

**TAIDE-
YLIOPISTO x**

ELIAS LANGI

Uncle

Taideyliopisto Kuvataideakatemia

Maisterin Opinnäytetyö

Elias Aukusti Matias Peltonen

12.6.2026

Tiivistelmä

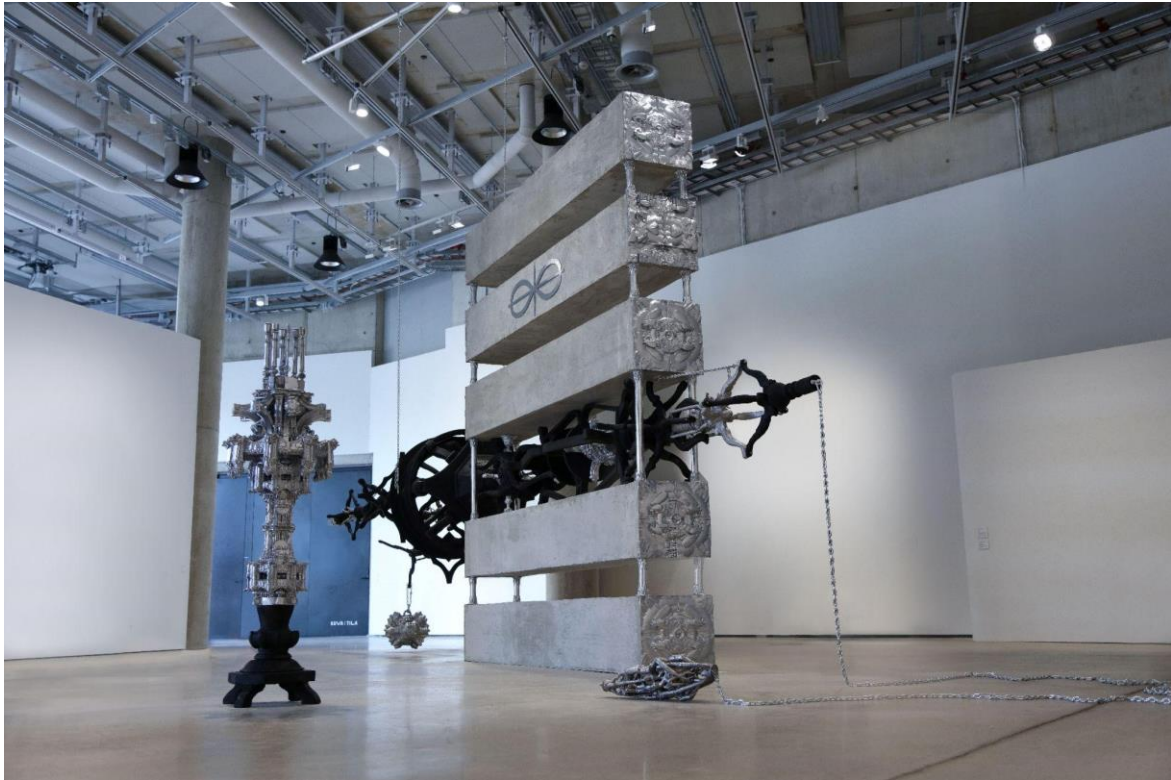
Tämä maisterin opinnäytetyö koostuu taiteellisesta ja kirjallisesta osasta. Taiteellinen osa on Kuvan Kevät 2025 -näyttelyssä esitetty veistosinstallaatio *Uncle*, ja kirjallinen osa tarkastelee teoksen taustalla vaikuttavia taiteellisia, materiaalisia ja teoreettisia lähtökohtia. Työn keskeisenä tutkimuskysymyksenä on, voidaanko muotoa tarkastella ajallisena ja tilallisena tapahtumana pelkän visuaalisen ratkaisun sijaan sekä millä tavoin muoto voi näyttäytyä ajattomuuden suuntaan pyrkivänä rakenteena.

Tutkimus tarkastelee *Uncle*-teosta materiaalien, tilallisten suhteiden ja historiallisten viittausten muodostamana kokonaisuutena. Teos yhdistää hiillettyä mäntyä, valettua alumiinia, betonia ja 3D-tulostettua epoksihartsia sekä rakentaa vuoropuhelua historiallisten ornamenttien, digitaalisten valmistusmenetelmien ja minimalististen rakenteiden välille. Työn teoreettinen viitekehys perustuu erityisesti Henri Lefebvren rytmianalyysiin ja Steven Strogatzin emergentin järjestyksen teoriaan, joiden avulla rytmiä tarkastellaan tilallisten suhteiden, toiston, poikkeaman ja ajallisen järjestymisen käsitteenä.

Kirjallisessa osassa analysoidaan lisäksi Matthew Barney, Donald Juddin ja Bruno Gironcolin taiteellisia praktikoita sekä niiden suhdetta omaan työskentelyyni. Näiden viitekehysten kautta tarkastellaan materiaalin toimijuutta, rakenteellista järjestystä ja historiallisten kerrostumien merkitystä kuvanveistossa. *Uncle* ymmärretään emergenttinä järjestelmänä, jossa teoksen lopullinen muoto rakentuu materiaalien, valmistusprosessien, tilallisten rajoitteiden ja taiteellisten valintojen vuorovaikutuksesta.

Sisällys

Johdanto.....	4
2. Taiteellinen viitekehys: Matthew Barney, Donald Judd ja Bruno Gironcoli	8
2.1 Matthew Barney: materiaali, mytologia ja prosessuaalinen muoto	9
2.2 Donald Judd: “specific objects”, todellinen tila ja modulaarinen järjestys	11
2.3 Bruno Gironcoli: monumentaalinen hybridi ja historiallinen muisti	12
3. Dialogi praktiikoiden välillä	13
4. Rytmien emergenttina järjestys	14
5. Emergentistä rytmistä kuvanveiston praktiikoihin	16
6. Uncle, teoksen analyysi	18
7. Rakenteellinen rytmi ja tilallinen järjestys.....	20
8. Materiaalinen prosessi ja emergentti muoto	25
9. Ajallinen kerrostuma ja historiallinen muoto	27
10. Teos rytmisenä järjestelmänä	30
11. Estetiikasta	32
12. Päätelmä	35
13. Lopuksi: muoto, rytmi ja oma positioni	37
14. Praktiikkani	39
Lähteet	43



Kuva. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksihartsia. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

Johdanto

Maisterin opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta sekä kirjallisesta osiosta: Kuvan Kevät 2025 -näyttelyssä esillä olleesta veistoksesta/installaatiosta *Uncle* sekä tätä teosta tulkitsevasta ja taustoittavasta kirjallisesta osasta. Ohjaajanani toimi Jyrki Siukonen ja tarkastajikseni ovat valikoituneet Teemu Mäki sekä Petteri Enroth. Taiteellinen ja kirjallinen osa lähestyvät samaa kysymyskenttää eri tavoin. Teos käsittelee materiaalisella ja tilallisella tasolla muodon suhdetta aikaan, estetiikkaan, utiliteettiin ja käytön logiikoihin, kun taas kirjallinen osa pyrkii avaamaan niitä ajattelun, valmistamisen ja katsomisen prosesseja, joiden kautta teos on syntynyt. Näin opinnäyte ei pyri erottelamaan tekemistä ja ajattelua toisistaan, vaan tarkastelee niitä rinnakkaisina ja toisiaan täydentävinä tutkimisen muotoina.

Pyrin työssäni löytämään perusteita ajatukselle, että muotoa voidaan tarkastella muuna kuin pelkkänä visuaalisena ratkaisuna. Ehdotan, että muoto voi toimia myös ohjattuna liikkeenä tai tilallisena tapahtumana, joka rakentuu historiallisten viittausten, teknologisten valmistusmenetelmien ja katsojan kehollisen kokemuksen yhteisvaikutuksessa. Tällöin tässä hetkessä tuotettu muoto ei näyttäydy täysin uutena tai ajasta irrallisena, vaan aiempien kuvallisten, materiaalistien ja kulttuuristen diskurssien muuntuneena synteisinä. Tämä synteisi ei kuitenkaan ole yksiselitteinen tai suljettu, vaan pikemminkin ehdotus siitä, miten eri aikakausien muodot voivat asettua samaan tilalliseen rakenteeseen.

Uncle koostuu hiilletystä männystä, valetusta alumiinista, betonista ja 3D-tulostetusta epoksihartsista. Teoksen mitat ovat 900 x 340 x 150cm, mikä on olennaista huomioida, sillä työn mittakaava vaikuttaa suoraan siihen, miten katsoja kohtaa sen tilassa. Teoksen ydin muodostuu mastomaisesta elementistä, jonka muodot perustuvat 3D-skannattuihin

antiikkihuonekalujen osiin ja niiden 3D-mallinnukseen perustuvaan jatkomuokkaukseen. Ornamentaalinen rakenne läpäisee muotokieleltään riisutun, viidestä betoniharkosta rakentuvan seinämäisen rakenteen. Näiden elementtien välille syntyy jännite, jossa antiikkisiin ja kompleksisiin muotokieliin viittaavat muodot kohtaavat nykyteknologian ja minimalistisen muotoilun selkeyden. En väitä, että tämä suhde näyttäytyisi kaikille katsojille samalla tavalla, vaan tarkastelen sitä työn sisäisenä lähtökohtana ja taiteellisenä pyrkimyksenä: yrityksenä rakentaa tilanne, jossa historiallinen ornamentti, teollinen materiaalisuus ja digitaalinen tuotanto voivat olla samanaikaisesti läsnä ilman, että mikään niistä täysin alistaa toista.

Kirjallisen osan teoreettista viitekehystä rakentavat erityisesti Henri Lefebvren rytmianalyysi (*Rhythmanalysis*, 1992) sekä Steven Strogatzin spontaanin järjestyksen ja synkronisaation teoria (*Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order*, 2003). Näiden teorioiden avulla tarkastelen rytmiä ensisijaisesti suhteiden, toiston, poikkeaman ja ajallisen järjestymisen käsitteenä. Tässä opinnäytteessä rytmi ei siis tarkoita kaikkea teoksen kokemuksessa tapahtuvaa liikettä, eikä se myöskään ole sama asia kuin estetiikka, kompositio tai historiallinen viittaus. Pikemminkin käytän rytmiä rajattuna työkaluna, jonka avulla voidaan tarkastella sitä, miten teoksen eri osat asettuvat suhteeseen toistensa, tilan ja katsojan liikkeen kanssa. Rytmi liittyy tässä mielessä teoksen rakenteelliseen ja ajalliseen organisoitumiseen: siihen, miten toisto, katkos, paino, suunta ja mittasuhteet muodostavat kokemuksen liikkeestä myös silloin, kun itse objekti pysyy paikallaan.

Lefebvren ajattelussa rytmi ei rajoitu vain musiikkiin tai näkyvään toistoon, vaan se liittyy laajemmin siihen, miten tila, aika ja keho kohtaavat arjen ja ympäristön rakenteissa. Hänen rytmianalyysinsä tarjoaa mahdollisuuden tarkastella kuvanveistollista teosta tilanteena, jossa katsojan liike, teoksen materiaallinen läsnäolo ja tilan järjestys vaikuttavat toisiinsa.¹ Tämän opinnäytteen yhteydessä Lefebvren merkitys ei kuitenkaan ole siinä, että kaikki teoksen piirteet palautettaisiin rytmiin, vaan siinä, että hänen ajattelunsa auttaa hahmottamaan, miten muoto voi avautua ajallisena ja kehollisena kokemuksena. Rytmi toimii tällöin analyysin välineenä, ei kaiken selittävänä yleiskäsitteenä.

Steven Strogatzin spontaanin järjestyksen teoria puolestaan täydentää tätä näkökulmaa tarjoamalla mallin siitä, miten järjestys voi syntyä erilaisten osien vuorovaikutuksesta ilman yhtä keskitettyä ohjaavaa periaatetta. Strogatz tarkastelee synkronisaatiota luonnontieteellisessä kontekstissa, esimerkiksi biologisten, fysikaalisten ja teknisten järjestelmien kautta.⁸ Tässä opinnäytteessä en sovelle hänen teoriaansa suorana analogiana taideteokseen, vaan käytän sitä käsitteellisenä rinnastuksena. Sen avulla voidaan ajatella, miten veistoksen materiaalit, valmistusprosessit ja muodolliset ratkaisut alkavat työskentelyn aikana vaikuttaa toisiinsa ja muodostaa kokonaisuuden, jonka lopullinen järjestys ei ole täysin palautettavissa yksittäiseen päätökseen tai suunnitelmaan.

Lefebvren ja Strogatzin kautta rytmi voidaan näin ymmärtää sekä kokemuksellisenä että rakenteellisenä ilmiönä, mutta tämän opinnäytteen kannalta olennaista on säilyttää käsitteen raja. Rytmi ei tässä tarkoita teoksen esteettistä arvoa, historiallista merkitystä tai symbolista sisältöä sinänsä. Nämä kysymykset käsitteelen erikseen erityisesti estetiikkaa koskevassa luvussa. Rytmi viittaa pikemminkin siihen, miten nämä eri tasot voivat jäsentyä suhteessa toisiinsa teoksen tilallisessa kokonaisuudessa. Tämän rajauksen avulla voin tarkastella *Unclea* teoksena, jossa materiaallinen maailma, valmistusprosessit ja katsojan liike muodostavat ajallisesti koettavan järjestelmän ilman, että rytmin käsite laajenee kattamaan kaikkea teoksessa tapahtuvaa.

Opinnäytteeni keskeinen kysymys on: voiko muoto olla ajaton? Kysymys ei tarkoita tässä yhteydessä sitä, että jokin muoto voisi irtautua historiasta, kulttuurista tai materiaalisista

ehdoistaan kokonaan. Pikemminkin tarkastelen ajattomuutta suhteellisena ja kokemuksellisenä käsitteenä: voiko muoto säilyttää merkityksellisyytensä silloin, kun se ei kuulu selvästi vain yhteen aikakauteen, tyyliin tai käyttötarkoitukseen? *Unclen* kohdalla kysymys liittyy erityisesti siihen, miten historialliset muotokielet, digitaaliset tuotantomenetelmät ja teolliset materiaalit voivat kohdata samassa teoksessa ilman, että niiden välinen suhde ratkeaa yksiselitteisesti menneisyyden tai nykyhetken hyväksi.

Lähestyn tätä kysymystä ehdottamalla, että ajattomuus ei synny pelkästään estetiikasta, vaikka esteettinen kokemus onkin teoksen vastaanotossa keskeinen. Estetiikka liittyy tässä opinnäytteessä siihen, millaisia arvoja, tyyli- ja affektiivisia vaikutelmia teos tuottaa. Ajattomuuden kysymys puolestaan liittyy siihen, miten muoto toimii suhteessa aikaan, käyttöön, materiaaliin ja katsojan liikkeeseen. Näin pyrin erottamaan rytmin ja estetiikan toisistaan: rytmä ei ole teoksen esteettinen arvo sinänsä, vaan tapa, jolla muodon eri osat jäsentyvät ajallisesti ja tilallisesti suhteessa toisiinsa. Estetiikka taas koskee sitä, millaisia merkityksiä ja arvoasetelmia tämä järjestäminen saa aikaan.

Funktiolla en viittaa pelkästään käytännölliseen käyttöön tai esineen utilitaariseen tarkoitukseen. Tämän työn yhteydessä funktio tarkoittaa laajemmin muodon toimintaa: sitä, miten muoto osallistuu tilan rakentamiseen, katsojan liikkeen ohjaamiseen ja kulttuuristen assosiaatioiden aktivoimiseen. Tässä mielessä myös veistos, jolla ei ole varsinaista käyttöfunktioita, voi olla funktionaalinen kokemuksellisella ja tilallisella tasolla. Sen funktio ei ole palvella käytännöllistä tarvetta, vaan muodostaa tilanne, jossa katsoja joutuu neuvottelemaan suhteensa materiaaliin, mittakaavaan, historiallisiin viitteisiin ja omaan keholliseen sijaintiinsa.

Muoto ei siis tässä opinnäytteessä perustele olemassaoloaan itsestään selvästi tai universaalisti, vaan ehdotan, että sen merkitys rakentuu suhteessa tekemiseen ja kokemukseen. *Unclen* kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että teoksen mastomainen ornamentaalinen rakenne, betoninen seinämä ja digitaalisesti tuotetut elementit voidaan nähdä osina tilannetta, jossa katsojan liike ja teoksen materiaaliset suhteet aktivoivat kokonaisuuden. Ajattomuus ei tällöin ole pysyvä ominaisuus, joka teoksella joko on tai ei ole, vaan pyrkimys luoda muoto, joka voi liikkua eri aikatasojen, tyylien ja merkitysten välillä. Tästä näkökulmasta *Uncle* toimii yrityksenä ajatella muotoa ajallisena suhteena, ei pelkkänä visuaalisena lopputuloksena.

Taiteellisessa praktiikassani kiinnostuksen kohteena on historiallisten muotokielten ja nykyteknologian välinen vuoropuhelu. *Unclessa* tämä vuoropuhelu rakentuu erityisesti barokin ja rokokoon ornamentaalisten muotojen sekä minimalistisempien, teollisiin rakenteisiin viittaavien elementtien välille. Barokin ja rokokoon muotokieli kiinnostaa minua sen liikkeellisuuden, ylenpalttisuuden ja affektiivisen voiman vuoksi: ornamentti ei ole siinä vain pintaa tai koristelua, vaan tapa tuottaa vaikutelma liikkeestä, jännitteestä ja materiaalisesta runsaudesta. Kun tällainen historiallinen muotokieli siirretään digitaalisen skannauksen, mallinnuksen ja valmistuksen piiriin, sen alkuperäinen käyttöyhteys muuttuu. Muoto ei enää kuulu huonekaluun, sisustukseen tai historialliseen tyylikokonaisuuteen, vaan alkaa toimia veistoksellisena fragmenttina.

Tätä historiallista runsauden logiikkaa vasten asettuu teoksen betoninen ja rakenteellisesti riisutumpi osa. Minimalistiseen muotoiluun viittaava betonirakenne ei kuitenkaan toimi vain ornamentin vastakohtana tai neutraalina taustana. Pikemminkin se luo tilallisen ja rakenteellisen kehyksen, jonka kautta ornamentaalinen masto tulee luettavaksi. Teoksen sisäinen jännite syntyy juuri tästä rinnakkaisuudesta: historiallisesti latautunut, digitaalisesti muokattu koristeellinen muoto kohtaa materiaaliltaan raskaan ja muodoltaan pelkistetyt

rakenteen. Tavoitteeni ei ole ratkaista tätä ristiriitaa harmoniseksi kokonaisuudeksi, vaan pitää se näkyvänä ja aktiivisena.

Tässä yhteydessä rytmin käsite liittyy ennen kaikkea siihen, miten nämä erilaiset muodolliset ja materiaaliset logiikat järjestyvät suhteessa toisiinsa. Rytmii ei tarkoita tässä samaa kuin teoksen estetiikka tai sen historiallinen sisältö, vaan sitä, miten toisto, katkos, mittakaava, paino ja suunta muodostavat teoksen tilallisen kokemuksen. Muodon historialliset kerrostumat ja koneellisesti tuotetun tarkkuus voivat näin muodostaa yhdessä ajallisesti jäsentyvän kokonaisuuden, jossa eri aikakaudet näyttäytyvät samanaikaisesti läsnä olevina. Kyse ei kuitenkaan ole väitteestä, että teos yksiselitteisesti ylittäisi ajan tai kokoaisi historian yhdeksi selkeäksi kertomukseksi. Pikemminkin *Uncle* ehdottaa tilannetta, jossa historialliset ja nykyteknologiset muodot voidaan havaita rinnakkain, toisiaan häiriten ja täydentäen.

Teoksen taustalla vaikuttavat myös kuvanveiston kentällä toimivat taiteelliset viitekehykset, joita käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa. Matthew Barney'n materiaalikeskeinen ja mytologinen ajattelu², Donald Juddin rakenteellinen minimalismi³ sekä Bruno Gironcolin monumentaaliset hybridit⁴ muodostavat kolme erilaista tapaa lähestyä muodon toimintaa. Barney'n kautta voidaan ajatella materiaalia ja valmistusprosessia aktiivisina merkityksen tuottajina. Juddin kautta korostuu objektin suhde todelliseen tilaan, mittakaavaan ja rakenteelliseen järjestykseen. Gironcolin kautta taas avautuu mahdollisuus tarkastella veistosta monumentaalisenä ja ajallisesti kerrostuneena hybridinä, jossa historialliset, teolliset ja symboliset elementit sulautuvat toisiinsa ilman yksiselitteistä ratkaisua.

Näiden praktikoiden avulla tarkastelen, miten muoto voi *Unclessa* olla samanaikaisesti materiaallinen, rakenteellinen ja viitteellinen. En kuitenkaan pyri asettamaan teostani suoraan näiden taiteilijoiden jatkumoon tai väittämään, että se toimisi samalla tavalla kuin heidän työnsä. Käytän heidän praktiikoitaan pikemminkin peileinä, joiden avulla oman työskentelyni logiikkaa voidaan jäsentää. *Uncle* sijoittuu näiden lähestymistapojen väliseen tilaan: se yhdistää ornamentaalisen runsauden ja minimalistisen järjestyksen, historialliset viittaukset ja teollisen valmistuksen sekä digitaalisen tuotannon ja käsin viimeistellyn materiaallisen läsnäolon. Näin teos muodostaa ehdotuksen siitä, miten eri aikakausien ja tuotantotapojen muodot voivat kohdata samassa veistoksellisessa tilanteessa ilman, että niiden välisiä eroja tarvitsee tasoittaa.

Opinnäytetyön kirjallinen osa ei pyri selittämään teosta tyhjentävästi tai sulkemaan sen merkityksiä yhteen tulkintaan. Sen sijaan kirjoittaminen toimii keinona avata niitä ajattelun, tekemisen ja katsomisen prosesseja, joiden kautta *Uncle* on syntynyt. Teos ei ole kirjalliselle osalle pelkkä esimerkki, eikä kirjallinen osa ole teokselle jälkikäteen rakennettu selitys. Pikemminkin nämä kaksi osaa muodostavat rinnakkaisen tutkimuksellisen kokonaisuuden, jossa materiaallinen työskentely ja käsitteellinen jäsentäminen vaikuttavat toisiinsa.

Kirjoittaminen toimii tässä yhteydessä osana taiteellista tutkimusta. Sen tehtävä on tehdä näkyväksi sellaisia suhteita, jotka eivät välttämättä avaudu pelkän teoksen katsomisen kautta: materiaalivalintojen taustoja, valmistusprosessin vaikutuksia, historiallisten viittausten kerrostumista sekä niitä käsitteellisiä jännitteitä, joiden ympärille teos rakentuu. Samalla kirjoittaminen auttaa tarkentamaan myös omaa positiotani tekijänä. Se pakottaa kysymään, millä tavoin käytän käsitteitä kuten rytmii, ajattomuus, funktio ja estetiikka, ja missä kohdissa näiden käsitteiden rajat alkavat tulla vastaan.

Tämän vuoksi taiteellinen ja kirjallinen osa eivät ole toisistaan erillisiä tai hierarkkisia. En ajattele, että teos olisi ensisijainen ja teksti vain sitä seuraava selitys, mutta en myöskään pidä tekstiä teoksen yläpuolelle asettuvana tulkintakehyksenä. Ne toimivat eri rekistereissä. Teos ajattelee materiaalien, mittakaavan, tilan ja katsojan liikkeen kautta, kun taas teksti

ajattelee käsitteiden, historiallisten viitteiden ja teoreettisten rinnastusten kautta. Näiden rekisterien välinen suhde on olennainen osa opinnäytettäni: juuri niiden välissä avautuu kysymys siitä, miten kuvanveistollinen muoto voi tuottaa ajallista ja kokemuksellista ajattelua.

Kirjallinen osa pyrkii siis artikuloimaan prosessia, ei ratkaisemaan sitä lopullisesti. Tämä on tärkeää erityisesti siksi, että *Uncle* perustuu monenlaisten, osittain ristiriitaisten elementtien yhteiselo. Historiallinen ornamentti, betoninen rakenne, digitaalinen valmistus, käsityöllinen viimeistely ja kitsch-sävytteiset yksityiskohdat eivät muodosta yksiselitteistä väitettä. Ne rakentavat pikemminkin tilanteen, jossa eri merkitykset ja arvot asettuvat suhteeseen toistensa kanssa. Tekstin tehtävä on seurata tätä tilannetta mahdollisimman tarkasti, säilyttäen samalla tietoisuus siitä, ettei teoksen kokemus palaudu kokonaan kieleen.

Työn rakenne etenee teoksen lähtökohtien, taiteellisten viitekehysten ja käsitteellisen analyysin kautta kohti omaa positiotani kuvanveistäjänä. Johdannon jälkeen tarkastelen ensin niitä taiteellisia praktiikoita, joiden kautta oma työskentelyni asettuu laajempaan kuvanveiston kontekstiin. Matthew Barney, Donald Judd ja Bruno Gironcolin käsittely ei toimi tässä työssä erillisenä taidehistoriallisena katsauksena, vaan tapana jäsentää *Unclessa* esiin tulevia kysymyksiä materiaalista, rakenteesta, monumentaalisuudesta ja historiallisesta kerrostumisesta. Näiden referenssien kokoaminen yhteen auttaa samalla rajaamaan sitä, millä tavoin oma teokseni liikkuu ornamentaalisen, minimalistisen ja hybridisen muodon välimaastossa.

Tämän jälkeen siirryn rytmin käsitteeseen ja sen rajattuun käyttöön opinnäytteessäni. Tarkastelen rytmiä ensin Henri Lefebvren rytmianalyysin ja Steven Strogatzin synkronisaatioteorian kautta, mutta tarkoitukseni ei ole käyttää rytmiä kaiken kattavana selitysmallina. Sen sijaan rytmi toimii työkaluna, jonka avulla voidaan tarkastella teoksen ajallista ja tilallista järjestymistä: miten toisto, katkos, mittakaava, materiaallinen vastus ja katsojan liike vaikuttavat siihen, miten teos koetaan. Tämä raja on tärkeä, jotta rytmi ei sekoitu estetiikkaan, historialliseen sisältöön tai komposition yleiseen analyysiin. Estetiikkaa käsittelevässä luvussa tarkastelen puolestaan erikseen sitä, miten teos rakentaa arvojen, vakavuuden, ironian ja kitschin välisiä jännitteitä.

Teoksen analyysiluvussa sovellan näitä käsitteitä *Uncleen* konkreettisenä taiteellisenä työnä. Tarkastelen, miten teoksen materiaalit, valmistusmenetelmät ja muodolliset ratkaisut muodostavat suhteita, joiden kautta mennyt ja nykyinen voivat näyttäytyä samanaikaisesti läsnä olevina. En pyri osoittamaan, että teos olisi yksiselitteisesti ajaton tai että se ratkaisisi muodon ja ajan välisen kysymyksen. Pikemminkin ehdotan, että teos avaa tilanteen, jossa ajattomuutta voidaan ajatella prosessina: kykynä muodostaa uusia suhteita eri aikakausien, teknologioiden ja katsomisen tapojen välillä.

Lopulta opinnäytetyöni tarkastelee kuvanveistoa tapana ajatella aikaa materiaalisesti. Muoto ei tässä työssä näyttäydy vain pysyvänä objektina tai valmiina esteettisenä ratkaisuna, vaan ajallisena ja tilallisena tapahtumana, joka rakentuu katsojan liikkeen, materiaalien ja historiallisten viittausten yhteisvaikutuksessa. *Uncle* toimii tässä tutkimuksessa konkreettisenä kokeiluna: yrityksenä rakentaa teos, joka ei asetu yksiselitteisesti yhden aikakauden, tyylin tai tuotantotavan sisään, vaan liikkuu niiden välillä. Juuri tämä liike muodostaa työn keskeisen tutkimuksellisen alueen.



Kuva. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksihartsia. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

2. Taiteellinen viitekehys: Matthew Barney, Donald Judd ja Bruno Gironcoli

Opinnäytteeni taiteellinen osa asettuu dialogiin kuvanveiston traditioiden kanssa, mutta ei pyri sijoittumaan yksiselitteisesti yhden historiallisen tyylin, koulukunnan tai taiteellisen jatkumon sisään. *Uncle* rakentuu historiallisten muotojen, digitaalisten tuotantomenetelmien ja teollisten materiaalilogiikkojen risteykseen. Teoksessa 3D-skannatut ja digitaalisesti muokatut huonekalufragmentit, hiilletty puu, valettu alumiini, epoksihartsia sekä betoniharkoista muodostuva rakenne asettuvat samaan tilalliseen kokonaisuuteen. Näiden elementtien kautta teos liikkuu käsityöllisen, teollisen ja digitaalisen valmistuksen välisellä alueella.

Tässä luvussa tarkennan kolmea keskeistä taiteellista viitekehystä, joiden avulla voin jäsentää omaa työskentelyäni: Matthew Barney, Donald Juddin ja Bruno Gironcolin praktikoita. En käsittele näitä taiteilijoita siksi, että *Uncle* olisi suoraa jatkoa heidän tuotannolleen, vaan siksi, että heidän työnsä avaavat kolme erilaista tapaa ajatella muodon toimintaa kuvanveistossa. Barney kautta tarkastelen materiaalia ja prosessia, Juddin kautta rakenteellista selkeyttä ja tilallista järjestystä, Gironcolin kautta monumentaalista hybridisyyttä ja historiallista kerrostumista. Nämä näkökulmat muodostavat taustan, jonka avulla voin kuvata tarkemmin, millaisessa jännitteessä oma teokseni toimii.

Barneyn, Juddin ja Gironcolin praktikat eroavat toisistaan merkittävästi, mutta juuri tämä ero tekee niistä hedelmällisiä oman työni tarkastelun kannalta. Barney tarjoaa mallin, jossa materiaali ei ole vain muodon kantaja, vaan osa teoksen tapahtumallista ja prosessuaalista logiikkaa. Juddin ajattelussa taas korostuu objektin konkreettinen suhde tilaan, mittakaavaan ja katsojan liikkeeseen. Gironcolin teoksissa puolestaan monumentaalisuus, hybridisyys ja historiallisesti latautuneet muodot rakentavat kokonaisuuksia, jotka eivät palaudu yhteen selkeään symboliseen järjestykseen. Näiden kolmen näkökulman kautta voin tarkastella

Unclea teoksena, jossa materiaali, rakenne ja historiallinen viite eivät ole toisistaan irrallisia, vaan muodostavat keskenään jännitteisen kokonaisuuden.

Tämä luku toimii myös tapana rajata rytmin käsitettä konkreettisemmin. Rytmii ei tässä yhteydessä tarkoita kaikkia teoksen esteettisiä tai historiallisia vaikutuksia, vaan sitä, miten materiaalit, muodot ja tilalliset suhteet järjestyvät toistojen, katkosten ja painotusten kautta. Barney'n, Juddin ja Gironcolin tarkastelu auttaa osoittamaan, että kuvanveistollinen rytmii voi ilmetä monella eri tavalla: materiaalin muutoksessa, modulaarisessa toistossa tai historiallisten kerrostumien yhteentörmäyksessä. Näin taiteelliset viitekehykset eivät ole tekstissä irrallisia esimerkkejä, vaan ne toimivat välineinä oman teokseni rakenteen ja kokemuksellisen logiikan tarkentamiseen.

Luvun tarkoituksena on siis koota nämä referenssit yhteen niin, että niiden suhde *Uncleen* tulee selkeämmäksi ja vähemmän toisteiseksi. Sen sijaan, että palaan samoihin taiteilijoihin useissa eri kohdissa hajanaisesti, käsittelen tässä luvussa kunkin taiteilijan tarjoaman näkökulman ja sen merkityksen oman työni kannalta. Tämän jälkeen voin myöhemmissä luvuissa viitata näihin praktiikoihin tiiviimmin ja täsmällisemmin. Näin taiteelliset viitekehykset muodostavat perustan, jonka varaan rytmin, materiaallisen prosessin, estetiikan ja ajallisen kerrostumisen analyysi rakentuu.

2.1 Matthew Barney: materiaali, mytologia ja prosessuaalinen muoto

Matthew Barney'n praktiikassa korostuu materiaalin aktiivinen rooli ja teoksen prosessuaalisuus. Hänen tuotannossaan veistos ei näytkään pelkästään valmiina objektina, vaan usein osana laajempaa tapahtumallista, ruumiillista ja materiaalista järjestelmää. Performanssi, elokuva, piirustus ja veistos kietoutuvat yhteen tavalla, jossa yksittäinen teos ei aina palaudu yhteen mediaan tai lopulliseen muotoon². Tästä näkökulmasta Barney'n työskentely tarjoaa minulle kiinnostavan viitekehyksen erityisesti silloin, kun ajattelen muotoa prosessina eikä vain lopputuloksena.

Barney'n teoksissa materiaali kantaa usein mukanaan muutosta, vastusta ja ruumiillisuutta. Hänen käyttämänsä materiaalit eivät ole neutraaleja välineitä, joiden tehtävä olisi vain toteuttaa ennalta määritelty muoto, vaan ne osallistuvat teoksen merkityksen rakentumiseen. Guggenheimin opetusaineistossa⁵ korostuu Barney'n kiinnostus kuvanveiston traditioille vieraisiin materiaaleihin sekä materiaalien olomuotojen muutoksiin. Tämä on oman työni kannalta olennaista, koska myös *Unclessa* materiaalien väliset erot eivät ole vain esteettisiä kontrasteja, vaan osa teoksen ajallista ja prosessuaalista rakennetta. Hiilletty puu, valettu alumiini, betoni ja epoksihartsi tuovat kaikki mukanaan erilaisia valmistamisen tapoja, historiallisia miellelyhtymiä ja fyysisiä ominaisuuksia.

En kuitenkaan pyri suoraan rinnastamaan *Unclea* Barney'n mytologiseen tai narratiiviseen maailmaan. Barney'n tuotannossa myytit, ruumiilliset prosessit ja fiktiiviset järjestelmät muodostavat usein laajoja symbolisia kokonaisuuksia, kun taas oma teokseni liikkuu pikemminkin fragmentaarisuuden ja avoimen viitteellisyyden alueella. *Unclessa* ei ole selkeää kertomuksellista kehystä, eikä sen ornamentaalinen rakenne johda yhteen mytologiseen luentaan. Sen sijaan yhteys Barneyyn syntyy tavasta, jolla muoto ymmärretään muuttuvana ja useiden tuotantovaiheiden läpi kulkevana rakenteena.

Historiallinen ornamentti ei *Unclessa* pysy alkuperäisenä tai autenttisena. Se skannataan, irrotetaan alkuperäisestä käyttöyhteydestään, skaalataan uudelleen ja muokataan digitaalisten menetelmien avulla ennen kuin se materialisoituu osaksi veistosta. Tämä siirtymä on keskeinen osa teoksen logiikkaa. Muoto ei ole enää huonekalun koristeellinen yksityiskohta, mutta se ei myöskään muutu täysin abstraktiksi muodoksi. Se jää väliin: tunnistettavan ja vieraantuneen, historiallisen ja nykyteknologisen, koristeellisen ja rakenteellisen väliseen tilaan. Tässä mielessä Barney'n praktiikasta lainautuu ennen kaikkea ajatus muodon tulemisesta, jossa teoksen merkitys rakentuu vaihteittain materiaalisten ja teknisten prosessien kautta.

Materiaalien välinen jännite vahvistaa tätä prosessuaalista luentaa. Hiilletyn puun pinta kantaa mukanaan palamisen ja käsittelyn jälkeä. Betoni viittaa teolliseen rakentamiseen, painoon ja pysyvyyteen. Valettu alumiini tuo mukanaan metallin kierron, sulamisen ja kovettumisen. Epoksihartsi puolestaan viittaa synteettiseen, jäljiteltävään ja digitaalisesti tuotettuun materiaalisuuteen. Näiden materiaalien rinnakkaisuus ei tuota yhtä yhtenäistä materiaalista identiteettiä, vaan kerroksellisen tilanteen, jossa eri valmistuslogiikat jäävät näkyviin. Juuri tämä tekee materiaalista aktiivisen: se ei vain kannaa muotoa, vaan tuo mukanaan ajan, työn ja teknisen prosessin jälkiä.

Tässä yhteydessä rytmi liittyy Barney'n kautta ennen kaikkea prosessuaalisuuteen. Se ei tarkoita teoksen yleistä visuaalista kiinnostavuutta tai sen esteettistä vaikutelmaa, vaan sitä, miten muoto syntyy erilaisten vaiheiden, siirtymien ja materiaalisten muutosten kautta. Skannaus, mallinnus, valaminen, hiiltäminen ja kokoaminen muodostavat työskentelyssä eräänlaisen ajallisen ketjun. Tätä ketjua ei tarvitse ymmärtää kirjaimellisena rytminä, vaan tapana, jolla teoksen muoto rakentuu toistuvien mutta keskenään erilaisten valmistusvaiheiden kautta. Näin Barney'n vaikutus auttaa minua ajattelemaan *Unclea* teoksena, jonka merkitys ei sijaitse ainoastaan valmiissa objektissa, vaan myös niissä prosesseissa, joiden kautta objekti on tullut näkyväksi.

Barney tarjoaa siis tässä opinnäytteessä viitekehyksen materiaalin toimijuuden ja prosessuaalisen muodon tarkasteluun. Hänen työnsä avulla voin jäsentää, miten veistos voi kantaa mukanaan valmistamisen jälkiä ilman, että niistä tulee pelkkää dokumentaatiota. *Unclessa* tämä näkyy erityisesti siinä, että historialliset, digitaaliset ja käsityölliset vaiheet jäävät samanaikaisesti läsnä oleviksi. Teos ei pyri peittämään omaa rakentumistaan, vaan antaa erilaisten materiaalisten ja teknisten prosessien näkyä osana sen kokonaisuutta.

2.2 Donald Judd: "specific objects", todellinen tila ja modulaarinen järjestys

Donald Juddin merkitys oman työskentelyni kannalta liittyy ennen kaikkea rakenteelliseen selkeyteen, modulaarisuuteen ja teoksen suhteeseen todelliseen tilaan. Juddin ajattelussa kuvanveistollinen objekti ei ole ensisijaisesti representaatio jostakin muusta, vaan konkreettinen kappale, joka jakaa saman tilan katsojan kanssa. Esseessään *Specific Objects* Judd korostaa kolmiulotteisuuden merkitystä ja siirtymää pois illuusion, kuvan ja representatiivisen tilan logiikasta kohti objektia, jonka mittakaava, materiaali ja sijainti ovat keskeisiä sen kokemukselle³. MoMA nimeää Specific Objects -tekstin Juddin ajattelun käännekohtaksi ja liittää siihen uudenlaisen objektiäsitelmän, jossa materiaalisuus ja tilasuhde ovat keskeisiä.⁶ Tästä näkökulmasta Juddin ajattelu tarjoaa minulle keinon tarkastella *Uncle*n betonista rakennetta ei vain tukena tai taustana, vaan aktiivisena tilallisena elementtinä.

Unclessa juddilaisuus ei ilmene suorana minimalistisena muotokielenä, eikä teos pyri jäljittelemään Juddin pelkistettyä estetiikkaa. Yhteys syntyy pikemminkin tavasta, jolla betoniharkoista rakentuva seinämä muodostaa mitallisen ja modulaarisen järjestyksen.

Betoniharkot ovat toistuvia yksiköitä, joiden kautta teos saa rakenteellisen rungon. Ne jäsentävät tilaa, luovat painoa ja tuottavat visuaalisia intervaleja, joiden läpi ornamentaalinen masto tulee näkyväksi. Tämän vuoksi betonirakenne ei ole pelkkä jalusta, tausta tai arkkitehtoninen viite, vaan osa teoksen sisäistä järjestystä.

Juddin ajattelun kannalta olennaista on myös se, että objekti aktivoituu suhteessa katsojan liikkeeseen. Tästä näkökulmasta Juddin praktiikka resonoi emergentin järjestyksen ajatuksen kanssa: kokonaisuus muodostuu osien suhteesta, ei yksittäisestä symbolisesta sisällöstä³. Teos ei avaudu vain yhdestä optimaalisesta katselupisteestä, vaan sen hahmo muuttuu, kun katsoja liikkuu sen ympäri. Tämä on tärkeää myös *Uncle*n kohdalla. Betoninen rakenne ja mastomainen ornamentaalinen osa muodostavat yhdessä tilanteen, jossa katsojan täytyy liikkua teoksen ympärillä ymmärtääkseen sen mittakaavaa, läpäisyä ja rakenteellista suhdetta. Teoksen kapeus, korkeus, paino ja sivuprofiilit eivät hahmotu yhdellä silmäyksellä, vaan ne rakentuvat vähitellen kehollisen katsomisen kautta.

Tässä yhteydessä rytmi voidaan ymmärtää Juddin kautta ennen kaikkea rakenteellisena toistona ja tilallisena järjestyksenä. Betoniharkkojen muodostama toisto tuottaa mitallisen rytmin, joka on suhteellisen selkeä ja kontrolloitu. Tätä vasten ornamentaalinen masto näyttäytyy poikkeamana, liikkeenä ja ylijäämänä. Rytm ei siis synny pelkästään toistosta, vaan toiston ja häiriön suhteesta. Juddin vaikutus auttaa jäsentämään tätä suhdetta: pelkistetty rakenne tekee näkyväksi sen, missä kohdissa teos poikkeaa omasta järjestyksestään.

Samalla on tärkeää erottaa oma työni Juddin minimalismista. Juddin teoksissa materiaalisuus, valmistustapa ja sarjallisuus pyrkivät usein välttämään ekspressiivistä elettä ja symbolista ylikuormitusta. *Uncle* sen sijaan tuo minimalistiseen järjestykseen tarkoituksellisesti ornamentaalista, historiallista ja affektiivista ylijäämää. Betoninen rakenne ei siis puhdistu teosta merkityksistä, vaan toimii kehyksenä, jossa erilaiset merkitykset tulevat entistä selvemmin havaittaviksi. Teos käyttää rakenteellista selkeyttä, mutta ei pyri pelkistämään itseään siihen.

Tästä syystä Juddin merkitys *Unclelle* ei ole tyyllinen vaan rakenteellinen. Hänen ajattelunsa auttaa minua tarkastelemaan, miten objekti voi järjestää tilaa ilman, että sen täytyy esittää mitään itsensä ulkopuolista. Samalla *Uncle* poikkeaa Juddin logiikasta tuomalla tähän järjestykseen historiallisia fragmentteja, digitaalisesti tuotettuja muotoja ja materiaalisia jännitteitä. Teoksen betoniseinämä voidaan näin nähdä eräänlaisena rakenteellisena vastaparina ornamentaalille mastolle: se ei ratkaise kokonaisuutta, mutta antaa sille mitan, painon ja tilallisen rytmin.

Juddin kautta *Uncle*a voidaan siis tarkastella teoksena, jossa todellinen tila, katsojan liike ja modulaarinen järjestys ovat keskeisiä. Betonirakenne ei kanna merkitystä yksinään, vaan merkitys syntyy sen suhteessa mastoon, materiaaleihin ja katsojan keholliseen kokemukseen. Tämä suhde on olennainen osa teoksen rytmistä rakennetta. Se tekee näkyväksi, miten yksinkertainen toisto voi toimia alustana monimutkaisemmalle muodolliselle ja historialliselle kerrostumiselle.

2.3 Bruno Gironcoli: monumentaalinen hybridi ja historiallinen muisti

Bruno Gironcolin kuvanveisto tarjoaa kolmannen viitekehyksen, jossa monumentaalisuus, teollinen materiaalisuus ja historiallisesti latautunut muotokieli yhdistyvät hybridisiksi kokonaisuuksiksi. Gironcolin teokset eivät asetu helposti yhden tyylin tai selkeän ikonografisen järjestelmän sisään. Niissä arkkitehtoninen rakenne, orgaaniset muodot, esinemäiset fragmentit ja symbolisesti latautuneet elementit muodostavat kokonaisuuksia,

jotka vaikuttavat samanaikaisesti rituaalisilta, teollisilta ja futuristisilta. Tästä syystä hänen työnsä tarjoaa kiinnostavan vertailukohdan *Unclelle*, joka sekin rakentuu eri aikakausien, materiaalien ja valmistuslogiikoiden yhteentörmäyksestä.

Mumokin näyttelyteksti kuvaa Gironcolin saaneen laajempaa tunnustusta erityisesti myöhemmän vaiheen suuren mittakaavan veistoksistaan, joissa arkiset ja triviaalit elementit sulautuvat osaksi futuristista ja monumentaalista kokonaisuutta.⁴ Belvederen infoteksti puolestaan painottaa hänen veistostensa alttarimaista ja kryptisesti symbolista luonnetta.⁷ Nämä kuvaukset ovat oman työni kannalta olennaisia, koska *Unclessa* monumentaalisuus ei synny ainoastaan koosta tai materiaalien painosta, vaan myös tavasta, jolla teos järjestää ympärilleen erityisen tilallisen tilanteen. Mastomainen ornamaalinen rakenne ja betoninen seinämä muodostavat kokonaisuuden, jossa on jonkinlainen rituaalinen tai alttarimainen vaikutelma, vaikka teos ei viittaa suoraan mihinkään uskonnolliseen tai ikonografiseen järjestelmään.

Gironcolin kautta voidaan ajatella veistosta hybridinä, jossa eri merkitysjärjestelmät ovat läsnä yhtä aikaa ilman, että ne sulautuvat täysin yhdeksi kertomukseksi. Tämä on tärkeää myös *Uncle* kohdalla. Teoksen historiallisista huonekaluframenteista johdettu ornamentti kantaa mukanaan muistia aiemmista käyttöyhteyksistä, käsityöperinteistä ja arvon muodoista. Kun nämä fragmentit skannataan, muokataan ja asetetaan osaksi uutta veistoksellista rakennetta, niiden alkuperäinen funktio hämärtyy. Ne eivät enää palvele huonekalun koristelua tai käyttöesineen statusta, vaan muuttuvat osaksi tilallista ja materiaalista järjestelmää, jossa niiden merkitys rakentuu uudelleen.

Tässä mielessä *Uncle* lähestyy Gironcolin hybridisyyttä juuri muodon ajallisen kerrostumisen kautta. Historiallinen ornamentti ei ole teoksessa nostalginen lainaus, mutta se ei myöskään katoa kokonaan abstraktion alle. Se säilyttää tunnistettavuuden jäänteitä, jotka aktivoivat katsojassa assosiaatioita menneisiin tyylihin, sisustuksellisiin objekteihin ja kulttuurisiin arvomuotoihin. Samalla digitaalinen mallinnus ja teolliset materiaalit katkaisevat yhteyden alkuperäiseen kontekstiin. Näin muoto alkaa toimia kahden suunnan välillä: se viittaa menneeseen, mutta sen materiaalisuus ja tuotantotapa kiinnittävät sen nykyhetkeen.

Gironcolin teoksissa monumentaalisuus ei ole pelkkää suurta kokoa, vaan myös tapaa järjestää katsojan kokemus. Monumentaalinen teos voi vaikuttaa katsojaan siten, että sen mittakaava, paino ja symbolinen epäselvyys synnyttävät kokemuksen jostakin itseä suuremmasta tai vaikeasti hahmotettavasta. *Unclessa* tämä vaikutelma rakentuu maltillisemmin, mutta samankaltainen kysymys on läsnä. Teos ei tarjoa katsojalle selkeää käyttölogiikkaa tai yksiselitteistä kuvallista viestiä. Sen mastomainen rakenne, betoninen massa ja merimiinaa muistuttava epoksihartsinen elementti vihjaavat erilaisiin tarkoituksiin, mutta mikään niistä ei palaudu yhteen funktionaaliseen selitykseen. Tämä tekee teoksesta esinemäisen ja samalla vaikeasti paikannettavan.

Rytmin näkökulmasta Gironcolin merkitys liittyy erityisesti kerrostumiseen ja elementtien väliseen jännitteeseen. Jos Juddin kautta rytmii voidaan hahmottaa toistona ja modulaarisena järjestyksenä, Gironcolin kautta se voidaan ajatella eri aikatasojen ja symbolisten rekisterien yhteentörmäyksenä. *Unclessa* tämä tarkoittaa sitä, että historiallinen ornamentti, teollinen betoni, digitaalinen epoksihartsii ja käsitelty puu eivät muodosta täysin yhtenäistä esteettistä kieltä. Niiden välinen rytmii syntyy pikemminkin eroista, siirtymistä ja katkoksista. Teos saa ajallisen rakenteensa siitä, että mikään osa ei täysin sulauta toisia itseensä.

Samalla on tärkeää erottaa *Uncle* Gironcolin tuotannosta. En pyri rakentamaan samanlaista symbolista kuvastoa tai monumentaalista maailmaa kuin Gironcoli. Oma teokseni on

rajatumpi ja kiinnittyy erityisesti materiaalien, valmistusmenetelmien ja historiallisen ornamentin uudelleenjärjestämiseen. Gironcolin praktiikka toimii minulle ennen kaikkea vertailupintana, jonka kautta voin tarkastella, miten veistos voi olla hybridi ilman, että sen merkityksen tarvitsee selkiytyä yhdeksi kuvaksi tai kertomukseksi.

Gironcolin kautta *Unclea* voidaan siis ajatella teoksena, jossa historiallinen muisti ja teollinen nykyhetki kohtaavat. Teoksen alttarimainen vaikutelma, mastomainen keskirakenne ja materiaallinen paino eivät muodosta suljettua symbolista järjestelmää, vaan avoimen tilallisen tilanteen. Tässä tilanteessa katsoja kohtaa objektin, joka vaikuttaa sekä tutulta että vieraalta: siinä on fragmentteja historiasta, mutta ne on irrotettu alkuperäisistä yhteyksistään ja asetettu uuteen, teknologisesti välittyneeseen muotoon. Juuri tämä tuttuuden ja vierauden välinen liike tekee Gironcolin viitekehyksestä olennaisen oman työni kannalta.

3. Dialogi praktiikoiden välillä

Matthew Barney, Donald Juddin ja Bruno Gironcolin praktiikat muodostavat tässä opinnäytteessä kolme erilaista, mutta toisiaan täydentävää näkökulmaa muodon toimintaan. Nämä praktiikat jäsensivät kolme erilaista tapaa ymmärtää muoto prosessina ja materiaalin toimijuutena², muoto konkreettisena objektina todellisessa tilassa³ sekä muoto monumentaalisena hybridinä, jossa historiallinen muisti ja teollinen nykyhetki kerrostuvat⁴. Barney auttaa tarkastelemaan muotoa prosessina ja materiaalin aktiivisuutena. Judd tuo esiin objektin rakenteellisen selkeyden, tilallisen konkreettisuuden ja modulaarisen järjestyksen. Gironcoli puolestaan avaa mahdollisuuden ajatella veistosta monumentaalisena hybridinä, jossa historiallinen muisti, teollinen materiaalisuus ja symbolinen epäselvyys kerrostuvat. Näiden näkökulmien kautta *Unclea* voidaan tarkastella teoksena, joka ei palaudu yhteen taiteelliseen strategiaan, vaan rakentuu useiden erilaisten muotologikoiden välisestä jännitteestä.

Barneyn kautta *Unclessa* korostuu valmistusprosessin merkitys. Teoksen historialliset muodot eivät siirry sellaisinaan osaksi veistosta, vaan ne kulkevat skannauksen, digitaalisen muokkauksen, materiaallisen toteutuksen ja käsin viimeistelyn läpi. Näissä vaiheissa muoto muuttuu ja sen suhde alkuperäiseen kontekstiinsa katkeaa osittain. Juddin kautta taas voidaan tarkastella sitä, miten tämä muuttunut muoto tarvitsee ympärilleen rakenteellisen järjestyksen. Betoniharkoista muodostuva seinämä antaa teokselle mitan, painon ja tilallisen rytmin, jonka kautta ornamentaalinen masto tulee luettavaksi. Gironcolin kautta puolestaan voidaan ajatella, miksi tämä kokonaisuus ei pyri selkeytymään yhdeksi tyyliksi tai kertomukseksi, vaan säilyttää hybridisen, osittain vaikeasti paikannettavan luonteensa.

Näiden kolmen viitekehyksen välinen dialogi auttaa myös tarkentamaan sitä, mitä tarkoitan rytmillä tässä opinnäytteessä. Rytmii ei tässä yhteydessä tarkoita samaa asiaa kuin teoksen estetiikka, symbolinen sisältö tai historiallinen viittaus. Pikemminkin se viittaa siihen, miten teoksen eri osat asettuvat suhteeseen toisiinsa tilassa ja ajassa. Barney kohdalla rytmii liittyy prosessin vaihteellisuuteen ja materiaaliin muutoksiin. Juddin kohdalla se liittyy toistoon, mittaan ja katsojan liikkeessä aktivoituvaa rakenteeseen. Gironcolin kohdalla se liittyy kerrostumiseen, katkoksiin ja erilaisten symbolisten rekisterien yhteentörmäykseen. Näin rytmii rajautuu teoksessa tavaksi hahmottaa suhteita, ei yleiseksi käsitteeksi, joka selittäisi kaiken.

Uncle sijoittuu näiden näkökulmien väliseen tilaan. Se ei ole barneyläisesti narratiivinen järjestelmä, juddilaisesti puhdas objekti eikä gironcolilaisesti kokonainen monumentaalinen maailma. Sen sijaan se hyödyntää näistä praktiikoista avautuvia kysymyksiä: miten materiaali voi kantaa prosessia, miten rakenne voi järjestää katsomista ja miten historialliset fragmentit voivat muuttua nykyhetkessä hybrideiksi muodoiksi. Teoksen ajattomuuden

kysymys alkaa hahmottua juuri tässä risteyksessä. Ajattomuus ei tarkoita, että teos olisi historiaton tai tyyllillisesti neutraali, vaan sitä, että se voi muodostaa suhteita useiden eri aikojen, materiaalien ja valmistustapojen välille.

Tämän luvun tarkoituksena on ollut koota taiteelliset referenssit yhteen niin, että niiden rooli myöhemmässä analyysissä olisi täsmällisempi. Jatkossa en käsittele Barneyta, Juddia ja Gironcolia erillisinä vertailukohtina joka kerta uudelleen, vaan käytän tässä luvussa rakennettua kolmijakoa taustana *Unclen* rytmin, materiaallisen prosessin ja esteettisen jännitteen tarkastelulle. Barney, Judd ja Gironcoli eivät siis muodosta teokselle mallia, jota se seuraisi, vaan käsitteellisen ja taiteellisen kentän, jossa oma työskentelyni tulee näkyväksi. Tämän kentän kautta voidaan siirtyä tarkastelemaan rytmiä erillisenä käsitteenä ja kysyä, millä tavoin se voi toimia kuvanveistollisen muodon analyysin välineenä.

4. Rythmi emergenttinä järjestyksenä

Rytmin käsitettä tarkastellaan tässä opinnäytteessä ensisijaisesti Henri Lefebvren rytmianalyysin kautta. Lefebvrelle rythmi liittyy ajan, tilan ja kehon välisiin suhteisiin: siihen, miten erilaiset toistot, katkokset, kestot ja liikkeet rakentavat kokemustamme ympäristöstä. Rythmi ei hänen ajattelussaan ole pelkästään musiikillinen tai muodollinen käsite, vaan tapa havaita ajallisia järjestyksiä tilassa.¹ Tämän opinnäytteen kannalta Lefebvren ajattelu on hyödyllistä erityisesti siksi, että se mahdollistaa veistoksen tarkastelun tilanteena, jossa objekti, katsoja ja tila eivät ole toisistaan irrallisia. Veistos ei tällöin ole vain katsottava kappale, vaan osa ajallista ja kehoallista kokemusta.

On kuitenkin tärkeää rajata, mitä rytmillä tässä työssä tarkoitetaan. Rythmi ei tässä yhteydessä tarkoita kaikkea teoksen kokemuksellisuutta, eikä sillä pyritä selittämään koko teoksen esteettistä tai historiallista merkitystä. Rythmi viittaa tarkemmin niihin suhteisiin, joiden kautta teoksen muodot, materiaalit ja mittasuhteet järjestyvät ajallisesti ja tilallisesti. Toisto, katkos, paino, suunta, läpäisy ja mittakaava muodostavat rytmisiä suhteita silloin, kun ne ohjaavat katsojan havaintoa ja liikettä. Estetiikka puolestaan liittyy siihen, millaisia arvoasetelmia, tyyllillisiä jännitteitä ja affektiivisia vaikutelmia nämä suhteet tuottavat. Näin rythmi ja estetiikka ovat yhteydessä toisiinsa, mutta ne eivät ole sama asia.

Lefebvren rinnalla rytmiä voidaan tarkastella myös järjestäytymisen näkökulmasta. Tätä ajatusta avaa Steven Strogatzin synkronisaatiota ja spontaania järjestystä käsittelevä tutkimus. Strogatz kuvaa, kuinka erilaiset rytmiset yksiköt, kuten biologiset organismit, fysikaaliset ilmiöt tai tekniset järjestelmät, voivat vuorovaikutuksen kautta löytää yhteisen rytmin ilman keskitettyä ohjausta.⁸ Tämän opinnäytteen yhteydessä Strogatzin teoria ei toimi suorana luonnontieteellisenä selityksenä taideteokselle. Sen sijaan käytän sitä käsitteellisenä rinnastuksena, joka auttaa ajattelemaan, miten järjestys voi syntyä osien välisistä suhteista eikä vain ennalta määrätystä kompositiosta.

Strogatzin kuvaama synkronisaatio perustuu ajatukseen toisiinsa kytkeytyneistä oskillaattoreista: yksittäiset toimijat vaikuttavat toistensa rytmiin ja alkavat vähitellen mukautua yhteiseen järjestykseen.⁹ Taideteoksen kohdalla tätä ei tarvitse ymmärtää kirjaimellisesti. *Uncle* ei ole biologinen tai fysikaalinen järjestelmä samassa mielessä kuin Strogatzin esimerkit. Rinnastus on kuitenkin hyödyllinen, jos sen avulla ajatellaan teoksen rakentumista prosessina, jossa materiaalit, tekniset ratkaisut, löydetty muodot ja tilalliset rajoitteet alkavat vaikuttaa toisiinsa. Teoksen lopullinen muoto ei synny vain yhdestä ideasta, vaan monien valintojen, sattumien, vastusten ja tarkennusten seurauksena.

Tässä mielessä *Unclen* muotoa voidaan ajatella emergenttinä rakenteena. Emergentti ei tässä tarkoita, että teos olisi syntynyt ilman tekijän päätöksiä tai kontrollia. Päinvastoin teos on tietoisesti suunniteltu, rakennettu ja sommiteltu. Emergenssi viittaa pikemminkin siihen, että teoksen lopullinen järjestys ei ole täysin palautettavissa yhteen alkuperäiseen suunnitelmaan. Materiaalien ominaisuudet, tuotantoprosessien rajat, tilalliset mittasuhteet ja teoksen kokoamiseen liittyvät ratkaisut ovat kaikki vaikuttaneet siihen, millaiseksi kokonaisuus on muodostunut. Rytmii syntyy juuri näiden tekijöiden välisissä suhteissa.

Unclessa historialliset muodot, digitaaliset tuotantomenetelmät ja materiaalien fysikaaliset ominaisuudet kohtaavat tilallisessa kokonaisuudessa. Ornamentaalinen masto, betoninen seinämä, hiilletty puu, valettu alumiini ja epoksihartsii muodostavat järjestelmän, jossa mikään yksittäinen elementti ei yksin määrää koko teoksen merkitystä. Tätä suhdetta ei kuitenkaan tarvitse kuvata ehdottomana hierarkian puuttumisena. Sen sijaan voidaan sanoa, että teos pyrkii rakentamaan tilanteen, jossa eri osat ovat keskinäisessä jännitteessä ja riippuvuudessa. Betoninen rakenne antaa teokselle mitan ja painon, mastomainen osa suuntaa liikettä ja historialliset ornamenttifragmentit avaavat yhteyden menneisiin muotokieliin.

Rytmi syntyy tässä kokonaisuudessa toiston ja poikkeaman välisestä suhteesta. Betonihiarkkojen modulaarisuus luo mitallisen järjestyksen, joka muistuttaa minimalistisen kuvanveiston rakenteellista selkeyttä. Tätä vasten ornamentaalinen masto toimii poikkeavana, liikkeellisempänä ja historiallisesti latautuneimpana elementtinä. Digitaalisesti tuotetut osat puolestaan tuovat mukaan nykyteknologisen tarkkuuden, joka sekä säilyttää että muuttaa historiallisten muotojen piirteitä. Näiden elementtien välinen rytmi ei ole vain näkyvää toistoa, vaan kokemus suhteista: siitä, miten eri muodot hidastavat, keskeyttävät, jatkavat tai korostavat toisiaan.

Emergentin rytmin ajatus auttaa myös tarkastelemaan teoksen ajallisuutta. Barokin ja rokokoon muotokieliin viittaavat ornamentit eivät toimi *Unclessa* lineaarisina historiallisina lainauksina. Ne eivät myöskään pyri palauttamaan mennyttä sellaisenaan nykyhetkeen. Digitaalinen skannaus, mallinnus ja materiaallinen uudelleentuotanto muuttavat näitä muotoja niin, että niiden alkuperäinen käyttöyhteys hämärtyy. Menneen ja nykyisen välinen suhde ei siksi ole nostalginen paluu, vaan muodon uudelleenjärjestäminen toisessa teknologisessa ja tilallisessa tilanteessa.

Tässä yhteydessä synkronian käsite on käyttökelpoinen. *Unclessa* eri aikatasot eivät asetu peräkkäin, vaan ne ovat läsnä samanaikaisesti. Historiallinen ornamentti, teollinen betoni ja digitaalinen epoksihartsii eivät muodosta yhtä yhtenäistä aikakautta, vaan tuovat samaan teokseen useita ajallisia rekistereitä. Näiden rekisterien välinen suhde ei ole täysin harmoninen, vaan jännitteinen. Juuri tämä jännite tekee rytmistä kiinnostavan analyysin välineen: rytmi ei merkitse ainoastaan yhteensopivuutta, vaan myös katkoksia, siirtymiä ja eritahtisuutta.

Rytmi emergenttinä järjestyksenä avaa näin näkökulman myös muodon ajattomuuteen. Ajattomuus ei tarkoita muuttumatonta tai historiatonta muotoa, vaan kykyä muodostaa suhteita eri aikojen ja merkitysten välillä. Jos muoto pystyy synnyttämään uusia yhteyksiä menneen, nykyisen ja katsojan kokemuksen välille, sitä voidaan ajatella ajattomuuden suuntaan liikkuvana. Tämä ei ole väite siitä, että *Uncle* olisi ajaton teos yleispätevässä mielessä. Pikemminkin teos tutkii ajattomuuden mahdollisuutta rakentamalla tilanteen, jossa eri aikatasot ja materiaaliilogiikat ovat samanaikaisesti läsnä.

Lopulta emergentti rytmin ajatus yhdistää tässä opinnäytteessä materiaallisen tutkimuksen, historiallisen muodon analyysin ja tilallisen kokemuksen. Rytmii ei ole vain näkyvä

ominaisuus tai koristeellinen vaikutelma, vaan tapa tarkastella sitä, miten teoksen osat järjestyvät suhteessa toisiinsa ja katsojaan. Samalla rytmin käsite pysyy rajattuna: se ei korvaa estetiikkaa, funktiota tai historiallista tulkintaa, vaan toimii niiden rinnalla yhtenä analyysin välineenä. *Unclessa* rytmi voidaan näin ymmärtää suhteiden järjestykseksi, joka pitää teoksen avoimena, jännitteisenä ja ajallisesti aktiivisena.

5. Emergentistä rytmistä kuvanveiston praktiikoihin

Edellisessä luvussa rytmiä tarkasteltiin emergenttinä järjestyksenä, joka syntyy osien välisten suhteiden, toistojen, katkosten ja ajallisten siirtymien kautta. Lefebvren rytmianalyysi ja Strogatzin synkronisaatioteoria tarjosivat tähän kaksi erilaista, mutta tämän työn kannalta toisiaan täydentävää näkökulmaa. Lefebvren kautta rytmi liittyy keholliseen ja tilalliseen kokemukseen: siihen, miten aika, tila ja liike tulevat havaittaviksi. Strogatzin kautta taas voidaan ajatella, miten järjestys voi muodostua vuorovaikutuksessa olevien osien välille ilman, että se olisi täysin palautettavissa yhteen keskitettyyn periaatteeseen. Näiden näkökulmien jälkeen on olennaista kysyä, miten rytmi voi toimia kuvanveiston praktiikassa konkreettisenä ajattelun ja tekemisen välineenä.

Kuvanveistossa rytmi ei useinkaan ilmene samalla tavalla kuin musiikissa tai liikkeeseen perustuvissa taiteen muodoissa. Veistos on lähtökohtaisesti paikallaan oleva objekti tai tilallinen kokonaisuus, mutta se ei tästä huolimatta ole kokemuksellisesti pysähtynyt. Rytmi voi syntyä siitä, miten katsoja liikkuu teoksen ympärillä, miten materiaali ohjaa katseen suuntaa, miten eri osat toistuvat tai keskeyttävät toisensa ja miten teoksen mittakaava suhteutuu katsojan kehoon. Tässä mielessä kuvanveistollinen rytmi on usein epäsuoraa. Se ei välttämättä näyttäydy liikkeenä objektissa itsessään, vaan liikkeen mahdollisuutena, jonka teos synnyttää tilassa.

Kompositio voidaan tässä yhteydessä ymmärtää yhtenä rytmin näkyvistä muodoista, mutta kompositio ja rytmi eivät ole sama asia. Kompositio viittaa siihen, miten teoksen osat asettuvat suhteeseen toisiinsa näkyvässä kokonaisuudessa. Rytmi puolestaan liittyy siihen, miten nämä suhteet koetaan ajallisesti: missä kohtaa katse pysähtyy, miten paino jakautuu, millä tavalla jokin elementti toistuu, keskeytyy tai jatkuu toisessa muodossa. Kompositio voi siis olla rytmin hetkellinen ilmentymä tai sen näkyvä muoto¹⁰, mutta rytmi sisältää myös katsojan liikkeen, havaitsemisen keston ja materiaalien välisen ajallisen jännitteen.

Tämän erottelun avulla rytmin käsite voidaan pitää riittävän rajattuna. Rytmi ei tässä tarkoita koko teoksen esteettistä vaikutelmaa eikä sen symbolista sisältöä. Se tarkoittaa tapaa, jolla teoksen muodolliset, materiaaliset ja tilalliset suhteet alkavat järjestää katsojan kokemusta. Jos estetiikka kysyy, millaisia arvoja, affekteja ja tyyllillisiä jännitteitä teos tuottaa, rytmi kysyy, miten nämä elementit asettuvat ajallisesti ja tilallisesti toistensa yhteyteen. Tämä raja on tärkeä, koska muuten rytmi voisi helposti laajentua kattamaan kaikki ne ilmiöt, joita teoksessa käsitellään.

Monissa kuvanveistollisissa praktiikoissa rytmi ilmenee juuri materiaalisina ja rakenteellisina suhteina. Toisto, sarjallisuus, modulaarisuus, mittakaavan vaihtelu, materiaallinen vastus ja fragmenttien kerrostuminen voivat kaikki muodostaa rytmisiä rakenteita. Näitä ei tarvitse ymmärtää yhdenmukaisina tai harmonisina järjestyksinä. Rytmi voi syntyä myös ristiriidasta: siitä, että teoksen osat eivät täysin sovi yhteen, vaan säilyttävät eritahtisuutensa. Kuvanveistossa tällainen eritahtisuus voi olla erityisen kiinnostavaa, koska eri materiaalit ja muodot kantavat mukanaan erilaisia ajallisuuksia. Betoni, puu, metalli, hartsi, digitaalinen malli ja historiallinen ornamentti eivät kuulu samaan aikaan samalla tavalla.

Tässä kohdassa aiemmin käsitellyt taiteelliset viitekehykset auttavat tarkentamaan, miten rytmi voi toimia kuvanveistollisessa ajattelussa. Barney, Juddin ja Gironcolin praktikat osoittavat, että rytmi voi syntyä hyvin erilaisista lähtökohdista: prosessista, toistosta, rakenteesta, mittakaavasta tai historiallisesta kerrostumisesta. Tässä luvussa en kuitenkaan palaa näihin taiteilijoihin erillisinä esimerkkeinä, vaan käytän aiemmin rakennettua kehystä taustana. Sen avulla *Unclea* voidaan tarkastella teoksena, jossa prosessuaalinen materiaalisuus, modulaarinen rakenne ja hybridinen ajallisuus limittyvät.

Unclen kohdalla rytmi ei ole yksittäinen ominaisuus, jonka voisi paikantaa vain ornamentaaliseen mastoon, betoniseinämään tai materiaalien välisiin kontrasteihin. Se syntyy pikemminkin näiden osien välisissä suhteissa. Betoniharkot muodostavat toistuvan ja mitallisen rakenteen, joka luo teokselle vakauden ja pysähdyksen tuntua. Mastomainen ornamentaalinen elementti taas tuo kokonaisuuteen pystysuuntaista liikettä, historiallista runsautta ja muodon jatkuvuuden vaikutelman. Epoksihartsinen yksityiskohta, valettu alumiini ja hiilletty puu lisäävät kokonaisuuteen materiaalsen eritahtisuuden, jossa jokainen osa viittaa erilaiseen valmistamisen ja arvottamisen logiikkaan.

Tämä tekee teoksesta rytmisen järjestelmän, mutta ei suljetussa tai yksiselitteisessä merkityksessä. Rytmä ei järjestä teosta harmoniseksi kokonaisuudeksi, vaan pitää sen jännitteet näkyvinä. Betonisen rakenteen toisto ei poista ornamentaalisen muodon ylijäämää, eikä digitaalinen tarkkuus kumoa materiaalien käsityöllistä tai fyysistä luonnetta. Teoksen rytmi muodostuu pikemminkin siitä, että nämä elementit joutuvat jatkuvasti suhteutumaan toisiinsa. Katsojan liikkeessä teoksen ympäri tämä suhde muuttuu: jokin elementti korostuu, toinen jää taustalle, ja kokonaisuuden painopiste siirtyy.

Tässä mielessä kuvanveistollinen rytmi liittyy myös katsomisen aikaan. Teos ei avaudu kokonaan yhdellä kertaa, vaan sen hahmottaminen vaatii lähestymistä, kiertämistä ja etäisyyden vaihtelua. Katsoja kohtaa ensin ehkä teoksen siluetin tai materiaalsen massan, mutta vasta lähempää avautuvat ornamentaaliset yksityiskohdat, pintojen käsittely ja eri valmistusmenetelmien jäljet. Rytmä syntyy tästä ajallisesta etenemisestä. Teos ei liiku, mutta katsojan havainto liikkuu sen sisällä ja ympärillä.

Siirtymä emergentin rytmien käsitteestä kuvanveiston praktiikkaan tekee näkyväksi sen, että rytmi ei ole vain teoreettinen termi, vaan myös työskentelyn tapa. Teosta rakentaessani olen joutunut neuvottelemaan materiaalien, löydettyjen muotojen, digitaalisten mallien ja tilallisten rajoitteiden kanssa. Jokainen vaihe on vaikuttanut seuraavaan. Tästä syystä *Unclen* rytmi ei ole syntynyt ainoastaan valmiin teoksen kompositiossa, vaan jo prosessissa, jossa eri elementit ovat vähitellen hakeutuneet suhteeseen toistensa kanssa.

Seuraavassa luvussa tarkastelen *Unclea* tämän ajattelun kautta konkreettisena tapausesimerkkinä. Analyysi keskittyy siihen, miten rakenteellinen rytmi, materiaallinen prosessi ja ajallinen kerrostuma muodostavat teoksessa toisiinsa liittyviä mutta erillisiä tasoja. Näiden tasojen avulla voidaan tarkastella, miten teos pyrkii pitämään muodon ja ajan välisen jännitteen aktiivisena. Samalla analyysi toimii testinä sille, kuinka pitkälle rytmien käsite kantaa kuvanveistollisen teoksen tarkastelussa, ja missä kohdissa sen rinnalle tarvitaan muita käsitteitä, kuten estetiikkaa, funktiota ja historiallista viittausta.

6. Uncle, teoksen analyysi

Teos *Uncle* (2025) toimii tämän opinnäytteen taiteellisena ytimenä ja konkreettisena tutkimuskohteena, jossa muodon, rytmien, materiaalsen ajallisuuden ja esteettisen jännitteen kysymykset kohtaavat. Teos rakentuu useista toisilleen jännitteisistä elementeistä: ornamentaalisesta mastomaisesta rakenteesta, betoniharkoista muodostuvasta seinämästä sekä digitaalisesti tuotetuista ja käsin viimeistellyistä materiaali-osista. Kokonaisuus ei

perustu yhden materiaalin, muotokielen tai valmistustavan hallitsevuuteen, vaan eri elementtien väliseen suhteeseen. Tästä syystä teosta on mielekästä tarkastella järjestelmänä, jossa merkitys muodostuu osien yhteisvaikutuksesta.

*Uncle*n materiaallinen kokonaisuus koostuu hiilletystä männystä, valetusta alumiinista, betonista ja 3D-tulostetusta epoksihartsista. Teoksen mitat ovat 900 x 340 x 150cm, sen mainitseminen on analyysin kannalta olennaista, koska työn mittakaava vaikuttaa ratkaisevasti siihen, miten katsoja kohtaa sen tilassa. Teoksen vaikutus ei synny ainoastaan sen yksityiskohdista, vaan myös siitä, miten sen korkeus, leveys, syvyys ja painon tuntu suhteutuvat katsojan kehoon. Mittakaava määrittää, nähdäänkö teos esineenä, rakenteena, tilallisena esteenä vai jonkinlaisena monumentaalisenä kappaleena. Tässä mielessä fyysiset mitat eivät ole vain teknistä tietoa, vaan osa teoksen kokemuksellista rakennetta.

Teoksen ornamentaalinen masto perustuu 3D-skannattuihin antiikkihuonekalujen osiin, joita on muokattu digitaalisesti ennen niiden materialisoitumista veistokselliseksi rakenteeksi. Tämä prosessi irrottaa muodot niiden alkuperäisestä käyttöyhteydestä ja siirtää ne uuteen tilalliseen tilanteeseen. Huonekalun osa ei enää toimi koristeena esineessä, jolla olisi käytännöllinen funktio, vaan siitä tulee veistoksellinen fragmentti. Samalla sen historiallinen luonne ei katoa kokonaan. Muoto säilyttää jälkiä ornamentista, käsityöperinteestä ja aiemmista arvon muodoista, vaikka digitaalinen käsittely muuttaa sen mittakaavaa, rakennetta ja merkityskenttää.

Betoniharkoista rakentuva seinämä muodostaa tälle ornamentaaliselle mastolle rakenteellisen vastaparin. Se tuo teokseen toistoa, painoa ja mitallista selkeyttä. Betonirakenne voidaan lukea viittauksena teolliseen rakentamiseen ja minimalistiseen järjestykseen, mutta se ei toimi pelkkänä neutraalina taustana. Se määrittää teoksen tilallisen logiikan: masto läpäisee sen, asettuu sitä vasten ja muuttaa sen rytmiä. Näin betonin ja ornamentin välinen suhde muodostaa yhden teoksen keskeisistä jännitteistä. Tätä suhdetta ei tarvitse ymmärtää hierarkkisesti niin, että toinen elementti hallitsisi toista. Pikemminkin teos pyrkii rakentamaan tilanteen, jossa rakenteellinen selkeys ja ornamentaalinen ylijäämä joutuvat jatkuvasti suhteutumaan toisiinsa.

Analysoin teosta tässä luvussa kolmen toisiinsa liittyvän näkökulman kautta: rakenteellinen rytmi, materiaallinen prosessi ja ajallinen kerrostuma. Rakenteellisen rytmien kohdalla tarkastelen sitä, miten teoksen muodot, mittasuhteet ja katsojan liike järjestävät kokemusta tilassa. Materiaalisen prosessin kohdalla keskityn siihen, miten hiilletty puu, alumiini, betoni, epoksihartsi sekä digitaaliset ja käsityölliset valmistusvaiheet tuottavat teokseen erilaisia ajallisia ja fyysisiä kerroksia. Ajallisen kerrostuman kohdalla tarkastelen, miten historialliset muotokielet, nykYTEknologinen valmistus ja teollinen materiaalisuus voivat olla samassa teoksessa samanaikaisesti läsnä.

Näiden näkökulmien kautta *Uncle* näyttäytyy emergenttina kokonaisuutena siinä rajatussa merkityksessä, jota olen edellisissä luvuissa hahmotellut. Teos on tietoisesti suunniteltu ja rakennettu, mutta sen lopullinen vaikutelma ei palaudu yhteen päätökseen tai yksittäiseen elementtiin. Materiaalit, valmistusmenetelmät, mittakaava, tilallinen asettuminen ja katsojan liike vaikuttavat siihen, millaiseksi teoksen rytmi muodostuu. Rytmi ei tässä tarkoita teoksen koko estetiikkaa, vaan tapaa, jolla sen eri osat järjestyvät suhteessa toisiinsa ja tulevat havaittaviksi ajassa. Estetiikan kysymykset, kuten vakavuus, kitsch, arvo ja ironia, käsittelen myöhemmässä luvussa erikseen.

Tämän analyysin tarkoituksena ei ole osoittaa, että *Uncle* merkitsisi vain yhtä asiaa tai että sen rakenne olisi täysin hallittavissa käsitteellisesti. Sen sijaan pyrin avaamaan niitä suhteita, joiden kautta teos toimii tilallisena ja materiaalisena kokonaisuutena. *Uncle* voidaan

nähdä yrityksenä rakentaa veistoksellinen tilanne, jossa historiallinen ornamentti, minimalistinen rakenne, digitaalinen valmistus ja materiaallinen paino kohtaavat. Teoksen kiinnostavuus syntyy juuri siitä, ettei näiden välinen suhde ratkea yksiselitteisesti, vaan jää aktiiviseksi jännitteeksi katsojan kokemuksessa.



Kuva. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksihartsia. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

7. Rakenteellinen rytmi ja tilallinen järjestys

Teoksen keskeinen rakenteellinen lähtökohta on mastomainen ornamentaalinen elementti, joka läpäisee betoniharkoista rakentuvan seinämäisen rakenteen. Tämä läpäisy muodostaa teokseen tilallisen akselin, jonka ympärille muut materiaalit ja muodolliset suhteet järjestyvät. Masto ei ole vain pystysuuntainen muoto, vaan suuntaa antava elementti, joka ohjaa katsojan havaintoa teoksen läpi ja sen ympäri. Betoninen rakenne puolestaan pysäyttää, rajaa ja rytmittää tätä liikettä. Näiden kahden elementin välinen suhde muodostaa teoksen rakenteellisen jännitteen: toinen viittaa liikkeeseen, kasvuun ja ornamentaaliseen jatkuvuuteen, toinen painoon, toistoon ja tilalliseen pysähdykseen.

Katsojan kokemus ei rakennu yhden katselupisteen varaan. *Uncle* näyttäytyy eri tavoin riippuen siitä, mistä suunnasta sitä lähestytään ja millä etäisyydellä katsoja seisoo. Etäältä teos saattaa hahmottua ennen kaikkea siluettina, rakenteena tai tilallisena esteenä. Lähempää avautuvat materiaalien pinnat, ornamentaaliset yksityiskohdat, hiilletyn puun jäljet ja eri osien väliset liitokset. Teoksen kokeminen edellyttää siksi ajallista katsomista: katsojan täytyy liikkua, pysähtyä, vaihtaa näkökulmaa ja suhteuttaa oma kehonsa teoksen mittakaavaan. Rytmi syntyy osittain tästä katsomisen kestosta.

Helsingin Sanomien näyttelyarviossa Sanna Lipponen kiinnitti huomiota juuri teoksen asteittain avautuvaan mittakaavaan ja vaikuttavuuteen.¹¹ Arviossa *Unclea* kuvattiin teoksena, joka ei paljasta vaikutustaan heti, vaan alkaa avautua katsojalle lähestymisen myötä. Tämä havainto on kiinnostava teoksen rakenteellisen rytmin kannalta, sillä se tuo esiin, ettei teoksen mittakaava ole vain numeerinen ominaisuus. Mittakaava on myös kokemuksellinen tapahtuma. Teos vaikuttaa eri tavalla silloin, kun se nähdään kaukaa osana näyttelytilaa, ja silloin, kun sen rakenteen, materiaalien ja yksityiskohtien väliset suhteet alkavat tulla lähelle.

Betoniharkot luovat teokseen modulaarisen ja mitallisen järjestyksen. Niiden toisto muodostaa rytmin, joka muistuttaa minimalistisen kuvanveiston rakenteellista logiikkaa, mutta *Unclessa* tämä järjestys ei jää puhtaaksi tai itsenäiseksi. Betoniharkkojen säännöllisyys toimii vastaparina ornamentaalisen maston monimutkaisuudelle. Betoninen rakenne tuo teokseen raskautta, horisontaalista vakautta ja arkkitehtonista tuntua, kun taas mastomainen elementti tuo siihen vertikaalisen suunnan ja koristeellisen liikkeen. Rythmi syntyy näiden kahden eri järjestyksen välisestä neuvottelusta.

Tässä suhteessa betonirakenne ei ole pelkkä jalusta tai neutraali tausta. Se määrittää, miten ornamentaalinen muoto voidaan havaita. Jos masto olisi irrallaan betonisesta rakenteesta, sen historiallinen ja koristeellinen luonne voisi korostua eri tavalla. Betoniharkkojen läsnäolo muuttaa maston luentaa: ornamentti ei näyttäydy vain koristeena, vaan elementtinä, joka törmää teolliseen ja pelkistettyyn rakenteeseen. Samalla myös betonin luonne muuttuu. Se ei ole vain rakentamisen materiaali, vaan osa veistoksellista kompositiota, jossa sen toisto, massa ja aukollisuus osallistuvat teoksen rytmiiin.

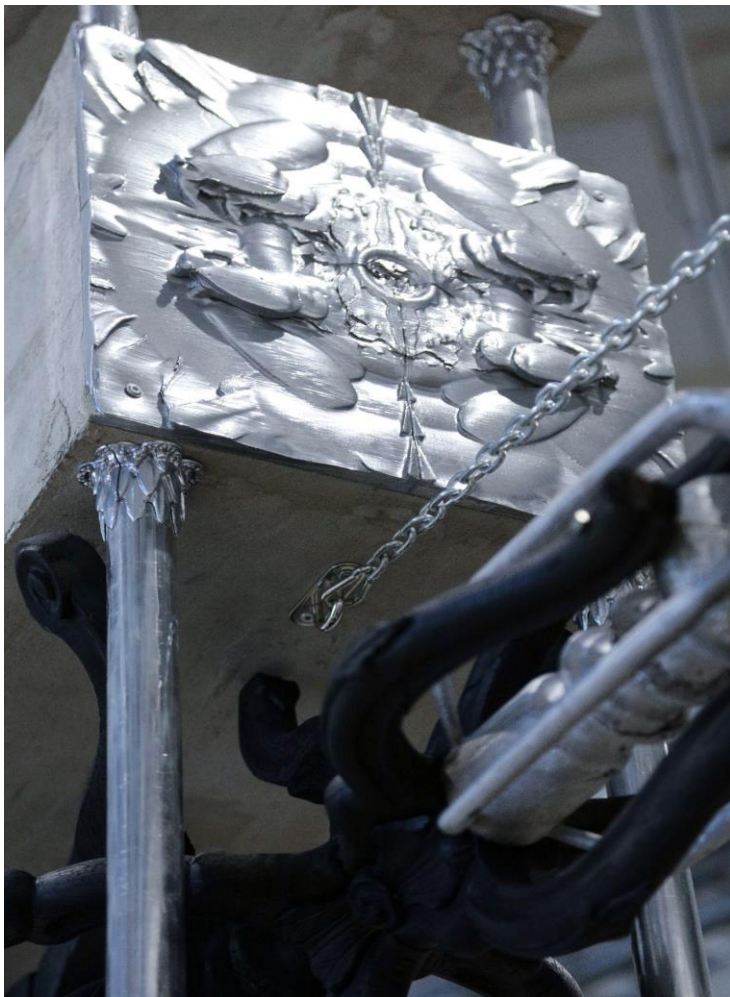
Rythmi ei tässä yhteydessä tarkoita pelkästään visuaalista toistoa. Se liittyy siihen, miten teos järjestää katsojan liikettä ja havaintoa tilassa. Maston suunta, betonin massa, materiaalien välinen kontrasti ja teoksen mittakaava muodostavat kokonaisuuden, joka ei avaudu kerralla. Katsoja joutuu suhteuttamaan havaintonsa uudelleen eri kohdissa: välillä huomio kiinnittyy betonirakenteen mitallisuuteen, välillä ornamentaalisen muodon yksityiskohtiin, välillä materiaalien välisiin liitoksiin ja pintojen eroihin. Tämä vaihtelu muodostaa teoksen tilallisen rytmin.

Lefebvren rytmianalyysin näkökulmasta teosta voidaan tarkastella tilana, jossa erilaiset rytmit kohtaavat. Rakenteellinen toisto, kehollinen liike ja materiaalien ajallinen läsnäolo muodostavat samanaikaisesti vaikuttavia tasoja. Betoniharkkojen järjestys on suhteellisen vakaa ja mitallinen, kun taas katsojan liike tuo siihen ajallisen vaihtelun. Materiaalien pinnat puolestaan kantavat mukanaan omia aikatasojaan: hiilletty puu viittaa palamisen prosessiin, betoni rakentamiseen ja painoon, metalli valamiseen ja kovettumiseen, epoksihartsi digitaalisen ja synteettisen tuotannon alueeseen. Näiden tasojen välinen suhde tekee rytmistä enemmän kuin muodollisen ominaisuuden.

Rudolf Arnheimin hahmopsykologiaan pohjautuva taideteoria tarjoaa tähän vielä yhden näkökulman. Arnheimin mukaan visuaaliset muodot eivät näyttäydy katsojalle täysin passiivisina, vaan niissä voidaan havaita jännitteitä, painoja, suuntia ja voimia.¹² Tämä ajatus auttaa kuvaamaan, miksi paikallaan oleva veistos voi silti tuntua liikkeelliseltä. *Unclessa* mastomainen suunta, betonin pysäyttävä massa ja ornamentaalisten muotojen kaartuvat tai ulkonevat rakenteet tuottavat vaikutelman voimien välisestä suhteesta. Katsoja ei välttämättä tietoisesti analysoi näitä voimia, mutta ne vaikuttavat siihen, miten teoksen kompositio koetaan.

Tämän vuoksi rakenteellinen rythmi ei ole *Unclessa* irrallinen formaali piirre, vaan osa teoksen tilallista järjestystä. Se syntyy siitä, miten masto, betoninen seinämä ja katsojan liike asettuvat suhteeseen. Teos pyrkii rakentamaan tilanteen, jossa katsoja ei ainoastaan katso

objektia ulkopuolelta, vaan joutuu liikkumaan sen asettamien suuntien, pysähdysten ja mittasuhteiden sisällä. Rythmi on tässä mielessä teoksen tapa organisoida tilaa ja aikaa: se ei ratkaise teoksen merkitystä, mutta ohjaa sitä, miten merkitys alkaa muodostua katsomisen aikana.



Kuvat. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksiharts. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

8. Materiaalinen prosessi ja emergentti muoto

Uncle on syntynyt prosessissa, jossa historialliset muodot on ensin digitaalisesti skannattu ja sen jälkeen muokattu 3D-mallinnuksen avulla. Tämä työskentelytapa on olennainen osa teoksen merkitystä, sillä se muuttaa ornamentin suhdetta alkuperäiseen käyttöyhteyteensä. Antiikkihuonekalun osa ei siirry teokseen sellaisenaan, vaan kulkee teknologisen välityksen läpi. Skannaus tekee muodosta digitaalisen jäljen, mallinnus mahdollistaa sen mittakaavan ja rakenteen muuttamisen, ja lopullinen materiaalinen toteutus palauttaa sen jälleen fyysiseen maailmaan. Tässä siirtymässä muoto muuttuu sekä teknisesti että käsitteellisesti.

Digitaalinen prosessi ei kuitenkaan tee muodosta täysin aineetonta tai vapaata. Vaikka 3D-mallinnus mahdollistaa historiallisen fragmentin muokkaamisen suhteellisen joustavasti, lopullinen teos joutuu aina materiaalisten ehtojen piiriin. Materiaalit asettavat painon, kestävyuden, pinnan, liitosten ja mittakaavan kaltaisia rajoituksia, joita ei voi ratkaista pelkästään digitaalisessa mallissa. Tässä mielessä *Uncle*n muoto syntyy digitaalisen kontrollin ja materiaallisen vastuksen välisestä suhteesta. Teos ei ole vain mallinnuksen tulos, vaan myös seurausta siitä, miten puu, metalli, betoni ja harts reagoivat valittuihin valmistusmenetelmiin.

CNC-työstö, valaminen, hiiltäminen, 3D-tulostus ja käsin viimeistely muodostavat työskentelyssä erillisiä mutta toisiinsa liittyviä vaiheita. Jokainen vaihe muuttaa muotoa jollakin tavalla. Digitaalinen malli voi olla tarkka, mutta työstettävä materiaali tuo siihen oman luonteensa. Valettu alumiini kantaa mukanaan sulamisen ja kovettumisen jälkeä. Hiilletty mänty saa pintansa tulen vaikutuksesta, jolloin materiaali muuttuu sekä visuaalisesti että fyysisesti. Betoni tuo teokseen rakennuksellisen painon ja karkean teollisen läsnäolon. Epoksiharts puolestaan liittyy synteettiseen, jäljiteltävään ja digitaalisesti tuotettuun materiaalisuuteen. Näiden vaiheiden kautta muoto ei ainoastaan toteudu, vaan rakentuu vähitellen.

Emergentin rytmin näkökulmasta teoksen muotoa ei voi ymmärtää täysin ennalta määrättyksi. Tämä ei tarkoita, että teos olisi syntynyt sattumanvaraisesti tai ilman suunnittelua. Päinvastoin sen rakentaminen on edellyttänyt tarkkoja valintoja ja teknisiä ratkaisuja. Emergenssi viittaa tässä siihen, että lopullinen muoto syntyy monen tekijän yhteisvaikutuksesta. Materiaalien ominaisuudet, käytettävissä olevat työkalut, löydettyjen objektien muodot, valmistuksen tekniset rajat ja asennuksen tilallinen logiikka vaikuttavat kaikki siihen, millaiseksi kokonaisuus lopulta muodostuu.

Strogatzin synkronisaatioteoria tarjoaa tälle ajatukselle käsitteellisen rinnastuksen. Hänen kuvaamissaan järjestelmissä yhteinen rytmi syntyy osien välisen vuorovaikutuksen kautta, ei välttämättä ulkoisen johtavan periaatteen seurauksena.⁹ *Uncle*n kohdalla tätä ei tule ymmärtää luonnontieteellisenä mallina, vaan analogiana taiteelliselle prosessille. Teoksen eri osat eivät ole elollisia toimijoita, mutta ne vaikuttavat toisiinsa valmistuksen ja kokoamisen aikana. Betonirakenteen mitat vaikuttavat maston sijoittumiseen, maston paino vaikuttaa liitoksiin, materiaalien pinnat vaikuttavat siihen, miten ne asettuvat visuaalisesti rinnakkain, ja digitaalinen malli joutuu mukautumaan fyysisen toteutuksen ehtoihin.

Materiaalivalinnat kantavat mukanaan erilaisia aikatasoja. Hiilletty puu viittaa sekä arkaaiseen että käsityölliseen materiaalin käsittelyyn. Tuli suojaa, muuttaa ja merkitsee pintaa tavalla, joka tekee valmistusprosessin näkyväksi. Valettu metalli liittyy kuvanveiston historiallisiin ja teollisiin valmistusmenetelmiin. Betoni tuo mukaan modernin rakentamisen, infrastruktuurin ja massan miellejyhtymiä. Epoksihartsin ja digitaalinen mallinnus puolestaan kiinnittävät teoksen nykyteknologiseen tuotantoon. Näiden materiaalien rinnakkaisuus synnyttää tilanteen, jossa eri ajalliset logiikat ovat läsnä samassa teoksessa.

Materiaalinen rytmi syntyy näiden erilaisten aikatasojen ja pintojen välisistä suhteista. Kiiltävä tai valettu metalli asettuu vasten betonin karheutta, hiilletyn puun orgaaninen ja palanut pinta rinnastuu epoksihartsin synteettiseen olemukseen, ja digitaalinen tarkkuus kohtaa käsin viimeistelyn epätasaisuuden. Nämä erot eivät pyri sulautumaan saumattomaksi kokonaisuudeksi. Pikemminkin ne säilyttävät oman tunnistettavuutensa ja muodostavat teokseen eritahtisuutta. Juuri tämä eritahtisuus on osa teoksen rytmiä: materiaalit eivät puhu samaa kieltä, mutta ne joutuvat olemaan samassa rakenteessa.

Tämä materiaalinen eritahtisuus erottaa rytmin myös estetiikasta. Estetiikan tasolla voidaan kysyä, millaisia arvoja, tyyli- ja vaikutelmia materiaalien yhdistelmä tuottaa. Rytmin tasolla kysymys kohdistuu siihen, miten nämä materiaalit järjestyvät suhteessa toisiinsa ajassa ja tilassa. Katsoja havaitsee ensin ehkä painon, sitten pinnan, sitten liitoksen tai yksityiskohdan. Materiaalit ohjaavat havaintoa eri nopeuksilla: betoni voi tuntua välittömästi massiiviselta, kun taas hiilletyn puun tai ornamentin yksityiskohdat avautuvat hitaammin läheltä katsottaessa. Näin materiaalit rytmittävät katsomisen aikaa.

Teoksen valmistusprosessin tarkempi jälkikäteen dokumentointi jäi kuitenkin osittain rajalliseksi. Kuvan Kevät -näyttelyn jälkeen tarkoitukseni oli palata kuvanveiston työpajalle tutkimaan ja dokumentoimaan teoksessa käyttämiäni menetelmiä syvemmin. Tämä ei toteutunut suunnitellulla tavalla, koska pääsy työpajalle ei ollut enää mahdollinen samassa muodossa. Tämän vuoksi materiaallisen prosessin analyysi perustuu tässä kirjallisessa osassa ensisijaisesti omaan työskentelykokemukseeni, valmistusvaiheiden muistamiseen ja teoksen valmiin rakenteen tarkasteluun. Tämä raja on hyvä tehdä näkyväksi, sillä se vaikuttaa siihen, kuinka yksityiskohtaisesti menetelmiä voidaan käsitellä.

Samalla tämä rajoitus korostaa yhtä työn keskeistä kysymystä: taiteellinen prosessi ei ole aina kokonaan palautettavissa dokumentaatioon. Osa tiedosta on kehollista, materiaalista ja tilanteista riippuvaa. Se syntyy työskennellessä, materiaalin vastusta tunnustellen ja ratkaisuja tehdessä. Kaikkea tätä ei voi jälkikäteen kuvata teknisenä raporttina. Tässä opinnäytteessä pyrin siksi käsittelemään materiaalista prosessia sekä teknisenä että kokemuksellisenä asiana. Tärkeää ei ole vain se, miten teos on valmistettu, vaan miten valmistamisen jäljet jäävät osaksi sen muotoa ja katsomisen kokemusta.

Materiaalinen prosessi ja emergentti muoto liittyvät näin toisiinsa. *Uncle* ei ole vain kokoelma materiaaleja, vaan niiden välisten suhteiden muodostama tilallinen kokonaisuus. Teoksen rytmi syntyy valmistuksen vaiheista, materiaalien vastuksesta ja siitä, miten eri osat asettuvat lopulta samaan rakenteeseen. Muoto ei ole tässä mielessä ainoastaan suunnittelun tulos, vaan neuvottelu digitaalisen mallin, fyysisen materiaalin, teknisten mahdollisuuksien ja taiteellisen intention välillä.



Kuvat. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksihartsi. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

9. Ajallinen kerrostuma ja historiallinen muoto

*Uncle*n muodollinen kieli ammentaa barokin ja rokokoon ornamentaalisista muodoista, mutta teos ei pyri palauttamaan näitä tyylejä sellaisinaan nykyhetkeen. Historialliset viittaukset eivät toimi suorina lainauksina, vaan fragmentteina, jotka on irrotettu alkuperäisistä käyttöyhteyksistään ja asetettu uuteen materiaalliseen ja teknologiseen järjestelmään. Antiikkihuonekalujen osista johdetut muodot kantavat mukanaan jälkiä historiallisesta käsityöstä, sisustuksellisesta arvosta ja koristeellisuuden traditiosta, mutta niiden merkitys muuttuu, kun ne siirretään veistoksellisen kokonaisuuden osiksi.

Barokin ja rokokoon ornamentti kiinnostaa minua erityisesti siksi, että se ei ole vain pintaa tai lisätyä koristelua. Se voi tuottaa vaikutelman liikkeestä, runsaudesta ja jatkuvuudesta.

Ornamentti ohjaa katsetta, luo rytmisiä suunnanmuutoksia ja rakentaa materiaaliin affektiivista voimaa. *Unclessa* tämä ornamentaalinen perinne kuitenkin katkaistaan ja välitetään digitaalisten menetelmien kautta. 3D-skannaus, mallinnus ja uudelleenskaalaus muuttavat ornamentin suhdetta alkuperäänsä. Muoto ei enää kuulu huonekaluun, huoneeseen tai historialliseen tyylikokonaisuuteen, vaan se alkaa toimia itsenäisempänä veistoksellisena elementtinä.

Tämä siirtymä tekee historiallisesta muodosta kaksijakoisen. Toisaalta ornamentti säilyttää tunnistettavia piirteitä, jotka voivat herättää mielle yhtymiä menneisiin aikakausiin, käsityöperinteisiin ja koristeelliseen arvokulttuuriin. Toisaalta digitaalinen käsittely vieraannuttaa sen näistä yhteyksistä. Kun muotoa venytetään, skaalataan, yhdistellään ja asetetaan uuteen materiaaliin, sen alkuperäinen funktio hämärtyy. Se ei enää toimi koristeena, jonka tehtävä olisi täydentää käyttöesineitä, vaan se muuttuu osaksi veistoksen rakenteellista ja tilallista logiikkaa.

Ajallinen kerrostuma syntyy juuri tästä jännitteestä. Menneisyys ei ole teoksessa läsnä eheänä tai autenttisena kokonaisuutena, vaan muuntuneina jäänteinä. Historiallinen muoto kulkee digitaalisen prosessin läpi ja palaa fyysiseksi eri muodossa kuin mistä se lähti. Tämä tekee teoksesta ajallisesti epävakaa: katsoja voi tunnistaa ornamentin historialliseksi, mutta ei välttämättä pysty sijoittamaan sitä tarkasti tiettyyn aikaan, käyttöyhteyteen tai tyylliseen järjestelmään. Muoto vaikuttaa tutulta, mutta samalla se on irrotettu tutun esineen logiikasta.

Tässä mielessä *Uncle* ei käsittele historiaa nostalgisena paluuna. Teos ei pyri palauttamaan barokin tai rokokoon maailmaa, eikä se myöskään esitä historiallista ornamenttia kadotettuna ideaalina. Pikemminkin se tarkastelee, mitä historialliselle muodolle tapahtuu, kun se asetetaan nykyteknologian, teollisten materiaalien ja kuvanveistollisen installaation piiriin. Historiallinen viite muuttuu materiaaliksi muiden joukossa. Se ei ole vain merkki menneestä, vaan osa teoksen nykyistä rakennetta.

Tämä erottaa ajallisen kerrostuman myös pelkästä esteettisestä lainaamisesta. Estetiikan tasolla voidaan kysyä, millaisen vaikutelman barokin tai rokokoon muotokieli tuottaa suhteessa betoniin, alumiiniin ja epoksihartsiin. Ajallisen kerrostuman tasolla kysymys on kuitenkin toinen: miten eri aikatasot asettuvat samaan teokseen ja muuttavat toistensa merkitystä? Ornamentti eivät ole teoksessa vain koristeellinen rekisteri, vaan historiallinen materiaali, joka joutuu suhteeseen nykyteknologisen tuotannon ja teollisen rakenteen kanssa toimien samoin kuin esimerkiksi betoniharkot tai metalliputket, osana järjestelmää, eivätkä sen ulkopuolisina viittauksina.¹²

Bruno Gironcolin monumentaaliin hybrideihin verrattuna *Uncle* toimii samankaltaisen kysymyksen äärellä: miten historiallisesti latautuneet muodot voivat muuttua osaksi outoa, vaikeasti paikannettavaa kokonaisuutta? Gironcolin kohdalla historialliset, arkiset ja teolliset elementit sulautuvat usein monumentaaliin rakenteisiin, jotka vaikuttavat samanaikaisesti rituaalisilta ja futuristisilta. *Unclessa* tämä logiikka näkyy maltillisemmin, mutta sen ytimessä on samankaltainen tuttuuden ja vierauden välinen liike. Ornamentaalinen muoto viittaa menneeseen, mutta sen mittakaava, materiaalisuus ja sijainti betonisen rakenteen läpi tekevät siitä vieraan.

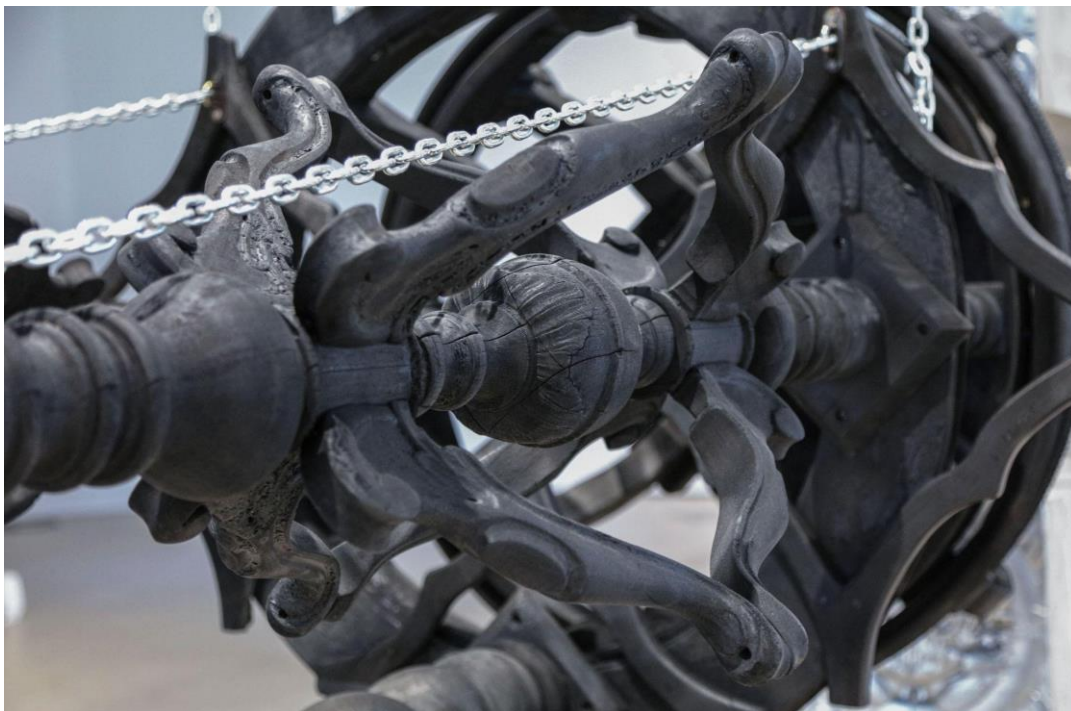
Donald Juddin minimalismiin viittaava rakenteellinen selkeys puolestaan toimii vastapainona ornamentaalille ylenpalttisuudelle. Betoninen seinämä ei poista historiallisen muodon runsauden vaikutelmaa, mutta se asettaa sen mitalliseen ja tilallisesti rajattuun suhteeseen. Tämän vuoksi *Uncle* ei näyttäydy pelkkänä kompleksin muodon juhlena. Riisuttu rakenne pitää ornamentin jännitteessä, ja ornamentti puolestaan häiritsee rakenteen pelkistettyä

logiikkaa. Näiden välinen suhde tekee näkyväksi, että historiallinen muoto ei ole teoksessa irrallinen viite, vaan aktiivinen osa kokonaisuuden rakentumista.

Ajallinen rytmi syntyy tässä luvussa tarkastellussa mielessä eri aikatasojen rinnakkaisuudesta ja eritahtisuudesta. Barokin ja rokokoon muistumat, digitaalinen valmistus, teolliset materiaalit ja näyttelytilassa tapahtuva katsominen eivät muodosta lineaarista aikajanaa. Ne ovat läsnä samanaikaisesti, mutta eivät täysin yhteismitallisesti. Teoksen rytmi ei siis tarkoita vain toistoa tai liikettä, vaan myös sitä, miten eri aikojen muodot keskeyttävät ja muuttavat toisiaan. Menneisyys ei jää taustalle, mutta se ei myöskään hallitse nykyhetkeä yksin.

Tämän vuoksi *Uncle* voidaan nähdä yrityksenä ajatella historiallista muotoa aktiivisena aineksena. Muoto ei ole vain lainattu, vaan siirretty, muokattu ja asetettu uudelleen toimimaan. Sen historiallinen arvo ei ole valmis ominaisuus, vaan rakentuu suhteessa teoksen muihin materiaaleihin ja katsomisen tilanteeseen. Katsoja kohtaa muodon, joka kantaa mukanaan menneisyyden jälkiä, mutta jonka merkitys syntyy vasta nykyisessä tilallisessa ja materiaalisessa kokonaisuudessa.

Ajallinen kerrostuma liittyy lopulta myös opinnäytteen kysymykseen ajattomuudesta. Jos ajattomuutta ajatellaan muuttumattomuutena, *Uncle* ei pyri siihen. Teos perustuu muutokseen, siirtymään ja kerrostumiseen. Jos ajattomuutta taas ajatellaan kykynä muodostaa suhteita eri aikojen välillä, teos voi toimia sen tutkimisena. Historiallinen ornamentti, digitaalinen prosessi ja teollinen materiaali rakentavat tilanteen, jossa muoto ei kuulu yksiselitteisesti menneeseen eikä nykyiseen. Se sijaitsee niiden välissä, jatkuvasti uudelleen neuvoteltavana.





Kuvat. *Uncle*, 2025. Hiilletty mänty, valettu alumiini, betoni ja 3D-tulostettu epoksihartsi. 900 × 340 × 150 cm. Kuvan Kevät 2025. Kuva: Elias Peltonen.

10. Teos rytmisenä järjestelmänä

Kun *Uncle*a tarkastellaan kokonaisuutena, se voidaan ymmärtää rytmisenä järjestelmänä siinä rajatussa merkityksessä, jota olen tässä opinnäytteessä rakentanut. Rythmi ei ilmene teoksessa vain visuaalisena toistona tai ornamentaalisena liikkeenä, vaan ennen kaikkea tavassa, jolla eri elementit vaikuttavat toisiinsa. Betonirakenne, mastomainen ornamentti, hiilletty puu, valettu alumiini ja epoksihartsi eivät ole toisistaan irrallisia osia, vaan ne muodostavat kokonaisuuden, jossa jokainen elementti muuttaa muiden luentaa. Teoksen rythmi syntyy tästä keskinäisestä riippuvuudesta.

Betonirakenne tuo kokonaisuuteen hidastavan ja vakauttavan vaikutuksen. Sen massa, toisto ja modulaarisuus tuottavat teokseen järjestystä, joka viittaa rakentamiseen, seinään ja arkkitehtoniseen pysyvyyteen. Mastomainen ornamentaalinen rakenne puolestaan tuo teokseen toisenlaisen liikkeen. Se suuntautuu, lävistää ja monimutkaistaa betonin mitallista logiikkaa. Materiaalien tasolla hiilletty puu, metalli ja hartsi lisäävät kokonaisuuteen erilaisia ajallisia ja fyysisiä kerroksia. Näin teoksen rythmi ei perustu yhden elementin hallitsevaan asemaan, vaan erilaisten rytmisten logiikoiden rinnakkaisuuteen.

Tässä mielessä *Uncle* ei ole staattinen objekti, vaikka se on fyysisesti paikallaan. Sen kokeminen rakentuu katsojan liikkeessä ja ajassa. Katsojan etäisyys, kulkusuunta ja pysähtymisen kohdat vaikuttavat siihen, mitkä osat teoksesta korostuvat. Etäältä teos voi näyttäytyä rakenteellisena siluettina tai tilallisena kappaleena, kun taas läheltä katsottuna materiaalien pinnat, liitokset ja ornamentaaliset yksityiskohdat alkavat hallita kokemusta. Teos ei siis tarjoa yhtä valmista näkökulmaa, vaan avautuu vähitellen useiden havaintojen kautta.

Lefebvren rytmianalyysin näkökulmasta tätä voidaan ajatella tilallisena ja kehoillisena rytminä. Rythmi ei ole vain teoksen sisällä, vaan syntyy teoksen, tilan ja katsojan välisessä suhteessa.¹ Katsojan liike aktivoi teoksen, mutta tämä aktivointi ei tarkoita, että teos olisi

passiivinen ennen katsomista. Pikemminkin teoksen rakenteet asettavat mahdollisia reittejä, painotuksia ja pysähdyksiä, joiden kautta katsojan havainto alkaa järjestyä. Veistos ohjaa katsomista olematta kuitenkaan yksiselitteinen ohje tai reitti.

Emergentin rytmin käsite auttaa ymmärtämään myös sitä, miksi teoksen järjestys ei ole täysin näkyvä yhdellä kertaa. *Unclessa* kokonaisuus muodostuu vasta suhteessa siihen, miten sen osat toimivat yhdessä. Betoninen seinämä ei yksinään määritä teoksen merkitystä, eikä ornamentaalinen masto yksinään riitä selittämään sen vaikutusta. Samoin materiaalit eivät toimi vain yksittäisinä pintoina, vaan suhteessa toisiinsa. Teoksen järjestys rakentuu näiden elementtien välisistä kytkennöistä, ja juuri siksi sitä voidaan tarkastella emergenttina kokonaisuutena.⁹

Rytminen järjestelmä *Uncle* pitää näkyvissä sekä järjestystä että sen häiriintymistä. Betoniharkkojen toisto luo rakenteellisen perustan, mutta ornamentaalinen masto keskeyttää tämän järjestyksen. Historiallinen muoto tuo mukanaan assosiaatioita menneeseen, mutta digitaalinen käsittely ja materiaallinen uudelleenjärjestäminen irrottavat sen alkuperäisestä funktiostaan. Teos rakentaa siis tilanteen, jossa mikään osa ei täysin asetu paikalleen. Rytmisyntyy näistä siirtymistä, katkoksista ja jatkuvista uudelleensuhteutumisista.

Tämä rytminen luenta eroaa estetiikan luennasta, vaikka nämä kaksi tasoa ovatkin yhteydessä toisiinsa. Rytmity auttaa tarkastelemaan, miten teos järjestyy ajallisesti, tilallisesti ja materiaalisesti. Estetiikka puolestaan kysyy, millaisia arvoja, vaikutelmia ja tyyllisiä jännitteitä tämä järjestäminen tuottaa. *Uncle* kohdalla rytmity tekee mahdolliseksi sen, että vakavuus, kitsch, monumentaalisuus, ornamentti ja teollinen materiaalisuus voivat olla samassa teoksessa yhtä aikaa ilman, että niiden suhde ratkeaa yksiselitteisesti. Estetiikan luvussa tarkastelen tarkemmin, millaisia arvohierarkioita ja ristiriitoja tämä yhteiselo synnyttää.

Rytminen järjestelmä näkökulmasta teoksen ajallisuus ei perustu vain historiallisiin viittauksiin. Se rakentuu myös katsomisen kestosta, valmistamisen jäljistä ja materiaalien erilaisista aikatasoista. Hiilletty puu kantaa palamisen hetkeä, betoni viittaa rakentamisen ja massan aikaan, valettu metalli sulamisen ja kovettumisen prosessiin, ja epoksihartsi sekä digitaalinen mallinnus nykyteknologiseen tuotantoon. Nämä aikatasot eivät muodosta suoraviivaista kehityskertomusta. Ne ovat rinnakkain ja osittain ristiriidassa toistensa kanssa.

Tästä syystä *Uncle* voidaan nähdä teoksena, joka ei pyri pysäyttämään aikaa, vaan tekemään ajalliset suhteet havaittaviksi. Teoksen ajattomuuden kysymys ei ratkea väitteeksi siitä, että muoto olisi ajan ulkopuolella. Sen sijaan teos ehdottaa, että muodon merkitys voi syntyä juuri eri aikojen ja materiaalien logiikoiden välisestä suhteesta. Rytmity on tässä yksi tapa kuvata tätä suhdetta: se osoittaa, miten mennyt, nykyinen, materiaali, tila ja katsojan liike voivat järjestäytyä hetkellisesti samaan kokemukseen.

Lopulta *Uncle* toimii rytminen järjestelmä siksi, että se ei sulje omia jännitteitään. Se ei muuta historiallista ornamenttia pelkäksi koristeeksi, betonia pelkäksi rakenteeksi tai digitaalista valmistusta pelkäksi tekniikaksi. Kaikki nämä elementit säilyttävät oman eritahtisuutensa ja samalla joutuvat osaksi samaa kokonaisuutta. Teoksen rytmity syntyy juuri tästä: erojen säilymisestä ja niiden välisestä väliaikaisesta järjestymisestä. Näin *Uncle* voi toimia kuvanveistollisena kokeiluna, jossa muoto näyttäytyy ajallisena, materiaalisena ja katsojan kokemuksessa jatkuvasti uudelleen rakentuvana suhteena.

11. Estetiikasta

Uncle viittaa useaan tyyllilliseen ja materiaaliseen rekisteriin samanaikaisesti. Teos yhdistää raskaina ja arvokkaina pidettyjä materiaaleja, kuten betonia, hiillettyä mäntyä ja valettua metallia, mutta tuo niiden rinnalle myös kevyempiä, synteettisiä ja kitsch-sävytteisiä elementtejä. Näiden elementtien välinen suhde muodostaa teoksen esteettisen jännitteen. Tässä luvussa estetiikka ei tarkoita pelkästään teoksen visuaalista ulkonäköä tai kauneuden kysymystä, vaan sitä, miten teos rakentaa arvoja, tyyllillisiä hierarkioita ja affektiivisia vaikutelmia materiaalien ja muotojen kautta.

Aiemmissa luvuissa rytmiä on käsitelty rajattuna käsitteenä, joka liittyy teoksen tilalliseen ja ajalliseen järjestymiseen. Estetiikan kohdalla painopiste on toinen. Tässä tarkastelen sitä, millaisia merkityksiä ja arvoasetelmia tämä järjestymisen tuottaa. Rytmillä voi auttaa ymmärtämään, miten teoksen osat asettuvat suhteeseen toistensa kanssa, mutta estetiikka kysyy, millaisia vaikutuksia nämä suhteet saavat aikaan: näyttäytykö jokin elementti arvokkaana, halpana, vakavana, ironisena, monumentaalisenä, kevyenä tai epäilyttävänä? Näin rytmi ja estetiikka liittyvät toisiinsa, mutta niitä ei tule käsitellä samana asiana.

Uncle pyrkii käsittelemään vakavuuden ongelmaa nykytaiteen ja erityisesti kuvanveiston kontekstissa. 2020-luvun taiteessa monumentaalisuus, materiaalisuus ja historiallinen paino eivät näyttäyty viattomina tai itsestään selvästi uskottavina keinoina. Raskas materiaali, suuri mittakaava tai perinteinen veistoksellinen arvokkuus voivat edelleen tuottaa vaikuttavuutta, mutta ne kantavat mukanaan myös historiallisia valta-asetelmia, institutionaalisia miellejohdotuksia ja taidehistoriallista painolastia. Tästä syystä vakavuus ei voi teoksessa perustua pelkästään siihen, että materiaali on painavaa, kallista tai kulttuurisesti arvostettua.

Teoksessa tämä kysymys tulee esiin materiaalien välisessä hierarkiassa. Betoni, hiilletty puu ja valettu metalli viittaavat kaikki tavalla tai toisella kestäväyyteen, painoon ja fyysiseen läsnäoloon. Ne ovat materiaaleja, jotka voivat helposti tukea ajatusta monumentaalisuudesta tai veistoksellisesta arvosta. Jos teos kuitenkin rakentuisi pelkästään näiden materiaalien varaan, se voisi alkaa toistaa arvoa liian suoraan. Tällöin materiaali ei välttämättä tuottaisi uutta jännitettä, vaan vahvistaisi jo valmiiksi tunnistettavia käsityksiä siitä, miltä "vakavan" veistoksen tulisi näyttää.

Tästä syystä *Unclessa* on mukana myös elementtejä, jotka rikkovat materiaallisen arvokkuuden jatkuvuutta. Erityisesti epoksihartsinen, merimiinaa muistuttava koriste ja sen pinnassa oleva teksti "Bye bye" tuovat teokseen kitschin, absurdiuden ja keveyden sävyjä. Tämä yksityiskohta ei kuitenkaan ole teoksessa vain vitsi tai ulkopuolinen häiriö. Se toimii keinona horjuttaa sitä oletusta, että arvokkuus syntyisi automaattisesti raskaista materiaaleista tai historiallisista viitteistä. Kitsch-elementti pakottaa tarkastelemaan teoksen vakavuutta uudelleen.

Kitsch ei tässä yhteydessä tarkoita pelkästään huonoa makua tai esteettistä epäonnistumista. Pikemminkin se toimii strategiana, jonka avulla teos voi asettua epävakavaan suhteeseen oman vakavuutensa kanssa. Kitsch tuo mukaan tunnistettavuutta, liioittelua ja keinotekoisuutta. Se voi vaikuttaa häiritsevältä juuri siksi, että se ei kunnioita materiaallisen arvokkuuden hierarkiaa. Kun kitsch asetetaan rinnakkain betonin, hiilletyn puun ja metallin kanssa, se muuttaa myös näiden materiaalien luentaa. Raskaat materiaalit eivät enää voi esiintyä täysin puhtaina tai yksiselitteisesti ylevinä.

Tässä mielessä teoksen estetiikka rakentuu vastinparien kautta. Raskas ja kevyt, arvokas ja halpa, historiallinen ja synteettinen, vakava ja absurdi, ornamentaalinen ja pelkistetty asettuvat samaan kokonaisuuteen. Nämä vastinparit eivät kuitenkaan muodosta yksinkertaista vastakkainasettelua, jossa toinen puoli kumoaisi toisen. Pikemminkin ne

pitävät toisensa aktiivisina. Kitsch ei poista vakavuutta, vaan tekee siitä näkyvämpää. Vakavuus ei poista kitschiä, vaan antaa sille painoa. Teoksen esteettinen jännite syntyy juuri tästä keskinäisestä riippuvuudesta.

Nykyhetkessä arvon luominen ei välttämättä tapahdu yksittäisen materiaalin tai tradition kautta, vaan suhteiden rakentumisessa. Jos pronssi, marmori, graniitti tai muu perinteisesti arvokkaaksi tunnistettu materiaali asetetaan teokseen ilman kriittistä etäisyyttä, sen arvo voi jäädä tautologiseksi: materiaali näyttää arvokkaalta, koska se on jo valmiiksi kulttuurisesti arvotettu. *Unclessa* pyrin sen sijaan rakentamaan tilanteen, jossa arvo ei ole annettu, vaan syntyy elementtien välisessä neuvottelussa. Jokainen materiaali joutuu määrittämään suhteessa muihin materiaaleihin ja niiden tuottamiin mielleyhtymiin.

Tämä koskee myös ornamenttia. Barokin ja rokokoon ornamentaaliset viittaukset kantavat mukanaan historiallista ylenpalttisuutta, käsityöllistä taitoa ja koristeellisuuden arvoperinnettä. Digitaalinen mallinnus ja teollinen valmistus kuitenkin irrottavat ornamentin alkuperäisestä kontekstistaan. Ornamentti ei enää toimi sisustuksellisenä koristeena tai käyttöesineen statusta kohottavana yksityiskohtana. Se muuttuu veistokselliseksi eleeksi, joka on samanaikaisesti historiallinen, teknologisesti välittynyt ja osittain vieraantunut. Sen esteettinen merkitys syntyy juuri tästä siirtymästä.

Ornamentin ja betonisen rakenteen suhde on tässä keskeinen. Betoninen osa tuo teokseen pelkistystä, toistoa ja arkkitehtonista vakautta, kun taas ornamentti tuo siihen ylenpalttisuutta, liikettä ja historiallista latausta. Jos näitä elementtejä tarkastellaan pelkästään rytmin näkökulmasta, voidaan puhua toistosta, katkoksesta ja tilallisesta järjestymisestä. Estetiikan näkökulmasta kysymys kohdistuu kuitenkin siihen, millaisia arvoja tämä suhde tuottaa. Betoninen rakenne voi saada ornamentin näyttämään liialliselta, mutta ornamentti voi samalla tehdä betonista vähemmän neutraalin ja paljastaa sen osana esteettistä rakennetta.

Teoksen ironia liittyy tähän arvojen epävakauteen. Ironia ei ole *Unclessa* pelkkä etäännyttämisen keino tai yritys kieltää teoksen vakavuus. Pikemminkin se mahdollistaa vakavuuden käsittelyn ilman naiiviutta. Teos voi ottaa materiaalisien painonsa, monumentaaliset viitteensä ja historialliset muotonsa vakavasti, mutta samalla se tunnistaa näihin liittyvän ongelmallisuuden. Ironia toimii tällöin refleksiivisenä rakenteena: se ei tuhoa merkitystä, vaan tekee teoksen omasta arvonmuodostuksesta näkyvää.

Tämä on tärkeää, koska pelkkä vakavuus voi nykytaiteen kontekstissa näyttäytyä helposti liian suljettuna tai autoritaarisena. Samalla pelkkä ironia voi johtaa tilanteeseen, jossa mikään ei enää kanna painoa. *Uncle* pyrki toimimaan näiden ääripäiden välissä. Teos ei halua hylätä vakavuutta, mutta se ei myöskään halua esittää sitä ongelmattomana. Sen sijaan vakavuus syntyy juuri silloin, kun se altistetaan epävarmuudelle, keveydelle ja jopa naurettavuuden mahdollisuudelle. Tämä tekee teoksen esteettisestä asemasta epävakaa, mutta juuri epävakaus voi olla sen kannalta tuottavaa.

Kuvanveiston historiassa materiaalisella painolla on usein ollut erityinen suhde arvoon. Raskaat ja kestävät materiaalit ovat liittyneet monumentteihin, muistomerkkeihin, julkiseen tilaan ja pysyvyyden ajatukseen. *Unclessa* tämä perinne on läsnä, mutta se ei toimi yksiselitteisesti. Betoni, metalli ja hiilletty puu tuovat teokseen painoa ja vakavuutta, mutta epoksihartsi, kitsch-yksityiskohta ja digitaalisen valmistuksen keinotekoisuus rikkovat pysyvyyden vaikutelmaa. Teos ei siis asetu täysin monumentaalisen tradition jatkumoon, vaan tarkastelee sen ehtoja ja mahdollisuuksia nykyhetkessä.

Estetiikan tasolla *Uncle* liikkuu korkean ja matalan, historiallisen ja populaarin, vakavan ja keinotekoisien välillä. Tällainen liike ei pyri muodostamaan harmonista kokonaisuutta. Sen

sijaan se rakentaa tilanteen, jossa eri rekisterit joutuvat olemaan näkyvillä samanaikaisesti. Katsoja voi havaita teoksessa historiallista ornamenttia, minimalistista rakennetta, teollista materiaalisuutta, merimiinaa muistuttavaa uhkaavuutta ja tekstillistä absurdiutta. Nämä lukutavat eivät sulje toisiaan pois, vaan muodostavat teoksen esteettisen kentän.

Komposition näkökulmasta tämä arvojen välinen liike näkyy siinä, miten eri elementit asettuvat suhteeseen toistensa kanssa. Betoninen rakenne luo vakautta ja raskautta, maston ornamentaalisuus tuo liikettä ja liiallisuutta, ja kitsch-yksityiskohta rikkoo mahdollisen ylevyyden. Arvokkuus ei tällöin ole minkään yksittäisen materiaalin ominaisuus, vaan syntyy suhteessa muihin elementteihin. Sama materiaali voi näyttää arvokkaalta yhdessä yhteydessä ja absurdiilta toisessa. Teos pyrkii hyödyntämään juuri tätä vaihtelua.

Tämä suhteellisuus liittyy myös siihen, miten katsoja voi tulkita teosta eri tavoin. En voi väittää, että kaikki katsojat näkisivät teoksen elementit samalla tavalla tai tunnistaisivat samat arvohierarkiat. Jollekin betonin ja metallin yhdistelmä voi näyttäytyä ensisijaisesti teollisena, toiselle monumentaalisenä tai jopa kylmänä. Ornamentti voi näyttäytyä historiallisena, koristeellisena, liiallisena tai groteskina. Kitsch-elementti voi tuntua humoristiselta, häiritsevältä tai tarpeettomalta. Tämän vuoksi puhun teoksen pyrkimyksestä rakentaa arvojen välistä jännitettä, en siitä, että tämä jännite toteutuisi jokaiselle katsojalle samalla tavalla.

Estetiikka ei siis tässä luvussa tarkoita valmiiksi määriteltävää vaikutelmaa, vaan neuvottelua. *Uncle* neuvottelee oman arvonsa ja vakavuutensa eri rekisterien kautta. Se käyttää materiaaleja, jotka voivat tuottaa arvokkuutta, mutta asettaa ne suhteeseen elementteihin, jotka horjuttavat tätä arvokkuutta. Se käyttää historiallista ornamenttia, mutta muokkaa sen digitaalisesti ja irrottaa sen alkuperäisestä käyttöyhteydestä. Se rakentaa monumentaalisen vaikutelman, mutta lisää siihen absurdin ja kevyen yksityiskohdan. Näin teoksen estetiikka pysyy liikkeessä.

Tämä liike ei kuitenkaan ole sama asia kuin rytmi siinä merkityksessä, jossa olen käsitellyt rytmisiä aiemmin. Esteettinen liike tarkoittaa tässä arvojen ja vaikutelmien vaihtelua. Rytmipuolestaan viittaa teoksen osien ajalliseen ja tilalliseen järjestymiseen. Nämä tasot voivat tukea toisiaan: esimerkiksi ornamentin ja betonin välinen rakenteellinen rytmi voi tuottaa esteettisen jännitteen korkean ja matalan tai vakavan ja absurdin välille. Silti on tärkeää pitää käsitteet erillään, jotta estetiikan analyysi ei palaudu pelkäksi rytmin jatkeeksi.

Lopulta *Unclen* estetiikka ei pyri ratkaisemaan vakavuuden ongelmaa, vaan pitämään sen avoimena. Teos ei väitä, että vakavuus olisi mahdotonta, mutta se ei myöskään hyväksy sitä annettuna. Vakavuus syntyy vasta suhteessa siihen, mikä sitä horjuttaa. Kitsch-elementit eivät välttämättä heikennä teoksen painoa, vaan voivat tehdä sen näkyväksi uudella tavalla. Samalla raskaat materiaalit eivät automaattisesti takaa teoksen arvoa, vaan niiden merkitys rakentuu vasta suhteessa kokonaisuuden muihin osiin.

Tässä mielessä *Uncle* asettuu tilanteeseen, jossa arvo ei ole valmis ominaisuus, vaan rakennettu suhde. Teoksen esteettinen ydin ei ole yhdessä materiaalissa, muodossa tai symbolissa, vaan tavassa, jolla nämä elementit joutuvat neuvottelemaan asemastaan. Tämä tekee estetiikasta prosessuaalista: se ei ole pysyvä pinta tai lopullinen vaikutelma, vaan jatkuva tapahtuma katsojan, materiaalien ja kulttuuristen mielleyhtymien välillä. Juuri tämä prosessi muodostaa *Unclen* esteettisen kysymyksen.

12. Päätelmä

Uncle toimii tässä opinnäytteessä tutkimuksellisenä kokeiluna, jossa muodon ajattomuus, materiaallinen prosessi, rytminen järjestys ja esteettinen neuvottelu kohtaavat. Teos ei pyri

antamaan lopullista vastausta siihen, voiko muoto olla ajaton, eikä se myöskään pyri ratkaisemaan muodon ja ajan välistä jännitettä. Sen sijaan se pitää tämän jännitteen aktiivisena. Historialliset viittaukset, digitaaliset valmistusmenetelmät, teolliset materiaalit ja katsojan kehollinen kokemus muodostavat kokonaisuuden, jossa muoto näyttäytyy suhteena eri aikojen, tekniikoiden ja arvojen välillä.

Opinnäytteen keskeinen lähtökohta on ollut ehdotus siitä, että muotoa voidaan tarkastella ajallisena ja tilallisena tapahtumana, ei pelkästään valmiina visuaalisena ratkaisuna. *Uncle* kohdalla tämä tarkoittaa sitä, että teoksen merkitys ei synny yksin ornamentaalisesta mastosta, betonisesta rakenteesta, materiaalivalinnoista tai historiallisista viittauksista. Merkitys rakentuu näiden osien välisissä suhteissa. Masto tarvitsee betonisen rakenteen tullakseen luetuksi läpäisynä ja jännitteenä. Betonirakenne puolestaan muuttuu veistokselliseksi tilanteeksi vasta suhteessa ornamenttiin, materiaaleihin ja katsojan liikkeeseen. Teos ei siis perustu yhteen hallitsevaan elementtiin, vaan useiden erilaisten logiikoiden rinnakkaisuuteen.

Rytmin käsite on toiminut tässä työssä välineenä näiden suhteiden tarkasteluun. Olen pyrkinyt rajaamaan rytmin niin, ettei siitä tule kaiken kattavaa selitysmallia. Rytmä ei tässä opinnäytteessä tarkoita teoksen koko estetiikkaa, symbolista sisältöä tai historiallista merkitystä, vaan tapaa, jolla sen muodot, materiaalit ja tilalliset suhteet järjestyvät ajassa. Toisto, katkos, paino, suunta, mittakaava ja katsojan liike muodostavat rytmisiä suhteita, joiden kautta teos avautuu kokemuksellisesti. Tämän rajauksen avulla rytmä voi toimia analyysin välineenä ilman, että se peittää alleen muita käsitteitä.

Henri Lefebvren rytmianalyysi on tarjonnut mahdollisuuden ajatella teosta kehollisena ja tilallisena kokemuksena. Veistos ei ole vain katseen kohde, vaan osa tilannetta, jossa katsoja liikkuu, pysähtyy ja suhteuttaa oman kehonsa teoksen mittakaavaan. Steven Strogatzin synkronisaatioteoria puolestaan on tarjonnut käsitteellisen rinnastuksen siihen, miten järjestys voi syntyä osien välisestä vuorovaikutuksesta. En ole käyttänyt Strogatzia suorana luonnontieteellisenä mallina taideteokselle, vaan tapana ajatella emergenssiä: sitä, miten teoksen lopullinen muoto rakentuu materiaalien, teknisten ratkaisujen, löydettyjen muotojen ja tilallisten ehtojen yhteisvaikutuksesta.

Tämän tarkastelun kautta *Uncle* voidaan ymmärtää rytmisenä järjestelmänä. Tämä ei tarkoita, että teos olisi harmoninen tai suljettu kokonaisuus. Päinvastoin sen rytmä syntyy pitkälti jännitteistä, katkoksisista ja eritahtisuudesta. Betoniharkkojen modulaarisuus, ornamentaalisesta maston liikkeellisyys, hiilletyn puun orgaaninen pinta, metallin valettu paino ja epoksihartsin synteettinen keveys eivät muodosta yhtä yhtenäistä kieltä. Ne joutuvat kuitenkin samaan rakenteeseen ja alkavat määrittää suhteessa toisiinsa. Juuri tämä väliaikainen ja epävakaa järjestäytyminen on teoksen rytmisen luonteen ytimessä.

Materiaalisen prosessin näkökulmasta teos osoittaa, että valmistaminen ei ole vain tekninen vaihe ennen valmista teosta, vaan osa teoksen ajattelua. 3D-skannaus, digitaalinen mallinnus, CNC-työstö, valaminen, hiiltäminen, 3D-tulostus ja käsin viimeistely eivät ole neutraaleja menetelmiä. Ne muuttavat muotoa ja sen suhdetta alkuperäänsä. Historiallinen ornamentti ei siirry teokseen sellaisenaan, vaan kulkee useiden välitysten läpi. Samalla materiaali vastustaa digitaalista kontrollia: paino, pinta, liitos, mittakaava ja kestävyys asettavat ehtoja, joiden kanssa teos on rakennettava. Tässä mielessä *Uncle* syntyy suunnittelun ja materiaalisen neuvottelun välissä.

Ajallisen kerrostuman näkökulmasta teos ei käsittele historiaa nostalgisena paluuna. Barokin ja rokokoon ornamentaaliset muistumat ovat teoksessa läsnä, mutta ne ovat irrotettuja alkuperäisistä käyttöyhteyksistään. Ne eivät enää kuulu huonekaluun, sisustukseen tai

historialliseen tyylikokonaisuuteen, vaan toimivat veistoksellisina fragmentteina. Digitaalinen käsittely muuttaa niiden mittakaavaa, rakennetta ja merkitystä. Tämän vuoksi historiallinen muoto ei ole teoksessa valmis viesti menneisyydestä, vaan aineisto, joka järjestyy uudelleen nykyhetken teknologisessa ja materiaalisessa tilanteessa.

Estetiikan luvussa olen tarkastellut erikseen sitä, millaisia arvoja ja jännitteitä tämä kokonaisuus tuottaa. *Uncle* ei perusta vakavuuttaan yksiselitteisesti raskaaseen materiaaliin, monumentaalisuuteen tai historialliseen ornamenttiin. Teos tuo näiden rinnalle kitsch-sävytteisiä, synteettisiä ja absurdiutta tuottavia elementtejä, jotka horjuttavat materiaalisen arvokkuuden jatkuvuutta. Näin teos pyrkii käsittelemään vakavuutta nykyhetkessä ilman, että se joutuisi joko naiiviin monumentaalisuuteen tai pelkkään ironiseen etäisyyteen. Vakavuus rakentuu suhteessa siihen, mikä sitä häiritsee.

Tämä estetiikan ja rytmin erottelu on ollut työn kannalta olennainen. Rythmi auttaa kuvaamaan, miten teoksen osat järjestyvät tilallisesti ja ajallisesti. Estetiikka puolestaan auttaa tarkastelemaan, millaisia arvohierarkioita, tyyllisiä rekistereitä ja affektiivisia vaikutelmia tämä järjestyminen synnyttää. Nämä tasot vaikuttavat toisiinsa, mutta niitä ei voi täysin palauttaa toisiinsa. Juuri tämän eron kautta teoksen analyysi pysyy täsmällisempänä: rythmi ei selitä kaikkea, eikä estetiikka jää pelkäksi pinnaksi.

Taiteelliset viitekehykset, Matthew Barney, Donald Judd ja Bruno Gironcoli, ovat auttaneet jäsentämään tätä kokonaisuutta. Barney'n kautta olen tarkastellut materiaalia ja prosessuaalisuutta, Juddin kautta rakenteellista selkeyttä ja tilallista järjestystä, Gironcolin kautta monumentaalista hybridiä ja historiallista kerrostumaa. *Uncle* ei kuitenkaan asetu suoraan kenenkään näistä taiteilijoista jatkumoon. Heidän työnsä toimivat pikemminkin peileinä, joiden kautta oman teokseni logiikka tulee näkyvämmäksi. Teos sijoittuu näiden näkökulmien väliseen tilaan, jossa prosessi, rakenne ja historiallinen muisti ovat samanaikaisesti läsnä.

Opinnäytteen perusteella voidaan ehdottaa, että muodon ajattomuus ei tarkoita muuttumatonta, historiatonta tai yleispätevää muotoa. Ajattomuus voidaan pikemminkin ymmärtää kykynä muodostaa suhteita eri aikojen ja kokemuksen tapojen välillä. *Uncle* ei siis ole ajaton siksi, että se irtautuisi ajasta, vaan siksi, että se tutkii, miten muoto voi olla yhtä aikaa historiallinen, nykyteknologinen, materiaallinen ja katsojan kokemuksessa jatkuvasti uudelleen rakentuva. Ajattomuus ei tällöin ole ominaisuus, jonka teos omistaa, vaan kysymys, jota se pitää avoimena.

Tämän työn päätelmä ei siis ole sulkeva vaan ehdottava. *Uncle* näyttää, että kuvanveistollinen muoto voi toimia ajattelun välineenä silloin, kun sen materiaaliset, historialliset ja tilalliset suhteet asetetaan näkyviin. Teos ei ratkaise muodon ja ajan välistä kysymystä, mutta se tekee siitä konkreettisen. Se osoittaa, että veistos voi käsitellä aikaa ilman kertomusta, liikettä ilman liikkuvaa objektia ja arvoa ilman valmiiksi annettua hierarkiaa. Tässä mielessä *Uncle* on ennen kaikkea yritys rakentaa tilanne, jossa muoto pysyy avoimena suhteille, muutokselle ja katsojan kokemukselle.

13. Lopuksi: muoto, rythmi ja oma positioni

Tässä opinnäytetyössä olen tarkastellut muodon suhdetta aikaan, käyttöön, materiaaliin ja estetiikkaan rytmin käsitteen kautta. Taiteellinen teos *Uncle* on toiminut tutkimusalusena, jossa historialliset muodot, digitaaliset tuotantomenetelmät, teolliset materiaalit ja katsojan kehollinen kokemus asettuvat vuorovaikutukseen. Kirjallinen osa on puolestaan pyrkinyt jäsentämään tätä vuorovaikutusta käsitteellisesti, erityisesti Henri Lefebvren rytmianalyysin ja Steven Strogatzin emergentin järjestyksen ajattelun avulla. Näiden teoreettisten

viitekehysten kautta olen voinut tarkastella, miten muoto ei ole vain näkyvä tai valmis objekti, vaan ajallinen ja suhteissa rakentuva tapahtuma.

Työn keskeinen kysymys on ollut, voiko muoto olla ajaton. Prosessin aikana kysymys on muuttunut yksinkertaisesta vastauksen etsimisestä kohti avoimempaa tutkimusasetelmaa. Ajattomuus ei tässä työssä näyttäydy ominaisuutena, jonka teos voisi yksiselitteisesti saavuttaa. Se ei tarkoita puhdasta, historiatonta tai kaikkien aikakausien yläpuolelle asettuvaa muotoa. Pikemminkin ajattomuus alkaa näyttäytyä kykynä muodostaa suhteita eri aikojen, materiaalien ja katsomisen tapojen välillä. Muoto voi ehkä lähestyä ajattomuutta silloin, kun se ei lukitu vain yhteen tyyliin, funktioon tai historialliseen hetkeen, vaan pysyy avoimena uusille yhteyksille.

Unclessa tämä ajattomuuden kysymys konkretisoituu ornamentin ja riisutun rakenteen, historiallisen ja digitaalisen, raskaan ja kevyen sekä vakavan ja absurdin välisessä jännitteessä. Teoksen ornamentaalinen masto viittaa historiallisiin muotokieliin, mutta sen digitaalinen käsittely ja uusi materiaalin konteksti irrottavat sen alkuperäisestä käyttöyhteydestä. Betoninen rakenne taas tuo teokseen painoa, toistoa ja arkkitehtonista järjestystä, mutta se ei sulje ornamenttia alleen. Näiden elementtien suhde ei ole täysin harmoninen, eikä sen tarvitse olla. Juuri ristiriita tekee näkyväksi sen, että muoto voi olla samanaikaisesti menneeseen viittaava ja nykyhetkessä uudelleen rakentuva.

Prosessi ei ole ollut lineaarinen. Teoksen valmistaminen on edellyttänyt jatkuvaa neuvottelua intention, materiaalien, teknisten mahdollisuuksien ja tilallisten ehtojen välillä. Alkuperäiset suunnitelmat ovat muuttuneet, materiaalit ovat asettaneet rajoja ja digitaaliset menetelmät ovat muokanneet historiallisiin fragmentteihin liittyviä ajatuksia. Tästä syystä rytmi ei ole ollut ainoastaan analyysin kohde, vaan myös työskentelyn tapa. Teos on rakentunut vaiheittain, suhteessa siihen, miten eri osat ovat alkaneet vaikuttaa toisiinsa. Rytmi on ollut läsnä toistossa, katkoksesta, materiaalin vastuksessa ja siinä, miten muoto on vähitellen asettunut tilaan.

Tämän opinnäytteen tekeminen on tarkentanut omaa suhdettani kuvanveiston traditioon. Koen työskenteleväni historiallisten muotokielten ja nykyaikaisten, riisuttujen arkkitehtonisten rakenteiden välisessä jännitteessä. Barokin ja rokokoon ornamentaalisuus kiinnostaa minua liikkeen, liiallisuuden ja affektiivisuuden vuoksi. Niissä muoto ei ole vain selkeä ääriviiva tai funktionaalinen ratkaisu, vaan se voi levitä, kiertyä, kerrostua ja tuottaa kokemuksen suunnasta ja energiasta. Minimalistisempi rakenne taas tarjoaa kurinalaisuuden ja mitan, jonka sisällä tällainen runsaus voi tulla näkyväksi ilman, että se muuttuu pelkäksi koristeelliseksi ylenpalttisuudeksi.

En pyri valitsemaan näiden lähtökohtien väliltä. Kiinnostukseni kohdistuu pikemminkin siihen tilaan, jossa ne törmäävät. Historiallinen ornamentti ja teollinen rakenne, käsityöllinen materiaali ja digitaalinen valmistus, vakavuus ja kitsch eivät ole minulle vastakohtia, joista toinen pitäisi sulkea pois. Ne ovat työskentelyni aineksia, joiden välinen suhde muodostaa teoksen sisäisen jännitteen. Tässä mielessä oma positioni kuvanveistäjänä rakentuu erilaisten muotologiikoiden välissä. En lähesty kuvanveistoa puhtaana materiaalin, teknologian tai historian tutkimuksena, vaan näiden välisenä neuvotteluna.

3D-skannaus ja CNC-menetelmät eivät ole työssäni pelkästään tuotantoteknologioita. Ne ovat osa muodon ajallista logiikkaa. Niiden avulla historiallinen muoto voidaan irrottaa alkuperäisestä mittakaavastaan ja käyttöyhteydestään, muokata toiseksi ja palauttaa jälleen fyysiseen maailmaan. Tämä prosessi ei kuitenkaan tee muodosta neutraalia tai täysin hallittua. Digitaalinen tarkkuus kohtaa aina materiaallisen vastuksen. Puu halkeaa, betoni painaa, metalli vaatii valun ja viimeistelyn, hartsit tuo mukanaan oman synteettisen

olemuksensa. Näin digitaalinen ja käsityöllinen eivät asetu työssäni vastakkain, vaan muodostavat jatkuvan vuoropuhelun.

Tämä vuoropuhelu liittyy myös siihen, miten ymmärrän funktion. Teokseni eivät välttämättä tarjoa käytännöllistä käyttöä, mutta ne voivat silti viitata käyttöön, tarkoitukseen tai välineellisyyteen. *Unclessa* mastomainen rakenne, merimiinaa muistuttava elementti ja betoninen seinämä voivat herättää mielikuvia laitteesta, aseesta, monumentista, rakennelmasta tai rituaalisesta objektista. Mikään näistä tulkinnoista ei kuitenkaan sulje teosta kokonaan. Käyttö jää viitteeksi, joka vaikuttaa muodon kokemiseen, vaikka varsinaista funktiota ei ole. Tämä kiinnostaa minua kuvanveistossa: esine voi näyttää siltä, että sillä on tarkoitus, mutta tarkoitus vetäytyy jatkuvasti pois.

Kuvataiteen kentällä työni kytkeytyy keskusteluun digitaalisen valmistuksen roolista, materiaalin paluusta ja historiallisen viitteen uudelleenkäytöstä. En kuitenkaan lähesty näitä teemoja teknologisen utopian tai nostalgian kautta. Teknologia ei merkitse minulle vapautumista materiaalista, eikä historiallinen muoto merkitse paluuta menneeseen. Molemmat ovat välineitä, joiden kautta muotoa voidaan siirtää, häiritä ja rakentaa uudelleen. Tästä näkökulmasta työskentelyni voidaan ymmärtää synkronisaationa: eri aikojen, tekniikoiden ja materiaalien rytmit asetetaan samaan tilalliseen tilanteeseen ilman, että niitä suljetaan yhdeksi yhtenäiseksi kertomukseksi.

Samalla olen tämän työn aikana huomannut, että oma praktiikkani perustuu usein hallinnan ja hallitsemattomuuden väliseen suhteeseen. Digitaaliset menetelmät mahdollistavat tarkkuuden, suunnittelun ja toistettavuuden, mutta kuvanveistossa materiaali palauttaa työskentelyyn aina epävarmuuden. Tämä epävarmuus ei ole vain ongelma, vaan myös osa teoksen syntymistä. Materiaalinen vastus pakottaa tekemään päätöksiä, muuttamaan suunnitelmaa ja hyväksymään, että muoto ei koskaan toteudu täysin ajatuksen kaltaisena. Juuri tässä erossa ajatuksen ja materiaallisen toteutuksen välillä syntyy osa työn kiinnostavuudesta.

Tutkimukseni ei tarjoa tyhjentävää vastausta muodon mahdollisesta ajattomuudesta. Sen sijaan se ehdottaa, että ajattomuus voidaan ymmärtää jatkuvana prosessina: rytmisenä järjestäytymisenä, joka syntyy suhteista ja pysyy avoimena muutokselle. *Uncle* on yritys tehdä tämä prosessi näkyväksi. Teos ei väitä olevansa ajan ulkopuolella, vaan rakentaa tilanteen, jossa eri ajat voivat olla samanaikaisesti läsnä. Menneisyys ei ole siinä kadonnut, mutta se ei myöskään pysy koskemattomana. NykYTEknologia ei kumoa historiaa, vaan muuttaa sen muotoa.

Työni seuraava vaihe ei ole tämän kysymyksen ratkaiseminen, vaan sen syventäminen. Miten muoto reagoi entistä nopeammin muuttuvaan teknologiseen ympäristöön? Miten historiallinen viite muuttuu, kun digitaalinen reproduktio on lähes rajaton? Miten kuvanveisto voi säilyttää materiaallisen painonsa aikana, jolloin muodot syntyvät yhä useammin immateriaalisesti digitaalisten menetelmien kautta? Ja miten teos voi olla samanaikaisesti teknologisesti välittynyt ja fyysisesti vastustava?

Nämä kysymykset jäävät avoimiksi, mutta juuri avoimuudessa näen kuvanveiston voiman. Kuvanveisto voi tehdä ajasta näkyvän ilman, että se pysäyttää sen. Se voi tuoda yhteen eri aikojen muotoja ilman, että ne sulautuvat yhdeksi. Se voi antaa materiaalille painon, vaikka muoto olisi syntynyt digitaalisesti. Se voi viitata funktioon ilman, että se muuttuu käyttöesineeksi. Tässä mielessä oma positioni kuvanveistäjänä rakentuu avoimen jännitteen varaan: pyrin tekemään teoksia, joissa muoto ei sulkeudu, vaan jatkaa neuvottelua ajan, materiaalin, teknologian ja katsojan kokemuksen kanssa.

14. Praktiikkani

Taiteellinen praktiikkani laajenee jatkuvasti sekä materiaalien että teknisten menetelmien tasolla. Samalla pyrin rajaamaan tätä laajenemista työskentelemällä sarjallisesti ja selkeästi erottuvien tyylillisten tai materiaalistien kokonaisuuksien kautta. Tämä rajauksen ja laajenemisen välinen suhde on olennainen osa työskentelyäni. Yhtäältä olen kiinnostunut kokeilemaan uusia teknologioita, materiaaleja ja valmistusprosesseja, mutta toisaalta tarvitsen työskentelyyni toistuvia rakenteita, jotta tutkimus ei hajoa liian moneen suuntaan. Sarjallisuus mahdollistaa sen, että voin palata samaan muodon, materiaalin tai valmistustavan kysymykseen useasta eri suunnasta.

Tällä hetkellä työskentelyni keskittyy erityisesti hiilletyn männyn, valetun alumiinin, betonin ja epoksihartsin yhdistämiseen. Nämä materiaalit kiinnostavat minua siksi, että ne kantavat mukanaan hyvin erilaisia kulttuurisia, historiallisia ja fyysisiä merkityksiä. Hiilletty mänty viittaa käsityölliseen materiaalin käsittelyyn, tulen vaikutukseen ja pinnan muuttumiseen. Valettu alumiini tuo mukanaan metallin teollisen ja veistoksellisen historian, mutta samalla myös keveyden ja muokattavuuden. Betoni liittyy rakentamiseen, infrastruktuuriin, painoon ja moderniin arkkitehtuuriin. Epoksihartsi puolestaan viittaa synteettisyyteen, jäljiteltävyyteen ja nykyteknologiseen tuotantoon. Yhdessä nämä materiaalit muodostavat kentän, jossa erilaiset aikatasot ja arvot joutuvat suhteeseen toistensa kanssa.

Materiaalien välinen jännite on työskentelyssäni usein yhtä tärkeää kuin yksittäisen materiaalin ominaisuudet. En ole kiinnostunut materiaalista vain sen teknisen käytettävyyden vuoksi, vaan siitä, millaisia mielleyhtymiä se aktivoi ja miten se muuttuu suhteessa muihin materiaaleihin. Betoni voi näyttää raskaalta ja pysyvältä, mutta sen rinnalla epoksihartsi voi tehdä siitä vielä raskaamman tai vaihtoehtoisesti paljastaa sen keinotekoisuuden. Hiilletty puu voi tuoda teokseen orgaanisuutta ja arkaaista tuntua, mutta metallin tai digitaalisen muodon rinnalla se alkaa näyttäytyä myös teknisesti käsiteltynä pintana. Materiaalit eivät siis toimi työssäni itsenäisinä merkityksen kantajina, vaan jatkuvasti toisiaan muuttavina osina.

Temaattisella tasolla työni käsittelee muotojen ylenpalttisuutta, käyttöesineiden estetiikkaa sekä erilaisten koneiden, aseiden ja teknisten laitteiden visuaalista kieltä. Olen kiinnostunut siitä, miten muoto voi viitata tarkoitukseen ilman, että tarkoitus koskaan täysin paljastuu. Monet tekniset esineet, työkalut ja aseet näyttävät voimakkaasti funktionaalisilta: niiden muodot tuntuvat perustuvan käyttöön, tehokkuuteen, ergonomiaan tai väkivallan mahdollisuuteen. Samalla niissä on usein myös ylimääräistä estetiikkaa, aggressiivisuutta, ornamenttia tai symbolista latausta, joka ylittää puhtaan käytännöllisyyden. Tämä epäselvä raja funktion ja vaikutelman välillä kiinnostaa minua.

Työssäni pyrin rakentamaan objekteja, joiden muoto viittaa johonkin käyttöön, mutta joiden varsinainen tarkoitus jää avoimeksi. Teos voi näyttää laitteelta, työkalulta, aseelta, monumentilta, rituaaliselta esineeltä tai arkkitehtoniselta fragmentilta, mutta se ei palaudu mihinkään näistä. Tällainen epäselvyys on minulle tärkeää, koska se pitää katsojan tulkinnan liikkeessä. Katsoja saattaa yrittää ratkaista, mitä objekti tekee tai mihin se kuuluu, mutta teos ei anna tähän lopullista vastausta. Funktionaalisuuden viite jää osaksi teoksen estetiikkaa ja rakennetta ilman, että se muuttuu todelliseksi käyttöfunktiksi.

Tämä liittyy laajemmin siihen, miten ymmärrän kuvanveiston. Veistos ei ole minulle vain esine tilassa, vaan tilanne, jossa materiaali, mittakaava, muoto ja katsojan keho kohtaavat. Objektiin ei tarvitse olla käytettävä, jotta se voisi vaikuttaa funktionaaliselta. Se voi ohjata liikettä, herättää varovaisuutta, kutsua lähestymään tai torjua kosketusta. Sen mittakaava voi tehdä siitä joko hallittavan tai uhkaavan. Sen pinta voi vaikuttaa houkuttelevalta,

vaaralliselta, arvokkaalta tai keinotekoiselta. Näin veistoksen funktio voi olla kokemuksellinen: se järjestää katsojan suhdetta tilaan ja omaan havaintoonsa.

Työskentelyni keskeisiä tuotantotyökaluja ovat 3D-mallinnus- ja skannausohjelmat, kuten Blender ja RealityScan. Digitaalisilla menetelmillä kerään, muokkaan, yhdistelen ja abstrahoin muotoja, joita sovellan myöhemmin perinteisiin kuvanveiston tekniikoihin. 3D-skannaus kiinnostaa minua erityisesti siksi, että se mahdollistaa olemassa olevien muotojen siirtämisen uuteen kontekstiin. Skannattu muoto ei ole enää alkuperäinen objekti, mutta se ei ole myöskään täysin uusi muoto. Se on eräänlainen jälki, kopio tai haamu, jota voidaan venyttää, skaalata, yhdistellä ja vieraannuttaa.

Digitaalinen työskentely ei kuitenkaan korvaa materiaalisia prosesseja, vaan toimii niiden rinnalla. Mallinnusohjelmassa muoto voi olla joustava, painoton ja lähes rajattomasti muokattavissa, mutta fyysisessä maailmassa se joutuu materiaalisten ehtojen piiriin. Valaminen, puun työstäminen, betonin käsittely ja pintojen viimeistely palauttavat muodon vastuksen, painon ja epätäydellisyyden alueelle. Juuri tämä siirtymä digitaalisesta fyysiseen on työskentelyssäni keskeinen. Muoto ei koskaan siirry mallista materiaaliin täysin muuttumattomana, vaan se joutuu neuvottelemaan materiaalin kanssa.

Perinteiset kuvanveiston tekniikat, kuten metallin, betonin ja kipsin valaminen sekä puun työstö, ovat minulle tapoja palauttaa digitaalinen muoto takaisin hitauden ja fyysisen työn piiriin. Niissä on mukana epävarmuutta, jota digitaalinen suunnittelu ei täysin poista. Valu voi epäonnistua, pinta voi muuttua, liitos voi vaatia toisenlaisen ratkaisun ja materiaali voi käyttäytyä eri tavalla kuin odotin. Tämä epävarmuus ei ole vain ongelma, vaan olennainen osa teoksen syntyä. Se tekee näkyväksi, että kuvanveistollinen muoto ei ole pelkkä suunnitelman toteutus, vaan jatkuva suhde intention ja materiaalisen todellisuuden välillä.

Muotokielessään teokseni noudattavat usein aseiden, koneiden, teknisten laitteiden ja historiallisten ornamenttien periaatteita, mutta installaation kautta ne muuttuvat tilassa oleviksi esineiksi, joiden tarkoitus jää epäselväksi. Ne voivat vaikuttaa käyttöesineiltä, mutta niiden käyttö on vetäytynyt pois. Ne voivat näyttää uhkaavilta, mutta ne eivät ole toimivia aseita. Ne voivat sisältää ornamenttia, mutta ornamentti ei enää palvele koristeellista käyttöesineitä. Tämä tekee niistä eräänlaisia välimuotoja: objekteja, jotka ovat tunnistettavuuden ja vierauden rajalla.

Olen kiinnostunut myös siitä, miten käyttöesineiden estetiikka kantaa mukanaan kulttuurista alitajuntaa. Esineiden muodot eivät ole koskaan täysin neutraaleja. Kahva, piikki, suutin, jalusta, säiliö, laukaisin, siipi tai masto voivat kaikki aktivoida mielikuvia käytöstä, voimasta, nopeudesta, väkivallasta, suojasta tai kontrollista. Vaikka esine irrotetaan käytöstä, nämä mielikuvat voivat jäädä muotoon. Työssäni pyrin hyödyntämään tätä epäselvää muistia. Muoto voi tuntua tutulta, vaikka katsoja ei pysty sanomaan, mistä tuttuus tulee.

Tässä mielessä työni liikkuu myös ornamentin ja funktion välisellä alueella. Ornamentti on usein ymmärretty funktion ylimääräiseksi lisäykseksi, mutta omassa työssäni se voi toimia myös funktionaalisuuden häiriönä tai sen korvikkeena. Koristeellinen muoto voi näyttää siltä, että sillä on jokin tarkoitus, vaikka se ei tee mitään käytännöllistä. Samalla tekninen muoto voi muuttua ornamentiksi, jos sen käyttö katoaa. Tämä vaihto kiinnostaa minua: missä kohdassa toiminnallinen muoto muuttuu koristeeksi, ja missä kohdassa koriste alkaa näyttää toiminnalliselta?

Taiteellinen praktiikkani rakentuu siis useiden ristiriitaisten lähtökohtien varaan. Haluan työskennellä materiaalien kanssa, jotka kantavat painoa ja historiallista arvoa, mutta haluan asettaa ne suhteeseen keinotekoisuuden, kitschin ja teknologisen välittymisen kanssa. Haluan käyttää digitaalisia menetelmiä, mutta en halua kadottaa materiaalin vastusta.

Haluan viitata funktioon, mutta en halua sulkea teosta käyttöesineeksi. Haluan käyttää ornamenttia, mutta en halua sen jäävän pelkäksi koristeeksi. Näiden ristiriitojen ratkaiseminen ei ole työskentelyni tavoite. Pikemminkin pyrin pitämään ne aktiivisina.

Tulevassa työskentelyssäni haluan syventää tätä kysymystä erityisesti mittakaavan ja tilallisuuden kautta. *Uncle* osoitti minulle, miten voimakkaasti teoksen fyysinen koko vaikuttaa siihen, miten sen materiaalit ja muodot luetaan. Se, mikä pienessä mittakaavassa voisi näyttäytyä esinemäisenä tai koristeellisena, voi suuremmassa mittakaavassa muuttua monumentaaliseksi, uhkaavaksi tai arkkitehtoniseksi. Mittakaava ei siis ole vain tekninen ominaisuus, vaan osa teoksen merkitystä. Haluan jatkossa tutkia, miten teknisiltä tai käyttöön viittaavilta näyttävät muodot muuttuvat, kun ne suurenevat, fragmentoituvat tai asettuvat suhteeseen katsojan kehon kanssa.

Samalla haluan jatkaa historiallisen muodon ja digitaalisen valmistuksen välistä tutkimusta. Digitaalinen reproduktio tekee mahdolliseksi muotojen loputtoman kopioimisen ja muokkaamisen, mutta juuri siksi kysymys materiaalista ja fyysisestä läsnäolosta muuttuu entistä tärkeämmäksi. Mitä tapahtuu historialliselle fragmentille, kun se voidaan skannata ja toistaa rajattomasti? Milloin kopio lakkaa olemasta kopio ja alkaa toimia uutena muotona? Miten materiaallinen toteutus voi palauttaa digitaaliseen muotoon painon, ajan ja vastuksen? Nämä kysymykset tulevat todennäköisesti ohjaamaan työskentelyäni myös tämän opinnäytteen jälkeen.

Praktiikkani lähtökohtana on lopulta ajatus kuvanveistosta avoimena neuvotteluna. Teos ei ole minulle valmis vastaus, vaan tilanne, jossa materiaali, teknologia, historia, funktio ja katsojan kokemus kohtaavat. Työskentelyni pyrkii rakentamaan objekteja, jotka ovat samaan aikaan tunnistettavia ja vaikeasti paikannettavia. Ne voivat näyttää siltä, että ne kuuluvat johonkin järjestelmään, mutta järjestelmä ei koskaan paljastu kokonaan. Juuri tämä avoimuus pitää ne aktiivisina. Veistos voi tällöin toimia paikkana, jossa muoto ei selity loppuun, vaan jatkaa kysymistä.

Viitteet

1. Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trans. Stuart Elden and Gerald Moore (London: Continuum, 2004 [1992]), 15–21.
2. SFMOMA, “Matthew Barney,” San Francisco Museum of Modern Art, accessed February 24, 2026, https://www.sfmoma.org/artist/Matthew_Barney/.
3. Donald Judd, “Specific Objects,” Judd Foundation, originally published 1965, PDF, 181–189, accessed February 24, 2026, https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf.
4. mumok, “Bruno Gironcoli: Shy at Work,” Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, accessed February 24, 2026, <https://www.mumok.at/en/exhibitions/bruno-gironcoli>.
5. Solomon R. Guggenheim Museum, *Guggenheim Teaching Materials: Matthew Barney*, PDF, 1–12, accessed February 24, 2026, <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-matthew-barney.pdf>.
6. MoMA, “Donald Judd,” The Museum of Modern Art, accessed February 24, 2026, <https://www.moma.org/collection/artists/2948>.
7. Belvedere, “Gironcoli: Context,” accessed February 24, 2026, <https://www.belvedere.at/en/gironcoli-context-0>.
8. Steven H. Strogatz, *Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order* (New York: Hyperion, 2003), 3–12.
9. Strogatz, *Sync*, 54–67.
10. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, expanded and revised edition (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974), 10–40.
11. Sanna Lipponen, Helsingin Sanomat, “Poimimme Kuvataideakatemiaan lopputyönäyttelystä viisi taiteilijaa, joita kannattaa seurata”, 27.05.2025. <https://www.hs.fi/taide/art-2000011253431.html>

12. Lefebvre, *Rhythmanalysis*, 67–75.

Lähteet

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Expanded and revised edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

Barney, Matthew. *The Cremaster Cycle*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2002.

Belvedere. "Gironcoli: Context." Accessed February 24, 2026.

<https://www.belvedere.at/en/gironcoli-context-0>.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Gironcoli, Bruno. *Bruno Gironcoli*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

Guggenheim Museum. *Guggenheim Teaching Materials: Matthew Barney*. PDF. Accessed February 24, 2026.

<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-matthew-barney.pdf>.

Judd, Donald. "Specific Objects." In *Complete Writings 1959–1975*. Halifax and New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. Originally published 1965.

Judd Foundation. "Specific Objects." PDF. Accessed February 24, 2026.

https://juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/Specific_Objects_1964.pdf.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (1979): 30–44.

Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Translated by Stuart Elden and Gerald Moore. London: Continuum, 2004 [1992].

Lefebvre, Henri, and Catherine Régulier. "The Rhythmanalytical Project." *Rethinking Marxism* 2, no. 1 (1989): 5–13.

MoMA. "Donald Judd." The Museum of Modern Art. Accessed February 24, 2026.

<https://www.moma.org/collection/artists/2948>.

mumok. "Bruno Gironcoli: Shy at Work." Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Accessed February 24, 2026. <https://www.mumok.at/en/exhibitions/bruno-gironcoli>.

SFMOMA. "Matthew Barney." San Francisco Museum of Modern Art. Accessed February 24, 2026. https://www.sfmoma.org/artist/Matthew_Barney/.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Strogatz, Steven H. *Sync: The Emerging Science of Spontaneous Order*. New York: Hyperion, 2003.