikokoisia, vaikka vaikutat äärettömältä.

Ohjeeni sinulle on ottaa rauhallisesti. Voit tutkia Gaston Bachelardin Tilan poetiikkaa, ja saat suhteellisuudentajua. Bachelard korostaa, että äärettömyys luodaan aivoissa. Luvussa ”Kotoinen mittaamattomuus” Hän kertoo esimerkiksi: ”Mittaamattomuus on meissä. Se kytkeytyy eräänlaiseen olemisen laajenemiseen, jota elämä hillitsee ja jonka harkinta yhä uudelleen pysäyttää, mutta joka jälleen käynnistyy yksinäisyydessä. Heti kun olemme liikkumatta, me olemme toisaalla; uneksimme mittaamattomassa maailmassa. Mittaamattomuus on liikkumattoman ihmisen liikettä. Se on yksi rauhallisen uneksinnan dynaamisia ominaispiirteitä.”<sup>17</sup>

Bachelard järjestelee maailmaa kotoisammaksi ja antautuu tarkastelemaan ja analysoimaan pieniä koloja, nurkkia ja yksityiskohtia. Hän ottaa esiin myös sen, että mittaamattomuuden saa pakattua miniatyyriin, erittäin pieneen kuvaan. En tehnyt miniatyyriä sinusta, mutta teokset olivat pienten palasten kiteytymiä ja kuin jonkin esineen kokoluokkaa. Niissä jää paljon työtä kuvittelulle, mistä myös Bachelard kirjoittaa.<sup>18</sup>

M

Hei,  
tämä saattaa olla viimeinen yhteydenotto. Selvennykseni ovat olleet perusteellisia. Voit pitää harmillisena, että vetosin ulkopuolisiin ajattelijoihin, mutta olihan oma osuuteni projektissa tavattoman laaja. Sain itse järjestää kaiken.

Tuli ilmi, että meillä on ollut yhteistä historiaa. Minulla on ollut kiinnostusta vesialueita kohtaan. Olen kävellyt rannoilla maise-  
mia ihailen. Ei ole syytä kiistää sitä, mutta mitä selkeyttä se toisi asiaan. Ihmisen päässä voi vaikka jatkuvasti pyöriä muistojen mylly.

Myllyn pyöritys kuulostaa tekniseltä ja kätevältä, mutta tarkoittaa vain sitä, että mielessä aineiden on mahdollista sekoittua ja limittyä toisiinsa. Muistikuva sotkeutuu havaittuun. Kuviteltu sekoittuu tapahtuneeseen. Kun ihmisen toimien joh-

<sup>17</sup> Bachelard 2003, 382.

<sup>18</sup> Bachelard 2003, 380.

dosta tuotokset jauhautuvat ulos, miten jäljittää, mikä oli kuorta ja mikä ydintä? Mikä osuus tuloksista on alun perin ollut mitäkään?

Voisin edelleen pitää yhteyttä, mutta kiireitä saattaa kertyä. Ehkä saat jotakin kautta tietää tulevasta, joten sanon totuuden. Ajatukset ovat täysin toisessa teoksessa. Työssä karttakuvien kanssa ymmärsin, että karttojen jokimerkeistä saa aikaan aaltoja. Kun leikkaan mutkittavat joet irti kartoista ja yhdistän ne toisiinsa, voin muodostaa aaltoilevaa veden pintaa.

Teos syntyi ehkä meidän projektistamme, mutta siinä on uutta kokeiltavaa. Usean neliömetrin kokoinen teos tulee peittämään näyttelytilan lattian. Siitä voit lukea myöhemmin taiteellisen tutkimukseni tekstin luvusta Rajan vetovoima.

M



*Joki*, 2015, 340×340×5cm, kartat.

### LUKU 3

## RAJAN VETOVOIMA

### ESITTÄVYYDEN RAJOITUS LÄHTÖKOHTANA

Kaksiulotteinen kuva, kuten maalaus, piirustus, valokuva tai myös paperille painettu karttalehti, on rajattu näkymä. Se on raja, jossa paperin, yleensä suorakulmaisen ruudun, reuna on itsestään selvä raja.

Karttakuvan käsittämisen tai katsomisen säännöt kuuluvat: pysy tässä. Usko tämä projektio. Luota siihen, että tähän painetut värit, viivat ja sanat esittävät kaupungin. Kun katson karttaa pelkästään kuvana joutumatta turvautumaan siihen matkaoppaana, syntyy kiinnostus koetella kuvan sääntöjä ja uhmata sen periaatteita. Kun pyydetään olemaan menemättä yli, kehittyä kiusaus loikata. Rajoitukset motivoivat ylittämään ne.

Edellisen luvun *Maisemakuvassa* ja *Järvessä* sijoitin teoksiin taiteltuja karttoja tai kartoista revittyjä järven merkkejä. Pienikokoiset teokset toimivat johdantona *Joki*-teokselle. Niiden tekemisellä selvisi, että oli tehtävä laajempi teos, johon samankokoisia yksiköitä mahtuisi enemmän. Teos hallitsisi koko näyttelytilaa. Halusin kokeilla muodostaa pienikokoisten karttalehtien vielä pienemmistä yksityiskohdista yhdistelmän, joka on kooltaan katsojaa suurempi.

Esittävyiden rajoitus on hyvä lähtökohta tekemiselle. On toimittava. Poimin eri karttojen joet yhteen. Leikkaan, tulostan ja yhdistän. *Joki*-teos tulee koostumaan lähes pelkistä rajoista, reunoista – kuvista, jotka ovat muodoltaan mutkittelevia viivoja. Leikkaan paperisista kartoista jokia, muutan leikkaamani alkuperäiset jokimerkit digitaaliseen muotoon ja tulostan niitä lisää.

Työssäni asetan kaksiulotteiset kuvat kolmiulotteisen teoksen osiksi. Ylitän kartan kaksiulotteisuuden rajat, järjestän sen palat uuteen olotilaan. Teoksessa kuvat ovat osittain päällekkäin ja osittain kohoavat yhdestä tasosta. Kuvan, kartan, pinta rikotaan ja teoksesta tulee uusi pinta, joka liittyy osaksi esitystilaa ja muodostaa osan paikkaa, jossa katsoja on.

### PUUTTEESTA LISÄARVOON

Vapautan kartan jokimerkin vastuusta esittää jokea yksin. Avustan yksittäistä jokea muilla joilla. Palautan kartan tehtävästään näyttää pro-



jektio maisemasta lähemmäksi sitä, mitä se kuvaa – koetan saada jokimerkit esittämään vettä.

Toimin sekä valmiissa että juuri syntyvässä maailmassa. Käytän valmiita kuvia, hyödynnän etuja, jotka liittyvät sovittuun ja vakiintuneeseen. Teosmateriaalin voi tunnistaa kartoiksi ja yhteys kartan kuvaamisen käsitykseen on katsojalla valmiina. Toiselle tasolle kuuluvat omat askareeni: päätökset ja toimenpiteet, joilla kuvat muuttuvat uudeksi järjestelmäksi.

### KOLLAASI

Tarkoittaako toimiminen molemmilla tasoilla, että vien työn kollaasin käsitteen äärelle? Kollaasimainen teos on täynnä koloja, joista ajatus voi pujahtaa muualle, toiseen kuvaan tai tilaan. Sata vuotta sitten kollaasiteokset antoivat katsojalle luvan kurkistaa silloisten kuvan rajojen yli tai ohi, johonkin, minkä ei siihen mennessä ollut katsottu kuuluvan johdonmukaisesti tehtyyn kuvaan. Erilaiset elementit muuttuivat saman kuvan osiksi. Kuvan pinta rikkoutui ja syvyydet kuvassa vaihtoivat paikkoja. Katsoja taas oli yllättäen sadan vuoden takaisen kuvakäsityksen keskellä tarkastelemassa kuvassa olevaa kohdetta eri kulumista yhdellä kertaa.

Samalla paperinpalat ja muu arkielämän materiaali ohjailivat katsojan ajatuksia huomattavan laajalle siihen verrattuna kuin siihenastiset esitystavat olivat sallineet. Kollaasin katsojalle tarjoamat näkymät ja niiden tekijöiden käyttämät välineet saksat, liimat ja sanomalehdet olivat kumouksellisia 1910-luvun kuvataiteessa.

### KOLLAASIN TILAUS

Louis Aragon (1897–1982), runoilija, jonka katsotaan olevan yksi surrealismin perustajia kirjallisuuden piirissä, piti kollaasia muotona, joka verrattuna maalaustaiteeseen olisi aidosti taidetta. Aragon esittää esseessään ”La Peinture au défi” (1930)<sup>1</sup> näkemyksensä siitä, että maalaustaide, jolla pystytään tuottamaan naturalistisia tai realistisia teoksia, on menettänyt tai menettämässä ilmaisuvoimansa. Hän on ihas-tuksissaan kollaasin taianomaisesta, ihmeitätekevästä voimasta.

<sup>1</sup> Aragonin teksti englanniksi käännettynä ”The Challenge to Painting” teoksessa *The ends of collage*. Aragon 2017, 97–117.

← Joki, yksityiskohta. (Myös s. 84 ja 86.)



Tekstissään, jota pidetään ensimmäisenä kollaasin määritelmänä, hän peräänkuuluttaa huomiota tälle taideteoksen muodolle, jonka mahdollisuuksia ei ollut vielä täysin käsitetty. Hän arvelee tämän kuitenkin edelleen joutuvan aliarvioituksi ja kollaaseja pidettävän teoksina, joita kuka tahansa uskoo pystyvänsä tekemään. Aragonille kollaasi edustaa 1930-luvun ilmapiirissä äärettömän ilmaisuvoiman omaavaa työ- ja suhtautumistapaa sekä jotakin perustavanlaatuisesti uutta.

Kollaasia kohti suuntaava ajattelu ei kuitenkaan ollut aivan uutta, ja kuvan rakentumiseen liittyvät kysymykset tulivat esille muitakin reittejä. Kubistiset ja surrealistiset maalaukset olivat kollaasiteoksille ajallisesti lähes rinnakkaisia ja kollaasien tavoin sisälsivät epäloogisia rinnastuksia, joissa ei noudatettu totuttua kuvan muodostamista, vaan järjesteltiin kuvan aineksia uudelleen. Vaikka ne olivat maalaustaidetta, myös Aragon pitää niiden tekemistä mielekkäänä: ”La Peinture au défi” -tekstissä hän esimerkiksi toteaa, että jokainen surrealistinen maalaus on myös kollaasi.

Kuvan osatekijöitä ja niiden irrallisuutta oli ajateltu ja käytetty taiteessa 1900-luvun alun tapahtumia huomattavasti aiemmin. Varhaisromantiikan aikaan arvostettiin ja jopa ylistettiin fragmenttia ja fragmenttaarisuutta. Fragmenttaarisuus – katkonaisuus, katkelmallisuus ja epäyhtenäisyys – yhdistyi tällöin keskeneräisyyteen ja luonnosmaisuuteen, jotka koettiin kiehtovammiksi kuin valmiimpi tai yksinkertaisesti laajempi näkymä kuvaamisen kohteeseen.

Varhaisromantiikan aikaiset 1700-luvun maalaukset näyttivät kuvan osittain puutteellisena, sisälsivät naturalistisesti maalatussa teoksessa tarkentumatta jätettyjä alueita. Katsoja sai täydentää ja siten viimeistellä kuvan mielensä mukaan tai hyväksyä ajatuksen siitä, että kokonaisuus jää lopullisestikin epäselväksi.<sup>2</sup> Fragmenttaarisuutta pidetään varhaisromantiikan tunnusmerkkinä ja romantiikassa keskeiseksi piirteeksi tulee myös keskeneräisyyden salliminen. Esimerkiksi varhaisromantiikan runoudessa haluttiin vaalia keskeneräisyyden ajatusta. Taiteen piti ilmentää ajatusta päättymättömyydestä: sitä, ettei runous koskaan saisikaan tulla lopullisesti valmiiksi vaan jäisi keskeneräisyyden tilaan.<sup>3</sup>

Ville Lukkarinen kertoo fragmenttaarisuudesta maalaustaiteessa kuvaamalla Werner Holmbergin 1800-luvun maalauksia teoksessaan *Fragmentti, muisto, maisema*. Holmberg yhdisti maisemamaalauksiin-

<sup>2</sup> Lukkarinen 2017, 47.

<sup>3</sup> Keskeneräisyydestä ks. esimerkiksi Saarinen 2011, 54.



## KAIKEN HUOMIOIMINEN

Järjestelen *Joki*-teokseen kartan paloja, jokimerkkien kappaleita, jotka olen siirtänyt pois paikoiltaan uusiin tehtäviin. Siirto-operaatioitteni perusteella voisin saada hyvät pisteet Aragonilta, mikäli olisin tehnyt teosta 1900-luvun alussa. Hän voisi olla tyytyväinen siihen, että kuljetan kartanpalat niille täysin uuteen ulottuvuuteen, mutta toinen piirre toiminnassani romahduttaisi pisteeni. *Joesta* ei löydy kollaasin osien asiaankuulumattomuutta, satunnaisuutta ja sattumanvaraisuuden vaikutelmaa. Epävarmuus teoksen osan rajan jälkeen tulevasta, seuraavasta fragmentista puuttuu.

Aragon ja kuka tahansa joutuisi toteamaan, että joenpätkät seuraavat toisiaan, osittain päällekkäin ja osittain koholla, mutta kokonaisuudessa huolellisesti samansuuntaisiksi aaltoileviksi viivoiksi järjestettyinä. Perinteisiin, varhaisiin kollaasiteoksiin verrattuna *Joki* olisi lähempänä jokien hakemistoa tai aineistoa, jokimerkkien varastoa kuin varsinaista kollaasia.

## PIKKUSEIKAT

Saatoin jokimerkit toistensa rinnalle. Rakensin niistä kokonaisuutta: jokien yhdyskunnan, naapuruston, joukkueen. Tuntuu kuitenkin epäreilulta, jos työssä annettaisiin kunnia joukkueelle. Ehkä pääosassa oli ennemmin yksityiskohta, erittäin pieni kuvan osa.

Miksi työskennellä mitättömien pikkuseikkojen kanssa? Yksikön, joen osan, pieni koko mahdollistaa sen, että saan aikaan paljon rajoja ja rajojen toistumisen kautta myös jatkuvuuden vaikutelman – jonka avulla taas voin unohtaa rajat. Äärimmäisen pientä elementtiä, juuri havaittavaa pistettä, ajatellen jokiviivat ovat isoja yksiköitä, mutta niiden koko sopi työskentelyyni, jossa tarkoitus oli vaihtaa kartan mittasuhteet päinvastaisiksi. Karttakuvaan viivaksi pienennetty kokonainen virta sai teoksessa esittää lainetta vesimassassa.

## FRAGMENTTI JA HAVAINTO

Kaksiulotteinen kuva antaa loputtomasti mahdollisuuksia esittämiselle, ennennäkemättömien kuvien tekemiselle. Sen ulottuvuudet kuitenkin rajoittavat esittämistä, ja useimmiten se on yhdestä suunnasta tehty rajattu näkymä kaksiulotteisella suorakaiteen muotoisella pinnalla.

Myös havaitseminen sisältää rajoituksia. Puolet näkemästämme talosta pitää kuvitella – emme voi nähdä yhtä aikaa sen etu- ja takaseinää. Tähän perustuu myös fenomenologinen näkökulma: koke-

muksemme muodostaa meille totuutta. Kaikki ilmenee kokemuksemme kautta. Fenomenologia vastustaa ajatusta siitä, että havainnon kohteiden voitaisiin ajatella olevan sinänsä valmiita. Kokemustasomme, johon kuuluu monenlaisia toisistaan eriäviä tekijöitä, on havaitsemisessa ensisijaista.

Kun vastassa on todellinen ympäristömme, emme voi saada koppeja kaikista sen syötöistä samanaikaisesti. Kolmiulotteisuuden puutetta olennaisempi rajoitus on ehkä se, että ärsykkeiden ryöpystä voimme havaita yksityiskohtia kokonaisuuden sijaan. Joudumme automaattisesti rajoittamaan ympäristömme havaitsemista. Jos kuvaamisessa haetaan todellisuusvaikutelmaa, onko fragmentaarisuudella siis mahdollista saavuttaa ”todellisempi” todellisuus?<sup>6</sup>

## KARTTA JA SEN RAJAT

Etsimme karttakuvasta usein jotakin pistettä tai yksityiskohtaa, mutta kartta on meille kuitenkin eräänlainen kuvallinen valtakunta. Pidämme karttaa jostakin alueesta ennemmin kokonaisuutena kuin fragmenttina, vaikka se esittää vain pienen viipaleen maailmasta.

Paperille painettu kartta on kuvaamisessa ja kuvauksena yksinkertainen, vaatimaton järjestelmä siinä mielessä, että se koettaa selvittää symboleilla, väreillä ja jopa sanoilla, missä jokin sijaitsee ja mitkä tämän kohteen suhteet ovat muihin elementteihin. Kartta pelkistää sanottavansa, esitettävän, merkeiksi.

Toisaalta painettu karttakuvakin on monipuolisuudessaan mahdollon kuva. Voin samassa kuvassa samanaikaisesti nähdä New Yorkin ja Rovaniemen. Paperinen karttakin on tallennusmuoto tai tietokanta, joka on etäällä todellisesta havaitsemisesta ja siitä, että ihminen itse on osa maisemaa. Molemmat, ihminen ja karttakuva, ovat oikeassa omilla tavoillaan.

Korvaamme painetun kartan puutteet, rajoitukset ja pelkistykset mielessämme. Korvaamista on runsaasti: maisema jatkuu kartan ulkopuolella. Kuvan väittämistä tiedoista piittaamatta ympäristö ja maisema muuttuu. Kolmen vuoden kuluttua tiet voivat olla eri kohdassa, kun taas karttalehti pystyy vain kellastumaan, haalistumaan tai rypistymään. Se säilyttää kuvan samana. Ja mikä ehkä olennaisinta, kartan kuva on pysäytetty, vaikka havaintojen tekijä liikkuisi maiseman kes-

<sup>6</sup> Fragmentaarisuuden eräänlaista liioittelua on taas käytetty keinona 2000-luvun kaunokirjallisuudessa. Esimerkiksi Pontus Purokurun (2019) *Römaani*-teos heijastaa vastaavasti ”todellisuuden” tulkinnan muuttumista hankalaksi: miten elää ja ajatella uutis- ja meemiväyryn keskellä?

kellä. Havainnoitsijan ympäristön kokeminen ei myöskään rajoitu vain näköaistin varassa tapahtuvaksi.

*Joki*-teosta tehdessäni olin tekemisissä juuri kartan kanssa. Pysyin kaukana luonnonjoen paikan kokemuksesta. Kuten kuvailin *Maisemakuva*- ja *Järvi*-teosten yhteydessä luvussa Esittävyys epäilyksenalaisena, koin nytkin kartan olevan sekä työskentelyn ohje, materiaali että lähtökohta. Lähimmäs luonnonjokea päädyin *Joki*-teoksen asennointivaiheessa. Teos oli tekeillä ja valmistui osallistuessani *Turku Biennaaliin 2015* Aboa Vetus & Ars Nova -museossa. Museo sijaitsee Aurajoen rannalla, ja ensimmäistä kertaa esillä ollessaan teos oli aidon joen tuntumassa.

## ENEMMÄN KUIN KAIKKI

Olisivatko paperiseen karttaan verrattuna navigointilaitte tai tietokone karttaohjelmalla varustettuna lähempänä todellisuuttamme? Ne edustavat digitaalisen ajan tietynlaisia kaikenkattavuutta. Laitteiden avulla näkymä pyöräytetään maapallon ympäri tai voidaan katsella nimenomaan osuutta, jota tarvitaan.

Käytössämme ovat nerokkaat välineet verrattuna paperikarttoihin. Voivatko kaikki olla helpottuneita näiden kätevyuden ansiosta? Bruno Latour ei halua asiaa kuitattavan aivan hiljaisella tyytyväisyydellä. Hän ei pysty sallimaan laitteen näytöllä olevan karttakuvan suhteen ympäristöön ja käyttäjänsä pitämistä itsestään selvinä oletuksina. Artikkelissaan ”Entering a risky territory: space in the age of digital navigation”<sup>7</sup> hän syventyy karttojen olemukseen. Teksti saa minut ajattelemaan eroja ”entisen” kartan, digitaalisen kartan ja ympäristön kokemisen välillä, vaikka tieteen menetelmin tehdyn kuvan kuten kartan purkaminen tai sen kehitys kuvaamisessa eivät olekaan työskentelyni pääasia.

Pitääkö Latour laitteen näytöllä olevaa kuvaa jotenkin puutteellisenä? Vai ennemmin liian itseriittoisena tai täydellisenä? Liiallisuudesta voin saada kokemusta jo pienellä kosketuksella laitteen karttaan. Laitteen kuva tuhlaa tietoa. Mikäli katson karttaa puhelimeni näytöltä, päädyn helposti esimerkiksi puhelimen käyttöjärjestelmän karttaohjelmaan, joka saattaa olla Google Maps -sovellus. Tällöin mukana välähtää asiaa, jota en sillä hetkellä en tarvitse: Sofianlehdon kukkatalo, Huoneistomarkkinointi ja niin edelleen.

Tuoko laitteeseen saatavilla oleva karttatieto vastaanottamiseen rajoittomuuden ongelman? Ehkä joillekin, mutta tarkoitus tuki on, että

<sup>7</sup> November, Camacho-Hübner ja Latour.2010. 581–599.

käyttäjät hallitsevat kulloinkin kyseessä olevan ohjelman sekä ohjelmien yhdistymisen. Diginatiiveille ongelmana olisi ymmärtää, mistä ongelmasta puhuttaisiin. Heille ainoana erona digitaalisen navigointijärjestelmän ja paperikartan välillä ehkä on, että laite pystyy GPS:n, satelliittiinformaation ja tukiasemien avulla merkitsemään käyttäjän sijainnin laitteen näytöllä olevalle kartalle, johon paperikartat eivät kykene.

Hetkessä laitteen näytöllä olleen kuvan saa myös pois. Paperikarttaan tekemäni merkinnät pysyvät siinä, eikä mikään kuvassa päivitty, vaan kartta on rauhallinen ja tyyni kuin museoesine. Kuten historiallisen museon esineiden antamista vihjeistä joutuu päättämällä loihtimaan kokonaisen aikakauden, samoin paperikartan kohdalla sen merkkien perusteella pitää ratkaista ja hahmottaa todellinen ympäristö sekä tietenkin oma sijaintinsa.

Laitteidenkin kanssa jää täydennettävää eli mielessä rakennettavaa. Latourin mielestä olisi huomioitava, että laitteen avulla muodostuva kuva tai jonkin kohteen sijainti, kuvan vastaavuus ympäristöön, on pakko kuvitella. Hän painottaa, että vaikka näyttöruutuun syntyvä kuva elää eri tavalla kuin ”vanha” kartta, pitää yllä suhteita satelliittiin tai tukiasemaan, jäämme edelleen tekemisiin paikan illuusion kanssa.<sup>8</sup> Lisäksi uuden teknologian tuottamien suunnistuslaitteiden ja karttojen kanssa joudumme vastakkain moniportaisemman ja -mutkaisemman prosessin kanssa, niiden työvaiheiden kanssa, joilla kartta on saatettu näennäisen yksinkertaiseen muotoonsa.

Latour havainnollistaa kokemusta karttakuvasta vertaamalla sitä kokemukseen maalatusta kuvasta. Hän korostaa, että ympäristöstä tai jostakin kohteesta tehtyä maalausta voi ajatella yksinkertaisemmin pelkästään suhteessa sen kuvaamaan paikkaan, kun taas kartta on tässä mielessä eri tasolla oleva kuva. Sen yhteydessä pitäisi nähdä suhteet muodostumisprosessin eri vaiheisiin, siihen, mitkä kaikki askelmat on noustu sen sisällön ja muodon tasolle päätymiseksi.

Latour pitää tarpeellisena tiedostaa vaiheet, joiden kautta kuva laitteeseen on saatu. Tieteellisin menetelmin synnytetyn kuvan pohdinta on ymmärrettävää. Omassa työssäni voin valita, mihin teoksen tekeminen suuntautuu, ja taideteoksen tekijä voi syöksyä teemaansa kohti ja tehdä teoksen analysoimatta sitä enempää. Latour haluaa pohtia sitä, miten erilaiset kartat ovat päteviä esittämään tilaa ja todellista maisemaa. Itse tartun paperiseen karttaan ja työskentelen mielikuvituksen kanssa, mutta työssä lähtökohtana ovat myös kartan merkitysyhteydet ja kartan esittävyiden rajallisuus.

<sup>8</sup> November, Camacho-Hübner ja Latour 2010.

Lähdemme eri suuntiin, Latour erittelemään tosiseikkoja ja minä lisäämään kuvitteellisia ulottuvuuksia karttakuvan esitykseen. Pysyttelen kuitenkin kartan maailmassa. En käytä jokimerkkejä vaikkapa auringon säteiksi, vaan ne kiemurtelevat työssäni edelleen veden asemassa.

Jos pitäisin teostani jonkinlaisena kartan muotona, versiona kartasta, kartan muodostusprosessiin olisi lisätty huomattava askelma, käsityön väliintulo. Puutun painetun karttakuvan esittävyteen ja suoranaisesti sen olemassaoloon kuvien silppuamisella ja uudestaan koaamisella. Työskentelyssäni teen uuden mittakaavan: muutan mittasuhteita erilaisiksi karttoihin nähden, joista teoksen osat otetaan. Sisällölliseksi eroksi muodostuu, että mitätöin kartan tietoa. Käänän kuvan päinvastaiseen suuntaan maantieteen ja mittaustulosten, tieteellisten aikaansaannosten, kannalta. *Joki*-teoksessa kartan merkit kadottavat ympäristönsä, niitä karttapaperissa ympäröivän kuvan.

### KATKOSTEN MUOTOJA

Häiritsevän kartan tavanomaista esittävyttä käsityön voimin. Kartta pyrkii vastaamaan maastoa, jota se esittää, mutta työskentelyssäni en piitää tästä suhteesta. Teokseen muodostuva jokien rykelmä ei tietenkään vastaa mitään todellista paikkaa. Edward S. Casey mainitsee teoksessaan *Representing Place*<sup>9</sup>, että karttojen ohella maisemakuvalla on yleisemmin, useimmiten, vastine todellisessa paikassa päinvastoin kuin esimerkiksi runoudessa, jossa puhutaan tähdistä, kivenlohkareista tai muista elementeistä, jotka eivät sijaitse missään määriteltävissä olevassa paikassa.

*Joki* koostuu palasista, jotka saadakseni olen tehnyt rajoja keino-tekoisesti lisää. Olen valinnut tietyt osat karttakuvista, tulostanut niitä lisää ja muodostanut lopulta lukemattomasti saumakohtia teokseen. Toisaalta työni on päinvastoin rajojen peittelemistä. Tavoite on häivyttää materiaalien rajoja. Vesi on aineena kaukana paperista. Luonnon joki on kaukana sisätilan näyttelyhuoneesta. Teoksen mahdottomana tehtävänä on näiden lähentäminen. Pyrin pienentämään eroa ja siirtämään karttakuvaa lähemmäs joen vettä.

### TEHTÄVÄN RAJA, RAJAN TEHTÄVÄ

*Maisemakuva*- ja *Järvi*-teosten tekeminen oli ollut työlästä. Sopivat kartat oli etsittävä, osittain pilkottava, sovitettava yhteen ja palaset

<sup>9</sup> Casey 2002, 262.

kiinnitettävä toisiinsa. *Joki*-teoksen laajuus varmistaa, että toteuttaminen on edeltäjiin nähden yhä suuritöisempää. Vaikka voin tulostaa tietokoneen avulla alkuperäisten karttojen kaltaisia kuvia lisää, on aavistettavaa, että leikkaaminen ja liimaaminen on aikaavievää.

Vaivalloisuus teoksen tekemisessä ei merkitse samaa kuin mahdollisesti joissakin muissa suorituksissa. *Joki*-teoksen yhteydessä on iloa päästä materiaalin runsauden kautta työn uumeniin. On hyvä asia, että lopputulokseen, valmistumiseen, on pitkä matka. Raja on kaukana.

Tieto rajan sijainnista on usein tekijälle rauhoittavaa. Raja on luotettava työn ohjaaja. On mahdollista työskennellä, kun esimerkiksi sisällöllinen raja on tiedossa: tämä on tutkielman aihe. Muu on ulkopuolista, tähän keskitytään. Tai muodollinen: tutkielma alkaa sivulta yksi ja laajuudeksi vaaditaan 50 sivua. Kaikki tulee tapahtumaan sivujen yksi ja 50 välillä. Tai ajallinen: tutkielmaan kuuluu vain se tieto, jonka voi hankkia ja järjestää kolmessa vuodessa, minkä jälkeen työn on oltava valmis.

Minkä tahansa työn kokonaisuudessa raja on toki myös jännitystä tuottava alue. Loppu tai alku on levottomampi vaihe kuin keskikohta. Aristoteelisen draaman kaaren mukaan tarinassa johonkin pisteeseen alun ja lopun välille kannattaa ladata jännittävin kohta, mutta alun ja lopun, kertomuksen rajojen, olisi syytä myös jännittää tekijää jonkin verran. Alku on kohta, jossa punnitaan, onko tekstiin syytä perehtyä.<sup>10</sup> Toisaalta loppu merkitsee palkkionmaksun tai velkaantumisen hetkeä – kannattiko teksti lukea?

Kutsuin *Maisemakuva*- ja *Järvi*-teoksia johdannoksi *Joki*-teokselle, koska aloitin *Joena* niiden perusteella. Muutoin tilanne on kuitenkin se, että teoksen ”rajojen” on mahdollista hävitä taiteellisen työskentelyn kokonaisuuteen. Samoin kuin mainitsemani työläys on teoksen tekemisessä erilaista kuin jossakin muussa prosessissa, myös työn aloituspiste, alkamisen raja, jää hämärämmäksi.

Kuvataideteoksen konkreettiset reunat voivat olla selvästi näkyvisiä, mutta entä jos halutaan tietää, mihin teoksen aloittamisen voi paikallistaa. Kuvataiteilijan näkökulmastani katsottuna alku ei välttämättä sijaitse teoksen vasemmassa nurkassa tai luonnosvihon siinä kohdassa, johon ensimmäisiä viivoja on vedetty. Fyysinen toimenpide tai suunnittelukin saattaa alkaa tiettyä päivänä, mutta todellisempi alku teokselle voi piiloutua edellisten teosten tekemiseen tai edeltää niitä, joten yksittäisen teoksen rajasta tulee epämääräinen.

<sup>10</sup> Petri Tamminen esimerkiksi neuvoo kirjoittajaa lieventämään alun jännitystä artikkelissaan ”Aloituksia”: ”Lepokitka on suurempi kuin liikekitka; aloittaminen on vaikeampaa kuin jatkaminen. Hyvä, kuvittele siis, että olet jo aloittanut ja voit nyt siirtyä siihen, mikä sinua aiheessasi eniten kiinnostaa.” Tamminen 2017, 25.

## RAJATON NÄKYMÄ

*Joki*-teoksen tekeminen paljasti kiinnostuksen kuvien loppuihin ja alkuihin, koska se rakentui reunoista ja saumoista. Olin tuottanut lisää reunoja leikkaamalla jokimerkit erillisiksi, muodostamalla niistä pieniä kuvia. Yhdistämällä loput ja alut, reunat ja saumat, nämä muuttuivat myös keskikohdaksi. Tein niistä massaa ja pintaa. Jatkoin kuvia, rikoin kuvan sääntöjä.

Työllä käsittelin kaksiulotteisen karttakuvan rajallisuutta, ja poimimalla joet kartoista, muodostuivat uudet rajat ja entiset hävisivät. Yksityiskohtien, karttakuvien fragmenttien, avulla pyrin saamaan teokseen vaikutelman veden jatkuvuudesta. Jokimerkkien keskinäinen erilaisuus ja yksilöllisyys tarkoittaa, että ajatuksellisesti teos sisältää lukemattomia eri jokia.

Katsojalle käy silti heti selväksi, että hänelle tarjoutuva näkymä rajautuu materiaaliltaan paperiin – on pelkkää paperia. Kysymyksessä on paperinen vesi, ei uskottavuuteen pyrkivä todellisuuden jäljitelmä. *Joki*-teos myös kohtaa äärensä hyvin nopeasti, sillä sen todelliset reunat ovat kolmen metrin päässä toisistaan. Teoksen ei voi sanoa vain loppuvan kuin seinään, vaan konkreettisesti se myös loppuu seinään, täyttää näyttelypaikan huoneen lattian seiniin asti.

Havaintokokemus teoksesta tapahtuu näyttelytilassa, mutta se päättyy kaikkien mahdollisten taidekokemusten joukkoon. Katsoja tekee kollaasia kokemuksistaan. Yksittäisestä kokemuksesta tulee osa jatkuvasti täydentyvää, siis rajatonta, kokemusvarastoa.

Toisaalta voi ajatella, että taidekokemuksen yhteydessä rajallisuus ja rajoittuneisuus korostuvat. Filosofi Jean-Luc Nancy painottaa, että taide-teoksen hienous on siinä, että taide kehottaa kokemaan, eli vie kosketukseen, yksittäisten asioiden kanssa. Kun katsoja ottaa vastaan tarjouksen keskittyä tiettyyn kokemukseen, teoksen kokemiseen, huoli kokonaisuudesta saa tavallaan väistyä.

Nancy pitää itse taidetta fragmenttina, millä hän ei kuitenkaan tarkoita puutteellisuutta tai vähäisyyttä. Taiteen reitti kulkee aistikosketuksen kautta, taide on aina paikallista ja äärellistä, eikä tarjoa kokonaiskuvaa. ”Taide on fragmentti, sillä se koskee mielihyvää: se tuottaa mielihyvää, siitä se koostuu ja sitä varten se on olemassa, mielihyvää, jonka ansiosta se koskettaa – ja tämä kosketus on taiteen olemus.”<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Nancy 2016, 624.



*Joki*, 2015, 340 × 340 × 5cm, kartat.



## LUKU 4

# VÄLIENSELVITTELY

Näyttelyyn, jossa esitin edellisessä luvussa kuvaillun kartanpaloista tehdyn *Joki*-teoksen, kokosin teoksen myös toisista painetuista kuvista.<sup>1</sup> Kuten *Joessa* myös teoksessa *Kukka* kontekstistaan irrotetut kuvat synnyttivät uuden kokonaisuuden. Lukemattomat eri kuvat kukista muodostivat ikään kuin yhden kukan terälehdet. Teos oli halkaisijaltaan 300 cm:n kokoinen metalliverkkorungon päälle tehty pyöreältä vaikuttava rakennelma.

Jaoin näyttelytilan kahdeksi samankokoiseksi tilaksi väliseinien avulla. Karttojen jokimerkeistä koostuva, vesialuetta esittävä *Joki* rajautui kolmelta reunalta tilansa seiniin sekä yhdeltä reunalta pelkästään lattiaan. Myös *Kukka* täytti esitystilansa sivuseinästä sivuseinään mutta lisäksi lattiasta kattoon.

Molempiin teoksiin järjestin kaksiulotteisia kuvia kolmiulotteiseen muotoon. Työni taustalla voi pitää ajatusta siitä, miten tutkia esittämisen rajoituksia ja mahdollisuuksia hajottamisen ja kokoamisen menettelin.

*Kukka* liittyy kysymykseen kokonaiskuvan saavuttamisesta ja toisaalta yksittäisen kuvan havaitsemisen mahdollisuudesta. Montako kuvaa näemme päivässä, tunnissa tai kymmenessä minuutissa? Ja onko mahdollista esimerkiksi valita niistä oikeaa? Näihin kysymyksiin viittasi näyttelyn nimi 56 824, joka oli arvausta teosten osien määrästä.

## KUKAN LAJIT

*Kukan* muodostaa kokoelma aivan toistensa kaltaisia kuvia, mutta onko se samalla kokoelma hyvin erilaisia piirteitä, eri teosmuotojen ominaisuuksia? Teosta tehdessä käytössäni olivat tutut elementit, väri, tila ja rytmi, joita houkuttelin uuteen muotoon. Koostuiko työ myös totu-

---

<sup>1</sup> 56 824, Muu-galleria, Helsinki, 2015.

← *Kukka*, 2015, halkaisija n. 300 cm, painokuvat, mustesuihkutulosteet, metalliverkko, puu.

tuista esittämisen, kuten maalauksen, veistoksen tai valokuvan, lajeista? Nykytaiteessa tekotapaan tai välineeseen perustuva luokittelu on taka-alalla tai ehkä nykytaiteen lajimääritelmänä on lajittomuus, mutta meillä kaikilla on suhde näihin luokitteluihin.

Mitä paljastuu, jos tekeydyn haastattelijaksi ja teen lajiansalyysia kysymällä teokselta?

## HAASTATTELU

Helmikuussa avaan autotallin oven ja menen tapaamaan syksyllä valmistunutta teosta.

Onnittelut! Olet juuri saavuttanut puolen vuoden iän. Onko toiveena juhlintaa?

*Vietän merkkipäivää hiljaisuudessa.*

Varmaan kuitenkin sopii, että vastaat pariin kysymykseen. Haastatellen sinua taiteellisen tutkimuksen tekstiosaan. Aloitetaan nykyhetkestä. Varastointipaikkasi autotalli on todella hiljainen ja hämärä. Miten koet elämäntilanteesi? Millaista on olla osiksi paloitetuna ikkunattomassa varastossa?

*Valmistuttuani tärkein tehtäväni oli esiintyä, mutta esimerkiksi luojalleni, tekijälleni, on tärkeää, että olen jäljellä. Hyvinvoinilleni on eduksi olla välillä pimeässä, koska olen paperia.*

Kertoisitko, mistä olet kotoisin?

*Minut tehtiin kirjoihin ja lehtiin painetuista kuvista.*

Voiko sanoa, että juuresi ovat valokuvissa?

*Aineksena ovat olleet valokuvista painetut kuvat, jotka esittivät kukkaa. Niistä on skannattu ja tulostettu arkistokelpoisilla tulosmateriaaleilla teokseen sopivampia eli paremmin aikaa ja valoa kestäviä versioita. Nämä on revitty kuvassa olevan kukan reunan mukaisesti ja liimattu yhdeltä reunaltaan metalliseen verkkoon. Kuvat ovat muuttuneet terälehdeksi isoon kukkaan.*

Oletko näin ollen kollaasin jälkeläinen?

*Luojani on todennäköisesti ollut ihastunut kollaasiin.*

*Kun kollaasi on aikoinaan myönnetty kuvataiteeksi, on hyväksytty, että lainaillaan teokseen elementtejä. Irrotetaan jotakin, viedään johonkin muualle ja kiinnitetään yhteen jonkin toisen kanssa.<sup>2</sup>*

Tarkoitatko kuvien olevan lainoja?

*Näitä lainoja ei palauteta. Kuvien alkuperään liittyvät seikat eivät näy minussa, mutta oikeampi ajattelutapa on, että siirtäminen on sallittua. Jatkkaminen on tavallista. Valmis on vain toisen keskeneräistä, niin keskeneräistä, että sitä on jatkettava.<sup>3</sup>*

Asia selvä. Käytettiin siis valmista tai puolivalmisteita, ei aloitettu aivan alusta. Kertoisitko, miksi aloitettiin? Miksi kuvien ei annettu olla rauhassa omissa oloissaan?

*Aloitukset ovat hapuilupainotteisia aikoja. Kokeillaan aineiden mahdollisuuksia.*

*Syntymäni yhteydessä ilmassa oli enteitä siitä, että kasamalla palasista jotakin kookasta voitaisiin käsitellä loppua ja alkua mutta samalla jonkinlaista loputtomuutta. Ja ilman muuta tunnelmassa oli sellainen vire, että kuvat, joissa on paljon samaa – koko, väri ja aihe – viihtyisivät yhdessä.*

Ei kuitenkaan viihdytty kuvien omassa alkuperäisessä todellisuudessa, pinnassa, jonka suorakulmaiset reunat rajasivat kuvan. Kuvista revityt kukat kelpasivat yhdistettäväksi toisiinsa. Se kuulostaa edelleen kollaasilta.

*Olen täynnä rajakohtia, mutta jokaisen kuvan viereltä pilkistää vain toinen samantapainen kuva.*

*Kollaasi sai luopua yllätysten tuottamisesta ja suostua siihen, että luojani sovelsi sen periaatteita tarkoituksiinsa.*

Voimme luovuttaa katsojan arvioitavaksi kysymyksen yhteydestä kollaasiin.

Varhaisissa kollaasiteoksissa, kuten venäläisessä avantgarde-

<sup>2</sup> Busch, Klanten ja Hobeika 2016, 2–3.

<sup>3</sup> Busch, Klanten ja Hobeika 2016, 4–7.



taiteessa 1900-luvun alussa tai Picasson ja Braquen teoksissa, saatiin aikaan jotakin yllättävää käyttämällä välineinä saksia, liimoja ja halua päästä irti yhtenäisestä kaksiulotteisesta kuvasta. Syntyi rinnastusyläytyksiä. Onko nykyään tietokoneen kuvanmuokkauksen ansiosta kuvien yhdistäminen tavallistakin tavallisempaa?

*Teoksen tai kuvien materiaallinen olemus ja materiaalimuutos vaikkapa saman työn sisällä voivat yhä olla yllättäjiä, jos kuvan paikka tavanomaisesti on laitteen näytöllä.*

Koska olet niin kolmiulotteinen, olisiko käsiteltävä suhdetta kolmiulotteisempien teosten lajeihin?

*Veistosten kanssa voisimme olla yhtä perhettä. Tekijäni on ollut selvästi rakastunut kuvanveistoon. Mutta onko kyseessä mikään erityisempi suhde? Kuvanveiston laji on leväperäinen, iloisen välinpitämätön. Sille olisi yhdentekevää, mitä kaikkea sen piirissä on.*

Kuvanveistotaide edellyttää teoksen jakavan katsojan kanssa saman tilan. Eikö se ole vaateliasta?

*En tiedä katsojasta, mutta en kutsuisi kuvanveistoa ainakaan valikoivaksi. Se ei ole 1900-luvun loppupuoliskolta lähtien enää tarkoittanut massojen siirtelyä ja sijoittelua paikalta toiselle, mitä se aiemmin kuitenkin oli.<sup>4</sup>*

Keskitytään sinuun. Oletko tyytyväinen saamaasi muotoon? Nyt olet purettuna neljäksi kappaleeksi, mutta esillä ollessasi olit erittäin pyöreässä kunnossa.

*Muotoni kautta saattoi tulla esiin kysymys siitä, voiko alkua tai loppua nähdä.*

Pyöreyydessä reunat katoavat. Ulkomuotosi kannustaa ajattelemaan

---

<sup>4</sup> Kuvanveiston eri piirteitä 1900-luvun loppupuolella kokoaa yhteen Andrew Causey 1998 julkaistussa teoksessa *Sculpture since 1945* sekä Martha Buskirk 2005 kirjassaan *Contingent object of contemporary art*, 49, 132–134, 203, 244.

← Kukka, yksityiskohta.

loputtomuutta, mutta miksi sinut määrättiin esittämään juuri kukkaa?

*Kukka ei tässä yhteydessä symboloi erityistä asiaa, vaan merkitsee jotakin pienikokoista havainnon kohdetta, jonka huomaamiseksi pitää jopa nähdä vaivaa. Jokainen todellisuuden kukka on minua pienempi.*

Kukka-nimi voi mietityttää. Olet marjankaltainen. On mahdollista, että jonkun mielestä muistutat puolukkaa, karpaloa tai kirsikkaa. Kohtuuton määrä terälehtiä on saanut aikaan sen, että terälehtesi ovat jääneet hyvin pieniksi. Mutta myönnän, että kukka voi tarkoittaa jotakin pientä ja kevyttä, ja olet sellaisen vastakohta.

Edellytys syntymisesi on ollut se, että on saatu kokoon tarpeeksi hieman toisistaan eroavia mutta riittävän samanlaisia kuvia. Onko puhuttava suhteesta valokuvaan?

*Tekijäni tunsu varmasti rakkautta valokuvaan, koska jaksoi kerätä kuvamateriaalia kilokaupalla minua varten. Mutta hän ei oikeastaan uskonut valokuvateokseen. Hän kieltäytyi siitä, mitä sellaisella olisi annettavana. Valokuvateoksen kuva pysyy sileän pinnan takana. Omasta ulkokuorestani tehtiin aivan epätasainen tarkoituksellisesti, kun kuvat liimattiin vain yhdeltä reunaltaan roikkumaan kiinni teoksessa.*

*Onko siis suhteessa mitään vakavampaa? Oliko valokuva- taiteen kanssa ollut yhtään yhteistä haavetta? Valokuvateoksen synty merkitsee myös yhteistyötä laitteiden kanssa, kun tekoprosessissani taas käsityön osuus on huomattava.*

Suhde valokuvaankin on hataralla pohjalla. Käsityöpitoisuutta on havaittavissa, mutta sen lisäksi voi huomata pulaa luottamuksesta kuvaamiseen. Kun valokuvalla voi esittää asian vaikka yhden kuvan kautta, sinun syntyysi yhdistyy epäily riittävydestä: pitäisikö ottaa huomioon vaikkapa nämä 8000 kuvaa? Voitko kertoa, miksi kaikki otettiin mukaan eikä karsittu ja jätetty jäljelle eliittivalikoimaa?

*Jokainen kuva voi olla oikeassa.*

Kuvien joukko on siis kuin mielipideosasto tai vuorovaikutustilaisuus. Kuville tulee kuitenkin ahdasta. Eikö niitä ole tässä kokoonpanossa hankala hahmottaa erillisiksi?

*Suhde valokuvaan ei ollut tavanomainen. Kuvat menettivät syntymässani itsenäisyytensä.*

Tekijäsi halusi kuvan toistuvan, vaikka aavistuksen erilaisena. Eihän kuva edes kelvannut sellaisenaan, vaan siitä revittiin reunat pois. Teokseen kiinnitettyä se edelleen kipartui vain osittain näkyville. Onko tämä kuvan kunnioitusta vai päinvastoin sen tuhoamisen yritys?

*Ulkopuolisen silmin tekijäni voi näyttää vain käyttäneen kuvia hyväkseen.*

Mikä oli tekijäsi tavoite?

*Se ei mahdu yhteen sanaan. Yksittäisen kuvan esittävyys tavaltaan kumoutui, mutta syntyi uusi kokonaisuus. Luojani innostui rakentamaan epäyhtenäistä ja kolmiulotteista pintaa, mutta minussa törmää monta asiaa – pinta ja muoto sekä vielä väri.*

Väri kiinnittää huomiota, kun sinua lähestyy. Mitä ajattelet siitä?

*Väripilkkupintaa kertyi monta neliometriä. Se ei voi olla sattumaa. Mitä sellainen määrä väriä tarkoittaisi muuta kuin intohimoa maalaustaiteeseen?*

Väri ei ole taidemaalarin yksityisalue. Kaikki on värillistä. Kuulostaa epäuskottavalta, että tekijälläsi olisi ollut suhde maalaustaiteeseen.

*Kuka tietää? Suhteita kyetään salaamaan. Maalaustaiteen menehtyminen on ollut odotettua. Yhteyttä kuolemaan tuomittuun ei välttämättä halua tuoda julki.*

Maalaustaiteen poismenoa toivottiin jo 1930-luvulla. Louis Aragon kirjoitti odotuksistaan esseessä ”La Peinture au Défi”<sup>5</sup>. Kriitikko Douglas Crimp syventyi pohtimaan teosten nimittämistä maalauksiksi artikkelissaan ”The end of the painting” vuonna 1981.<sup>6</sup> Tekijäsi ei silti tunnu sitoutuneen erityisesti maalauksen keinoihin, vaan häntä on kiehtonut esimerkiksi kuvien määrä. Voitko silti kertoa, miten värise valikoituivat? Ja näetkö tässä ristiriitaa: jos jokainen kuva hyväksyttiin mukaan,

<sup>5</sup> Aragon 2017 (1930), 103–105.

<sup>6</sup> Crimp 1981, 69–86.



valittiinko värejä kuitenkin harkiten?

*Käytettiin kuvia, joita oli saatavilla eniten. Tällöin punaisen sävyt voittivat. Keltaisia kukan kuvia oli myös kerätty ja niitä käytettiin hieman kukan keskiosaan. Muut värit, joita oli selvästi vähemmän, kipattiin tylästi roskakoriin. Luojani päätökseen oli tyytyminen.*

*Muistan senkin, että kuvien alkuperäistä väriä ei muutettu, vaikka se olisi ollut mahdollista silloin, kun niistä skannattiin ja tulostettiin arkistokelpoisilla tulostusmateriaaleilla kestävämpiä. Alkuperäisen materiaalin väri ohjasi tekijääni, mutta jos ajattelun taidemaalaria työssään, väri saa suuremman osan. Silloin väri voi olla projektin todellinen ja ainoa johtaja.*

Kuvissa näyttelytilasta mahdut juuri ja juuri paikallesi. Olisiko rehellistä esittäytyä tilateokseksi?

*Luojani rakastaa tilateoksia. Hän suostui esimerkiksi antamaan esitystilalle päätäntävällän. Tilan koko sai määrätä ääriiivojani.*

Tilateoksista puhuttaessa toistuvat helposti sanat ”teos ottaa tilan haltuun”, vaikka itse asiassa työprosessissa tila on saanut vallan ja ohjannut sitä, miten elementit järjestetään teokseksi.

Sinun kohdallasi näyttelytila antoi siis rajat. Seinät hipoivat kylkiäsi. Kasvaminen litteistä paperinpalasista siihen ulottuvuuteen on epäilemättä ollut elämys. Eikö tilateos ole erinomainen nimitys, jos tekijäsi koki niitäkin kohtaan lämpimiä tunteita?

*Mitä paljastuksia odostat? Haluan pois tästä haastattelusta. Kiusaat lajien nimillä ja suhteilla, vaikka ajat sitten on käsitetty, että sisällöllä on oikeus kertoa, miten teos tehdään.*

Jos teos ei sovi mihinkään valmiiseen lokeroon, sitä voi kuitenkin vertailla niihin.

*Jossakin teoksessa on esimerkiksi yksi osa maalausta ja kaksi osaa jonkinlaisia prosessikuvauksia. Miten asettaa se oikeaan lokeroon?*

↖ Kukan ripustus

Luokittelu oli nyt käytössäsi. Nimitit yhtä osaa maalaukseksi. Martha Buskirkin mukaan silloin, kun lajittelu välineen ja materiaalin mukaan on hävinnyt, on jopa entistä tärkeämpää pystyä puhumaan näistä aiemmista lajeista.<sup>7</sup>

*Etkö muista, että olen koottu osista? Kysele siitä.*

Tony Cragg esitti teoksessaan *Spectrum* (1979) muoviesineitä ja niiden osia erilleen siroteltuina. Damián Ortega paloitteli auton ja aseteli sen osat roikkumaan toisistaan irrotettuina teokseen *Cosmic Thing* (2002). Cornelia Parker räjäytti puutarhavajan kappaleiksi ja ripusti sen osat installaatioksi *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991), joka ikään kuin esittää pirstaloivaa räjähdystapahtumaa. Esimerkiksi näissä teoksissa osat päätyivät esille, mutta itse näytät enemmän yhdeltä kimpaleelta, niihin verrattuna tiiviimmältä ja ehjältä.

Mikä on tärkeintä? Jos kuvien suhde toisiinsa on olennainen, jostakin suhteesta on yhä kysymys.

*Sehän voi olla suhde katsomiseen. Saadaanko parempi käsitys asiasta esittämällä lähes kaikki vaihtoehdot, yhdistämällä monta tuhatta kukan kuvaa toisiinsa?*

Kuvat lisääntyvät kuitenkin verkossa ja laitteilla, hieman aineettomina sinuun verrattuna. Korvaisiko aineettomuus lajit ja lajittelun? Mitä aikaa mielestäsi elämme?

*Voisin sanoa, että tulin maailmaan rajattomuuden kaudella. Mutta se olisi virhe. Nykyisyys on mosaiikki, katkosten valta-aika. Itse voin olla muistutus myös asioiden leikkautumisesta. Vaikka ulkomuoto johtaisi ajattelemaan loputtomuutta, kuva päättyy ja toinen alkaa joka kohdassa.*

Materiaalisuuden kysymys jäi vastaamatta. Käytkö sittenkin sotaa aineettomuutta vastaan? Haluaisitko pysäyttää verkkosivujen vaihtumisen?

*Sähköinen kuva ei ole henkinen elementti. Tarvitaan ainetta, laitetta ja sähkövirtaa. Ihmiskeho, joka ei muutu teknologian tahdissa, joutuu kohtaamaan kaikenlaiset kuvat. Riippumatta*

<sup>7</sup> Buskirk 2005, 112–113.

*materiaalista alun ja lopun, kuvan rajan, kysymykset eivät myöskään katoa.*

Tulee mieleen Walter Benjamin ja teoksen auran kohtalo. Aura taide-teoksen yhteydessä liitetään suhteeseen teoksen alkuperäisyyteen.<sup>8</sup> Auraattisuus edellyttää teoksen autenttisuutta, ainutlaatuisuutta, tilanetta, jossa tietty etäisyys katsojan ja teoksen välille voi syntyä.<sup>9</sup> Jäljennökset tai loputon määrä uusia versioita häiritsisivät sitä. Benjaminin ajalla valokuva ja elokuva muuttivat kopion ja ”alkuperäisen” suhdetta. Valokuva oli tuolloin hämmäntävä elementti, ilmiö, koska se ilman muuta myös laajensi havaitsemisen ja muistamisen merkitystä.<sup>10</sup>

Benjaminin näkemystä auran puuttumisesta voisi pitää negatiivisena: teos jää vaille alkuperäisyyden selittämätöntä hehkuu. Mutta hänkin katsoi, ettei perinne pysy samana eikä sido teoksia pysymään samanlaisina. Kun teknisesti voitiin alkaa toteuttaa reproduktioita, päästiin uudistamaan esittämisen ja sen tulkintojen perinnettä.<sup>11</sup> Kuvien monistuminen ja leviäminen antoivat tilaisuuden tehdä teoksesta vielä merkittävämmän.

Itse olet syntynyt vaiheeseen, jossa kuvien määrän kasvurajähdys on vakiintunut jatkuvaksi prosessiksi. Määrän ja aitouden kysymyksen paine voi olla vaikuttanut muotoutumiseesi. Vai onko tekijäsi poikkeuksellisen kiintynyt menneeseen maailmaan?

*Luojani on yhtä kiintynyt tietokoneeseensa kuin kuka tahansa. Mieltymys on silmin nähtävää. Kun ilmaantuu uusi käsite, hän menee tarkistamaan verkosta. Hän ymmärtää, että järjestäjien, etäisyydet ja liitokset, vähän kaikki, johon ihminen on kosketuksissa, ovat muuttuneet.*

*Ymmärrätkö sinä lopetella haastattelua? Olisi pitänyt jo kysyä ”mistä haaveilet vielä?”*

Onko toiveita jälkeläisistä? Mitä haluat itsestäsi siirtyvän sinua seuraaville teoksille?

<sup>8</sup> Benjamin 2016 (1935–40), 59–68.

<sup>9</sup> Elo 2005, 160.

<sup>10</sup> Elo 2005, 179.

<sup>11</sup> Irmeli Hautamäki käsittelee alkuperäisyyden ja aitouden kysymystä sekä vertailee alkuperäisyyden ja jäljentämisen ulottuvuuksia teoksessaan *Avantgarden alkuperä: modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Hautamäki 2003, 131–134.

*Vaikutan edustavani sukupuuttoon kuolevaa lajia. Olennainen ominaisuuteni on esimerkiksi erittäin harvinainen pinta. Toisaalta pinta on ollut tärkeä minua seuranneissa teoksissa. Niissä se on tulostunut yhtä lailla itse teoksen elementeistä kuin niiden rajoista, kun lukemattomia osia kootaan yhteen.*

*Luojani tahto on ollut ryhtyä järjestämään täysin kolmiulotteista materiaalia, ei enää kuvia. Minun jälkeeni on ilmennyt esimerkiksi kokonaisten esineiden, pahvilaatikoiden, pinoamista. Hän selvittelee silti edelleen osien suhdetta kokonaisuuteen ja jatkaa järjestämistä.*

Ehkä luojasi ei ajatellut ratkaista valtavia kysymyksiä. Oliko syntymäsi syynä ensisijaisesti kiinnostus olla tekemisissä kuvanveiston, maalaustaiteen tai muiden aiemmin luokiteltujen lajien kanssa? Miksi niitä kutsuukaan, niihin oli jäljellä uskoa. Mihin itse uskot tällä kokemuksellasi varustettuna?

*Uskon luojaani. Häinkin uskoi minuun, vaikka näytin epämääräiseltä ollessani tekeillä.*

## KÄYTETTYJÄ VÄLINEITÄ

Keskustelu *Kukan* kanssa vei aiempien määritelmien vertailuun. Teosten tekemisessä olen ilman muuta uuden äärellä: kuvan osien päätyminen satakertaiseksi suurennokseksi kukasta on uutta minulle. Valmistunut teos vaikuttaa yllätykseltä ja jopa oudolta olenolta.

Työskentelystäni voi silti erotella monenlaista vanhaa. Teoksen tekeminen kokoamalla ja yhdistämällä olisi periaatteiltaan sata vuotta vanha, jos pitäisimme sen syntymänä kollaasin keksimistä. Voidaan osoittaa, että kollaasiteoksia alkoi esiintyä jo 1910-luvulla.<sup>12</sup> Teosteni materiaali taas on kertaalleen käytettyä, ja uusina hankittuja osia niissä ovat tukirakenteet ja kiinnitysmateriaalit. Myös minua kiinnostavalla ”kuvaamisen tarkastelun” teemalla alkaa olla ikää: 1960-luvun käsite-taiteen, kuten koko niin kutsutun postmodernismin, voi halutessaan nähdä esittämisen tarkasteluna. Sitä aiempi modernismikin käsitteli kuvaamista omalla tavallaan eli kieltämällä esittävyden illuusioiden tuottamisen mielessä.

<sup>12</sup> Georges Braque: *Fruit Dish and Glass*. 1912.

## UUTTA VAI UUSINTAA?

Modernismin jälkeen uuden luominen on laajalti kyseenalaistettu. Onko kaikki teosten tekeminen sittenkin jonkin ei-niin-uuden yhdistämistä? Mikäli vastaamme myöntävästi, jaamme silti usein käsityksen, että taiteilija tavoittelee uutta.

Jos vaihdan paikkaa tekijästä katsojaksi, miten toiveet muuttuvat? Näkisin esimerkiksi mielellään uudestaan *Ars 83* -näyttelyn<sup>13</sup>, jonka toki muistan, mutta jonka näin hyvin nuoren ihmisen silmin. Silti katsojan näkökulmastakin odotukset taiteelta painottuvat uuteen. Odotuksena on odottamattomuus.

Uutuuden ideaalia lieventävät käytännön ehdot. Galleristin tai kustantajan odotus uudelta teokselta tai taidekoulutuksen sisältö eivät perustu vain ennennäkemättömyyteen. Joka tapauksessa taiteilijan kannattaa iloita katsojan uuden odotuksesta, koska päinvastainen tila vaikuttaisi hankalalta: olisiko turha tehdä uusia teoksia?

## UUTTA TYÖPÖYDÄLLÄ

Olen kerännyt ja järjestänyt esimerkiksi maalauksia tai kuvan osia, mutta ajatusten keräily ja niiden mielekkääksi kokoelmaksi järjestäminen tutkielmaan poikkeaa siitä. Kun altistan työtäni tutkimukselle, minulle uutta on sanojen yhdistäminen teoksiin ja työskentelyyni, joista ne lähtökohtaisesti puuttuvat. Jos taas ajattelen nykytaidetta kokonaisuudessaan, siinä tällä hetkellä uutta voisi olla esimerkiksi juuri irtautuminen sanallistamisen vaatimuksesta: irtisanoutuminen teosten esittelystä, pysyminen erossa keskustelusta ja ehdotuksista siitä, mitä teokset käsittelevät.

Kuvataiteilijan työhuoneessa pelkän yksittäisen valinnan voi ajatella tekevän teoksesta uuden. Edellisissä luvuissa esitellyissä teoksissa *Ranta*, *Pelto*, *Maisemakuva*, *Järvi* ja *Joki* kuvat tai niiden osat olivat ajautuneet uudenlaisiin tehtäviin ja tarkoituksiin. Ne olivat muuttuneet viivoiksi tai pilkuiksi teoksiin, tai olin muotoillut niistä kolmiulotteisia elementtejä, joista teos rakentui. Uuden paikan antaminen voi muodostaa teokseen uuden kokonaisuuden, jokainen niistä voi olla juhlan aihe, uuden näkökulman syntymäpäivä.

Ymmärrämme, että kokeellinen metodi tarkoittaa jotakin perustuksien ravisuttavaa, mutta ilmauksen yhdistäminen taiteen tekemiseen herättää myös kysymykset siitä, voiko osoittaa tapaa, jolla teos normaalisti syntyy tai olisiko saman teoksen uudestaan tekeminen mahdollista.

<sup>13</sup> 13.10.1983–15.1.1984 Ateneum, Helsinki

## UUTUUKSIA TAIDEHISTORIASSA

Suurpiirteisesti voisi sanoa, että uuden ja vanhan määrittelystä, lajit-  
telusta ja erottelusta vastaa taidehistoria. Todellisuudessa monet eri-  
laiset taiteen äärellä liikkuvat tekijät, kriitikot, kuraattorit sekä toisaalta  
muut taiteilijat ja taideteokset osallistuvat teosten määrittelyyn.

Mainitsemani kuvien muodonmuutokset työskentelyssäni olivat hal-  
linnoimassani pienoismaailmassa tapahtuneita rajanylityksiä. Taidehis-  
toriassa rajanylitykset ovat merkinneet muutoksia käsityksissä siitä, mi-  
tä teoksella tarkoitetaan. Näyttelyjalustalla on wc-kaluste. Taideteos on  
mustaksi maalattu kenttä kehyksissä seinällä. Marcel Duchampin ja Ka-  
zimir Malevitšin teokset ovat saaneet rajan ylittäjän asemat, jollaisilla on  
suurin uutisarvo ja myöhemmin historiallinen merkitys.

Teos, joka ei kyseenalaista taiteen perinnettä, voi silti tuottaa yhtä  
merkittävän kokemuksen kuin rajojen ylittäjät, koska jokainen katso-  
jan kokemus on yksittäistapaus. Katsoja ylläpitää myös omaa uutuus-  
hierarkiaansa: uutuus tai kumouksellisuus vertautuu katsojan yksityi-  
seen taidekokemusten kokoelmaan. Edelleen katsoja sijoittaa teok-  
set suhteeseen muuhunkin kokemaansa ja myös käsittelee niitä eri-  
laisilla järjestelmillä eivätkä ne arkistoidu mielessä vain taideosastolle.

## MÄÄRITELMIEN UUDISTUKSIA

Vaikka taiteen tai teoksen määritelmät muuttuvat jatkuvasti, esimer-  
kiksi teoksen esittävyttä ajatellen on ollut voimassa tiettyjä määritel-  
miä. Niiden olemassaolo tiedostetaan parhaiten ehkä silloin, kun tai-  
de- tai teoskäsityksen ”raja” ylitetään. Platon halusi sijoittaa taiteen jäl-  
jitteleviin taitoihin ja tuolloin taiteellekin oli paikka maailmassa lähinnä  
jäljittelynä, samanlaisuuteen perustuvana esittämisenä. 1700-luvulla  
alettiin irtautua käsityksestä siitä, että taide kuvaisi maailmaa jäljitte-  
lemällä. Oikeastaan vasta 1800-luvulla jäljittelyn ajatuksesta luovuttiin,  
kun moderni taide, muun muassa impressionismi, syntyi.

Esimerkiksi Malevitšin ja Kandinskyn tuotanto todistaa, että esittä-  
vyyden vaatimus oli ohitettu 1900-luvun alussa. Kun modernistisen tai-  
teen ja sen teorioiden asema oli suurimmillaan 1900-luvun puolivälis-  
sä, modernismi vaati selkeää erontekoa teoksen viittaavuuteen.<sup>14</sup> Voi-  
sin ajatella, että kyse oli jälleen eräänlaisesta erosta esittävyteen.

Käsitetaiteilijat halusivat 1960-luvulla uudistaa teoksen rajoja koros-  
tamalla muun muassa sitä, että taide on kysymistä ennemmin kuin  
tuotantoa tai toimintaa, jossa pyrkimys olisi todellisuuden esittäminen.

<sup>14</sup> Ks. esim. Kuusamo, Kontturi, Markkula, Sihvonen 2014, 87–88.

Huolimatta siitä, että esimerkiksi Jackson Pollock oli tarjonnut jo 1940-  
luvulla maalauksissaan katsottavaksi kuvan pintaa esittävemmän ai-  
heen sijasta, käsitetaiteilijoiden näkemykset saavat minut ajattele-  
maan, että heidän työnsä alkuun asti maailmaa oli kuitenkin edelleen  
esitetty taiteessa.

Käsitetaiteilija Joseph Kosuth hahmotteli eräässä haastattelussa te-  
oksen ja taiteilijan tehtäviä, joita hänen mielestään piti uudistaa haas-  
tavammiksi: ”Minusta tuntui, että taiteessa oli todella kyse kysymysten  
esittämisestä; se oli tapa, jolla taideteoksia piti kehystää. Oli tehty liian  
kauan mestariteoksia, jotka yrittivät kuvata maailmaa kokonaisuutena.  
Mielestäni taidetta oli pidettävä prosessina niin, että kyse oli merkityk-  
sen tekemisestä, ei muodon ja värin kanssa työskentelystä...”<sup>15</sup>

Kosuthin näkemykset eivät merkinneet vain käsitysten laajentumis-  
ta, vaan myös rajojen kiristämistä, ja taideteoksen määritelmän kaven-  
tamista. Kosuth yksinkertaisti kokonaiskuvaa mahdollisesti liikaakin.<sup>16</sup>  
Hän muutti esimerkiksi Duchampin readymade-teoksissa esittämää  
kysymystä ”Onko tämä taidetta?” tavallaan väitteeksi ”Tämä on taidet-  
ta”. Kosuthin mielestä käsitetaiteen teoksen materiaallinen osa jää  
merkityksettömäksi, mikä on ristiriidassa Duchampin näkemyksen  
kanssa readymade-esineiden luonteesta.

Kosuth toivoi taiteen muuttuvan kokonaisvaltaisen käsitteelliseksi,  
mutta ei voinut kuitenkaan määrätä tulevaisuutta. Hänen ei ollut mah-  
dollista etukäteen karsia rehevöityvää ja villiintyvää teosten muotojen,  
materiaalien, sisältöjen ja toteutustapojen kasvustoa. Teos- ja taide-  
käsityksen rajojen muotoutumiseen vaikuttivat käsitteellisen pohdin-  
nan lisäksi tietenkin useat muutkin tekijät kuten tieteen kehitys ja  
muuttuva maailmankuva. Valokuvan kehittyminen muutti taiteen esit-  
tävää tehtävää, ja ajallisesti läheisempi vaihe, digitaalisen aikakauden  
alku, aiheutti lisää muutoksia.

<sup>15</sup> Grøgaard 2001, 18.

<sup>16</sup> Hautamäki 2012, 215.



## LUKU 5

# MELKEIN TYHJÄN PÄÄLLÄ

Vuonna 2012 tekemäni teos *Pino* on muodostelma paperia. Vaikuttaa siltä, että teoksen rajat on helppo nähdä, koska esitystilassa oleva ovi-aukko muodostaa teokseen osittaisen kehyksen. Läsnä on kuitenkin aavistus oviaukon taakse jäävästä huoneesta ja teoksen jatkumisesta sinne.

Sitä, kuinka suuresta määrästä papereita *Pino* koostuu, on mahdoton hahmottaa, eikä teosta katsomalla saa myöskään selville, mitä papereissa on. Onko niissä kenties mitään?

Nähtävänä on arkkien valkoisia reunoja, joten kysymys voisi olla kokoelmasta tyhjiä papereita. Onko kuvien sisältö hylätty, esittävyys pohtiminen lopetettu ja esittämiselle esitetty vastalause? Tässä luvussa käsittelem ajatuksia, jotka *Pino*-teosta tehdessä ja sen valmistuttua kohtasin.

### YLTÄKYLLÄISYYDEN JA PELKISTÄMISEN VÄLISSÄ

”Pino” merkitsee asetelmaa, jonka osat on sijoitettu päällekkäin. Parhaimmillaan se on täsmällinen, elementtiensä pystysuuntainen jono, joka säilyttää asiat tietyssä paikassa. Se voi olla oire asioiden järjestämisen lykkäämisestä tuonnemmaksi, mutta silti pinoa voi pitää järjestämisen apuneuvona.

Teokseni paperipinossa täsmällisyydestä ei ole merkkejä. Järjestelyn apuvälineen sijasta se on ikään kuin toimija, joka on saanut määräsvallan ja työntänyt oven auki. Sen näkeminen voi synnyttää ajatusyhteyden virastoon tai byrokraatiaan. Tai näkymä yhdistyy minkä tahansa projektin käännekohtaan, josta eteneminen vaatii muutosta. *Pino* voi näyttää tekemättömien tehtävien ratkaisemattomalta sumalta.

Sen edessä voi myös joutua miettimään suhdetta kuvien ja tiedon yllitarjontaan. Olemme uuden murroksen kynnyksellä ja luultavimmin tekoäly tulee olemaan suurempi mullistus kuin internet aikanaan on ollut. Sen sijaan keskustelua tietotulvasta, tarpeettoman ja hallitsemattomissa olevan suuruisesta määrästä informaatiota, on käyty pitkään. Olen sopeutunut koko aikuisikäni olemaan osana tietoyhteiskuntaa, jota esimerkiksi Suomi lähestyi 1980-luvulla.

← *Pino*, 2012, 230 × 150 × 150 cm, paperi, puu, metalliverkko.

Anna Uusitalo kirjoittaa ilmauksen saapumisesta suomen kieleen sekä siihen liittyvistä vääristyneistä piirteistä.<sup>1</sup> Yhteiskunta koostuu ihmisistä, ja tietoyhteiskunnassa tiedon välittyminen on olennaisessa asemassa, mutta Uusitalo toteaa: ”[N]äyttää siltä, ettei ilmaus merkitse osalle ihmisistä lainkaan yhteiskuntaa. Osa puhuu tietoyhteiskunnasta teknisenä hyödykkeenä, ikään kuin esineenä. [ ... ] Puhe tietoyhteiskunnasta hyödykkeenä tai esineenä on seurausta tavasta, jolla nyky-suomessa käytetään sanaa tieto. Tieto on kuin esine, jonka keskeisin ominaisuus on siirrettävyys. [ ... ]”

Kontekstista voimme päätellä, mitä sana milloinkin merkitsee, mutta Uusitalo haluaa tarkentaa: ”Filosofi Ilkka Niiniluoto on huomauttanut, että käänämme luontevasti sanat data, information, knowledge ja message kaikki suomeksi sanalla tieto. Mutta esimerkiksi informaatio ei välttämättä ole aina tietoa, vaikka tieto onkin aina myös informaatiota. Klassisen tiedonmääritelmän mukaan tieto on totta ja perusteltua. Sen sijaan informaatiolla näitä ominaisuuksia ei välttämättä ole.”

Filosofi Guy Debordin käsite ”spektaakkelin yhteiskunta” tuli tunnetuksi jo aiemmin kuin ”tietoyhteiskunta”. Vuonna 1967 ilmestyneessä teoksessaan *La Société du Spectacle*<sup>2</sup> Debord pohti myös esineellistymistä, jonka hän katsoi aiheuttavan vieraantumisen ja passivoitumisen ongelman. Debordin spektaakkelin yhteiskunnassa kuvista, representaatioista, tuli tärkeitä ja jopa ensisijaisia. Kuvat ja todellisuus ovat samanveroisia ja yhtä alkuperäisiä, sillä todellisuus on Debordin mukaan olemassa vain kuvien tai esitysten eli spektaakkeliin muodossa. Ihminen vieraantui, koska todellisuuden kohtaamisen sijaan hän joutui vastakkain vain näiden maailmasta tehtyjen kuvien, representaatioiden kanssa.

Tiedon, kuvien ja esitysten merkittävä asema on nykyisin tuttua. Toisaalta totuttelu siihen on edelleen käynnissä. Ajattelen, että tiedon ja esitysten valikointi ja jalostaminen on oman sukupolveni työtä, johon meidät kasvattaneelta sukupolvelta oli saatavissa niukasti eväitä. Kohtaamme toistuvasti kysymyksen siitä, onko mahdollista, että jokin osa viestien massasta saa merkityksen ja erottuu toisista. Ja onko mahdollista ajatella tuottavansa jotakin entisestä erottuvaa?

*Pino*-teoksessa liiallinen määrä järjestettävää aineistoa on järjestyksen uhka. Jos määrä tuottaa mielivaltaisen järjestyksen, tuhoisan sattumanvaraisuuden, oikea toimintatapa olisi määrän ennakointi.

<sup>1</sup> www.kielikello.fi/-/mika-kumman-tietoyhteiskunta- Kielikello 3/2000.

<sup>2</sup> Debord 2005 (1967).

Mutta miten määritellä ylimääräinen? Vastasyntyneestä lähtien mikä tahansa voi vaikuttaa sellaiselta: Pentti Linkolan mielestä moni meistä oli jo liikaa, ja ihmisten nykyinen määrä on hänen mukaansa tuhoisa planeetalle.<sup>3</sup>

Nimenomaan esittämisessä ylimääräisen osoittaminen on lähtökohtaisesti hankalaa. Esitysten määrässä on edetty rajattomuuteen, koska laitteet tekevät kuvan tai tekstin tuottamisen ja levittämisen vattomaksi. Yltäkylläisyydessä hapuilen tavoittaakseni olennaisen asian ja ymmärtääkseni kokonaisuuden, mutta toisaalta myös itseäni kohdistuu vaatimus esittää ja julkaista ajattelua jatkuvasti.

### ALOITTAMASSA JA TEKEMÄSSÄ

*Pino*-teoksella näytetään sekä liiallisuutta – oviaukosta valuvaa runsautta – että yhtä hyvin niukkuutta: runsaudesta johtuvaa esittämisen mitätöintiä eli merkityksen häviämistä. Täynnä paperia olevassa oviaukossa vastassa on eräänlaista tyhjyyttä, koska on mahdotonta vastaanottaa pinossa olevaa sisältöä ja käsittää sen mahdollisia viestejä.

Aiemmissa luvuissa käsittelemäni teokset olivat kuvien yhdistelmiä, joissa kuvien sisältö tai ainakin vihje siitä oli nähtävissä. Esimerkiksi *Ranta-*, *Pelto-*, *Maisemakuva-* ja *Järvi*-teoksissa tein kuvien valikoimia tai seoksia, joissa kuvat liittyivät sisällöltään toisiinsa. *Pino*-teoksesta kuvat puuttuvat. Jotakin on vyörymässä ulos oviaukosta kohti paikkaa, johon katsoja saapuu. Seuraavassa koetan jäljittää, mitä reittiä teosta tehdessä kuljin.

*Pino* alkoi kehittyä työhuoneesta, varastohyllystä, työpöydältä ja tavoitteettomasta kokeilusta. Pinosin papereita, jotka sisälsivät toisarvoista materiaalia. Valkoista paperia pidetään ”tyhjänä tilana”, ja on mahdollista, että *Pino*-teoksen paperit näyttävät myös tyhjiltä, mutta sen tekemisen lähtöpiste on päinvastainen tyhjyyteen nähden. *Pino*-manin paperit olivat käyttämättä jäänyttä teos- ja luonnosmateriaalia, mutta kuitenkin eräänlaista säilöön pantua tietoa.

Aluksi teoksen tekeminen on siis kuin kuvien lastaamista: lähtötilanne ei ole paperien sisällön täydellinen puuttuminen. Tekemisen myötä innostun paperien valkoisista osista. Viihdyn paperien valkoisten sävyjen maailmassa, ja tekoprosessi suuntautuu kohti suoranaista kuvan poissaoloa tai poistamista. Alan lisätä työhön mitä tahansa papereita, mutta aion säilyttää teoksen näkyvän pinnan valkoisena. Sattumanvaraiselta vaikuttava alkuvaihe, kuvien siirtely, oli työlle välttä-

<sup>3</sup> Linkola 2004, 314-316.



mätön osa, ikään kuin starttipyörät, joiden on tarkoitus pudota pois mutta joita ilman matkasta ei tulisi mitään.

### ERINOMAISET PAPERIT

Paperin asema on kyseenalaistunut viime vuosikymmeninä ja jokainen on voinut havaita arkielämässään, että riippuvuus paperista on lähes päättynyt. Raha ei ole paperia ja nimikirjoitus voi olla sähköinen koodi. Papereita saatetaan kysyä nuorelta kaupan kassalla, mutta henkilöllisyyden esitys voi olla myös sähköinen. Ihmisen representatio ei ole siis paperia. Valokuva tai hyvät paperit eli hyvä todistus eivät vaadi paperia ollakseen olemassa tai uskottavia. Paperista vapautuvassa ympäristössä sitä voidaan pitää alkeellisena alustana ja paperipinoa vanhentuneena tallennusmuotona. Tällöin *Pino* voi myös näyttää paperin puolesta tai juuri sitä vastaan kohdistuvalta kommentilta.

En tee teosta korostaakseni paperin ominaisuuksia tai puolustaakseni materiaalia. Teoksessa paperi on väline, jolla konkretisoin kysymyksiä määrästä ja järjestyksestä, tekijöistä, jotka vaikuttavat viestin merkitykseen ja vastaanottamisen kitkaan. Aiemmissa luvuissa esitellyissä teoksissa olin antanut paperille toisenlaisia tehtäviä. Omasta näkökulmastani paperi on kätevä käyttöliittymä, joka toimii yhä monenlaisissa tilanteissa.

Yhtä hyvin nyt kuin silloin, kun paperin on vielä ollut välttämätöntä esimerkiksi virallisissa yhteyksissä, se on silti jotakin muuta kuin kuva tai sisältö: se on enemmän jotakin varsinaisen asian alle jäävää, kuvan tai tekstin tieltä väistyvää, kuten Jacques Derrida kuvaa teoksessaan *Papier machine*.<sup>4</sup> Hän kirjoittaa siinä ajattelusta paperin kautta. Kirja on julkaistu alun perin vuonna 2001, jolloin toiset meistä jättivät jäähyväisiä paperille tiedonsiirrossa ja säilyttämisessä.

Paperin luonteeseen kuuluu olla tila, jossa kuva tai asia esitetään. Teoksessani pyydän näyttämölle paperin turhat osuudet, tyhjät reumat. *Pino*-teos ei näytä, että papereissa olisi mitään sisältöä, mutta pinoiksi asetettuihin papereihin liittyy oletus sisällöstä. Nähdessämme teoksen aivomme kiiruhtavat kertomaan, että tiedon, kuvien tai esitysten välittämisestä tai säilyttämisestä on kyse.

Teosta oli hauska tehdä, koska pääsin keskelle ulottuvuuksien se-

---

<sup>4</sup> Derrida 2005, 50.

kaannusta. Kuvan tai tekstin alustasta tulee teoksen näkyvä materiaali. Annan potkut paperien sisällölle ja rakennan työtä paperien värin perusteella. Litteä A4-sivu, paperiarkki, on pienikokoinen elementti, mutta teos kohoaa katsojaa isokokoisemmaksi. Kevyet liuskat tuottavat raskaan vaikutelman ja näyttävät, että et ohita tätä, et voi kulkea oviaukosta.

Teos vaikuttaa painavalta, mutta tieto siitä, miten se konkreettisesti toteutettiin, paljastaa sen valepinoksi. Käytännön syystä se oli tehtävä pelkäksi pinon kuoreksi. Muodostin papereista vain pinnan, jotta teoksen paino jäisi siirrettävyyden kannalta siedettäväksi. Pinosin päällekkäin kulmiksi leikkaamiani osia papereista, jotka liimasin tai nidoin yhteen. Elementit kiinnitin metalliverkkoon, jotka yhdistin teoksen taakse tuleviin tukikehyksiin. Luvun otsikolla ”Melkein tyhjän päällä” en kuitenkaan viittaa siihen, että teknisesti työ on pelkkä kuori, vaan siihen, että teos esittää papereiden sisältämän asian olevan vaarassa hävitä – muuttua tyhjäksi –, kun materiaalia on liikaa.

## NOLLAN TUNTUMAAN

*Pinon* paperit vievät tilaa sieltä, missä pitäisi olla tyhjää. Peittyvä oviaukko ei ole kulkukelpoinen. Teos näyttää kamppailua tilasta, taistelua tyhjän ja täyden välillä, epätasapainoa.

Itse ”pinon” käsite tarkoittaa paikkaa, jossa voi vallita demokratia, osien samanarvoisuus tai sitten tuntuva epätasa-arvo. Jälkimmäisessä tapauksessa esimerkiksi vain päällimmäiset osat ovat huomionarvoisia. Teoksessa mitkään papereista, sisälsivät ne luonnoksia, suunnitelmia, ostoslistoja tai yhtään mitään, eivät vakuuta olevansa merkittävämpiä, vaan teos tuo ne esille yhtä tärkeinä ja yhtä samantekevinä.

Liian isona joukkona paperit alkavat vaikuttaa ylimääräisiltä ja lähestyä kaaokselta tuntuvaa tilaa. Epäjärjestys aiheuttaa esittämisen mahdottomuuden, viestin välittymättömyyden. Asetelma kyseenalaistaa paperien merkityksen, teoksen muoto piirtää niiden sisällölle eräänlaista nollapistettä.

## ERILAISIA TILAVARAUKSIA

*Pino*-teoksesta kirjoittaessa mieleen tulee sisällön ja muodon – väli-  
neen – olemusta käsitelleen Marcel Broodthaersin teos *Museum of Modern Art, Eagles Department, Section des Figures /The Eagle from the Oligocene to the Present* (Modernin taiteen museo, kotkien osasto, kotka oligoseenista nykyaikaan, 1972). Kyseisessä teoksessa

Broodthaers lainasi museonsa taide-esineitä sekä muita, arkielämän piiristä peräisin olevia esineitä, joissa kaikissa esiintyi jossakin muodossa lintu, kotka. Esineet edustivat eri aikakausia ja maantieteellisiä alueita ja yhteensä niitä oli useita satoja. Jokaiseen teoksen osaan liittyi opaste: ”This is not a work of art”. Broodthaers käytti järjestämistä menetelmänään: järjestämällä elementit ja lisäämällä opasteitaan hän kysyi, mitä katsotaan.

Tunnetussa esseessään ”A voyage on the North Sea” Rosalind Krauss painottaa Broodthaersin tuotannon merkitystä sen paljastamisessa, ettei taiteessa välineellä sinänsä ole itseisarvoa tai identiteettiä. Krauss tuo ilmi, että oikeastaan ei voida puhua välineestä tai ajatella, että välineillä olisi mitään omaa ”olemusta”.<sup>5</sup> Teoksessaan Broodthaers liikutteli edestakaisin ajatusta taideteoksesta, museosta ja museon kokoelmasta. Linnut siirtyivät systeemistä toiseen, ”todellisuudesta” taiteeksi ja jälleen ”ei-taiteeksi” saadessaan kieltokyltin.

Broodthaers loi erityisen tilan, oman museonsa, jossa museon kokoelman sisältö muuttuu arveluttavaksi. Omassa järjestelmässäni, *Pinossa*, paperien sisältö kyseenalaistuu, kun paperit eivät suostu niille varattuun tilaan. Määrän aiheuttama epäjärjestys vaikeuttaa tai estää katsojan mahdollisuutta tavoittaa niiden sisältö.

Paperien kokoelmassani näkyville pääsevät pelkät paperin reunat, ja yksittäinen paperi saa sijan tuhansien muiden joukossa ja samalla kahden huoneen välissä. Pino osoittautuu paikaksi, joka olemuksellaan kieltää viestin, toisin sanoen sisällön.

Päinvastaisesti kuin romahtamaisillaan olevassa järjestelmässäni, Broodthaersin materiaali on täydellisessä järjestyksessä, museon muodossa. Molempien teosten ytimessä voin kuitenkin ajatella olevan kysymyksen kommunikaatiosta. Katsojan täytyy yrittää ymmärtää mutkistettuja järjestyksiä. Kumpikin teos synnyttää kysymyksiä viestin välittämisestä.

## RAJAUKSESTA ÄÄRETTÖMÄÄN KOKOELMAAN

Kraussin tulkinta Broodthaersin tuotannosta kohdistaa huomiota nimeämiseen: miten uudet kytkennät onnistuvat sekoittamaan museoinstituution, todellisuuden havaitsemisen ja kaupallisuuden kaltaisia teemoja. Museoprojekti ei silti pelkisty esimerkiksi museoinstituution kritiikiksi, vaan tarjoaa pohdittavaksi merkityksen syntyä ja

<sup>5</sup> Ks. Krauss, Rosalind: ”A voyage on the North Sea”: art in the age of the post-medium condition. 2000.

konkretisoi mahdollisuutta kääntää tietty asia tai ajatus katsottavaksi eri suunnista.

Taidekriitikko Thomas McEvilley tuo esiin edelleen näkemystä Broodthaersin työn moniulotteisuudesta ja viiteverkoston runsaudesta.<sup>6</sup> Broodthaersin eleillä on muun muassa yhteys Marcel Duchampin ajatukseen minkä tahansa tavaroiden muuttumisesta taideteoksiksi, kun niitä ehdottaa pidettävän sellaisina<sup>7</sup>, sekä merkinnöillä ”This is not a work of Art” yhteys René Magritten piippumaalauksen tekstiin ”Ceci n’est pas une pipe” – tämä ei ole piippu.

Kuten McEvilley, ajattelen, että Broodthaersin taide ei silti ole esimerkiksi vain jatkoa Magritten ja Duchampin tuotannolle vaan on sitä moniäänisempää. Broodthaersin tuotanto ulottui monelle alueelle, ja siihen sisältyi esimerkiksi sekä humoristisuutta että kontrollin ja vallankäytön tarkastelua. Hän itse vaikuttaa mielestäni tekijänä eräänlaiselta kokoelmalta, kollaasilta, jossa on osia pop-taiteesta, kaunokirjallisuudesta, surrealismista ja käsitetaiteesta.

## LUOTTAMUSPULAT

*Pinossa* tarjoan katsojalle jotakin, jonka sisällöstä ei saa otetta. Sisältaisikö paperien tai viestien kertymä tietoa vai ei – kannattaako viestejä ottaa todesta? Voisin ajatella, että Broodthaersin teos kehottaa pohtimaan, mitä näemme taiteessa: kannattaako uskoa, mikä on museo ja mitä väitetään teokseksi.

Välinemaisemani poikkeaa Broodthaersin 1960- ja 1970-lukujen ympäristöstä. Taiteen tekemisen välineiden ohella kommunikaation välineet muuttuvat enkä voi välttämättä uskoa oman aikani välineiden tai niillä tallentamisen pysyvyyteen. Broodthaersin maailmassa viestin välittämisen menetelmiä oli vähemmän ja myös asiasisältöön uskominen oli yksinkertaisempaa, koska kilpailevia totuusehdotuksia oli tarjolla vähemmän. 1960-luvulla tarjonnan kasvu ei ilmennyt niinkään informaation vaan tuotteiden valikoimassa, ja esimerkiksi poptaiteilijat käsittelevät suhdetta ajatukseen, että kaikki on kaupan ja tavaroiden valikoima jatkaa laajenemistaan.

2020-luvulla saan miettiä, miten suhtautua tiedon ja toisiinsa sotkeentuneiden totuuden versioiden kasvavaan määrään. Tieto asioista on entistä lähempänä, kaikkien ulottuvilla, ja sitä voi kommentoida jatkuvasti, mutta reitti suoraan asiaan tuntuu entistä pitemmältä. Totuus

<sup>6</sup> McEvilley 1999, 72.

<sup>7</sup> McEvilley 1999, 79, 85.

on valmiiksi kollaasi, joka ei monta hetkeä pysy samana. Broodthaersin ja oman työskentelyni välillä on vuosikymmenien ajanjakso, johon sisältyy esimerkiksi tietoyhteiskunnan rakentumista sekä post-modernismin ilmiöitä kulttuurissa ja taiteessa, mutta merkityksen ja sisällön teeman käsittely jatkuu.

## TALLENATA JA TUHOTA

*Pino*-teoksen tekemiseen kuulunut, näkymättömiin pyyhkiytynyt alkuvaihe vaikutti varastoni inventoimiselta ja sen siirtelyltä. Yleisemmin ilmausta ”pino” voisi pitää heikosti taiteilijan työtä kuvaavana. Ajatus taiteellisesta työstä ei tuota mielikuvaa vaikkapa täsmällisten pinojen aikaansaamisesta.

Toisaalta voisin pitää ilmausta sopivana kuvaamaan taiteilijan työtä, koska työhön sisältyy lupa kasvattaa uusien suunnitelmien pinoa. Taiteilijana voin aloittaa uudelta riviltä tai paperilta, on mahdollista järjestää maailma uudestaan jokaisen teoksen sisällä.

Miten ilmaus kuvaisi toiminnan tuloksia? Millainen pino taiteilijan tuotanto lopulta olisi? Onko se muodoltaan järjestelmällinen kokoelma vai kurinalaisen pinon vastakohta kuten *Pino*-teos? On mahdollista nähdä taiteilijan uran kehittyvän yhden asian ympärillä. Esimerkiksi italialaisen taidemaalari Giorgio Morandin (1890–1964) mielestä oli tärkeää tarkastella lähes samankaltaisia asetelmia ja maalata niistä eri versioita koko elämänsä ajan.<sup>8</sup>

Toisissa tapauksissa tuotantopinon kulmat taas osoittaisivat mitä erilaisimpiin suuntiin, kuten Broodthaersin kohdalla. Lukemattomat taiteilijat, esimerkiksi Leonardo da Vinci ja Michelangelo, ovat työskennelleet eri välineillä ja eri taiteenaloilla, eikä se ole tehnyt heistä epäuskottavia vaan monipuolisia, edellä mainittujen tapauksissa ”yleisneroja”. Vastauksen kysymykseen siitä, voiko taiteilijan tuotannon nähdä täsmällisenä pinona, täytyy olla sekä myönteinen että kielteinen.

Taiteellisen työn prosessit varastoituvat tekijän mieleen, mutta välillä myös konkreettisesti johonkin, kuten oma toimintani paljasti. Paperipinossa tiedolla ja kuvilla on mahdollisuus säilyä, mutta jälleen päinvastoin myös tuhoutua. Teos *Pino* viittaa siihen, että liian suuri pinoyksilö edustaa hävitystä, mutta tavanomainenkin pino voi olla aineiden hylätty hauta ennemmin kuin innostava lähde. Ainekset ovat sekä turvassa että vaarassa, koska pinot auttavat tekijäänsä unohtamaan niiden sisällön.

<sup>8</sup> Güse ja Morat (toim.) 2008, 9–20.

## JARRU

Vertailin edellä pinoutumisen ajatusta taiteelliseen työhön. Pohdinnan taustalla oli tieto epämääräisten paperipinojeni yhteydestä teoksen syntyvaiheeseen. Valmiissa *Pino*-teoksessa ilmeinen, hallitseva piirre taas on teoksen suhde esitystilaan.

Fyysisyydessään teos vaikuttaa ehdottomalta, tilalliselta esteeltä, barrikadilta sisätiloissa. Yksittäisinä pienet, valkoiset paperit tekevät siinä kerros kerrokselta raskaan, painavan vaikutelman. Huolimatta siitä tunnusta, että paperit ovat jotenkin liikkuneet oviaukon läpi, ne eivät etene mihinkään. Teos viittaa myös pysähdykseen.

Jos ajattelen tiedon ja kuvien vastaanottoa tai esimerkiksi uutisen elinkaarta, olen tekemisissä merkitykseltään ja luonteeltaan vastakkaisen prosessin kanssa. Olen vilkkaasti liikkuvan asian äärellä. Jos saan uutisen eteeni pysäytettynä ja ikuistettuna fyysiseen kappaleeseen kuten painettuun lehteen, pitäisikö epäilyksen herätä? Voiko sellaista oikeastaan pitää uutisena, onko paperille painettu tieto jo liian vangittua? Onko se ennemmin uutisen kuva, dokumentti siitä? Jos asia on ehtinyt painettuun muotoon, sitä on ollut mahdollisuus kommentoida ja muokata lukemattomia kertoja.

Mikäli teoksen rinnastaa uutisten välittämään tietoon, niiden yhteys kulkee vastakohtaisuuksien kautta. Tiedon virta näyttää jäädytetyltä. Teoksen tekemisellä en hidasta sähköistä tietoliikennettä, eikä jarrutamisessa olisi mieltä, koska uutisen siirtymiselle nopeus on etu.

Tartumisessa konkreettiseen materiaaliin voi kuitenkin nähdä muita syitä. Teknologian avulla saavutettuihin nopeuksiin nähden kokemismenopeutemme jää jälkeen, laahautuu perässä. Ansaitsemme aikaa ymmärtää ja kokea merkityksiä, koska muuhun kuin inhimillisen kokemuksen tahtiin emme voi päästä. Konkreettisen materiaalin kanssa työskentely on etäisyyden ja rajan hakua, ja teoksen tekemisellä annan itselleni ja mahdollisesti myös katsojille lisäaikaa.

## KONE- JA KÄSITYÖVOIMAT

Konkreettisen materiaalin kanssa työskentely korostaa eroa aitouden ja näennäisyyden välillä. Jokin laite voi tuottaa materiaalien korvaajia, mutta se ei voi tuottaa samoja materiaaleja todellisessa mielessä. Videomonitori tai tietokoneen näyttö ei välitä materiaalin ja tilan kokemusta esimerkiksi näyttelystä samanlaisena kuin näyttelyssä paikan päällä oleminen.

Laitteen näytölle muodostuvan kuvan avulla saan kohteesta erilaisen käsityksen kuin kohteen vierellä. Kokonainen huone supistuu

ehkä näytön kokoiseksi. On vain yritettävä kuvitella tilan ja materiaalin tuntu.

Kone on myös huono kertomaan minulle, miten se järjestää tai lentää. Sen avulla toimiminen tai kysymysten ratkaiseminen voi tuntua epämiellyttävän kätkeyltä, mutta usein tämä ei haittaa, koska koneen apu saattaa olla huomattava. Toisaalta kun uudet välineet merkitsevät uusia tapoja luoda järjestyksiä, niitä käyttöön ottamalla saan lisää järjestettävää, koska en pääse osallisuudestani konkreettiseen todellisuuteen. Elämä jatkuu fyysisessä ympäristössä, esineiden ja luonnon elementtien keskellä, vaikka ajatukset olisivat näyttöihin ilmestyvien merkkien luona.

## PAPERIN REUNALLA

Koska laitteet pimitävät meiltä sen, miten ne oikeastaan tekevät työtä, joudun uskomaan: ihme tapahtuu, ja asiat hoituvat. Jään hieman ulkopuoliseksi, koska en voi nähdä ja tietää, miten ne sen tekivät. Laitteet eivät paljasta, miten yhdistää olennainen tai miten paloitella ongelma.

Tarkoittamaani järjestämistä koskee sama kuin kirjoittamisprosessia tietokoneen avulla, jota Jacques Derrida on kuvannut tekstikokoelmassa *Papier Machine* luvussa ”Word Processor”<sup>9</sup>. Siinä hän on verrannut kynän, kirjoituskoneen ja paperin avulla tapahtuvaa kirjoitusprosessia tietokoneen tekstinkäsittelyohjelman avulla toteutettavaan.

Tekstinkäsittelyohjelma imitoi A-neluset koneen näytölle, ruutu näyttää paperin toisensa jälkeen, mutta esimerkiksi ajan vastus vaikuttaa hävinneen. Kone nostaa samanarvoiksi nykyiset ja vuosi sitten tehdyt versiot. Kun paperi puuttuu, muutosmahdollisuus vaikuttaa kasvaneen ikuisiksi kuten Derrida on todennut.<sup>10</sup> Toisaalta hän on myöntänyt, että jää hämäräksi, miten välineet vaikuttaisivat tekstin sisältöön, vaikka voi osoittaa, että aika ja etäisyys tekstistä ovat muuttuneet ja työprosessin luonne on vaihtunut toiseksi.

Kun työskennellään tietoverkoissa, myös yksityisen ja julkisen raja alkaa häilyä: internetissä vaeltava teksti on julkista, julkaistua<sup>11</sup>. Kun ei ole paperia, työsuorituksissa on vähemmän rajoja, vähemmän ”sisä-” ja ”ulkopuolia”. Derrida oli vakuuttunut jo vuonna 1996 siitä, että paperin käyttö loppuu ja jokin toinen tallennusväline tulee sen tilalle.

<sup>9</sup> Derrida 2005, 23.

<sup>10</sup> Derrida 2005, 24.

<sup>11</sup> Derrida 2005, 32.

Viime vuosituhannen lopulla hän aavisteli tämän välineen olevan cd-rom. Derrida piti kiinni rajan ajatuksesta. Hänen mielestään jonkin ”loppupisteen” (*cut-off point*), jonka kirjan valmistuminen julkaisemiseksi on tähän saakka muodostanut, täytyy aina toteutua. Ilman toiminnan päätepidettä valmistusta muotoa ei voi syntyä.<sup>12</sup>

2020-luvulla mielestäni on hankala sanoa, mikä olisi tullut asettamaan loppupisteen perinteisen kirjan tilalle. Toisaalta mikään julkaisu-tapa ei ole korvannut kirjaa sellaisenaan ja niitä painetaan edelleen. Vaikka ehkä enenevässä määrin on ihmisiä, joille kirja on vieras esine menneisyydestä, kirjasto kirjoineen ja hyllyineen on minulle kiehtova installaatio, näkymä ja tila. Rajattomuus ja rajallisuus ovat siinä yhtä aikaa esillä. Läsä on loputtomuutta – olisi mahdotonta lukea kaikki näkyvillä oleva materiaali – mutta samanaikaisesti selkeitä rajoja, koska sisällöt on pakattu erillisiksi annoksiksi, kirjoiksi. Kirja rajoittuu käsittelemään tietyt asiat, ja sillä on alku ja loppu. Kirjastossa ollessa olennaista on tieto siitä, että voin ottaa käteeni tietyn kirjan, enkä ole virtuaalisessa todellisuudessa.

## TIETYSSÄ KOHDASSA

Aineellisuus ja konkreettinen todellisuus edustavat ”yksinkertaisuutta”. Ne voivat tuottaa käsitystä siitä, että on mahdollista hallita ja ymmärtää prosesseja, joihin olen osallisena. Tieto- tai muiden kaaosten on hankalampi syntyä, jos säilytän tuntuman siihen, että maailma on sen kaltainen kokonaisuus, jota voi muokata ilman tietokoneen ja näyttöruudun välissä oloa.

Internetissä olen tutkimassa tiettyä ”sivua”, lukemassa tiettyä tekstiriiviä kerrallaan, en sitä epämääräisemmässä kaaoksessa. Vaikka en tuolloinkaan ajattele olevani rajattomassa tietoverkkojen avaruudessa, käsityön tekeminen, kuten kuvien ja muiden teosmateriaalien järjestäminen, keskittää huomion eri tavalla. Jälkimmäisessä keskittymiseni paikallistuu, sijoittuu konkreettiseen työvaiheeseen, yksityiskohtaan.

Puhuttaessa jostakin käsityönä tehdystä ei voi välttää kysymystä ajankäytöstä. Kysymys työtuntien määrästä saattaa olla ensimmäinen, joka minulle teoksen äärellä esitetään. Teoksistani näkyy, että niiden tekemiseen on kulunut aikaa. Omasta näkökulmastani kysymys ajan kuluttamisesta ja uhraamisesta työhön on hämmäntävä, koska kokemus on päinvastainen. Käsityö tuo aikaa lisää. Menetän esimerkiksi

<sup>12</sup> Derrida 2005, 28.

nopeiden laitteiden vaatimukset, kun käsityö määrittelee tahtia ja ajanlaskua.

## PÄÄTEPISTE PROSESSINA

Padon rakentaminen, pysähtyneen hetken aikaansaaminen, *Pino*-teoksen tekeminen, tarkoittaa lukuisia käsityövaiheita. Olen innostunut palojen siirtelystä, irrottamisesta ja kiinnittämisestä. Pelkkä prosessi ei silti riitä, vaan teoksen valmistuminen kiinnostaa minua. Jonkin teoksen valmistumista voi luontaisesti pitää todellisena pysähdyksenä: suunnittelu, vaihtoehtojen kokeilu, parantelu ja kaikki toiminta on määrätty loppuvaksi siihen.

Tosiassissa valmistuminen on päämäärä, jota ei seuraa hiljaisuus vaan jossa alkaa tapahtua muutoksia. Teos muuttuu minun ja muun yleisön yhteiseksi. Muutun itse tekijästä teoksen katsojaksi. Tavoiteltu lopputulos – valmis teos – voi muuttua harjoitukseksi seuraavalle.

Yllättävä muutos voi siis olla se, että työ ei lopu, vaan teoksen näkeminen valmiina johdattaa alkuun, ja ilmaantuu tarve tehdä hieman toisenlainen teos. *Pino*-teoksen valmistuminen ohjasi työskentelyäni tyhjyyden ja täyttämisen kysymyksen käsittelyyn edelleen. Tämä näkyy myöhemmissä teoksissa, joissa käytin tyhjiä pahvilaatikoita. Ne ovat lähtökohtina seuraavissa Esinehavaintoja- ja Järjestelmä-luvuissa.



## LUKU 6

# ESINEHAVAINTOJA

Teoksissani näyttäytyy esineiden maailma. *Maisemakuva* on konkreettisesti hylly seinällä. Siinä hyllyn sisältämät karttalehdetkin ovat esineitä. *Ranta*-teoksessa luonnonkiviä muistuttavat maalaukset ovat päätyneet ikään kuin museon kokoelman esineiksi. Ajatus kaksikulotteisista kuvista on kuitenkin aineksina molemmissa teoksissa.

Tässä luvussa kuvaan *Sisältö*- ja *Ähky*-teosten syntymistä esineistä – pahvilaatikoista. Sen rinnalla pohdin, millaista esineillä ajattelua kuvataiteessa on ollut: minkälaisia esineiden liittoutumia kuvataiteessa on käytetty, mitä niillä on pyritty esittämään sekä toisaalta miten itse teoksen esineluonnetta on vastustettu?

### PARADOKSIEN PAINEESSA

Vaikka pahvilaatikot kotonani ovat valmiina lähtemään roskiin, otan ne teosmateriaaliksi. Niihin tarttumiseen innostaa joukko vastakohtaisuuksia. Vaikka ne ovat esineitä, ne ovat myös tiloja. Laatikko on varasto, tyhjä paikka, mutta sen merkitys viittaa kuluttamiseen, maailman täyttämiseen. Muodoltaan se on suorakulmainen kappale, joka kuitenkin voi litistyä tai pyöristyä. Se on esine sinänsä, mutta samalla pelkkä kuori.

Ehkä käytetyt laatikot ovat vain toissijaisesti käytettyjä ja ensisijaisesti odottavat, että käytän niitä. Tyhjien laatikoiden yhdistelmä voi näyttää täydeltä, mikäli ne järjestää. Laatikko ”esittää” jo itseään – säilyykö sen esittävyys vai häviääkö se työn tuloksessa, teoksessa?

Paradokseja on useita, mutta uteliaisuuteni painottuu tilan pohdiskeluun. Laatikko on tila. Enemmän laatikoita on siis enemmän tilaa, vai onko? Esimerkiksi *Pino*-teoksen tekeminen johti ajattelemaan tyhjää ja täyttää. Laatikkomateriaali herättää kysymyksen, millainen olisi teos, jossa täytän tyhjät laatikot toisillaan ja jatkan sitä kokonaisuudeksi, joka täyttää esitystilaa lähes kokonaan. Käsittelen tilaa vastakohtansa, sen puuttumisen ja häviämisen kautta.

← *Sisältö*, 2017, 280 × 360 × 100cm, pahvilaatikot. Galleria Hippolyte/Studio.



## SISÄLTÖ

Teokseksi teen seinämän, joka vaikuttaa koostuvan sisäkkäisistä aukoista, laatikoiden avonaisista tahoista. Sijoittamalla seinämän näyttelytilan etuosaan pyrin vaikutelmaan siitä, että laatikot täyttävät koko tilan. Näyttelyni Galleria Hippolyten Studio-tilassa vuonna 2017 käsitti vain yhden teoksen, jonka materiaalina olivat pahvilaatikot ja jonka nimi oli *Sisältö*.

Teoksen toteuttamisen ensimmäinen vaihe oli, että yhdistin laatikoista tiiviitä paketteja. Upotin laatikkoon juuri ja juuri siihen mahtuvan laatikon ja sen sisälle tätä pienemmän laatikon. Seuraava tehtävä oli kokeilla, miten saan paketit sopimaan päällekkäin ja vierekkäin muodostaakseen muuria. Rakensin teoksen siten, että tyhjiä koloja ei jää eikä kahta samanväristä laatikkoa tule vierekkäin.

Sisällöllä tarkoitetaan ajatus- ja merkityssisällön lisäksi myös ainesta, jonka jokin muoto rajaa ympäristöstä. *Sisältö* muodostuu pelkistä rajaavista muodoista, tyhjästä laatikoista. Leikkittelen tyhjän ja täyden vastakohtilla, mutta esitystilan seinästä seinään ja lattiasta kattoon ulottuva teos tuo mukanaan myös kysymyksiä keräämisen ja säilyttämisen rajoista. Pakkauslaatikko on arvokkaan keräilykohteen vastakohta, mutta onko kokoelmilla rajansa – onko niiden tarkoitus tulla valmiiksi vai merkitsevätkö ne vain halua kerätä?<sup>1</sup>

## ESINEITÄ LIIKKEELLÄ

Kun jonkin materiaalin tai kokonaisuuden elementtien välisiä etäisyyksiä lisää tai vähentää, itse materiaalin merkitys ja luonne muuttuvat. Sepelistä poimittu muutama kivi ikkunalaudalle aseteltuna näyttää muulta kuin kivet alkuperäisessä yhteydessään pihamaalla. Uudessa asemapaikassa niitä katsotaan ja arvioidaan uudella tavalla. Jonkin kokoelman synty edellyttää siirtoja, liikkeitä. Keräilijän tehdessä kokoelmaansa, esimerkiksi siirtäessään uuden maljakon osaksi kokoelmaa, maljakko muuttuu, sen äärellä herää toisenlaisia kysymyksiä, tai ehkä kiinnostus sen alkuperää kohtaan kasvaa tai häviää.

Teokseeni tuleva laatikko on jo irrotettu ja irtisanottu edellisestä tehtävästään, mutta annan sille uuden. Vaikka en joudu hajottamaan laatikkoa palasiksi, siitä näyttää jäävän teokseen oikeastaan vain väriä ja viivaa. Laatikosta tulee silmukka verkkoon, jonka kudon toisten laatikoiden avulla. Käytän laatikoiden ulkomuodon samankaltaisuutta hy-

<sup>1</sup> Käsittelen keräilyn kysymyksiä seuraavassa luvussa Järjestelmä.

väksi ja kokeilen, mitä sen avulla voi tuoda ilmi täyden ja tyhjän tilan kohtaamisesta.

Laatikot paljastavat pelkällä ulkoisella olemuksellaan minulle, minäkäläinen teos pitää tehdä. Vaikka tekoprosessi tarkoittaa lukematonta määrää laatikoiden siirtoja paikasta toiseen, työn eteneminen on suoraviivaista ja sitä tekee mieli sanoa vaivattomaksi. Materiaalia on helpposti saatavilla. Otan talteen itseltäni jääneet laatikot, pyydän tuttavien luovuttamaan ylimääräisiä ja kaupassa käydessäni poimin siellä tyhjentyneitä mukaani. Suhde teosmateriaaliin on käytännöllinen: laatikoiden historialla ei ole merkitystä. Visuaaliset ominaisuudet, laatikon koko, väri ja muoto, määräävät sen paikan teoksessa, mutta aluksi valikoimaan kelpaavat monen kokoiset ja väriset laatikot.

### HAVAINTOJA LISÄÄNTYMISESTÄ JA VÄHENEMISESTÄ

Käytössämme olevat hiljaiset, vaatimattomat ja selväräjaiset esineet muuttuvat vaarallisiksi lisääntyessään. Dramatiikka aiheutuu siitä, että esinemaailma alkaa muistuttaa kasvillisuutta. Esineet ikään kuin versovat hallitsemattomasti. Ne synnyttävät jännitettä määrän, toistuvuutensa ja joukkovoimansa kautta. Jopa viaton keräily voi muuttua uhkaksi kodin olemukselle.

Kerään ja pinoan laatikoitani aikaan, jolloin ympärillä kiihtyy edelliselle aivan vastakkainen, aineettomuuteen suuntautuva prosessi. Tavaroita, rahoja, kirjeitä, kauppoja ja toimistoja katoaa tavoittamattomiin ja osittain näkymättömiin, verkkoon ja vain laitteilla hallittaviksi. Alan tehdä teoksia suuresta määrästä laatikoita, esineitä, esineiden hävittämisen aikakaudella. 2010-luvun loppupuolella teknologian saavutukset korvaavat esineitä ja ilmastonmuutos pakottaa ihmiset entistä enemmän tarkkailemaan esineiden kiertokulkua.

Työskentelen ilmapiirissä, jossa suhde esineisiin on muuttumassa. Saammeko kytkettyä itseämme irti aiemmasta, totutusta esineiden verkostosta ympärillämme? Irtautumiseen sekoittuu paikoitellen luopumisen harmia, emmekä toisaalta ole olleet vastaavassa tilanteessa, joten ei voida sanoa, mihin se johtaa. Luvussa Melkein tyhjän päällä totesin, että toimintojen sähköiseen muotoon siirtämisellä työmme ei vain vähene, vaan saamme samalla lisää työtä, entiseen verrattuna eri tavoin tehtävää järjestämistyötä. On myös eri kysymys, poistuvatko vanhentuneet ja tarpeettomat esineet ympäristöstämme ja elämästämme.

Kuten edeltävissä luvuissa toin esiin, minua kiinnostaa käyttää materiaalia, jolla on ollut myös jokin toinen tehtävä. Aiemman yhteyden

tunnistettavuudesta tulee yksi kerros teoksen esitykseen. Kierrätyksen manifestointi ei ole työskentelyni lähtökohta. Materiaalien kierto on ikään kuin soluttautunut työskentelyni rakenteeseen. Ulkoinen tekijä, taiteellisen työn toteuttaminen työ- ja näyttelytilakustannuksineen apurahoilla, on lisäksi luontaisesti rajannut isokokoisten teosten materiaalivalintaa, joten en ole päätenyt ratkaisemaan kysymystä siitä, millaista olisi työskennellä uuden, käyttämättömän materiaalin kanssa.

### KORVIKETTA

Teoksiin käyttämäni paperikuvat kuten kartat ovat olleet esineitä, mutta toisaalta kaksiulotteisia kuvia. *Sisältöä* aloittaessani korvaan nämä aiemmat teosmateriaali selkeästi kolmiulotteisilla esineillä. Jo ennen ilmastohuolen ja kierrätyskeskustelun tiivistymistä nykyiseen tilaan esineistä ja niihin kiintymisestä on ollut suotavaa puhua kielteiseen sävyyn. Eikö niistä innostumisessa tunnu jokin korvikkeen maku, jokin tärkeämmän, ihmisten tai ajatusten, korvaaminen tavaroilla? Toisaalta esineiden houkuttelevuutta voi ymmärtää helppouden takia. Esine on vähään tyytyväinen ja luotettavampi kuin ventovieras ihminen, ystävä tai jopa perheenjäsen.

Esimerkiksi laite-esineitä kuitenkin kannattaa totella ja pitää niistä huolta. Niitä on kunnioitettava, ellei halua joutua pulaan. Monimutkainen laite ansaitsee anteeksiannon ja myötätunnon. Siihen on paras suhtautua kuin teini-ikäiseen, jonka aivot yhä kehittyvät. Kun laite äkkiarvaamatta menettelee täysin ei-toivotulla tavalla, on pysyttävä maltillisena, oltava läsnä, mutta pidettävä omat tunteenpurkaukset takalalla.

Entä muut esineet? Esineeseen kiintyminen herättää paheksuntaa, sitä ei pidä arvostaa kohtuuttomasti. Tavaraa ei kuulu rakastaa, ellei kysymyksessä ole esine museossa, hyvin harvinaiseksi arvioitu tai ehkä poikkeuksellisen hintava esine. Tavanomaisesta esineestä täytyy osata luopua, kun se vaurioituu tai käy vanhanaikaiseksi.

Esineeseen kiintyminen edellyttää hyvät perustelut, vaikka uuteen vaihtaminen on ekologisuuden kanssa usein ristiriidassa ja vaikka edes luopuminen esineestä kokonaan, korvaamalla sitä seuraavalla, ei välttämättä hävitä sitä maapallolta. Esineisiin liittyy paljon sopimuksia ja ne määrittelevät haltijaansa. Omistamani tai käyttämäni esine näyttää muille, onko minulla rahaa, käytännöllisyyden tai estetiikan taju. Se kertoo käytöstavoistani, historiastani ja arvostuksistani.



## MITÄTÖN JA MONINKERTAINEN

Harvinaisen keräilyesineen vastakohta pahvilaatikko on esineiden kurjalistoa. Olisi noloa omistaa paljon pahvilaatikoita. Ellei niitä saa nopeasti pahvinkeräykseen, ne kätkee mielellään näkyviltä elinympäristössään. Tiettyä kätkemistä on myös työssäni. Yhdistämisen kautta, pakkaamalla sisäkkäin, päällekkäin ja vierekkäin, yksittäiset laatikot häviävät teoksen massaan.

Katoamiset tapahtuvat kuitenkin ajattelun varassa. Laatikko jää esineeksi teokseenkin. Vai onko se vain juuri ja juuri esine: horjuuko se esineen käsitteen rajalla? Onko se vain esineen ympäristö? Pahvilaatikko tarkoittaa sisältönsä paikkaa ja kotia, ja lopulta usein myös jonkinlaista sisältönsä muistoa, josta kuitenkin on toiveena päästä viivyttelemättä eroon. Mutta vaikka en haluaisi tunnustaa tällaista ylijäämää esineeksi, ilman sisältöäkin se näyttää esineeltä.

Aiemmin määrittelin, että teoksen lähtökohtana saattoi olla kuvien rajoittuneisuus, niiden esittävyiden rajallisuus, kuten esimerkiksi kuvan koko tai kaksiulotteisuus. Laatikkoteosten kohdalla teosmateriaaliin sisältyvä rajoitus voi sitä vastoin olla sen lähtökohtainen ”moninkertaisuus”: taideteokseen tulevan esineen kaksoisidentiteetti. Esine esittää jo jotakin, omaan tarkoitukseensa valmistettua tuotetta. Kun se otetaan teoksen osaksi, teosmateriaaliksi, jääkö se edelleen puoliksi, kokonaan vai lainkaan esineeksi?

## AJATTELUA ESINEILLÄ

Kuvataideteoksen osaksi liitetty esine on vähintään vaihtamassa identiteettiä tai sillä on samanaikaisesti useita identiteettejä. Jälkimmäisessä tapauksessa voi ajatella esimerkiksi yhdysvaltalaisen kuvataiteilija Sarah Szen vuosituhaten vaiheessa tekemiä teoksia, joissa käyttöesineet oli usein aseteltu osaksi teoksia, mutta niin itsenäisesti, että ne näyttivät ikään kuin valmiilta otettaviksi uudelleen käyttöön alkuperäiseen tehtävänsä.

Teollisesti valmistettuja esineitä alkoi siirtyä teoksiin erityisesti 1950- ja 1960-luvulta lähtien ja kiinnostus tehdä esinekoosteiksi luokiteltavia teoksia ilmeni tällöin muun muassa Joseph Cornellin, Armanin, Louise Nevelsonin sekä näitäkin tunnetumpien Robert Rauschenbergin ja Claes Oldenburgin tuotannossa.

Rauschenbergin yhdistelmäteoksissa maalatut osuudet saivat seurakseen esineitä, jotka saattoivat olla kokonaisia ämpäreitä tai vaatekappaleita tai vain palasia jostakin, pöydänjaljoja tai kankaanriekaleita. Maalatut osat olivat ikään kuin ekspressionistisen maalauksen pa-

loja mutta myös luonnosmaisia pintoja. Kokonaisuuteen toi oman osuutensa teoksen nimi.

Samoina vuosikymmeninä kuvataiteessa näki päivänvalon muitakin merkittäviä muutoksia kuten käsitetaiteen kokeilut. Niiden ilmaantumisen on tulkittu edellyttäneen alun perin minimalismin kehittymistä. Minimalismi oli osa prosessia, jossa ajatus taideobjektista ja taiteen välineistä muuttui. Minimalistinen taideteos oli irtiotta esittävästä sisällöstä ja teoksen viittaavuudesta ulkopuoleensa, johonkin, joka ei ole läsnä.<sup>2</sup>

Kun minimalismi toi yhteen teoksen ja sen ympäristön, korostui teoksen puhdas läsnäolo tietyssä paikassa, joten minimalistinen taide toi teoksen objektimaisuutta esiin. Itse teosobjektin yhteys ”esineellisyteen” korostui. Minimalismi toimi myös käsitetaiteen tienraivaajana, kuten Tony Godfrey toteaa määritellessään käsitetaiteen synty-ympäristöä: ”Minimalismi oli epäilemättä hyvin käsitteellinen tapa tehdä ja kokea taidetta. Näet jonkin kappaleen, et ilmaisua tai merkkiä. Jos ajattelee minimalismia asenteena ennemmin kuin tyylinä, sen sisältö tarkoitti myös, että minkä tahansa voi nähdä taiteena tai kielenä.”<sup>3</sup> Minimalismi oli siis liikehdintää pois kuvallisuudesta, illuusiosta ja fiktiivisyydestä ja toisaalta samalla liikettä maalaustaiteesta kohti kolmiulotteisen esittämisen kysymyksiä.

## AJAT JA ASETELMAT

Vaikka aiemmin mainitut taiteilijat kuten Rauschenberg ja Oldenburg tekivät teoksiaan jo teollisen vallankumouksen jälkeisessä maailmassa, heidän ympäristönsä poikkesi ylijäämän ja esinemarkkinoiden hallitsemasta nykyisyydestä silti jossain määrin. 2000-lukua lähestyttäessä esineistä alettiin tehdä installaatioita, jotka esimerkiksi kommentoivat juuri elinympäristön muutoksia. Nämä olivat isokokoisempia ja sisällöllisesti keskittyivät usein kuvaamaan jonkinlaista metamorfoosia, prosessia ja hetkellistä tilannetta. Esimerkkinä voi ajatella Christian Boltanskin tuotannon teoksia 1980–1990-luvuilla.

Käsittelevät installaatiot mitä teemaa vain ja ovat niiden materiaalit kuinka pitkään säilyviä tahansa, ne sisältävät perinteisessä näyttely-

<sup>2</sup> Taidekriitikko Michael Friedille minimalismi soveltui heikosti taiteeksi. Fried katsoi, että minimalismin tarjoamat ”objektit” olivat puutteellisia: kappaleita ja pintoja, joilta puuttui taideteokselta vaadittava syvyytaso. Ne edellyttivät katsojan osallisuutta tai osallistumista tullakseen eloon ja näin ollen ne muuttaisivat taiteen luonteeltaan näyttämölliseksi, ”teatraaliseksi” (theatricality). Fried 2014.

<sup>3</sup> Godfrey 1998, 114–115.

tilassakin, museossa tai galleriassa, häivähdyksen siitä, etteivät teokset ole välttämättä ikuisia, staattisia ja ettei pysyvyys olekaan niiden tavoite. Pysyvyyden mielessä *Sisältö*-teoksen materiaaliin voi ajatella kuuluvan ristiriitaisuuksia. Vinteistä tai kellareista perimämme iäkkäät aarteet paljastuvat usein juuri pahvilaatikoista, mutta laatikko liitetään luontaisesti uuden tavaran hankkimiseen, ja varsinaisesti pahvipakkaus tarkoittaa jotakin hävitettävää ja häviävää.

Installaatioteoksen kannalta seuraavan näyttelyn alku merkitsee teoksen purkamista. Se ei tarkoita teoksen loppua, koska toiset niistä, kuten esimerkiksi *Sisältö*, ovat uudestaan rakennettavissa ja muokattavissa esitettäväksi toisenlaisessa tilassa. Jos taas esineinstallaatiota vertaa eräänlaiseen esinekokoelman aiempaan muotoon, asetelmamaalaukseen, jälkimmäinen ilmentää ensisijaisesti pysähtyneisyyttä. Asetelma voi kuvata hetkellistä ja häviävää tilannetta, mutta on omalla tavallaan pysyväksi tehty arkielämän muistomerkki. Se pyytää katsojaa uskomaan, että sen välittämä rauha ja hiljaisuus säilyy maailman loppuun asti.

Onko esineinstallaatio asetelmamaalauksen uudistettu versio, uusi muoto? Se vaatii tilaa, koostuu kolmiulotteisista elementeistä, kun asetelmamaalaus sen sijaan on kaksiulotteinen, kuvaan rakennetun illuusion varassa toimiva järjestelmä. Molemmat ovat silti huomionosoituksia materiaalisille, fyysisen maailman esineille.

Asetelmamaalaus tai -kuva on itsekin esineen kaltainen. Se on myös selvästi lähempänä kohdettaan, esittämiään esineitä, kuin esimerkiksi henkilömaalaus malliaan, koska maalaus, ”taulu”, on myös osa esineistöä. Asetelmamaalaus on näkymä maailmaan, joka on rakennettu tuomalla yhteen kannut, kankaat ja hedelmät, jotka eivät luonnostaan esiinny yhdessä, päinvastoin kuin esimerkiksi maisemamaalauksen elementtien ”kokoelma”, maisema, joka koostuu luontaisesti vierekkäin olevista elementeistä, kivistä, puroista tai kallioista.

1600-luvun esineasetelmilla esimerkiksi siirtomaavalta Hollannissa esiteltiin kasvavaa varakkuutta ja hyvinvointia. 1900-luvun esinekoosteet ja installaatiot tuovat myös mieleen yltäkyläisyyden, mutta mahdollisesti myös sen tuottamia ongelmia ja pahoinvointia. Asetelmamaalaus saavutti valtakautensa 1600-luvulla, jolloin raamatullisten ja mytologisten aiheiden rinnalla alettiin kuvata arkielämää, maisemia ja asetelmia. Kuvan tekemisessä oli tällöin sopivaa kääntyä kohti maallista materiaalisuutta. Installaatiotaiteen aikakaudellamme ei helposti voi osoittaa kiellettyä tai edes ei-toivottua aihepiiriä, mutta asetelmakuva ei nykytaiteessa ole muoto, johon kohdistuisi esimerkiksi uuden odotuksia.



Asetelmamaalauksen kukoistuskausien ja tänä päivänä syntyvän kuvataiteen väliin mahtuivat alussa mainittujen esinekoosteiden lisäksi erilaiset pop-taiteen esinetulkinnat sekä Marcel Duchampin julistukset, joissa kaikissa heräteltiin teollisesti tuotettuja esineitä uuteen elämään. Niissä esineiden ei annettu pysyä suvereenina, suljettuina järjestelminä – kohteina, kapineina – vaan esineistä tehtiin välineitä kysyä esimerkiksi: Mitä on taide? Missä kulkevat taideteoksen rajat? Mitkä ovat ihmisen valinnan mahdollisuudet?

1960-luvun taiteilijat kävivät purkkeja, tölkkejä ja laatikoita kuvaavilla tai niitä konkreettisesti sisältävillä teoksillaan keskustelua taiteesta ja kommentoivat abstraktia kuvataidetta.<sup>4</sup> Teokset eivät olleet välttämättä vastaväitteitä kulutusyhteiskunnan kiihtyvälle kierrokselle, vaan ei-esittävälle maalaustaiteelle, jossa värin katsottiin jäävän teoksen ainoaksi sisällöksi. Andy Warholin jäljennökset Brillo-laatikoista (1964) toimivat samalla tavoin. Niissä ironian kohteina olivat minimalistiset, pelkiltä laatikoilta näyttävät veistokset. Toisaalta on mahdollista ajatella Warholin tekevän mimeettistä taidetta ikään kuin asetelmataiteen trompe l'œil -maalausten jatkoksi, sillä hän jäljensi todellisuutta laatikkoihinsa äärimmäisen tarkasti.

## KESKENERÄISET ESINEET

*Sisältö*-teoksen tekemisessä kokonainen, täysin valmis ja jo pakkauksena palvellut laatikko hivuttautuu uudelle alueelle, kun se siirtyy taideteoksen raaka-aineen paikalle. Teoksen tekeminen tarkoittaa, ellei pahvilaatikon liikkeen pysäytystä kierrätyksestä kokonaan, kuitenkin jyrkkää muutosta sen työuralla.

Yksittäinen laatikko jää kokonaiseksi esineeksi, mutta viivojen kudoksesta tai verkostosta sitä ei oikeastaan voi hahmottaa. Laatikon syvyyttä tai mahdollisesti edes kolmiulotteisuutta ei pysty toteamaan, koska teokseen tulevat näkyviin vain sen reunat. Laatikkoesine on ikään kuin kulkeutunut todellisesta olomuodostaan päinvastaiseen suuntaan ja päätyneet viivoiksi satojen muiden viivojen joukkoon.

Sisäkkäin pakattujen laatikoiden reunoista syntyvä viivarytmi on olennainen visuaalinen tekijä teoksessa. Kolmiulotteinen materiaali

<sup>4</sup> Irmeli Hautamäki tulkitsee näitä pop-taiteeseen kuuluviksi määriteltyjä teoksia kirjassa *Avantgarden alkuperä: modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Hautamäki 2003, 157.

← Edellinen aukeama: *Sisältö*, 2017, 280 × 360 × 100cm, pahvilaatikat.

synnyttää teoksen yhdelle taholle labyrinthimaisen viivaston ja vaikutelman eräänlaisesta kaksikulotteisesta kuvasta. Vaikka siirryin käyttämään kolmiulotteista materiaalia, matka kaksikulotteisten kuvien järjestyksestä siihen ei ole pitkä. Tuotan edelleen viivoja kuten esimerkiksi *Joki*-teoksessa. Toisin kuin *Joessa*, johon leikkasin karttoja, materiaalia ei tarvitse purkaa tai hajottaa osiin, jotta voisi tuoda esiin rajoja ja liitoskohtia. Laatikko sisältää jo omat rajansa, sillä se itse on valmiiksi todellinen raja: ulkopuolen ja sisäpuolen tai oman sisältönsä ja ulkomaailman välinen raja.

Todellisuudessa päädyin leikkaamaan osan laatikoista kahtia, jolloin sain samasta laatikosta kaksi reunapuolta. Laatikoiden yhdistäminen toisiinsa ei kuitenkaan vaadi muuta kuin pinoamista, välimatkan poistamista yksittäisten esineiden väliltä. Materiaaliksi laatikko riittää sellaisenaan. Sen ei tarvitse ryhtyä esittämään muuta materiaalia vaan saa näyttää siltä kuin se valmiina esineenä näyttää.

Mutta millainen päätepiste ”valmis” esine on? Vaikka esineiden seassa, kotona tai kaupungilla, tuntuisi siltä, että katse kohtaa suurimaksi osaksi lopputuotteita, valmiiksi suunniteltuja ja täsmällisesti määriteltäviä, tiettyyn tehtävään tarkoitettuja tavaroita, en elä ready-made-maailmassa, vaan maailma syntyy kokemukseni kautta.

Maurice Merleau-Pontyn mukaan kaikki havaitseminen on aina hie-man kuin palasten järjestelyä, koska havainnon kohteelle on vielä havaitsijan tehtävä jotakin: koettava se.<sup>5</sup> Havaitsijana olen havaittavan kanssa kommunikaatiossa. Oikeastaan en siis voi pitää mitään itses-tään selvänä tai valmiimpana kuin jotakin toista, vaan valmiina olo pyyhkiyty pois täydellisimmästäkin esineestä. Valmis ja keskeneräinen päätyvät samalle viivalle.

Koska tajuan maailman kokemukseni valossa, erilliset esineet ja erilliset kokemukset sekoittuvat kokemukseni kokonaisuuteen. Ne joutuvat vertailtaviksi – vertaan havaittavaa jo näkemiini asioihin. Kuvataideteoksessa tämä tarkoittaa myös moninkertaisuutta eli mahdollisuutta ja tilaa monelle kuvalle. Teoksesta tulee monen kuvan liittouma: mielikuvien, ennako-odotusten ja tulkintojen kerrostuma.

## VALMIS JA VALMISTUVA

Esinekoosteet ilmaisevat lähtökohtaista epäilyä valmista kohtaan. Esineelle aiemmin annettu asema ei ole enää totta. Nykyiset assemblaasit taas eroaisivat ulkoiselta olemukseltaan, ulottuvuuksiltaan ja

<sup>5</sup> Merleau-Ponty 2012, 79–92.

materiaaleiltaan niistä teoksista, jotka olivat esillä vuonna 1961 New Yorkissa Museum of Modern Artissa järjestetyssä kuvataiteen uutta suuntaa näyttäneessä *Art of Assemblage* -näyttelyssä.<sup>6</sup>

Näyttelyssä yhdysvaltalaisen Joseph Cornellin (1903–1972) esinekoosteiden materiaaleina oli juuri laatikoita mutta eri muodossa ja merkityksessä kuin omissa pahvilaatikkoteoksissani. Cornellin teokset olivat usein laatikon sisään mahtuvia tiiviitä maailmoja. Hänen jo 1940-luvulla tekemät teoksensa koostuivat monenlaisista elementeistä kuten astioista, tekstiileistä, valokuvista ja luonnonmateriaaleista. Ne olivat lasin alle suojeltuja, ikään kuin pienoismalleiksi muotoiltuja teoksia ja kooltaan esimerkiksi 40 x 30 x 20 cm.<sup>7</sup>

Cornellin teokset olivat hienostuneita kokonaisuuksia, etenkin jos niitä vertaa nykytaiteeseen tai vaikkapa niistä vain muutaman vuosikymmenen päässä, 1980–1990-luvuilla, Young British Artists- ilmiöön liitettyjen taiteilijoiden Sarah Lucasin, Tracey Eminin tai Cornelia Parkerin teoksiin. Heidän käyttämässään teosmateriaalissa olennaisia olivat myös esineet ja niiden yhdistäminen.

Taiteilijan työmenetelmäksi assemblaasi tavallaan virallistettiin edellä mainitussa *Art of Assemblage* -näyttelyssä vuonna 1961, jolloin osista kokoaminen ja yhdistäminen oli yhä uusi ja poikkeuksellinen taideteoksen toteutustapa. Näyttelyjulkaisussa kuraattori ja taidehistorioitsija William C. Seitz painotti, että näyttely sisältää jotakin taiteen käsityksen ylittävää: ”On jopa sellaisia teoksia, joita ei voida kutsua taiteeksi sanan yleisesti hyväksytyssä merkityksessä. Ne ovat ’ready-made’-assemblaaseja: arkiympäristöstä sellaisenaan irrotettuja osuuksia, jotka asetetaan esille niille ilmiselvästi vieraaseen ympäristöön, jotta niitä tarkasteltaisiin aivan erityisellä tavalla.”<sup>8</sup>

Näyttelyn taiteilijoita olivat muun muassa Edward Kienholz, Man Ray, Jean Dubuffet ja Robert Rauschenberg. Seitz mainitsee Jean Dubuffet’n ottaneen käyttöön *assemblage*-termin vuosien 1953–1954 aikana määritelläkseen tuolloin yhdistelmätekniikalla tekemiään teoksia ja toisaalta siksi, että hän halusi omistaa kollaasi-termin dadaistien, Picasson, Braquen sekä muiden vuosina 1910–1920 tekemille teoksille.<sup>9</sup>

Sekä vanhemmat että nykytaiteen esinekoosteet ovat esineillä ajat-

<sup>6</sup> Seitz 1961, 68–71.

<sup>7</sup> Blumberg, Joseph Cornell.

<sup>8</sup> Seitz 1961, 6. Seitz kuvaa edelleen näyttelyn ja näyttelyjulkaisun nimen valikoitumista: ”Jos se ei olisi ollut typografisesti hankalaa, tämän kirjan nimi olisi voinut olla ’Assemblaasin taide, ei-taide ja anti-taide’”.

<sup>9</sup> Seitz 1961, 93.

telun tapoja, jotka koostuvat valmiista esineistä mutta mahdollisesti myös työn myötä syntyvien, taiteilijan tuottamien ”kommenttien”, kuten käsin tehtyjen osien, rinnastamisesta niihin. Muotoilut ja muokkaukset editoidaan teoksessa ehkä vierekkäin ja limittäin. Valmiina pidetty kyseenalaistuu, esine voi alkaa merkitä muuta kuin aiemmin, mutta yhtä tärkeä tekijä teoksessa voi olla se, ettei mikään osuus yksin vastaa kokonaisuudesta.

Teoksen osien rajojen ja liitoskohtien voimalla toimiminen tuo esiin yhteyttä havaitsijan ja havaittavan välillä: katsojan on nyt huomioitava liitoksia, ajateltava yhteen hitsautumista ja lopulta hyväksyttävä kokonaisuus. *Sisältö*-teokseni kudoksessa teollisesti tuotetut, valmiit osat ovat samanarvoisia keskenään. Puolet teosta kuitenkin muodostuu laatikoiden väleistä, saumoista, jotka muurautuvat siihen käsityöni, siirtämisen ja pakkaamisen, ansiosta.

## MELKEIN JA TÄYSIN TOISTETTU

Kerroin laatikoiden kiehtoneen minua monipuolisuudessaan. Silti pahvilaatikko on esine tavallisimmillaan. Voiko mitättömämpää esinettä olla? Laatikko on yleistavara, jonka kohtaa ja ohittaa missä tahansa ympäristössä. Sillä ei ole edellytyksiä saada huomiota. Tavanomaisuuden, arkipäiväisyyden, teema on kuvataiteessa tullut esiin esimerkiksi arte povera-, Fluxus- ja käsitetaiteessa.<sup>10</sup>

*Sisältö*- ja *Pino*-teoksissani oli yhtä aikaa läsnä ajatus sekä täydestä että tyhjästä. Samoin ”arkipäiväisyys” koostuu sekä täyden että tyhjän läsnäolosta. Vaikka arkipäivä näyttää olevan täynnä toistuvia tapahtumia, se vaikuttaa tapahtumattomalta – tyhjältä – koska kaikki erityinen ja mieleenpainuva puuttuu.

*Sisällössä* laatikot sulautuvat ikään kuin paloiksi muuriin. Yksittäisen osan erillisuus ja erityisyys musertuu. Teoksessa toistuu samankaltainen yksikkö, mutta toisaalta kahta täysin samanlaista kohtaa teoksessa ei voi nähdä. Enemmän kuin jonkin kopioituminen täysin minua kiinnostaa toistamisen lähestyminen, melkein-toistuminen.

1960-luvun pop-taiteilijat käyttivät esineen tai kuvan toistoa esimerkiksi kritisoidakseen kuluttamista, mutta toistaminen oli myös väline, jonka avulla keskusteltiin teoksen ainutlaatuisuudesta ja tekijästä sekä kommentoitiin ajatusta yksittäisestä ”mestarteoksesta”. Toistamisella

<sup>10</sup> Michael Sheringham tarkastelee kirjallisuudentutkimukseen painottuvasta näkökulmasta arkipäiväisyyden teeman ulottuvuuksia taiteessa: *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Sheringham 2006.

heikennettiin esineen, teoksen tai tekijän arvoa ja tyhjennettiin objektin merkitystä. Onko kuitenkaan edes silloin, kun elementti vaikuttaa toistuvan samanlaisena, koko totuus vain toistuvan elementin arvon väheneminen?

Esimerkiksi kun Andy Warhol toistaa Marilyn Monroen kuvaa teoksessa *Marilyn-Diptych* (1962), siinä toistuvien kuvien eri versioiden välillä on toki eroja, mutta ne ovat aivan samaan kokoon, samalla tekniikalla tehtyjä ja saman alkuperäiskuvan muokkausta. Tämänkaltainen toisto antaa kuville muitakin merkityksiä kuin mitä vain yksittäinen Marilyn-vedos tuottaisi, ja prosessia voisi pitää yksittäisen kuvan merkityksen vähentämisenä. Silti jonkin asian, esimerkiksi saman uutisen, toisto ei tee uutista sitä vähäpätöisemmäksi vaan päinvastoin.

Filosofi Jean Baudrillardin mukaan toistamalla Warhol kadottaa jotakin: kuvien merkityksen.<sup>11</sup> Baudrillardin tulkinnan mukaan koko taideteos häviää tällaisessa monistettujen kuvien tapauksessa. Lopulta prosessin tulokseksi jää vain tuottaa tavaraa taidemarkkinoille – tavaraa, josta merkitys puuttuu.

Baudrillard esitti myös, että Warhol ilmentää teoksillaan taiteen loppumista, päätepidettä.<sup>12</sup> Ajatus vaikuttaa ristiriitaiselta sen kehityksen kanssa, että esimerkiksi Warholin valokuvan käyttö tuntuu näyttäneen tietä valokuvan menestykseen 1980-luvulla, jolloin yhä uudelleen tuotettava valokuva saa keskeisen aseman kuvataiteessa.

Sinänsä toistamisen voi ajatella kuvataiteessa olevan tuttu, Warholia vanhempi toimintatapa. Taide-esineitä, maalauksia ja veistoksia, on toisinnettu vuosisatojen ajan. Vaikka tämä on tapahtunut käsityönä, pyrkimyksenä on kuitenkin ollut saada aikaan myös täysin identtinen kopio alkuperäisestä. Esimerkiksi renessanssiajan mestarien maalauksia ja antiikin veistoksia on kopioitu.<sup>13</sup>

Oma työni näyttää minulle, että tehtaassa toistamalla tuotettu pakkaus sopii käsityöni materiaaliksi, mutta muuttuu osaksi uniikkia teosta. Alun perin pahvilaatikot kiehtoivat minua tietynlaisella monipuolisuudellaan. Valmiissa teoksessa olennaiseksi piirteeksi nousee samanmuotoisten elementtien rinnastuminen. Tyhjän ja täyden pohdiskelu synnyttää kysymyksen siitä, mihin laatikko oikeastaan kuuluu. Onko se teoksen tekemisellä palautettu omaan laumaansa, kaltais-

<sup>11</sup> Hautamäki 2003, 126–128.

<sup>12</sup> Baudrillard 1997, 15–18.

<sup>13</sup> Jäljittelyn muotoja kuvataiteen yhteydessä esittelee esimerkiksi Penelope Jackson teoksessa *The Art of Copying Art* (2022) <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-88915-9#toc>. Viitattu 1.9.2023

tensa lajitoerien seuraan, vai päinvastoin erotettu alkuperäisestä samanlaisuudesta eli teollisuuden massatuotteiden joukosta?

## VALINTOJEN VALIKOIMAT

Readymade-termi viittaa työläyden väistämiseen. Kaikki olisi jo valmiita ja jäljellä vain valinta. Valinta ja esineen siirtäminen teokseksi ei 1900-luvun alkupuolella, Marcel Duchampin aikaan, ollut tavanomaista taiteilijan työskentelyä, johon tuolloin liittyi olennaisesti teoksen valmistaminen käsin. Duchamp halusi korostaa valitsemisen voimaa ja osoittaa taiteilijan työn osuuden jäävän vähäiseksi. Toisaalta silloin, kun teoksen toteuttamisen osuus pienenee, vastaavasti itse valinnan tekijän, taiteilijan, persoona muuttuu entistä tärkeämmäksi.<sup>14</sup>

Duchamp esitti taideteoksina lumilapioita ja wc-kalusteita. Teoksen valmistajan perinteisen osuuden kyseenalaistamisen ohella Duchampin provokatiivisten valintojen merkitys laajeni ajatuksiin siitä, että katsoja luo teoksen mielessään. Mielessä rakentelua oli sisällytynyt vaikkapa figuratiivisen maalauksen katsomiseen, kun katsoja joutui muodostamaan tilaa ja kolmiulotteisuutta kaksiulotteisen kuvan vihjeiden perusteella, mutta nyt mieleen aukeavat reitit haaroittuivat ja tulkinnan vaihtoehdot lisääntyivät.

Käsitys teoksesta on uudistunut edelleen, ja nykytaiteessa voidaan esimerkiksi pyytää katsoja osalliseksi teoksen sisällön valintaan: kysyä katsojan tarinaa ja sisällyttää tämän kertomusta teokseen. Duchamp ja hänen aikalaisensa valitsivat esineitään myös toisenlaisessa maailmassa kuin se, jossa elämme nykyisin. Heillä ei voinut olla kokemusta siitä, että valinnanvaraa samaan käyttötarkoitukseen tehdyistä esineistä on loputtomasti ja arkipäivän käyttöesineen valintaan saattaa liittyä ahdistus ilmaston ja koko maapallon tulevaisuudesta.

Duchampin aikaan verrattuna esinesuhteisiimme on tullut uusia ulottuvuuksia, uutta valittavaa. Voimme miettiä, valitsisimmeko esimerkiksi esineen – koneen, robotin – suorittamaan jonkin tehtävän ihmisen sijasta. Tai valitsisimmeko kokonaisvaltaiseksi toimintatavaksi äärimmäisen pelkistämisen, luopumisen kaikista niistä esineistä, joita emme juuri tällä hetkellä tarvitse?

<sup>14</sup> Readymades of Marcel Duchamp. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades\\_of\\_Marcel\\_Duchamp](https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades_of_Marcel_Duchamp). Viitattu 14.7.2023



## VÄÄRISTYMÄT

*Sisältö*-teoksen jälkeen tein muita teoksia, joissa sijoitin edelleen laatikoita sisäkkäin. *Ähky* on sarja sisäkkäin pakattuja kokonaisuuksia, joissa laatikoiden väliin on ahdettu hieman eri muotoinen laatikko. Tällöin uloimmat laatikot ovat antaneet periksi, joustaneet ja pyöristyneet.

Teos esittää, että kaikki sen osat ovat lopulta sopineet yhteen. Silti äärimmilleen täytetty, jopa alkuperäisen muotonsa menettänyt laatikko ja se, että materiaalina on pelkkä esineen pakkaus, tuo sopivuuden kanssa samanaikaisesti esille epävarmuutta. Olisivatko kenties esinehankinnat olleet sopivia tai välttämättömiä vai liioiteltuja tai vääristyneitä? Teosten tekeminen on minulle visuaalista ja tilallista leikkiä, mutta pahvilaatikko sisältää viittauksen kulutustavaroiden uudelleenkäyttämisen mahdollisuuteen ja mahdottomuuteen.

Joukko toistensa kaltaisia esineitä johtaa myös toisen suhteen äärelle: niiden keskinäisten erojen tai yhtäläisyyksien rinnastukseen. Havaitsemmeko esineet erillisinä ja erilaisina vasta suhteessa muihin, vai alkavatko ne toisiinsa rinnastettuina vaikuttaa entistä samankaltaisemmilta ja merkityksettömämmiltä? Kuinka korvautuvia keskenään samankaltaiset esineet ovat?

## ESINE OPASTAJANA

Teoksilla en anna vastausta siihen, miten suhtautua esimerkiksi esineiden määrään tai valikoimaan. En ohjaa katsojan ajatuksia, mutta pahvilaatikko vaikuttaa ohjaavan omaa työtäni. *Ähky* ei jäänyt viimeiseksi pahvilaatikkoteokseksi, ja sitä seuranneisiin teoksiin palaan luvussa Järjestelmä.

Materiaali, kuten tässä tapauksessa esineet, saa kuvataiteilijan työssä erityisaseman. Vaikuttaa siltä, että materiaali sinänsä voi kehoittaa taiteilijan toimimaan ja tuottamaan kysymyksiä tai päätymään uudenlaiseen teoksen muotoon. Sen sijasta, että materiaali olisi polttoainetta, jota työprosessissa annostellaan sopiva määrä, sitä pitäisi ehkä kutsua moottoriksi tai prosessin käynnistysvivuksi.

Nimityksien osalta ymmärrän, että ”löytöesine”-ilmaisulla pyritään viittaamaan sattumanvaraisuuteen, sattumalta vastaan tulleeseen esineeseen. Minun on hankala käyttää materiaalistani ilmaisua löytöesine, *objet trouvé*. Jonkin esineen avulla löydän ajatuksen. Löytäminen kohdistuu oivallukseen: oivallan, mihin käyttää esinettä. Työskentely-

← *Ähky*, osa teoksesta, 2018, pahvilaatikot. Teos koostuu 7 erillisestä osasta, yhteensä teoksen leveys n.550 cm.

kokemus on hämärtänyt ”löytämisen” ajankohtaa ja saa ajattelemaan, että paikan löytäminen esineelle teoksesta tai koko tuotannosta on olennaisempaa kuin esineiden löytäminen. Esinelöytöjen tekeminen tuo mieleen myös etsimisen, jonkin tietyn asian hakemisen, sekä myös heräteostosten tekijän, jota löytöjen tekeminen kuormittaa, koska sen tuloksille ei ole löydettävissä paikkoja.

Löytämisen sijaan on helpompi käyttää ilmausta ”tunnistaminen”. Tekijä tunnistaa jonkin teosmateriaaliksi tai huomaa esimerkiksi esineen kuuluvan ja soveltuvan työskentelyynsä. Hän tunnistaa ja luokittelee, tekee ajatuksissa valinnan siitä, mitä jokin havaittu aine tai esine on. Hän tunnistaa sen työnsä esiasteeksi, välitilaksi tai valmiiksi osaksi teosta.

### ESINEENÄ, OBJEKTINA, TEOKSENA

Esineiden joukkoesiintymistä seuraa arkielämässä dramatiikkaa ja hankaluuksia, mutta kuvataiteessa yksittäisetkin objektit ovat aiheuttaneet jännitteitä. Taiteilijat tuottavat yhä tänä päivänä ”taideobjekteja”, jotka usein ovat myös esineen kaltaisia elementtejä. Taideobjektin asemaa on kuvataiteessa kyseenalaistettu monella eri vuosikymmenellä. Anthony Hudek erittelee *Object*-tekstikokoelman johdannossa pyrkimyksiä päästä irti objekteista.<sup>15</sup> Hudek osoittaa 1900-luvulta niiden kolme eri vaihetta.

Ensimmäisenä hän mainitsee 1960-luvun tapahtumat, joita ilmentää kriitikko ja kuraattori Lucy Lippardin kokoama julkaisu *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: A cross-reference book of information on some esthetic boundaries*.<sup>16</sup> Kuvatussa taiteilijoiden prosesseja ja teosten esittämistilanteita Lippard samalla todisti, että taiteen suuntana voi olla puhdas ajatustyö, jonka tuloksena perinteinen esineellisyys häviää eikä taide-esinettä enää tarvita.

”Dematerialisaation” toinen aalto syntyi Hudekin mukaan, kun teknologian kehityksessä 1980-luvulla oli päästy tasolle, jossa laitteiden avulla pystyttiin häivyttämään subjektin asemaa. Kun robottien ja virtuaaliympäristöjen oli mahdollista toimia ihmisen puolesta, subjektin ja objektin totuttu vuorovaikutus muuttui. Tätä ilmensi Jean-François Lyotardin kuratoima, Pompidou-keskuksessa Pariisissa vuonna 1985 järjestetty *Les Immatériaux* -näyttely.<sup>17</sup> Korostui ajatus, että työstettävä

<sup>15</sup> Hudek 2014, 17–19.

<sup>16</sup> Lippard 1973.

<sup>17</sup> Lyotard ja Blistène 2015, 85–98.  
*Flash Art*, no.121 (1985) <http://problemata.org/fr/articles/498>. Viitattu 1.8.2023

materiaali on jossakin mielessä aina ”immateriaalista”, koska käsitelään nyansseja ja eroja, jotka sinällään eivät ole materiaalista.

Kolmantena vaiheena Hudek piti 1990-luvulla objektin käsitettä koskeneen keskustelun vaikutuksia kuvataiteeseen. Tällöin fyysisyyden ajateltiin olevan aikansa elänyttä ja modernismin välineillä tuotettujen, tunnistettavien objektien vastapainoksi haluttiin jotakin muuta. Yve-Alain Bois’n ja Rosalind Kraussin mukaan näyttely *Formless* Pompidou-keskuksessa vuonna 1996 oli pyrkimystä vapautua objekteista sekä taiteen muoto ja sisältö -jaottelusta.<sup>18</sup>

Perinpohjaisen myllerryksen kausi suhteessa materiaalisuuteen ja esineellisyteen koettiin siis 1960-luvun lopulla. Käsitetaiteilijat halusivat muuttaa taiteen olemusta sekä luonnetta. Teoksen esineen kaltaisuus häiritsi. Tavarat haluttiin siivota taiteesta ja saada tilaa ajatuksille. Miten taideteos oikeastaan voisi muistuttaa esinettä, samaistua esineeseen, kaupalliseen rihkamaan? Veistokset tai maalaukset olivat objekteja, joilla oli hankalaa käydä yhteiskunnallista keskustelua. Objektimaisten taideteosten tekeminen koettiin tradition kuorrukseksi, vanhentuneeksi toimintatavaksi. Esimerkiksi maalaustaiteen perinne oli jo niin merkittävä, että yksittäinen taiteilija ei voisi maalaustaiteen puitteissa enää luoda mitään sen ylittävää. Traditio oli niin iso taakka, ettei sen raahaaminen kannattaisi.

Esineellisten elementtien, kuten piirustus- tai maalaus pohjien, poistamisen moni taiteilija ratkaisi piirtämällä suoraan tilaan, kuten esimerkiksi Sol LeWitt teettämällä teoksensa seinäpinnoille tai Richard Long tuottamalla teoksen *A Line Made by Walking* (1967) viivaa kävelemällä edestakaisin puistossa ja muodostamalla jälkeä ruuhon. Nykyään esitystila tai paikka sinänsä on tavanomainen kehys tai alusta teokselle. Toisaalta Longin teostakaan ei voisi ehkä pitää täysin aineettomana, koska siitä on edelleen olemassa todisteita valokuvien muodossa.

1960-luvun taiteilijoiden kritiikki ”taide-esineiden”, kuten maalauksen sekä niiden tekijöiden, arvostusta kohtaan tuo mieleen Louis Aragonin ajattelun, josta kirjoitin *Joki*-teoksen yhteydessä luvussa Rajan vetovoima. Aragon koki kollaasin pelastavaksi välineeksi, joka voisi muuttaa porvarillista elämäntapaa kannattelevaa, hienostuneita taide-esineitä tuottavaa taiteilijan työtä.<sup>19</sup> Samoin käsitetaiteilijoiden pyrkimyksessä voi tunnistaa tavoitteen muuttaa tekijän ja perinteisen teosmuodon ylivoimaisuutta. Aragon vaati ajanmukaisempaa ajattelutapaa taiteeseen kirjoittamalla. Käsitetaiteilijat ottivat käyttöönsä konkreet-

<sup>18</sup> Ks. näyttelyyn liittyvä julkaisu: Bois ja Krauss 1997.

<sup>19</sup> Aragon 2017 (1930), 96–117.



*Ähky*, 2018, pahvilaatikot.

tisempia keinoja, kuten mainitut viivojen sijoittamiset suoraan ympäristöön.

## ERO ESINEISTÄ

Huolimatta mahdollisista pyrkimyksistämme vähentää 2020-luvulla käytössämme olevien esineiden määrää ja korvata niitä jollakin muulla on selvästikin vaikea irtisanoa suhteita artefakteihin, joten myös kuvataide käsittelee niitä yhä. Teosmateriaalini, pahvilaatikon, kohdalla taas ei voi unohtaa sitä, että se on myös kuori, sisältönsä ympäristö tai muisto. Se lähestyy esineen ”negaatiota” tai ylijäämää, ja sitä kautta houkuttaa pohtimaan esinekielteisyyttä.

1960-luvun kuvataiteen ilmapiirissä esinekielteisyyteen liittyi halu ravistella katsoja irti objektien ihastelusta. Aragonin tapaan käsitetaiteilijat vaativat, että katsoja on aktiivinen ajattelija, ei teoksen värikylystä nau-tiskelija tai taide-esineiden keräilijä. Käsitetaiteilijat eivät tietenkään muodostaneet yhtenäistä ryhmittymää, ja jos teokset perustuvat esi-merkiksi kielelliseen pohdiskeluun, niille rakentuva väittelyn ilmapiiri jääkin ehkä elämään – päättymättömästi. Ehdottoman selväksi tulee kuitenkin se, ettei sitä, mitä ”materiaali” eli teosmateriaali, tarkoittaa, voi da enää 1960-luvun jälkeen ajatella yhtä suoraviivaisesti kuin aiemmin.

Nykyisin teosmateriaalin asemassa voivat olla esimerkiksi vuorovai-kutus ja teokseen osallistuminen. Käsitetaiteen alun vuosikymmenillä katsoja koetettiin saada toteuttamaan taiteilijan antamista virikkeistä jo-takin omassa ajattelussaan, kun taas 2000-luvulla myös osa teoksen ideaa voi olla katsojan tuottamaa. Taiteilijoille ja taideyleisölle on selvää, että kuvataideteos voi olla tilanne ilman näkyvää materiaalia.<sup>20</sup>

Pahvilaatikkoteokseni syntyvät maailmaan, jossa tekijyyden kysy-mykset kiihdyttävät mieliä edelleen. Tekijän asema samoin kuin ma-teriaalisuuden kysymykset liittyvät vuosituhannellamme tekoälyn mahdollisuuksiin. Kuten muilla elämänalueilla taiteessakin synteetti-nen sisältö koetaan arvaamattomaksi ja tekijyyden ajatellaan muuttu-van epäselväksi.

Ovatko myös nykyisten teosten juuret näkymättömissä? 1960-luvun käsitetaiteen käänneet jättivät jälkeensä perinnön, jota jaetaan edel-leen. Kun 2020-luvulla tehdään teoksia ja valintoja, maalaus- ja veis-totaiteen lisäksi mukana voi ajatella seuraavan lähes eläkeikään ehti-

<sup>20</sup> Esimerkiksi Pilvi Takalan työpaikoille tehdyistä interventioista koostuvissa teoksissa ei voisi osoittaa tällaista fyysistä materiaalia. Katsomme niitä tallenteen välityksellä, tapahtumien tiivistelmän kautta, mutta toisaalta video on vain teoksen dokumentoinnin ainetta. Ks. esim. julkaisu *Second Shift*. Takala 2018.

neen, 60-vuotiaan, käsitetaiteen tradition, joka jatkuu muuttuneissa muodoissa.

## KÄÄNTEITÄ ESINEAJATUKSISSA

1960-luvulla taiteilijat tarkastelivat ja kritisoivat ”taideobjekteja”, kun taas poptaiteilijat olivat halunneet asettua tavallaan myös keskelle markkinahumua – kommentoimaan esineellisyyttä ja materiaalisuutta niiden eräänlaisilla vastaeleillä. Ajattelen, että teoksen esineellisyyden pohdiskelu ei ole enää samalla tavoin taiteilijoiden ajatusten keskipis-teessä. Galleriatila esityspaikkana on kyseenalaistettu 1960-luvulta lähtien, joten asiaa ei enää ole tarve kuuluttaa ääneen, eikä myöskään teoksen esineellisyys ole keskeisin ongelma.

Vaikka omassa työssäni esineet ovat läsnä fyysisesti ja ajattelun ta-solla, teosten muodon antajina ja sisällön merkitysten tuottajina, en koe valmistavani tavaraa myyntituotteiksi. En ole myöskään pitänyt perinteistä galleriatilaa eristyksiin jääneenä paikkana, jossa esitettäi-siin sinne sopivaa ja tuttua taidetta. Taiteelliseen tutkimukseeni sisäl-tyvät näyttelyt ovat olleet esillä Helsingin taidemuseon Kluuvin galle-riassa sekä taiteilijaliittojen näyttelytiloissa Galleria Sculptorissa, Valo-kuvagalleria Hippolytessä ja Muu-galleriassa, jotka kaikki tilaltaan muistuttavat ”valkoista kuutiota”.

Teosteni valmistelu neutraaliin ympäristöön on mahdollisesti edes-auttanut sitä, että ne voi myös esittää jossakin muualla. Mikäli ensim-mäinen esityspaikka olisi luonteeltaan omalaatuinen tai poikkeuksel-linen, tekisin teokset siihen tilaan sopiviksi, ja niitä olisi hankalampi muuntaa esitettäväksi muissa tiloissa. Gallerianäyttelyiden hermostut-tavan lyhyt ripustusaika tuottaa myös varmuuden siitä, että teokset voi koota uudelleenkin samassa ajassa.

Yleisemmin kuvataiteessa painotusta on siirtynyt esimerkiksi kom-munikaatioon: pyrkimykseen yhteyden katsojan kokemuksen kanssa. Vuorovaikutustarpeen voisi ajatella kuvastavan myös esitystilän mer-kityksen häviämistä, sitä että yhteys ei vaadi tiettyä tilaa eikä teos-objekteja. Tavoiteltava vuorovaikutus ei kuitenkaan tarkoita vain te-oksen ja tekijän suhdetta katsojaan, vaan ulottuu laajemmin esimer-kiksi materiaalisuuteen, jonka yksi osa kaikki artefaktit ja tuottamam-me esineet ovat.

Järjestelen pahvilaatikoita samanaikaisesti, kun esineitä ympäriltäni katoaa, kun teknologian kehitys ja ilmastohuoli vaikuttavat asenteisiin ja esineelliseen ympäristöön. 1900-luvun lopulta lähtien kehittyneet niin kutsutut uusmaterialistiset ajattelusuuntaukset ehdottavat tarkis-



tamaan suhdetta materiaalisuuteen.<sup>21</sup> Ne sallivat ja jopa vaativat ajattelemaan kaiken mahdollisen sekoittumista. Uusmaterialistien mukaan kaikki välineistämme lähtien ovat osa ilmiöitä ja ilmiöiden sisällä ja välillä tapahtuva liike tulisi tunnustaa olennaisen tärkeäksi eikä mitään tekijöitä tai elementtejä pitäisi tarkastella irrallisina.<sup>22</sup>

## YHTEISTYÖTÄ

1990-luvun alussa filosofit Rosi Braidotti ja Manuel DeLanda halusivat rakentaa teoriaa, jossa huomioitaisiin modernismissa totutun erottelevuuden sijaan yhdistymistä: esimerkiksi niin käsitteellisen ja aineellisen kuin kulttuurin ja luonnon yhteyttä. He ottivat käyttöön termin uusmaterialismi.<sup>23</sup>

2000-luvulla fyysikko ja tieteenfilosofi Karen Barad toi keskusteluun käsitteen *intra-action*, joka merkitsee vuorovaikutuksen (*interaction*) sijasta toimintaa, jossa toiminnan osapuolet eivät olekaan olemuksellisesti erillisiä, vaan määrittyvät yhteisen toiminnan kautta.<sup>24</sup> Käsite on käännetty suomeksi ”yhteistoimijuudeksi”, ”yhteismuotoutumiseksi” ja ”sisäisvaikutukseksi”.<sup>25</sup>

Uusmaterialismin edustajat kysyvät, mistä pohjimmiltaan puhumme, kun puhumme materiaalisuudesta, ja millä tavoin voimme puhua siitä. Esimerkiksi Barad esittää, että ei ole mieltä jakaa maailmaa pienempiin yksiköihin kuin ilmiöihin. Ilmiöstä taas ei ole yksinkertaista repiä irralleen niiden tekijöitä, jotka koostuvat ihmisistä, mutta myös ei-inhi-millisistä tekijöistä (*non-human*). Tämä merkitsee muidenkin käsitteiden kuin materialismin harkitsemista uudelleen.

Koska välineetkin ajatellaan prosesseihin osallisiksi, millekään ei voi osoittaa paikkaa etukäteen. Uusmaterialismi ja posthumanistiset teoriat tulevat kritisoineeksi länsimaisen modernistisen maailmankatsomuksen dualismia ja individualismia. Ne tuovat esiin ennalta määrittelämättömyyden välttämättömyyttä, jonka voi nähdä vievän myös lähelle taideteoksen syntymisen tapaa ja ”logiikkaa”.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> van der Tuin & Nocek 2019, 815–822.

<sup>22</sup> Asiaa käsitellään esimerkiksi Sari Irnin, Mianna Meskusin ja Venla Oikkosen toimittamassa julkaisussa *Muokattu elämä: teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Irni, Meskus, Oikkonen 2014.

<sup>23</sup> Dolphin ja van der Tuin 2012, 13–16.

<sup>24</sup> Dolphijn ja van der Tuin 2012.

<sup>25</sup> Intra-aktio, Tieteen termipankki. Viitattu 15.11.2023

<sup>26</sup> Coole ja Frost (toim.) 2010, 9.

← *Ähky*, osa teoksesta.

## VOISIKO UUSI OLLA MYÖS VANHAA?

Uusmaterialistisiin näkemyksiin tutustuminen saa huomaamaan, että niiden sisällössä voi olla samoja piirteitä kuin esimerkiksi paperikivistä tekemässäni kuvauksessa luvussa Kivi, paperi, sanat. Siinä pohdin vaihtoehtoja ja ristiriitoja teoksen syntymisen esittämisessä. Minun oli ensinnäkin mahdotonta kuvata mitenkään ulkopuolelta käsin teoksen syntyprosessia, koska olen itse osa sitä. Lisäksi en ollut ainoa, jolla oli sormensa pelissä teoksen valmistumisessa. Prosessin sanallistaminen ei siis ollut itsestään selvä asia: miten puhua materiaalien, vaikkapa paperin, äänellä? Eikö sanallistaakseen tapahtumia niillekin olisi annettava mahdollisuus?

Käsityön tekijöille, konkreettisten, fyysisten kappaleiden, pahvilaatikoiden tai paperinpalasten järjestelijöille uusmaterialismin näkökulmat maailmaan ovat tietyllä tapaa tuttuja. Materiaalien osuus sekä se, että prosessit ovat usean tekijän vaikutuksen alaisia, ja lopulta myös tekijöiden ennalta määrittämättömyys, käyvät ilmeisiksi teosten tekemisessä.

Yhdistymiset, fuusiot, hybridit ja prosessuaalisuus, joita materiaalisuuden ajattelussa 2000-luvulla halutaan tuoda esiin, ovat luontainen osa kuvataidetta. Esimerkiksi tieteellisen tutkimusperinteen keskellä niiden korostuminen on kumouksellisempaa ja koettelee metodologiaa, joka usein sisältää jaotteluita, etäännytystä ja eriyttämistä. Toisaalta voisi ajatella, että kun tavoitellaan huomiota materiaaliselle ja jollekin konkreettiselle ilmiölle, kielellisyyteen perustuvaa ajattelua joudutaan arvioimaan uudesta näkökulmasta.<sup>27</sup>

Kuvataide tuottaa jatkuvasti kysymyksiä, jotka voisi sijoittaa uusmaterialismin esiin nostamien kysymysten alueelle. Samalla yhteyksien ja verkostojen synty elementtien välillä sekä monenlaisten ei-elollisten ainesten suhde ihmiseen ja ihmisen toimintaan ovat olleet kuvataiteilijan työssä mukana jo ennen meidän aikaamme. Ajattelen, että Pablo Picasso, Kurt Schwitters tai Robert Rauschenberg ja jo ennen heitä työskennelleet taiteilijat kokivat värien ja esineiden olevan osallisia, ehkä jotenkin ”elossa”. Eikä esimerkiksi kuvataideteoksen tekoprosessiin osallistuvien maalien, kynänjalkien ja esineiden palasten osuutta voida laskea tai määritellä ennalta.

## HUOMIOITA REPRESENTAATIOSTA

Uusmaterialististen ajatuskulkujen pohjalta voisi päätellä, että representaatio kyseenalaistuu tai syrjäytyy. Onko representaatiokin jokin

<sup>27</sup> Dolphijn ja van der Tuin 2012.

korrelationismin ilmentymä, pelkkä välikappale? Tutustuin uusmaterialismin näkökulmiin vasta tehtyäni tässä käsiteltävät *Sisältö-* ja *Ähky-*teokset. Yhteistä näille teoksille ja uusmaterialismille näyttää olevan representaation poissalo ja tarpeettomuus.

Teokseni kuvaavat sitä, miltä laatikot näyttävät, jos ne yhdistää toisiinsa. Pelkästään lastaamalla laatikoita yhteen niitä muuttamatta ja tekemättä niistä symboleita, antamalla niiden teeskennellä jotakin muuta, syntyy toinen asetelma kuin laatikoista erillisinä. Järjestelylläni pahvilaatikko näyttää muulta kuin mitä se yksittäisenä on. Vaikka laatikko ei muuttunut, se ”muuttui”, mutta teoksella ei ole kohdetta, jota se kuvaisi.

Uusmaterialismin kannattajat korostavat prosesseja, tapahtumista ja uusiutumista. Miltä representaatio näiden käsitysten valossa näyttäisi? Prosesseja ei voi tarkastella niiden ulkopuolelta, eihän ulkopuolista tarkastelijaa olisi, mutta representaatio on silti instituutio, joka edellyttää eriyttämistä. Pitää olla jokin, josta representaatio syntyy ja edelleen pitäisi olettaa joku – katsoja – joka toteaa ja uskoo representaation esittävän alkuperäistä kohdetta.

Kohteen ja siitä tehdyn esityksen välillä olevan eron yhdistäjänä on vain uskomus. Esimerkiksi dokumenttivalokuva vaatii uskoa kuvan esitykseen. Kuva ja sen kohde ovat erillisiä, mutta jonkun on tehtävä päätelmä siitä, että kuvaa kannattaa uskoa. Baradin mukaan nämä taas tuottavat toisensa jatkuvasti: Baradin maailma on vaikutusten yhdistymistä ja tekeilläoloa, jossa ei ole tarvetta päätelmän tekijälle.<sup>28</sup>

Uusmaterialistista ajattelutapaa seuraten olisi päästävä uskomusten parista ja paljastettava vaikuttajat, jotka aikaansaavat esitystä. Myös Bruno Latour korostaa syntyvaiheiden avaamista. Luvussa Rajan vetovoima toin esiin, että Latourin mukaan kehitysvaiheensa piilottavan digitaalisen kartan oikea näkeminen ja tulkinta edellyttävät tietoisuutta välivaiheista eli kartan synnyttäneiden vaiheiden paljastamista.

Käsitän uusmaterialismin tavoitteeksi uudistaa ajattelua vähentämällä ihmiskeskeisyyttä. Kun ihminen nähdään osaksi maailmaa, ulkopuolisen tarkkailijan ja tietäjän asema häviää. Ilmiöt tulevat todellisuuden ”elementeiksi” sen sijaan, että kaiken voisi ajatella sijoittuvan tiettyihin asemiin tai että prosessia edes voisi tarkastella ulkopuolelta. Barad kutsuu teoriaansa nimellä *agential realism*, jonka voi suomen-  
taa ”toiminnalliseksi realismiksi”.

Barad toteaa ”Ensisijaiset ontologiset yksiköt eivät ole ’asioita’ vaan ilmiöitä – dynaamisia topologiaa uudelleenmuokkauksia, sotkeentumisia, suhteita tai (uudelleen)artikuloiteja. Ja ensisijaiset semanttiset

<sup>28</sup> Barad 2019.



yksiköt eivät ole 'sanoja', vaan materiaalis-diskursiivisia käytäntöjä, joiden avulla rajat asetetaan. Tämä dynaamisuus on toimijuutta. Toimijuus ei ole ominaisuus, vaan maailman jatkuvaa uudelleenmuokkautumista.”<sup>29</sup> Ajattelen että, tämänkaltaisiin vastuun jakautumisen periaatteisiin pohjautuu myös kuvataiteen tekeminen. Jos kuitenkin ei enää esimerkiksi ajatella tehtävän tai analysoitavan representaatioita vaan ”performatiivisia prosesseja”, esittävyttä koskevia sopimuksia joudutaan muotoilemaan uudestaan.

### AINEIDEN JA AJATUSTEN VAIHEET

”Yhteistoimijuuden” huomioimisesta palaan vaiheisiin teosteni tekemisessä. Voiko yhdistymisen esittelyn sijaan niitä päinvastoin jotenkin eritellä? Luvun alussa hahmottelin kysymyksiä, jotka paljastuisivat työni lähtökohdiksi. Sain aikaan esimerkiksi kysymyksen, minkälainen tulisi teoksesta, jos laatikot täytettäisiin toisillaan ja jatkettaisiin kokonaisuudeksi, joka täyttää koko esitystilan. Kysymyksen synty olisi kuitenkin epätodennäköinen ilman kokemusta aineellisuudesta. Taustana oli aiempien teosteni toteuttaminen, mutta tarvittiin jonkin konkreettisten läsnäoloa, havaintoja laatikoista.

Materiaalinen ympäristö vaikuttaa ajatuksiin. Mielikuvitus ei perustu tyhjän päälle, vaan pohjautuu havaintoihin ja hyödyntää kokemustamme, vaikka toisinaan pienellä viiveellä niin, ettei suoraa yhteyttä voi osoittaa. Christopher Bardt käsittelee teoksessaan *Material and Mind* materiaalisuuden ja ajattelun vastavuoroisuutta. Hän tuo esiin, että käsin tekemisessä materiaalin vastus teettää monenlaisia kysymyksiä ja vastauksia, kun taas esimerkiksi digitaalisessa toteutuksessa kaikki ongelmat rajoittuvat teknisesti ratkaistaviin.<sup>30</sup> Bardtin mukaan olennaista on ”kuunnella” materiaalia, ja juuri materiaalin vastus ohjaa kuuntelemaan sitä.

1960-luvun käsitetaiteesta voi päätellä, että taideteos lähti kasvaan sekä toisinaan toteutui ajatuksen valmistuttua ja ilman aineellista olemusta, mutta samaan muotoon ei voisi sovittaa kaikkea kuvataidetta. Huolimatta esimerkiksi Anthony Hudekin nimeämisistä erilai-

---

<sup>29</sup> Barad 2019.

<sup>30</sup> Bardt 2019, 330–336.

sista pyrkimyksistä vapauttaa kuvataide teosobjekteistaan<sup>31</sup> niistä ei ole luovuttu kokonaan.

Kuten *Sisältö* ja *Ähky*, monet teokset ovat konkreettisen materiaalin, esimerkiksi esineiden, yhdistymistä jonkinasteiseen käsitteelliseen teoksen ”ideaan”. Voiko yhdistämisen takana nähdä jonkin kaavan tai yhtälön? Mitkä ovat vaiheet tai työjärjestys?

Materia on moniulotteinen termi selittää. Voi myös kyseenalaistaa sitä, onko järkevää asettaa aineellista ja jotakin mielessä syntyvää vastakohtiksi toisilleen. Toistaiseksi elämänmuotomme on sitoutunutta materiaalisuuteen ja esineisiin. Me ajatusten synnyttäjät olemme ainetta. Aineellisen kehon päälylystämme vaatteilla ja jalkineilla emmekä liikuttele tai pidä sitä vain paikoillaan luonnonolosuhteissa vaan myös tekemiemme rakennusten sisällä.

Kuten kuvaan paperipinoista koostuvaa teosta käsittelevän Melkein tyhjän päällä -luvun lopussa, esimerkiksi jonkin teoksen valmistuminen havahduttaa tajuamaan, minkälainen teos sen jälkeen pitäisi aloittaa. Tämän lisäksi jonkinlaisia alkioita ehdotuksesta uudeksi teokseksi huomaan työskennellessäni, käden ja katseen kosketellessa tekeillä olevia teoksia. Milloin nämä huomiot tapahtuvat? En voi osoittaa täsmällisiä ajankohtia, enkä lopulta edes aloittaessani uusia teoksia voi sanoa, että alan toteuttaa suunnitelmaa. Aloitan silloinkin ”kokeilun”, kokeita toisenlaisen materiaalin kanssa ja toisessa tilanteessa. Ne voivat näyttää suunnitelman toteuttamista epämääräisemmältä: raapaisuilta ja jahkailulta, hipaisuilta ja empimiseltä. Ehkä kyseessä on Bardtin mainitsemaa kommunikaatiota ja vastavuoroisuutta materiaalien ja ajattelun välillä.

Varmaa sen sijaan on, että teoksen idea ei voisi kehkeytyä tyhjästä eikä sitä ole kenelläkään syntymästä lähtien, vaan se tarttuu jostakin mukaan ja kypsyys kohtaamisten ansiosta mahdollisesti edelleen. Luultavimmin se on kotoisin materiaalisesta ympäristöstä, yhteydestä johonkin, joka edustaa materiaalisuutta.

Silti voi esiintyä vaikutelma, että teosidea saapuu ajatusten varastosta. Se on mielessä ehkä muiden ideoiden kanssa rinnakkain tai jopa niihin sotkeutuneena odottamassa toteutustaan. Jos taiteilija aikoo saada aikaan teoksen oman ideapankkinsa talletuksista, hänen on sijoitettava niitä johonkin materiaaliin. Tähän ei voi odottaa tarjottavan sijoitusneuvontaa, vaan valinnat on tehtävä itse, mikä tekee materiaaleihin tutustumisesta ja niiden kanssa elämisestä oleellista. On eduksi, että tuntumaa eri sijoituskohteisiin on jo olemassa.

<sup>31</sup> Hudek 2014, 17–19.

Taiteellisessa työssä tavoiteltu tuotto voisi olla se, että teos synnyttää katsojassa ajatuksia tai tunteita tai niiden määrittelemätöntä sekoitusta, hämmennystä. Riskitöntä vaihtoehtoa ideoiden sijoittamisessa ei ole, vaan aina on mahdollisuus, ettei elämystä synny tai että teos ei edes kiinnosta toista ihmistä. Tuottoa ei voi ennustaa toteutuneen perusteella. Ajatusten sijoittaminen aiemmin onnistuneeseen, aiempaa muistuttavaan yhdistelmään on vain näennäisen turvallinen valinta eikä takaa voittoa. Mutta passiivisuus tuskin tuottaisi mitään, joten ajatukset kannattaa ennemmin sijoittaa kuin säilyttää. Joka kerta teoksen tekemisessä hankkii kokemusta, ja voi olettaa, että aktiivisuus harjaannuttaa tekijää.

Entä jos sijoituskohteeksi osuu tässä tekstissä käsitelty teosmateriaali, esineet? Silloin se ei kohtaa ainakaan mitään selkeitä, pysyviä yksiköitä tai järjestelmiä. Vaikka esinemaailma vaikuttaisi tasaiselta ja paikallaan seisovalta, se ei pysy rajattuna tai jähmettyneenä kokonaisuutena eikä ole muuttuvan ihmisen vastakohta, koska esinevalinnan tavat ja valitsemisen kohteet ovat jatkuvassa muutoksessa.

## EPÄVAKAUS

Ajattelen, että pahvilaatikossa on ylimääräisyyden leima. Se ei lähde siitä, vaikka vietän aikaa laatikon kanssa, järjestän sille juuri oikeanlaisen kolon teokseen ja ikuistan sen osaksi teosta. Pahvilaatikkoon tunnevut kiinnittyneen kysymykset siitä, onko sen sisältö ollut tarpeen vai ylimääräinen, onko sillä ollut monia sisältöjä ja mihin se on ollut matkalla: mikä sen määränpää olisi? Tämä kätevä ja missä tahansa tavattava esine on aina hieman valmiina lähtöön, uuteen paikkaan, ja siihen kuuluu erityistä epävakautta.

Entä esineet yleensä? Lähtökohtaisesti niitä täytyy pitää luotettavina, varmoina osallisina, apulaisina ja asiamiehinä tehtäviimme. Yhteistyötilanne esineen kanssa näyttää yksinkertaiselta. Voin päättää, mitä tarvitsen ja esineeltä lupaa kysymättä tehdä kaikki valinnat. Tarkemmin ajatellen en ole kovin vapaa tai itsenäinen päättävä, vaan riippuvainen esineen toiminnasta. Se voi rikkoutua liian pian tai se jää jäljelle, kun tarpeeni ja kiinnostukseni siihen on loppunut. Tottumus ja kiintymys ehkä estävät esineen hylkäämisen, vaikka ero siitä olisiärkevin valinta.

Voin ihailla asenteita ja tekoja, joilla luovutaan turhasta, mutta voin ko silti kuvitella elämää, jossa en olisi esineiden ympäröimä? En voi sanoa, että pystyisin eristäytymään niiden kanssa toteutuvista prosesseista mihinkään. Muun muassa esteettiset ja käyttötarkoituksiin liittyvät vaatimukset vaihtuvat, joten ulottuvillani on yhä edelleen esine-



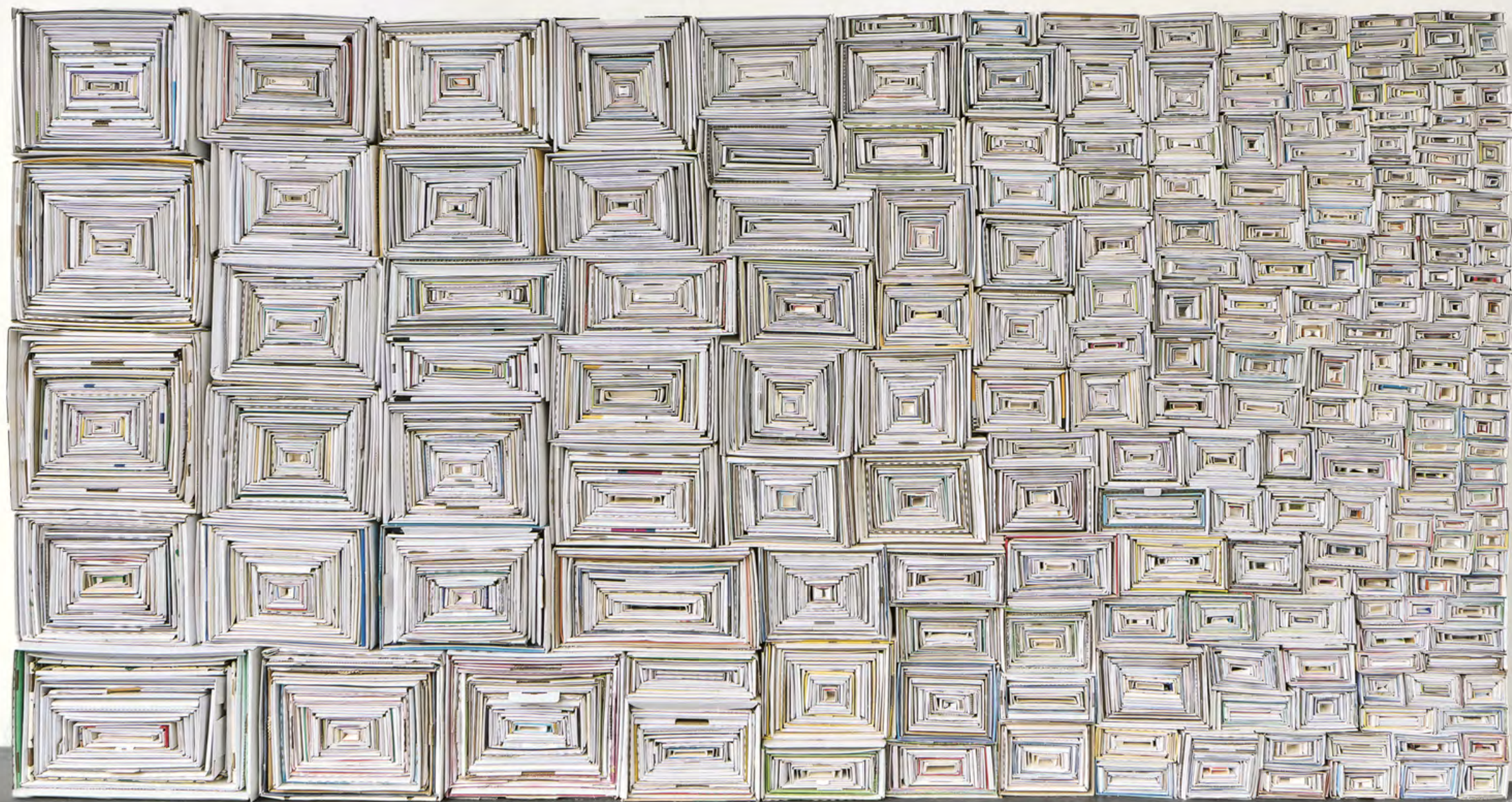
den vaihteleva joukko odottamassa uusia eleitäni, liikkeitäni ja kysymyksiäni.

Työskentelyni lähti liikkeelle laatikoiden tarjoamista paradokseista. Totesin, että monipuoliselta vaikuttava materiaali toimi lopulta samankaltaisuuden voimin eli saman muodon toistumisella teoksessa. Laattikomateriaali sai pohtimaan edelleen valmiin ja keskeneräisen paradoksia, joka liittyy myös havaitsemistapahtumaan kuten ympäristön ”valmiiden” kohteiden kokemiseen ja tulkintaan. Tämän jälkeen kävin tekstissä läpi esineiden hyödyntämistä sekä päinvastaisesti niiden kieltämistä kuvataiteessa.

Luku on päättymässä myös paradoksiin. Esineisiin yhdistyy pysyvyyden ajatus. Verrattuna esimerkiksi ajatuksiin esineet olisivat pysyviä, muuttumattomia, pitkäikäisempiä, mutta juuri esineet ovat siirrettävät, kuljetettavat ja muutettavat palikat, jotka on mahdollista vaihtaa ja valita aina uudelleen. Valinta on helppoa esineiden parissa, mutta sen sijaan ajatusten valitseminen ja käsitysten vaihtaminen ei ole yhtä joustavaa.

Esineistä toiset häviävät, hajoavat takaisin luontoon hankalammin, toiset helpommin, mutta esineiden kanssa elämässä vain valitseminen on pysyvää. Ei ole tiedossa, miten pääsisimme niistä kokonaan eroon. Ja toisaalta miksi olisi päästävä?

← Ähky, osa teoksesta.



*Kaikkia kokoja*, 2018,  
185 × 365 × 50 cm, pahvilaatikot.



## LUKU 7

# JÄRJESTELMÄ

*Sisältö-* ja *Ähky*-teosten rinnalla tein teoksia *Kaikkia kokoja* ja *Kuluttajan auringonlasku*<sup>1</sup>. Niiden valmistelu sisälsi lukuisten laatikoiden vertailua. Oli arvioitava kokoja, värejä, samanlaisuutta ja erilaisuutta. Oli kokeiltava laatikoiden sopivuutta toisiinsa. Valmiina teokset voivat edelleen aiheuttaa vertailua: katsommeko niissä laatikoita vai rajoja niiden välillä? Tyhjiä laatikoita vai niillä täytettyä pintaa? Onko tutkittava, mitä eroja laatikoissa on? Tai verrattava laatikoita niiden kuviteltoon alkuperäiseen ympäristöön?

Kokoelma-sana liittyy vertaamiseen ajatukseen, elementtien rinnastamiseen. Myös tätä lukua tehdessä etenen vertailemalla. Rakennan kirjoittamalla järjestelmää, jonka osat, käsittelemäni asiat, eivät ole systeemille niinkään välttämättömiä, vaan toistensa kanssa rinnakkaisia tekijöitä.

Tarkastelen teosteni *Kaikkia kokoja* ja *Kuluttajan auringonlasku* ohella järjestämistä ja osista kokoamista eri taitelijoiden teoksissa. Kontakti niihin syntyy eräänlaisella etäyhteydellä, koska vertaan esimerkiksi taitelijoiden teksteissä kuvattua ajattelua omaan työhöni. Vertailukohteet ovat valikoituneet sillä perusteella, että ne ovat jättäneet jälkiä mieleeni, vaikka ilmeisiä merkkejä niistä ei näkisikään teoksissani.

## TIIVISTELMÄ

Kun lajittelen lukemattomia laatikoita tehdessäni *Kaikkia kokoja* -teosta, olen kokoelman ympäröimänä. Laatikkomateriaali täyttää työtilani, ja siellä liikkuminen on mahdollista vain pieniä polkuja pitkin.

Toisaalta työn suunta on kokoelman rakentamiselle vastakkainen. Tiivistän, poistan ilman teoksen osien väliltä, vaikka tyypillisesti kokoelma tarkoittaa järjestystä, jossa osia voi tarkastella hieman toisistaan erillisinä. Rakennan laatikoista yhden kiinteän kokonaisuuden.

Päätän ottaa työhön vain laatikoita, jotka ovat pääosin valkoisia. Värien rajoittaminen on tekeillä olevan keitoksen tasoitustyökalu.

<sup>1</sup> Teokset olivat esillä näyttelyssä *More is more* Galleria Sculptorissa 2018.

← *Kaikkia kokoja*, 2018, 185 × 365 × 50 cm, pahvilaatikat.

Edellisen luvun *Sisältö*- ja *Ähky*-teosten kokoamisohjeeksi muodostui, etteivät vierekkäiset laatikot ole samanvärisiä, ja teoksissa sisäkkäiset kehykset vaihtelivat jatkuvasti. Nyt tuloksesta tulee homogeenisempi.

Verrattuna *Sisältö*-teoksen kirjavaan näkymään *Kaikkia kokoja* näyttäisi ikään kuin johdonmukaiselta säilytysjärjestelmältä. Teoksen vasemmassa reunassa ovat isokokoisimmat yksiköt, suurimmat laatikot ja oikeaa reunaa kohti osat pienenevät. Muutoin kolme ja puoli metriä leveä sekä kaksi ja puoli metriä korkea kokonaisuus jatkuu samanlaisena laidasta laitaan.

## SEKOITUS

Värien ja muotojen yhtenevyydestä huolimatta sekoitan teoksessa jotakin hankalasti sekoitettavaa. Kokonainen pahvilaatikko on erillinen esine, mutta sijoitteleamalla laatikoita niiden rajat vaikuttavat ikään kuin uusiutuvan. Oikea kokoelma, jossa elementtien välissä on ilmaa tai vitriinilasia, ei jättäisi asiaa epäselväksi, vaan on itsestään selvää, että sen osien rajat on otettava todesta.

*Kaikkia kokoja* -teoksessa pienennän osien rajoja käyttämällä samaa väriä ja yhdistämällä mahdollisimman monta samanlaista laatikkoa sisäkkäin. Häviävätkö rajat? Niistä ei tule edes epävarmoja, vaan rajat, raidat ja viivat nousevat olennaiseen asemaan. Esittämällä, että rajat ovat häviämässä, ohjaan katsetta juuri niihin.

Teos synnyttää vaikutelman siitä, että jokainen laatikko on tarpeen. Ilman yhtä niistä teoksessa olisi tyhjä kohta. Arkielämän ympäristössä, josta laatikot selvästi ovat kotoisin, vallitsee päinvastainen tilanne. Ei voi kuvitella jäävänsä kaipaamaan yksittäistä laatikkoa, koska se on toisella samankaltaisella korvattavaa, yhdentekevää ja usein aivan ylimääräistä materiaalia.

Teoksen laatikkotiivistelmän ytimessä saattaa silti olla sama arvoitus kuin arkielämässä yhteen kasautuvien esineiden tai minkä tahansa kokoelmien yhteydessä – kysymys hallinnasta. Olisiko laatikoiden tai esineiden määrä tai erottuminen toisistaan samantekevää? Onko merkitystä, missä muodossa ja miten satunnaisesti esineet oikeastaan ympäröivät minua? Määrääkö niistä joku, vai elävätkö esineet jollakin tavoin omaa elämäänsä?

## KONKREETTINEN ESINE JA ABSTRAKTI VIIVA

Rakennan teokseen kahta näkymää: abstraktien viivojen aluetta ja laatikoiden esinetodellisuuden ilmentymää. Minua on kiinnostanut laati-

koiden reunoista muodostuvien viivojen kertautuminen, mutta teos on viivojen tai raitojen kimppu, joka ei pysy kasassa ilman laatikoiden konkretiaa. Viivojen tuottamisen ohella teoksen tekeminen on ollut tilan, laatikoiden tilojen, käytön tarkastelua.

Kun Daniel Burenin *Lippujen aukio* ilmestyi Rautatientorille Helsingissä 1991, ehkä vain ihmettelin lippujen määrää. Näin teoksen lähi-etäisyydeltä ja useita kertoja. Mikäli kohtaisin sen nyt, luultavasti innostuisin lippujen ja teoksen yhdistymisestä maisemaan. Myös Burenin viivat sekaantuvat konkreettiseen materiaan. Raidat ovat jo valmiina lipuissa, mutta lisäksi liput rakentavat toistensa, lipputankojen ja torin kanssa yhdessä tilan eivätkä esitä pelkkiä raitakokoelmia.

Installaatiotaiteessa pyrkimyksenä on yhdistää elementit suuremman kokonaisuuteen, ja lipputeoksen tapauksessa torin hallitsemaan ulkotilaan, jolloin teokselle ei muodostu välttämättä selkeää äärioviivaa. *Kaikkia kokoja* -teoksessa ei synny aukiota tai tilaa vaan isokokoinen kappale, erillinen maailma. Teoksen ainoa elementti on laatikko, joka ei silti yksin ole mitään, kuten Burenin teoksissakaan viiva tai lippu ei toimi yksinään.

## FILOSOFIN KOKOELMA

*Kaikkia kokoja* -teoksella on selvä äärioviiva ja täsmällinen ulkomuoto, eikä se esimerkiksi levittäydy esitystilaan. Eräänlainen ulko- ja sisäpuolen ero teoksessa kuitenkin hämärtyy. Teoksen osien ulkopuolelta siirtyvät myös sisäpuolelta: sisällä on laatikoita, joiden sisällä on toisia laatikoita aina niin pieniin yksiköihin asti, ettei enempää mahtuisi. Laatikot menettävät omat ulkopuolensa. Tilat sisältävät toisia tiloja.

Jacques Derrida, joka kirjoittaa runsaasti tekstin käsitteestä, kehottaa vertailuun omalla tavallaan. Derrida haluaa painottaa ulkopuolisen mahdottomuutta. Hänen mukaansa esimerkiksi tekstillä ei ole ”ulkopuolta”, vaan se on aina osa kokonaisuutta, ikään kuin valtavaa kokoelmaa siis.<sup>2</sup> Sanoja ei voi eristää toisistaan, mutta kokonainen tekstikin muodostaa muiden tekstien kanssa yhdessä kutoutuvaa verkkoa.

Hajautuneisuuden ja osista koostumisen tiedostamisella on Derridan mukaan perustavanlaatuinen osuus ymmärtämisessä.<sup>3</sup> Yhtään lausetta ei voi eristää muusta, koska seuraava lause muuttaa ehkä edeltävän merkitystä. Kirjan kansien sulkeminen ja tekstin loppuun pääseminen ei sekään muodosta tekstin loppua. Kun kirja on luettu,

<sup>2</sup> Ikonen & Porttikivi 2003, 10–16.

<sup>3</sup> Ks. esim. Derrida 2003, 21–23, 102–103.

sen sisältö asettuu vertailtavaksi kaiken muun kanssa. Derrida puhui merkitysten verkoista yli puoli vuosisataa sitten. Vuonna 1967 julkaisutussa teoksessaan *De la grammatologie* hän tarkasteli kriittisesti erilaisia filosofisia käsityksiä kielestä.<sup>4</sup>

## VALITUT PALAT

*Kaikkia kokoja* -teoksen yhteydessä voisin ajatella laatikoiden ulkopuolien häviämistä tai yksittäisen laatikon katoamista kun se verkostoituu kaltaistensa joukkoon tai lopulta jopa materiaalin häviämistä, koska teos koostuu tyhjästä tiloista. Se on kuitenkin täynnä konkreettista materiaalia ja sen historia alkoi ehkä eteisestäni, johon oli materialisoitunut pienimuotoinen laatikkokokokoelma.

Arkielämässä kohtaamme konkreettisia kokoelmia ja päädymme tekemään luokitteluja tarkoituksellisesti ja tahattomasti. Kokoelma-ilmuksella voidaan tarkoittaa tietenkin myös erittäin tavoitteellista ja esimerkiksi tiettyyn muotoon ja malliin perustuvaa kokonaisuutta. Kirjassaan *Keräilystä kokoelmaan* Ari Pöyhtäri toteaa: ”Kokoelma on se objektien joukko, jonka keräilijän hankkimat tiettyyn objektien kategoriaan kuuluvat objektit muodostavat. Mutta kokoelma ei ole vain keräilyn seurausta, vaan keräilyä ohjaavana ideaalina se on toiminnassa koko ajan läsnä. Kokoelma antaa keräilijälle mallin, jonka mukaan keräily etenee. Kokoelmasta puuttuvista objekteista keräilijä tietää, mikä on hänen seuraava tavoitteensa. Objektien rajattomasta määrästä keräilijä rajaa kokoelman avulla itselleen kiinnostavan erityisalueen. Kokoelma on siis sekä toiminnan päämäärä että sen määrittelijä.”<sup>5</sup>

Kokoelmat ovat monipuolisia työkaluja. Ne toimivat muistinmerkit-sijöinä. Kun esineitä tallennetaan niihin, mukana siirrellään samalla mitä erilaisimpia ajatuksia. Kokoelmilla voidaan määritellä rajoja, rakentaa reviierejä ja järjestää sotkuiset ajatukset, jos asioille annetaan omat ja oikeat paikat. Kokoelmilla voidaan korjata elämän epätäydellisyyttä, kun irrallisista osista paljastuu kokonaisuus. Niillä voidaan paljastaa epäkohtia, kun saadaan selville, mikä ei kuulu joukkoon. Niillä on käyttöä sekä yhteisöille että yksilöille, kun asioiden tai esineiden kokonaisuus saadaan yhteisesti tarkasteltavaksi tai toisaalta kun voidaan rakentaa erillinen, aivan yksityinen maailma.

Aina kokoelma ei toimi toivotusti. Arkielämän alueella puolittain järjestämätön kokoelma voi päätyä ystäväksi mutta myös viholliseksi.

<sup>4</sup> Derrida 1994.

<sup>5</sup> Pöyhtäri 1996, 12.

Suhde voi olla monimutkainen tai määrittelemätön. Vanhat kirjat on säilytettävä, mutta kokoelman järjestämiseen tarvittava aika on jatkuvasti vasta tulossa. Välttämättömät huolto- ja ylläpitotoimenpiteet laininlyödään, mutta kokoelmasta luopuminen ei onnistu. Riippuvuus siitä vie voimia ja varoja.

Tavarakokoelmien syntyminen voivat olla vahinkoja, mutta arkielämäkin sisältää tarkoituksellisia kokoelmia. Kaikki eivät suostu pelkistämään kotiaan sadan välttämättömän esineen alueeksi. Keräilijäluonteelle ihanteellista on elää rakenteilla olevien kokoelmien ympäröimänä. Ristiriidat ovat todennäköisiä, kun samaan talouteen asettuvat keräilijä- ja hävittäjäluonne. Hävittäjälle elämä esineiden seassa merkitsee taistelua, jossa rauha saavutetaan hävittämällä niistä suurin osa.

Kysymykseen kokoelmista jää monen tasoista ratkaisemattomuutta. Kun kulutamme ja tuhlaamme, joudumme vaikeuksiin. Kun keskitymme säästämään ja varastoimaan, päädymme niihin myös. Onko jostakin kokoelmasta välitöntä hyötyä, ja olisiko välitön tai yksilön hyöty ihmiskunnalle haitta? Kuka päättää, miten jakaa yhteistä varastotilaa, maapalloa? Olemassa olevan säilyttämistä voi pitää vastalauseena uuden hankkimiselle ja jotenkin sitä parempana. Kuinka hyödyllistä jonkin esineen pysäyttäminen ja poistaminen kierrättämisen ketjusta ekologisesti kuitenkin on?

Toisaalta konkreettisen tason toimintaamme vaikuttaa esimerkiksi ajatuskokoelmassa vallitseva liiallinen tuttuus ja samanlaisuus. Esine-markkinat käyttävät hyväkseen kyllästymistä ja hämmennystä siitä, etteivät ajatukset ole helposti uudistettavissa, mutta uuden tavaran voi hankkia vaivattomammin.

## RAJATTOMUUS PÄÄMÄÄRÄNÄ

Miten taiteellinen työni tai arkielämän järjestelemisen pohdinta vertautuu materiaalisuuden ajattelusuuntauksiin 2000-luvulla? Esimerkiksi filosofi Jane Bennett esittää näkökulmiaan materiaalisuuteen kirjassaan *Materian väre* (2010).<sup>6</sup> Hänen hahmottelemansa uusmaterialistinen ajattelu, ”vitaalinen materialismi”, poikkeaa perinteellisestä materialismista esimerkiksi siten, että Bennett nostaa esiin aktiivisuuden ja vuorovaikutuksen materiaalistien objektien välillä. Niin kutsuttuja vitalistisia ajatussuuntauksia,<sup>7</sup> joihin Bennettin ajattelu tavallaan

<sup>6</sup> Bennett 2020.

<sup>7</sup> Vitalismi on oppi, joka korostaa elämään liittyvien prosessien erityisluonnetta ja sitä, ettei niitä voi palauttaa fysiikan tai kemian lainalaisuuksiin. Vitalismi. Tieteen termipankki.

lukeutuu, on esiintynyt ajattelun historiassa jo varhain, antiikin Epikuroksesta ja Lucretiuksesta lähtien.<sup>8</sup>

Bennett katsoo, että esimerkiksi kerskakulutus ei ole materialismia lainkaan, vaan materialismin vastakohta, äärimmäinen tila, jossa materiaalille ei enää anneta arvoa: ”Materiaalin vitaalisuuden peittää jo silka hyödykkeiden määrä ja hyperkuluttava välttämättömyys haaskata ne pois uusien tieltä.”<sup>9</sup> Vaikka kutsuisimme kiihtynyttä kuluttamista ”materiaanpalvonnaksi”, Bennettin mukaan tällöin kyseessä on materiaan väheksyntä.

Bennettille ihmiset taas eivät ole ilmeisiä rajautuvia subjekteja eivätkä myöskään korkea-arvoisimpia rajojen määrittelijöitä. Hän ajattelee vitaalisen materialismin tiedostamisen tarkoittavan kaiken osallisuutta ja kaiken yhteyttä toisiinsa. Hän haluaa, että tunnustamme muodostavamme luontokappaleiden ja esineiden kanssa rajattoman kokonaisuuden. Rakennamme siis tavallaan loputonta ”kokoelmaa”, jossa ihmiselle kuten millekään muullekaan ei tule antaa ensisijaista asemaa.

Bennett kehottaa visioimaan: ”Kuvittele ontologinen kenttä, jolla ihmisen, kasvin tai mineraalin välillä ei ole mitään yksiselitteisiä rajalinjoja. Kaikki voimat ja virrat (materiaalisuudet) ovat eläväisiä, affektiivisia tai viestittäviä tai voivat tulla sellaisiksi.”[...] ”Tältä kentältä puuttuvat alkuerottelut, mutta sen topografia ei ole yksimuotoista tai latteaa. Sen erottelut vain ovat liian monimuotoisia ja moninaisia osumaan yksiin pelkästään elämän, materiaan, mentaalisen ja ympäristöä koskevan filosofisten kategorioiden kanssa.”<sup>10</sup>

Hierarkiasta, jossa ihminen on muun yläpuolella, olisi Bennettin mukaan syytä irrottautua.<sup>11</sup> Hän tähtää tekstissään myös yhteiskunnalliseen havahtumiseen ja katsoo, että ympäristön säilymisen mutta myös ihmisten välisen tasa-arvon toteutumisen kannalta on tärkeää ajatella kaiken olevan jotakin samaa ja samanarvoista. Koska muodostumme materiaasta ja mikäli siis pyrimme lisäämään materiaalisuuden arvoa, tasa-arvo lisääntyy. Kaikenlaiset ihmiskehot, kaikki ihmiset, pääsevät samanlaisten mahdollisuuksien ääreen.<sup>12</sup>

Bennettin poliittinen sanoma painottuu ymmärrettävään oikeudenmukaisuuden parantamiseen. Jos koetan soveltaa hänen vitaalisen

<sup>8</sup> Epikuroalaisuus.Wikipedia.

<sup>9</sup> Bennett 2020, 31.

<sup>10</sup> Bennett 2020, 164.

<sup>11</sup> Bennett 2020, 39–40, 18.

<sup>12</sup> Bennett 2020, 40.

materialismin ajatuksiaan taiteelliseen työhöni, en saa niitä täysin sopimaan siihen. On vaikea heittäytyä mukaan Bennettin vyörytykseen. Olen samalla alueella, ja esimerkiksi tekstini luvuissa Kivi, paperi, sanat sekä Esittävyys epäilyksenalaisena toin esiin, että teoksen tekemisessä olen tavallaan vain yksi osa järjestelmää, josta syntyy teos. Korostan materiaalin osuutta: teosmateriaalini kuten kartat tai rutistuneet maalauspaperit tuottavat aiheen ja kertovat teokseni muodon. Näin tapahtuu yhtä hyvin paperikivien, karttakokoelmien kuin pahvilaatikkoteosten tapauksessa.

Ensimmäisessä luvussa koetin kirjoittaa kuin paperikivi. Pysin yhdistämään tekstiini jotakin paperikiven kokemaa. Kuitenkin teoksia tehdessäni teen vain retkiä materiaalien kanssa tai niiden maailmaan. Näillä matkoilla, teoksen valmistusprosessissa, tapahtumat voivat olla ainutlaatuisia ja merkittäviä, mutta palaan niiltä takaisin enkä pyri samaistumaan materiaalien kanssa.

Eikö itse asiassa erilaisuuden tajuaminen itseni ja toisen aineksen välillä ole osa tekemisen kiehtovuutta? Työssä hurmaa käyskentely itseni ja materiaalin rajan tuntumassa. Toimin edellisen luvun lopussa kuvailemani materiaalin tuottaman vastuksen kanssa.<sup>13</sup> Työni on materiaalin signaalien vastaanottoa, kuuntelemista, ja niihin reagointia, vastaamista.

## JÄRJESTÄMISEN VALTA

Jos haluan käsitellä kokoelman rakentumista, on palattava rajojen hävittämisestä niiden olemassaolon myöntämiseen. Kokoelman muodostumiseen voi liittyä keräilyä ja hankintoja, mutta vähintään siihen kuuluu järjestämistä ja jo olemassa olevaan järjestykseen puuttumista. Teosteni tekeminen, niihin sisältyvien kokoelmien synty, näyttää paperisten kuvien, esineiden ja konkreettisten elementtien ”analogiselta” järjestämiseltä.

Välineestä riippumatta osista koostumisen ymmärtäminen ja materiaalin luokittelu ovat pohjimmiltaan läsnä kaikessa työssä. Tiedon hallinta on palasten järjestämistä ja kokoamista. Tämän tai minkä tahansa tekstin kirjoittaminen on järjestelyä, jossa fyysisen tai visuaalisen materiaalin tilalla ovat ajatukset ja lauseet. Öljyvärimaalauksen tekemistä voin pitää siveltimenvetojen järjestelynä.

Kuvataiteessa monen kolmiulotteisen teoksen tai installaation teko-

<sup>13</sup> Christopher Bardt (2019) kuvaa materiaalin vastuksen kanssa työskentelyä teoksessa *Material and Mind*.



tapa vaikuttaa konkreettiselta järjestämiseltä. Kun yhdistetään alun perin keskenään eri lähteistä olevia elementtejä tai erotetaan samaa alkuperää olevia toisistaan, järjestämisellä käydään käsiksi myös niiden sisältöön sekä tietenkin lopputuloksiksi syntyvän teoksen sisältöön. Uusi järjestys pyyhkii pois tai vähintään muuttaa, vaihtaa, ehkä parantaa tai heikentää, materiaalin luonnetta ja merkitystä. Silloinkin kun teos toteutetaan kokoamalla jotakin yhteen, hajotetaan myös jotakin – materiaalin ”identiteetti” on liikkeessä.

### VÄLTTÄMÄTÖN LIIKE

*Pino*-teoksessa hyödynsin järjestyksen puutetta. Liiallinen määrä papereita tuotti vaikutelman siitä, että ikään kuin jokainen teoksen papereista on väärässä paikassa. Siisteistä riveistä koostuvassa *Kaikkia kokoja* -teoksessa liikuin järjestysten toisessa äärlaidassa. Molempien teosten elementit ovat hieman samankaltaisia, valkoisia kulmikkaita A-nelosisia ja valkoisia pahlilaatikoita, mutta lopputulokset ovat toistensa vastakohtat.

Lähtökohtaisesti ehkä olemme järjestyksen olevan jotakin ensisijaista. Sosiologit ja antropologit esittävät, että synnymme järjestyksen keskelle. Ranskalainen filosofi Michel Serres pitää sen sijaan epäjärjestyksestä olennaisena ja ensisijaisena suhteessa järjestykseen. Turo-Kimmo Lehtonen kertoo Serresin näkemyksestä: ”([N]iin) toimijoiden kuin yhdessä olemisen järjestys on yhä uudestaan saavutus, joka aikaansaadaan kaaoksen keskelle.[...] Serres ei esioleta yksilöiden tai yhteiskunnan valmiita muotoja. [...] [E]nnen mitään muuta – niin historiallisesti kuin loogisesti ajatellen – on kaaosta, fragmentteja ja liikettä.”<sup>14</sup>

Miten asiat järjestyvät Serresin mukaan? Lehtonen kuvaa Serresin hahmottelevan tapahtumia tyhjän tilan saavuttamisella, ”raivaamisella”, sekä paikan vakauttamisella tähän tyhjiin tilaan. Kaikki syntyy omalla tavallaan kierrosta, koska alkaminen, ”perustaminen”, järjestyksen tekeminen on jatkuvaa. Lehtonen tulkitsee Serresin ajattelua: ”Liike on oletus, sen sijaan pysähtyminen on se, mikä pitää selittää. Asioiden ei ajatella ensin olevan paikallaan, ei edes yhdessä olemisen, vaan ensin on fragmenttien liikettä, jonka pysäyttäminen lepotalaan on saavutus. Maailma on lähtökohtaisesti jo täysi, mutta täyteys voi olla kaoottista. On tarkasteltava sitä, miten syntyy altaita ja

<sup>14</sup> Lehtonen 2020, 58.

← *Kaikkia kokoja*, yksityiskohta.

aukioita, rauhan tiloja, uusia perustoja, joista voi syntyä uusia virtauksia.”<sup>15</sup>

Filosofisesti tästä aiheutuu tietenkin alkuperäisimmän lähtötilanteen ongelma: mikä olisi kaiken liikehdinnän taustalla? Mikä on jatkuvien prosessien kaikkein alkuperäisimpänä muotona tai elementtinä? Lehtosen mukaan Serres painottaa alkuperän olemuksellisuuden tietämisen puutteellisuutta, saavuttamattomuutta: ”[K]aasta sinänsä ei voi tietää. Alkuperiä ei voi tietää – muuten kuin tietäen samalla, että jotain jää tietämisen ulkopuolelle, tietämättömyyden puolelle.”<sup>16</sup>

### KUVATAITEILIJAN MAHDOLLISTEN KOKOELMIEN ÄÄRELLÄ

Papereista koostuva *Pino*-teos yhdistyi materiaalinsa kautta myös kuvataiteilijan työhön, kuvan tekemiseen. Luvussa Melkein tyhjän päällä kerroin, että alun perin käytiin teoksen tekemisessä olemassa ollutta luonnos- ja paperivarastoa. Pahvilaatikoita taas oli helposti kaikkialla saatavilla ja keräsin niitä sitä mukaa kuin laatikkotyöskentely eteni. Ratkaisin kuitenkin toistuvasti kysymystä siitä, ansaitseeko jokin materiaali tulla kerätyksi ja säilytetyksi. On epävarmaa, päätyykö se heti tai koskaan teokseksi, mutta talteenottoa voin puoltaa eri syillä.

Materiaali voi herättää kiinnostuksen, jota ei ole mahdollista vastustaa. Taipumus ihastua materiaaliin saa keräämään sitä jo ennen aavis-tustakaan teoksen tekemisestä. Materiaalista on myös otettava kiinni silloin, kun se juoksentelee vapaana kenties juuri äskettäin jonkun hylkäämänä. Tilaisuus ei toistu. Sopivasti elämää nähnyttä tai muulta ominaisuudeltaan sopivaa materiaalia on usein mahdoton täsmäostaa. Kokemus johtaa arvioon, että materiaali voi myöhemmässä vaiheessa olla teoksen alku, ja päätökseen siitä, että minun on säästettävä se. En ole tässä suhteessa kuvataiteilijana ainutlaatuinen, vaan keräämisen tuloksia ja kokoelmia on monissa työhuoneissa ja teoksissa.

Esimerkiksi installaatiomaisella kokoelmalla voi ajatella olevan teoksen muotona myös jo historiaa. 1960-luvulla kuvataiteeseen alkoi yhä useammin ilmaantua esinekokoelmia. Käsitetaiteen synnyn myötä dokumentaatio tuli kuvataiteen muodoksi. Teos voi olla ikään kuin valikoima tai luettelo erilaisia esineitä tai järjestettyjä yksityiskohtia, mikä näkyi esimerkiksi Fluxus-ryhmän taiteilijoiden teoksissa 1960-alkupuolelta lähtien.<sup>17</sup> On Kawaran 1960-luvulla aloittamat päiväkirja- ja doku-

<sup>15</sup> Lehtonen 2020, 63.

<sup>16</sup> Lehtonen 2020, 64.

<sup>17</sup> Esim. Seelmann 1998, 136.

mentointiteokset ilmensivät, että kokonaisuudeksi eli teoksen osien järjestykseksi voi sopia pelkistetty luettelointi.<sup>18</sup>

”Installaatiokokoelman” varhaisena versiona pidetään myös Allan Kaprow’n performanssi- tai happening-teoksia kuten vuonna 1961 toteutettua autonrenkaista täyttyvää takapihaa, *Yard*-teosta.<sup>19</sup> Huomatava kokoelma syntyi, kun Andy Warhol alkoi säilöä 1970-luvun alkupuolelta lähtien lähdeaineistoaan, kirjeenvaihtoa ja muuta pöydälleen kertynyttä materiaalia, ja jatkoi sitä yli kymmenen vuoden ajan tuottaen yli 600 pahvilaatikon kokoelman.

1980-luvulta aina meidän vuosituhannelemme asti taiteilijat kuten Christian Boltanski, Mark Dion, Jason Rhoades ja Gabriel Orozco ovat tehneet erilaisia esinekokoelmista koostuvia installaatioita. Suomessa esimerkiksi kuvanveistäjä Kaarina Kaikkonen on käyttänyt pitkään laajoja tekstiili- ja esineyhdistelmiä teoksissaan, pienemmässä mittakaavassa kuvanveistäjä Kari Cavén ja moni muu kuvataiteilija on hyödyntänyt kokoelmamaisuutta työskentelyssään sekä valokuvataiteilija Veli Granö dokumentoinut ite-taiteilijoiden työskentelyn keräily- ja kokoelmaluonnetta.

### ESITETTYÄ JA MELKEIN TODELLISTA

Kokoelmamaisessa installaatiossa saattaa olla tavoitteena, että katsoja pääsee ajattelemaan: tämä on totta. Tässä on osia arkitodellisuudesta. Tai toisaalta kysymään: mikä on totta? Todellisuuden ja sen ”kuvan” sekoittumiselle syntyvät hyvät edellytykset.

Todellisuuden ja kuvan yhdistyminen voi tuottaa myös kitkaa. Katsojan mieleen voi tulla, onko tilanne seikkailu vai turhan lähellä tosi-asioita. Vaaditaan kykyä antautua nauttimaan romukasasta tai kiinnostua taiteilijan mielipiteestä. Toteutusmetodia ja tekniikkaa tarkastelemaan voi paneutua ehkä vähemmän kuin muussa kuvataiteessa. Ei ole mahdollisuutta astua maalaustaideteoksen erikoistilaan, seinältä avautuvaan uuteen todellisuuteen. Ei ole tilaisuutta altistua kuvan vetovoimalle ja poistua sen avulla ikään kuin toiseen ulottuvuuteen. Ei tarvitse vaivautua purkamaan kaksiulotteiseen kuvaan ladattua koodia, mutta ei oikeastaan ole myöskään tarjolla välinettä, jolla saada etäisyyttä arkielämään. Välttämättä edes vapauttavaan käsitteiden maailmaan, ajatusten varaan, ei ole pääsyä, jos esinekokoelma on vakuuttavan konkreettisesti läsnä.

<sup>18</sup> On Kawara, *Today* (1966–2014). Akryyiliväri kankaalle, 19×24 – 146×214 cm.

<sup>19</sup> Allan Kaprow *Yard* (1961).

Erillisistä osista, kuten valmiista esineistä, koostuvat installaatiot käsittelivät 1960-luvun varhaisista muodoistaan lähtien ja ehkä osaksi edelleen käsittelevät kulutusyhteiskunnan vääristymiä ja ihmisen lyhytnäköisyyttä suhteessa luontoon. Mahdollisesti niiden laajempaan taustana on ollut perustattomuus: tietoisuus siitä, että pohjimmiltaan ei voida osoittaa ja luottaa kiinteään perustaan, selkeään käsitykseen subjektin ja objektin asemasta.

## EPÄSELVYYKSIÄ VEISTOKSEN RAJOILLA

Työhuoneessani laatikot ovat koolla joukolla, ja tämän joukon käsitteleminen vaikuttaa keskustelulta kokoelman kanssa. Esimerkiksi *Kaikkia kokoja* -teoksen valmistelu sisältää myös sen, että yhdistän erilliset laatikot yhdeksi kappaleeksi. Se vaikuttaa veistoksen tekemiseltä.

Toisaalta tiedämme, että ”veistoksen” käsite jalostui ja tavallaan siirtyi juuri tiivistämiseen ja keskittämiseen nähden vastakkaiseen suuntaan. Veistokset menettivät 1960-luvulla siihenastisen yhtenäisyyden, ja tilan ajattelu muuttui. Kuvanveiston keinoksi tuli hallita tilaa kappaleiden suuren koon tai monumentaalisuuden sijaan hajauttamalla teos irrallisiksi elementeiksi ja yhdistämällä näyttelytila aiempaa enemmän osaksi teosta. Oltiin valmiita astumaan alueelle, jota Rosalind Krauss kutsui ”laajentuneeksi kentäksi”.<sup>20</sup>

Minimalismi oli ohjannut 1960-luvulla katsomaan esitystilaa uudessa valossa. Äärimmilleen pelkistetyt kappaleet kertoivat niiden väliin ja viereen jäävien tilojen olevan merkityksellisiä. Täysin minimalistinen veistos ei silti tarjonnut riittävästi mahdollisuuksia ilmaisulle ilmapiirissä, jossa moniin asioihin oli huomattu tarvittavan muutosta. Esimerkiksi ajatus materiaaleista ja taidosta oli uudistumassa. Eri vaiheiden kautta muodoltaan hajautetusta, tilaan levittyvästä installaatiomaisesta teoksesta tuli ilmaisutapa, jonka periaatteet olivat osittain vastakohtia sitä edeltävään minimalistiseen kuvanveistoon verrattuna.

Veistosajattelun muutos näkyi esimerkiksi Robert Morrisin tuotannossa 1950- ja 1960-luvulla. Hänen teoksensa ja ajattelutapansa laskeaan kuuluviksi minimalismin piiriin, mutta teoskäsityksen rajoja auki repivässä tuotannossaan hän kurkotti moneen suuntaan. Hän pyrki yhdistämään teosta tekoprosessiin sekä myös katsojan kokemukseen, esimerkiksi performanssin ja happeningin avulla, mutta muutoin tavoitteissa voisi sanoa painottuvan hajauttaminen.

Morris halusi, että luovuttaisiin keskittymisestä yhteen pisteeseen eli

<sup>20</sup> Krauss 1979, 30–44.

kuvanveistotaiteelle ominaiseen teosobjektiin ja pyrki levittämään huomion valmistelluista ja käsitellyistä objekteista meitä ympäröivän todellisuuden aineksiin ja arvottomina pidettyihin materiaaleihin.<sup>21</sup> Tätä ilmentää esimerkiksi tunnettu *Scatter Piece* -installaatio (1968), jossa esitystilaan oli siroteltu revittyjä ja taiteltuja kappaleita, erilaisia teollisuuden materiaaleja.<sup>22</sup>

Minua on kiinnostanut antihajautus, hajaantuneisuuden peruuttaminen. *Kaikkia kokoja* -teoksessa teen parhaani saattaakseni maailmalle levinneet pahvilaatikot yhteen ja mahdollisimman pieneen tilaan. Morris taas käsittelee materiaalia ennemmin purkamalla sitä perusyksiköihin ja antamalla katsojan rakentaa. Hän pauskasi irralliset legopalikat katsojalle.

## VÄLINEENÄ VÄLIMATKAT

Kuvanveiston käsityksen laajentuessa esityspaikan tilasta ja tyhjistä tilasta tuli merkittäviä tekijöitä teoksen kokonaisuudessa. Vaikka ajattelun puolella menetettiin aiempaa vakautta, uskoa subjektin ja objektin kiinteisiin asemiin, voisi ajatella, että samalla toisenlaista uskoa syntyi, kuten esimerkiksi luottamusta siihen, että uudenlainen tilankäyttö tuottaa ilmaisulle uusia mahdollisuuksia.

”Installatio” on tilaan rakennettu teos. Se on myös yritys hävittää taideobjektia ja merkitsee sitä, että katsojan kontakti teokseen edellyttää tilan ajattelua ja tarkoittaa tilassa oloa.<sup>23</sup> Jo 2000-luvun alussa taidehistorioitsija Claire Bishop otti huomioon myös termin vapautuneen käytön, sen, että installatio-sana oli levinnyt niin, että se oli alkanut kattaa kuvataiteessa lähes kaikki teoslajit.

Suurin osa näyttelyistä tarkoittaa elementtien installointia tilaan. Bishop tarkentaa, että varsinaisesti installaatiotaiteen erottaa muusta se, että installatio vaatii vastaanottajaa katsomaan kokonaisuutta. Institutionaalisesti installaatioista oli tullut hyväksytty taidemuoto 1990-luvulla, kun merkittävät museot alkoivat esittää niitä.

*Kaikkia kokoja*- ja *Ähky*-teokset esitetään taustanaan seinä ja niissä

<sup>21</sup> Morris kamppaili monia luokitteluja vastaan. Hän vaati, että taiteen täytyy perustua muuhun kuin formalistisiin mielivaltaisiiin makuun liittyvään pysyvään muotoihin. Ks. esim. ”Some Notes on the Phenomenology of Making”. Morris 1993, 71–86.

<sup>22</sup> Robert Morris, *Scatter Piece* (1968). Huopa, teräs, lyijy, alumiini, sinkki, kupari ym.

<sup>23</sup> Claire Bishop määrittelee teoksessaan *Installation Art: A Critical History* seuraavasti: ”Installatio viittaa löyhästi taideteostyyppiin, johon katsoja fyysisesti astuu sisään ja jota on usein kuvailtu ’teatraaliseksi’, ’näyttämölliseksi’, itseensä upottavaksi tai ’kokeukselliseksi’.” Bishop 2005, 6.

näyttelytilalla on vain vähän osuutta teoksen tekemiseen. Sen sijaan muissa, *Sisältö-*, *Pino-*, *Kukka-*, *Joki-* tai *Pelto-*teoksissa, esitystila on osa teosta. Edeltävässä luvussa olen kuvaillut, että teosmateriaalilla on minulle kerrottavaa ja se ohjaa työtäni, mutta esitystila on myös tekijä, jonka perusteella teen ratkaisuja ja synnytän järjestyksiä. Sen osalta työskentelyssä on turvaututtava suunnitelmallisuuteen. Tarvitaan ennakkointia, mittojen ja ulottuvuuksien huomioonottamista.

Tilaan sitoutuviissa teoksissani jätän esitystilaa tyhjäksi vain niukasti. Minua on kiinnostanut luoda tiloja ja tilanteita, joissa voisi kysyä, mahtuisiko yhtään laatikkoa lisää *Sisältö-*teokseen, kukan kuvaa *Kukka-*teokseen tai jokimerkkiä *Joki-*teokseen. Esimerkiksi pahvilaatikoista tehty *Sisältö* rajautuu reunoistaan kiinni seinisiin ja jättää vapaaksi pienen kaistaleen lattiaa, jolla katsoja voi seistä teoksen edessä. Teoksen todellinen muoto on seinämä, jonka taakse jää tyhjää, mutta sen esitystilaan sijoittamisella annan ymmärtää koko tilan täyttyvän laatikoista.

Paperikivistä rakentuneessa *Pelto-*teoksessa ja kartanpaloista tehdystä *Joessa* katsoja astuu lähes teoksen sisälle, kun teokset peittävät suurimman osan näyttelytilan lattiaa. *Kukka-*teoksessa on kysymys niin suuresta kappaleesta, että se täyttää tilan seinästä seinään sekä lattiasta kattoon ja jättää vapaaksi vain tilan nurkat. Yksityiskohtia ja yksittäisiä kuvia vaikuttaa olevan äärettömästi. Tilan käyttäminen laidasta laitaan yhdessä yksityiskohtien runsauden kanssa merkitsee sitä, että ikään kuin kaikki, mitä aiheesta voitaisiin sanoa, on esillä.

## SÄÄNNÖT

Melkein tyhjän päällä -luvussa esille ottamani Marcel Broodthaers tarkasteli tiettyjä valmiita järjestyksiä ja tutki luokitteluja sekä näiden vastaanottoa. Teos *Museum of Modern Art, Eagles Department, Section des Figures / The Eagle from the Oligocene to the Present* toi muun muassa esiin, että luokittelemalla toisin ja asettelemalla ”kokoelman osat” uudelleen mahdollinen ennakko-oletus teoksesta ja museo-kokoelmasta häiriintyy.

Broodthaers lähti liikkeelle olemassa olevista järjestyksistä. Lähtikö Kurt Schwitters (1887–1948) liikkeelle 1900-luvun alussa toisesta suunnasta? Hän pelasti roskaa taiteeseensa, otti arvottomia, sekalaisia ja hylättyjä palasia kaduilta ja mistä tahansa rakentaakseen kotiinsa tilateosta.

Schwittersin tunnetussa *Merzbau*-teoksessa<sup>24</sup> näyttää versovan

<sup>24</sup> Kurt Schwitters, *Merzbau* (1923–1937).

geometrisia muotoja ilman mitään säännönmukaisuutta. Muotoutuminen vaikuttaa päinvastaiselta verrattuna laatikoiden kanssa työskentelyyni, jossa teosmateriaali tuotti eräänlaiset säännöt minulle. Ankara ulkomuoto, suorakulmainen laatikko, johdatteli työtäni ja sai minut toistamaan samankaltaista tekoa yhä uudelleen.

Schwitters laajensi *Merzbau*-teostaan vaihe vaiheelta ja se valtasi kasvaessaan uuden huoneen toisensa perään. Schwittersillä oli kokemusta lukuisten pienempien ”kokoelmien” ja kollaasien tekemisestä, joita hän oli rakentanut esimerkiksi ikkunanpuitteiden sisään.<sup>25</sup> *Merzbau* merkitsi kuitenkin harppausta pienistä teoksista uuteen mittakaavaan sekä taidehistoriallisesti vielä suurempaa lii kahdusta ja muutosta. Työskentely teoksen kanssa alkoi vuonna 1927, mutta kului kymmeniä vuosia ennen kuin installaatio-termi otettiin käyttöön kuvataiteessa.

Kaikki oli sopivaa Schwittersin rakennusaineeksi ja kirjoituksissaan hän kehotti uudistamaan ajattelua teosmateriaalista: ”Tähän asti mahdolltomina pidettyjen materiaalien epätavallinen soveltaminen teoksissani osoittaa, että se, mitä materiaalia on käytetty, on taiteen kannalta täysin epäolennaista. Siksi emme voi myöskään määrätä tai vaatia, millaista materiaalia taiteilijan olisi käytettävä tai oltava käyttämättä.”<sup>26</sup> Hän pyrki vapauttamaan kuvataideteoksen materiaaliseen rajattomuuteen ja ehkä halusi myös työnsä olevan rajattomasti jatkettavissa.<sup>27</sup>

Vaikka jotkut hänen työhönsä poimimistaan paloista olivat esineen kaltaisia, ne pysyivät kaukana readymade-taiteesta. Ne saivat osakseen jatkokäsittelyä, kun Schwitters leikkasi, liimasi ja maalasi niitä.<sup>28</sup> Hän muokkasi keskenään täysin erilaiset elementit sulautumaan osaksi teosta eli suuntautui rajattomuudesta kohti yhtä teosta ja rakensi palasista ulokkeita kotinsa sisäseiniin. Schwittersin yhtälössä osien määrän kasvu ei muuttanut loppusummaa, joka pysyi jatkuvasti samana: kaikki mahtui samaan teokseen. *Merzbaun* päämäärä oli tietty eheys ja yhtenäisyys.

*Kaikkia kokoja* -teoksessa lopputulos on samoin yksi kokonaisuus. En maalannut tai muuttanut laatikoita, käsitellyt materiaalia, ellei työlästä järjestelyä ja pinoamista pidetä niiden käsittelynä. Siirsin teok-

<sup>25</sup> Luke 2013, 90–92, 98–102.

<sup>26</sup> Luke 2013, 17. Megan Luke lainaa Schwittersin unkarilaisessa avantgarde-lehdessä *MA* vuonna 1921 julkaistua esseetä ”Pettymykseni öljyvärimaalaukseen” (*My Dissatisfaction with the Art of Oil Painting*).

<sup>27</sup> Schwitters esimerkiksi pyrki aloittamaan uusia versioita teoksesta uudessa paikassa jouduttuaan siirtymään maasta toiseen sodan vuoksi. Luke 2013, 89.

<sup>28</sup> Luke 2013, 31.



seen aineksia käyttöesineistä, joiden joukon rajasin valkoisiin pahvi-laatikoihin. Voi tietenkin ajatella, että lähtökohtaisesti työssäni satunnainen kohtasi kehittelyn, koska alun perin laatikot olivat vastassani sattumalta.

Huolimatta siitä, että Schwitters muovasi puun, roskan ja esineiden kappaleita eikä asettanut niitä sinänsä teokseksi, hän halusi käsittää teoksen osaksi maailmaa, ei ylimääräisenä tasoksi, joka muodostuisi, kun teos esittäisi todellisuuttamme. Häntä kiinnosti muuttaa olemassa olevia fragmentteja teoksiksi ja korostaa itse palojen välisten suhteiden tutkimista. Uudelleenjärjestely oli todellisuuden jäljittelyä tärkeämpää.<sup>29</sup>

Omassa työssäni pyrin ylläpitämään yhteyttä teoksen materiaalin tunnistettavuuteen. Kuten Esinehavaintoja-luvussa ilmenee, tunnistamisen tapahtumalla on merkitystä. Schwitters painotti teoksen autonomiaa. Hänen ”kokoelmansa” elementit ja yksityiskohdat olisivat osa täysin uutta järjestelmää. Kaiken mahdollisen saatavilla olleen aineksen, säilykepurkin kansien, kärryn pyörien, sanomalehtiartikkelin palojen, esiintymisen teoksissa tarkoitti kuitenkin, etteivät niiden viittaukset osien aiempaan kontekstiin täysin poistuneet, vaikka hän pyrki luomaan kollaaseistaan abstrakteja kokonaisuuksia.

## POIKKEUKSET

Schwitters halusi muuttaa taiteen tekemistä ympäröivää säännöstöä. Hänen teksteistään välittyy kuva, että hän osasi julistaa mutta myös perua kantojaan. Ensin hän oli sitä mieltä, että teoksella – tai sen osilla ja sen materiaaleilla – ei voi viitata mihinkään teoksen ulkopuoliseen.<sup>30</sup> Merzbau-”installaation” tekemisen ansiosta hän ymmärsi, että teokseen yhdistyy sen vastaanottajan kokemus. Teos tarkoitti katsojan suhdetta esitystilaan, koska teos itse oli osa sen tilaa tai jopa oli tuo tila. Samoin hän päätyi ajatukseen, että teosten syntymä edellyttää vuorovaikutusta, niiden päätymistä yhteisön tunnustamaksi, eikä pelkästään taiteilijan suhdetta teoksen materiaaliin.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Luke 2013, 17, 116. Schwitters kirjoittaa mm. *Kunst und Zeiten* -julkaisussa maaliskuussa 1926: ”Aiempi, jäljittelevä kuva eroaa merkittävästi ympäröivästä maailmasta: sellainen oli ehdottomasti vain jäljitelmä, kun taas uusi naturalistinen taide syntyy kuten luonto itse ja on siksi tiukemmin sidottu luontoon kuin jäljitelmä voisi koskaan olla.” Ks. myös Schwitters 2021.

<sup>30</sup> Luke 2013, 20–22.

<sup>31</sup> Luke 2013, 24.

← Kaikkia kokoja.

Kuten Broodthaersin myös Schwittersin toiminta levisi moneen suuntaan. Hän oli renessanssi-ihmisen kaltainen eri ominaisuuksien risteytymä ja toimi kirjoittajana, taidemaalarina, veistäjänä, tilataiteilijana sekä tapahtumia järjestäessään yhteiskunnallisena aktivistina. Toisin kuin aiemmissa teoksissaan hän tarjosi *Merzbaussa* kokonaisratkaisua, jossa rajat arkkitehtuurin, sisustustaiteen ja kuvataiteen väliltä häivytettiin sen sijaan, että hän olisi kieltänyt teoksen ulottuvan ”ulkopuolelleen”.

2020-luvun eurooppalaisen ihmisen elämyskokoelmassa kokemuksen osat ovat ehkä yhä toisistaan erillään. Suuri osa kuvataidetta, arkkitehtuuria ja sisustustaidetta ovat hieman erillisinä osina kokemuskokoelmassamme. Kirjoittaessani tätä lukua moni esimerkiksi odottaa museoiden avautumista koronapandemian sulusta ja pääsyä niihin eristettyjen kuvataidekokemusten äärelle.

## TAVALLISUUS JA TUNNISTAMINEN

Työssäni on tärkeää, että pahvilaatikko on tunnistettava ja jopa kaikkien käyttämä esine, ja saman asenteen voin ajatella koskevan karttateosteni karttoja. Esimerkiksi Schwitters taas vei kirjaimellisesti töitä kotiin: kasvatti tilateoksen tutuimpaan ympäristöön, asuntoonsa, yhdisti arkitodellisuuden taiteeseen. 1900-luvun loppupuoliskolta lähtien toteutetut esineinstallaatiotkin vievät mahdollisesta monumentaalisesta koostaan huolimatta katsojansa keskelle tavallisuuden ilmapiiriä, kun arkisten materiaalien kautta syntyy yhteys jokapäiväiseen elämään.<sup>32</sup>

Esinekokoelman tapaisella teoksella taiteilija voi osoittaa jotakin kuluttamisen piirrettä tai tehdä fiktiivisellä kokoelmalla pilkkaa tavaran haalimisesta, mutta teosten ei tietenkään tarvitse olla pelkkää kritisointia. Niillä voidaan esimerkiksi kuvata tapahtunutta tai tiettyä ajanjaksoa tai ne voivat olla eräänlainen visuaalinen päiväkirja.

Jokapäiväisten käyttöesineiden kokoamista yhteen, saman tyyppisten esineiden toistamista teoksessa, on pidetty myös esimerkiksi abstraktin maalaustaiteen tarkasteluna, kuten kuvataiteilija Jacob Dahlgrenin 2000-luvulla tekemiä teoksia. Niissä keskenään täysin identtiset esineet, vaikkapa vaateripustimet, tuottavat viivoja ja värejä, ja teosten voi ajatella olevan uusia tulkintoja konstruktivistisesta kuvataiteesta.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Esimerkiksi Sarah Szen installaatiot *Tilting Planet* (2006) ja *Seamless* (1999) koostuivat muovipulloista, hakaneuloista, tulitikuista ja muusta vastaavasta materiaalista muodostetuista asetelmista ja esineiden ketjuista.

<sup>33</sup> Esimerkiksi Jacob Dahlgren, *Edinburgh 1968* (2009).

Omien teosteni aikaansaamiseksi en tilannut tai ostanut kaupan hyllyltä keskenään samanlaisia esineitä, mutta en myöskään kerännyt ainutlaatuisia kappaleita tai esineitä jatkuvasti ympäristöstäni. Kaikkien teosteni kohdalla oli kuitenkin erilaisia konkreettisen materiaalin keräilemisen vaihteita, joita olen kuvannut tekstiosan eri luvuissa. Seuraavassa pohdin, miten taiteilijan materiaalin tai esineiden keräily mahdollisesti poikkeaa kenen tahansa ihmisen keräilyn halusta.

## KERÄILIJÄT

Miksi tavallinen kansalainen kerää jotakin? ”Tavallisena” tämä pysyy siis ehkä siihen asti, kunnes hänen kokoelmansa kasvaa niin suureksi, että sen haltijaa aletaan pitää erikoisena. Jos panen syrjään yksinkertaisimmat seikat kuten rahan säästämisen ja esineen ulkonäön kiehtovuuteen liittyvät syyt, mitä jää keräilijän motiiveiksi? Hänessä voi elää epäily siitä, saattaako rajallisen elämän aikana ylläpidetty touhu olla turhaa. Olisiko elämä, kokemusten suurkokoelma, ohi virtaava ja hukkaan heitettävä, vai voisiko siitä jäädä jotain jäljelle? Olisiko saatavissa jonkinlainen kokonaiskuva?

Kerääminen on näihin kysymyksiin erikoinen vastaus. Sehän voi merkitä rajatonta määrää uusia yksittäisiä tekoja. Silti keräily lohduttaa, sillä se mahdollistaa muistamisen mutta myös tuottaa mielikuvan hallinnasta ja kyvystä määritellä järjestys itse. Tässä keräilevän kansalaisen toimet lähestyvät tapaa, jolla taiteilija käyttää esineitä. Molemmille ne voivat olla henkilökohtaisen pohdinnan välineitä ja ilmentäjiä. Molemmat harjoittavat sommittelua, tunnustavat, että se, mitä jonkin vieressä on, vaikuttaa siihen, miltä jokin näyttää, tai se, mihin joukkoon jokin määrätään kuuluvaksi, vaikuttaa siihen, mitä se on.

Taiteilijan keräämisen kohteet saattavat olla taloudellisesti arvoittomia, mutta keräilijän keräilyesineet voivat esimerkiksi myös lakata olemasta hyödykkeitä. Ne alkavat merkitä maagisia tai pyhiä ja keräilijälle henkilökohtaisesti niin tärkeitä elementtejä, että ne menettävät oman vaihtoarvonsa. Ari Pöyhtäri kuvailee keräilijän esineitä: ”Muille nuo samat objektit voivat näyttää aivan tavallisilta hyödykkeiltä, mutta keräilijälle ne ovat singulaareja ei-hyödykkeitä, jotka hän poistaa vaihdosta kokoelmansa ’taikapiiriin’. Keräilijä onkin aina yksityisesti singularisoinut kokoelmansa ja sen sisältämät esineet, ja nämä esineet pysyvät hänelle niin kauan ’pyhinä’ kuin hän pitää niitä ainutkertaisesti singulaareina. Samalla, niin kauan kuin tämä ainutkertaisesti singulaari

suhde objekteihin säilyy, pysyvät kokoelma ja sen sisältämät esineet myös poissa vaihdosta.”<sup>34</sup>

Entä voinko puhua samaan hengenvetoon keräilijästä, joka sitoutuu merkien tai purkkien haalimiseen loppuiäksi, ja taiteilijasta, joka intoutuu keräämään jotakin, mutta muutaman kuukauden kuluttua rientää tekemään toista teosta, johon ei tarvitse keräillä mitään? Aivan ilmeistä eroa ei synny ehkä edes verratessa keräilyn kestoja. Esimerkiksi Portia Munson oli kerännyt *Ars 95* -näyttelyssä Ateneumissa esillä olleeseen teokseensa<sup>35</sup> pitkään materiaalia. Muistan tuolloisen ihmetykseni sitä kohtaan, kuinka moneen näyttelyyn innostus tietyn väristen tavaroiden yhdistämisestä toisiinsa oli riittänyt.

## JÄTE JA HELMI

Taiteilijakeräilijää ja keräilevää kansalaista vertaillen Matthias Winzen kiinnittää esseessään ”Collecting” huomion eroon keräilyn kohteesta.<sup>36</sup> Hän toteaa, että taiteilija kerää jotakin, joka ei muutoin ole keräämisen arvoista, ja ei-taiteilija usein sellaista, mikä on jo määritelty arvokkaaksi. Jo 1920- ja 1930-luvuilla materiaaliliberaali Schwitters oli kerännyt jätteilä vaikuttavia osia taiteeseensa, vaikka hänen pyrkimyksensä niiden käyttämisessä olivat usein abstraktin taiteen suunnalla.

Myös muut dadaisteihin ja kollaasitaiteilijoihin lukeutuneet taiteilijat olivat alkaneet käyttää roskia aineksinaan, ja 1950-luvulla roskankaltainen materiaali sai huomiota arte povera -suuntauksen syntyessä. Roskankin voi silti tulkita olevan vihjaus arvokkaammasta objektista. Se ei välttämättä saavuta täyttä itsenäisyyttä siihen esineeseen nähden, johon se on aiemmin liittynyt, vaan pysyy eräänlaisena merkinä siitä.

Sekä taiteilija- että tavallinen keräilijä ovat merkityksen ja olemassaolon oikeutuksen lisäämisen äärellä. Esineet saavat entisestä elämästään poikkeavan arvon ja paikan, kun taiteilija muuttaa romua tai muita palasia teokseksi. Keräilevä kansalainen taas nostaa yksittäiset osat arvoonsa saattaessaan ne hyvälle paikalle osana kokoelmaa, eli molemmat uudistavat esineiden tehtävää.

Toisaalta molemmat keräilijät ovat lähellä toisiaan jo lähtötilanteessa. Taiteilijan materiaalia voi olla vaikea pitää arvokkaana, mutta samoin olisi vaatavaa nähdä yksittäinen kuppi tai postimerkki helmenä.

<sup>34</sup> Pöyhtäri 1996, 65.

<sup>35</sup> Portia Munson, *Pink Project* (1994).

<sup>36</sup> Winzen 1998, 27–30.

Mahdollisesti vasta silloin, kun joku sijoittaa sen paikalleen kokoelmassa, se alkaa hohtaa.

## TÄHTÄIMESSÄ TÄYDELLISYYS

Kokoelmien tarkastelu on tasapainoilua prosessin ja lopputuloksen ajattelemisen välillä. Olisiko prosessin merkitys erottava tekijä taiteilijan ja keräilevän kansalaisen välillä? Teoksen tekeminen voi olla taiteilijalle merkittävä vaihe, vaikka teos ei saavuttaisi edes hyväksyntää tai julkista esittämistä. Toisaalta keräilijällekkin voi riittää keräilemisen puuha ilman kokoelman viimeisen osan sijoittumista paikalleen.

Taiteilijoiden ja muiden keräilijöiden toiminnassa on siis monelta kannalta katsottuna samanlaisia piirteitä. Yhden eron voin kuitenkin kuvitella taiteilijan ja keräilevän kansalaisen välille. Kansalainen rakentaa yhtenäistä kokonaisuutta ja irrallisten osien yhteyttä, vaikka saalistaisikin saavuttamatonta tai kieltäisi haluavansa nähdä päivän, jona kokoelma on täydellinen tai valmis, ja työ siis lopussa. Pyrkimys on täydentää, vaikka epätäydellisyys olisi työn motiivi.

Taiteilija sen sijaan tulee purkaneeksi yhä edelleen käsitystä kokonaisesta kuvasta. Jos teosten materiaali muodostuu keräämisen tuloksista, on mielestäni todennäköistä, että teoksissa liitoksilla, eri osien kytkennöillä toisiinsa, on merkitystä. Vaikka menetelmäni on ollut osien välimatkojen vähentäminen, aavistus purkamisesta on mukana myös yhtenäiseltä näyttävässä *Kaikkia kokoja* -teoksessa. Jokaiselle osalle on etsitty oma paikka ja kokoelma laatikoita vaikuttaa täydelliseltä, mutta teoksessa saumat päätyvät huomion kohteeksi. Laatikoiden väliin jäävillä raoilla ja teoksen osien rajoilla on yhtä suuri merkitys kuin laatikoiden massalla.

## PALASIA HAJOTTAMISEN HISTORIASTA

Jo 1900-luvun alussa esittävä yhtenäinen kuva osoittautui ongelmalliseksi muuallakin kuin Kurt Schwittersin työhuoneessa. Kollaasitaiteilijat tekivät mahdollisesti selvästi rajautuvia, kehysten sisällä pysyviä kokonaisuuksia, joiden kuvapinta oli kuitenkin kaikkea muuta kuin yhtenäinen. Yhtenäisyys kuvataideteoksessa alkoi murentua samanaikaisesti muilla elämäalueilla tapahtuvien murrosten kanssa. Ensimmäisten kollaasitaiteilijoiden aikana yhteiskuntaa ja valtioiden välejä uudisteltiin.

Sotien jälkeen Robert Rauschenberg ja muut taiteilijat työskentelivät murroskohdassa, jossa yhteiskunnan, talouden ja kaupallistumisen

kehityksen vauhti kiihtyi. Muutosten tuomien ongelmien käsittelyyn kuvataiteessa juuri muotoutuneen modernismin keinot tarjosivat heikot edellytykset. Vastasivatko tuolloin esimerkiksi esineet ja esineyhdistelmät teosmateriaalina tähän puutostilaan? Teoksen osina ne toimivat ehkä kuin merkit, symbolit tai jopa sanat. Niiden avulla saattoi puhua esimerkiksi ihmisyydestä, vieraantumisesta, kohtuuttomuudesta tai riittämättömyydestä.

Toisaalta esineiden käytöllä vähennettiin taideteokselta sen aiempaa autonomista hienostuneisuutta. Valmiit esineet toivat arkipäivän ja aikakauden teokseen, koska aiemmin teollisia esineitä ei ollut ollut olemassa tai ainakaan kaikkien saatavilla. Syntyi vertailumahdollisuuksia esineen ja taideobjektina pidetyn esineen välille.

1950-luvulla esimerkiksi Rauschenberg ilmoitti, että oli välttämätöntä kaventaa taiteen ja arkielämän välistä rakoa, ja koetti kursia sitä kokoon tekemällä materiaaleiltaan vaihtelevia teoksia, joista hän käytti termiä *combine*. Sekä kollaasitekniikka että Rauschenbergin käyttämä maalaus-veistos-esine-yhdistelmä-metodi jäivät eloon kuvataiteilijan työmuotoina. Assemblaasi, kollaasin kolmiulotteinen ilmenemismuoto tai ehkä kollaasin ”laajentunut kenttä”, oli 2000-luvun alussa yksi keskeisiä kuvanveiston työtapoja. 2000-luvun taiteilijoiden työskentelyssä erona entiseen verraten voi pitää huomion kääntymistä teosten sisältöihin monipuolisemmin.

Pahvilaatikkoteokseni ovat yksinomaan laatikoista koostuvia kokoelmia, mutta materiaalisesti monipuolisemmilla yhdistelmäteoksillakin käsitellään nykyisin tiettyä aihetta tai kysymysten aluetta, kun taas Rauschenbergin aikana painopiste oli teoksen suhteuttamisessa ”muuhun maailmaan”. Assemblaasit oli todettu taiteeksi, josta John Cage mainitsee vuonna 1961 New Yorkin Museum of Modern Artissa järjestetyn *The Art of Assemblage* -näyttelyn luettelossa Rauschenbergin teokista: ”Combinessa [yhdistelmäteoksessa] ei ole sen enempää yhtä aihetta kuin sanomalehden sivulla. Jokainen niissä oleva asia, elementti, on oma aiheensa.”<sup>37</sup>

Cagen mukaan teokset edellyttävät osien tunnustamista erillisiksi. Kaikilla teoksen osilla on oma viestinsä mutta toisaalta hän toteaa myös, että ehkä mitään viestiä ei olekaan. Cage siis ilakoi sinänsä teosten materiaaleista ja niiden monipuolisuudesta aiheutuvalla hämmennyksellä.

Nykyään siinä, että teoksen materiaalina on mitä vain yhdistettynä mihin vain tai että sänky on siirtynyt sänkyjen joukosta taideteosten

<sup>37</sup> Seitz 1961, 116.

joukkoon, kun sille on räiskitty maalia, ei olisi mitään yllättävää. Jo 1990-luvulle tultaessa teos saattoi myös näyttää isokokoiselta kokoelmalta, eräänlaiselta varastolta tai arkistolta, jonka objektien luokitteluperiaatteet olivat olennainen osa teosta.<sup>38</sup>

Kun 1900-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa teoksina alkoivat esiintyä valtavat esinekokoelmat<sup>39</sup>, oltiin tällöin mullistusten äärellä? Ekokatastrofi on ollut monen mielestä pelottavan lähellä jo ennen 2020-lukua. Esineinstallaatiolla on tunnusteltu suhtautumistamme ympäristöön tai ilmaistu tuntemuksia ja mielipiteitä siitä. Maapallo on yhteinen tila, jonka käyttösäännöistä on jatkuvasti keskusteltava.

Mikä järjestyys taiteilijan järjestettyä tavarat? Mitä annettavaa kokoelman kaltaisella teoksella olisi? Jos yhteiskunnassa tai estetiikassa osat olisivat irrallaan, todennäköisesti myös katsojan mielessä vallitseepä epäjärjestys. Selvittääkö taideteos sitä?

Sen sijaan, että kokoelmateos rauhoittaisi katsojan mieltä, tälle voi päinvastoin olla tiedossa lisää työtä, vaikka teoksen sisältö olisikin rajattu tarkemmin kuin Rauschenbergin aikaan. Katsoja voi vaikuttaa saapuneen kuvataideteoksen purku- tai rakennustyömaalle. Työnjohtaja, taiteilija, ehdottaa, että kuva olisi jatkettavissa, ja tarjoaa jotakin päättämätöntä. Yhdistelmä eri osia, toisiinsa kytkettyjä vaihtoehtoja, on vihje siitä, että oikeaa kuvaa ei ole saatavana. On parasta vain tarttua lapioon, koska taiteilija ei välttämättä ole piirtänyt ääriiviä eikä loppua ole näkyvillä.

## YHTEINEN JAETTAVA

Ajattelen, että käytettyjen esineiden avulla toteutettavat teokset ovat ympäristökysymyksen käsittelyä. Kuten edellisessä luvussa mainitsin, omassa työssäni materiaalien kiertokulku on soluttautunut työn rakenteeseen ennemmin kuin että siitä muodostuisi erillisesti osoitettava teema. Toisaalta voi kysyä, katsommeko tällä hetkellä kaikkea taidetta ja taiteen nostamia merkityksiä suhteessa ilmasto-ongelmiin.

Hankala tilanne kuten ympäristökriisi saa ihmiset samalle puolelle sen ratkaisemiseksi ja tuottaa yhteisiä tavoitteita. Ei-konkreettista yhteistä ainesta voisi tulkita olevan nyt myös yhä enemmän, koska jaamme verkossa yhteisen kokoelman, arkiston ja varaston.

<sup>38</sup> Tämä ilmenee esimerkiksi Christian Boltanskin, Mark Dionin tai Jason Rhoadesin tuotannossa. Dirk Luckow kuvaa Rhoadesin teoksia kirjassa *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*. 235–239.

<sup>39</sup> Esimerkiksi Sarah Szen, Jason Rhoadesin tai Mark Dionin tuotannossa.

”Analogista” järjestämistä kuten esineiden asettelua teoksiin voi pitää palauttamisena ja yksinkertaistamisena suhteessa nykyisiin teknologian avulla muodostettuihin järjestyksiin. Sitä voi ajatella myös monimutkaistamisena: tietoverkkojen alta kaivetaan esiin muita verkkoja. Työssäni tutkin merkitysverkkoja, jotka ovat olleet tietoverkkoja pitempään olemassa: esineiden verkostoja ympärilläni.

Kuten taideteokset, kaikki esineet ovat olemassa niille ja niistä muodostuvien merkitysten avulla. Esineiden arvot, paikat, sisällöt ja viestit syntyvät monenlaisten tekijöiden ja tapahtumien, toiminnan, ansiosta. Esineet liittyvät toisiinsa niille antamiemme merkitysten avulla. Tutkin, mitä työssäni niille tapahtuu. Tällöin olen ehkä sekoittamassa jotakin näennäisesti yksinkertaiselta vaikuttavaa. Raaputan esineiden pinnan alta toisia tasoja esiin.

Digitalisaation ansiosta koimme menetelmien ja materiaalien muuttuvan nopeasti ja perusteellisesti, ja teknologian tuottamien muutosten odotus on digitalisaation alusta lähtien pysynyt läsnä. Toisaalta muutostoiveita, elämänmuotoamme ja sen jatkumista pohditaan parhaillaan monin tavoin.

Filosofi Tere Vadén ennustaa Maarit Haatajan haastattelussa ”Modernin kulutusyhteiskunnan loppu hämmöttää”, että nykyisellä yhteiskuntajärjestyksellä saattaisi olla elinaikaa enää muutama vuosikymmen.<sup>40</sup> Koska nykyinen elämänmuoto perustuu fossiilienergiiaan, Vadén tuo esiin uhkakuvan, jonka mukaan fossiilienergiasta luopuminen tarkoittaisi luopumista myös monesta muusta asiasta ja voisi merkitä esimerkiksi yhteiskuntarauhan järkkymistä. Hän siis ennakoii, että olemme niin kiintyneitä sekä tuotteiden valmistuksesta saatavaan hyötyyn että kuluttamiseen, ettei fossiilienergiasta luopuminen onnistu ongelmitta.

Vadén toteaa, että useiden sivilisaatioiden ja kulttuurien elinkaaret ovat ulottuneet satoihin tai tuhansiin vuosiin, mutta moderni kulutus-kulttuuri kestää ainoastaan 150 vuotta ja loppuu ennen vuotta 2050. Hän mainitsee: ”Ymmärrys sekä omasta energiaperustasta että yhteisön jatkuvuuden hallinnasta ovat kerta kaikkiaan luvattoman heikkoja tällä sivilisaatiolla ja sen takia on jossain darwinistisessa mielessä ihan oikein, että sille käy huonosti.”<sup>41</sup>

Mikäli teoksen *Kaikkia kokoja* laatikkokokoelman haluaisi ajatella kuvaavan äärimmäistä kuluttamisen määrää, kyseinen tilanne olisi siis pian enää vain muisto. Mutta minkälaisena henkilönä, keräilijänä tai

<sup>40</sup> Haataja 2019, 20–22.

<sup>41</sup> Haataja 2019, 23.

kuluttajana, teoksen ”kokoelman”, pahvilaatikkovaraston, haltijaa oikastaan voisi pitää? Ehkä ei niinkään yltiöpäisesti kuluttavana vaan toiminnan jälkiä tallentavana ja pohdiskelevana hahmona. Tämä ei välttämättä ole keskittynyt laatikoiden sisältöihin vaan niiden kuoriin. Tämä poikkeaisi markkinoiden ihanneyksilöstä, henkilöstä, joka vaihtaa kaiken uuteen nopeasti.

*Kaikkia kokoja* näyttää pysäytetyn tilanteen. Käytin toteutuksessa apuna samankaltaisuutta ja laatikoiden toistumista. Järjestin teoksen lähes monokromaattiseksi ja kaikille sen osille samanarvoisen paikan. Esinemaailman monipuolisuus, sekavuus ja vaihtelevuus ovat teoksesta poissa.

## NOPEUDET

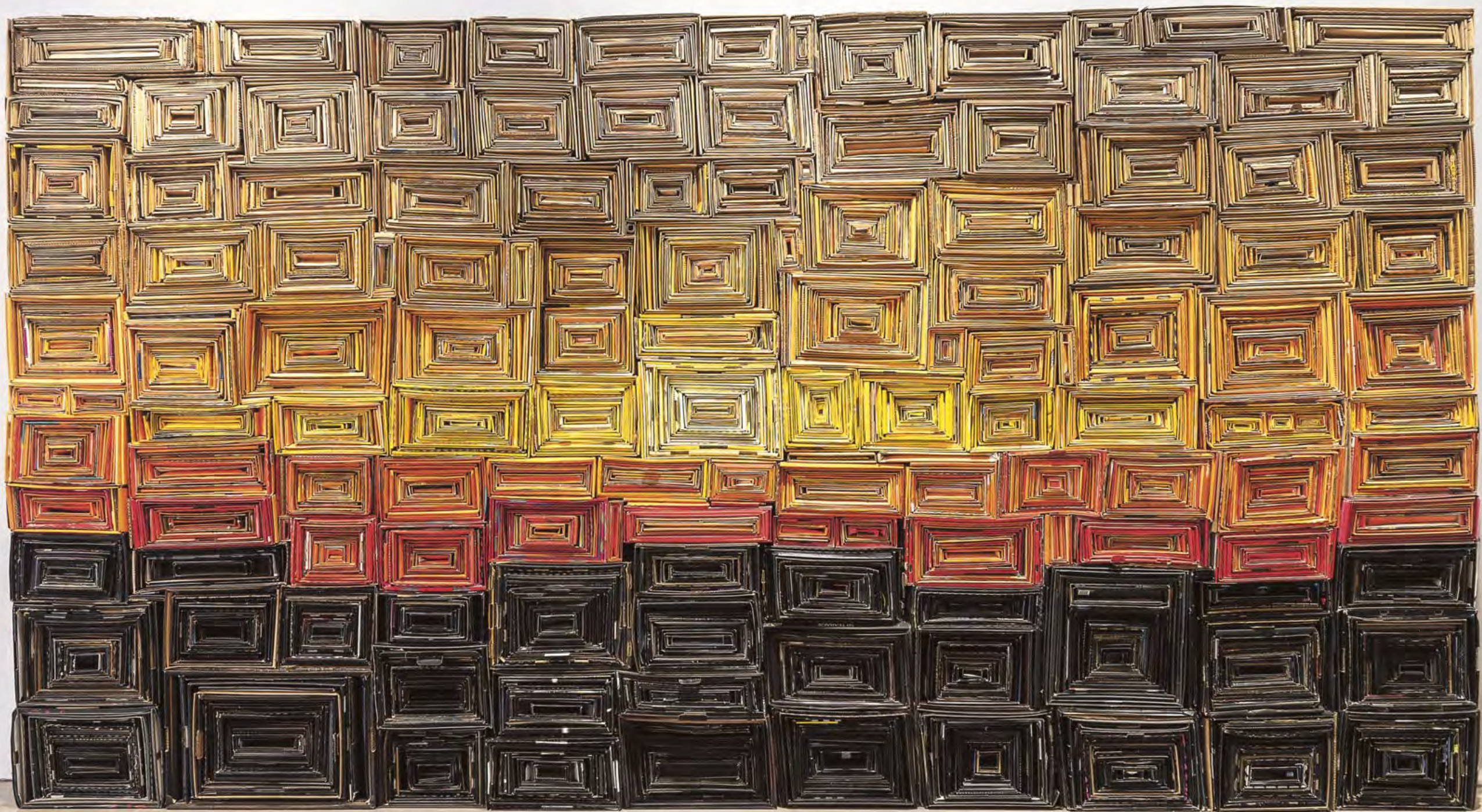
Markkinat toimivat parhaiten, kun tuotteet vaihdetaan pian uusiin, mutta nopeutta arvostetaan myös muilla elämänalueilla. Kuten teknologian ja laitteiden yhteydessä, ihmisen toiminnassa nopeus merkitsee jokseenkin samaa kuin nykyaikaisuus ja hitaus samaa kuin yli-ikäisyys. Teokseni syntyvät nopeutta ihannoivan maailman periaatteille vastakaisesti ja päinvastaisista lähtökohdista.

Minua kiinnostavat hidas toteutus ja viimeistely. En osaa sanoa, mistä kunkin työn tekeminen alkaa, mutta on selvää, että toteuttamiseen kuluu aikaa puolesta vuodesta vuoteen. Vaikka teokseni valmistuvat ajallaan näyttelyihin, tehokkuuden ja tuottamisen määrän kannalta toimintani on vastarinnan puolella.

## MÄÄRITTELYÄ KAAOKSEN KESKELLÄ

Kuvataiteilija Thomas Hirschhornin teoksissa 1980-luvun lopulta aina 2010-luvulle asti on näkyvissä muiden aineiden muassa aaltopahvia, kertakäyttöisiä ja halpoja aineksia. Palasista kokoaminen on ilmeinen osuus toteutusta, kuten se on myös omassa työssäni toisenlaisessa muodossa, ja materiaaleina on pahvilaatikkoteosteni kaltaisia materiaaleja.

Hirschhornin teoksissa näen eräänlaisia kokoelmia. Muodon ja materiaalien perusteella voin tulkita, että isokokoisissa teoksissaan hän erittelee ajatuksia, paloittelee kokonaisuuksia ja pyrkii ottamaan etäisyyttä kaiken päällekkäisyyteen: tiedon ja materiaallisen aineksen runsauteen, turhan ja tärkeän sekoittumiseen. Hän on kytkenyt työnsä usein arvokysymyksiin sekä statuksiin, joita esineillä luodaan ja pidetään yllä. Toisaalta hän tutkii työskentelyllään taiteen merkitystä, toisaalta sitä, missä



*Kuluttajan auringonlasku, 2018,  
225 × 400 × 40 cm, pahvilaatikot*

määrin tarvitsemme esineistä syntyviä statusmerkkejä.<sup>42</sup>

Ajattelen, että taiteilijana tuon valtavirran sekaan tästä virrasta poikkeavaa energiaa. En silti koe työtäni ensi sijassa poliittisena, ja siitä puuttuvat yhteisölliset elementit. Hirschhornin taiteellista työtä pidetään myös yhteisöllisenä, koska toisiin teoksiin on kuulunut esimerkiksi osallistavia osuuksia.<sup>43</sup>

Hirschhornin teokset ovat sisältäneet usein erillisiä tiloja sekä lisäksi runsaasti pienempiä elementtejä.<sup>44</sup> Esimerkiksi hänen 2000-luvun alun teoksiaan voisi liittää kuvanveiston traditioon ja pitää kuvanveiston menetelmiä hyödyntävinä. Käsitteellisen ulottuvuuden ohella ne ovat puhuneet fyysisten elementtien kautta ja olleet esityshetkellä konkreettisesti olemassa, katsojan fyysisesti kohdattavina. Taiteilijan kirjoituksista ilmenee, ettei hän halua teoksiaan pidettävän kuvanveistona. Hänen näkemyksensä mukaan kuvanveisto sisältää liiallisesti muuttumattomuuden tavoitetta.

Hirschhorn on halunnut kritisoida monumentteja ja tehdä toisenlaisia, ”epävarmoja” monumentteja,<sup>45</sup> joihin on sisältynyt informatiivinen osa, fyysinen paikka ja mahdollisuus tutustua filosofin työhön, jolle teos on omistettu. Esimerkiksi *Bataille-monumentti*<sup>46</sup> koostui pahvisista osuksista, mutta myös kirjoista ja vanerista kasatusta kirjastosta ja muista kioskimaisista rakennelmista, joita katsojan oli tarkoitus käyttää tiedonhankintaan ja vuorovaikutukseen muiden läsnäolijoiden kanssa.<sup>47</sup> Hirschhornin teoksissa osallistavat elementit saattavat olla osalle yleisöstä merkittävin asia. Oma kiinnostukseni ei kohdistu niihin, vaan teoksissa kiehtoo yhdistäminen, sekoittaminen ja erittely – sekasortoisuuden häivähdys kytkeytyneenä tilojen rakentamiseen ja kuvanveiston perinteeseen.

Hirschhorn kokee työnsä olevan yhteydessä kollaasin monitasoisuuteen. Hän katsoo yhteyden tulevan perustelluksi kuvauksessa asenteestaan: ”Haluan kohdata kaaosta, maailman käsittämättömyyttä ja sekavuutta, en tuomalla rauhaa tai hiljaisuutta enkä työskentele-

<sup>42</sup> Buchloh 2004, 66–69.

<sup>43</sup> Basualdo 2004, 100.

<sup>44</sup> *Bataille-monumentti*: [www.wikiart.org/en/thomas-hirschhorn/bataille-monument-2002](http://www.wikiart.org/en/thomas-hirschhorn/bataille-monument-2002). <http://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument-2/> Viitattu 7.9.2023

<sup>45</sup> Esim. Hirschhorn 2013, 45, 167.

<sup>46</sup> *Documenta 11* -näyttely, Kassel, 2002.

<sup>47</sup> Hirschhornin monumenttipohdinnassa voi nähdä yhtymäkohtia aiempaan. Instituutioiden kritiikkiä harjoitti esimerkiksi 1960-luvulla Marcel Broodthaers, mutta sitä oli ollut myös 1970–1980-luvulla Saksassa toteutetuissa natsiajan taiteen ja holokaustin vastaisissa tapahtumissa, jotka tähtäsivät muistomerkin pysyvyyden sijaan keskusteluun historiasta ja ”vastamonumenttien” luomiseen. Causey 1998, 218–219.

mällä kaoottisesti vaan työskentelemällä kaaoksessa ja maailman epäselvyydessä.”<sup>48</sup> ”Kollaaseiksi” monet Hirschhornin teokset olisivat laajoja tai tavallaan liioiteltuja, mutta ”installaation” määritelmää hän on myös halunnut välttää ja käyttää sen sijasta kokonaisuuksistaan ilmaisua *display* (esitys, näyttely).<sup>49</sup>

Omassa työssäni hyväksyn, että käytetyistä pahvilaatikoista tekemiäni teoksia pidetään veistoksina tai installaatioina. Teoksen materiaali kertoo selvästi siitä, että alun perin se on voinut olla tilapäisratkaisu säilyttämiseen tai kuljettamiseen. Koska tilapäisyys ja roskantasoisuus sisältyy näkyvästi materiaaliin, ei ole tarvetta korostaa teoksen olevan hetkellinen. Osa pahvilaatikkoteosteni sisältöä muodostuu tästä vastakkaisuudesta. Vaikuttaa siltä, että olen käyttänyt aikaa tekemiseen ja teos näyttää pysyvältä, vaikka materiaali kuitenkin viittaa muuhun, kuten totean luvun Esinehavaintoja lopussa.

## TOISIA PERSPEKTIIVEJÄ

Minulle ei tuota myöskään ongelmaa syöksyä kohti perinteisempiä taide teoksen muotoja. Pahvilaatikkomateriaali innostaa tekemään esittävän kuvan. Haluan tietää, miten pahvilaatikonruskea selviytyy auringonlaskun värien esittämisestä ja miten suorakulmainen tehdasvalmisteinen laatikko suoriutuu maiseman esittämisestä.

Teoksessa *Kuluttajan auringonlasku* laatikoista tulee maiseman esityksen väriainetta. Yhdistän laatikot toisiinsa edelleen ainoastaan siirtämällä ja pakkaamalla niitä sisäkkäin ja päällekkäin. Teokseni näyttämältä kovalta puuttuu oikea kohde. Se pelkästään muistuttaa käsitystä auringonlaskusta. Taivaan muodostaa pahvilaatikonruskea ja maisemakuvan muiden alueiden värit ovat samoin alkuperäisiä laatikoiden värejä.

Olen nainen lähtökohta teoksen tekemisessä on ollut kokeilu luoda totutuista maisemamaalauksen materiaaleista poikkeavilla aineksilla vaikutelma auringonlaskunäkymästä. Samanaikaisesti teosmateriaali luo yhteyttä ajatukseen jatkuvan kasvun mahdottomuudesta, mistä myös osassa Hirschhornin teoksia on kysymys.<sup>50</sup> Esineiden kautta toteutuvassa merkityksen tavoittelussa ongelmana on perspektiivin puute, ja tarpeeton tavaran hankkiminen on näköalaton.

<sup>48</sup> Hirschhorn 2013, 61–62.

<sup>49</sup> Esim. Bishop 2005, 123.

<sup>50</sup> Esimerkiksi teokset *Pilatus Transformer* (1997), *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000) ja *Too-Too, Much-Much* (2010).



## TEOKSEN ERÄPÄIVÄ

Pahvilaattikoteoksilla tulen muokanneeksi kuvataiteen aiempia muotoja sekä käsitelleeksi esittämisen tapoja ja järjestyksiä. Sovittaessani ja sijoittaessani laatikoita yhteen keskeisiä ovat kysymykset materiaalin ulottuvuuksista ja järjestämisestä merkityksenantajana, enkä ajattele teoksia tehdessäni niinkään viittaussuhteita taidehistoriaan. Esimerkiksi teoksen *Kaikkia kokoja* voi muotonsa vuoksi ajatella kuitenkin keskustelevan modernistisen taideteoksen ja *Kuluttajan auringonlaskun* esittävän maisemamaalauksen kanssa.

Kuvataiteessa tähän mennessä tehdyt teokset ovat kokoelma, josta itse sekä moni muu ottaa käyttöönsä osia tiedostamatta tai hyvin tarkoituksellisesti. Vaikka kuvataiteen teokset ovat laajeneva joukko ja kokoelma, aiempien piirteitä ja ominaisuuksia kierrätetään uusien tekemisessä. Nyt tehtyjä teoksia katsotaan tämänhetkisten arvojen ja teemojen läpi. Jos päämäärä ovat pelkistetyt otsikot, helpointa on tuoda esiin taidetta, joka sijoittuu jonkin päivänpolttavan keskustelun kanssa juuri samalle alueelle. Toisaalta voi kysyä, olisiko mahdollista tehdä taidetta, jolla ei ole suhdetta oman aikansa teemoihin ja asenteisiin.

Kuvataiteessa muutokset saattavat tapahtua hitaasti. Totuttuja kuvaamisen tapoihin liitettyjä taitoja ja pysyvinä pidettyjä materiaaleja haluttiin hylätä jo 1960-luvulla, mutta eroprosessin ei voi vielä sanoa päättyneen. Myös esimerkiksi maalaustaiteen pelättiin ja toivottiin loppuvan, mitä voi tulkita Louis Aragonin ilmentävän kirjoituksissaan 1930-luvulla<sup>51</sup>, mutta loppua ei ole edelleenkään tullut.

Silti taiteen seuraaja on tietenkin liikkuvan kohteen jäljillä. Painopiste on liikahtanut esimerkiksi Hirschhornin vuosituhanen vaihteessa käsittelemistä statuskysymyksistä 2020-luvulla toisaalle: ehkä voi osoittaa, että materiaalisuuden kysymyksissä kapitalismin pohdinta säilyy, mutta muuttuu ja alkaa korostaa luonnon tuhoamisen vastaisuutta. Tai että installaatiotaiteessa kysymyksiä ja vastauksia esittämisestä muotoillaan toisin kuin Schwitters teki. Nykyisen vuosituhanen teoksissa murtumat ja siirtymät ovat näkyvissä fyysisesti, aineellisesti, mutta ne ovat läsnä myös tyylillisesti ja ideologisesti, kun suhdetta todellisuuteen muuttavat esimerkiksi uudet teknologiat.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Aragon 2017, 103–105.

<sup>52</sup> Hoptman 2007, 138.

← *Kuluttajan auringonlasku* tekeillä.



*Kuluttajan auringonlasku esillä.*

## AIKAKOKOELMA

Teoksistani näkyy, että laatikot on täytynyt kerätä ja sovittaa yhteen osa kerrallaan. Ajatus järjestämisestä ja keräämisestä yhdistyy aina tapahtumaketjuun, mikä johtaa kysymykseen päämäärästä. Mikä olisi täydellinen kokoelma? Onko kokoelman valmistumisessa mukana ambivalenssia, ja ”täydellisessä” kokoelmassa jo yhteys luopumiseen ja kuolemiseen? Kokoelma on ehkä enemmän hengissä epätäydellisenä tapahtumaketjun jatkaessa kasvuaan.

Keräillessään tai rakentaessaan kokoelmia taiteilija väistämättä käsittelee sekä aikaa että konkreettisia materiaaleja. Teosmateriaalini eivät ole aineistoa, jolla olisi erityinen muistoarvo minulle. Laatikot ovat mitä tahansa laatikoita ja kartat mitä tahansa karttakuvia, ja kuten *Kukka*-teoksen haastattelusta käy esille, lopulta jopa aihe, ”kukka”, on puoliksi satunnainen valinta. Osien kokonaisuus omassa työssäni tai esimerkiksi Hirschhornin ja Schwittersin työssä nostaa etusijalle sen hetkisen, työssä syntyvän, järjestyksen.

Onnistuuko teos tuomaan monta hetkeä yhteen, onko kysymys kokoelmasta aikoja? Kokoelmamainen teos kuulostaa muistojen kertymältä, mutta rakentuu katsojan avulla tässä ja nyt huolimatta siitä, minkä ikäisiä sen osat ovat. Kokoelma tai kollaasi voi materiaaliensa kautta tuoda näkyville ajan kulun merkkejä, mutta en voi pitää niitä ensi sijassa säilyttäjinä. Ne vaativat alistumaan siihen, että syntyvä

kuva työntää menneitä asioita edelleen pois päin tai tuhoaa niitä. Kun syntymässä on uusi kokonaisuus, esineeseen kiinnittynyt muisto päätyy uhanalaiseksi. Se liitetään osaksi uutta kontekstia ja siltä riistetään juuri sen muistomaisuus.

## IKUISTETTUA AINEELLISUUTTA?

*The Art of Assemblage* -näyttelyssä julistettiin eri asioiden, eri materiaalien, eri ”tapahtumien”, samanaikaisuutta samassa teoksessa. Samalla kun kiistettiin mimeettisyyden ja jonkin uudelleen esittämisen merkitystä, kiinnitettiin huomiota teoksen osien itsenäisyyteen. Osien oli tarkoitus jäädä erilaisiksi ja erillisiksi toisistaan, kuten kuvasin tämän luvun kappaleessa ”Palasia hajottamisen historiasta”.

2000-luvulla osista koottu teos yhdistyy helposti kysymykseen siitä, miten toimia tilanteessa, jossa meille tarjottavien kuvien määrä on kasvanut suunnattomasti. Lisääntyäkseen sähköiset kuvat eivät ole tarvinneet paperitehtaan tuotantoa, vaan kasvun on mahdollistanut vaihdos tuotantotavassa. Sekä omat että vaikkapa Hirschhornin teokset sivuavat esineiden arvottamisen lisäksi sitä, että liian suurta määrää kuvia ja kertomuksia on hankala käsittää.

Vaikka internetyhteys on materialisoitunut laitteeseen ja jokaisen taskuun, esimerkiksi 1960-luvulla syntyneen ihmisen mielestä yhteys omaan historiaan tuntuu sähköisessä muodossa vähemmän materialisoituneelta ja enemmän käsitteelliseltä kuin se, että valokuvat ovat kansiossa kirjahyllyssä. Jos tuolloin syntyneen lapsuudenkuvien vaarana oli kadota paperilta tai paperien joukkoon, 2000-luvulla syntyneen kuvat eivät ehkä ole päässeet lainkaan paperille asti. Oletuksena on, että nykyään kaikki tapahtuva säilyisi kuvien avulla ja kaikki tulisi kuvattua, mutta säilyykö vain kuvitelma säilymisestä?



*Museo*, 2021, 245 × 130 × 10 cm,  
työkalut, kävyt, tontut, lankakerät, lelut jne.

## LOPUKSI JA SEURAAVAKSI

Johdannossa kirjoitin, että tutkimukseni näyttelyt ovat sarja eri vaihteita, eikä esimerkiksi viimeinen niistä ole lopputuloksen tai yhteenvedon asemassa, vaan se on muiden kanssa rinnakkainen osa. Onko taiteilijan työssä seuraava teos silti eräänlainen johtopäätös? Taiteilija on päätellyt, että on välttämätöntä tehdä toinen teos.

Pahvilaatikkoteosten jälkeen huomioni kiinnittyi erilaisiin, vaihteleviin muotoihin ympäristössäni. Aloin kerätä toisiaan muistuttavia mutta keskenään aavistuksen verran erilaisia elementtejä, jotka olivat täysin eri materiaalia. Esineiden kuorista eli laatikoista siirryin laajaan materiaalivalikoimaan, esineisiin ja luonnossa vastaan tullessiin materiaalien kappaleisiin. Tein niistä kaikista valikoimia, jotka olivat vain ulkomuodon perusteella toimivia kokoelmia kuten edellisen aukeaman kuvassa oleva teos.

Yksinkertaisesta toistuvuudesta, laatikoiden suorakulmaisuudesta, siirryin toisenlaisiin muotoihin ja vaihteleviin aineksiin. Nämä muodon perusteella valitsemani elementit saattoivat olla viimeistelyjä ja täydellisiä esineitä tai vain palasia jostakin, mutta yhteen liitettynä ne alkavat kyseenalaistaa omaa merkitystään, tehtäväänsä, paikkaansa ja arvoaan. Mikä on niiden historia tai tulevaisuus?

Kokoelma tarkoittaa pienen ja suuren kohtaamista. Osista kasvatetaan kokonaisuus. Tutkielmani on kokonaisuus, jossa sijoitin tekstiossa omiin lukuihinsa eri näkökulmat ja päätelmät eri teoksista. Edellisen aukeaman teosesimerkki kertoo siitä, että tarkastelemani työtapa, osista kokoaminen, jatkoi taiteen tekemisessä edelleen laajenevista tutkintoon rajaamieni viiden näyttelyn ulkopuolelle.

### ERITYISTÄ VAI YLEISTÄ?

Havainnot samankaltaisuudesta, kiinnostus yhdistelmien tekemiseen sekä monen version esittämiseen samasta aiheesta olivat johtaneet siihen, että teoksilleni yhteiseksi piirteeksi muodostui osista kokoaminen ja tutkintoni otsikkoon päätyi sana kokoelma. Voiko kuvataiteilijan työssä tavoitteena pitää lähtökohtaisesti päinvastaista: pelkistämistä, rajaamista ja tarkentamista johonkin? Onko teoksen tai kuvan tarkoitus esittää rajaus, ja kysymys siis jostakin kokoelmalle vastakkaisesta? Samaan

kuvataiteilijaan mahtuvat molemmat, rajoittaja ja tiivistäjä, lisääjä ja laajentaja, ja myös kokoelman tekijänä olen aina valikoitsija.

Vai voiko kaikkia taideteoksia pitää kokoelmina? Piirustuksessa näkee viivojen kokoelman. Se palvelee nöyränä tehtävässään esittää esimerkiksi henkilö, maisema tai taiteilijan tunnetila. Kokoelmaan pääsyn ehtona on ollut sopivuus tiettyyn viivajoukkoon. Nämä viivat taiteilija on tällä kertaa kutsunut tällä pinnalla tapahtuvaan esitykseen.

Maalaus on paletista jalostettu värikokoelma, jonka esiaste on sijainnut jo värikartalla. Loputtomasta määrästä valon aallonpituuksia värikartalle on luetteloitu valikoima, maalarin paletille siitä sekoitettaviksi on päätynyt osa, ja sekoituksista syntyy maalauksessa voittajakokoelma, värit, jotka hallitsevat teoksessa.

Veistos voi tuntua kokoelmalta ilman tarvetta selittää asiaa. Ei tarvitse edes vaivautua tulkitsemaan teosta kokoelmaksi, jos voi nähdä suoranaisia kasoja, ketjuja, röykkiöitä tai pinoja. Veistos on yhtä hyvin joukko eri elementtejä kuin yhdestä lohkarista louhittu tai muovattu kappale.

Videoteos vaikuttaa toisiinsa liitettyjen kuvien kokoelmalta. Se on tiivis kuvien yhteisö, jossa jäsenten tuki toisilleen on olemassaolon edellytys. Tuen varassa elävät videot ja elokuvat, mutta kuvasarjoina näyttäytyvät usein esimerkiksi valokuvateokset. Kollaasi taas paljastuu läheltä katsottuna ilmeiseksi kokoelmaksi. Se on eri tekijöiden yhdistys, jossa toisistaan poikkeavista oloista saapuneet jäsenet koontuvat samalle alustalle.

Osoittautuu kuitenkin hämmentäväksi nimittää teoksia kokoelmiksi, jos niistä voi yksinkertaisesti käyttää ilmauksia ”kuva” tai ”objekti”. Installaatioteoksen yhteydessä kokoelma-nimitys sen sijaan saattaa olla tarkalleen sopiva. On mahdotonta kieltäytyä luokittelemasta teosta kokoelmaksi, jos se on esimerkiksi jonkin ajatuksen ympärille kietoutuva konkreettinen esineiden kokoelma. 1980-luvulta alkaen näyttely-ympäristöille taas on sopinut tämänkaltaisten teosten esittäminen, ja suurissa biennaaleissa ne ovat kotonaan ehkä paremmin kuin kooltaan vaatimattomammat esitykset.

Tutkimukseni teokset ovat kokoelmia lainausmerkeissä, koska niissä osien välimatkat tiivistyvät ja lyhenevät. Välimatkan poistaminen ei poista sitä, että elementtien etäisyys toisistaan on työssäni tärkeä tekijä. Minkä tahansa kokoelman ja yhdistelmän rakentaja käsittelee ambivalenttia materiaalia, sekä aineetonta että aineellista, ja päättää oikeasta rytmistä osien kesken. Kokoelmat voivat näyttää aineellisilta, mutta ovat aina myös jotakin aineetonta, kun tauot ja rajat elementtien välillä ovat osa kokonaisuutta.

## LAUSEIDEN KOKOELMA

Tutkielman kirjoittaminen sai yhdistämään omaa työtäni taideteosten kokoelmaan ja etenkin yhdistelmiltä näyttäviin teoksiin. Kirjoittamalla pystyin hävittämään etäisyyttä niiden ja omien teosteni väliltä, kun eri teokset asettuivat rinnakkain samaan tekstiin. Kun taas sovelsin työhöni kuvan teorioita, ei tulokseksi mikään teoreettinen suuntaus saanut etusijaa vaan ennemmin se, että kirjoittamalla voi yhdistää teorioiden kokoelmaa työnsä tarkasteluun.

Koska tekstiosassa seurasin teosteni syntymistä ja erilaisten teosteni liittymistä toisiinsa, pohdin ensimmäisissä luvuissa myös tapaa, jolla käsitellä sanallisesti ilman sanoja toteutunutta työtä. Hain kirjoituskokeiluilla yhteyttä materiaaliin ja konkreettisuuteen. Koetin kirjoittaa teoksen asemasta käsin ja toisaalta arvioida teoksen ”tuottamaa” tekstiä. Kirjoitin viestejä oletetulle teosaiheelle ja haastattelin valmista teosta.

Kokeilun tulos osoitti, että välimatka sanojen ja materiaalisuuden kesken ei kadonnut, vaan päinvastoin teoksen valmisteluprosessiin syntyi lisää etäisyyttä. Itse sanat luovat välimatkaa koettuun eli työprosesseihin, ja kirjoittaminen tapahtui teosten tekemisen jälkeen, mutta uudet kertojani toivat omilla näkökulmillaan uutta etäisyyttä niihin.

Assosiativinen menetelmä pyrki johdattamaan tutkimustekstin sisältöä. Olin antanut sattuman puuttua työhön. Tekstini vuoropuheluosuudet käsittelevät esittävyttä ja osista kokoamista, mutta niistä tuli kokonaisuuden rakenteen kannalta epätaloudellisia. Kokeiluissa oli myös osoittautunut kiehtovaksi tuoda työni yhteyteen hyvin erilaisia aineksia, kuten ensimmäisessä luvussa huomioita filosofian historias-ta tai taidehistorian vaiheista, ja kiinnostus teoksilleni vieraampien ja uusien osuuksien liittämiseen tekstiin säilyi läpi koko tekstiosan kirjoittamisen.

Kokeilut lisäsivät kirjalliseen osaan kuitenkin moniäänisyyttä. Ne todistivat, että teoksiin oli mahdollista suhtautua eri tavoin. Fiktiivisen kerronnan koen omalla tavallaan todenmukaiseksi, vaikka se ei ole sitä dokumentaarisessa mielessä. Alun perin oletin, että minulla olisi vain yksi mahdollinen tapa kirjoittaa teoksistani, mutta suhde niihin muuttui tutkielman teon aikana moniulotteisemmaksi. Tutkimuksen kuluessa käsitin, että kirjoittaminen on väline, jolla kehitellä eri suh-tautumistapoja samaan teokseen.

## KOKOELMAN KÄYTTÖOHJEITA

Tutkinnon teosten tekeminen ja elementtien päätyminen niihin tarkoitti, että pysäytin valmiita kuvia, vanhoja maalauksiani tai satunnai-

sesti kohdattuja esineitä omasta kiertokulustaan, matkalta kohti jäte-astiaa, unohdusta tai hyödyntämistä uudelleen käyttöesineeksi. Pysäyttämisen sijaan tekeminen tuntui itsestäni tietenkin liikkeeltä. Kokoelmaan ehdolla olevien osien vertailu ja rinnastaminen on siirtelyä. Käsittelemällä työskennellessäni muutoksia, ristiriitaa ja kompromisseja, kun määrittelen uuden arvojärjestyksen ja perustan uusia esineiden verkostoja.

Verkostojeni luomisen erottaa tietokoneen verkkojen kanssa toimimisesta tietenkin materiaali mutta myös ajankäyttö. Asetelmien kasaaminen, elementeistä kokoaminen on vaivalloista ja hidasta. Parhaillaan jatkuvasti kehittyvät, teknologian tuottamat mahdollisuudet eivät saa huomiota. Työskentely on viivytelyä harjoittelua tai myöhästelyn taidonnäytettä.

Onko hitaus ainutlaatuisia? Kuten luonnontilaiset ympäristöt olivat ennen tavanomaisia ja nyt muuttumassa harvinaisiksi, samalla tavoin ihmisen oma, laitteita hitaampi toimintatahti on muuttumassa poikkeukselliseksi. Itse keräilemistä voi pitää toisilleen vastakkaisista piirteistä koostuvana – tulevaan valmistautumisena, varustautumisena säilyttämisen kautta –, mutta yhtä hyvin katsomisena jo valmiisiin, olemassa oleviin elementteihin, tarvikkeisiin tai esineisiin.

Tutkimuksen näyttelyissä tulee esiin, että taiteellinen työni on si-doksissa arkielämän esineympäristöön. Mitä tämän aineellisuuden se-assa järjestelmällä ja siirtelemällä elementtejä, artefakteja, esineitä tai kuvien osia paljastuu? Esimerkiksi se, että halu koota kokoelmaa ilmentää omaa keskeneräisyyttämme. Tarve järjestää ja jäsentää tuo esiin toiveen hallinnasta, joka kuitenkin on saavuttamattomissa.

# LÄHTEET

## PAINETUT LÄHTEET

- Aragon, Louis. 2017 (1930). *The Challenge to Painting*. Käänt. Michael Palmer & Norma Cole. Teoksessa *The Ends of Collage*. Toim. Yuval Etgar. London: Luxembourg & Dayan, 97–117.
- Bachelard, Gaston. 2003 (1957). *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Badiou, Alain. 2016 (1998). *Taide ja filosofia*. Suom. Anna Tuomikoski. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 630–643.
- Bardt, Christoffer. 2019. *Material and Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Basualdo, Carlos. 2004. *Bataille Monument*, Documenta 11, 2002. Teoksessa Benjamin H. D. Buchloh, Alison M. Gingeras & Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*. London: Phaidon, 94–109.
- Baudrillard, Jean. 1997. *Art and Artefact*. Toim. Nicholas Zurbrugg. London: Sage.
- Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Käänt. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamin, Walter. 2016 (1935). *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Suom. Jukka Koskelainen. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Bennett, Jane. 2020. *Materian väre. Olioiden poliittinen ekologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate.
- Blomstedt, Juhana. 1995. *Muodon arvo*. Toim. Timo Valjakka. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Bois, Yve-Alain & Rosalind Krauss. 1997. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Bolt, Barbara. 2003. *Art beyond Representation. The Performative Power of the Image*. Teoksessa *Unframed: Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*. Toim. Rosemary Betterton. London: I. B. Tauris, 41–59.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek & Graham Harman (toim.). 2011. *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- Buchloh, Benjamin H. D. 2004. *Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams*. Teoksessa Benjamin H.D. Buchloh, Alison M. Gingeras & Carlos Basualdo. 2004. *Thomas Hirschhorn*. London: Phaidon. 43–93.
- Busch, Dennis, Robert Klanten & Noelia Hobeika. 2016. *The Age of Collage 2*. Berlin: Gestalten.
- Buskirk, Martha. 2005. *Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Casey, Edward S. 2002. *Representing Place. Landscape Paintings and Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Causey, Andrew. 1998. *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Cazeaux, Clive. 2017. *Art, Research, Philosophy*. London & New York: Routledge.
- Coole, Diana & Samantha Frost (toim.). 2010. *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham & London: Duke University Press.
- Crimp, Douglas. 1981. *The End of Painting*. *October* 16: Art World Follies, Spring 1981, 69–86.
- Debord, Guy. 2005 (1967). *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Derrida, Jacques. 2005 (2001). *Paper Machine*. Käänt. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques. 1994 (1967). *Of Grammatology*. Käänt. Gayatri C. Spivak. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Descartes, René. 2001. *Teokset I*. Suom. Sami Jansson. Helsinki: Gaudeamus. (*Metodin esitys*, 1637.)
- Dolphijn, Rick & Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Dufrenne, Mikel. 2000 (1953). *Intentionaalisuus ja estetiikka*. Suom. Martta Heikkilä. Teoksessa *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Toim. Arto Haapala & Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino, 27–36.

- Dufrenne, Mikel. 2016 (1953). Taideteoksen maailma. Suom. Martta Heikkilä. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 545–553.
- Elkins, James 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm.
- Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elo, Mika. 2021. Isabella Stengersin kosmopolitiikka ja taiteellinen tutkimus. *Tiede & edistys* 46:4, 266–284.
- Focillon, Henri. 1989 (1934). *The Life of Forms in Art*. New York: Zone Books, 95–105.
- Fried, Michael. 2014 (1967). Taide ja esineellisyys. Suom. Kaisa Sivenius. *IssueX*, Taideyliopiston lehti 2014:1, 18–26.
- Gioni, Massimiliano, ym. 2007. *Unmonumental. The Object in the 21st Century*. Toim. Lisa Phillips. London: Phaidon.
- Godfrey, Tony. 1998. *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Grøgaard, Stian. 2001. *Det vage objektet. 12 samtaler om kunst / The Restless Object. 12 Conversations on Contemporary Art*. Käänt. George Morgenstern. Oslo: Unipax.
- Gylén, Marko. 2013. Ammottava kuva. Teoksessa *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos, 137–180.
- Güse, Ernst-Gerhard & Franz Armin Morat (toim.). 2008. *Giorgio Morandi*. Munich: Prestel Verlag.
- Haapalainen, Riikka. 2018. *Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Haataja, Maarit. 2019. Modernin kulutusyhteiskunnan loppu häämöttää. *Kulttuurivihkot* 2019:3–4, 20–23.
- Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Irmeli. 2012. Nykytaide, kritiikki ja hermeneuttinen filosofia. Teoksessa *Taidekritiikin perusteet*. Toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus, 209–226.
- Heidegger, Martin. 1995 (1935–1936). *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Taide.
- Heidegger, Martin. 1995 (1983). *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*. Käänt. William McNeill & Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press.
- Heino, Timo. 2016. *Aineen olemuksesta materiaan muuntumiin*. Helsinki: Taideyliopiston kuvataideakatemia.
- Heinänen, Kaisa. 2010. Taidepuhe on usein höpöhöpöä. *Helsingin Sanomat* 7.9.2010.
- Hirschhorn, Thomas. 2013. *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*. Toim. Lisa Lee & Hal Foster. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Hoptman, Laura. 2007. Unmonumental. Going to Pieces in the 21<sup>st</sup> Century. Teoksessa *Unmonumental. The Object in the 21<sup>st</sup> Century*. Toim. Lisa Phillips. London: Phaidon Press, 128–139.
- Hudek, Anthony. 2014. *Object*. London: Whitechapel Gallery.
- Ikonen, Teemu & Janne Porttikivi. 2003. Johdannoksi. Kääntämisen vaikeudesta. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen & Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 7–20.
- Irni, Sari, Mianna Meskus & Venla Oikkonen (toim.). 2014. *Muokattu elämä. Teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Tampere: Vastapaino.
- Itkonen, Satu. 2008. *Selkoa nykytaiteesta*. Helsinki: Kirjapaja.
- Jackson, Penelope. 2022. *The Art of Copying Art*. London: Palgrave Macmillan.
- Klee, Paul. 1997 (1925/1945). *Pedagoginen luonnoskirja; Modernista taiteesta*. Suom. Bjarne Lindroos & Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2012. *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turku: Turun yliopisto.
- Krauss, Rosalind. 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October* 8, Spring 1979, 30–44.
- Krauss, Rosalind. 2000. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson.
- Krohn, Leena. 2018. *Kadotus*. Helsinki: Teos.
- Kuisma, Oiva. 2017. Mimesis antiikin filosofiassa. Teoksessa *Mimesis. Filosofia, taide, yhteiskunta*. Toim. Jukka Mikkonen & Antti Salminen. Jyväskylä: SoPhi, 9–31.
- Kuusamo, Altti, Katve-Kaisa Kontturi, Marjaana Markkula & Jukka Sihvonen. 2014. Kuva. Teoksessa *Taide kokemus maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: UTU, 77–131.
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Lehtonen, Turo-Kimmo. 2020. Tyhjä, perusta, paikka. Michel Serres alkamisen ongelmasta. Teoksessa *Ikkunalla. Näkymiä sukupuoleen, tilaan ja aikaan*. Toim. Julia Donner, Hanna Johansson & Emma Lilja. Kirsi Saarikankaan juhla-kirja. Taidehistoriallisia tutkimuksia 51. Helsinki: Taidehistorian seura, 58–64.

LeWitt, Sol. 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum* 5:10, Summer 1967, 79–83.

Linkola, Pentti. 2004. *Voisiko elämä voittaa*. Helsinki: Tammi.

Lippard, Lucy. 1973. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger.

Luckow, Dirk. 1997. Jason Rhoades. Teoksessa *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Toim. Ingrid Schaffner & Matthias Winzen. Munich: Prestel-Verlag, 235–239.

Luke, Megan. 2013. *Kurt Schwitters. Space, Image, Exile*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lukkarinen, Ville. 2017. *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista*. Helsinki: Taidehistorian seura.

Luoto, Miika. 2000. Taide ja totuus Heideggerin ajattelussa. Teoksessa *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Toim. Arto Haapala ja Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino, 93–120.

Lyotard, Jean-François. 2016 (1982). Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? Suom. Matti Berger. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 511–520.

Lyotard, Jean-François & Bernard Blistène. 2015. *Sculpture Unlimited II. Materiality in Times of Immateriality*. Toim. Eva Grubinger & Jörg Heiser. Berlin: Sternberg Press.

Malik, Suhail. 2015. Reason to Destroy Contemporary Art. Teoksessa *Realism Materialism Art*. Toim. Christoph Cox, Jenny Jaskey & Suhail Malik. Berlin: Sternberg Press, 185–191.

McEvilley, Thomas. 1999. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: Allworth Press.

Melberg, Arne. 1995. *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto & Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Merleau-Ponty, Maurice. 1993 (1945). Cézannen epäily. Suom. Irmeli Hautamäki. *Taide* 1993:1, 33–44.

Miettinen, Timo, Simo Pulkkinen & Joonas Taipale. 2010. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus.

Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*. Cambridge, MA & London: MIT Press.

Morris, Robert. 2008. *Have I Reasons. Work and Writings, 1993–2007*. Durham: Duke University Press.

Nancy, Jean-Luc. 2005 (2003). *The Ground of the Image*. Käänt. Jeff Fort. New York: Fordham University Press.

Nancy, Jean-Luc. 2016 (1993). Taide, fragmentti. Suom. Anna Tuomikoski. Teoksessa *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 613–629.

November, Valerie, Eduardo Camacho-Hübner & Bruno Latour. 2010. *Environment and Planning D: Society and Space* 28, 581–599.

Nyberg, Patrik. 2006. Maiseman katsomisesta katsomisen maisemaan. Katsojan paikantumisia nykyaikaisen maisemassa. Teoksessa *Maisema = Landscape*. Toim. Eija Aarnio & Marja Sakari. Helsinki: Nykyaikaisen museo Kiasma, 84–113.

Paasonen, Markku. 2023. *Lykätty salamurha*. Helsinki: Teos.

Purokuru, Pontus. 2019. *Römaani*. Helsinki: Kosmos.

Pöytäri, Ari. 1996. *Keräilystä kokoelmaan. Sosiologia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn*. Jyväskylä: SoPhi.

Saari, Veli-Matti. 2011. *Taiteen elämä ja kuolema. Kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsityksestä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Sakari, Marja. 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Salminen, Antero. 2005. *Pääjalkainen. Kuva ja havainto*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Salminen, Antti. 2015. *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Poesia.

Salminen, Antti. 2017. Kirjallinen mimesis. Teoria, kritiikki, topos. Teoksessa *Mimesis. Filosofia, taide, yhteiskunta*. Toim. Jukka Mikkonen & Antti Salminen. Jyväskylä: SoPhi, 68–83.

Schwitters, Kurt. 2021. *Myself and My Aims. Writings on Art and Criticism*. Toim. Megan Luke. Käänt. Timothy Grundy. Chicago: The University of Chicago Press.

Seelmann, Claudia. 1997. Fluxus Collective. Teoksessa *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Toim. Ingrid Schaffner & Matthias Winzen. Munich: Prestel-Verlag, 136–137.

Seitz, William Chapin. 1961. *The Art of Assemblage*. New York: Museum of Modern Art.

Seppä, Anita. 2005. Jean-Paul Sartren kuvitteluteoria ja varhainen estetiikka. Teoksessa *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Toim. Arto Haapala & Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino, 157–182.

Seppänen, Janne. 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvaan tulkitsemiseksi*. Tampere: Vastapaino.

Sheringham, Michael. 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Takala, Pilvi. 2018. *Second Shift*. Toim. Kati Kivinen. Helsinki: Kiasma & Garret Publications.

Tamminen, Petri. 2017. Aloituksia. Teoksessa *Kurinalaisuutta ja kuvittelua. Näkökulmia luovaan tietokirjoittamiseen*. Toim. Emilia Karjula & Tiina Mahlamäki. Turku: Tarke, 25–30.

Van der Tuin, Iris & A. J. Nocek. 2019. New Concepts for Materialism. Introduction. *Philosophy Today* 63:4, 815–822.

Vasari, Giorgio. 1994. *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Suom. Pia Mänttari. Helsinki: Taide.

da Vinci, Leonardo. 2009. *Työpäiväkirjat*. Toim. ja suom. Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.

Winzen, Matthias. 1998. Collecting. Teoksessa *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Toim. Ingrid Schaffner & Matthias Winzen. Munich: Prestel-Verlag, 22–32.

Ziegler, Denise. 2010. *Poettisen piirteistä*. Helsinki. Taideyliopiston kuvataideakatemia.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Assemblaasi. Tieteen termipankki.  
[www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:assemblaasi](http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:assemblaasi). Viitattu 14.7.2023.

Barad, Karen. 2019. Posthumanistinen performatiivisuus. Kohti ymmärrystä siitä, miten materia merkityksellistyy. Suom. Annette Arlander. Teoksessa *Performanssifilosofiaa*. Toim. Annette Arlander ym. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://nivel.teak.fi/performanssifilosofiaa> posthumanistinen-performatiivisuus-kohti-ymmarrysta-siita-miten-materia-merkityksellistyy. Viitattu 14.7.2023.

Blumberg, Naomi. Joseph Cornell.  
[www.britannica.com/biography/Joseph-Cornell-American-sculptor](http://www.britannica.com/biography/Joseph-Cornell-American-sculptor). Viitattu 10.9.2023.

Epikuroalaisuus. Wikipedia.  
<https://www.wikiwand.com/fi/Epikuroalaisuus> Viitattu 2.6.2023.

Faugeron, Léonard. 1985. *Les Immatériaux*, in the Labyrinth of Hanging Screens. Grids, Paths, Exhibition Design. *Flash Art* 1985:121. Problemata, “Le Centre de création industrielle et les expositions (1968-1992): décentrages successifs”, March 2021. <http://problemata.org/fr/articles/498>. Viitattu 1.8.2023.

Heikinheimo, Ismo-Pekka. *Taideteossidonnaista teoriaa museokontekstissa*. <https://kinesis.teak.fi/heikinheimo/teoriaa/>. Viitattu 27.10.2023.

Hirschhorn, Thomas. Bataille Monument.  
<http://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument-2/>. Viitattu 7.9.2023.

Malkavaara, Mikko 2020. Kielellinen käänne johti modernista postmoderniin aikaan. *Dialogi* 2.6.2020.  
<https://dialogi.diak.fi/2020/06/02/kielellinen-kaanne-johti-modernista-postmoderniin-aikaan/>. Viitattu 2.9.2023.

*Readymades of Marcel Duchamp*. Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades\\_of\\_Marcel\\_Duchamp](https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades_of_Marcel_Duchamp). Viitattu 14.7.2023.

Uusitalo, Anna. 2000. Mikä kumman tietoyhteiskunta? *Kielikello* 2000:3. [www.kielikello.fi/-/mika-kumman-tietoyhteiskunta](http://www.kielikello.fi/-/mika-kumman-tietoyhteiskunta). Viitattu 2.8.2023.

Valkonen, Markku. Keskustelu 28.8.2020.

Vitalismi. Tieteen termipankki.  
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia>. Viitattu 2.6.2023.

## TUTKIMUKSEN NÄYTTELYOSUUDET

### *Päämäärättä määränpähän*

23.4.–9.5.2010, Kluuvin galleria, Helsinki

### *Erikoistapauksia*

8.–25.3.2012, Galleria Sculptor, Helsinki

### **56 824**

25.9.–25.10.2015, Muu-galleria, Helsinki

### *Sisältö*

28.4.–21.5.2017, Valokuvagalleria Hippolyte/studio, Helsinki

### *More is more*

27.4.–20.5.2018, Galleria Sculptor, Helsinki

Kirjallisessa osassa käsitellyt teokset ovat olleet esillä näyttelyissä seuraavasti:

<i>Ranta</i>	<i>Päämäärättä määränpähän</i>
<i>Pelto</i>	<i>Erikoistapauksia</i>
<i>Maisemakuva</i>	<i>Päämäärättä määränpähän</i>
<i>Järvi</i>	<i>Päämäärättä määränpähän</i>
<i>Joki</i>	<b>56 824</b>
<i>Kukka</i>	<b>56 824</b>
<i>Pino</i>	<i>Erikoistapauksia</i>
<i>Sisältö</i>	<i>Sisältö</i>
<i>Ähky</i>	<i>More is more</i>
<i>Kaikkia kokoja</i>	<i>More is more</i>
<i>Kuluttajan auringonlasku</i>	<i>More is more</i>

## VALOKUVAAJAT

Maija Närhinen: 28-29, 104, 112, 116, 194

Anne Purkiss: 45

Leena Saarikivi: 26-27, 63, 64, 84, 86, 126, 128, 132, 136-137

Timo Setälä: 30, 32, 34, 35, 38, 42, 46, 50, 62, 95, 100, 104, 144, 148-149, 152, 156, 160, 164, 180, 190-191, 197

Milla Talassalo: 198-199

Jussi Tiainen: 80, 96

Titus Verhe: 162-163, 172

## KIRJASSA ESITELLYT KOKOELMISSA OLEVAT TEOKSET

*Maisemakuva*, Rovaniemen taidemuseo,  
Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma

*Matonpiiskaus*, Kuntsin modernin taiteen museo

*Museo*, Rovaniemen taidemuseo,  
Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma

*Ranta*, Nykytaiteen museo Kiasma

*Rätti*, Nykytaiteen museo Kiasma

*Sisältö*, Valtion taideteostoimikunnan kokoelma

*Vesivärit*, EMMA Espoon modernin taiteen museo,  
Saastamoisen säätiön kokoelma  
Pohjoismainen akvarellimuseo

*Ähky*, yksityiskokoelmat

## TAITEILIJAN TEOKSIA VERKOSSA

<https://www.maijanarhinen.fi/works/>

<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/maija-narhinen>

# KIITOKSET

Erityisesti kiitän työtäni vuosien ajan innostavasti ohjannutta Martta Heikkilää. Kiitokset myös työni alkuvaiheissa tärkeänä apuna olleille Leevi Haapalalle ja Harald Arnkilille.

Vastuuprofessorilleni, tohtoriohjelman johtajalle, Mika Elolle olen kiitollinen tuesta ja neuvoista monissa kysymyksissä, ja samoin opintojeni alussa näitä tehtäviä hoitaneelle Jan Kailalle.

Esitarkastajiani Juha-Heikki Tihistä, Denise Ziegleriä ja Jyrki Siukosta kiitän osuvista kommentteista ja viimeksimainittua lisäksi lupautumisesta toimimaan vastaväittäjänä.

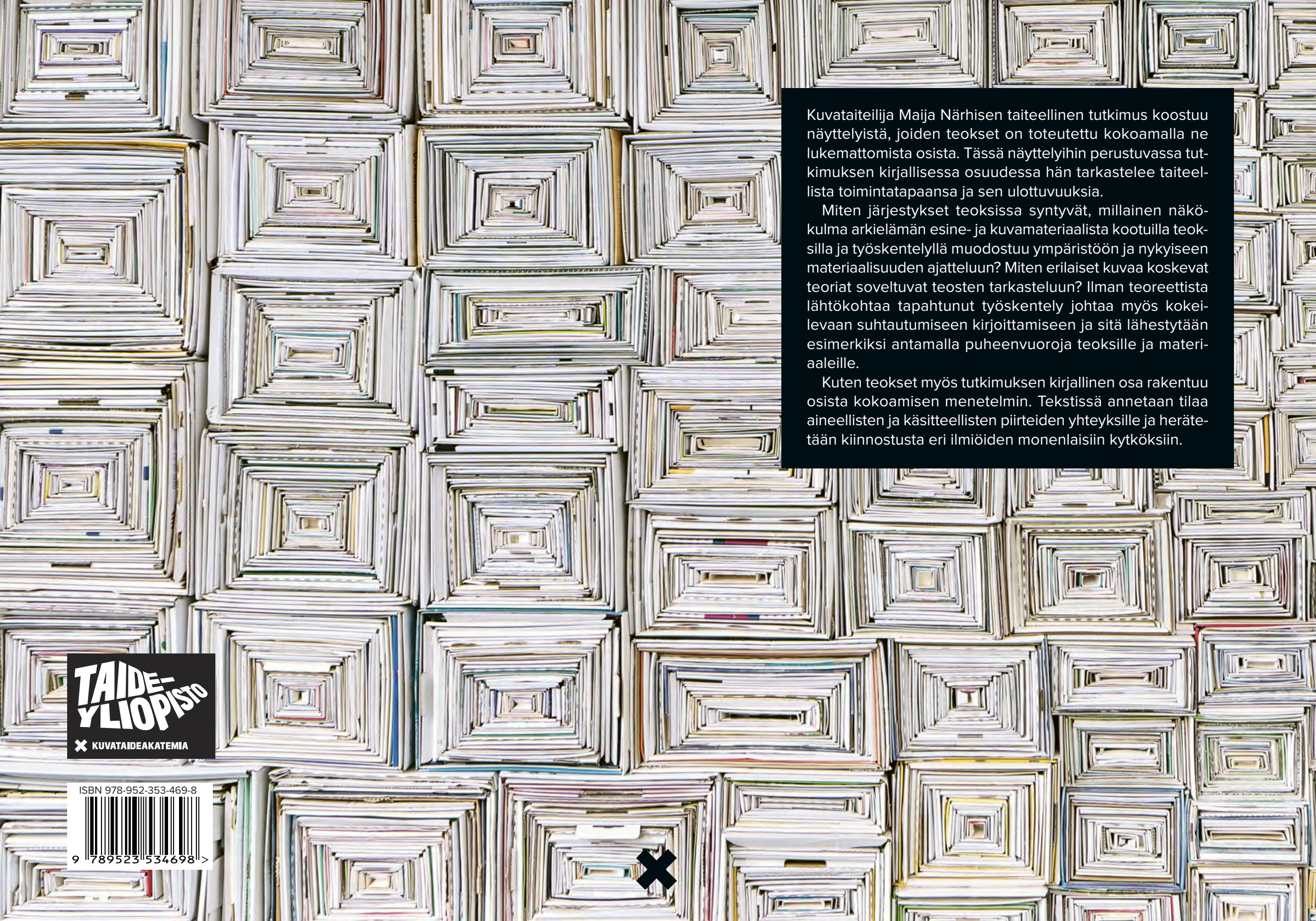
Aiempia ja nykyisiä jatko-opiskelijoita haluan kiittää keskusteluitamme. Kysymyksiä ovat kanssani pohtineet Minna Heikinaho, Niran Baibulat, Anni Laakso, Jaakko Ruuska, Markus Tuormaa, Katja Tukiainen, Miklos Gaál, Tuula Närhinen, Henna Laininen, Henna-Riikka Halonen, Eija-Liisa Ahtila, Stig Baumgartner, Merja Puustinen, Elina Saloranta, Johanna Lecklin, Silja Rantanen, Petri Kaverma, Markus Rissanen, Timo Heino, Flis Holland, Kukka Paavilainen, Anssi Pulkkinen ja Shoji Kato.

Lisäksi kiitän seminaarien ohjaajia Lea Kantosta, Tuomas Nevanlinnaa, Maiju Loukolaa, Annette Arlanderia ja Anita Seppää.

Taloudellisesta tuesta olen kiitollinen Suomen Kulttuurirahastolle, Kordelinin säätiölle, Oskar Öflundin säätiölle, Taiteen edistämiskeskuskeskelle sekä Taideyliopistolle.

Käytännön kysymysten ratkomisesta kiitokset Minna Luomalalle ja Michaela Brännille. Teosten dokumentointiavusta kiitän Leena Saarikiveä sekä kirjan luettavaan ja katsottavaan muotoon saattamisesta Timo Setälää.

Tuesta lukemattomissa erilaisissa asioissa jatko-opintojen kuluessa kiitän perhettäni Timo ja Pyryä.



Kuvataiteilija Maija Närhisen taiteellinen tutkimus koostuu näyttelyistä, joiden teokset on toteutettu kokoamalla ne lukemattomista osista. Tässä näyttelyihin perustuvassa tutkimuksen kirjallisessa osuudessa hän tarkastelee taiteellista toimintatapaansa ja sen ulottuvuuksia.

Miten järjestykset teoksissa syntyvät, millainen näkökulma arkielämän esine- ja kuvamateriaalista kootuilla teoksilla ja työskentelyllä muodostuu ympäristöön ja nykyiseen materiaalisuuden ajatteluun? Miten erilaiset kuvaa koskevat teoriat soveltuvat teosten tarkasteluun? Ilman teoreettista lähtökohtaa tapahtunut työskentely johtaa myös kokeilevaan suhtautumiseen kirjoittamiseen ja sitä lähestytään esimerkiksi antamalla puheenvuoroja teoksille ja materiaaleille.

Kuten teokset myös tutkimuksen kirjallinen osa rakentuu osista kokoamisen menetelmin. Tekstissä annetaan tilaa aineellisten ja käsitteellisten piirteiden yhteyksille ja herätetään kiinnostusta eri ilmiöiden monenlaisiin kytköksiin.

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

× KUVATAIDEAKATEMIA

ISBN 978-952-353-469-8



9 789523 534698 >

