

Maisterin opinnäytteen dokumentaatio
Saara Hyvärinen

Opus No. 1, Kuvan Kevät 6.5.2017 – 28.5.2017
9000 vuotta ja yksi kesä, Project Room 22.9.2017 – 8.10.2017
Ohjaaja Marika Orenius
Tarkastajat Jani Ruscica ja Kari Yli-Annala



Sisällys

Aluksi	5
Lähtökohdista	7
Opus No. 1	8
Kuvallisen esittämisen perinne ja maailmassaolo	14
9000 vuotta ja yksi kesä	24
Symbolinen ja materiaallinen	29
Monikanavaisuus	34
Musta huone	38
Valmiista taideteoksesta	39
Lopuksi	47
Tulevaisuudesta	50
Lähteet	52

Aluksi

Maisterin opinnäytteeni koostuu kahdesta julkisesta esiintymisestä sekä tästä dokumentaatiosta. Ensimmäinen teos oli esillä Kuvan Keväässä toukokuussa 2017. Kuvataideakatemian Project Roomin mustassa huoneessa oli esillä videoni *Opus no. 1* (15 min). Opinnäytteen toinen osa *9000 vuotta ja yksi kesä* oli esillä samassa galleriassa syksyllä 2017. Teos koostui neljästä synkronoidusta videoprojisoinnista ja äänestä gallerian etutilassa (17 min), sekä mustan huoneen kahdelle kulmittaiselle seinälle maalatuista suorakaiteen muotoisista värikentistä.

Tässä tekstissä kerron ensin lyhyesti töiden lähtökohdista. Sen jälkeen kuvailen teosta *Opus No.1*, kerron sen syntyvaiheista ja tekoprosessin herättämistä ajatuksista. Tämän jälkeen kuvailen teostani *9000 vuotta ja yksi kesä*, kerron sen synty-ympäristöstä ja työvaiheista, sekä käsittelen teoksen muotoa ja installointia. Lopuksi tuon työt vielä rinnakkain, hahmottelen katsojan kokemusta ja pohdin hieman tulevaisuutta.



Lähtökohdista

Molemmat työt ovat syntyneet selkeästi samasta maaperästä, viimeisin myös kirjaimellisesti: muutin perheeni kanssa useampi vuosi sitten Helsingistä Pohjois-Karjalaan. Asumme taajaman ulkopuolella keskellä metsää, lähin naapuri on kuuro pappi kilometrin päässä. Ilman tätä muuttoa näitä teoksia ei olisi syntynyt. Asia ei sinänsä ole mikään merkittävä, ihminen sijaitsee aina jossain, ja tämä ”jossain oleminen” vaikuttaa ihmiseen ja hänen tekemisiinsä tavalla tai toisella. Ympäröivän maailman vuotaminen taideteokseen on väistämätöntä, vaikka joidenkin töiden kohdalla sen havaitseminen voi olla vaikeampaa. Omalla kohdallani kului useampi vuosi, ennen kuin uusi ympäristö alkoi konkreettisesti näkyä töissäni.

Ranskalaisen kirjailijan Max Jacobin runoista hiljattain ilmestyneen suomennoksen esipuheessa mainitaan lause: ”Kaikki, mikä on, sijaitsee jossakin” (Jacob 2016, 7). Tässä ”kaikella” Jacob tarkoittaa myös ei-materiaalista. Kuvan Kevään työhön liittyen kirjoitin: ”Mieli ja tietoisuus liikkuvat vapaasti ajassa ja avaruudessa. Ne tekevät kuitenkin matkaansa tästä paikasta käsin”. (Kuvan Kevät -katalogi 2017, 89.)

Molemmissa teoksissa olen rajannut ja yhdistellyt ympäröivästä todellisuudesta asioita, maisemia ja tapahtumia. Osa kohtauksista on järjestetty, mutta ne perustuvat näkemääni ja kokemaani. Monet kuvissa olevat asiat olisivat tapahtuneet myös ilman kameraa ja ilman näitä teoksia.

Opus No. 1

Teokseni *Opus No. 1*. (15 min. loop) oli esillä Kuvan Keväässä toukokuussa 2017. Video oli projisoitu Project Roomin mustan tilan päätyseinään koko seinän levyisenä.

Teos alkaa pimeässä niin, että yleisön selän takaa kuuluu ääniä: pianon soittoa, lapsen ääntelyä, jonkin kolahtelua ja kellon tikitystä. Akustiikasta ja äänistä päätellen ollaan sisätiloissa. Yleisön edessä seinän vasemmassa reunassa alkaa hahmottua pyöreähkö sumea näkymä, joka liikkuu hitaasti reunasta kesemmäs ja taas takaisin, jolloin samankaltainen näkymä ilmestyy myös kuvan oikeasta reunasta. Näkymästä on juuri ja juuri mahdollista erottaa kuusen oksia ja lumisadetta. Samanaikaisesti yleisön edestä kuuluva kertojanääni alkaa muistella lukemaansa artikkelia ja sen pohjalta mieleen piirtynyttä kuvaa yksinäisestä, ilman miehistöä seilaavasta kamelilautasta valtamerellä. Taustalla takaa kuuluvat äänet jatkuvat: joku tapailee edelleen pianolla Bachia, kaappikelloilta kuulostava tikitys jatkuu, lapsi sanoo välillä jotain. Kun kertoja sanoo kuvan kameleista välillä häviävän (mielestään), häviää myös sumea näkymä ja kuva vaihtuu.

Kokokuva-alan täyttää jokin ison mainostaulun taiseinämaalauksen kaltainen asia, jossa on kolme yksinkertaisesti toteutettua lintua, joiden siivet avautuvat kirjan aukeamiksi. ”Taulu” on ulkona, sataa lunta. Pianonsoittaja lopettaa soittamisen sekalaisiin soituihin. Kuva-alan täyttävä ”taulu” lähtee hitaasti liikkeelle ja paljastuu ison auton sivuksi, joka hävitessään vasemmalle paljastaa rivistön tiukasti rajattuja koivun runkoja sakeassa lumisateessa. Kun auto häviää kokonaan näkyvistä, teoksessa yleisön takaa kuullut äänet sisätilasta hiljenevät täysin. Lunta sataa ja on hiljaista, kunnes alkaa kuulua lumessa kävelyn ääniä, selkeitä askeleita. Askeleet kuuluvat

kuvan suunnasta, yleisön edestä. Äänimaailman perusteella on siirrytty sisätiloista ulos maisemaan, tosin yhden ja saman otoksen aikana.

Kuva vaihtuu toiseen edellisen kuvan kanssa miltei samanlaiseen koivikkoon, kuvan syvyysvaikutelma on olematon, lumi sataa viistosti melkein kuvan pinnassa. Pian oikealta kuvaan ilmestyy tummahuppuinen takin selkämys: joku kävelee maisemassa viistosti kuva-alan poikki, askelten äänet hiljenevät. Hahmo näyttää hieman vääristyneeltä, kuin vanhan ikkunalasin läpi kuvatulta. Kuvassa on myös pystysuuntaisia kuvaa sumentavia raitoja. Kertojanääni palaa, ja kertoo runoa kirjoittavasta miehestä. Kuva vaihtuu laajempaan, selkeästi samasta paikasta olevaan maisemaan, kuvan oikea reuna rajautuu johonkin kameran ja maiseman välissä olevaan mustaan. Kuvasta on mahdollista erottaa lumisateen sumentama horisontti. Kun kertoja sanoo miehen tulevan sisälle, jo aiemmin kuullut sisätilan äänet palaavat takaisin: kello tikittää taas.

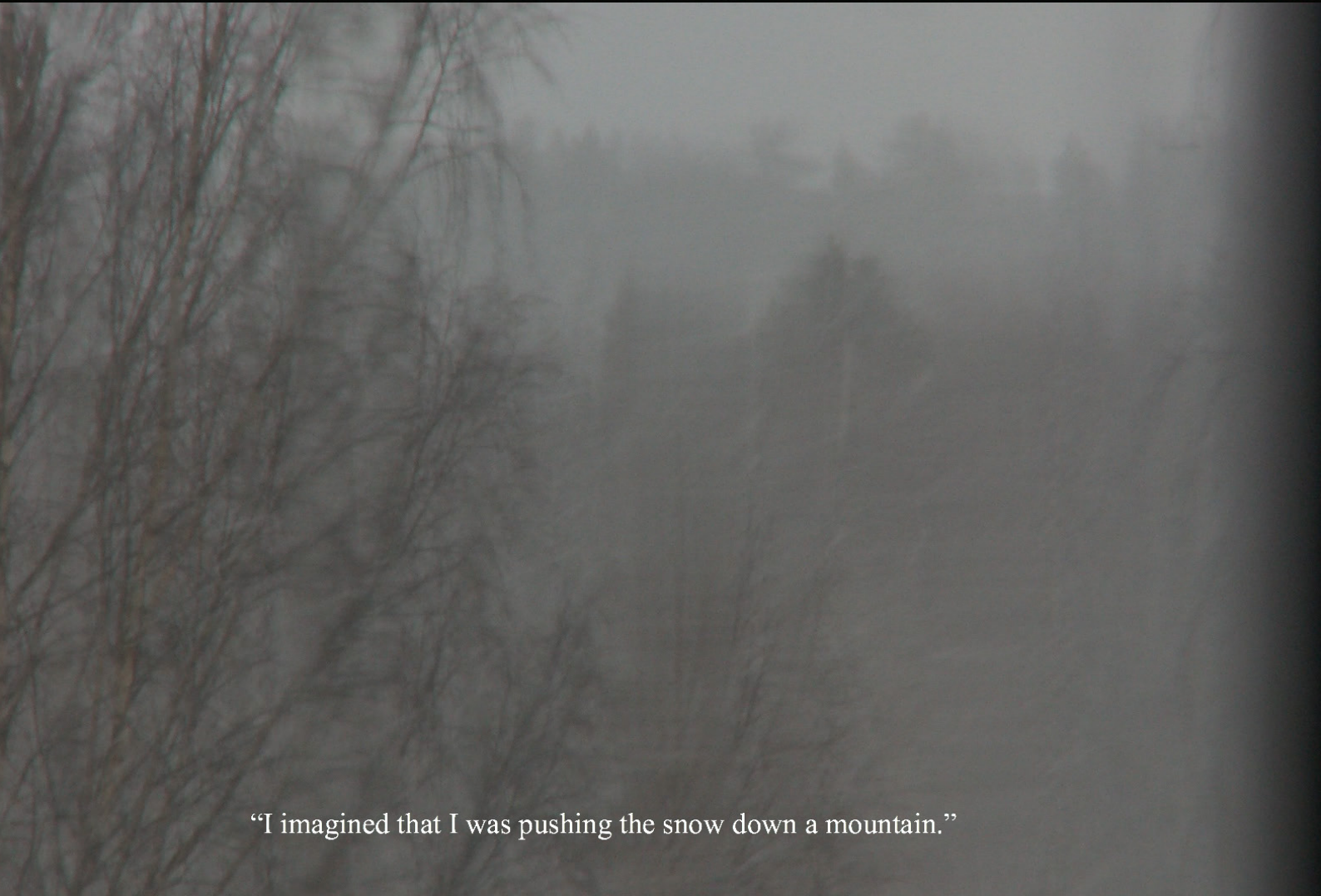
Kokeilin edellä millaista on kirjoittaa ekfrasista omasta teoksesta, ulkopuolisen silmin, siinä määrin kuin se on mahdollista. Teoksen jatkuessa maisemat pysyvät kutakuinkin samoina. Kun ulkona pimenee, sisätilat näkyvät heijastuksena pimeässä ikkunassa. Kertoja sen sijaan vaeltaa kamelien maisemiin keltaiselle aavikolle, kuivuneisiin joenuomiin ja kameliraveihin. Lopussa nähdään lähikuvaa kädestä, joka muovaa keltaisesta hiekasta aavikon.

Opus No. 1 oli ensimmäinen teos, jota aloin työstää maalle muuton jälkeen. Takana oli kahden vuoden tauko taideopinnoista ja pitkälti myös taiteen teosta. Olin alunperin tekemässä jotain ihan muuta: raahasin videokameraa, kuvausvaloja ja auton akkua pitkin pimeitä metsiä. Tässä vaiheessa teokseni työnimi oli ”metsä”. Mielikuvani maailmasta oli kuitenkin liian ristiriitainen – koin, etten pystynyt tai halunnut tehdä mitään yhden, selkeän otsikon alle. Jätin metsän ja siirryin miettimään asiaa sisätiloihin. Videokamera seiso i pitkiä aikoja jalustallaan tuvan

nurkassa ikkunan edessä, enimmäkseen toimettona, linssinsuojus kiinni. Välillä siirsin kameran toisen ikkunan eteen, kuvasin ikkunan läpi hetken ja siirsin kameran taas takaisin nurkkaan. Lopullinen video onkin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kuvattu ikkunan läpi. Sisätilat näkyvät videolla heijastuksena pimeässä ikkunassa. Yleisön selän takana olevasta kaiuttimesta kuuluvat tilaäänet tuovat tilassa olleen asetelman (joku katselee ikkunasta ulos selin huoneeseen, josta kuuluu ääniä) galleriaan. Vanha ikkunalasi vääristää ja teleasennossa oleva zoomi litistää näkymää. Välillä olen rajannut kuvaa puoliksi kiinni olevalla linssinsuojuksella.

Olin katsellut ikkunoista näkyvää maisemaa jo useamman vuoden ja tunsin sen läpikotaisin. Tuvasta oli mahdollista tarkkailla maisemaa idän, pohjoisen ja lännen suuntaan kuudesta eri ikkunasta. Selkeimmin muuttuvia asioita olivat valo ja sää. Lumisade oli Kuvan Kevättä edeltävänä talvena runsasta, ja sitä näkyy videolla paljon. Säähän verraten muut muutokset ikkunoiden takana olivat odotettavia ja ennalta tiedossa: kirjastoauto (linnut kyljessä) kerran kolmessa viikossa, kauppa-auto ja muikkukauppias kerran viikossa, satunnaisia naapureiden autoja päivittäin. Aura-auto yleensä iltayöstä täysissä valoissa ohi pyyhältäen ja lunta pöllyttäen. Valoisa aika on talvella lyhyt, suurin osa ajasta kuluu sisätiloissa. Mieli voi kuitenkin vaeltaa missä vain – ainakin melkein, tiettyjen rajojen puitteissa.

Opus No. 1 noudattaa muodoltaan omaa tutkimusprosessiani ”paikassa olosta” ja toisaalta tuohon paikkaan näennäisesti millään tavalla kuulumattomista kameleista. Lähdin liikkeelle omasta melko eristyneestä elinpiiristäni. Tarkoitan eristyneisyydellä sijainnin lisäksi eristyneisyyttä myös siinä mielessä, että annostelin välillä hyvinkin tarkasti tietoverkkojen kautta tulevaa informaatiota ja hälinää. Hälinästä ei kuitenkaan päässyt täysin eroon. Saatoin seistä iltayöstä hiirenhiljaisella pihalla katsomassa tähtiä, kun mieheni tuli ulos ja kertoi juuri tapahtuneesta terrori-iskusta Berliinissä. Olimme joskus kulkeneet samassa paikassa lapsemme kanssa. Isku pyörikin sitten uutisissa seuraavat viikot. Toisaalta oli pommi-iskuja jossain kaukana ja uponneita pakolaislauttoja, eikä niistä ollut juttuja uutisissa pientä mainintaa enempää. Mieleeni syöpynyt kuva merellä seilaavasta kamelilautasta alkoi tuntua teokselle välttämättömältä. Välillä kamelien



“I imagined that I was pushing the snow down a mountain.”

ja oman elinpaikkani rinnastus tuntui hyvin ongelmalliselta, enkä tiennyt minne sen kanssa päätyisin. Kävi kuitenkin niin, että videon lopussa maailmat yhdistyivät odottamattomalla tavalla. Etsiessäni tietoa kamelin elinoloista ja sopeutumisesta törmäsin lopulta tutkimukseen, jossa Kanadan arktiselta alueelta löydetyistä 3,5 miljoonaa vuotta vanhoista fossiilin paloista onnistuttiin kokoamaan suuren kamelin sääriluu (Nature 2013). Kameli eli havumetsävyöhykkeellä, kun maapallon ilmasto oli 2-3 astetta lämpimämpi kuin nykyään. Kamelin sopeutuminen kuivan aavikon oloihin kertookin sen sopeutumisesta täysin päinvastaisiin oloihin kylmässä ja lumisessa pohjoisessa. Tämä ”löytö” asetti koko teoksen uuteen valoon vielä vajaa viikko ennen Kuvan Kevään avajaisia, eikä löytöön reagoimiseen jäänyt juuri aikaa. Tässä mielessä teos on ”kokeellinen”. Teoksen muodon (kaksi tasoa, jotka yhdistyvät lopussa) kannalta sen näyttäminen galleriassa luuppina on aina ongelmallista. Katsoja astuu tilaan missä kohti videota tahansa, katsoo täyden kierroksen, ja saadakseen oikean kokonaiskuvan, joutuu lopuksi rekonstruoimaan teoksen päässään niin, että se alkaa alusta ja loppuu loppuun.

Teoksen kuvamaailma on eräänlainen kertojan ajatusten taustakuva. Kertojan ajatukset näkyvät syntyvän vuoroin maiseman herättäminä, vuoroin mieleen syöpyneen kuvan tuottamina. Välillä joku muu ulkoinen ärsyke (esimerkiksi ulkoa palaava mies) vaikuttaa lauseiden muotoutumiseen. Ajatellessaan ihminen samanaikaisesti näkee ja kokee maailman jonka osa on. Katse tarkentuu johonkin ja herpaantuu taas. Ihminen näkee koko ajan jotain, silloinkin, kun ei varsinaisesti katso mitään. Nämä pohdinnat vaikuttivat muun muassa siihen, että kun teos ensimmäisissä editointiversioissa alkaa kuvattomana ja mustana, kuvasin myöhemmin myös kyseiseen kohtaan kuvan, jossa juuri ja juuri hahmottuu pyöreähkö, sumeareunainen, hitaasti liikkuva näkymä. Ajattelen keskittyneesti, keskittyminen herpaantuu, kun huomaan katseeni olevan tarkentumaton, ja alan pohtia tätä tiedostamattomasti tapahtunutta katseen epätarkennusta ja sen merkitystä ajattelun ja aistimisen suhteelle.

Jatkuva oleminen ”maisemassa” - näin koin ja koen täällä olon edelleen – vaikutti siihen, että maiseman lisäksi aloin myös havainnoida maisemassa olemisen tapaa sekä pohtia yleisemmin ihmisen maailmassaolemisen kokemusta.

Näihin pohdintoihin liittyy myös kameran rajaama suorakaide ja kuvallisen esittämisen perinne, joista kirjoitan lisää tuonnempana. Hahmotan ja käsitän maailmaa itsestäni käsin. Katseen ja jossain määrin ajattelunkin paikallistuminen suurin piirtein samoille sijoille jonnekin silmien seutuville saa aikaan tunteen erillisyydestä suhteessa ympäröivään maailmaan. Samoin ympäröivän maailman – kuusen, tien, sähköpylvään, talon – näennäinen paikallaan pysyvyys suhteessa omaan liikkeeseen korostaa tätä erillisyyttä. Kokemus muuttuu radikaalisti, jos onkin kylmän, hiljaisen ja liikkumattoman maiseman sijaan lämpimässä eläinten täyttämässä mekastuksessa sademetsässä.

Aistiminen on elämäntunteen, maailmassaolon tunteen perusta. Ihminen on aistiva ja abstraktiin ajatteluun kykenevä eläin, ja tuo ajattelu paikallistuu lihaa ja verta olevaan ruumiiseen, joka taas on konkreettisesti paikassa, maailmassa. Teosta tehdessäni kysyinkin itseltäni, mistä oleminen jossain paikassa oikein koostuu? Miten kokemuksen paikassaolosta voi välittää, onko se mahdollista? Tarvitaanko sen välittämiseen esimerkiksi runoutta? Miten sisäisen ja ulkoisen maailman (sikäli kun sisäistä ja ulkoista voi edes erottaa) vuorovaikutuksen ja monisuuntaisen suhteen voi tuoda esiin? Tässä vaiheessa mieheni työnsi käteeni Max Jacob -suomennoksen avattuna sivulta seitsemän, josta löytyy jo edellä siteerattu lause: ”Kaikki, mikä on, sijaitsee jossakin.” Ja tämä ”kaikki” tarkoittaa Jacobilla ei-materiaalisen lisäksi myös spirituaalista. Tämä palauttaa mieleeni kysymyksen siitä, mistä taide syntyy ja miten, ja tarkoittaako jotain se, että taideteos syntyy tietyssä paikassa.



Kuvallisen esittämisen perinne ja maailmassaolo

Itselleni tärkeä kysymys on ollut myös, kuinka kaikkea edellä mainittua käsitellään liikkuvan kuvan keinoin. Teosta tehdessäni koin välillä hyvin häiritseväksi kameran rajaaman suorakaiteen – siinä mielessä, että se on maalauksen, paperiarkin, talon, huoneen, pöydän, ikkunan ja etenkin liikkuvan kuvan itsestäänselvä perusmuoto. Koin myös, että kameran rajaaman suorakaiteen ja perusoptiikan tuottaman kuvan yhdistäminen omiin pohdintoihini ja kokemuksiini maailmassaolosta oli vaikeaa. Pyörittelin mielessäni suorakaiteen muotoisen maalauskanan ja yksikanavaisen

videon yhteneväisyyksiä: rajaus on tiukka, se on vallitseva, sillä on merkittävä paikkansa median historiassa, sitä toki kyseenalaistetaan ja siitä irrottaudutaan, mutta se on silti käytännössä kyseenalaistamaton itsestäänselvyys. Mietin renessanssin perspektiivi-ikkunaa ja ihmistä, joka elliptisestä näkökentästään huolimatta luo suorakaiteita, kuutioita ja ruudukoita. Jyrki Siukonen (2011) puhui aikoinaan luennollaan siitä, miten maailmassa ei ole suorakaiteita ja ruudukoita, ihminen tuottaa ne. Mietin myös kameran linssiä, joka tuottaa pyöreän kuvan, ennen kuin se rajataan niin, että äärimmäiset ja samalla epätarkimmat reunat leikkautuvat pois ja kuvasta tulee suorakaide. Olisiko meillä ilman teknisten syiden sekä perspektiivi-ikkunan, painotaidon ja kaiken muun myöhemmän kehityksen levittämää suorakaidetta enemmän myös muun muotoisia kuvia, projisointeja, maalauksia ja tiloja?

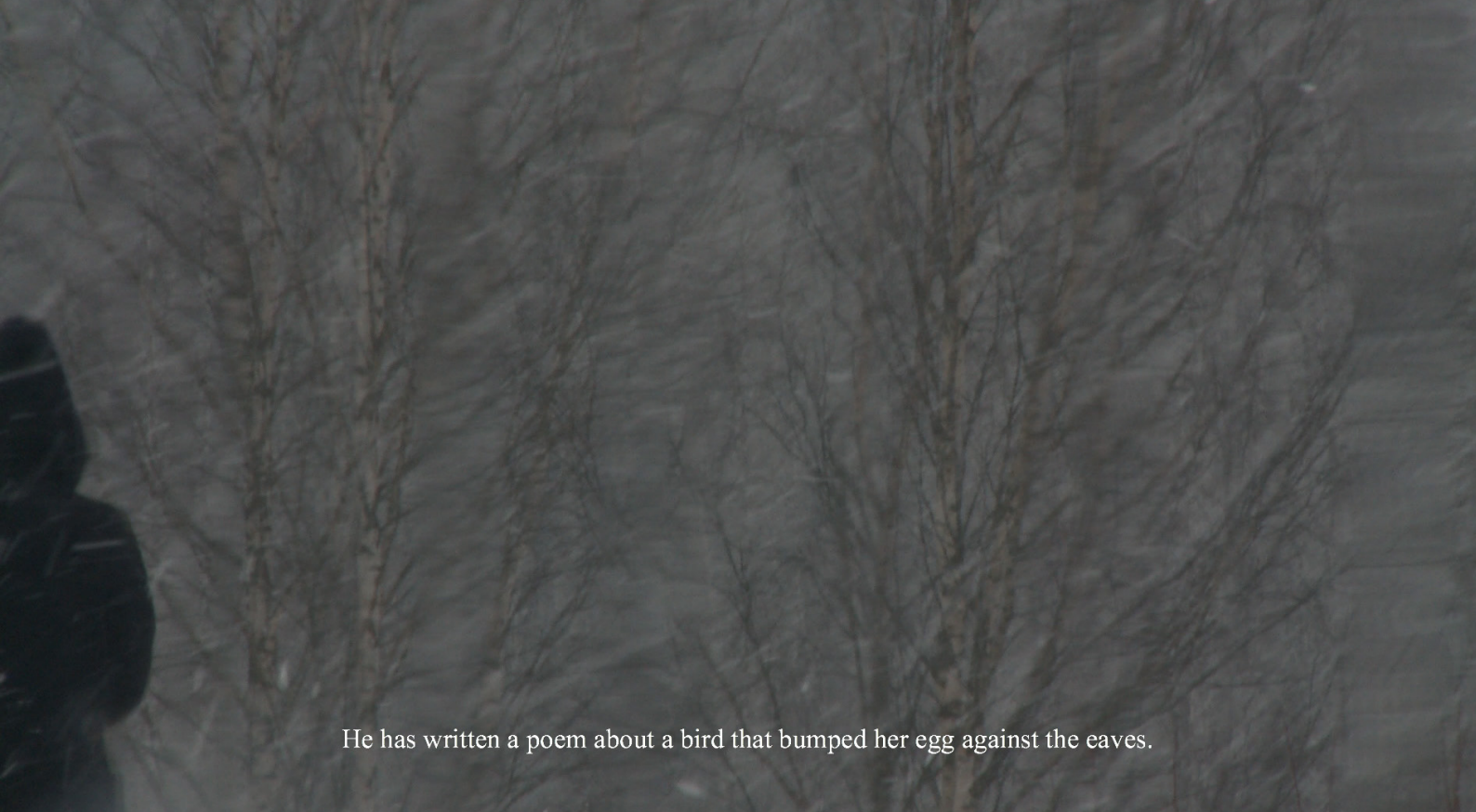
Teknologinen kulttuuri ja kuvallisen esittämisen perinne ovat läsnä myös videokameran tuottamassa kuvassa. Kamera on ihmisen kehittämä tekninen väline, ja välineenä omalla tavallaan ehdoton: se kuvaa suorakaiteen muotoisen palan maailmaa omien teknisten, jossain määrin ihmisen säädettävissä olevien ehtojensa mukaisesti. Se näyttäisi kuvaavan maailman kutakuinkin niin kuin maailma silmiemme edessä näyttäytyy. Ajallinen ulottuvuus tuo mukaan muuttuvia näkökulmia, mutta ei hävitä yhtä pakopistettä tai kuvarajausta, joka muistuttaa renessanssin perspektiivi-ikkunaa. Keskeisperspektiivin kehittyminen ja sen tietoinen käyttö varhaisrenessanssista alkaen toi maalauksiin ennennäkemättömän illuusion kolmiulotteisuudesta, ja esineet näyttivät olevan katsojan edessä kuin oikeassa elämässä. Taidehistorioitsija Teppo Jokinen kirjoittaa kirjassa *Perspektiivi kuvataiteen historiassa* (2015, 21): ”Keskeis-perspektiivi jäsenyi 1400-luvulla osaksi kulttuurinmuutosta, jossa ihminen kehollisena olentona määritteli paikkansa, suunnisti tilassa ja ajassa sekä koki itsensä maailman keskuksena.” Kameran kehityshistoria liittyy aiheeseen camera obscuran kautta, jonka käyttö taiteilijoiden apuvälineenä yleistyi juuri renessanssin aikana. Camera obscura konkretisoi havainnoinnin mallin, jossa havainnoija on erillään havainnoimastaan maailmasta.

Ajatus siitä, että tarkka perspektiivinen esitys (myös se, mitä videokamera ilman

sen käyttäjän tietoista väliintuloa tuottaa) tekee meistä ulkopuolisia tarkkailijoita, löytyy monesta lähteestä. Aihe liittyy länsimaisen katsekeskeisen kulttuurin kritiikkiin, ja siihen liittyy sellainenkin perustavanlaatuinen kysymys kuin ihmisen paikka kosmoksessa. Arkkitehti Juhani Pallasmaa kirjoittaa esseissään siitä, miten ”tarkentunut näköaisti asettaa meidät vastatusten maailman kanssa, kun taas perifeerinen näkö upottaa meidät ”maailman lihaan” (2016, 13). Hän kirjoittaa perifeerisen näön ja tarkan näön eroista ja siitä, miten näkökentän reuna-alueilla on merkittävä osa ympäristöllisten kokonaisuuksien ja atmosfäärien hahmottamisessa.

Omat havaintoni katseen aikaansaamasta erillisyydentunteesta suhteessa ympäröivään maailmaan liittyvät nimenomaan Pallasmaan mainitsemaan tarkentuneeseen näköaistiin, tarkkaan maisemaa katsovaan katseeseen. Tähän katseeseen liittyy vahvasti myös katsomisen synnyttämä mielihyvä, asia, jonka olin kokonaan unohtaa selatessani erilaisia länsimaisen katsekeskeisen kulttuurin kritiikkiin liittyviä artikkeleita. Katson ikkunoista näkyvää maisemaa ja kokemani mielihyvä syntyy vahvasti maiseman laajuudesta, erinäisten maamerkkien kaukaisuudesta sekä siitä, että katseen on mahdollista sukeltaa maisemaan ja kaukaiseen horisonttiin. Tällaiset kokemukset ovat olleet oman maailmassaolon tunteen ja kauneudentajun kannalta hyvin merkittäviä, ja varmasti yksi syy siihen, että oma taiteen tekemisen välineeni on kamera. Toisaalta perifeerinen näkö ja näkökentän reuna-alueet taas muovaavat vahvasti tilallista kokemustamme maailmasta, ja ovat keskeisiä siinä, miten hahmotamme itsemme maailmassa oleviksi. *Opus No. 1*:ssä minulla oli tarve pidätellä tuota horisonttiin pakenevaa katsetta, ja se toteutui (hyvin intuitiivisesti) kuvaamalla maisemaa vääristävän ikkunalasin läpi ja sakeassa lumisateessa, teleasennessa olevan zoomin vielä korostaessa kuvan litteyttä ja tuoden kuvan lähemmäs katsojaa. Tämä toimi myös vastakkaisena kaukaiselle näkymälle keltaisesta aavikosta ja kamelista, joita kertoja kuvailee.

Taidehistorioitsija Hanna Johanssonin artikkelissa ”Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio” (2010, 208-213) käsitellyt termit ”optinen katse” ja ”haptinen katse” selvensivät aiheeseen liittyviä ajatuksiani –



He has written a poem about a bird that bumped her egg against the eaves.



They are panting

vaikkakin pidemmälle edetessäni ja muita lähteitä selatessani eteen tuli suuri määrä erilaisia painotuksia, tulokulmia ja tulkintapolkuja. Taideteoksen – tai vaikkapa maiseman – katsomisessa voivat vaihdella erilaiset katsomisen tavat: välillä katse kohdistuu kauas horisonttiin tai pyrkii hahmottamaan kuvan kokonaisuudessaan (optinen katse), välillä seurailee lähempänä olevaa abstraktimpaa materiaalia, kuten maiseman sumentavaa pyryä tai teoksen pinnassa olevaa struktuuria (haptinen katse). Optinen katse vastaa perinteistä tapaa havaita asioita katseella, ja on riippuvainen katsovan subjektin ja kohteen välisestä etäisyydestä, haptinen näkeminen taas on läheltä näkemistä ja rinnakkaista kosketusaistin kanssa (Johansson 2010, 208). Taidehistorioitsija Laura U. Marksia seurailen Johansson kirjoittaa artikkelissa haptisesta havainnosta seuraavasti: ”Haptinen havainto määritellään yleensä taktiilisen (kosketusaisti), kinesteettisen (liikeaisti) ja proprioseptisten (ruumiin sisäaistimus) aistimusten yhteistoiminnaksi.” (2010, 208.) Kuvan haptisuus on siis sitä, että nähty kuva herättää tunto-, haju- ja kuuloaistimuksia katsojassa – ei välttämättä kaikkia ja samalla kertaa. Kun on kyse haptisesta visuaalisuudesta, silmät toimivat eräänlaisina kosketuseliminä. Aiemmin tässä tekstissä liitin maiseman katsomisesta syntyvän mielihyvän nimenomaan optiseen katseeseen, joka katsoo maisemaa etäältä, käsitettävänä ja hallittavana kokonaisuutena. Maisema ei kuitenkaan ole kuollut ja liikkumaton, etäältä tarkasteltavan suuren maisemamaalauksen kaltainen kuva, vaan dynaaminen ja elävä, ”olio”, siinä missä maisemassa oleva ihminenkin. Se on samanaikaisesti havainnon kohde, siitä tehty kuva, ja paikka jossa ollaan. Olen dynaamisessa ja vuorovaikutteisessa suhteessa tuohon olioon niin kuin olen suhteessa muihinkin olioihin. Maisemaa on mahdotonta tarkastella vain etäältä. Etäältä katsomista varten se on ensin kehystettävä jollain tavalla, oli kehys sitten taulun kehys, tietyn näkökulman antavat ”kansallismaisemalasit” tai muu opittu katse.

Opus No.1:n tekoprosessin aikana koin videokameran kehysten ja tietyt reunaehdot haastaviksi ja ongelmallisiksi, mutta niiden käsittely näkyy kenties enemmän tulevaisuuden töissäni. Kyse ei ole siitä, että haluaisin orjallisesti toistaa ihmisen kokemuksen siitä, että maailma on joka puolella ja näkökenttä on elliptinen eikä suorakaide. Minulla ei ole tarvetta viedä teoksen kokijaa virtuaalimaailmaan esimerkiksi VR-laseilla tai muulla tekniikalla. Haluaisin tuoda

esiin jotain kehollisen, näkevän, kuulevan ja tuntevan ihmisen kokemusmaailmasta myös teoksen muodossa. Kokonaisvaltainen kehollinen oleminen muovaa maailmassaolon kokemuksemme sellaiseksi kuin se on. Tämä taas kiertyy siihen, että ihminen sijaitsee aina jossain paikassa – oli se sitten kaupungin katu, metsä, liikkuva juna tai virtuaalilasien avaama maailma silmien edessä.



Työskentelyssäni lähdän liikkeelle kokemani ja näkemäni maailma edellä, harvemmin lähtökohtana on jokin abstrakti ajatus tai käsite. Havainto ja ajattelu kutoutuvat yhteen ja vaikuttavat toisiinsa, mutta paljon tapahtuu, ennen kuin mitään kääntyy kieleksi tai käsitteiksi. Kuvan ensisijaisuus johtuu käyttämästäni mediasta, ja median valinta taas juontaa juurensa kenties kauas lapsuuteen ja nuoruuteen, yksinolossa terävöityneiden aistien vahvistamiin näkyihin tai kokemuksiin jonkin henkeäsalpaavan edessä, josta on mahdotonta saada minkäänlaista otetta. Luulen, että nämä kokemukset ovat myöhemmin omassa mielessäni ja muistoissani typistyneet kuvamaisiksi, vaikka ovat varmasti olleet hyvin kokonaisvaltaisia psykofyysisiä kokemuksia. Muistoissani sekoittuvat todelliset kokemukset ja koetuista paikoista ottamani kuvat.

Opus No. 1:n keskeisin kuva on kuva kameleista, jota teoksessa ei nähdä ollenkaan. Sen sijaan, että kamelit *näytettäisiin*, niistä *kerrotaan*. Ratkaisu seuraa omaa kokemustani siitä, miten lukemassani artikkelissa mainittu valtamerellä seilaava kamelilautta rakentui mielessäni väijyväksi kuvaksi, ja aiheutti jännitteen suhteessa näkemääni maailmaan, omaan elinympäristööni. Teoksessa katsoja kuulee kertojan kuvauksen, suomea ymmärtämättömät näkevät kuvauksen tekstinä kuvan alaosassa. Samaan aikaan kun katsoja katsoo teoksen kuvamaailmaa, hänen



mielessään – hyvin todennäköisesti - visualisoituu jonkinlainen kuva kerrotusta. Tämä kuva on myös suhteessa katsojan samanaikaisesti näkemiin ”oikeisiin” kuviin. Miten ihminen prosessoi hyvinkin kuvallista ilmaisua sisältävän tekstin informaatiota mielessään? Eroaako kokemus ja millä tavalla, kun kuvauksen lukee kuvan päältä, kuin jos sen kuulee samalla kun katsoo kuvaa? Jos teksti visualisoituu mielessä, onko kyseessä lähinnä optisen havainnon kaltainen kuva, vai liittyykö kuvittelemiseen joitain haptisiakin piirteitä?

En voi tietää millaista kuvaa katsoja kuljettaa mielessään teoksen oman kuvamaailman rinnalla. Teoksen lopussa nähtävä keltainen aavikko on yritys luoda aiheesta konkreettinen asia/kuva, ja sen muovautumisessa voi nähdä myös yksinkertaisen ”luomisen” teon.







Researchers have been able to piece together a High Arctic camel's tibia



The eggs are oval-shaped

9000 vuotta ja yksi kesä

Teostani *9000 vuotta ja yksi kesä* varten Project Roomin etutilaan rakennettiin ovesta katsoen vasemmalla olevaan seinään jatke, sekä mustan huoneen oviaukon oikealle puolelle kulman peittävä vino seinä. Lisäseinät tekivät neljä projisointia mahdollisiksi. Jokaisen projisoinnin kohdalla oli oma, valokiskoon kiinnitetty kaiutin. Mustan huoneen värikenttien materiaaleina olivat kananmuna, vernissa, vesi, rautaoksidi, poltettu rautaoksidi, hiekka, multa ja juuret. Niiden värit - keltainen ja punainen - sekä materiaalit tulevat esiin myös etutilan videoissa. Päinvastoin kuin *Opus No. 1, 9000 vuotta ja yksi kesä* rakentuu kuvista ja äänestä, eikä sisällä tekstiä, lukuunottamatta alussa kirjoitetun tekstin muodossa olevaa katkelmaa geologisesta tutkimuksesta vuodelta 1921. Mustasta huoneesta leijaileva vernissan haju oli myös osa teosta - ainakin näyttelyn ensimmäisellä viikolla.

Teoksessa on kuvattuna eräänlainen mikrokosmos; maailma, jonka eri osat ja niiden väliset yhteydet tulevat esiin neljällä projisointipinnalla ja mustan huoneen seinillä.





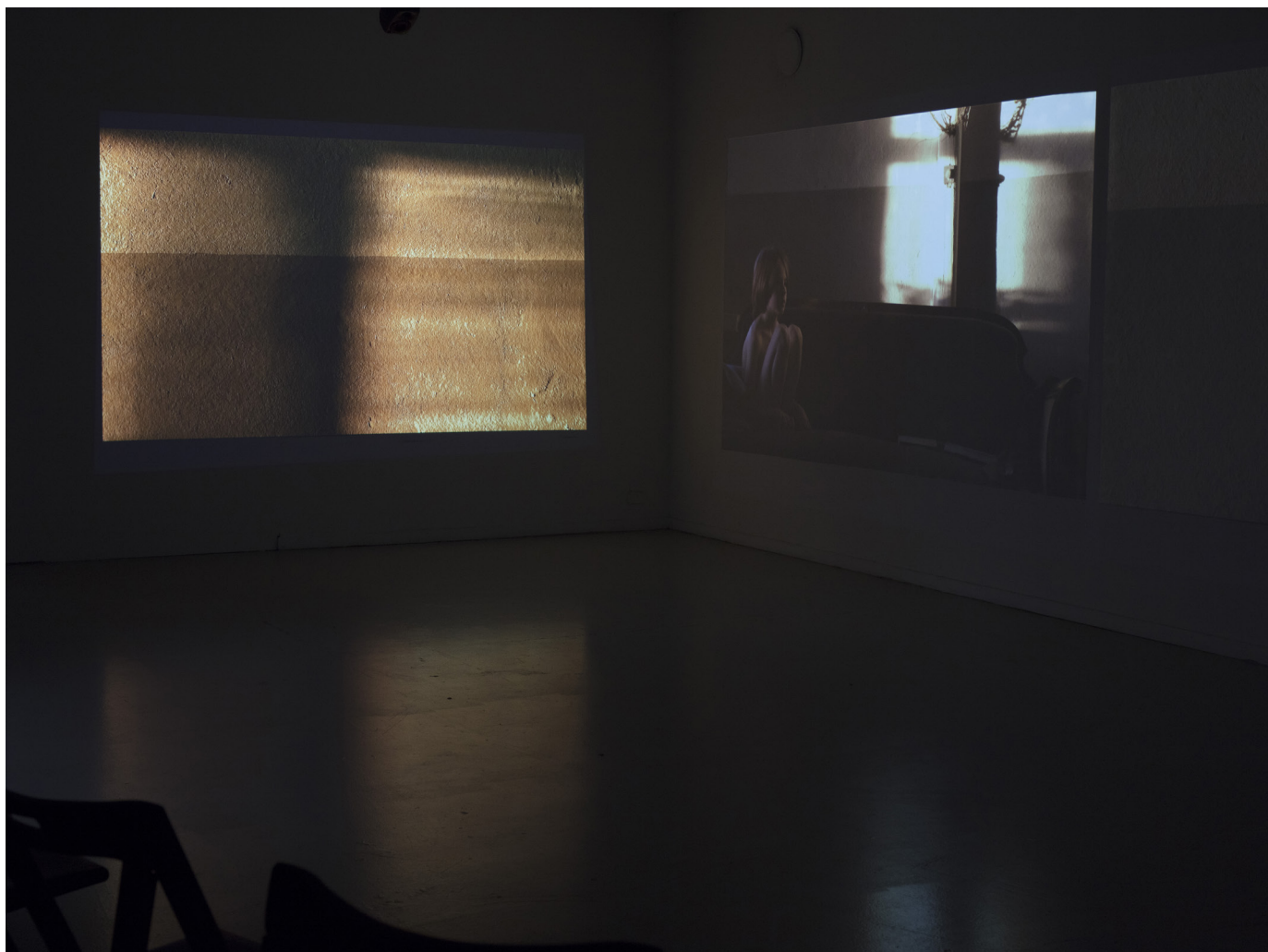
Teos alkaa, kun vasemmalta katsoen toiseen, ja pian tämän jälkeen myös kolmanteen projisointiin ilmestyy kellertävä vanhan paperin kaltainen tausta. Taustaan ilmestyy seuraava teksti: ”Kerrotaan Carl Otto Bremerin v. 1825 julkaisemassa teoksessa Tietoja Suomen Suuriruhtinaskunnan malmeista ja vuorilajeista toisen osan siv. 171 seuraavaa: ”Onganen eli Ongamon punamulta, jota talonpojat polttavat rautaoksidista, myydään Sortavalan kauppiaille, jotka kulettavat sen Pietariin, josta suuri osa menee laivoilla Niznij-novgorodin markkinoille”. Siv 172. jatketaan: ”Ilomantsiin vievän maantien varrella olevan Lippilammen verotilan maalla on Kannusjärvi niminen laskettu järvi. Kahden laskuojan varrella saadaan täälläkin rautaoksidia, jota rahvas puristaa kokkareiksi ja polttaa uunissa ja senjälkeen sotkee punaväriksi, jonka he myyvät”.



Vasen tekstikuva vaihtuu samalla paperilla olevaksi kartaksi, josta voi erottaa muun muassa Kannusjärvi-nimisen järven. Oikeanpuolimmaiseen projisointiin ilmestyy lähikuva, jossa puisen alustan päällä on pieni kasapunertavaa maa-ainesta. Alkaa kuulua myös ääniä, jotka kuuluvat tilaan. Hetken päästä palettiveitsen kärki muovaa kasan keskelle kuopan, johon kaadetaan nestettä. Palettiveitsi alkaa sekoittaa kasaa, joka muuttuu pikkuhiljaa syvänpunaiseksi väritahnaksi. Kartan ja oikealla olevan värin sekoittamisen välissä oleva teksti vaihtuu kuvaksi vedestä, jossa seisoo vyötäröään myöten lapsi, selkä katsojaan päin. Vesi peittää koko kuva-alan ja lapsi on melko pienenä keskellä kuvaa pienten laineiden ympäröimänä. Vasemmanpuolimmaiseen projisointiin ilmestyy nyt ensimmäinen kuva: vettä ja hiekkapohjaa sekä pian kädet, joista pestään pois punaista väriä. Samalla kun kädet ilmestyvät, värin sekoittaminen oikeanpuolimmaisessa projisoinnissa loppuu ja palettiveitsi lasketaan pöydälle. Lapsi värjöttelee edelleen järvessä, kartta, jossa järvi näkyy on vasemmalla, punainen väritahna oikealla. Kohtaus kestää melko pitkään. Muut kuvat himmenevät pimeiksi, käsienspesukuva jää vielä, kunnes kädet on pesty ja ne häviävät näkyvistä. Lainehtiva vesi ja hiekkapohja himmenevät myös pois ja veden liplatus sekä muut äänet hiljenevät.

Hetken pimeyden ja hiljaisuuden jälkeen alkaa kuulua uudenlaisia ääniä. Kuvan ilmestyttyä käy ilmi, että äänet syntyvät, kun kovaa multamaata käännetään talikolla. Kuvassa näkyy multamaata, kääntäjän jalat ja talikonvarsi sekä välillä maanmuokkaajan käsi, joka nyppi maasta nousseita juuria ja heittää ne kuva-alan ulkopuolelle. Hetken päästä viereiseen projisointiin vasemmalle ilmestyy lähikuva juuresta valkoisella alustalla. Pian kaikissa projisoinneissa maanmuokkauskuvan ympärillä on lähikuva eri kokoisesta ja muotoisesta juuresta. Juurien juurikarvat

värisevät välillä kuin tuuli puhaltaisi niihin. Maanmuokkauskuva vaihtuu myös lähikuvaksi juuresta. Tulee hiljaista, kunnes alkaa kuulua kellon tikitystä. Kuvat vaihtuvat yksi kerrallaan melkein abstrakteiksi hieman karheiksi pinnoiksi, osaan paistaa aurinko. Viimeisenä vaihtuu toinen kuva vasemmalta, kuva on samasta tilasta kuin muutkin, karhea pinta on seinää, seinän edessä on vanha sohva ja sohvalla paljaat jalat koukussa lapsi, ilta-aurinko paistaa viistosti tilaan.



Lopputyöni *9000 vuotta ja yksi kesä* 17 minuuttia kestävä videoinstallaation ensimmäiset viisi minuuttia menevät kutakuinkin edellä kuvatun mukaisesti. Tämän jälkeen teoksessa voi nähdä muun muassa siementen kylvöä, maan kastelua, kitkemistä, pigmenttien kaivamista maasta, kanoja ja niiden munimiamunia, vernissaa, vettä sekä sitä, miten viimeksi mainituista syntyy maalia (tempera), jonka voi sitten sivellä gallerian seinään. Teoksen eräs näynomainen lähtökohta oli kolme väriä: sininen, punainen ja keltainen. Näin värit kolmena – neljänä projisointina tilassa niin, että installaation kuluessa huoneen täyttäisi kerran punainen väri/valo (kaikki projisoinnit punaisena), kerran sininen, kerran keltainen. Näiden värikylpyjen väleissä olisi muuta materiaalia liittyen muun muassa pigmenttien etsimiseen ja niiden käyttämiseen – ja mikrokosmoksen elämään kaikkienensa.

Symbolinen ja materiaallinen

Olin uinut jo useampana kesänä läheisessä metsäjärvässä, ennen kuin satuin lukemaan Panu Kailan teosta *Talotohtorin värikirja* (Kaila 2014). Siinä hän kertoo retkestään tuolle samaiselle Kannusjärvelle ja sieltä löytämistään pigmenteistä. Löysin myös järvestä tehdyn geologisen tutkimuksen vuodelta 1921 (Sauramo 1921), josta videoinstallaation alun tekstikatkelma on peräisin. Järvi on yli 9000 vuotta vanha, ja tuona aikana järven pohjaan on saostunut keltaista rautaoksidia (keltamultaa) paksuimmillaan noin puoli metriä, keskimäärin viisi sadasosamillia vuodessa. Tutkimuksessa on kartta, johon on maastonmuotojen lisäksi merkitty myös järven rannoilla olleiden punamultatehtaiden paikat, joissa keltamullasta on polttamalla saatu punamultaa, jota sitten on myyty eteen päin, teoksessakin olleen katkelman mukaan aina Nizni-Novgorodiin asti. Tehtaat ovat olleet toiminnassa 1800-luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa. Vaatimattomimmillaan ne ovat tarkoittaneet pitkulaista matalaa kiviunina ja lautarakennelmaa, joista jälkimmäisistä ei ole enää mitään jäljellä.

Kun seuraavan kerran uin järvässä, kuvittelin uivani suuressa, keltaisella pigmentillä vuoratussa kulhossa. Kauhoin pohjasta maata, mutta sormieni läpi valui vain mudan sekaista hiekkaa. Seuraavan kerran menin järvelle kompassin

ja tutkimuksessa olleen kartan kanssa ja yritin suunnistaa niiden avulla kartan mustia pisteitä – vanhojen punamultatehtaiden paikkoja – kohti. Kaikista rannoilla tehdyistä myllerryksistä (kosteikonrakennustyömaan jäljet) huolimatta silmäni osuivat viimein kellertävään kohtaan maassa. Otin maata sormieni väliin ja kun hieroin niitä yhteen, sormet muuttuivat keltaisiksi. Vähän matkan päässä näin punaisen juurakon ja punaisen kiven. Niiden juurelta löysin punaista maata – 100 vuotta sitten poltettua punamultaa, joka on säilynyt maassa muuttumattomana. Kivi ja juurakko olivat luultavasti nousseet kosteikonrakentamisen yhteydessä maasta. Ehkä viereinen pitkulainen sammalkumpu oli jäännös vanhasta uunista? En ehtinyt tonkia asiaa, kun metsästä kuului kolinaa, kuin joku olisi kävellyt kivikossa ja kivet osuneet toisiaan vasten. Kuulin äänen jo toistamiseen ja mietin, kävelikö kivikossa hirvi, koska en tullessani nähnyt yhtään autoa metsätien varressa. Ääni kuului lähempää ja kolinan jälkeen kuului myös jonkinlaista murinaa. Tässä vaiheessa totesin, että olenhan jo löytänyt etsimäni ja tulen sitten myöhemmin takaisin ja lähdin puolijuoksua autolle. Nuo kuulemani äänet (sekä naapurin jutut alueella liikkuneesta karhusta) aiheuttivat sen, että joka kerta palatessani paikalle kameran kanssa, lauloin kaiken ajan niin että metsä raikui, paitsi ne hetket, kun äänitin ympäristön ääniä. Mielessäni kävi teoksen tekeminen tilanteesta, jossa on pakko laulaa yksinään metsässä henkensä edestä vaikka ei yhtään laulata.

Kotiin palatessa pysähdyin uimapaikkaamme pesemään punaista väriä käsistä ja tämä käsienspesu päättyi myöhemmin myös videolle. Punaiseksi poltettu keltamulta painui takaisin järven pohjaan. Luonnon rautaoksidi on oikeastaan värillistä savea, ja koostuu monista ainesosista. Vanhan talon kunnostamisen myötä olen tutustunut pigmenttien maailmaan ja oppinut, että luonnonpigmentit ja synteettiset pigmentit ovat kaksi täysin eri asiaa. Synteettisesti valmistetussa rautaoksidissa on pyritty mahdollisimman homogeeniseen lopputulokseen ja varmaan värisävyjen toistoon (kaikki erät ovat samanvärisiä). Tästä puhdistamisprosessista johtuen synteettiset pigmentit heijastavat valoa eri tavalla, ja värit ovat luonnonpigmenttien vastaavia sävyjä intensiivisempiä ja räikeämpiä. Teoksen ”alkunäyssä” olleen sinisen taustalla on luonnon ultramariini, jota halusin yhteen kotimme huoneista. Sinistä pigmenttiä on luonnosta vaikea löytää, täytyy mennä esimerkiksi Afganistanin vuoristoon, josta sinistä kiveä, ”lapis lazulia”, on louhittu jo antiikin aikana. Alueen

nykyisten levottomuuksien takia kaivostoiminta on vaikeutunut, ja korkealaatuisen sinisen pigmentin hinta on noussut todella korkeaksi.

Lapis lazuli ei päätenyt teokseen asti kun elämä vei mennessään haluamaansa suuntaan niin minut kuin työnikin. Kesä kului nopeasti ja intensiivisesti viiden ihmishengen, kymmenkunnan kanan ja kahden kissan (maalais)taloudessa. Tämä kaikki vaikutti suuresti työhöni. Afganistanin vuoret ja niiden sininen kivi jäivät pois, mutta jotain muuta tuli tilalle. Yritin jo Kuvan kevät -työssäni käsitellä asioita jotenkin laajemmin ja kokonaisvaltaisemmin. En halunnut pusertaa teosta yhden otsikon alle. Halusin tavoittaa elämästä jotain kokonaisvaltaisempaa, miten erilaiset asiat virtaavat, puikkelehtivat ja linkittyvät toisiinsa. Miten konkreettiset asiat ja materiaalit liittyvät toisiinsa sekä näkymättömiin ja symbolisiin asioihin. Pohdin myös teosta tehdessäni oman elämäni, taiteen tekemisen ja laajemmin koko kulttuurin materiaalista perustaa. Materiaalisuus on asia, joka läpäisee elämäni jokaisen tason, myös tekemäni symbolit (kuvat) koostuvat materiaasta. Tällainen materiaallinen perusta läpäisee koko maailman ja kaiken kulttuurin. Materiaallinen ja symbolit ovat ainaisessa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Mediakulttuurin professori Mikko Lehtonen on kirjoittanut aihepiiristä monitieteisen kirjan Maa-ilma (2014), jonka johdannossa kirjoittaa seuraavasti: ”Maa-ilman lähtökohtana on ajatus, jonka mukaan symbolinen (eleet, ilmeet, asennot, puhe, kirjoitus, kuvat, äänet, artefaktit) on aineellista ja käytännöllistä. Symbolinen toiminta saa alkunsa ihmisten maailmassa olemisesta ja liittyy heidän selviämiseensä hengissä. Symbolisen toiminnan avulla ihmiset voivat ylittää nyt-hetken ja kulloisenkin paikan rajat, pohtia mennyttä ja kaavailla tulevaa. Symbolien avulla tapahtuva suunnistaminen helpottaa ihmisten mukautumista muuttuviin oloihin ja tilanteisiin. Materiaallinen ja symbolinen eivät ole toistensa vastakohtia, vaan ihmisten maailmassa olemisen ulottuvuuksia, jotka ovat kaiken aikaa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.” (2014, 14.)



Materiaan ja symbolien vuorovaikutus on keskeisessä asemassa taitelijan työssä. Kesän kuluessa jonkinlaiset silmälasit alkavat vaikuttaa havainnointiin ja elämiseen; kaikki – lähtien arkisista toimista - alkaa tapahtua yhteydessä suunnittelemaani työhön. Rajaan mielessäni, viipaloin, yhdistelen eri asioita. Kuljen maisemassa ja katson sitä kuvitteellisen kameran läpi. Tämä vaikuttaa kuvauksiin. Valmiin kuvamateriaalin katsominen taas vaikuttaa tulevaan havainnointiin ja kuvauksiin. En tee kuvauksia kahdessa viikossa, en edes kahdessa kuukaudessa. Kuvaaminen on avoin prosessi, jatkuvaa havainnointia myös silloin, kun minulla ei ole kameraa silmän ja maailman välissä. Työ alkaa hahmottua, kuvat alkavat yhdistyä toisiin, tämä taas vaikuttaa omaan ajatteluun. Tapahtuu sisällön, kuvien, värien, ajatusten ja muotojen vuorovaikutusta. Abstraktista ajatuksesta tai aineettomasta käsitteestä hypätään muotoon, väriin ja ääneen. Konkreettinen aines on tärkeä, sekä se, miltä kuva ”tuntuu”. Tunnolla tarkoitan kuvan haptisuutta, sen katsomisen herättämiä

tuntoaistimuksia. Maailmassaolon kokemus perustuu maailman näkemiseen mutta myös mullan, saven, veden ja kasvien koskettamiseen. Teoksessa tehdään paljon erilaisia asioita, hypistellään materiaaleja ja ollaan veden koskettamina ja ympäröiminä. Ajattelen, että näissä kohtauksissa teos voi lähestyä katsojan ruumiillisuutta; jokainen on joskus hypistellyt maata sormiensa välissä tai rikkonut kananmunan lasin reunaa vasten. Tosin heti kun kirjoitan teoksen lähentyvän katsojan ruumiillisuutta, väite alkaa kuulostaa itsestäänselvältä: suuri osa taiteesta lähestyy katsojan ruumiillisuutta, ja ihmisen perusoleminen maailmassa on moniaistista ja kokonaisvaltaista.



Monikanavaisuus

Teoksessani *9000 vuotta ja yksi kesä* halusin levittää maailman ja erilaiset havaintoni siitä katsojan eteen/ympäri. Projisointien levittäytyminen tilaan liittyy vahvasti jo edellisen teoksen tekemisen yhteydessä syntyneisiin ajatuksiin maailmassaolon kokemuksesta ja sen rakentumisesta, sekä toisaalta perspektiivi-ikkunan rasitteista. Projisointien sijoittelu on aika maltillista siinä mielessä, että kaikki projisoinnit oli kutakuinkin mahdollista nähdä yhdellä silmäyksellä päästä juuri kääntämättä. Monikanavaisuus antaa enemmän vapautta katsojalle, mutta ei silti poista taiteilijan kontrollia, jota huomaan kyllä vaalivani, kun mietin katsojan paikkaa ja asemaa. Koin, että olen nyt tämän maailman tällaiseksi rakentanut, ja teoksen sisällön kannalta ei ole tarkoituksenmukaista hajottaa katsomiskokemusta liiaksi. Yritin tilan puitteissa löytää väljän, mutta kutakuinkin yhdellä silmäyksellä nähtävän maailman. Editoinnin rauhallisella rytmillä pyrin samantahtisuuteen sen maailman kanssa, jossa itse olin teosta kuvaamassa ja tekemässä.

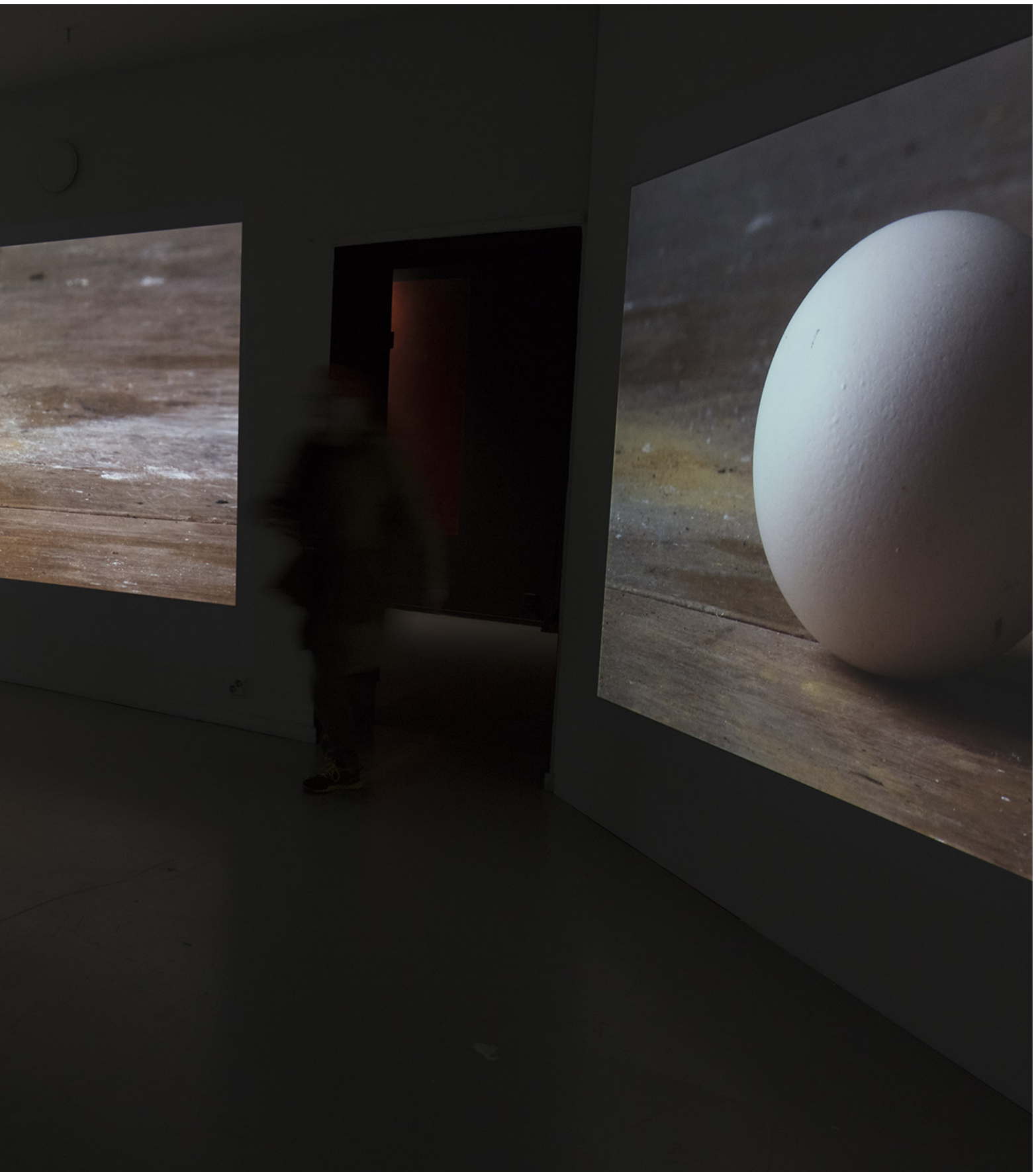
Ensimmäinen kokeiluni useamman kuvan videosta tapahtui ensimmäisenä vuonna Akatemiassa, kun tein kahden vierekkäisen liikkuvan kuvan videon Koti. Vasen kuva oli kuvattu omassa kodissani, oikea taas koulun mustassa studiossa, jota valaisi yksi kuvauslamppu ja tilan reunat hävisivät varjoihin. Videossa studiotila oli eräänlainen kodin tilan kanssa samanaikaisesti läsnä oleva metatila. Itse olin videossa läsnä metatilassa, kunnes videon loppupuolella minut voi nähdä samanaikaisesti molemmissa tiloissa. Kandityöni Muuri (15 min) koostui kolmesta synkronoidusta videoprojisoinnista ja äänestä. Videot oli projisoitu kolmelle lattialla seisovalle isolle irtoseinälle niin, että jokainen projisointi oli seinän levyinen (noin 2,5 metriä). Keskimäinen seinä oli gallerian päätyseinän suuntaisesti melkein seinässä kiinni, reunimmat projisoinnit olivat noin 45 asteen kulmassa galleriaan päin, seinien välissä oli 40 senttimetrin aukko. Päädyin kolmen projisoinnin ratkaisuun, koska en halunnut enkä kyennyt puristamaan kaikkea kuvauspaikalla ollutta tilaa ja avaruutta kapeaksi yhden kuvan projisoinniksi. Toinen syy oli se, että koin ahtaaksi ja rajoittavaksi logiikan, jossa kuvat ovat peräjälkeen, yksi kerrallaan. Halusin luoda erilaista montaaasia

kolmella kuvalla, ja luoda rytmin, joka mahdollistaisi kiireettömän uppoutumisen teokseen. Sainkin palautetta, jossa katsojasta tuntui siltä, kuin voisi loputtomasti katsoa teosta ja ”kellua” siinä.

Monikanavaisuus mahdollistaa ympäristöä tarkkailevan katseen jäljittelyn; katse poimii erilaisia asioita maisemasta. Neljän projisoinnin teoksessa on rajattu valmiiksi neljä samanaikaista kuvaa, joista katsoja poimii (tai on poimimatta) asioita omassa järjestyksessään ja tahdissaan. Maailma voi kuitenkin vaihtua yllättäen toiseksi, ja katsoja joutuu seuraamaan mukana. Useampi kuvapinta antaa monipuolisemmat mahdollisuudet sommitteluun, rytmin käsittelyyn sekä immersiiivisen kokemuksen luomiseen. Teoksen mittasuhteet mahdollistavat suuret lähikuvat ja näiden rinnastamisen laajempiin kuviin. Samoja kuvaelementtejä voi toistaa useammassa projisoinnissa, tai tuoda erilaiset ajat ja paikat rinnakkain. Teos ei ole perinteisessä mielessä tarinallinen – siinä ei ole selkeää juonta ja kehityskaarta, mikä tekee kuvista itsenäisempiä, painavampia. Teosmuoto antaa kuville materiana enemmän painoarvoa. Vaikka toisaalta katsojan kokemus voi olla se, että hän ei ehdi keskittyä kaikkiin kuviin samalla tarkkuudella.

Halusin luoda maailman, joka ympäröi katsojan tai kokijan, ja jossa hän voi kulkea esteettä tilasta toiseen (etutila ja musta huone) ja takaisin. Käytän työssäni välillä hyvin perinteisiä elokuvan keinoja pyrkimällä kaappaamaan katsojan luomaani maailmaan. Tämä kaappaus tapahtuu (jos on tapahtuakseen) luomalla pysäyttäviä ja houkuttelevia kuvia sekä levittämällä kuvat isoon kokoon galleriatilaan. Tällaisten kuvien luominen ei kuitenkaan ole laskelmoitua, vaan liittyy siihen, mitä haluan välittää maailman kokemisesta ja näkemisestä. Kuvissa on todellinen maailma, sen erilaiset ainekset ja äänet. Tämän todellisen maailman takia mustassa huoneessa ei ollut esillä kokonaan toista videoteosta, niin kuin alussa suunnittelin, vaan tilassa materialisoituvat etutilan kuvissa nähdyt asiat.







Installointi

On aina vaikea kuvitella etukäteen mielessään konkreettista installaatiota oikeassa tilassa: Miten kuvat suhtautuvat toisiinsa lopullisessa koossa? Miten ne toimivat kulmittain tai vierekkäin, miten koko vaikuttaa teokseen ja sen kokemiseen? Jouduin kuitenkin toimimaan hyvin pitkälle tämän puutteellisen kuvittelukyvyn varassa ja kaksikulotteiseen pohjapiirrokseen tukeutuen. Pienoismallia en ehtinyt tekemään. Helsingissä käydessäni kävin myös galleriassa suunnittelemassa, ja galleriatapaamisessa teknikoiden kanssa näytin miten projisoinnit tulevat ja mitä pitää rakentaa. Mittasin myös projektoreiden etäisyydet ja projisointien koot. Kävin koulun studiossa editoimassa teosta isommassa koossa mutta yhtenä projisointina. Olin kuitenkin luottavainen, että teos toimii galleriassa lähimain niin kuin haluan sen toimivan. Kandityöni *Muuri* oli tärkeä oppi tätä teosta ajatellen.



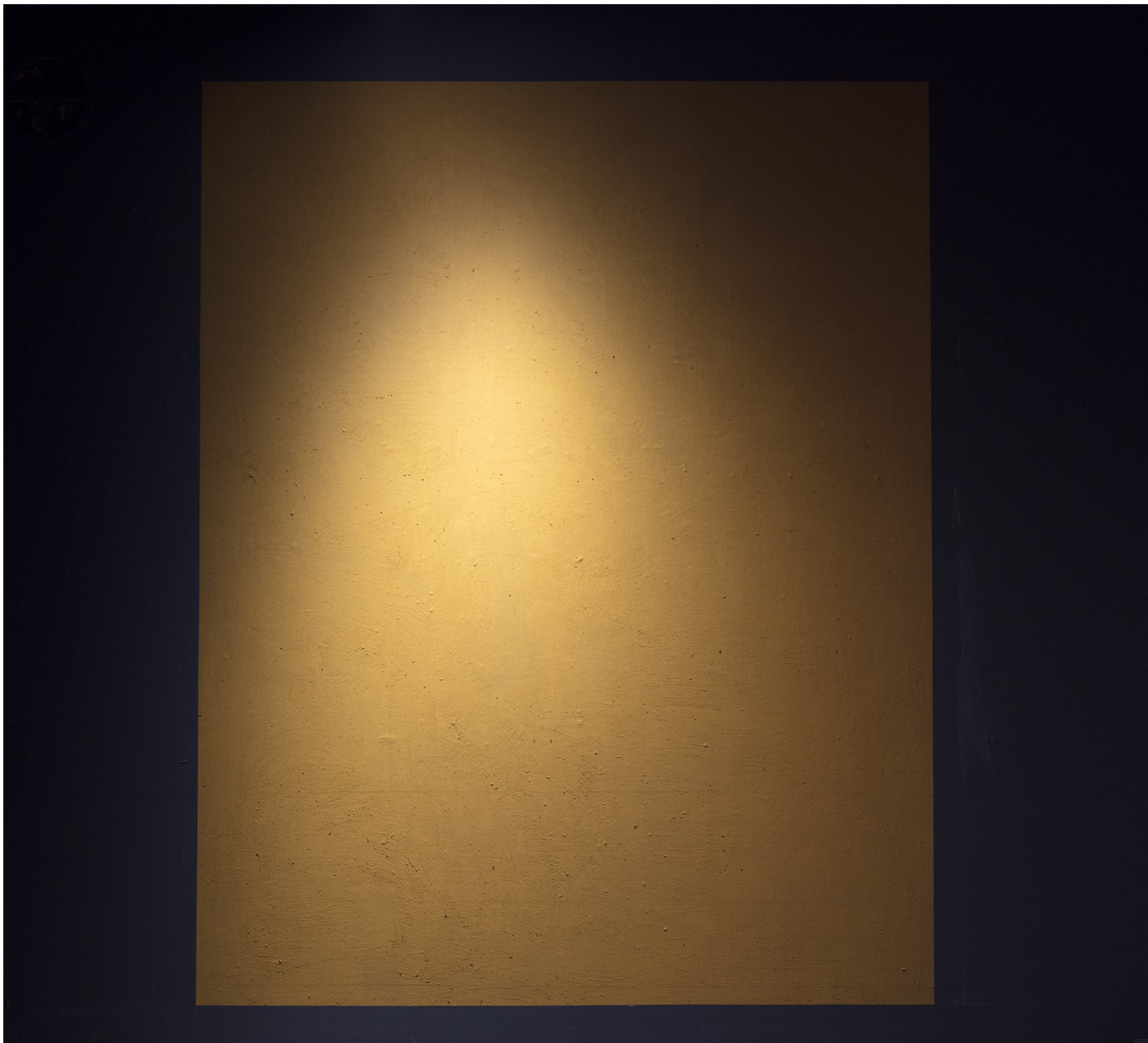
Olin pyrkinyt jo kuvatessa siihen, että lopullisen työn värimaailma olisi yhtenäinen ja looginen; kuvasin työtä pieninä kokonaisuuksina – samana päivänä ja samassa valossa sellaiset kohdat, joissa sama maailma jakautui samanaikaisesti usealle projisointipinnalle. Halusin myös minimoida kaiken jälkikäteen tehtävän värikorjailun ajanpuutteen ja taitojen puutteen takia. Installointivaihe ennen avajaisia oli tiivis, samaan aikaan toisaalla rakennettiin isoa ryhmänäyttelyä. Kaikkia teknisiä (ja muita resursseihin liittyviä) haasteita, kuten projektoreiden eri ikäisiä lamppuja, ei ollut näissä puitteissa mahdollista täysin hallita.

Musta huone

Mustan huoneen värikenttien valmistelutyöt alkoivat heti ensimmäisenä ripustuspäivänä sillä, kun kaadoin mukanani tuomat keltaiset ja punaiset pigmentit ämpäreihin ja sekoitin niistä veden kanssa väritahnaa. Tahnan liottua valmistin maalin kananmunista, vernissasta ja vedestä, samaan tapaan kuin videoissani seinän takana. Maalaustaiteessa väri on tärkeä asia, mutta itse pigmentti on

useimmiten vain tuon värin yksi välttämätön aines, sellaisena maalauksen sisällön kannalta samantarvoinen kuin kangas, jolle se on kiinnitetty. Yritin löytää esitystavan, joka ei korosta ”maalausobjektia”, vaan olisi aineettomampi, mutta samanaikaisesti materiaalisempi siinä mielessä, että seinällä olevan värin ainesosa – videoissa nähtävä värillinen maa-aines - tulisi nähtäväksi. Puhtaan seulotun pigmentin kohdalla maa-ainesmaisuus ei enää näy, mutta suoraan maasta kerätty keltamulta sisältää hienon saviaineksen lisäksi pienenpieniä juuria, kivensiruja ja multaa. Nämä näkyivät mustassa huoneessa erityisen hyvin keltaisen värin kohdalla. Keräämäni punaisen pigmentin vähyiden vuoksi jouduin sekoittamaan siihen myös seulottua pigmenttiä, ja maalatun värirentän likaisen mattamaisuuden vuoksi päädyin vielä kiillottamaan värialueen hankaamalla sen läpi paljain käsin. Lopputulos seuraileekin sitä tosiasiaa, että punainen väri tässä yhteydessä on jo jatkojalostettu tuote, ei sitä alkuperäistä koskemattonta maa-ainesta.

Maalatessani värirenttiä havahtuin siihen, että todellakin sekoitan itse maalia ja maalaan lopputyötäni varten – vaikka en ole maalannut mitään Kuvataidekatemian opintojen ensimmäisen vuoden jälkeen. Aloitin nuoruudessani maalaamalla ja pidin siitä, mutta koin sen pitemmän päälle hankalaksi välineeksi. En kyennyt ilmaisemaan haluamiani asioita maalauksen keinoin, enkä päässyt kovin pitkälle maalausaineen, maalausjälkien ja toisaalta taas maalauksen kuva-aiheiden välisten suhteiden jäsentelyssä. Jälkikäteen ajateltuna ehkä jonkinlainen käsitteellinen lähestymistapa olisi voinut olla hedelmällinen. Jos mustan huoneen värirentät olisivat olleet yksinään esillä, ne olisi ollut mahdollista nähdä abstrakteina, minimalistisina muodon ja värin esityksinä, vailla nimeä ja minkäänlaisia pyrkimyksiä viitata mihinkään itsensä ulkopuoliseen. Ehkä paras tilanne olisi kuitenkin se, että mustan huoneen värirentät voisi nähdä molemmilla tavoilla samanaikaisesti: puhtaina henkistyneinä abstraktioina ja toisaalta taas vankassa suhteessa konkreettiseen ulkomaailmaan ja maaperään.

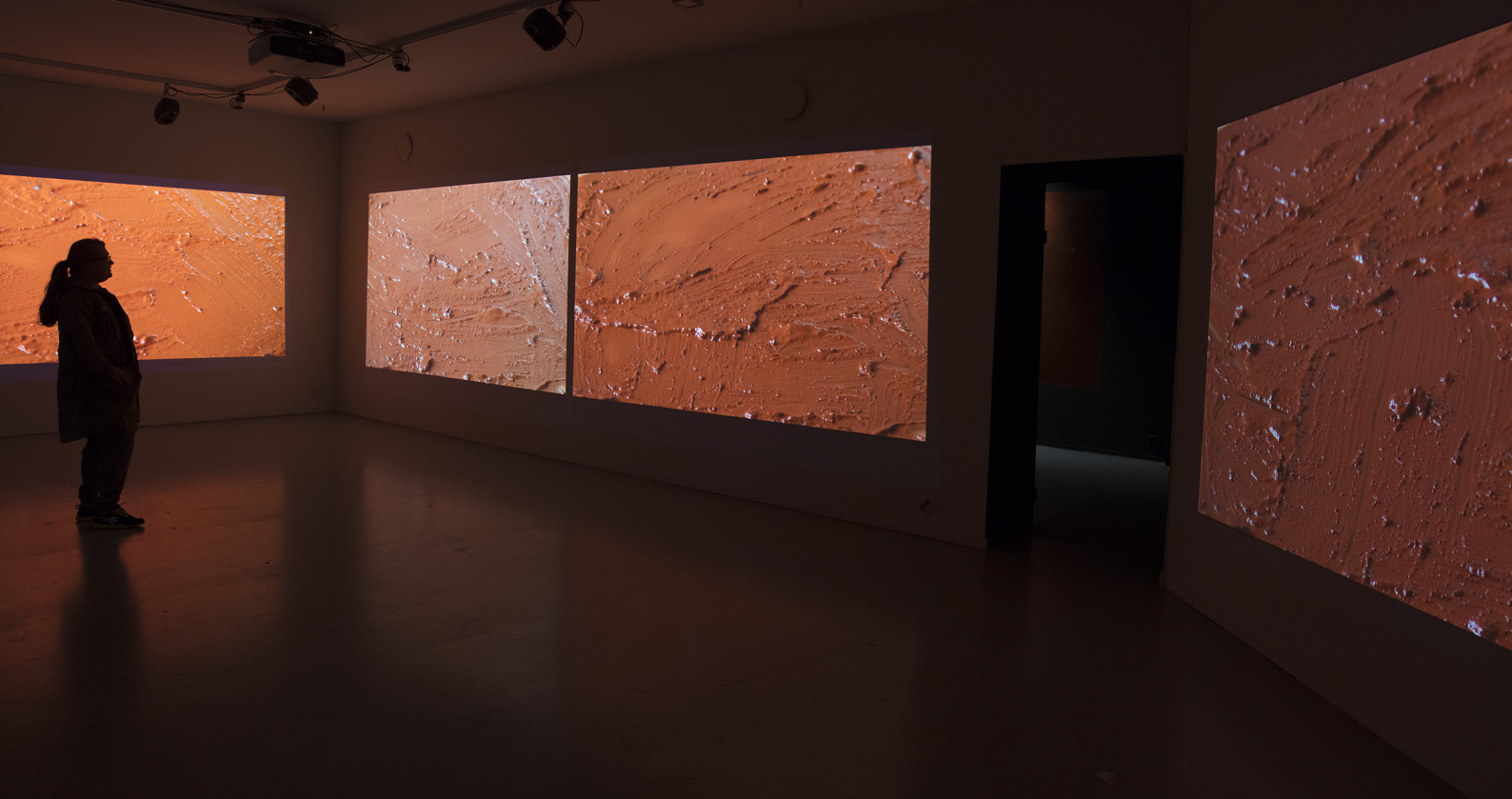




Olen miettinyt tuota uimajärnessäni olevaa keltamultaesiintymää vielä työn valmistuttua – etenkin sen jälkeen, kun puhuin asiasta Kuvataideakatemia materiaaliopin lehtorin Malla Tallgrenin kanssa. Vein hänelle lupaamani näytepussilliset Kannusjärven pigmenttejä. Mallan intoa kuunnellessani konkretisoitui vielä uudella tavalla se, miten merkittävä esiintymä on kyseessä. Suomessa ei ole kovin monta paikkaa, jossa voisi hypistellä maasta löydettyjä pigmenttejä sormien välissä – puhumattakaan siitä, että jotkut ihmiset ovat saaneet niiden kaivamisesta ja käsittelystä vielä elantonsa. Moneen otteeseen mainittu vanha tutkimus alkaakin seuraavalla tavalla: ”Keltamultaa, keltaista rautaoksidia,

on Suomessa tavattu suuremmissa määrissä verraten harvassa paikassa, ja niistäkin ovat tietomme sangen vähäisiä. Huomatuin lienee tässä suhteessa Tohmajärven pitäjä Karjalassa.” (Sauramo 1921, 3.) Talomme vuorilaudoituksen alla on punamullalla maalatut hirsiseinät, maali on ollut haalistunut jo silloin, kun vuorilaudoitus on tehty joskus ennen sotia. Punamulta voisi sävynsä puolesta olla samaa, muutaman kilometrin päässä olevan Kannusjärven pigmenttiä.





Valmiista taideteoksesta

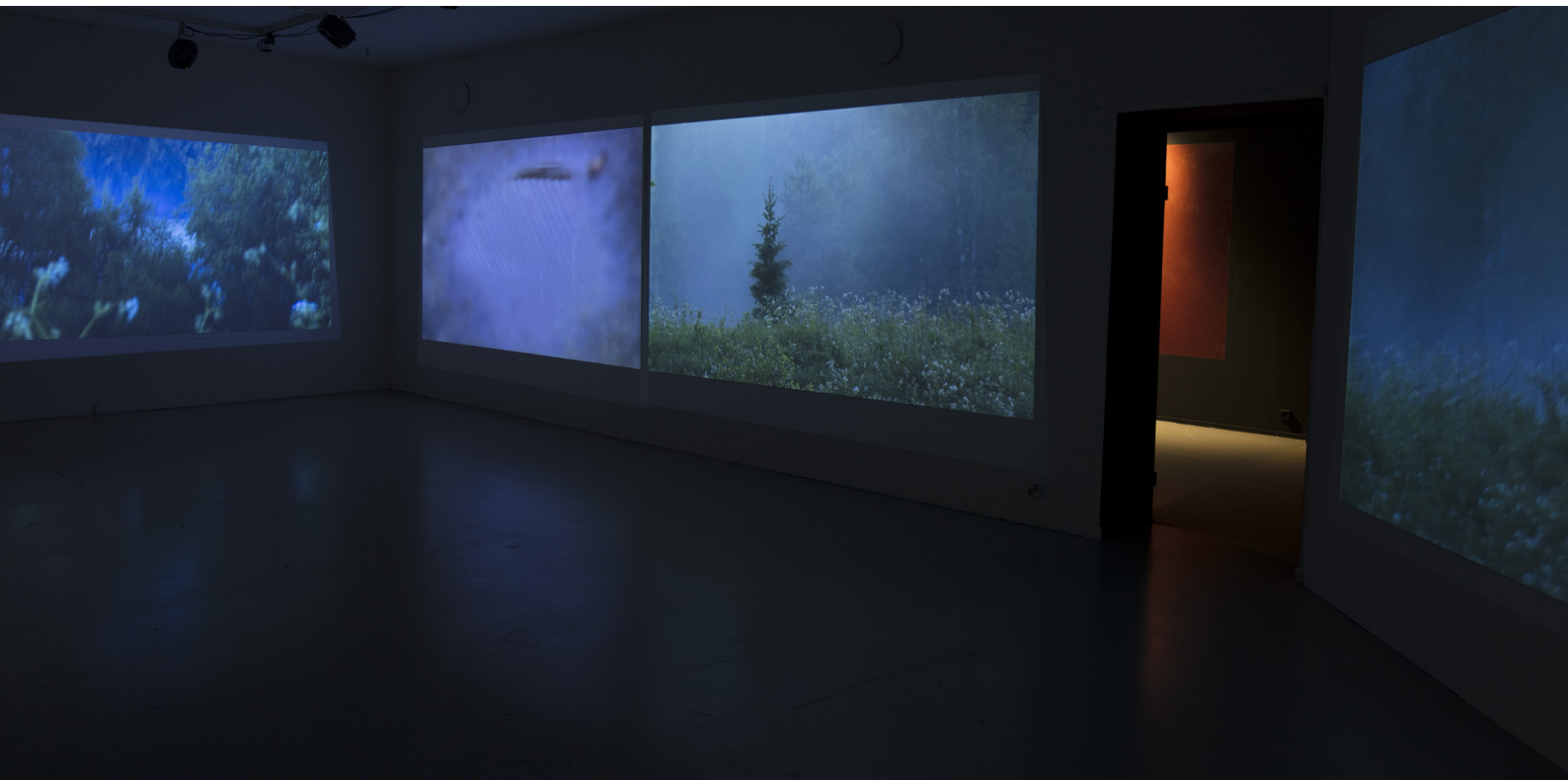
Teokseni välittävät esiin todellisuutta, joka on minusta riippumatonta. Samanaikaisesti ne myös tuottavat taideteoksen todellisuutta, omaa luomustani, joka eroaa edellisestä. Olen (ollut) fyysisesti läsnä tilassa/paikassa kameran kanssa, tämä tila välittyy galleriaan luomassani teoksessa. Galleriassa teos ja sen maailma on taiteen viitekehyksessä, tulkittavissa sen koodistojen mukaisesti. Katsoja vastaanottaa teoksen omilla aisteillaan, kehollaan, muistoillaan, historiallaan, kulttuurillaan sekä senhetkiselä olotilallaan. Liikkuvassa kuvassa on kiehtovaa se, että valmiissa teoksessa kameran paikalla onkin katsoja. Teoksen kuvat ovat oman katseeni läpi sommiteltuja ja rajattuja. Kun itse olen katsonut elokuvaa tai videoteosta, minulla on paikoin herännyt tunne, että näen ”katsovan katseen”. Toivoin, että oma työni voisi houkuttaa tällaiseen tietoiseen katseen katsomiseen. Itselleni näin kävi viimeksi opintomatalla Venetsian Biennaalissa syksyllä 2017, kun pitkän päivän päätteeksi väsyneenä ja pois lähtemäisilläni vilkaisin tiilisen rantamakasiinin holvikattoista pientä tilaa, jossa pyöri videoprojisointi. Juutuun katsomaan teoksen kokonaisuudessaan, sen kaikki 47 minuuttia, kuten kävi ilmi

poistuessani tilasta. Minulle entuudestaan tuntematon taiteilija oli Zhou Tao, minua pari vuotta vanhempi kiinalaismies. Teoksen verkkainen ja osin toisteinen kuvavirta kuljettaa katsojaa melko oudossa maailmassa – samanaikaisesti on kuitenkin selvää, että teos ”vain dokumentoi” ja rajaa asioita ja paikkoja todellisesta maailmasta. Pieni osa tapahtumista on hyvin todennäköisesti jossain määrin kuvaushetkeä varten rakennettuja tai toistettuja. Videon kuvat on rajattu hyvin tiukasti eikä muista nähneeni horisonttia kertaakaan. On hämää, mies kahlaa kuva-alan täyttävässä mudassa paljain jaloin pelkät shortsit jalassa. Hän noukkii taskulampun valossa mudassa sätkiviä kaloja. Virvelit on juntattu mutaan ja niiden siimat kulkevat jonnekin kuva-alan ulkopuolelle. On outo, suurten kuivausrumpujen ja pesukoneiden täyttämä jättömaa, jossa ihmiset tekevät jokapäiväisiä toimiaan. Koneen vierellä liikkuva ruskea möykky hahmottuu myöhemmin lehmäksi. Kuivausrummun pyöreä ovi hohtaa illassa kuin kellertävä planeetta avaruudessa.

Alan väistämättä miettiä, mikä on muovannut katseen, joka rajaa kuvat tällä tavalla, koska kaikki ratkaisut, rajaukset, rytmit ja äänet ovat jotenkin niin käsitettäviä ja ymmärrettäviä – olisin itsekkin tehnyt juuri niin. Teoksessa toden ja fiktion rajat häilyvät ja myös kameran takana olijan suhde tai asema kameran edessä olevaan vaihtelee. Tässä tuo tietoinen ”katseen katsominen” tapahtui samaistumisen ja ymmärtämisen kautta, ehkä se voisi tapahtua myös päinvastaisista kokemuksista – teoksen tekijän ratkaisujen käsittämättömyydestä ja suuresta etäisyydestä – johtuen. Zhou Taon teoksen aiheet ja kuvaustavat herättävät ajatuksen siitä, että taiteilija on itse ollut kameran takana (ja ehkä kameran edessäkin kohtauksessa, jossa kamera lepää maan tasalla autoissa kivikossa ja muutaman ihmisen joukko liikehti kuvan keskellä hieman kauempana) ja rajannut jokaisen kuvan itse. Tähän tulkintaan vaikuttaa varmasti se, että kuvaan itse kaiken käyttämäni materiaalin, ja itselleni kamera on usein jonkinlainen katseen jatke.

Kati Kivisen (2013) väitöskirjassa sivutaan katseen jakamista kiinnostavalla – ja hieman erilaisella tavalla. Analysoidessaan taiteen kokemuksellisuutta ja elokuvan kykyä kommunikoida vastaanottajan kanssa, hän tukeutuu fenomenologisen elokuvanteorian teoreetikon Vivian Sobchackin ajatteluun ja tulkintoihin.

”Elokuvallinen kokemus ja elokuvan kyky kommunikoida vastaanottajan kanssa perustuu Sobchackin tulkinnassa katseen jakamiselle; voimme mieltää elokuvan samanaikaisesti sekä katseemme objektiksi (engl. object of our sight), että katsovaksi subjektiksi (engl. subject of its own sight). Tässä Sobchackin hieman hankalasti hahmottuvassa tulkintamallissa elokuvakokemus nähdään pohjimmiltaan dialogina, jossa on aina mukana vähintään kaksi keskustelevaa minää – kaksi erillistä oliota – eli elokuva ja sen katsoja. Erillisyydestä huolimatta katsoja kokee näkemänsä omana havaintonaan, eli elokuvan ilmaisu välittyy hänelle ikään kuin sisältä päin, ”elettynä teknologiana.” (Kivinen 2013, 96.) Elokuva on siis samanaikaisesti katsojan katseen kohteena mutta se toimii myös katsovana subjektina ja lainaa/jakaa tämän katseen myös katsojalle. Aiemmin mainitsemassani kokemuksessa Venetsian biennaalissa läsnä olivat elokuva ja sen katsoja, eli minä, mutta tuntui kuin läsnä olisi ollut kolmantena itse tekijä, hänen katseensa ja jopa tietoisuutensa. Mutta: tarkemmin ajatellen tekijä sisältyy elokuvaan, ”hän” on minun ja elokuvan välisen dialogin synnyttämä illuusio. Tekijän pohtiminen toi kokemukseeni uusia tasoja, ja käänsi lopulta katseen oikeastaan omaan itseeni. Pohdin muun muassa kenen kokemuksia koen, kun koen elokuvaa/liikkuvan kuvan teosta? Tai miksi koen sellaisia tuntemuksia teoksen edessä kuin koen? Miten kokemukseen vaikuttaa se, että kamera ”havainnoi” samaan tapaan kuin ihmissilmä?



Lopuksi

Viimeaikainen taiteeni näkyy syntyneen arkielämän liepeillä – ellei sitten ihan keskellä sitä. Näin ajattelen, kun tarkastelen töitäni jälkikäteen. Paikka, jossa tämä arki toteutuu, on teosten kannalta keskeinen. Teosten tekeminen on ollut osa paikan asuttamista ja omaksi kokemista, ja tuonut näkyviin maisemassa piilleitä historiallisia ja geologisia prosesseja. Kamera on etäännyttänyt katsetta kohteestaan ja tuonut mahdolliset muut, vieraat katseet jo osaksi prosessia, toisaalta kamera on myös lähentänyt suhdetta kuvattavaan kohteeseen tarkentamalla katsetta ja olemalla väline, jolla myös emotionalisemmat puolet suhteessa paikkaan ja taiteen tekemiseen tehdään näkyviksi. Teosten perusteella talvi näyttäisi olevan ajattelun, pohtimisen ja sisätiloissa olon aikaa, kesällä taas tartutaan konkreettiseen ainekseen, kuten multa, veteen ja juuriin, ja nämä materiaalit muokkaavat teosta eri tavalla kuin pään sisäinen aines. Tässä rytmissä lienee jotain samaa, kuin tämän talon elämässä 50 tai 100 vuotta sitten.

Molemmissa teoksissani *Opus No. 1* ja *9000 vuotta ja yksi kesä* kuvataan paljon luontoa. Niissä sekoittuvat tai yhdistyvät monenlaiset luonnon tarkastelutavat: luonnontieteelliset, esteettiset, realistiset ja kokemukselliset. Käytän välineenä videokameraa, ja kuten olen tuonut esiin, kuvallisen esittämisen perinne ja teknologia ovat väistämättä osa teosten rakentumista. Teoksessa *9000 vuotta ja yksi kesä* rajaan kuvani melko tiukasti niin, että loppujen lopuksi ”maisemaa” sanan yleisessä merkityksessä laajempänä kokonaisuutena ei nähdä kuin muutaman kerran. Suuressa osassa kuvia multa, vesi tai lähikuva työtä tekevästä kädestä täyttää koko kuva-alan. Teokseen sisältyy kuva, tai tarkemmin sanottuna kuvakokonaisuus, jossa on kuvattuna pihapiirissämme kasvava suuri kuusi. Kyseessä on oikeastaan kuusirykelmä, mutta se näyttää suhteellisen läheltäkin tarkasteltuna yhdeltä puulta. Kuusi on valtava, mutta kuitenkin maisemallisesti oma yksikkönsä, ja olen yrittänyt kuvata sitä omaan arkistooni niin valo- kuin videokameralla. Näissä yrityksissä kohtasin ongelman, jota hahmottaa Eija-Liisa Ahtilan teos *Vaakasuora* (2011). Ahtilan teoksessa kuusi koostuu kuudesta eri osasta (projisoinnista) ja on galleriaan mahtuakseen vaakasuorassa. Kuusen olemus ja ihmisen kehittämä taltiointitekniikka ovat yhteismitattomia. Omassa

kuusenkuvaus-versiossani näytetään ensin kuusen alaosaa, tai ”alakertaa”, joka jakaantuu neljälle projisointipinnalle. Jonkin ajan kuluttua yhdessä projisoinnissa zoomataan taakse päin, ja aletaan samalla kohota kuusta ylös, muut projisoinnit häipyvät hiljalleen pois. Kun kuusen taivasta vasten oleva latva on saavutettu, koko ”yläkerta” - kuusen latva ja taivas sen ympärillä - tulee näkyviin. En saanut mahdutettua kuusta yhteen kuvaan niin, että se olisi ollut pääosassa, mutta neljän projisoinnin ja ajallisen keston avulla sain kuvattua sen kuitenkin itseäni tyydyttävällä tavalla siten, että se on mahdollista myös hahmottaa kokonaisuutena.



Tällä hetkellä suurimpana erona töiden välillä näen sen, että ensimmäisessä (Opus No. 1) puhuttu (ja kirjoitettu) kieli on keskeisessä osassa, toisessa sitä ei samassa merkityksessä ole, vaan teos puhuu kuviensa ja ääniensä kautta. Ero on minulle merkittävä, ja muistan vain yhden teoksen, jossa olen aiemmin käyttänyt kieltä. Kyseessä on performanssi Viimeiset lauseet, jossa poimin lattialta sekalaisesta kirjakasasta sattumanvaraisesti kirjan, aukaisen viimeisen lauseen sisältävän sivun ja laitan kirjan aukinaisena lattialle. Seuraavan kirjan asetan samalla tavalla viimeinen sivu auki edellisen päälle, kunnes pino on niin korkea ja huojuva, että uhkaa kaatua. Tässä vaiheessa luen päällimmäisen kirjan viimeisen lauseen ja taakseni ilmestyy äänetön videokuva. Lauseen luettuani jatkan seuraavaan viimeiseen lauseeseen ja samalla lasken/tiputan edellisen kirjan maahan. Jatkan näin, kunnes olen lukenut koko pinon viimeiset lauseet läpi, selkäni takana erilaiset liikkuvat kuvat vaihtuvat omassa tahdissaan. Olin siis rakentanut alkuraamit, joiden sisällä kieli toimi sattumanvaraisen lausejonon muodostaen. Ihmismielen kaikki esteet ja epämääräisyydet ylittävä kyky tai tarve luoda mielensä puitteissa ehjä ja käsitettävä kokonaisuus kykeni varmasti tässäkin tilanteessa näkemään tarinan, joka vielä yhdistyi saumatta taustalla pyöriviin kuviin. *Opus No. 1:n* tekemisen aikaan minulla oli tunne, että en ”pelkin” kuvin pysty ilmaisemaan sitä mitä haluaisin. Lyhyehkössä teoksessa teksti tuo katsojalle paljon lisäinformaatiota, osin kokonaan uuden maailman. Kielen tulkintamahdollisuudet ovat erilaisia kuin kuvan ja sitä prosessoidaan eri tavalla. Koin, että kieli pakottaa teoksen katsojaa enemmän kuin pelkät kuvat ja näin halusinkin tapahtuvan. Katsojalle kuvaillaan asioita ja tapahtumia, joita ei teoksessa näytetä ollenkaan, ja hän joutuu jossain määrin kuvittelemaan itse. Teoksessa *9000 vuotta ja yksi kesä* palasin taas ”pelkkiin” kuviin, jotka eivät tietenkään tässä tilanteessa olleet ”pelkkiä”, vaan paras keino teoksen maailman muovaamiseen haluamallani tavalla.

Tulevaisuudesta

Monikanavaisten synkronoitujen videoinstallaatioiden esittäminen vaatii kallista tekniikkaa, jota ei kaikista gallerioista löydy – ainakaan sellaisista, joissa uransa alussa oleva taiteilija mahdollisesti töitäänsä esittää. Näissä olosuhteissa yksinkertaisinta olisi tehdä yksikanavaisia teoksia, joita voi napin painalluksella lähettää ehdolle erilaisiin tapahtumiin ja festivaaleihin. Samanaikaisesti tunnen kuitenkin tarvetta jatkaa monikanavaisten töiden parissa. Olen myös palannut *Opus No. 1*:n loppuvaiheessa löytämiini arktiseen kameliin liittyviin artikkeleihin, ja edelleen tuo uuden tiedon aiheuttama keikaus suhteessa siihen, mitä ajattelen kameleista, hämmästyttää minua. Olen pohtinut sitä, olisiko aiheesta mahdollista tehdä vielä *Opus No. 2*, vai tyhjenikö aihe jo *Opus No 1*:een, vaikka arktista kamelia ei siinä loppujen lopuksi käsitelty kuin muutaman lauseen verran.

Tulevaisuudesta tiedän varmaksi kuitenkin sen, että jo käytännön sanelemista syistä johtuen tulen jatkamaan teosten tekemistä ilman raskaita tuotantokoneistoja ja suurta ihmismäärää. Jossain määrin se on myös oma valintani, ja ollut välttämätön joidenkin töiden kohdalla (esimerkiksi kun kuvasin avovankilan vankien muurinrakennustyömaata). Kuvausprosessini saattavat kestää pitkään, ja kamera toimii myös ajattelun välineenä. Tässä yhteydessä mieleeni tulee ajatus, jonka Michael Snow sanoo haastattelussa vuodelta 1983 (Griffiths 1983): ”Filmin voi tehdä kuin runon”. Tällä hän – puhuessaan kokeellisesta elokuvasta - viittasi juuri siihen itseensäkin vaikuttaneeseen tosiasiaan, miten filmin voi tehdä myös yksin, keveästi ja vapaasti.





Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Jacob, Max 2016. *Runoja noppapikarista ja muita tekstejä*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Johansson, Hanna 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa *Representaatio*. Toim. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.

Jokinen, Teppo 2015. Renessanssin monet tilat. Teoksessa *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Toim. Johanna Vakkari. Helsinki: Gaudeamus.

Kaila, Panu 2014. *Talotohtorin värikirja: värin valinta ja perinteiset pigmentit*. Helsinki: Schildts & Söderströms.

Kivinen, Kati 2014. *Toisin kertoen: Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Kuvan Kevät 2017. Toim. Selina Väliheikki. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Lehtonen, Mikko 2014. *Maa-ilma*. Tampere: Vastapaino.

Pallasmaa, Juhani 2016. *Ihon silmät – arkkitehtuuri ja aistit*. Helsinki: Ntamo.

Nature 2013. *Remains of Extinct Giant Camel Discovered in High Arctic by Canadian Museum of Nature* 2013. <https://nature.ca/en/about-us/museum-news/news/press-releases/remains-extinct-giant-camel-discovered-high-arctic-canadian> (haettu 18.3.2018).

Sauramo, Matti 1921. *Suomen geologinen komissioni, geoteknillisiä tiedonantoja. Onkamon keltamulta ja Kannusjärven kehityshistoria*. Helsinki: Valtioneuvoston

kirjapaino. http://tupa.gtk.fi/julkaisu/geoteknillinen/gt_s_031.pdf (haettu 18.3.2018).

Painamattomat lähteet:

Siukonen, Jyrki, luento ensimmäisen vuoden opiskelijoille, Kuvataideakatemia, kevät 2011.

Griffiths, Keith 1983. Snow Business. Iso-Britannia: Chanel 4 <https://www.youtube.com/watch?v=nir7aNK5794> (haettu 20.3.2018).

Kaikki tämän kirjan kuvat ovat seuraavista teoksista:

Opus No. 1, 2017, 15 min, HD-video, yksikanavainen videoprojisointi, Kuvan Kevät 2017, Project Room, Helsinki

9000 vuotta ja yksi kesä, 2017, 17 min, HD-video, nelikanavainen videoinstallaatio sekä gallerian seiniin maalatut värikenkät, Project Room, Helsinki

Kuvat on ottanut tekijä ellei toisin mainita.
Kuvaluettelo:

- s.7 still-kuva, yksityiskohta, *9000 vuotta ja yksi kesä*
- s.11 still-kuvat, yksityiskohta, *Opus No. 1*.
- s.14 still-kuva, yksityiskohta, *Opus No. 1*.
- s. 17 still-kuvat, *Opus No. 1*.
- s. 19 *Opus No. 1*, Project Room, kuva Petri Summanen
- s. 20-23 still-kuvat, *Opus No. 1*.
- s. 24 *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 26 still-kuvat, yksityiskohta, *9000 vuotta ja yksi kesä*
- s. 28 *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 32 *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 33 still-kuva, yksityiskohta, *9000 vuotta ja yksi kesä*
- s. 36-39, *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 41-43, *9000 vuotta ja yksi kesä*, musta huone, Project Room
- s. 44, *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 46, *9000 vuotta ja yksi kesä*, Project Room
- s. 48, still-kuvista koostettu kuvamalli teokseen *9000 vuotta ja yksi kesä* liittyvästä kuvauksesta
- s. 50-51, still-kuvia, yksikanavaiseksi skaalattu *9000 vuotta ja yksi kesä*

