

OLEMISEN EHDOSTA

Opinnäytteen dokumentaatio

Teemu Korpela

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO

SISÄLLYSLUETTELO

2-3	Sisällysluettelo
4	Alkusanat
6- 7	Tematiikasta
7	Miksi olemassaolo?
8	Muoto
8	Kuva
9	Kolmiulotteinen
9-10	Esittävyys
10- 11	Eristäminen
11- 12	Deformaatio, ripustaminen
12- 13	Vanha taide käsitteellisenä työkaluna. Miksi?
13- 16	Akatemiat ja ideaalien historia
16- 17	Rokokoo
17- 19	Klassisen maalausilmaisun mallintaminen
20	Keho maalauksen kohteena
21- 22	Läsnäolon merkitys ja maalaus kiinnittymisen instrumenttina
22- 22	Nykyiseen muotokieleen johtaneista prosesseista
25- 26	Vaikutteita ja sukulaisia
27	Teokset. Olemisen ehdoista. Galleria FAFA 4- 20. 10. 2013
28- 30	<i>Two Mirrors</i>
31	Muotoratkaisuista
32- 37	<i>Deposition</i>
34-36	Muoto ja vaikutteet

38- 43	<i>Deposition 2</i>
40	Vitriini
40	Teknisiä huomioita
44- 51	<i>Portrait of a girl, Portrait of a young woman, Portrait of a king</i>
50	Teknisiä huomioita
52- 55	<i>Deposition 3</i>
54	Muotoratkaisuista
56- 59	<i>Deposition 4</i>
58	Muita huomioita
60- 63	<i>Assumption</i>
60	Teknisiä huomioita
56- 59	<i>Deposition 4</i>
64-69	Kuvan Kevät. Kuva/ Tila 9.5.- 1.6. 2014
65- 69	<i>Deposition 5</i>
68- 70	Huomioita muodosta
71	Lopuksi
72	Lähdeluettelo

ALKUSANAT

Kun kirjoitan tätä opinnäytteeni tekstiosuutta, ensimmäisestä lopputyönäyttelyistäni on kulunut yli kaksi vuotta aikaa. Vaikka temaattiset lähtökohtani ovat melko selkeitä, teen työtäni silti melko intuitiivisesti, ja kykenen monesti analysoimaan teoksiani ja ajatuksellisia lähtökohtiani objektiivisesti vasta melko pitkänkin ajan päästä. Eräs kollegani totesi osuvasti joskus, että taiteellinen prosessi on kuin psykoanalyysia: lähdemme liikkeelle näennäisesti selkeistä asioista, mutta mitä syvemmälle pureudumme käsittelemiimme asioihin, sitä epäselvemmäksi mössöksi tarkastelemamme asiat muuttuvat, emmekä lopulta enää tiedä mitä tutkimamme asiat varsinaisesti ovat. Myös motiivit tehdä teoksia saattavat osoittautua joksikin muuksi mitä niiden kuvitteli olevan.

Keskellä prosessia on erittäin vaikeaa saada ajatuksiinsa etäisyyttä, joka auttaisi saamaan selkeyttä aiheisiin joita käsittelee. Kirjoitettaessa omista teoksista etäisyydestä on siis etua, mutta toisaalta monet ajatukset ja motiivit, jotka johtivat teosten konkretisoimiseen, ovat muuttuneet taiteellisen prosessin edetessä joiltain osin niin etäisiksi, että on vaikea jäljittää niiden alkuperää.

Myös itse tematiikka ja maalausajatteluni on kokenut metamorfoosin prosessoinnin tuloksena. Olen muuttunut ihmisenä tässä ajassa juuri sen verran, että monet muistiinpanoistani tuntuvat jonkun toisen kirjoittamilta. Tunnistan aiheet, mutta en aina kirjoittajansa asenteellista taajuutta.

Olen hieman huvittavassakin tilanteessa, jossa joudun etsimään näyttelyt toteuttaneen taiteilijan itsestäni, ja haastattelemaan häntä ikäänkuin retrospektiivissä. Tämä dokumentaatio on synteysi minun ja tuon menneen taiteilijan ajatuksista.

TEMATIIKASTA

Leo Tolstoi (1828-1910) määrittelee taiteen tehtäväksi emootioiden välittämisen kirjassa *Mitä on taide*, ja tuo ajatus oli pitkään asenteellinen tulokulmani taiteelliseen työskentelyyni. Tolstoin asettama normi onnistuneesta taideteoksesta jonain, jossa taiteilija kykenee välittämään katsojalleen juuri saman emotionin, jonka on itse kokenut teosta tehdessään, näyttää kuitenkin minulle nykyisin vieraalta. Moinen kontrolli on mahdottomuus, eikä taideteoksen yhdenmukaista vastaanottoa voida vaatia. Vaatimus kaanonisesta teoksen kokemisesta olisi merkittävässä ristitiidassa nykyisen taidetta koskevan mielteeni kanssa, joka näkee taiteen arvon juuri sen omakohtaisessa kokemisessa. Juha Varto sanallistaa tätä merkitystä kirjassa *Tanssi mailman kanssa* näin:

“Paul Kleellä on mainio ajatus taiteilijan velvollisuudesta tehdä teoksia, jotka itse opastavat katsojaa tai kokijaa katsomaan tai kokemaan teoksen oikein. Kyse ei ole ohjeesta, joka olisi pätevä aina ja kaikkialla vaan siitä, että kun teos ja katsoja kohtaavat toisensa, tilanne on yksittäinen ja kokonaan riippuvainen kohdasta, jossa se tapahtuu. Teos ei voi asettua yleispäteväksi, aina jollakin tavoin kohdattavaksi. Päinvastoin, sen on oltava itselleen avoin, siis määräämättömissä, jotta kohtaamisia voisi tapahtua.” Varto 2008, 113.

Tulkitsin Tolstoin määritelmän pitkään siten, että emootioita välittääkseen taiteilijan tulee käyttää teostensa lähtökohtana omaa elämäänsä. Viime vuosina olen kuitenkin pyrkinyt välttämään oman elämäni käyttämistä määrävänä lähtökohtana teoksieni sisällöissä siksi, että kirjailijan tavoin myös kuvataiteilija voi ajautua tilanteeseen, jossa teosten sisällöt mielletään ekshibitionistisella tavalla omaelämäkerrallisiksi, vaikka yhtälö on huomattavasti monimutkaisempi.

Toisinaan taiteilijan kohtalona on kuitenkin olla eräänlainen ensikokija käsittelemilleen asioille, jotta katsoja saisi jonkinlaista kosketuspintaa teokseen. Avaan poikkeuksellisesti omaa kokemustani tässä artikkelissa tehdäkseni teosteni sanalliset sisällöt, itse teokset ja motiivini tehdä niitä ymmärrettävämmiksi. Tarkoitukseni ei ole esittää käsittelemiäni ilmiöitä yleisinä totuuksina, mutta ilmiöinä yhtä kaikki jotka ovat olemassa ja vaikuttavat, vaikka eivät kaikkien elämässä, eivätkä juuri sillä tavoin kuin olen ne esittänyt.

Kun kirjoitan sisällöistä, jotka ovat toimineet teosteni lähtökohtina, huomaan sävyyni olevan melko paatoksellinen ja saarnaava, ja sellaisia teokseni synnyttäneet ajatukset ovat tuolloin olleetkin. Koska opinnäytetekstin tarkoitus on avata ajattelua tehtyjen teosten takana, en näe muita vaihtoehtoja kuin kirjoittaa siitä, mitä olen todellisesti niitä tehdessäni ajatellut. Siitäkin huolimatta, että tarkastelen opinnäytteeni teemoja nyt eri tavoin kun teoksia tehdessäni. Vaikka lähestymiseni ei ole enää taidetta kohtaan yhtä raskas kuin se oli lopputöitäni tehdessä, huomaan saarnamiehen minussa silti heräävän toisinaan, jos huomaan, että näkemäni maalaustaide kavahtaa suurilta osin kommentoimasta keinoillaan ainuttakaan konkreettista käsitettä, joka liittyy ihmisenä olemiseen.

Koska pääasillinen osaamiseni rajoittuu maalaamiseen, olen lainannut tähän opinnäytteeni kirjalliseen osaan kirjoituksia kirjoittajilta, jotka ovat minua pätevämpiä sanallisesti jäsentämään niitä maailmassa ja taiteessa olevia ilmiöitä, jotka ovat vaikuttaneet teosteni syntyyn ja muotoon.

Olemassaolevan taiteen lisäksi tematiikkani reflektointiin näyttää löytyvän lähes loputtomasti kirjoitettua materiaalia filosofian ja ihmistieteiden alueelta.

Minulle tämä seikka osoittaa sen, että näkemykseni ja kokemukseni olemassaolosta eivät ole ainutlaatuisia, joskin ilmiöt ilmenevät lukemattomin eri variaatioin todellisuudessa, jossa ihminen elää.

MIKSI OLEMASSAOLO?

Owe Wikström puhuu kirjassaan *Läsnäolon taito* laajasti erilaisista syistä siihen, miksi moderni länsimainen ihminen on niin levoton, ja kokee vaikeaksi kiinnittyä mihinkään. Wikströmin mukaan ”[...] *identiteetti oli kauan sidoksissa sosialisatioon, yksilön sopeuttamiseen suhteellisen harvoihin ja pysyviin yhteisöihin, toisin sanoen kouluun, sukulaisiin, ystäviin, yhdistyksiin ja kirkkoon [...]*” (Wikström 2008, 48) mutta näiden perinteisten rakenteiden murruttua ihminen on nyt hukassa monin eri tavoin.

Wikströmin pohdinnat näitä menneitä selvyyden aikoja kohtaan ovat sävyiltään kaipailevia, mutta päinvastoin kuin Wikström, koen itse nuo luetellut identiteettiä vahvistavat rakenteet enemmänkin jatkuvan toiseuden näyttämöinä.

Wikströmin kirjassa on monia johdonmukaisia analyysejä syistä, jotka vaikuttavat maailmaan kiinnittymistä vaikeuttavasti, mutta yhteisöllisyyttä koskevissa osioissa nousee mieleeni nostalgisen yhtenäisyysretoksen sijaan enemmänkin Markiisi de Saden (1740- 1814) malli, jossa *yhteisön luoma ja kehittämä hyvä ja oikea saattaa yksittäiseen kohdistettuna muuttua kidutukseksi*, kuten Juha Varto toteaa (Varto 2008, 73-74).

Ulkopuolisuus johtaa olemiseen, joka etsii jatkuvasti, tiedostaen tai tiedostamattaan, erilaisia keinoja kiinnittyä maailmaan. Kiinnittymisen yrittäminen esim. sosiaalisilla apparaateilla johtaa helposti reflektiiviseen persoonaan, ja sitä kautta olotilaan, jossa ei ole läsnä, ei olemassa eikä kiinnittynyt koskaan, jos yhteisöjen normit sotivat jatkuvasti omaa kokemusta vastaan. Osattomuuden tunne syntyy siitä, että oma keho ja siellä tapahtuva kokeminen on jätetty, ja oleminen on hajautettu erilaisiin itsensä ulkopuolisiin representaatioihin ja malleihin.

Nämä seikat huomioiden uskoisin, että taiteellinen työskentelyni ja kiinnostukseni eksistenssin mekanismeihin juontaa tarpeesta kiinnittyä maailmaan, ja maalaus on osoittautunut yhdeksi harvoista inhimillisen toiminnan alueista, joka mahdollistaa tuon kiinnittymisen.

Taide ja luovuus ovat olleet minulle koko ikäni mukana kulkeva kiinnittymispinta, mutta olen tullut siitä analyyttisellä tavalla tietoiseksi melko myöhään. Parempia vastauksia taiteen sijaan kysymyksiin maailman luonteesta vastaa mielestäni filosofinen psykologinen, historiallinen, sosiologinen ja tieteellinen kirjallisuus, mutta maalauksen avulla tapahtunut prosessi on osoittanut sen, että olemassaolo tapahtuu omassa kehossa ja yksittäisessä kokemuksessa. Tieto ei lopulta kiinnitä maailmaan, vaan sen tekee omalla lihalla koettu, representaatioiden sijaan omassa itsessä tapahtuva merkityksien ilmaantuminen. Olen tässä lopputyössä pyrkinyt jäsentämään niitä maalauksen mekanismeja, joilla se saa aikaiseksi kokemukseni maailmaan kiinnittymisestä. Olen myös ottanut tarkasteluun joitakin läsnäoloa ja täyttymyksellisyyttä häiritseviä, kulttuurina muotonsa ottavia ilmiöitä, joita olen pohtinut työskentelyprosessissani.

MUOTO

Olen kiinnostunut siitä, kuinka poikkeava maalausmateriaalin esillelaitto muuttaa mielen ja havainnon luonnetta. Kuinka konventiosta poikkeavan esillelaiton seurauksena tapahtuvien päällekkäisvalotuksien kautta tutuksi koettuun syntyy uusia käsitteellisiä, ja aisteihin vetoavia maalauksellisia ilmiöitä. Kuinka maalausmateriaalin ripustaminen, käsittely, maalausjälki ja kuvasto muodostuu indeksikaaliseksi puhunnaksi, jossa kehollinen kokemus kietoutuu käsitteisiin.

Sanan ja muodon korrelaatioita hahmotan omien sisältöjeni kontekstissa esimerkiksi seuraavalla tavalla:

KUVA

Kuva tarkoittaa minulle litteää ja etäistä, jotain mihin ei saa kontaktia muutoin kuin tiedon kautta. Tiedolla saatu kontakti tarkoittaa sitä, että saan kuvasta informaatiota tunnistamalla siinä olevat asiat muotojen ja siluettien kautta, jotka sopivat johonkin muistissani olevaan muotoon, joka on koodattu vaikkapa sanan "vasara" alle. Kuva on ikkuna, jonka tapahtumat tapahtuvat jossakin toisessa tilassa kuin se, jossa itse olen. Kuvan on mahdollista vaikuttaa aisteihini perspektiivi-illuusioiden ja rytmin kautta, mutta kokemus jää silti etäiseksi ilman selkeämmin kosketusaistiin vetoavia elementtejä, kuten erilaisista materiaaleista syntyvät pinnan tunnut ja kolmiulotteisuus. Maalaus konventionaalisessa mielessä, ja painokuvatkin, kykenevät materiaalinsa ja illuusioidensa avulla herättämään kosketusaistini, mutta kokemus jää siitä huolimatta kesken, mikäli kyseessä on kaksiulotteinen pinta. Kuvan ja maalauksen eroa muodon tasolla itselleni luonnehtii seikka, että katsoessani esim. valokuvaa tai tulostetta maalauksesta, en todellisuudessa katso maalausta, vaan paperia, jolle kuva maaliaineesta on musteella tms.painettu. Maalaus on aistittujen materiaalien kautta aktiivinen ja sillä hetkellä tapahtuva tapahtuma, kuva on tapahtuman kuvaus toisen käden tietona. Kuva on yritys kokea lämpöä auringosta otetun kuvan välityksellä.

Kuva = Ideaalit = olemassaolon arvaamattomuuden kanssa ristiriidassa oleva kuvitelma. Kuva on litteä, etäännytetty kokemuksesta, representaatio tapahtumisesta. Kuva on hengen, kuvitelman ja järjen valtakuntaa. Hypoteettista lihaa. Kuva jää katseen tasolle:

"Optisen havaitsemisen tapa korostaa kuvan esittävyiden voimaa[...] kun taas haptinen havaitseminen korostaa kuvan materiaalista läsnäoloa[...] Lainatessaan muita aistimiskokemuksia, etupäässä kosketus- ja liikeaistimusta, haptinen visuaalisuus linkittää näkemistapahtumaan optista visuaalisuutta voimallisemmin koko kehon." Tarja Pitkänen-Walter 2006,144.

"Katseen materiaalittomuus oli syy siihen, että se korvasi muut aistit, kun muut aistit ovat selvemmin tunkeutuvia, penetroivia, aineenakin sisäänkyntäviä (kuten maku, haju ja osin tunto). Katse on aineeton ja lihaton, ja siksi katse on lähinnä ajatusta [...]"

Katse ei kuitenkaan auta paljon, kun on kyse yksittäisestä. Katseella ei voi selvittää aitoutta, alkuperää, olemista eikä ymmärtämistä. Katse liukuu tällaisten yli ja me tarvitsemme muita keinoja [...] alunperin katse tuli tärkeäksi juuri sen vuoksi, että se ei millään tavalla liittynyt voimaan, siis lihaan, vaan oli siitä riippumaton, eräänlainen lihaton aisti [...] näin se muistutti [...] valoa, joka oli [...] vailla kitkaa, kulumista, hankausta ja muita aineeseen ja lihaan liittyviä piirteitä [...]" Varto 2008, 105-106.

KOLMIULOTTEINEN

Taktiileihin aisteihin vetoava kolmiulotteinen resonoi kaksiulotteista kuvaa voimakkaammin aistiärsykeiden johdosta ilmaantuvaan kehon tapahtumiseen. Kolmiulotteinen on minulle = konkretiaa, tapahtumista sillä hetkellä = läsnäoloa. Koen kolmiulotteisen olevan kanssani samassa tilassa, kun taas kaksiulotteinen tuntuu olevan jossain muualla, vaikka illuusio jostakin taktiilista materiaalista tai kolmiulotteisuudesta olisi rakennettu pinnalle kuinka taidokkaasti hyvänsä.

On hankalaa sanallistaa tarkemmin elämystä jota yritän saada aikaiseksi kankaan kolmiulotteisuudella. Kokemus on synesteettinen, ja kokemuksen dissektoiminen on lähes mahdotonta, koska useat kokemukset tapahtuvat yhtäaikaaisesti: ne kiertyvät toisiinsa ja erkaantuvat, ne peittyvät ja palaavat taas sekä muuttavat jatkuvasti muotoaan.

Vaikka kokemusta on mahdotonta välittää tai selittää sanoilla tarkasti, syy kolmiulotteiseen ja materiaaliseen muotoon on tiivistettynä se, että materiaalisuus ja kolmiulotteisuus herättävät ja tavoittavat aistini tehokkaasti, ja kokemus on elävöittävä.

“Aistisuus ei kuitenkaan lopu katseeseen eikä varsinkaan aistimislaatujen luettelemiseen. Aistisuus on kokonainen tapa olla maailmassa ja sen tärkeitä kohtia ovat juuri ne, joita katseen korostamisella tahdottiin välttää: maailman tunkeutumista ihmiseen, maailman aktiivista penetraatiota, jonka kohteena ihminen on [...] Mutta kun sitä ajattelee nyt, se ei näytäkään raiskaukselta vaan osallistumiselta maailmaan [...] ja siinä minä todellistun tavalla, joka ei ole väkivaltainen vaan vain voimakkaasti lihallinen [...] Juuri aistisen kosketuspinta maailman kanssa tekee lihana olemisesta tärkeän.” Varto 2008,104-106.

ESITTÄVYYS

Vaikka kehon kuvaamisen käsite on laajentunut lopputyöprojektini aikana runsaasti, kehon muoto on edelleen minulle tärkeä hahmottamisen kohde.

Teokset, jotka olen tehnyt lopputyöprojektini aikana, ovat osittain kokeita, joissa pyrin sellaiseen figuraatioon, joka syntyy ulkopuolisen kuvan sijasta voimakkaammin katsojan kehoon. Figuraatiolla tarkoitan hahmon muodostumista, joka tapahtuu muilla kuin kuvannoillisilla keinoilla. Pyrin kuvaan, joka syntyy enemmän kehossa tapahtuvien synesteettisten tuntemusten kuin tiedon kautta. Että kuva ilmaantuisi, kun teoksen aiheuttama elämys kulkee kuin varjoaine katsojan kehossa, piirtäen sen näkyviin. Koen, että materiaalisuuden kautta syntynyt visio on ulkopuolisen kuvan sijasta katsojan oma keho, joka teoksen stimuloimana piirtyy esiin, eli konkretisoituu. Kognitiivisesti omaksuttava kuva (kuva konventionaalisessa mielessä) on maalauksissa kuitenkin edelleen läsnä kehollisen kokemuksen keskusteluparina.

Eräs keskeisimpiä haasteita taiteellisessa työssäni on ollut kehon kuvaamisen ratkaiseminen siten, että kehon kuva ilmaantuisi elämyksellisemmin ja uutena, valmiista määritteistä vapaana. Tehtävä on haasteellinen ihmisen kuvauksen ollessa todella raskaan taidehistoriallisen painolastin alainen genre, jonka seurauksena figuurit pohjaavat usein erilaisten perinteiden sanelemiin representaatioihin, joita koen läsnäolon pakenevan.

Klassinen taide on ollut taiteilijan tieni alussa jonkinlainen heräämisen katalyytti keholliseen kokemiseen, mutta kesti melko kauan, ennen kuin kykenin jäsentämään sitä, mikä merkitys klassisella kehonkuvaamisella minulle on, ja mitä osaa tai osia se puhuttelee minussa. Merkityksellisyyden tunteesta johtuen olen etsinyt, katsonut ja nähnyt tuhansittain toisten maalareiden piirtämiä ja maalaamia ihmisen hahmoja.

Tästä syystä koen lähes mahdottomaksi erottaa visiotani kaikista näkemistäni kehonkuvauksista, jotka ovatkin jo kauan itsepintaisesti ryömineet siveltimeni kautta kankaalle aina, kun olen pyrkinyt ilmaisemaan itseäni kehonkuvauksen kautta.

Eräs ratkaisu tähän ongelmaan “ oman tyylin” löytämisen sijaan on ollut oivaltaa, myöntää ja heittäytyä siihen tosiasiaan, että suhteeni klassisen taiteeseen on lähinnä fetisoitunut, ja että vanhan taiteen fetisoiva ja aistisuutta herättelevä voima on sellaisenaan keskeinen sisältö ja syy, miksi koen sen merkitykselliseksi. Maalausilmaisuni sallii himoni tyydyttämisen jäljittelyn avulla, mutta himon toteuttamisesta syntynyt pastisi, joka lopulta ei kuitenkaan valmistuttuaan kosketa minua, on mahdollista saattaa deformaation kautta esiin myös elämyksellisenä ja uudelleen ilmaantuvana.

Ihmisen kuvaamisen haaste on syntynyt myös maalauskielen, maalauksellisuuden ja esittävydensuhteen ratkaisemisesta. Olen kokenut, että niin kutsuttu esittävyys ja maalauksellisuus ovat olleet jonkinlaisessa ristiriidassa, jossa jompi kumpi elementti tukahduttaa toista. Ristiriita on syntynyt siitä, että vaikka kuva kuvitusmaisessa merkityksessä on stimuloinut jollakin tasolla aistejani, optinen näkeminen ei ole tuonut tyydytystä sillä tavoin kuin haptinen havainnointi sen tekee. Kului lukuisia vuosia, joidenka aikana en kyennyt ratkaisemaan tai ajattelemaan kuvaa muutoin kuin optisen näkemisen kautta, ja kyvyttömyys tavoittaa omaa kehoani kuvan kautta turhautti niin kehoa, kuin mieltäkin. On tuntunut, että jokin olennainen osa puuttuu, mutta en kyennyt ratkaisemaan mikä se voisi olla. Maaliaineen materiaalisuuskin on tavoittanut kosketusaistiani riittämättömästi. Figuraation ratkaiseminen tavalla, joka koskettaa itseäni, on ollut lopulta melko yksinkertainen oivallus siitä, että maalatun kuvan rusentaminen, ja sen vääristyneenä ja kolmiulotteisena esittäminen tarjoaa keholleni ja mielelleni useita kiinnittymisen kohtia yhtäaikaaisesti tavalla, jonka en ole kokenut onnistuneen muilla maalauksen keinoilla yhtä menestyksekkäästi.

ERISTÄMINEN

Teoksissani kuva on deformatu, otettu konventionaalisesta ajatuksellisesta kehyksestään ja asetettu esille uudestaan. Uusi “kuva” on suojattu ja eristetty tarkastelua varten. Gilles Deleuze pohtii kirjassaan *“Francis Bacon- The Logic of Sensation”* eristämisen merkitystä Baconin tuotannossa. Tekstissä oleva pohdinta toimi minulle apuna lopputyöprosessissani, kun pyrin ratkaisemaan muotoratkaisujeni mekanismeja, sekä ihmisen kuvaamiseen liittyvää valmiiden kontekstien ja kuvitusmaisuuuden problematiikkaa:

“[...] figuuri voidaan asettaa kuution sisään, tai pikemminkin, suuntaissärmiön sisään, joka on lasia tai jätää; työntää figuuri raiteille tai venytetylle palkille, aivan kuin päättymättömän ympyrän magneettiselle kaarelle [...] Huomionarvoista on se, että ne eivät vangitse figuuria liikkumattomuuteen, vaan päinvastoin, aiheuttavat aistisen kehittymisen, tutkimusmatkan figuuriin paikan sisällä, tai figuuriin itseensä. Se on toiminnallinen kenttä.

Figuurin suhde sitä eristävään paikkaan määrittää “faktan”: Asia on niin, että...” “Se mitä tässä tapahtuu, on ...”

[...] *figuuri on eristetty ympyrällä tai palkilla. Miksi? Bacon selittää usein, että se on keino välttää hahmon figuratiivinen, illustratiivinen ja narratiivinen luonne, joka sillä väistämättä olisi mikäli sitä ei olisi eristetty. Maalauksella ei ole mallia, jota representoida eikä tarinaa jonka kertoa. Hahmon eristäminen on pääasiallinen tavoite. Figuratiivinen (representaatio) implikoi [...] kuvan suhdetta muihin kuviin yhdistävänä kokonaisuutena, joka nimittää tietyn objektin niihin jokaiseen. Tarina korrelloi kuvituksen kanssa. Tarina livahtaa, tai sillä on taipumus livahtaa, kahden hahmon väliseen tilaan elävöittääkseen kuvitetun kokonaisuuden.*

Eristäminen on tarpeellinen [...] keino, irrottautua representaatiosta, häiritä narraatiota, paeta kuvitusmaisuuksia, vapauttaa figuuri: Pysyttäytyä faktoissa.” Deleuze 2005,1-2. Suom. Teemu Korpela

DEFORMAATIO, RIPUSTAMINEN

Deformaatio on eristämisen lisäksi teoksissani yritys esille saattaa maalaus ja figuuri elähdyttävämpänä tapahtumana, kuin mitä totut konventiot sallivat. Kankaan ripustaminen ja muokkaaminen on intuitiivinen ja ekspressiivinen tilanne, ja kankaan kolmiulotteisen esillelaiton ja kuvan deformatiivisesta syntyvä lopputulos on aina arvaamaton. Suoran maalaamisen koen tällä hetkellä siten, että maalattessani siveltimestä tulee ulos jo valmiiksi päätettyä, mantraa ja lakitekstiä. Tuottamalla maalauseleen kankaan rutistamisella koen välttävänä ehdollistuneet maneerini, ja siitä seuraavan eräänlaisen maalauksellisen *kuolleen sanan*.

Kankaan (kuvan) vääntäminen on myös paljastamista. Paljastuessaan maalauksen materiaali osoittaa myös maalatun kuvan ja maalausobjektin luonteen “mielen materiaana”, ja mielen materiaan (kuvitellun, kaanonien) luonnetta voi tarkastella siinä valossa, että mielikuvat ovat mahdollisesti pakotettuja, tuotettuja ja aikomuksellisia. Että **mielikuvien** ominaisuuksiin kuuluu alttius ulkopuolisen vaikutukselle, ja että ne ovat muokkattavissa. Kuvilla esittäminen on etäännyttävää, materiaalisuus lähentävää.

Olen tehnyt tähän projektiin liittyviä teoksia tilanteessa, jossa en tiedä kuinka ihminen tulisi kuvata.

Deformaatio muotoratkaisuna pohjautuu pitkäaikaiseen prosessiin kuvata ihmisen keho. Prosessiin on kuulunut pohdinta siitä, kuinka figuuri voidaan esittää siten, että se välttää taide- ja kulttuurihistorialliset ehdollistumat, kontekstin, sisällöt ja näkökulman, johon se on alkuperäisessä muodossaan sidottu.

Deformaatio vapauttaa figuurin alkuperäisestä narraatiostaan. Deformaatio vapauttaa sen myös muista figuratiivista esitystapaa vankinaan pitävistä luku- ja asennetottumuksista. Deformaatio vapauttaa maalin ja maalausjäljen tilaan, jossa maalin olemusta ja karnaatiota on paremmin mahdollista tarkastella ja kokea sen aistisia vaikutuksia “itse itsensä”. Tarkastelu onnistuu paremmin, kun iho ei ole lukittu itsestäänselvään, valmiiden mielteiden hallitsemaan ihmishahmon siluettiin, eräänlaiseen liikennemerkkiin.

Deformoitu figuuri on edelleen kertova, mutta se kertoo erilaisia sisältöjä. Deformoitu figuuri puhuu omasta sisällöstään toisesta näkökulmasta, ja puhuu konkreettisemmin aistien tasolla. Deformoituna maalaus sisältää samanaikaisesti alkuperäisen kontekstinsa ja sisältönsä, mutta myös sisällön metatasoisen kommentin, pohdinnan ja kritiikin.

Motiivini kankaan ja maalauksen deformatiiviseen, tavanomaisesta poikkeavaan ripustukseen ja esillelaittoon on tuoda esille käsitteellisiä sisältöjä siten, että muoto generoisi sisältöjen pohdintaa. Tekniikka on sukua Bertold Brechtin *Verfremdung*- tekniikalle.

Käyttämällä historiallista viitettä, katsojalla on mahdollista tarkastella aihetta objektiivisemmin. Etäisyys asioihin sallii kiihkottomamman ja toteavamman suhtautumisen. Kun emotionaalinen suhtautuminen puuttuu, on mahdollista tarkastella ilmiöihin johtaneita syitä ja oppia niistä. Etäämpää on mahdollista erottaa kokonaiskuva, joka on mahdotonta lähietäisyydeltä. Ajankohtaisiin asioihin suhtautuminen voi olla liian tunnepitoista, joka taas johtaa puolueellisuuksiin. Historiallinen vastaavuus mahdollistaa tarkastelun etäämpää. Maalausobjektin vieraannuttaminen poikkeavalla esitystavalla voi saada aikaan sen, että maalausobjektin ja sen kuvaston alkuperäinen konteksti tulee esiin uudestaan ja myös uutena. Brecht itse selittää tekniikkaansa kirjassa *On theatre*:

“Mikä on verfremdung?”

Verfremdung vieraannuttaa tapahtuman tai henkilöhahmon yksinkertaisesti ottamalla tapahtumasta tai henkilöhahmosta sen mikä on itsestään selvää tai tuttua synnyttämään ihmetystä ja uteliaisuutta [...] tämä persoona voidaan kuvitella ei vain semmoisena kuin hän on, vaan myös muunlaisena, semmoisena kuin hän voisi olla, ja myös olosuhteet voidaan kuvitella toisenlaisina kuin ne ovat [...] Teatteri ei enää tähtää heidän humalluttamiseensa, illuusioiden syöttämiseen, todellisuuden unohtamiseen, sovitteluun heitä kohtalolla. Teatteri levittäytyy nyt heidän eteensä tartuttavaksi heidän omiin tarkoituksiinsa. « Silberman, Giles, Kuhn 2015, 143-144. Suom. Teemu Korpela

VANHA TAIDE KÄSITTEELLISENÄ TYÖKALUNA. MIKSI?

Vanhan taiteen kuvasto on kulkenut taiteellisessa työssäni mukana melkein pä alusta alkaen, mutta käyttämäni kuvastojen merkitys omassa työssäni on jäsentynyt käsitteellisesti harkituksi valinnaksi vasta prosessissa, jossa olen etsinyt vastausta kysymykseen **miksi** tarkalleen ottaen koen vanhan taiteen tyylikaudet itselleni niin merkitykselliseksi ja vetoaviksi. Vastauksen etsiminen on johtanut klassisen taiteen ja sen alla kulkevien tyylikausien syntyhistorioihin, ja löytynyt tieto on tutkimusprosessin myötä osaltaan rakentanut palapeliä olemisen kokemiseen vaikuttavista ilmiöistä, jotka näyttävät olevan minulle taiteelliseen työhön ajavien motiivieni keskeisin premissi.

Vaikka taide, ja varsinkin klassiset ihanteet, vaikuttavat aikanamme enää vain kaikuina todellisuuskäsityksissämme, olen käyttänyt vanhaa taidetta historiallisena ilmiönä ja esimerkkinä ihmisen taipumuksesta luoda normeja. Tarkoitukseni on ollut vertailla vanhan taiteen tyylikausien kaanonien syntyprosesseja niihin prosesseihin, joilla nykyihmistä ympäröivä kuvasto syntyy. Käyttämäni kuvaston tarkoitus on myös pohtia millaisia vaikutuksia ympäröivällä ja historiallisella kuvastolla on siihen, kuinka jäsenämme ja koemme olemassaoloa. Akatemioiden historian kautta voi tarkastella myös prosesseja, joissa yksilöt etäännytetään itsestään rakenteellisten normien pakottamana.

Ihminen elää ympäristössä, jossa erilaisia todellisuusväittämiä on huomattavasti enemmän kuin yksi, mutta olennaisena pidän sitä, että ne kaikki yleistävät rajojensa sisällä, enemmän tai vähemmän. Vaihtoehtojen runsaus, joista olemistaan etsii, mutta joista mikään ei tarjoa täyttymystä, voi ajaa tilanteeseen, jossa jäykkä selkeys, kaanonisuus ja puolesta päätetty tuntuu petollisen helpottavalta. Owe Wikström käsittelee aihetta kirjassaan *Läsnaolon taito* :

Owe Wikström käsittelee aihetta kirjassaan *Läsnäolon taito* :

“[...] jos moninaisuudesta tulee liian hämmentävä ja hajanainen, voimme kaukaisuudessa aavistaa saapaiden töminän. Voimakkaiden johtajien, selkeiden määräysten ja yksinkertaisten ratkaisujen tarve voi käydä houkuttelevaksi ennemmin kuin aavistimmekaan.

Räjähdysmäisesti lisääntynyt mahdollisuus erilaisiin toimintatapoihin ja vaihtoehtoihin johtaa kyllästymiseen. Kaikki näyttää yhtä oikealta tai väärältä. Ylistetyn postmodernismin mukaan on täysin epävarmaa, onko meillä mahdollisuus ylittää pysyvään tietoon. Tämä johtaa siihen, että itsestä tai identiteetistä tulee [...] reflektiivinen projekti, jossa on aina oltava valmis muuttamaan näkökantaa tai elämäntapaa. Näyttää siltä, että nykyihminen on omaksunut itsen kuvaamiseen kokonaisen varaston erilaisia malleja.» Wikström 2008, 49.

Vaihtoehtojen runsauskin on lopulta kuitenkin harha, koska kaikki vaihtoehdot ovat suljettuja järjestelmiä, tai suljettu jonkin laajemman järjestelmän sisään. Mikä tärkeintä, mallit ovat jonkun toisen kuvitelmaa tai kokemaa. Tässä viitekehysessä olen ottanut vanhan taiteen tyylikaudet työkalukseni, koska näen klassiseen taiteeseen pohjaavat tyylikaudet historiallisina yleistämisen ideologioina.

Perinteinen akateeminen taide on alue, jonka muotoratkaisuihin johtaneessa asenteellisessa eetoksessa näen voimakasta samankaltaisuutta moniin taiteen ulkopuolisiin normittamisen prosesseihin. Normi on hypoteesi tai kuvitelma ihanteellisesta olemassaolemista, ja kuvitelmassa eläminen on elämistä omasta kehosta erillään. Oma keho ja siellä koettu taas on todellisesti se kohta, jossa todentumisen kokemus syntyy.

Vanhan taiteen voimakkaasti fetisoivaa visuaalisuutta voi mielestäni soveltaa johdonmukaisesti Brechtin *verfremdung*-tekniikan hengessä luomaan ikkunan, josta ehdollistumien ja kuvitelmien houkuttelevuutta suhteessa reaaliseen voi tarkastella.

AKATEMIAT JA IDEAALIEN HISTORIA.

Renessanssista alkaneet, klassisen taiteen ihanteita ja muotokieltä eri tavoin soveltavat tyylikaudet sisältävät monia koulukuntia, joille on monista yhdistävistä piirteistä huolimatta hankala löytää termiä, jonka alla niistä voi puhua yleistävästi. Olen päätenyt käyttämään tässä tekstissä renessanssista alkaneen ja 1800-luvun lopussa päättyneen aikauden väliin jäävistä tyylikausista yleisellä tasolla nimitystä “vanha taide” tai “vanha akateeminen taide”.

Akateeminen taide tarkoittaa taideilmaisua, jota tehdään teoreettisten normien puitteissa. Vanhojen eurooppalaisten akatemioiden historia voidaan nähdä yhdenlaisena esimerkkinä siitä, kuinka maailmakäsitystä luodaan normien kautta. Giorgio Vasari (1511- 1574) perusti ensimmäisen akatemian 1562, ja kreikkalaisesta ja roomalaisesta klassisesta taiteesta tuli normi kaikelle taiteelliselle tekemiselle.

Akatemiat olivat pitkään korkeimpia auktoriteetteja kuvataiteissa, ja koska käytännössä kaikki taiteilijat kävivät jonkinlaisen akatemian, niillä oli suuri valta siihen millaista kuvastoa ja millaisin painotuksin ihmiset saivat nähdä. Erityisesti akatemioilla oli vaikutusta itse taiteilijoihin, joidenka yksittäiset taiteelliset visiot runnottiin akateemisiin muotteihin ilman vaihtoehtoja.

Albert Boime kirjoittaa kirjassaan «The Academy And The French Painting In The 19th Century» (1986) perusteellisesti ranskalaisen akatemian syntyhistoriasta, akateemisen taideteoksen tekoprosessista ja akateemisen tyylin historiasta (myös poliittisesta), kuten myös yksilöllisen taiteellisen luonteen ja akateemisen prosessin ristiriidoista: esimerkiksi luonnokset, joita opiskelijoiden tuli tehdä, olivat (vaikkakin etukäteen määrättyjä) lähtökohtaisesti eläviä ja luovia, mutta kun alkuperäinen idea ja ilmaisu oli prässättynyt akateemisen säännösten läpi, alkuperäisen luonnoksen elinvoimasta oli jäljellä pelkkä muisto. Yksittäisen kokemuksen tuottama visio oli korvaantunut kiiltävillä, kaanonisoiduilla ja idealisoiduilla todellisuuden mallinnoksilla.

Monet taiteilijat ovat kuvailleet tätä akatemioiden tukahduttavaa todellisuutta, ja erityisen ansiokkaasti sitä on tehnyt Ilja Repin (1844- 1930), joka kuvailee elämäkerrassaan *Mennytt aika läheinen* Pietarin Taideakatemian murrosta, joka alkoi konfliktista nuorten oppilaiden ja jäykkää, “*itseään vain roomalaisilla taidesäilykkeillä ruokkivaa*” vanhakantaista akateemisuutta ajavan professorikunnan välillä.

Yhteiskunnallinen tiedostus oli herännyt Venäjällä, ja nuoret opiskelijat olivat omaksuneet vaikutteita Euroopassa levinneestä, Emile Zolan (1840- 1902) tuotannosta alkunsa saanutta, sosiaalipoliittisia epäkohtia ja yhteiskuntatodellisuutta kommentoivasta naturalismista.

Opiskelijat halusivat ottaa aiheensa ja muotonsa ympäröivästä todellisuudesta, eivät niistä professorien tuputtamista antiikin myyteistä ja esikuvista, joita nuoret pitivät valheellisena, koristeellisena ja prameana, aikansa eläneinä ja todellisuudesta vieraantuneina.

Repin vertailee elämäkerrassaan uutta sukupolvea vanhan akatemian kasvatteihin: kuinka “*[...] akatemian seinien ulkopuolella hyöriä elämä oli heille täysin vieras. Ihanteellisuuteen pyrkivä kasvatus suojeli heitä tarkoin “petollisen” kansan [...] vaaralliselta kosketukselta*”. Akatemian puisto maalauksellisine kivenjärkäleineen korvasi heille koko luonnon. Oikeaksi, kauniiksi luonnoksi tunnustettiin vain italian luonto ja oppilaat saivat tutustua siihen N.Poussinin maisemien välityksellä [...] professorit [...] johdattivat oppilaitaan kohti samaa päämäärää, kohti samoja ikuisia ihanteita [...] kaikki taiteen ongelmat oli selvitetty, epäilyksiäkään ei ollut, tie oli tasainen, selvä, ruusuilla katettu”. Repin 1989, 144.

Toisinaan löytyi omia ilmaisullisia kykyjään kokeilevia yksilöitä, joita kuitenkin “*rangaistiin ankarasti, erotettiin tai kehoitettiin tekemään parannus ja heidät palautettiin totuuteen johtavalle tielle*”.

Repin kertoo esimerkkitapauksen, jossa nuori ja lahjakas kuvanveisto-oppilas veisti juopunutta saksalaista esittävän pikkupatsaan. Patsas herätti heti suosiota, ja komiikan alueelta löytyneen luontaisen lahjakkuutensa innoittamana oppilas suunnittelee jo jotain samantapaista, kunnes kerettiläisistä metkuiluista vihiä saanut professori saapuu paikalle, vaatien oppilasta rikkomaan patsaansa: “*Tekijä seisoo puolikuolleena, mutta äkkiä katumus valtaa hänet, hän sieppaa patsaan ja - mäjäyttää sen lattiaan. -Missä muotit ovat? professori kysyy pehmenneenä jalosta sankariryöstä. -Valajalla valettavana... paljon tilauksia, taiteilija sopertaa.- Lähdetään sinne! Paha on tuhottava juurineen. Ja paha tuhottiin. Oppilas vannoi professorille ettei hän enää koskaan alentaisi kuvanveiston klassillisia tarkoituseriä. Akateeminen traditio jatkoi voittokulkuaan nie-laistuaan näin omintakeisen uhrin.*” Repin 1989,145.

Repin on tallentanut elämäkertansa myös kiistan, jossa vastakkain ovat Vladimir Stasov (1769 -1848) ja Henryk Semiradski (1843 - 1902).

Stasov oli aikansa vaikutusvaltaisin kriitikko, joka ajoi kiihkeästi venäläisen identiteetin asiaa taiteissa ja vastusti kiivaasti klassillista taidetta. Akatemian professorit kutsuivat häntä *“Apollon kieltäjäksi”* ja *“raa`aksi kauneuden vandaloijaksi”*. Semiradski oli nuori, vannoutunut akateemikko ja klassisti, joka paloi halusta iskeä yhteen kuuluisan kriitikon kanssa. Keskustelu on lähes anekdoottinen, mutta siinä tuodaan esiin erinomaisella tavalla arvoasenteita, jotka puetaan kiistassa kuvallisiin muutoseikkoihin. Stasov pitää klassismin kaanonista luonnottomuutta inhottavana ja todellisesta elämästä vieraantuneena, kun taas Semiradski näkee klassismin ideaalin muotokielen tarjoamien kuvitelmiä olevan arvokkaita juuri siksi, koska ne kohottavat arkipäiväisten ikävyyksien yläpuolelle, kuinka *“[...] jokapäiväiset latteudet ovat yksitoikkoisia elämässäkin. Rumat muodot, jotka esittävät pelkkiä epäsäännöllisyyksiä, nuo rujoudet ovat suorastaan sietämättömiä esteettisesti kehittyneelle silmälle”*, kuten Semiradski sanoo (Repin 1998,188). Stasoville klassismi on kastroitua todellisuutta, jossa kaikki on keksintöä ja rutiinia, ja Semiradskin mukaan juuri klassismin kuviteellisuus on sen merkittävyyden ydintä, koska se tarjoaa jotain totuutta *korkeampaa*.

Vaikka kiistaa käydään tässä esimerkissä taidetta koskien, ohjelmalliset näkemykset maailmasta eivät rajoitu eivätkä jää ainoastaan taiteen, tai minkään muunkaan erityisen tai tietyn asian pohdintojen valtakuntaan. Asenteilla on taipumus lipua muidenkin elämänalueiden piiriin, ja vaikuttaa niissä. Semiradskin asenteessa ei ole kyse vain halveksivasta asenteesta realistista kuvallista ilmaisua kohtaan, vaan myös kriittisyydestä ympäröivää todellisuutta kohtaan, joka ei vastaa hänen edustamansa ajattelutavan kriteereitä siitä, mikä on hyvää, parempaa ja oikein. Neoklassismia kannattaneet konservatiivit pitivät inhottavana sitä «alhaisempien» kansanosien tunkeutumista salonkeihinsa, joka tapahtui nuorien maalareiden maalausten kautta. Ironista kyllä, Stasovin ajama, yhteiskuntatiedostavuutena ja inhimillisyyden projektina alkanut, realismina tai naturalismina tunnettu taiteellinen tyylilaji perversoitui Neuvostoliittoa hallinneiden voimien käsissä Sosialistiseksi Realismiksi kutsutuksi tyylilajiksi, jonka koherentimpi luonnehdinta olisi monilta osin Sosialistinen Fantasia sen esittämien näkemysten ollessa syvässä ristiriidassa maassa vallinneen todellisuuden kanssa.

Myös Pierre La Mure:n kirjoittamassa dramatisoidussa Henri de Toulouse-Lautrecin elämäkerrassa *Puna-ainen mylly* kuvaillaan oivallisesti jäykkien normien mukaan etenevää akatemiakoulutusta ja sieluntuskia, joita säännöstöihin pakottaminen aiheuttaa. Listattuina erilaiset pakonomaiset ohjenuorat saavat jopa huvia sävyjä, kuten myös professoreiden paatoksellinen ehdottomuus niiden suhteen. Oppilaat määrätään mm.sommittelemaan kaikki maalauksensa kolmiosommitelman mukaisesti (kuvan uloimmat suuret linjat muodostavat kolmion), käyttämään varjoihinsa – ja vain ja ainoastaan – raakaa umbraa, sekä “nuolemaan” jokainen siveltimenveto (jolloin sivellyksen jälki käytännössä katoaa).

Oppilaille kerrotaan tarkasti, millä tavoin kuvattun henkilön arvo tai asema tuodaan ilmi esim. kulmakarvojen rypistyksillä, oikealla sormimäärällä, joka on työnnettynä liivien hiha-aukkoihin, seisomassa tai, jos kirjailija, tiedemies tai pappi, nojaamassa mietteliäänä käteensä. Naisia muotokuvattaessa on professoreiden mukaan usein valehdeltava, koska (lähinnä miesten hallitseman yhteiskunnan ihmisideaaliin pyrkivät naiset) haluavat nähdä itsensä jonain muuna, kuin mitä todellisuudessa ovat. Väitettä naisten synnynnäisestä turhamaisuudesta seuraa lista toimenpiteistä, joilla naisasiakas saadaan tyytyväiseksi: nenä on suoristettava, iho raikastettava, rintoja kohotettava, vyötäröä kavennettava, kaulaa pidennettävä, silmiä suurennettava ja niin edespäin, toisin sanoen kaikki kuvitelmaan sopimat on kuvattusta kohteesta kadotettava häntä maalatessa.

Vaikka professorit opettivat oppilailleen, että kaipuu idealisointiin on lähtöisin muotokuvien malleilta ja asiakkailta itseltään, olivat akatemit, klassinen perinne ja tästä samasta puusta kasvaneet ilmiöt kuten muoti itse todellisuudessa myös paljolti vastuussa siitä, mitä mallit ja ostava yleisö halusi nähdä. Tilanteessa on läsnä kiehtova sekoittuminen, jossa loputtomista reflektioista johtuen on enää vaikeaa erottaa, kuka tai mikä on säännösten ja normien takana, joita ihminen vaatii muilta ja itseltään. Todellisuudessa maalauksissa esitetään ideaaleja, jonka kaltaisina yhteiskunta on halunnut esim. naiset nähdä. Mallit ovat halunneet nähdä itsensä sen kuvan kaltaisina, jonka yhteisö on heistä tehnyt, ja joka heille on heistä itsestään annettu.

Henri de Toulouse-Lautrecin akademiaopiskelua kuvaavassa osuudessa tuodaan myös esiin valta, joka opettavilla professoreilla oli vaikuttaa siihen, millaista kuvastoa tulevat taiteilijat tulisivat tuomaan yleisön nähtäväksi. Toulouse-Lautrecin opettaja Fernand Cormon (1845-1924) uhkailee opiskelijoita toteuttamaan maalauksensa tiukasti annettujen sääntöjen mukaan, kunnioittamaan mestariensa opetuksia ja taidetta, tai heidän teoksiaan ei koskaan tulla näkemään vuotuisessa Salongissa, joka tarkoittaisi käytännössä sitä, että heidän uransa taiteilijana tyssäisi alkumetreillensä.

Fernand Cormon oli vaikutusvaltainen akateemikko, joka kuului Salongin, Ranskan tärkeimmän taidetapahtuman, valitsijalautakuntaan. Salonkiin piti päästä mikäli halusi kokea minkäänlaista menestystä Ranskassa. De Lautrec “nuolee” siveltimellään huolellisesti ja uskollisesti maalaamaansa kuvaa, tarkoituksena kadottaa oma kädenjälkensä täydellisesti kuvasta järjestelmää miellyttääkseen. De Lautrec kokee toiminnan vastenmielisenä ja itseään vastaan sotivana, ja inhoaa *typeriä vahanuken kasvoja tyhjine silmineen, täydellisine sillattomine nenineen ja voin väristä ruumista pullistelevine lihaksineen* (La Mure 1996, 90).

ROKOKOO

Opinnäytenäyttelyissäni Rokokoota edusti ainoastaan muutama maalaus, mutta olen käyttänyt rokokoon taidetta runsaasti myöhemmissä töissäni. Rokokoo on imellettyihin kuvitelmiin kätkeyn vallan, turhamaisuuden ja pinnallisuuden kommentoimiseen ulkoasunsa, syntyhistoriansa ja sisältöjensä puolesta melkein liiankin täydellinen tyylikausi. Tullakseen kuvitelman kaltaiseksi erityisesti rokokoo-ajan naiset saattoivat kokea makaabereita kohtaloita, kun esimerkiksi heidän ehostukseen käyttämänsä myrkylliset väriaineet aiheuttavat myrkytyksiä, ja jopa syöpymisiä heidän kehoissaan. Kirjassa *Making Up Rococo, Francois Boucher And His Critics* (Melissa Lee Hyde 2006) avataan moniulotteinen näkymä tyylikauden ilmiöiden kerroksiin, kuten politisoituneisiin sukupuolikysymyksiin ja naisten rooliin yhteiskunnassa. Rokokoo olisi sisältöjeni kontekstissa antoisa tutkimuskohde, mutta otan tähän lyhyen esimerkin aspekteista, jonka johdosta rokokoo on valikoitunut työkalukseni: rokokoota kritisoivat tahot pitivät tyyliä rappeutuneena ja ylevistä tavoitteista vieraantuneena. Syynä tähän olivat kriitikoiden mukaan naiset, jotka olivat saaneet liiaksi valtaa poliittisten suhteidensa kautta taiteissa. Kriitikoiden mukaan naisten kehittymätön, luonnostaan tyhjänpäiväisyyksistä ja pinnallisuudesta kiinnostunut maku oli johtanut taiteen degeneroitumiseen heidän vaikutuksensa alla. Eräs aikansa kirjoittaja kuvailee muotokuvamaalarin ja naisen suhdetta näin:

“Jumala! Mitä sinä yrität sanoa? Onko tuo minä? Mitkä silmät! Mikä otsa! Mitkä kalpeat ja elottomat posket! Tappamallako sinä annat ihmisille kuolemattomuuden? Te ette ole nähnyt minua, herra, tai sitten olette miettineet muita minua katsellessanne.

Tehdään tämä vikkellästi, korjatkaa kaikki tämä: Tuokaa siveltimeenne ja palettinne. Mutta uneksinko minä? En näe lainkaan punaista, tai sinistä tai valkoista. Ajatteletko että minulta uupuu näitä?...Katsokaa tarkemmin, silmäni ovat suuremmat kuin ne jotka olet antanut minulle, suuni on kaksikymmentä kertaa pienempi, poskeni punaisemmat...” Nymfi hyväksyy, tuomitsee tai uudistaa toiveidensa mukaan. Hän sanelee muotokuvansa maalarille, kohta kohdalta, samoin kuin hän pian sanelee testamenttinsa notaarille.” Hyde 2006, 63. Suom. Teemu Korpela

Mutta kuten kirjassa todetaankin, rokokoo- ajan maalaukset olivat todellisuudessa voimakkaasti valta-asemissa olevien miesten, kuten rikkaiden porvareiden, aateliston, papiston ja kruunun hallinnassa. Rokokoossa tulevat esiin melkein pä karnevalistisella tavalla yhteiskuntien kudoksissa kautta historian lingertäneet lihan, kuvitelmien ja vallan ilmiöt, ja se tekee rokokoosta ajankohtaisen historiallisen vastaavuuden, jonka avulla katsoa omaa aikaamme.

KLASSISEN MAALAUSSILMAISUN MALLINTAMINEN

Klassinen taide tai siitä lähtökohtansa ottavat maalausilmaisut olivat pitkään minulle esikuvia oman ilmaisuuden muodostamisessa, ja tästä syystä vanha akateeminen maalaustekniikka on minulle jossain määrin tuttua. Olen saanut suomalaisittain melko runsaasti perinteistä, havaintopohjaista mallimaalaus- ja piirustusopetusta opiskellessani Pietarin Taideakatemian opettajien ohjauksessa niin Venäjällä kuin Suomessakin.

Klassisen taiteen metodiikka koostuu melko johdonmukaisista aakkosista verrattuna nykymaalaukseen. Voisipa kärjistäen sanoa, että

klassisen maalauksen säännöstö on niin kaanoninen, ettei sen teknisen perussäännöstön omaksumiseen vaadita periaatteessa erityistä taiteellista lahjakkuutta, ainoastaan kärsivällisyyttä. Siinä missä nykymaalari pitää tietyssä mielessä keksiä maalaus omassa työskentelyssään aina uudestaan, klassinen taide (vaikkakin sisältäen valtavan määrän erilaisia variaatioita muotokielestään omien rajojensa sisällä) suorastaan heittäytyi omiin piktoriaalisiin ja maalausteknisiin kliseisiinsä sadoiksi vuosiksi.

Kaikesta lähtökohtaisesta metodisesta selkeydestään huolimatta vanhat maalaukset paljastavat kuitenkin huikean määrän nyansseja ja ratkaisuita, joidenka luovuutta ja teknistä mestarillisuutta tottumaton silmä ei osaa edes lukea. Mestareiden maalaukset ovat usein sangen ekspressiivisiä ja ilmaisevia, mutta maalausjälkien elävyys on sulautettu tiukkaan rakenteeseen. Ekspressio on ikäänkuin turboahdettu kaanonisten mittasuhteiden sisään. Lopputulos on harmoninen, mutta samalla dynaaminen.

Muotokielen ja värien ohjelmallisuus voi synnyttää harhan, että maalari on mahdollista yltää vastaaviin suorituksiin kuin mestarikin, mutta käytäntö osoittaa nopeasti, kuinka hankalasta yhtälöstä on kyse. Installaatioissani käyttämäni maalaukset eivät ole suoria kopioita mistään olemassaolevista maalauksista, vaan olen yhdistellyt eri elementtejä useista eri maalauksista. Vaikka menneet maalarit toimivat melko tiukoissa rajoissa nykypäivään verrattuna, maalaus oli heille luovaa työtä, ja jotta tekemiini pastisiseihin syntyisi voimakkaammin vanhojen maalausten eetos, tulee työn olla luovaa myös minulle. Suora toisintaminen luo jäykkyyden (epävarmuuden), jota vanhoissa maalauksissa ei ole. Prosessi oli eräänlaista metodinäyttelemistä, jossa en pyrkinyt ulkokohtaisesti kopioimaan klassista tyyliä, vaan pääsemään maalausajatteluun sisälle, olemaan klassinen maalari.

Maalausteknisen materiaalikäsittelyn vastaavuuden aikaansaaminen oli kaikista haasteellisinta. Ihanteellisessa tilanteessa olisin voinut tehdä vanhoista maalauksista kopioita museossa, jossa kaikki sävyjen herkkyydet, maalikerrosten paksuudet, aksentit ja pehmennykset ovat nähtävissä. Kirjojen kuvat ja tulosteet, joiden pohjalta maalaukset tein, hävittävät 70 prosenttia maalauksen informaatiosta. Klassisten maalausten maali-ilmeen aikaansaaminen oli teorian tiedoni ja muistikuvieni varassa. Muistilappujen ominaisuudessa käytössäni oli myös internetistä ja kirjoista poimittuja kuvia sekä eri museoissa maailmalla ottamiani lähikuvia vanhoista maalauksista.

Vaikka vanhojen mestareiden teknisen virtuositeetin toisintaminen on mahdottomuus, olen tästä huolimatta pyrkinyt omassa työssäni pääsemään niin lähelle autenttista vaikutelmaa kuin mahdollista. Luettelen seuraavaksi käyttämiäni keinoja, joilla pyrin tehtävän ratkaisemaan. Yleistäen klassinen maalausilme syntyy seuraavankaltaisista teknisistä elementeistä:

-Piirustuksen täsmällisyys ja anatomian artikuloiminen. Anatomian on oltava esillä, mutta yksittäiset luut tai lihakset eivät saa pistää silmään. Eräs klassisten maalareiden erityispiirre on heidän kykynsä saada aikaiseksi runsauden tuntua muutamilla oikein valituilla korosteilla. Kaikkea ei ole tehty, vaikka ensin siltä vaikuttaakin, vaan kyseessä ovat oikeat ääriiviivan yksityiskohtien ja valon painotukset. Miten valo käyttäytyy ihmisen pinnalla, että valo on kirkkain kun se osuu luuhun, ja että ihmisen ihon kiilto on matta.

-Ääriviiva. Se että se on voimakkain varjossa ja kevein valossa, ja että viivan voimakkaimmat aksentit ovat niissä kohden, mitkä ovat lähimpänä katsojaa. Viiva tulee katsojaa kohti ja etäännyy.

- Optisesti murtuvista sävyistä, jotka syntyvät siten, että tumman sävyn yli maalataan vaaleammalla puoli-peittävästi tai läpikuultavasti. Vaaleampi sekoitus voi olla melko kromaattinen ja lämmin, koska läpikuultavasti siveltyinä sekoitus viilenee huomattavasti, murtaen sävyt harmonisesti. Jos tumman yli levitetty vaalea ei ole tarpeeksi kromaattinen, sävystä tulee taas liian kylmä ja harmaa, vaikkakin vanhempien maalausten sävyjen yleisilme on melko viileä.

Koska ihmisen iho on läpikuultavaa, myös maalikerrosten läpikuultavuus luo elävämmän vaikutelman ihosta. Tekniikassa piilee yksi syy siihen, miksi vanhat maalaukset vaikuttavat koloristisilta harmahtavasta ja rusehtavasta skaalasta huolimatta. Optisesti murrettu sävyt soivat eri tavalla kuin mekaanisesti murrettu sävyt. Vanhojen maalausten sointi syntyy myös hienovaraisista vastaväreihin taittuvien sävyjen rinnastuksista. Sävyt ovat vihertäviä, punertavia, kellertäviä, jne. Mutta rinnastettuina harmahtavat tai rusehtavat vastavärit hehkuttavat toisiaan. Väri vaikutelma soi, mutta pysyy paikallaan ja alisteisena maalauksen yleiselle harmonialle.

Ilman näitä vastaväriajatteluun perustuvia sävyrinnastuksia vanhat maalaukset olisivat erittäin tymeitä ja tunkkaisia väri-ilmeeltään. Laadukkaimmatkin painokuvat kadottavat nämä optiset soinnit, ja koska monet ovat nähneet klassisia maalauksia pääosin kirjojen kuvista, yleinen mielle vanhoista maalauksista onkin, että ne ovat tymeän ruskeita.

-Maalin paksuudet: maalia on massana eniten siellä, missä on valoa, ja vähiten siellä, missä on varjoa. Valossa muotoa tehdään vetämällä maalia muodon mukaisesti, kevyesti mutta varmasti siten, että maalin harjakset jäävät koholle (liian kova siveltimenpainallus tasoittaa maalin). Valo kimpoaa maaliharjaksista ja siveltimen jättämistä maaliurteista, luoden valokohtiin kimaltelevan vaikutelman.

Maalin paksuus ohenee muotojen mukaan: kun muoto kääntyy varjon puolelle, maali ohenee, ja luo puoli-peittävänä tumman pohjasävyn vaikutuksesta harmahtavan, harmonisen välisävyn tai puolivarjon valoal-ueiden tai valon ja varjon väliin. Tällaiset puolisävyt ja siirtymät luovat hyvin luonnollisen vaikutelman, koska sävy murtuu kylmempään skaalaan täydellisessä suhteessa valossa olevaan sävyyn.

-Rajattu väripaletti ja sävyjen käyttö jotka ovat olleet käytössä silloin kun alkuperäiset maalaukset on tehty.:

Vermillionin punainen (sinooperi), keltainen okra, tumma okra (punertavampi okran sävy), ultramariinin sininen, ceruleenin sininen, norsunluunmusta (valkoisen kanssa sekoitettuna luo vahvasti siniseen taittuvan harmaan), poltettu siena, raaka umbra, lyijyvalkoinen. Lyijyvalkoinen oli vanhojen mestareiden yleisesti käyttämä maali. Lyijyvalkoinen on koostumukseltaan jäykkää, ja sillä on helppoa saada aikaiseksi paksuja impastoja valokohtiin, jotka ovat vanhojen maalausten eräs tunnuspiirre. Lyijyvalkoisen paksuus sallii monipuolisen pintastruktuurin luomisen valoihin. Lyijyvalkoinen myös säilöo sekoituksissa sävyjen intensiteetin paremmin, siinä missä esim. titaanivalkoisella on taipumus tehdä sävyistä maitomaisia. Lyijyvalkoisen puuttuessa korvasin sen titaanivalkoisella, johon lisäsin valkoista pigmenttiä saadakseni koostumuksen vastaamaan lyijyvalkoisen jäykkyyttä.

On joko mahdotonta löytää tai sitten kallista käyttää

kaikkia niitä värejä alkuperäisinä, joita taiteilijoilla oli käytössään esimerkiksi barokin tai rokokoon aikana. Värejä kuten sinooperi ja ultramariini (lapis lazuli) on saatavissa, mutta ne tulee tilata ulkomailta ja ovat todella hintavia. Monet sävyt joita myydään jonkin nimen alla, kuten Diego Velazquezin (1599- 1660) käyttämää azuriittia, ei ole enää saatavilla muualta kuin raaputtamalla sitä vanhoista maalauksista. Maalit, joita tällaisilla kadonneiden värien nimillä myydään, ovat todellisuudessa synteettisiä sekoituksia, joilla on tavoiteltu alkuperäistä sävyä. Sekoitettut sävyt voivat tästä syystä muuttua kuivuessaan varsin tunkkaisiksi, koska niihin tulee liikaa sävyjä. Ihanteellisesti sekoituksessa ei tulisi olla kahta tai kolmea sävyä enempää, jotta intensiteetti säilyisi.

-Perinteinen maalausneste koostuu tärpätistä, pellavaöljystä ja dammarhartsista. Menneet maalarit käyttivät näistä erilaisia variaatioita tarpeidensa mukaan, esim. Rubens pelkkää öljyä ja hartsia. Vanhojen mestareiden maalausnesteiden reseptit saattoivat olla salaisia, ja niistä liikkuu erilaisia tarinoita. Alan harrastajat ovat toisinaan pyrkineet löytämään syitä mestareiden teosten sävyloistoon käytetyistä maalausnesteistä. Vaikka rautaisella materiaalien hallinnalla on osansa vanhojen maalausten loistoon, mikään maalausneste ei pelastaa maalausta, mikäli maalari ei ymmärrä kontrasteja JA värien rinnastuksia, Tai osaa sekoittaa värejä oikeassa suhteessa. Itse käytin alkydipohjaista maalausnestettä, joka kuivuu nopeasti ja säilöo sävyt tehokkaasti kuivuessaan.

KEHO MAALAUKSEN KOHTEENA

Läsnäolo, Olemassaolo, Hallinta, Lohtu, Täyttymys

On hankala palauttaa mieleen ajatuksia elämyksestä, joka johti kiinnostukseeni ihmisen kehon kuvaamista kohtaan n.19 vuotta sitten. Muistan ainoastaan, että tutustuessani Pietarin Taideakatemiaan opiskelijoiden töihin, tunsin jonkin loksahdavan voimakkaasti kohdalleen. Kokemus johti lähes pakkomielleiseen tutustumiseen vanhoihin taiteen tyylikausiin, erityisesti barokkiin.

Olen vasta joitakin vuosia sitten kyennyt erottelemaan ja nimeämään vanhan taiteen tyylikausien herättämän mielenkiinnon himoksi. Vanhoissa maalauksissa ja piirroksissa kuvatut ihmiskehojen plastiset muodot, valot, varjot ja ihontunnus, viivojen aksentit ja sommitelmien rytmi, kuultavien kerrosten optisesti murtuvat sävyt ja soinnut, niiden liukumien ja lasuureiden luomat ilmatilat tuottavat minulle edelleen mielihyvää.

En kokenut tuolloin, että barokki, klassinen tms. ilmaisu sellaisenaan olisi ilmaisutapa, jota haluan toteuttaa, mutta näin vanhojen mestareiden maalausten teknisessä ulottuvuudessa mahdollisuuden konkretisoida ideoitani.

Tänä päivänä näen, että vanhan taiteen inspiroimat "ideani" ovat olleet yrityksiä saavuttaa kosketuksen tunne jossakin kehoni ja mieleni yhtymäkohdassa, jota mikään muu ei aiemmin ollut onnistunut koskettamaan yhtä voimakkaasti. Tietoiset ajatukseni taiteesta, taideilmaisustani ja ideoistani olivat hyvin epäselviä tuolloin.

Vanha taide resonoi johonkin, mutta en ymmärtänyt mihin. Barokin muotokieli oli inspiroivaa, ja yritin sovittaa tarpeelleni käyttää sitä milloin minkäkinlaisia ajatuksellisia kenkiä, jotta tarpeeni henkilöllisyys paljastuisi. Motiivieni epäselvyydestä huolimatta valjastin määrittelemätöntä tunnetta ja tarvetta alusta lähtien kehotematiikan käsittelyyn, ja erityisesti aiheet liikkuvat vamman ja kivun ympärillä. Kärsivän kehon kuvaamisessa on tietoisella tasolla ollut varmaankin paljon kyse yksinkertaisista draaman laeista, eli olen kokenut kärsimyksen jännittävänä asiana, johon sisältyi mielestäni myös kuvataiteelta vaadittavaa vakavuutta. Löysin taidehistoriallista selkänöjää tekemiselleni esimerkiksi Michelangelon (1475-1564) *Orjat* veistosryhmään liittyvistä tulkinnoista, joissa katsottiin Michelangelon nähneen kehon hankalana ja raskaana sielun vankilana, josta sielu kaipailee tuonpuoleisen keveyteen.

Vaikka kehoon liittyvä pohdiskeluni on ollut hieman pinnallista, on sillä ollut silti yhteys omaan maailmakokemukseeni merkityksellisellä tavalla. En osannut tuolloin kuitenkaan yhdistää taiteen kontekstissa olevaa, kehoon liittyvää kiinnostustani muihin elämän alueilla kokemiini ilmiöihin.

Uskon, että taiteen katsomisesta ja tekemisestä syntynyt nautinto on ollut ytimeltään kokemus kiinnittymisestä ja läsnäolosta. Taiteesta saatu synesteettinen ja aistinen mielihyvä on kiinnittänyt (tai palauttanut) minut kehooni jollakin poikkeuksellisella tavalla. Taide on ollut kohta, jossa olen ollut syvemmin maailmassa kuin millään muulla ulkoisen kanssa tapahtuvan kohtaamisen pinnalla.

LÄSNÄOLON MERKITYS JA MAALAUUS KIINNITTÄMISEN INSTRUMENTTINA

Kristinuskon ajatus kehon väliaikaisuudesta on lohdullinen huomioon ottaen kaikki ne haasteet, joita ihmisen kokee kehossaan elinaikanaan, niin fyysisesti kuin psykologisesti. Sekulaarissa maailmankatsomuksessa elävä ihminen, jolle keho on todentumisen ainoa instrumentti, joutuu etsimään muita lohdun mekanismeja kuin narraatiot, joissa reaalisena pidetään olemassaolon tietoista jatkumista fyysisen kuoleman jälkeen. Uskovalle luvattu täyttymys todentuu kuoleman jälkeen, kun taas henkilön, joka ei usko metafyyssisiin todellisuuksiin, täytyy saavuttaa täyttymyksensä sinä aikana kun fyysinen keho on elossa. Koska annettu elämä on ainoa, minkä omaa, tulee olemisen kokemisesta tärkeä tehtävä.

Minulle maalaus on ollut tärkeä tapa todentua. Olen kokenut maalatessani elämyksiä, jotka ovat saattaneet muutoin loistaa poissaolollaan: pysyvyyttä, voimaa, hyvyyttä, turvaa ja läsnäoloa.

Maailmassa olemisen kokemus on ajatuksissani syvästi yhteydessä fysiologiaani. Olen kokenut maalausain-eessa voimakasta yhteyttä omaan kehooni, ja olen ollut vakuuttunut siitä että kehoni ja maalin yhteydestä syntyvät jäljet tekevät näkyväksi sen mitä olen. Olen ajatellut, että maalaus on eräänlainen reduktiivisen fysikalismin muoto, jonka kautta minuuden on mahdollista ilmaantua näkyväksi. Ajattelin maalauksen ol-
evan psykofyysinen tuloste, josta grafologiaa soveltamalla on mahdollista saada tekijästään tietoa, jota ei ole mahdollista saavuttaa millään muilla keinoilla.

Olen ajatellut, että maalaamalla on selvitettävissä se mistä todellisesti koostun. Kun tiedän mikä olen, voin muokata olemassaoloani haluamanilaiseksi. Lainalaisuuksien tunteminen on hallintaa. Kun olen tietoinen olemassaoloni ehdoista, elämä ei pääse käsistäni. Vaikka prosessi on opettanut, että maalaus itsessään ei saata mitään kirkasta tietoa minuudestani näkyville, on maalaaminen silti todentumiseni hallintaa: pystyn tuottamaan maalaamisen kautta läsnäoloni. Maalaus luo kokemuksen, jossa olen yhteydessä johonkin «suurempaan». Samankaltaista kokemusta on kuvannut myös Pablo Picasso (1881-1973):

“Maalaaminen on voimakkaampaa kuin minä. Se panee minut tekemään mitä se haluaa __. (sic) On olemassa joku, joka työskentelee kanssani.” Dunderfelt 2010, 112.

Uskon, että kyse on kohtaamisesta, jossa “jokin suurempi” olen minä itse. Jokin osa itsestäsi, josta en ole tietoinen. Jokin potentiaalinen minä, jota valvepersoona ei tukahduta. Minuus, joka on persoonaltaan suvereeni ja omnipotentti. Maalatessa saan esiin minuuden, joka määrittää itse itsensä, eikä ole ulkopuolisten voimien sanelema.

Maalaus on hallintaan tähtäävä projekti, jossa pyrin erottamaan maalausaktin tuottaman kokemuksen avulla itseni erilaisten ulkopuolisten voimien (kulttuuri, kasvatus) luomasta mielikuvakehosta ja minästä. Maalaus on rakennustyömaa, jossa rakennan itseni, omilla ehdoillani. Maalauksen kautta tullut kokemus omaehtoisuudesta vaimentaa erilaisia hallitsemattomaksi kokemiani ilmiöitä, jotka estävät täyttymyksellisyyden kokemista. Ulkopuolelta tulleiden ehdollistumien ja oman, yksittäisen kokemuksen ristiriidasta syntyy kitka, jossa täyttymyksellisyyden on mahdotonta. Täyttymys on harmoniaa.

Maalaamiseni on lohtuhakuista toimintaa, jossa olen tekemisissä kauneuden ja jonkin abstraktin “hyvän” kanssa, joka ei esitä minulle vaatimuksia, niinkuin melkein kaikki muut olemassaolon alueet tekevät. Tunne on armahtava.

Maalaamiseni on himon tyydyttämistä. Maalaus on keino olla läsnä, mutta myös keino “syödä” kuvaamisen kautta visuaalisen nälkäni kohteita, tulla kylläiseksi, ja saada täyttymyksen instrumenteilta (fetisseiltä) rauha.

Maalaus on keino tarttua lihaan, joka on olemassa vain psyykeessäni, mutta silti yhteydessä fyysiseen kehooni. Tyydyttämättä jätetty himo on paitsijäämistä, ja osattomuus on täyttymättömyyttä.

NYKYISEEN MUOTOKIELEENI JOHTANEISTA PROSESSEISTA

Maaliaineiden kanssa työskentely on ollut minulle kontemplaatiota, jossa olen pyrkinyt selvittämään, kuinka maalaukseen ilmestyy läsnäolo, kuinka luoda jotain elollista maalaamalla, Pidin pitkään maalia sileällä pinnalla itsestäänselvänä tapana kuvata ihmistä, värin ja maaliaineen ominaisuuksien ollessa niin samankaltaisia kehossa tapahtuvan kanssa: kylmää, lämmintä, peittävää, läpikuultavaa, liikettä, keveyttä, painoa, kertymää, kerrostumaa, poistumaa, hajoamista, kokoontumista, terävää, pyöreää, kovaa, pehmeää, valumista, kuivumista, kiiltoa, mattaa, muotoa...

Prosessi toi mukanaan ajatuksia morfologian ja maalauksen analogioista: siinä missä morfologia tutkii sanon syntymistä kielen pienimmistä osista, minua kiinnosti, kuinka ihmisyyttä (kehoa) muodostuu maalausmateriaaliin.

Maalausteni nykyinen muoto on seurausta kriisistä, jonka eteen jouduin, kun en eräänä päivänä enää tiennyt, kuinka ihminen tulisi maalata. Enkä tiedä edelleenkään. En tiedä kuinka tulisi maalata sellainen esittävyys, jonka maalauseleissä konkretisoituisi näkyväksi sellainen kohta, jonka kautta maailmaan kiinnittyminen mahdollistuu.

Sen sijaan että olisin kyennyt maalauksen kautta luomaan elollisia olentoja, tai konkretisoimaan olevaisuuteni luonnetta, onnistuin saamaan aikaan ainoastaan kokoelman maalausteettisiä meemejä. Maalauseleen itsearvoisuus ja informatiivisuus muuttui silmissäni kyseenalaiseksi, koska samankaltaiset maalin jäljet vaelisivat maalauksesta toiseen tavalla, joka alkoi silmissäni vertautumaan ornamenttiin. Näin maalauksissani pelkästään kokoelman muistumia kaikista niistä ratkaisuista, joita toiset maalarit olivat käyttäneet ihmisen kuvaamiseen.

Maalaukset konventionaalisessa muodossa, niin halua herättäviä kuin olivatkin, niin hyvin kuin ne saivatkin aikaiseksi sisäisellä iholla halun tulla kosketetuksi, epäonnistuivat kuitenkin lopulta tavoittamaan niitä pintoja, joilla kosketuksen kaipuu häilyi.

Maalauksen läsnäolon etäännyttämisen johdosta oma läsnäolon kokemukseni pakeni. Kokemus jäi kuvan tasolle. Kuvaksi fyysisestä kokemuksesta. En tavoittanut suoraan maalaten olemiseni tapahtuman kohtaa. Siinä missä sivellin oli aiemmin onnistunut koskettamaan minua kankaaseen koskiessaan, tuntui nyt kuin olisin yrittänyt raapia itseäni lasin takaa. Läsnäolon kokemukseni alkoi yhdistyä konkreettisempaan taktiiliin muotoon ja kosketusaistin aktivoitumiseen, joka maalauksissa siinä muodossa jäi vaillinaiseksi.

Ratkaisun mahdollisuus ilmeni minulle osittain vahingossa: Istuin työhuoneellani katselemassa maalaustelineellä seisovaa keskeneräistä maalausta, kun silmiini osui kangas, jonka olin irroittanut kiiloista joskus

Ratkaisun mahdollisuus ilmeni minulle osittain vahingossa: Istuin työhuoneellani katselemassa maalaustelineellä seisovaa keskeneräistä maalausta, kun silmiini osui kangas, jonka olin irroittanut kiiloista joskus aiemmin. Kankaalla ollut kuva oli vääntynyt kankaan rutistuessa, ja näytti samanaikaisesti tutulta ja vieraalta. Maalaus näytti voimakkaammalta kuin aiemmin.

Rutistuneessa maalauksessa yhdistyi monia visuaalisia ja käsitteellisiä tasoja, joita en tuolloin vielä tietoisesti ajatellut. Havaitsin silti, että kuva, jonka rutistunut kangas lattialla sai aikaiseksi, sisälsi muodon tasolla monia ratkaisuja ongelmiin, jotka olivat lamauttaneet työskentelyäni heti alusta lähtien. Rutistuneessa kankaassa yhdistyi asioita, joita olin yrittänyt saada kokoon alusta alkaen, mutta koska en osannut määrittellä sanoiksi tarvetta tehdä kuten tein, en koskaan saanut sisältöä ja muotoa synteesiin.

Ratkaisematon ilmaiselementti, joka oli kulkenut osana teoksiani alusta lähtien, oli deformaatio. Hahmot joita piirsin heti alusta alkaen, olivat aina jollakin tavoin epämuodostuneita, tai muutoin mittasuhteiltaan hyvin tyyliteltyjä.

Kun aloitin systemaattisen työskentelyni ihmisen hahmon kanssa, päämääräni oli löytää oman visioni mukainen figuuri, jossa natura olisi synteessissä tyylittelyn kanssa yhtä hienostuneesti, kuin se on vanhassa taiteessa. En kuitenkaan kyennyt pukemaan sanoiksi tyylittelyn motiivia.

Yritin löytää etsimäni figuurin kuvitusmaisilla työkaluilla, mutta muotoratkaisuihini on selvästi sisältynyt pyrkimys vedota kehon tuntemuksiin ja aisteihin, esimerkiksi ääriiviivan kautta. Hyödyntäen ääriiviivan rytmiä olen kaiketi pyrkinyt saamaan aikaiseksi katsojan kehossa liikkeen tuntua. Mittasuhteiden manipulaatiolla, jopa suoranaissilla epämuodostumilla, olen pyrkinyt vetoamaan kehotuntemuksiin, jotka sijaitsevat sellaisella psyykeen alueella, jossa fyysinen keho ja mielikuvat “oikeanlaisesta” ja terveestä kehosta kiertävät yhteen. Esittämäni epämuodostunut keho on keskustellut mielikuvani “terveen” kehon kanssa, ja saanut mielikuvakehon tuntemaan epämukavuutta näkemiensä ruumiillista hankaluutta implikoivien muotojen johdosta. Vaikuttaa tämän meta-analyysin valossa siltä, että olen epämuodostumilla pyrkinyt saamaan aikaan kehossa kokemusta, joka on epämiellyttävyydestään huolimatta kehoa stimuloiva, toisin sanoen *elävöittävä*.

Varhaisissa maalauksissa ja piirustuksissani on pyrkimys tavoitella myös kosketusaistia tilan ja muodon tunnolla, mutta pyrin saamaan niitä aikaiseksi konkreettisen materiaalisuuden sijaan perspektiivin sekä valon ja varjon avulla. Mielsin maalauksen edelleen kuvaksi, ja siksi keinoni olivat rajoittuneita niihin illusorisiin strategioihin, joilla kolmiulotteisuuden vaikutelmaa on perinteisessä maalaustaiteessa pyritty luomaan kaksiulotteiselle pinnalle.

Lopulta vastaan tuli hetki, kriisi, jolloin en enää tiennyt mitä olen kuvaamassa. Visio figuurista alkoi prosessin kautta vihdoinkin paljastumaan enemmänkin fyysiseksi tunteeksi kehossani, joka pakeni kaikkia niitä visuaalisointeja ja kehoja, joiden muodossa yritin saada tuntemuksen konkretisoitumaan käsiteltäväksi.

Kuvittelin tavoittelemani kosketuksen, maailmaan kiinnittymiseni kohdan, löytyvän maalaukseksi konkretisoituneena niissä vision kaltaisissa figureissa, jotka ajatuksiani kansoittivat. Todellisuudessa ne olivat kaikki haamukuvia tuhansista maalatuista ja piirretyistä ihmiskehoista, jotka olin nähnyt toisten taiteilijoiden tekemänä. Visiot olivat representaatioita, toisten kokemaa, jotain litteää, eikä etsimäni läsnäolo asettunut niihin.

Ihmisen keho ilmaantui minulle työhuoneeni lattialla näkemässäni rutistuneessa maalauskanakaassa syksyllä 2011 tavalla, joka on ohjannut työskentelyäni siitä lähtien. Olin ollut tietoinen perinteistä, joissa maalaus

Ihmisen keho ilmaantui minulle työhuoneeni lattialla näkemässäni rutistuneessa maalauskancaassa syksyllä 2011 tavalla, joka on ohjannut työskentelyäni siitä lähtien. Olin ollut tietoinen perinteistä, joissa maalaus levittäytyy tilaan, joissa taidehistorian kuvastoa kontekstoidaan nykyiseen aikaan, ja joissa keho esitetään vääristyneenä, mutta en ollut onnistunut kääntämään muotokieltä omiin tarpeisiini ennen tuota hetkeä. En, vaikka olin melko kauan katsellut työhuoneellani taiteilijoiden kuten Berlinde de Bruyeckere, Ernest Pignon Ernest ja Anselm Kiefer tuotantoa kirjojeni kuvista. Kuvataiteilija Katri Kuparinen oli esitellyt minulle Jiri Kolarin ruttaasit vuosia aiemmin, kuten myös omat kollaasiluonnoksensa, joissa hän oli ottanut lähtökohdakseen Gustave Doren (1832-1883) kuvitukset ja abstrahoinut niitä manipuloimalla kuvaa rutistamisen avulla. Muistan ajatelleeni, että samanaikaisesti abstrahoituneissa mutta silti tunnistettavuutta sisältävissä kuvissa piili ratkaisu omaan ilmaisulliseen umpikujaani, mutta Kuparisen ja Kolarin työt unohtuivat kuitenkin vielä toviksi, koska en löytänyt keinoa saada samaa aikaiseksi maalauksen välineillä. Kankaan itsensä manipuloiminen ei vielä juolahtanut mieleeni, niin pyhiä olivat kuvat ja maalausobjektit minulle.

Aloitin opiskelun Kuvataideakatemiassa syksyllä 2012, jota edeltävänä kesänä pidin Galleria Katariinassa näyttelyn, jonka teoksissa oli jo runsaasti vastaavuutta opinnäytteeni teoksiin. Koulun aikana, erityisesti opettajien kanssa käydyt keskustelut, nykytaiteen historiaan tutustuminen, ja näiden kautta löytynyt kirjallisuus auttoivat ymmärtämään ilmaisuni perinteitä ja mekanismeja, jonka seurauksena levällään olleet kiinnostukseni aiheet alkoivat kokoontua siksi itselleni johdonmukaiseksi muodoksi, jota olin jäljittänyt vuosikausia. Kokoontunut muoto oli armahtava hetki, koska omia teoksiani katsellessani tunsin kosketusta ja rauhallisuutta, jota en ollut kokenut vuosiin. Nykyisen muodon löytymisessä oli läsnä voimakas kotiin saapumisen kokemus.

Olen havainnut prosessin aikana, että kehoni on alati uudelleen ilmaantuva, eikä se tule minulle olevaksi loputtomasti samalla tavalla. Tuotanto kehoni elävöittämiseksi näyttää olevan jatkuva prosessi, jossa taiteellisen työni kautta etsin syklisesti uutta kehoni herättävien elementtien kokoontumaa. Havainto on opettanut, että merkityksellinen olemassaolon kokeminen on yhden todeksi tulemisen sijasta sarja erilaisia, ja eri elinkaarella varustettuja ilmaantumisia. Pieniä elämiä, joissa keho syttyy eloon jonkin kohtaamisen kautta hetkeksi, kunnes taas irtaantuu maailmasta, ilmaantuakseen taas uudestaan jonkin tapahtumisen seurauksena, joka herättää sen henkiin.

*“Ilmaantuminen tarkoittaa sitä outoa hetkeä, jossa jokin, joka äsken ei ollut minulle (olemassa), on yhtäkkiä (olemassa) ja jollakin tavalla tärkeä [...] Se ilmaantui, tuli merkitykselliseksi osaksi maailmaa ja aloitti heti oman merkityshistoriansa maailmassa, jonka tunnen... Tällä tavoin maailma tulee minulle olevaksi. Tämä ajatus tarkoittaa, että hylkäämme maailman **idean**, [...] ja asetamme sen tilalle kunkin yksittäisen historian, jolla maailma tulee olevaksi. Maailma ei ole valmiina, ei edes ideana, vaan sen luonne on sen jatkuvassa ilmaantumisessa, joka on riippuvaista toiminnasta, tekemisestä ja maailmassa olemisesta.” Varto 2008, 39.*

VAIKUTTEITA JA SUKULAISIA

-Francis Bacon (1909-1992) jonka kuvamaailma koostuu käytännössä kokonaan erilaisista deformatiivisista figuureista. Bacon vapauttaa figuurin kuvituksellisuudesta aistien maailmaan.

- Jiri Kolar (1914- 2002) Teki kollaaseja joita varioi monin eri tavoin. Nimesi yhden käyttämistään tekniikoista *konfrontaasiksi*, jossa yhdistellään vastakkaisia ominaisuuksia. Muita variaatioita ovat mm. *raportaasi*, *rullaasi*, *prolaasi*, *ruttaasi*, *kiasmaasi*, joista ruttaasi on lähimpänä omaa ilmaisumuotoani. Kolar käytti klassisen taiteen kuvastoa, jota ruttaamalla hän sai aikaiseksi huvittavia ja groteskeja lopputuloksia.

Cecar Baldaccini (1921- 1998)

Nouveau Realisme- liikkeen jäsen, joka teki veistoksia kokoon puristetuista autoista, metallista ja roskasta.

Arman (1928- 2005)

Nouveau Realisme- liikkeen jäsen, joka teoksissaan esitti erilaisia esineitä, kuten hiuksia, kelloja, kenkiä kirjeitä, ruokailuvälineitä, kahvimyllyjä yms. arkisia esineitä vitriineihin ja läpinäkyviin laatikoihin ahdettuna. Armanin perillisenä voidaan pitää mm. Damien Hirstiä (1965)

-Stanley Kubrickin (1928- 1999) elokuva *Space odyssey 2001* (1968) ja siinä kuvattu musta monoliitti.

-Japanilainen 1954 perustettu Gutai-ryhmä. Ryhmän nimi tulee japanin kielen sanoista “gu”, joka tarkoittaa työkalua, mittaa tai tapaa tehdä jotain, sekä sanasta “tai”, joka tarkoittaa kehoa. Ryhmä haki uusia käsitteitä taiteen määrittelemiseksi, painopisteen ollessa kehon, aineen, ajan ja tilan suhteissa.

Gutai -ryhmän manifestissa ryhmä julisti mm. että ei pyri muuttamaan materiaalia, vaan puhumaan hengen ja materiaalin vuorovaikutuksesta, ja että vaurion tai tuhon prosessi tuo esiin materiaalien ja objektien sisäisen “elämän”. Manifestissa sanotaan, että Gutain päämäärä on inhimillisten ominaisuuksien ja materiaalisten ominaisuuksien yhteensulautuminen.

Italialainen Arte Povera- ryhmä. Toimi 1960- ja 70-luvulla. Tekniikat koostuivat performansseista, installaatioista ja assemblaaseista. Käyttivät paljon tilapäisiä- ja readymade-materiaaleja.

Christian Boltanski (1944) on koonnut vaatteista suuria installaatioita, mm. *Reserve du musee des enfants* (1989).

Boltanskin teokset liikkuvat muistin ja historian alueella, joita hän tuo esille arkistomaisesti.

Anselm Kiefer (1945) Teoksissa voimakas materiaalin ja historian läsnäolo.

Igor Kopyastianski (1954) On maalannut pastisseja klassisista maalauksista ja tehnyt niistä installaatioita.

- Lawrence Carroll (1954) Käsitelty maalausta veistoksellisena objektina.

Tarja Pitkänen -Walter (1960) Tutkinut kehon ja psyykkeen suhdetta maalaukseen. Tuotanto sisältää runsaasti installaatioina ja veistoksellisena muotonsa ottavia maalauksia.

Berlinde de Bruyckere (1964)

De Bruyckere on veistäjä, jonka tuotanto koostuu mm. vahaveistoksista, jotka hän on tehnyt ottamalla muototeja elävistä ihmisistä, jonka jälkeen hän on deformingoinut ja muokannut syntynyttä figuuria.

Teemu Mäki (1967) Käsitellyt työssään mm. kulutusta ja normeja.

Vesa-Pekka Rannikko (1968) Rannikon *Valos*-nimellä kulkevissa maalauksellisissa veistoksissa erilaiset muodot on irrotettu merkitysympäristössä johon ne tyypillisesti on tottunut yhdistämään. Teoksissa olevat muodot sisältävät mimeettisiä ominaisuuksia esim. käyttöesineistä, ja ominaisuuksien vaikutuksesta heräävä kehollinen epistemologia pyrkii sovittamaan kokemusta esineiden tuntu- ja käyttökokemushistoriaan, siinä kuitenkin onnistumatta. Tällöin muodot ilmaantuvat uudella tavalla, uutena tapahtumana. Muoto vaikuttaa puhtaalta, vailla määrääviä merkityksiä, sallien yksittäisen kokemisen.

Mika Karhu (1969) Käsitellyt teoksissaan eksistenssiä erilaisten voimien hallitsemisessa rakenteissa.

Karla Black (1972) Tekee maalauksellisia installaatioita ja veistoksia.

Katri Kuparinen (1973) mm. Tehnyt Gustave Doren (1832-1883) kuvituksista kollaaseja joissa alkuperäinen kuva muuttuu tutuksi ja määrittelemättömäksi yhtäaikaisesti. Tehnyt myös kollaaseja muotilehtien mainoskuvista, joissa mallit muuntuvat irvokkaiksi. Kuparisen kollaaseiden tekniikasta on vaikea saada kiinni. Kuva ja materiaali liukuvat toisiinsa tavalla jota on vaikea analysoida, ja tämä saa kollaasit tapahtumaan aktiivisesti niitä katsellessa.

Marcus Schinwald (1973) Hyödyntää vanhan akateemisen taiteen kuvastoa.

Peles Empire, Katharina Stoeverin(1982) ja Barbara Wolffin (1980) kollaboraatio, jonka installaatioissa maalaukselliset veistokset, installaatiot ja kuvat kiertyvät yhteen.

Muita:

Leonardo Drew (1961), Gerard Deschamps (1937), Piero Manzoni (1933-1963), Michelangelo Pistoletto (1933) Ernest Pignon Ernest (1942)

TEOKSET

OLEMISEN EHDOSTA

Galleria FAFA 4 - 20. 10. 2013

TWO MIRRORS

Lähtökohta teokseen oli pohtia objektien instrumentalisoinnista, ja merkityksellisyyden kokemista objektien kautta. Luonnostelin teosta Kuvataideakatemia järjestämällä opintomatalla New Yorkissa keväällä 2013. Ajatteluni sai alkusysäyksensä keskustelusta, jonka kävin matkalla tapaamamme kuvataiteilija John Bjerklie'n kanssa. Bjerklie puhui eräästä Jean- Baptiste Chardinin (1669- 1779) maalauksesta, jota hän säännöllisesti pysähtyi museossa katsomaan. Nähdessään maalauksen useamman vuoden tauon jälkeen uudestaan, maalauksen katsomisesta saatu kokemus oli muuttunut tyystin erilaiseksi. Aivan kuin maalaus olisi muuttunut joksikin toiseksi.

Tietenkään maalauksessa ei ollut tapahtunut yhtään mitään, Bjerklie oli itse muuttunut toiseksi. Tämä asioiden ilmaantuminen ja ilmaantumisen muuttuvuus on kiinnostanut minua aiemminkin, mutta ensimmäistä kertaa ilmiö kietoutui mielessäni merkityksellisyyden kokemisen mekanismeihin.

Teoskokonaisuuteni kontekstissa pohdin diptyykin vasemmassa osassa ilmiötä, jossa objekteissa nähdään tapahtumia ja sisältöjä, joita siellä ei lähtökohtaisesti ole. Kaikki tapahtuma mitä objektissa tapahtuu, tapahtuu katsojassa itsessään. Diptyykin vasemmallalla puolella olevan maalauksen kiiltävä pinta heijastaa ympäristöään tätä alleviivatakseni.

Tumma ja kiiltävä maalaus edusti minulle projisointia ja kuvitelmaa. Pohdin maalausta esimerkkinä kuolleesta (ja miksei elävästäkin) objektista, joka voi herättää melkeinpä minkälaisia omia tarpeita peilaavia emootioita tahansa. Maalaus on erinomainen esimerkki kappaleesta, jonka voi kokea sisältävän jonkinlaista elämää ja läsnäoloa, joka kommunikoi katsojan kokemuksessa jollain merkittävällä vakuuttavuudella.

Maalaus on esimerkki objektista tai asiasta, jossa katsoja voi henkilöhistoriansa ja psykologisten kerrostensa sisällöstä riippuen nähdä myös mitä loukkaavampia ja abjektoivimpia asioita, jopa silloin kun maalaus on täysin viitteellinen tai muutoin selvistä sisällöistä vapaa.

Itselleni kyseessä on ilmiö, jonka äärimuodoissa erilaiset prosessit oman turvan, pysyvyyden, ja varmuuden kokemiseksi saavat aikaiseksi mielentilan, jossa kuolleita ja elollisia objekteja käytetään vain oman henkilökohtaisen kokemusmaailman vahvistamiseen. Merkittävä osa strategioista joilla olemassaoloa tarjotaan itselleen miellyttäväksi ja merkitykselliseksi ovat vaarattomia, mutta tuhoisaksi infantiili oman persoonan ja ulkopuolisen eriytymättömyys muuttuu, kun piirteen omaa jokin valtaa hallussaan pitävä taho.

Siinä missä diptyykin vasen osa käsittelee erilaisten ominaisuuksien sijoittamista kappaleeseen, joita siinä ei todellisesti ole, diptyykin oikea puoli käsittelee ilmiötä, jossa aineen vaikutukset, aktiivisuus ja elollisten yksittäisyys halutaan unohtaa niiden instrumentalisoinnin nimissä. Poliitiikan teoretikko Jane Bennett hahmottelee objektien ja toisten elollisten ja aktiivisten materioiden instrumentalisoinnin problematiikkaa kirjassa *Vibrant matter; the political ecology of things*:

tuntemasta) laajempaa joukkoa ei-inhimillisiä voimia, jotka kiertelevät ihmiskehoissa ja niiden ulkopuolella. Nämä materiaaliset voimat, jotka voivat auttaa tai tuhota, rikastuttaa tai lamauttaa, ylevöittää tai alentaa meidät, joka tapauksessa vaativat huomiotamme, ja jopa «kunnioitustamme»[...]» Bennett 2010, 9. Suom.

Teemu Korpela



Two Mirrors. Diptyyppi. Vasen puoli: Öljy ja alkydi kankaalle, 250 x 170 x 30 cm
Oikea puoli: Jänisliima kankaalle, 250 x 170 x 30 cm, 2013

“Miksi ajaa elinvoimaisen materian asiaa? Koska vaistoni sanoo, että kuva kuolleesta tai läpeensä instrumentalisoidusta materiasta ruokkii ihmisen hybristä ja planeettaa tuhoavia valloituksen ja kulutuksen fantasioita. Se tekee niin estämällä meitä havaitsemasta (näkemästä, kuulemasta, haistamasta, maistamasta, tuntemasta) laajempaa joukkoa ei-inhimillisiä voimia, jotka kiertelevät ihmiskehoissa ja niiden ulkopuolella. Nämä materiaaliset voimat, jotka voivat auttaa tai tuhota, rikastuttaa tai lamauttaa, ylevöittää tai alentaa meidät, joka tapauksessa vaativat huomiotamme, ja jopa «kunnioitustamme»[...]” Bennett 2010, 9. Suom.

Teemu Korpela

Diptyykin oikeanpuoleinen maalaus on tehty jänisliimalla, joka omassa katsannossani puhuu jo melko suorasti olemassaolon kokemuksen vahvistamisesta toisen elollisen olion kärsimyksen kautta.

Vaikka eläimiä, joiden luista liima on tehty, tapettiin tuskin ainoastaan liiman takia, on se aineena muistutus siitä, että prosessi, jossa ajanvietteemme, nautintomme ja distraktiomme ovat syntyneet, saattavat pitää sisälleen toisten elollisten kärsimystä. Toisten olevaisten liha saattaa olla jotain epätodellista arkiympäristössä. Toisten liha saattaa kuitenkin muuttua toiseksi taiteen kaltaisessa kontekstissa, jossa on mahdollista pyyhkiä pois rakenteet, joihin toisten kehot on tyypillisesti kätkeyty ja eristetty aineettomien, hajuttomien ja mauttomien mielteiden avulla. Arjessa toisten liha on etäännytetty mm. tuotemerkkien ja logojen synnyttämien mielikuvien taakse (halpatuotanto), sekä visuaalisesti affektoiviin ruokiin, joissa lihan alkuperäistä todellisuutta on häivytetty muutetuilla väreillä, hajuilla ja mauilla. Esimerkiksi sian nahasta, sian ja naudan luista, suolista ja jänteistä saatava liivate (lähes hajutonta ja mautonta ainetta) on läsnä kaikkialla ympärillämme elintarvikkeissa, lääkkeissä, luontais- ja kosmetiikkatuotteissa, mutta näkymättömänä.

Kehot hautautuvat myös perinteiden ja idealismien kuvastojen taakse. Tietyn ikäisellä väestöllä ruokasuhteessa saattavat häilyä menneen agrariikulttuurin nostalgia- ja arvokuvasto, jossa rehti ihminen terveine elämänarvoineen elää harmoniassa ja yhteisymmärryksessä luonnon ja maatilansa eläimien kanssa.

Teoksessa käyttämäni jänisliima on vanha maalauspohjien valmistuksessa käytetty aine, joka sekin kätkeytyy arvokkaiksi koetun ja positiivisia arvoja edustavan taiteen tuotteisiin. Taide ja maalaus mediana pitää kuitenkin sisällään mahdollisuuden asettaa esille tuo joskus elossa ollut aines tavalla, jossa ovat yhtäaikaaisesti näkyvillä objektien tehtävä elämän sisältönä sekä kokemuksen välikappaleena toimivan esineen tuotantoprosessit.

Jänisliiman on arjessa kätkevästä mielteistä eristettynä ja esille laitettuna mahdollisuus muuttua aktiiviseksi ulkopuolisen lihan penetroitumisen kohdaksi.

Suomalaisessa taiteessa menestyksekkäintä tämän tyyppistä tunkeutumista edustanee kohtaaminen Teemu Mäen videoteoksessa *My way, a work in progres*, jossa Mäki tappaa kissan. Vaikka erittäin harva on nähnyt kyseessä olevaa teosta, vielä 28 vuotta myöhemmin erilaisilla keskustelupalstoilla tätä tekoa kauhistelee, ja tekijänsä kidutuskuolemaa toivoo lukuisia määriä ihmisiä. Uskon, että monelle näistä vimmaisista moralisteista nautakarjan karmea elinkaari lihantuotantolaitoksissa ei kuitenkaan ole mikään syy olla syömättä lihaa puhtaasta nautinnosta. Mielikuvien etäännyttävä valta on kiistaton, mutta kiistaton on myös taiteen ikonoklastinen voima, jonka on mahdollista saada toisten elollisten liha haisemaan siltä mitä se on.

MUOTORATKAISUISTA

Diptyykin vasemmanpuoleinen maalaus oli päällystetty kiiltävällä alkydydiuretaanilakalla, joka heijastaa voimakkaasti. Maalaukset olivat fyysisesti isoja ja tilallisia, jotta ne vetoaisivat aisteihin, ja sitä kautta korostaisivat kehoa paikkana, jossa merkitykset syntyvät. Muoto kommentoi näkemystä, jossa merkitys on jokin objektissa itsessään sijaitseva metafyyssinen entiteetti, joka ilmaantuu jokaiselle katsojalle samalla tavoin, ja on objektissa läsnä huolimatta siitä, onko paikalla katsojia tai ei.

Maalauspinna koostuu useista läpikuultavista kerroksista, joilla pyrin saamaan tumman pintaan hengittävyyttä ja syvyyttä. Pyrin maalausobjektin jyrkyydellä ja kiillolla, mutta myös hengittävien kerrosten avulla kokemukseen, jossa maalaus on yhtäaikaaisesti sekä materiaallinen että immateriaalinen.

Diptyykin oikeanpuoleinen maalaus on tehty jänisliimalla, jota levitin "action painting"-mallin mukaisesti kankaalle, sen ollessa makuullaan työhuoneen lattialla. Kerrosten aikaansaaminen oli hidasta, koska kangas ei kestänyt suuria määriä nestettä yhdellä kertaa ilman, että kangas löystyy liiaksi. Levitin kuumaa liimaa kankaalle pieninä määrinä kolmen viikon ajan.

Alkuperäinen ideani oli tehdä oikeanpuoleisen maalauksen pinna talista, joka on kiinteää, eläimien rasvasta eristettyä ja proteiineista puhdistettua ainetta, joka ei pilaannu. Mm. Joseph Beuys (1921- 1986) on tehnyt talista veistoksia, jotka ovat esillä Hamburger Bahnhofilla Berliinissä. Yritin etsiä tahoja, jotka myisi talia suuriakin määriä, mutta opin prosessissa, että talia ei valmisteta eikä sitä ole ostettavissa enään mistään.

Etsin internetistä ohjeet ja yritin tehdä talia itse sian rasvasta, jossa useiden kokeilujen jälkeen onnistuinkin, mutta tali oli liian löysää. Se oli harmillista, sillä hohtavan valkoisessa talissa oli voimakkaasti visuaalisia, aisteihin vetoavia ominaisuuksia.

Sain selville, että kiintein tali oli eristettävissä naudan rasvasta, ja matkalla ripustamaan näyttelyäni Poriin Poriginaal Galleriaan poikkesin ostamassa matkan varrella olevasta teurastamosta teurasjätettä, josta eristää talia. Vierailu teurastamolla oli inhottavaa kokemus, ja tuntemus osoitti myös itselleni kuinka etäinen syömi-
eni olentojen todellisuus minulle on.

Kuvataideakatemian tiloissa Kaikukadulla tekemäni koe epäonnistui täysin, ja valtava laatikko täynnä teurasjätettä jäi maalauksen osastolle yön yli. Kun tulin aamulla maalausosastolle, haistoin mädän lihan jo kauas. Paksut raatokärpäset viettivät jo iloisasti suristen bakkanaalejaan pilaantuvan lihakan päällä, kun lähdin kuljettamaan löyhkäävää jätettä ulos rakennuksesta. Korporeaalisuudessaan kokemus oli mieleenpainuva.

DEPOSITION

Ajatuksellinen pohja teokselle on olemassaolon pohdinta suorituksena. Näen marttyyrit ja pyhimykset kilpailijoina, joidenka oleminen muotoutuu pyrkimyksestä ruumiin ja hengen hallintaan. Kilpailu on prosessi kohti täyttymystä.

Kilpailua oman ruumiin kanssa, sen hallitsemista, opettamista ja muokkaamista tarkoitusta varten. Taistelua kohti maaliviivaa, palkintoa ja täyttymystä. Myös arjessa olemassaolo näyttäytyy usein elämisenä urheilijan kaltaisena yksilönä erilaisten voimien asettamissa kilpatilanteissa, joiden säännöt määräävät kulttuuri, normit, uskonnot, yhteisöiden sosiaaliset hierarkiat, ja lopulta kaiken pohjalla luonto. Nuo voimat ovat määrittäneet myös palkinnot joista kilpaillaan, ja merkityksellisyyden kokeminen olemassaolossaan on paljolti sidottu noiden palkintojen saavuttamiseen.

Näen, että uskonnollinen kuvasto, jota käytän teoksissani, on kirkoissa toiminut moralisoivana muistuttajana ihmisen vajavaisuudesta ja vaatimuksena osallistua kilpailuun, jota kristillisyydessä kutsutaan *kilvoitteluksi*. Jeesus, alttarin yläpuolella, ihmisen ihanteena, on esimerkkitapaus onnistuneesta kilpailijasta. Sekularisointuneen yhteiskunnan jäsen ei pääse karkuun hänkään vaatimuksia osallistua kilpailuun. Kirkon ulkopuolella sekulaari todellisuus ripustaa ihanneihmisen nähtäville laitteiden ruuduille sekä liikunta- ja elämäntapatrendejä markkinoivien lehtien kansiin. Kuvaston väittämästä tulee normi, normien vastaisesta kehosta syntiä, ja urheilusta katumusharjoitusta.

Fyysinen suoritus voi toisaalta olla myös keino vapautua muiden ja lopulta itsensä asettamista vaatimuksista, ja tarjota mahdollisuuden arvioida oman lihansa mahdollisuuksia ja suhdetta kuviteltuun. Juha Varto käyttää esimerkkinä joidenkin Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen initiaatorituaaleja, joissa ihminen asetetaan mittavien fyysisten haasteiden koeteltavaksi:

“[...] Highwater ajattelee, että tämä koettelemus on palauttamista lihaansa, josta tämä [...] on karannut kaikesta siitä, mitä voisi tai pitäisi olla.

*Transgressoiva tila on tarpeellinen: keskellä normaalielämää heimon yhteiset kertomukset ja niihin sisältyvä toivepuhe päihittävät yksittäisen kokemuksen, mutta initiaatio palauttaa [...] oman lihansa luo.”*Varto 2008, 82.

*“[...] alistetuksi tulemisen tai alistamisen sijaan ihminen voi valita alistumisen. Alistuminen ei tarkoita valalle, valtiolle, kirkolle tai jollekulle alistumista, vaan omalle lihalleen alistumista.”*Varto 2008, 97.

Uskonnollinen ihminen saattaa olla kuvastonsa edessä kasvatusten rajallisuutensa kanssa suhteessa uskontonsa ideaaleihin. Minä, taiteen ollessa tärkeä oman olemiseni merkityksellisyyden luoja, olen taiteen mestareiden ylivertaisuuden edessä kasvatusten oman taiteellisen lahjakkuuteni vajavaisuuden kanssa. Mestareiden töiden katsominen luo joskus tunteen, että onnistuneen taideteoksen (täyttymyksen) syntyminen on riippuvainen vain oman ruumiini ja mieleni hallinnasta, ja sen sopeuttamisesta annetun mallin (mestarin) mukaiseksi.



Kilpailu on kuitenkin loputonta, sillä visio, ideaali ja sen saavuttaminen pakenee ulottumattomiin, koska se on jonkun toisen kokemusta. Tai mikä pahempaa, toisen kuvitelmaa. Saavuttamattomuus syntyy oman kokemuksen ja toisten taiteilijoiden mallintaman todellisuuden suhteessa: klassinen muotokieli ja tekniikka tuntuu tarjoavan kaanonisissa säännöissään ja täydellisyydessään ratkaisumallin ja keinot täyttymykseen, mutta valmiina annetun toisintaminen, pyrkimys päästä yhteyteen oman lihan kanssa universaalien tai jonkun toisen kokemuksen kautta, jättää tyhjyyteen. Yritys tehdä toisinto mestarin työstä on minulle eräänlainen metaforinen performanssi yrityksestä saavuttaa täyttymys suorittamalla ja kehonsa sopeuttamisella johonkin itsensä ulkopuoliseen kokemukseen. Työteliäs maalausprosessi vertautuu minulla *kilvoittelun* käsitteeseen.

Fyysisen vaivan kautta, jota maalauksen kopioiminen vaatii, kuva ja sen alunperin maalanneen taiteilijan keho rupeaa muuttumaan kuitenkin omaksi kehoksi. Maalaukseen tulee toistamiseen pyrkivän työni, vaivani, maalissa näkyvän materiaalihallinnan ja materiaalisuuden kautta myös alkuperäisen tekijänsä läsnäoloa. Maalin taktiillisuudessa ja maalausratkaisuita analysoidessa ja mallintaessa voi omien aistien kautta tuntea alkuperäisen tekijän aistit toiminnassa. Kaanonisuudestaan huolimatta ja siitä että kopio on “toisen käden kokemusta”, maalaus on jo ilmaantumassa uudestaan, ja tulossa tapahtuman kuvasta tapahtumaksi. Mutta työ on vielä kesken:

Itse kankaan deformaamisessa ja deformaation synnyttämässä uudessa muodossa maalaus, ja siinä oleva kuva, ilmaantuu jo voimakkaasti kehollisella tasolla, alistaen mielikuvat siinä paikassa tapahtuville aistielämyksille (olemiselle).

*“Mystikoiden ja muiden rajumpien totuuden etsijöiden välineistöön on aina kuulunut itsekidutus sen jossakin muodossa; syynä itsekidutukselle on annettu lihasuhteen ratkaiseminen. Lihasuhte ei ole poistettavissa, mutta jotta suhteen voisi ratkaista, liha on otettava lihana eikä kuvitelmana lihasta.”*Varto 2008, 51.

MUOTO JA VAIKUTTEET

Muotoratkaisu teokseen tuli synteessä monesta lähteestä. Minua ovat kiehtoneet Mathew Barney (1967) *Drawing restraint*- sarjan videot/performanssit (2005), joissa Barney on kiinnittänyt paperin kattoon, hankalasti saavutettavasti, ja yrittää piirtää papereihin niin kauan kuin kykenee kivutessaan ja roikkuessaan tangosta paperin vieressä. Tanko joka on ripustettu lähelle katon rajaa ja jolle maalas on ripustettu, on saanut ideansa Barney videosta. Tangossa roikkuvan maalauksen esikuvana ovat toimineet Jusepe Ribera (1591-1652), marttyyreita ja pyhimyksiä kuvaavat maalaukset. Tangon päällä roikkuva hahmo on sukulainen myös Francis Baconin maalaukselle *Fragment of a crucifixion*, (1950), jossa hahmo makaa horisontaalin kappaleen päällä.

Tanko toimii paikkana, kehyksenä ja eristäjänä, mukaillen Gilles Deleuzen ajatuksia Francis Baconin strategiasta käyttäen koppia, kaidetta, ovaalia, jne. eristämisen keinona, jonka johdosta figuuria on mahdollista tarkastella “itse itsenään”.



Tangon korkeus ja paikka assosioituvat minulla urheilusuoritukseen. Tanko on terästä, kylmä ja kova. Kuin leuanvetotanko. Terästanko vaikeasti saavutettavassa paikassa on minulle jo itsessään ruumiillisuuden esitys. Tanko on kiinnitetty lähelle kattoa tai seinän yläreunaa. Tavoitteena on luoda katsojalle hankaluuden kokemusta rikkomalla sommittelun klassista harmoniaa, jonka mukaan hahmoa ei tule sommitella liian lähelle yläreunaa.

Eristäminen, kehyksen ja paikan määrittämisen tärkeys korostuu maalauskaan ja siihen maalatun kuvan esillelaiton häiritessä merkittävästi maalaus- ja kuvaobjektin katsomiskonventioita. Havaintojeni mukaan maalausobjektin näkemisen häiriintyminen konventionaalisessa mielessä johtaa yllättävän usein siihen, että katsoja ei enää kykene omaksumaan informaatiota katsomastaan. Katsomiskokemus saattaa pysähtyä, koska maalaus mielletään peitetyksi tai turmelluksi. Muotoratkaisun haasteeksi muodostui saada katsoja näkemään deformatu kangas uutena kuvana tuhoutuneen sijasta.



DEPOSITION 2

Laatikossa oleva materiaali on minulle maalausprosessin tuottaman merkityksellisyykokemuksen kautta sakralisoitunutta materiaa. Materia on ollut mukana luovassa toiminnassa, joka on tuottanut minulle kokemuksen maailmaan kiinnittymisestä, ja olen säilönyt murusia, palasia, riekaleita ja kappaleita työtilaani kuin pyhäinjäännöksiä. Ajan saatossa tätä materiaa on kertynyt runsaasti, vieden tilaa, ja usein laatikot ja astiat joihin olen sitä kasannut, ovat tielläni. Se, että olisin heittänyt ne pois, ei kuitenkaan ole tullut kysymykseenkään.

Olen usein jäänyt katselemaan näitä kasoja, ja ne ovat mielestäni kauniita. Murusissa ja riekaleissa olen kokenut enemmän etsimääni kehoa ja läsnäoloa, kuin työhuoneellani maalaustelineessä seisovassa, kiilakehyksiin kiinnitetystä kankaassa, jolle olen levittänyt värin ihmishahmon siluetin muotoon.

Keho, jota olen tavoitellut kankaalla, on minulle läsnä noissa maalausmateriaalista koostuvissa kasoissa kuin ruumiinavauksen jäljiltä. Kuin olisin päässyt kehon kuoren sijasta näkemään, mikä tuo minua ja sivellintäni pakoileva keho todellisesti on. Mistä se koostuu. Miltä sen elimistö näyttää ja miten se toimii.

Laatikossa oleva materiaali on minulle maalauksen pintaa, joka on dekonstruktion kautta muuttunut sen sisäelimiksi. Muuttunut todelliseksi (materiaaliseksi) itsekseen, kun etäännyttävä kuva, jonka taakse se on ollut kätkeytynä, on murtunut. Kun mielteiden ja narraatioiden luoman maalausobjekti/entiteetin todellisuus materian tasolla on paljastunut. Deformoitunut todellisuutta vastaavaksi, vapautunut kuvapinnan kahleista samaan todellisuuteen kehoni kanssa, muuttunut tapahtumiseksi tapahtumisen kuvailun sijaan, antanut elämisen tunteen aisteilleni. Se on materiaa jossa minulla on todentumisen paikka.

Laatikossa olevaan ainekseen voidaan soveltaa *aktantin* käsitettä, josta politiikan teoreetikko Jane Bennett puhuu kirjassaan *Vibrant Matter; a Political Ecology of Things*:

“[...] aktantti on toiminnan lähde joka voi olla ihmisperäistä tai ei-ihmisperäistä; se on sitä millä on tehokkuutta, joka voi tehdä asioita, jolla on itseriittoisa koherensi vaikuttaa asioihin, tuottaa seurauksia [...] Se on «mikä tahansa entiteetti, joka muokkaa toista entiteettiä [...]» Jotain jonka kompetenssin voi päätellä (sen) suorituksesta [...]” Bennett 2010, 8.

Laatikossa oleva materiaali puhuu minulle. Paperiin, kipsiin, vahaan, akryyliin, kankaaseen ja maalinkappaleisiin on tullut jälkiä, jotka voin ikäänkuin “kuulla”. Repeämät, lohkeamat, repeämisestä muodostuneet reunat terävyyksineen, venymisineen ovat kieltä, jonka “kuulen” kehossani. Materiaalissa tapahtunut, materiaalin keho, keskustelelee omani kanssa. Tunnistavat toistensa kokemuksia. Materiaalissa oleva jälkien ja tapahtumien kieli muistuttaa minua jostain mitä kehoni on tuntenut. Muistot eivät ole sanoja, vaan ikäänkuin äänetöntä ääntä. Värinää. Taajuuksia, jotka kaikki syntyvät jostain omasta tapahtumastaan mielen ja kehon rajalla.



Deposition 2. Sekatekniikka, pleksilaatikko, 170 x 50 x 220cm, 2013.

VITRIINI

Vitriini on minulle ripustamistapa ja kehys. Vitriini on keino antaa materiaalille, jota muutoin ei katsottaisi, mahdollisuus tulla katsotuksi ja nähdyksi. Vitriini antaa materiaalille mahdollisuuden ilmaantua katsojalle jonain sellaisena, mitä se ei ole tottunut olemaan. Pleksilaatikko antaa kommentille kehukset, ja rajaa sen tarkastelua varten. Laatikoon näytille suojattuna, epätavanomaisesti esitettyä maalausta on mahdollisuus tarkastella uutena kuvana, ei tuhotuneena sellaisena.

James Putnam on käsitellyt vitriiniä ja sen toimintamekanismeja kirjassaan *Art and the Artifact, the Museum as Medium* :

“Alunperin kirkot käyttivät vitriinejä säilöäkseen ja kunnioittaakseen pyhäinjäännöksiä – käytäntö, joka auttoi tehostamaan pyhän voimakasta läsnäoloa. Se ilmentää hyvin erityistä esillelaiton estetiikkaa, jolla on ainutlaatuinen kyky taianomaisesti muuttaa vaatimattominkin objekti joksikin erityiseksi, ainutlaatuiseksi ja yleisesti kiehtovammaksi ja puoleensavetävämmäksi.

Kun objekti on asetettu vitriiniin, katsoja mieltää sen täysin toisella tavalla verrattuna sen alkuperäiseen kontekstiin [...] Vitriini viettelee kuin peep- show, keskittäen, ohjaten katsetta, kohdistuen huomion koskemattomaan ja saavuttamattomaan. Vitriinillä on samankaltainen voima kuin kauppojen ikkunoilla ja kaupallisilla esillepanoilla, jotka vangitsevat ohikulkijan huomio.

Tieteessä vitriini linkittyy tarpeeseen pitää näytekappale pysäytettynä, pidätettynä olemisen tilaan. Museoitten säilömissäkäytännöt, kuten täyttäminen ja kuivattaminen, esittävät halua pysäyttää aika ja stabiloida objektit tuhoutumista vastaan.

Vitriini pitää myös katsojat miellyttävän, voyeristisen välimatkan päässä, näin välttämällä suoraa kontaktia jonkin mahdollisesti mauttoman, mutta kuitenkin kiehtovan kanssa, kuten anatomisen dissektion.

Vitriiniin assosiointi niin tieteeseen kuin kirkkoon viittaa sen rooliin ruumiillisena säiliönä, ja monet taiteilijat ovat esitelleet jopa eläviä ihmisiä tai itseään vitriineissä osana laajempaa kiinnostustaan kehon tai materiaalisen minuuden tutkimukseen.” Putnam 2001, 14-15. Suom. Teemu Korpela

TEKNISIÄ HUOMIOITA.

Teoksen laatikko on pleksiä.

Laatikossa oleva materiaali on erilaisissa työskentelyprosesseissa kertynyttä jätettä. **Laatikon sisältö** koostuu vahasta, krakeloituneesta öljy- ja akryylimaalista, kipsistä, kipsipohjusteisesta kankaasta ja paperista. Tavoittelin materiaalin monipuolisuuden kautta elävyyttä ja maalauksellista tapahtumaa, jossa erilaiset materiaalintunnut ja valon luonne erilaisilla pinnoilla loisivat vuoropuhelua keskenään, ja kontrastien kautta eri materiaalien erityispiirteet tehostuisivat. Valitsin sävyskaalaan valkoisia ja vaalean ruskeita sävyjä viitauksena vanhan kirkkotaiteen Kristusaiheisiin, Kristuksen lannevaatteeseen ja käärinliinoihin. Sävyskaala ja laatikossa olevat kappaleet ovat alluusio pyhäinjäänteisiin.







PORTRAIT OF A GIRL, PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN, PORTRAIT OF A KING

Eri aikausien ihmiskuvauksista on mielestäni selkeällä tavalla nähtävissä ihmisen taipuvaisuus luoda normeja ja ideaaleja siitä, minkä muotoinen ihminen olisi toivottavaa olla. Ihmiskehon idealisointi on nähdäkseni historiallinen ilmiö, joka on läsnä jo primitiivisessä Willendorfin venuspatsaassa. Näkemykseni on, että ihminen ei luo ainuttakaan taideteosta, rakennusta tai muutakaan visuaalista esinettä ilman, että siinä näkyisivät joko tekijänsä, aikansa tai yhteisönsä arvot ja ihanteet.

Taidehistorian kuvastoissa ovat myös juuret edelleen käytössä oleville piktoriaalisille keinoille, joilla luodaan mm. vaikutelmia henkilön arvovallostasta, statuksesta ja luonteesta. Muotokuvaus on historiallisesti sisältänyt runsaasti erilaisia koodeja ja attribuutteja, joilla kuvattavan henkilön asemaa ja arvoa on ilmennetty. Monet koodeista ovat unohtuneet tai kokeneet muodonmuutoksen, mutta keinot, joilla mielteitä muokataan, ovat käytössä edelleen. Näitä keinoja ovat mm. erilaiset sommittelu- ja valaisukeinot, kuvakulmat, rekvisiitat sekä äärimmillään fysiikan itsensä muokkaaminen, esim. Photoshopin avulla.

Kuvasto, jolla meidät ympäröidään, on vaikutuksensa: kerrotaan, että John Constable (1776- 1837) joutui kiistaan kollegoidensa kanssa, koska jotkut Constablen käyttämistä sävyistä olivat liian kromaattisia suhteessa totuttuun sävyskaalaan. Esimerkiksi ruoho oli aikansa esteettisen paradigman mukaan totuttu näkemään ruskeaan taittuvana. Kollegat pitivät hänen maalauksiaan kummallisina, koska Constable kuvasi maisemien nurmikot heleän vihreinä.

Tarinan mukaan Constable vei nurmelle Stradivarius-viulun ja kysyi nyt kollegoiltaan, kumpi näkymässä on ruskeaa, nurmi vaiko viulu. (<http://www.coloracademy.co.uk/ColorAcademy%202006/palettesandmixing/historical/romantic/romanticism/constable.htm>). Tapaus on anekdoottinen, mutta paikkansa pitävä esimerkki siitä, että representaatiot, joita näemme, saattavat muokata mielteitämme asioista voimakkaasti. Kehoa kuvaavat, ulkoapäin tulevat kuvat saatetaan kokea todellisemmaksi kuin oma keho, ja siitä johtuen kuvien mallinnokset onnistuneesta olemassaolosta saattavat saada oman elämisen tuntumaan puutteelliselta. Kun ihminen kokee riittämättömyyttä katsoessaan itseään ja elämäänsä, silmien takaa saattavat todellisuudessa katsoa ne voimat, jotka mukauttavat kehoja ja elämiämme normeihinsa.

Esteettisiä mieltymyksiä selittää osittain biologiamme, toisaalta kehon normit ovat vaihdelleet eri ajanjaksoina ja ympäristöstä riippuen, enemmän tai vähemmän realistisesta, suoranaiseen fantasiaan. Vaikka taiteessa ihmisen kuvaus ei ole vetoavaa yksioikaisesti seksin kontekstissa, se osoittaa inhimillisen taipumuksen muokata ihmiskehon kuvaa erilaisiin utopioihin ja tarkoituksiin sopivaksi. Olivatpa normit sitten luonnon tai kulttuurin aikaansaannoksia, ne luovat hierarkioita sekä vaatimuksia, joita on mahdotonta kategorisesti täyttää. Tämä ei kuitenkaan estä yhteiskuntia painostamasta yksilöitään suorasti tai epäsuorasti niihin. Annettujen ideaalien epärealistisuus ei myöskään estä yksilöä pyrkimystä niihin, ja sitten kokemasta riit-



Katson lopputyösäni klassista taidetta ja siihen pohjaavia aikakausia historiallisena esimerkkinä projektista, joka pyrkii alistamaan todellisuutta mielihaluilleen (Eldridge 2009, 55).

Kuvitelmiin ja klassisen taiteen haaroihin kiinteästi liittyvä laatumääre *kauneus* on käsite, jota taiteilijat ja filosofit ovat pyrkineet määrittelemään läpi historian, ja määritelmiä voi joiltakin osin luonnehtia sanalla hyveellinen (Eldridge 2009, 55). Erilaisten voimien tarpeiden vaikutuksesta muokkaantuneet mielikuvat ja mielteet kauneuden kaltaisista käsitteistä (kuten kauneus = hyvä), aikaansaavat puolueellisuuksia, ja luovat epäoikeudenmukaisia tilanteita läpi elämän, riippuen siitä, kuinka hyvin persoonallisuutensa, kehonsa tai elämäntapansa onnistuu muokkaamaan ideaaleja vastaaviksi. Lähden teoksissani helposta esimerkistä, kehosta, mutta kehoa koskevat, normeina muotonsa saavien valtarakennelmien mekaniikat tunkeutuvat monille muillekin olemassaolon alueille, ja vaikuttavat siellä.

Esimerkiksi rakkauden tapahtuminen on eräs tärkeimmistä todentumisen ja täyttymyksen tiloista, mutta on jo biologisen luonteensa vuoksi sidoksissa epätasa-arvoisiin hierarkioihin: kehon ulkomuodon hierarkioihin, puhumattakaan ihmiseläimen kognitiivisen kehityksen aikaansaamista sosiaalisten status- ja vuorovaikutuskiemuroiden hierarkioista.

Rakkaudesta on tarjolla paljon romanttisia ja hyveellisiä mielikuvia, jotka kuitenkin rakkaudeksi kutsutun aivokemiallisen prosessin ja lisääntymisvietin valossa osoittautuvat banaaliksi ja lihalliseksi todellisuudeksi. Lihallisessa todellisuudessa ideaalien kuvaama, hyveellinen ja puhdas täyttymys on harvojen, jos kenenkään, etuoikeus. Suurimman osan on tyytyminen siihen, mitä lihan tyrannia heille sallii. Rakkauden lähtölaukaus on turhamainen kuin rokokoo-muotokuva: fetissien läpitunkema ja määräämä. Arkisessa kontekstissa ilmiöön törmää ihmissuhteiden maailmassa, jossa loputon määrä ihmisiä on hämmästellyt sitä, kuinka omakuva moraalisen erityistapauksena on romahtanut ruumiillisten viettien ja muiden biologisten mekanismien ottaessa vallan tilaisuuden tarjoutuessa. Uskonnollisesta perinteestä juontanee tapa, jolla tapahtunutta kauhistellaan luottohenkilölle itsesytyksin ja katumuksin: kun tunnustan syntini, ne annetaan anteeksi, tapahtunut mitätöityy ja langennut saa rauhan. Koska hetkellisesti vapaaksi riistäytyneen lihan tekemät kolttoiset ovat todellisuudessa biologisen olemuksemme kiistävien ideaalien tukahduttamaa luonnollista ihmisyyttä, hätäännys ideaaleja vastaan sotivista tekosista kummunnee enemmän potentiaalisista rangaistuksista, kuin henkilökohtaisesta moraalista kriisistä.

Toinen strategia silittää rypistynyt omakuva suoraksi on järkeistää tekonsa jälkikäteen: tapahtumalle löytyy kuin löytyykin syy jostakin muualta kuin omasta kehosta, ja sitä asuttavasta eläimestä tai luonnonvoimasta, joka toisinaan kiusallisella tavalla vääntelee kuvaa hyveellisestä, ajattelevasta, empaattisesta ja moraalista olennotta, jollaiseksi subjekti on itsensä maalannut kulttuuristen mallien mukaisesti.

Lisäjännitettä pariutumisen kentälle tuovat ideaalikuivat rakkauden luonteesta, esimerkiksi ihanne ainutlaatuisuudesta, ja erityisesti mielikuva oman itsensä ainutlaatuisuudesta. Pariutumiskoreografian yhteydessä voidaan puhua paradoksaalisesta kaanonisoidusta ainutlaatuisuudesta: yksilö haluaa olla ainutlaatuinen, mutta olla ainutlaatuinen romanttisten mallien mukaisesti. Rakkauden kohteen tehtävä kuvitelmassa saattaa olla tuon kuvittelun oman erityisyyden mairitteleminen, mutta kun rakastunut pari sitten elää suhdettaan todeksi, mielikuva omasta erityisyydestä ajautuu kriisiin, kun mielikuvaan sovittamaton rakkauden kohteen yksittäisyys alkaa paljastumaan, deformoiden ja kyseenalaistaen kuvitelmaa:



Portrait of a girl. Öljy ja alkydi kankaalle, pleksilaatikko. 50 x 45 x 50 cm. 2013

[...] ihmisen kuvitteleva maailma, se missä he luulevat elävänsä, saastuu kaiken aikaa muun maailman lihasta, toisten lihasta, toisten lihan hajusta, halusta ja toiminnasta. Maailma tulee monelle pornografiana vaikkei sitä haluaisi [...]” Varto 2008,44.

Tämän tyyppistä murtumisen, paljastumisen ja tunkeutumisen tapahtumaa Milan Kundera kuvailee kirjassa *Olemisen sietämätön keveys*:

“Hän kääntyi nukkuvan Terezan vieressä muistellen, mitä tämä oli sanonut hänelle joskus kesken merkityksettömän jutustelun. He olivat puhuneet hänen ystävästään Z:sta, ja Tereza oli julistanut: “ellen olisi tavannut sinua, olisin varmasti rakastunut häneen!”

Jo silloin olivat Terezan sanat synnyttäneet hänessä omituisen apeuden. Hän oli nimittäin tiedostanut äkkiä pelkäksi sattumaksi sen, että Tereza rakasti häntä eikä ystävä Z:aa. Että Terezan häntä kohtaan tuntemaan, toteutuneen rakkauden lisäksi mahdollisuuksien valtakunnassa oli tarjolla lukemattomia toisiin miehiin kohdistuvia, totetumattomia rakkauksia.”

Kundera 53

“On varsin tavallista, että ihmiset pitävät yllä, jopa ilman uskonnon nostetta, ajatusta viattomuudesta ja koskemattomuudesta, joka on erityisen arvokasta. Tämä ei tarkoita vain neitsyyttä, joka on edelleen pikemminkin naimakaupan laadun määre, jolla varmistetaan että liha ei ole pilaantunutta [...]” Varto 2008, 44-45.

Erityiseksi ja ihanaksi kuviteltu saattaa myös paljastua kategoriseksi, tai sitten arviointivirheeksi tai joksikin luotaantyyöntäväksi, joksikin muuksi mitä sen piti olla, eli joksikin muuksi kuin omat kuvitelmat. Todellisuudella on valitettavasti voimakas kyky laimentaa merkityksellisyyden kokemusta. Näin käy varsinkin, jos maailmaa on tottunut kokemaan ensisijaisesti narraatioiden kautta. Tämän kaltaista elämystä Henry Miller kuvaa sangen proosallisesti romaanissaan *Kauriin kääntöpiiri*:

“ [...] Oletko sinä koskaan ollut sellaisen naisen kanssa, joka on ajanut pillun sileäksi? Se on vastenmielistä, mitä? [...] Se ei näytä enää miltään pillulta ollenkaan: se on niinkuin kuollut simpukka tai joku[...] Ja mitä enemmän minä sitä katsoin sitä vähemmän mielenkiintoiselta se näytti. Se osoittaa vain ettei siinä oikeastaan olekaan yhtään mitään, varsinkaan jos karvat on ajettu pois. Juuri karva tekee sen mystilliseksi. Sen takia patsas jättää kylmäksi [...] Juttu on siinä - että ne ovat kaikki samanlaisia. Kun niitä katselee vaatteet päällä kuvittelee kaikenlaista; niille kuvittelee jotakin yksilöllisyyttä mitä niissä ei tietenkään ole [...] Kaikki sellainen seksuaalimystiikka ja sitten huomaa ettei se ole mitään - pelkkä kuoppa. Eikö olisi jotain jos sieltä löytyisi haitari... tai kalenteri? Mutta siellä ei ole mitään... ei yhtään mitään. Se on inhottavaa.” Miller 147-148.

Myös Roland Barthes on koonnut eri ajattelijoilta ja kirjailijoilta mittavan määrän kuvitelmiin pohjautuvia, rakkaudellista täytyymystä hankaloittavia häiriötekijöitä kirjassaan *Rakastuneen kielellä* (2010).



Portrait of a young woman. Öljy ja alkydi kankaalle, 50 x 45 x 50 cm. 2013

Myös Roland Barthes on koonnut eri ajattelijoilta ja kirjailijoilta mittavan määrän kuvitelmiin pohjautuvia, rakkaudellista täyttymystä hankaloittavia häiriötekijöitä kirjassaan *Rakastuneen kielellä* (2010).

Lohdullista kyllä, vitaalinen ja täyttymyksellinen olemisen kokemus syntyy, myös, lopulta ja oikeastaan, suhteessa toiseen olevaiseen, joka ei vastaa ulkopuolisten voimien asettamia ihannekuvia. Muutakaan mahdollisuutta ei oikeastaan olekaan, koska kuviteltu ei koskaan vastaa omalla lihalla koettua. Ideaalikuva de-
formoituu uudeksi kuvaksi. Kuva muuttuu joksikin moniulotteisemmaksi, elävämmäksi ja yllätyksellisemmäksi, enemmän elämää vastaavaksi. Käsinkosketaltavammaksi ja yksilöllisemmäksi kuin kiiltävä, litteä ja tavoittamaton ideaali tai kuvitelmat. Olemme erilaisten voimien luomia ennakoitavia malleja, mutta samanaikaisesti yksittäisiä, loputtomien satunnaisuuksien muokkaamia. Ristiriitaisia kuin luonto itse, sisältäen ideaalin, harmonian ja järjestyksen, mutta myös kaaoksen, monimuotoisuuden ja arvaamattomuuden. Vaikka todellisuus tarjoaa usein kuvitelmia epämiellyttävämpiä elämyksiä, on todellisuuden liike, ja aina uudelleen ilmaantuva luonne vitalisoivampi kuin se lattea helppous, valmiiksi tehty, koettu ja opittu mitä kaanoniset mallit verrattuna omalla lihalla koettuun olemiseen ovat. Elämä osoittaa, että kauneuden kokeminen on useista arvaamattomista aistimuksista, tunteista ja elämyksistä kokoontuva ilmiö, jota ideaalit eivät kykene ennalta määrittelemään (<http://oraakkeli.blogspot.fi/2008/02/totuus-kauneus-ja-hyvyys.html>).

TEKNISIÄ HUOMIOITA.

Valitsin näyttelyyn kolme muotokuvaa, jotka maalasin internetistä otettujen kuvien pohjalta. Käytin haku-sanoina “portrait of a lady” ja “Portrait of a king”. Teoksen “Portrait of a lady” lähtökohta on Vladimir Borovikovskyn (1757-1825) maalaus “Elena Alexandrovna Naryshkinan muotokuva”. Teoksen “Portrait of a young woman” lähtökohta on tuntemattoman maalarin tekemä maalaus 1800-luvun puolivälistä, ja “Portrait of a king” on tehty Antoon van Dyckin maalaaman “Charles Louis – Elector palatine”-nimisen muotokuvan pohjalta.

Maalausten tekniikka on öljy kankaalle, ja ne on päällystetty alkydiuretaanilakalla. Lakka on vahva liima, jota ilman maalausten maali krakeloituu ja halkeilee nopeasti kun kangasta rutistetaan. Lakka sallii kankaan muodon muokkaamista ilman, että maalauksen pinta hajoaa. Lakka ei kuitenkaan kestä loputtomasti kankaan vääntelyä, ja siksi maalaus on muokattava toimivan muotoon mahdollisimman vähäisellä maalaus-kankaan käsittelyllä.

Lakka kiiltää voimakkaasti. Kiilto on haluttavuutta generoiva elementti, ja kiillon tarkoitus on korostaa maalauksessa olevan kuvan esittämän ideaalin haluttavuutta ja maalausesineen luonnetta fetissiobjektina. Kiilto assosioituu myös keinotekoisuuteen ja pinnallisuuteen, ja kiillon on tarkoitus keskustella kuvassa olevan klassisen maalauksen ideaalin sisällön kanssa.



Portrait of a king. Öljy ja alkydi kankaalle. 50 x 45 x 50 cm. 2013

DEPOSITION 3

Marttyyreita kuvaavat maalaukset ovat minulle kertomuksia siitä, että eräs olennainen osa olemisen ja täyttymyksen saavuttamisen prosessia muodostuu taistelusta, jota käydään oman kehon, mutta myös mielikuvakehojen kanssa, joita pakotetaan oman lihan tilalle. Marttyyrissa näen henkilön, joka on valmis tai pakotettu osallistumaan sellaisien täyttymyshypoteesien toteuttamiseen, jonka ehdot pitävät sisällään oman lihan kärsimystä ja hylkäämistä. Marttyyrille on luvattu täyttymys hengessä, kunhan hän ensin voittaa lihansa ja antaa sen kiduttajien käsiin, tai muutoin kuollettaa sen askeesin tai itsekidutuksen avulla. Marttyyri käy taistelua kehonsa kanssa, joka ei halua suostua alistetuksi kuvitteelliselle, vaan joka haluaa elää omaa totuuttaan.

“Useat todistajat kertovat, että ihminen, joka joutuu yleisen vallan uhriksi, menettää nopeasti piirteet, joita oli tavannut pitää ominaan, ja seurauksena on, että hän uskoo jonkin saatanallisen logiikan perusteella olevansa paikassa, johon kuuluukin: alistettuna, kidutettuna, nöyryytettynä.” Varto 2008, 93.

Kivun ja alistumisen kautta lunastuneessa uskonnollisessa täyttymyksessä näen vastaavuutta arkisempiin täyttymysetsinnän muotoihin, kuten elämäntapatrendeihin sekä liikunta- ja kehokulttuuriin, joka vilisee silmiemme edessä eri medioissa, ehdollistaen meitä siihen, että lunastus saapuu, jahka mieli voittaa lihan, ja tekee siitä ja olemassaolosta kuvien kaltaisen.

Rauhallisessa hyvinvointivaltiossa merkitystehtailun pääasiallinen polttovoima, siis turhamaisuus, luo näennäisen harmittomuutensa suojissa monin tavoin haitallisia ilmiöitä, jotka vaikuttavat kaikkiin. Oma aikamme, kuten historiakin, on täynnä esimerkkejä siitä, minkälaisia uhrauksia niin idoleiksi kivunneet yksilöt, kuin tavoitteiden rattaisiin survoutuneet rivikansalaiset normeja, ja (toisten) korkeita tavoitteita kohti kivutessaan ovatkaan tehneet.

“Suurmiehet tiesivät käyttää hyväkseen näitä käsitteitä ja niiden mukaista valmiutta, joka oli jokaisessa: antaa itsensä, omansa, elämänsä ja onnensa jonkin suuremman, yleisemmän, ylevämmän, itse asiassa kategorisemman puolesta [...] Näillä käsitteillä oli kaiku, jota ei voinut vastustaa, koska niiden myötä tunsivat kuuluvansa johonkin suureen ja merkitykselliseen [...]” Varto 2008, 8.

Matka kohti annettuja ideaaleja on rakentumista ulkopuolisten kaavojen mukaan, ja klassisessa muotokiellessä näen historiallisen vertauskuvan näille prosesseille. Klassinen taide ja siihen pohjaavat ilmaisut ovat idealismia (kuvitelmaa). Materia, jolla kuvaa rakennetaan, ja jota yritetään pakottaa kuvitelman kaltaiseksi, on todellista ja elollista luontoa reunaehtoineen. Kun materiaali, joka kuvan muodostaa hajoaa, hajoaa myös kuva. Kuva hajoaa uudeksi kuvaksi, sellaiseksi joka on lähempänä keholla todettua todellisuutta. Omaksi lihaksi tuleminen saattaa olla aluksi yksinäinenkin tapahtuma, kun reflektiopinnat ja valmiit määritelmät puuttuvat.

“Kun kulttuuri rakentaa ihmisyyttä abstrakstin ja universaalien keinoin jokainen joutuu enemmän tai vähemmän oma-alotteisesti löytämään lihansa ja tulemaan siksi.

Lihana ihminen on kerralla irti yleisestä [...] pudotettuna tai kaatuneena (langenneena) yksittäisyyteensä, jossa ei ole seuralaisia eikä lakeja, ei normia eikä auttajaa [...] Myös ihminen voi päätyä huutamaan siinä tilanteessa, “miksi minut hylkäsit?”, vaikka olisikin epäselvää kelle tai mille tämä huuto on osoitettu.” Varto 2008, 47.



Deposition 3. Öljy ja alkydi kankaalle, pleksilaatikko, 190 x 70 x 70cm 2013

Luvattu palkinto ja odotettu lopputulos annettuihin representaatioihin mukautumisesta ja alistumisesta on täyttymys, joka mahdollistuu vasta, kun ehdot ovat täyttyneet. Mutta koska ehdot ovat toisten kuvitelmaa ja kokemusta, maaliviivalla odottaa pelkkä tyhjiys. Todellinen läsnä (olemassa) olo tulee kuvitelman de-
formoitua oman lihan kokemusta vastaavaksi. Hajoamisessa keho ilmaantuu kokemuksellisesti todellisempana ja omana.

“[...] lihaksi tuleminen on tärkeä tapahtuma [...] lihaksi tulemisesta muutakin kuin kuvana. Kuvana se “häilyy” ja “värjyy”[...] esikuvana elämälle, mutta jäisi aina tavoittamatta ja ikäänkuin toisten asiaksi.”
Varto 2008. 47.

Vaikka monet olemisen ehdot ja ideaalit ovat meille niin taitavasti syötetyt, että emme erota niitä omista kriteereistämme, aiheuttaa ristiriita oman kehon ja ulkopuolisten vaatimusten välillä vaikeasti määriteltävää, jossakin mielen ja ruumiin rajalla tapahtuvaa kitkaa. Kitkan avulla oma liha voidaan tunnistaa ja erottaa siitä, mikä on ulkopuolista. Kitka on ideaaliruumiin kuvitelman luoneiden voimien kohdistamaa kipua todelliselle lihalle. Kitka syntyy, kun liha epäonnistuu sovittautumaan kuviteltoon. Kitka on myös kipua, joka syntyy omien tarpeiden toteutumattomuudesta. Vaikka yksittäisyys voi mahdollisesti olla olemassaoloa konfliktissa ja yksinäisyydessä, on omaan lihaansa kiinnittyminen kokeilemisen arvoinen strategia, mikäli täyttymyksellisyys on karannut representaatioista, joissa sen väitetään toteutuvan.

*“[...] Lihassa kokeminen ja siinä eläminen olivat hyvin voimakkaita kokemuksia: ne korvasivat tehokkaasti kaikki muut. Näin eletty liha ei voinut myöskään synnyttää häpeää tai pelkoa, jotka usein liittyvät esineenä itsensä ottamiseen tai kuviteltoon... lihaan.”*Varto 2008, 19.

MUOTORATKAISUISTA

Hahmo pleksilaatikossa on yritys kuvata keho tilanteessa, jossa en tiedä kuinka kehoa tulisi kuvata siten, että se ilmaantuisi katsomistapahtumassa valmiin mielteen sijasta jonain elävänä ja kokemuksellisena.

*“Ilmaantuminen antaa alkuperäisesti ilmiön [...] Sen sijaan representoitu on jo asetettu johonkin kategori-
aan tai kontekstiin, jolla se liittyy itseään yleisempään, usein kielellisesti määrättyyn merkityskokonaisuuteen[...] sitä ei voi jakaa kokemuksessa, koska se ei ole enää kokemuksen ehdoin tapahtuvaa vaan se on toimitettua, ajottua ja esitettyä. Sellaisena representoitu etäännyttää annetusta ja saakin usein aikaan, että kuka tahansa alkaa ajatella, että kaikki on vain representoituna (olemassa).”* Varto 2008, 37.

Maalauksen lähtökohta ovat Pyhää Sebastiania kuvaavat barokkimaalaukset. Käytin esikuvana espanjalaisen barokkimaalareiden, mm. Jusepe De Ribera (1591- 1652) marttyyrikuvauksia, mutta en tehnyt toisintoa mistään tietystä maalauksesta. Pyrin saamaan aikaiseksi maalatun hahmon tavalla, joka tarjoaa mahdollisuuden nähdä ihmisen keho katsomishetkellä tapahtuvana ilmiönä, mutta sisältäen muistuman ihmiskuvauksen muoto- ja sisältönormeista. Muistuma on kommentti hankaluudesta esittää, nähdä ja kokea ihmisen muoto ilman valmiita konteksteja.



DEPOSITION 4

Teoksen lähtökohta on merkitystuotannon, roskan ja sakraalin suhteen pohdinnoissa. Kuinka materiaali sakralisoituu tai menettää arvonsa. Taiteellista työtä tehdessä koettu merkityksellisyyden kokemus muuttaa prosessissa mukana olleen materiaalin tärkeäksi. *Jotain* asettuu niihin. Se, että tuo materiaali, johon *jokin* on asettunut, on tallessa ja säilöttyinä, vahvistaa omaa olemassaolon kokemustani.

Maalauksen yhteydessä puhutaan toisinaan siitä, että maalauksessa on läsnä tekijänsä “henki” tai “sielu”. Tulkitsen maalauksessa olevan “hengen” tekijänsä läsnäoloksi, joka näkyy ruumiillisen työn ja kokemisen kautta syntyneissä jäljissä. Maalauksesta tulee tässä kontekstissa eräänlainen reliikki: rullalla oleva maalaus muuttuu käärinliinaksi, johon maalarin sielu on kääritty maalausprosessin jäljissä näkyvän kehon kanssa.

Suhteeni tuottamaani materiaaliin on sen merkityksellisyydestä huolimatta ristiriitainen. Materiaan sidotussa olemassaolon kokemisessa on positiivisista tarkoituspelistään huolimatta jotain häiritsevää ja kestämatöntä. Säilömäni, elämänsisältöä tuottanut fyysisen aineksen kumuloituma assosioituu minulla väkisin kaikkien muuhunkin tavaroina ja kulutushyödykkeinä muotonsa saavaan merkitysteollisuuteen. Merkityksiä kauppaa-va teollisuus on läsnä lukemattomissa eri muodoissa kaikkialla, ja prosessista koituvat seuraukset pyritään piilottamaan sekä perustelemaan monimuotoisin mieltein tärkeästä ja paremmasta.

“[...] jäte muodostaa oman maailmansa, kompleksisen ja symmetrisen kauppatavaran maailman kanssa. Maailman joka, [...] palauttaa ymmärryksen jokapäiväistä elämäämme kansoittavien tuotteiden todellisesta luonteesta.

Roskaan on totisesti säilötty valtaisa määrä hyödyllistä tietoa, eikä vain tieteellisessä mielessä: [...] roska on suora dokumentaatio, perinpohjainen ja kieltämätön, sitä tuottavien tavoista ja käytösmalleista, riippumatta siitä millaisia uskomuksia tai näkemyksiä heillä on itsestään.

Tiedämme että roska on muistotilaisuus sille mikä tyydytti tarpeemme, himomme ja kaipuumme. Usein identifioidumme objektiin emotionaalisen riippuvuuden tai kiintymyksen kautta: joskus identifioitumisesta tulee, regressiivisellä tavalla, korvike himokkaalle esineeseen kohdistuvalle kiintymykselle, melkeinpä objektin sisäistäminen (introjektio) omaan egoon.” Vergine 2007,11-12. Suom. Teemu Korpela

Tuottamalla erilaisia objekteja, tässä tapauksessa maalauksia, tuotan merkityksellisyyttä olemiseeni. Todellisia kulutushyödykkeitä ovat emotiot, joita maalaaminen saa aikaan. Taiteen ollessa niin voimakas merkitysisältö omassa elämässäni, on vaikea sanoa, onko minulla mahdollista ratkaista olemiseen liittyviä haasteita ilman, että objektit ovat siinä välikappaleina. Oli niin tai näin, on ajatuksia herättävää katsoa tuotannon jälkiä, joita merkityksellisyyden kokeminen on vaatinut.



Deposition 4. Sekateknikka 300 x 350 x 250 cm 2013

MUITA HUOMIOITA.

Installaatio koostuu maalauksista, maalausmateriaalista, kankaista, piirustuksista ja muista maalausprosesseissa mukana olleista materiaaleista. Installaation maalaukset ovat kertyneet n.10 vuoden aikana, ja materiaalia on säilytetty eri paikoissa. Saatuani riittävän suuren työhuoneen kaikki materiaali tuotiin sinne, ja kokosin materiaalin suurehkoon hyllyyn. Kun ajatukseni ja suhteeni maalaukseen muuttui, myös hylly sisältöineen ilmaantui minulle uudella tavalla. Hylly maalauksineen oli hyvin visuaalinen, ja assosioitui minulla mm. Vatikanissa sijaitsevan pyhäinjäänteiden arkistoon, josta reliikkejä luovutetaan uusiin kirkkoihin ympäri maailmaa. Koska työskentelyni on keskittynyt kehon kuvaamiseen, hyllyn maalausrollat assosioituvat myös ruumiisiin. Tehostin galleriatilaan rakentamassani hyllyssä kokoa ja syvyyttä saadakseni voimallisemmin aikaiseksi kokemuksen historiasta ja läsnäolosta.



ASSUMPTION

Teos jatkaa pohdintaa materian ja objektien kautta haetusta täyttymyksestä ja olemassaolon kokemisesta. Teos ei tuo sanasisällöllisesti näyttelykokonaisuuteen erityisesti mitään sellaista, jota muiden teosten kohdalla ei olisi jo käsitelty. Teos kokoaa lähinnä muissa näyttelyn teoksissa olleet muotoratkaisut yhteen eräänlaiseksi loppupäätelmäksi. Nimi on sanaleikki, joka tulee raamatullisesta aiheesta *The Assumption Of Virgin Mary In To Heaven*, (*Marian taivaaseen astuminen*), josta eristetty sana "Assumption", tarkoittaa kirjaimellisesti mm. olettamusta tai käsitystä.

Aihetta on kuvattu erityisesti barokin taiteessa, mm. Pieter Paul Rubensin toimesta.

Aiheeseen liittyvä moniselitteinen uskonnollinen dogmatiikka ei ole kaikilta osin suoraan verrannollinen omiin sisältöihini, vaan olen ottanut teokseni lähtökohdaksi enemmänkin sellaiset aiheeseen liittyvät maalaukset taidehistoriassa, jotka näyttävät minulle hurmion ja lunastuksen hetken kuvauksina.

Yhteneväisiä sisältöjä uskonnon kontekstista omaani löytyy tulkinnoista, joissa *Marian taivaaseen astuminen* on uskon kautta tapahtuva voitto synnistä ja kuolemasta, joka omassa katsannossani liittyy yleisesti ihmisen monin eri tavoin manifestoituvaan oletukseen hänen kyvystään hallita olemassaoloaan erilaisten objektien ja toiminnan kautta.

Teos viittaa kulutuskulttuuriin, jossa erilaiset objektit ja aine, niiden tuottaminen ja omistaminen, luo introjektion kautta pysyvyyden ja turvan tunnetta eri aineiden ollessa usein fyysisiltä ominaisuuksiltaan kestävämpiä kuin keho jossa elämme. Vapautusta ruumiillisesta todellisuudesta luvataan erityisesti uskonnollisessa maalaustaiteessa, jonka esittämässä valtakunnassa kaikki on mahdollista, eivätkä kehot joudu elämään harmillisesti rajoittavien reunaehtojen todellisuudessa. Ei-olemisen käsittämättömyydestä juontava uskomisen (kuoleman jälkeiseenkin) pysyvyyteen on jatkuvaa tuotantoa. Jos pysyvyyden kokemusta ei luoda materialismien kautta, niin ainakin rituaalien avulla. Sekulaarien merkitysstrategioiden lisäksi myös uskonnot, immateriaalisesta luonteestaan huolimatta, näyttävät nekin tarvitsevan runsaasti objekteja varmennukseksi. Tuottamisesta ja kuluttamisesta syntyvä kokemus on olemisen todeksi tekemistä. Kulutuskulttuurissa objektien hankkimisen kautta aikaiseksi saatu vitaalisuuden kokemus tuntuu saavan hurmiollisia mittasuhteita. Elävöitymisen kokemus haalistuu kuitenkin nopeasti, minkä johdosta uusia objekteja hankitaan jälleen lisää. Ihmisen fyysistä todellisuutta, (eli katoavaisuutta) ajatellen, merkityksettömästä roskasta ammennetun onton ja kestävämmän kuolemattomuuden harhan voisi nähdä huvittavanakin, mikäli sillä ei olisi niin vakavia seurauksia ympäristölle, jossa elämme.

TEKNISIÄ HUOMIOITA.

Installaation asettelun oli tarkoitus olla yhdistelmä barokkisommitelmia, rakennustyömaata ja tunkiota. Installaatio koostui öljymaalauksista, muovista, paperista ja käytetyistä maalausräteistä. Pyrkimys oli luoda näky joka on samanaikaisesti korea ja viekoitteleva mutta myös rujo ja arkinen. Installaatiossa käytettyjen maalauksien lähtökohdat ovat Jusepe de Ribera (1591- 1652) ja Pieter Paul Rubensin (1577- 1640) maalauksissa.

Luonnon installaatiota varten oli ylimalkainen, ja sommittelu on syntynyt ekspressiivisesti ja intuitiivisesti installaatiota erilaisten elementtien avulla.



Assumption.sekatekniikka 2013





KUVAN KEVÄT

Kuva / Tila 9.5. - 1.6.2014



DEPOSITION 5

Kuvan keväässä esillä ollut installaationi jatkaa todellistumisen pohdintaa kulttuurissa, jossa olemassaoloa ammennetaan representaatioista, materialismista ja- tai muutoin jostakin oman kehon ulkopuolisesta. Maailma on mielikuvia, joidenka

vaatimusten mukaiseksi omaa olemassaoloa rusikoidaan lapsesta lähtien. Ulkopuolisten voimien luoma kuva itsestä on todempi kuin oma kokemus. Oma elämä voidaan kokea hävettävänä ja epäonnistuneena, mikäli se ei vastaa kuvia materiaalisesta onnesta, onnistuneesta urasta, parisuhteesta ja sosiaalisesta statuksesta. Kehoa pitää mukauttaa julkisilla paikoilla kuin isä ja äiti kuritonta lastaan muiden vanhempien edessä, jottei kukaan vain kuvittelisi, että tässä perheessä marssitaan epätahtiin muiden yhteisön jäsenten kanssa.

Normitettu todellisuus luo mallit oikeasta ja väärästä, joka taas luo kokemuksen tarkkailun alla olemisesta. Ja koska tarkkailevat silmät saattavat olla missä tahansa, olemassaolosta muodostuu seinätön panopticon, jossa omasta itsestä tulee jatkuvasti paikalla oleva itsensä tarkkailija ja kontrolloija.

Turhia ei tarvitse miettiä. Kaikesta on huolehdittu puolestasi: millainen on mies, millainen on nainen, mitä on menestys, mitä on rakkaus, mikä on hyvää ja mikä on huonoa, mikä on typerää ja mikä viisasta. Huolehdi vain siitä että olet manuaaleista löytyvien kuvituskuvien mukainen.

Itseä muodostaa ja muodostetaan ulkopuolisten voimien mukaan tai toimesta, ja syntyneet kuvitelmat ulotetaan oman itsen lisäksi toisiinkin ihmisiin.

Olemassaolon malleja haetaan enemmän tai vähemmän tietoisesti ympäröivästä. Juha Varto tuo esiin ajatuksen olemisesta, joka on korvattu “[...] *kulttuurisella kontekstilla, jossa oli-ikäänkuin & kuitenkin-kaikki jo olemassa [...]*” ja todentuminen tällaisessa olemisessä tapahtuu jo valmiina olevan artikuloimisen kautta: “*Oleminenkin oli korvattu esineenkaltaisella todellisuudella, joka muistutti enemmänkin museota. Niinpä myös esille saattaminen alkoi olla valikoimista valmiista varastoista [...] valmiista, jo tulleesta, esinetodellisuutta muistuttavasta maailmasta.*” Hannula, Kiljunen 2004, Juha Varto 51.

Myös Bertold Brecht on pohtinut sapekkaaseen sävyyn tämän materialistisen mielikuvaolemisen suhdetta reaaliseseen:

“*Se johtaa suureen hämmennykseen, kun ihmiset yrittävät välittää tiettyjä totuuksia kuorruttamalla ne sokeisiin. Tämä on sama kuin yrittäisi nostaa huumekaupan korkeammalle moraaliselle tasolle esittämällä totuus siitä päihtyneille; he eivät ensinnäkään tunnista totuutta, ja ovat totisesti kykenemättömiä muistamaan sitä kun ovat selvinneet.*”

“*Parasiittisen porvaristomme teatterilla on varsin erityinen vaikutus hermoihin [...] Se loitsii esiin illuusion, että se reflektoi todellisen elämän tapahtumia, näkemyksenään saada aikaan enemmän tai vähemmän primitiivisiä shokkiefektejä tai sumuisesti määriteltyjä sentimentaalisia tunnetiloja, jotka tulee todellisuudessa mieltää impotentin ja rampautuneen yleisön puuttuvien henkisten kokemusten sijaisina. Lyhytkin katselmus paljastaa, että jokainen näistä tuloksista voidaan saavuttaa myös kertakaikkisen vääristyneillä todellisen elämän reflektioilla.*” Silberman, Giles, Kuhn 2015,147. Suom. Teemu Korpela



Deposition 5. Öljy ja alkydi kankaille, pleksilaatikko 220 x 50 x 170cm, 2013

Elämän arvaamattomuus monimuotoisuudessaan murtautuu aina lopulta mielikuvamuseon seinien sisäpuolelle, paljastaen kuvitelmiensa suhteen reaaliseen. Tällöin mallinnokset, joiden varaan olemassaolo on rakennettu, vääristyvät. Tilalle astuu rakentuminen uutena ilmaantuneiden kuvien ehdoilla. Vaikka siltä ei heti tunnukkaan, kyseessä on positiivinen kriisi, jonka on mahdollista muuntua olemassaoloksi, joka on täyttymyksellisempi kuin mikään aikaisempi maailmassa olo. Siinä missä oleminen on saattanut tapahtua valmiiksi määrätyin tavoin, ilmaantuvat ilmiöt, jotka pitää nyt jäsentää oman kokemuksen kautta vailla valmiita määritelmiä, tuottavat elämyksen *osallistumisesta* oman kokemuksensa luomiseen.

“Ei tarvita mitään “itseksi tulemista”[...] sillä elämä tekee itseksi [...] olennaista on, että eläminen osoittaa jo joitakin perustavanlaatuisia olemisen piirteitä ilman, että mitään reflektiota tapahtuu [...] kohtaamme maailman siinä, kun se tulee annetuksi ajassa ja paikassa yksittäisinä ilmiöinä [...] maailma on hetken yhdellä tavalla ja sen me otamme vastaan [...] Huomaamme kyllä pian, ettei maailma ole siinä vaan vain jokin, joka saa edustaa hetken maailmaa, mutta sillä hetkellä se on totta ja kaikki.” Varto 2008, 34-35.

HUOMIOITA MUODOSTA.

Otin installaatiota suunnitellessani käyttöni historiallisten tyylikausien kuvastoa, joka näkemykseni mukaan vaikuttaa tavalla tai toisella edelleen niissä mielikuvissa, jotka koskevat onnellisen elämän maksiimeja. Erityisesti 1980- ja 1990-luvuilla lehdissä olevien haastattelujen kuvituksena oli paljon valokuvia, jotka olivat vielä melko suorassa suhteessa niihin ylimystön kuvauksiin, joita klassisessa taiteessa näkee: kuvatut henkilöt oli ammattimaisesti meikattu, hiukset olivat moitteettomassa ojennuksessa ja heidät oli puettu parhaimpiinsa. He poseerasivat upeiden kukka-asetelmien, kauniiden ja kiiltävien esineiden, yllistävien mattojen ja huonekalujen keskellä lemmikkiensä kanssa. Kuvat uhkuivat materiaalista onnea ja menestystä. Erilaisilla nyansseilla varustettuna kuvasto on edelleen vahvasti läsnä eri puolilla maailmaa.

Etsin installaatioita varten taidehistoriallista idyllin ja arvovallan kuvastoa, ja keräsin lähdemateriaalia melko vapaamuotoisesti vanhan taiteen aikakausilta. Käytin installaatioissa käytettyjen maalauksien lähtökohtana Pieter Paul Rubensin (1577- 1640) tekemää Maria de Medicin muotokuvaa, George Stubbsin (1724-1806) maalaamaa *Hambledonian: Rubbing down*- teosta, erilaisia tuntemattomien romantiikan ajan maalareiden tekemiä koiramuotokuvia, fragmenttia Antoon van Dyckin (1599-1641) maalaamasta *Portrait of James Stuart, Duke of Richmond and Lennox*- nimisestä muotokuvasta, fragmenttia Jean-Antoine Watteun (1684-1721) maalaamasta *Pelerinage a l'île de Cythere*, rokokoo-sermin koristemaalauksesta otettuja puttoja, Thomas Gainboroughin (1727- 1788) maalaamia maisemia, sekä tuntemattoman barokkimaalarin tekemää kukka-asetelmaa.



Koska käsittelen museoissa esillä olevia mielikuvituksellisia todellisuuskuvauksia osoituksina mieliku-
vatehtailun historiallisesta jatkumosta, päädyin käyttämään esim. Gainborough:n maalauksia luettuani
sisältöni kontekstissa mielenkiintoisen artikkelin www.visual-arts-cork.com/history-of-art/rococo.htm -si-
vustolta, jossa käsiteltiin rokokoon syntyhistoriaa:

“[...]Vertailtuna Watteaun epätodellisiin maailmoihin Boucherin lavastukset ovat vielä vähemmän tosia, kun
taas kontrasti Thomas Gainboroughn kanssa, joka sommitteli maisemansa peilinpalasien, tikkujen ja *sam-
maleen avulla, on vielä suurempi. Miniatyyripuut ympäröivät rustiikkisia rakennuksia, jotka vaikuttavat siltä
kuin ne olisi tehty tomusokerista, ja vesi näyttää siltä kuin se olisi tehty lasista. Todellista valoa ja varjoa ei
ole [...]*” Suom. Teemu Korpela

Tavoitteeni oli luoda maalauksien ja pleksilaatikon avulla dioraamoista muistuttava installaatio, jossa eri
fragmentit muodostavat näkymän, mutta jossa syntynyt kuva on vääristynyt ja hajoamassa. Jätin näkyville
myös kiilakehyksiä ja rakenteita, joilla halusin pleksilaatikon kanssa saada aikaiseksi mielteen musealisesta
varastosta.

Katsoin musealisessa estetiikassa ja materiaaleissa olevan keino puhua mielteiden representatiivisesta
luonteesta. Musealisuus on metafora mielensisällöille, jotka saattavat koostua suurilta osin erilaisten vo-
imien syöttämistä representaatioista. Esitetyt representaatiot, jotka ovat koodattuina johonkin autoritääriiseen
yhteyteen, mielletään todeksi siitäkkin huolimatta, että lukuisat seikat saattavat osoittaa representaatiot kes-
tämättömäksi reaaliseen vertailtuna. Kun mielle on syntynyt, sitä on vaikea horjuttaa. James Putnam käsit-
telee musealisuuden luomaa totuusarvoa kirjoittaessaan *museoefektistä*:

*“He ovat inspiroituneita, ei vain näistä käytännöllisistä metodeista mutta myös laajemmasta institutionaa-
lisesta kontekstista, sillä tosiasia on, että kun jotain esitetään museossa, se antaa objektille tärkeyden au-
ran, autenttisuuden, varustaen minkä tahansa esitetyn merkittävyyden mielteellä.”* Putnam 2001, 34. Suom.
Teemu Korpela

LOPUKSI

Vaikka lopputyöni tarkastelee tiettyjä merkityksiä luovia prosesseja kriittisesti, on oma merkityksellisyyden kokemiseni yhtä riippuvainen erilaisista narraatioista kuin kellä tahansa muullakin. Allekirjoitan esimerkiksi monet Kari Enqvistin näkemykset olevaisuudesta, mutta silti Enqvistin illuusion, fysiikan lakeihin nojaava hahmotelma maailmasta tuo mieleeni näkymän, joka on lattea kuin 70-lukulainen virastotalo pohjoisen pilvipoutaisessa harmaudessa.

Ihmisen aivoihin on kaiketi rakennettu jonkinlainen apparaatti, joka saa elämässä olevat ilmiöt tuntumaan merkitykselliseltä, vaikka tieto ja looginen ajattelu perustelisivat kuinka aukottomasti, että millään asialla ei ole itsestään selvää merkitystä. Uskon jääräpäisen merkityksellisyyden kokemisen olevan mekanismi, jonka tarkoitus on (oikein käytettynä) pitää meidät hengissä. Olen tästä ihmisyyteen liittyvästä piirteestä sangen kiitollinen. Tieto ja pohdiskelu saattavat joskus vaikuttaa tästä mekanismista huolimatta olemassaolemisen kokemiseen hieman samalla tavalla, kuin jos kuulisit kesken ruokailun, että joku on sylkenyt keittiön puolella ruokaasi. Sylki ei maistu, haise eikä vaikuta millään muullakaan mainittavalla tavalla ruokaan, mutta ateriaan on silti vaikeaa suhtautua enää samalla tavalla. On tietenkin heitäkin, jotka tiedon saatuaan kohauttavat olkia, ja jatkavat syömistä. Toivoisin olevani heidän kaltaisensa, koska itse en siihen aina pysty.

Ihmiskunnan historia, ja sen johdosta myös taiteen historia, muodostuu monilta osin merkityksellisyyden projekteista, joita voi tarkastella valtaisana hölynpölyn arkistona. Taiteilijoiden kyvyllä nähdä ja näyttää ympäröivässä olevia merkityksiä on kuitenkin suuri arvo. Kyky nähdä merkityksellisyyttä on tärkeää, koska narraatiot olemassaolosta ovat toisinaan ainut keino, jolla sille voi luoda arvoa. Olemassaolo ilman merkityksiä (niin sepitettä kuin mahdollisesti ovatkin) on mahdotonta. Narraatiot eivät onneksi ole ainoa reitti, jonka kautta merkitykset syntyvät: aistinen, määrittelemätön merkitys, joka syntyy esimerkiksi kosketuksesta, on narraatioita huomattavasti voimakkaampi.

Lopputyöprojektini aikana läpikäyty prosessi on muuttanut ajatuksiani siitä, mitä haluan välittää maalauksella. Olen aiemmin mieltänyt taiteen omalla kohdallani toiminnaksi, jonka kautta on löydettävissä tietoa ja ratkaisuja ihmisenä olemisen kysymyksiin. Olen myös ajatellut taidetta jonain, jonka kautta on mahdollista valistaa ja saarnata. Tämän hetkessä työskentelyssäni sen sijaan pohdin, missä olemisen paikka sijaitsee, kun lähes kaikki olemisen alueet on miehitetty erilaisilla vaatimuksilla. Vaatimuksilla kuten olla hyödyksi (väline), oppia, olla huolissaan ja kehittyä loputtomasti jossain.

Koen itse tällä hetkellä, että taiteen merkitys on lopulta olla alue, jossa ihminen saa olla hetken vaatimuksetta vapaana itsekseen, teoksen ja itsen vuorovaikutuksesta syntyvien merkitysten kanssa. En usko enää, että nämä yksittäiset, määrittelemättömät ihmeen hetket olisivat pois huomioltamme vaativien konkreettisten ongelmien pohdinnasta. Uskon ihmisen onnellisuudelle tärkeän maailmaan kiinnittymisen paikan olevan sellaisissa vaatimuksista vapaissa hetkissä, jotka ovat taiteen kautta mahdollisia. Uskon, että itsessä ilmaantuvien elämysten kautta tapahtuva kiinnittyminen maailmaan on mahdollista, kunhan taiteilija antaa katsojalle siihen mahdollisuuden. Lopputyöprosessini on opettanut antamaan sen mahdollisuuden ainakin itselleni.

LÄHDELUETTELO

- Barthes, Roland 1977. *Rakastuneen kielellä*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Nemo 2010
- Bennet, Jane. *Vibrant matter, a Political Ecology of Things*. Lontoo: Duke University Press 2010
- Boime, Albert 1971. *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*. U.S.A: Yale University 1986
- Toimittanut Cornelia Wieg. *Berlinde De Bruyckere. Mysterium Leib. Into One- Another*. Julkaistu *Berlinde De Bruyckere in dialogue with Cranach and Pasolini*- näyttelyn yhteydessä. Saksa :Hirmer Verlag 2011
- Deleuze, Gilles 1981. *Francis Bacon: the Logic of Sensation*. Iso- Britannia: Continuum 2005
- Dunderfelt, Tony 2008. *Intuitio*. 1 taskukirjapainos. Helsinki: Kustannus - Osakeyhtiö Kotimaa / Kirjapaja 2010
- Eldridge, Richard 2003. *Johdatus taiteen filosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus 2009
- Hyde, Melissa Lee. *Making Up the Rococo, Francois Boucher and His Critics*. Los Angeles: Getty Publications 2006
- Kundera, Milan 1983. *Olemisen sietämätön keveys*. Viides painos. Juva: Wsoy 1990
- La Mure, Pierre. *Punainen mylly*. Juva: Tammi 1996
- Miller, Henry 1934. *Kravun kääntöpiiri*. 7 painos . Jyväskylä: Gummerus 1997
- Pitkänen- Walter, Tarja. *Liian haurasta kuvaksi*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino oy 2006.
- Putnam, James. *Art and Artifact, the museum as medium*. Iso- Britannia: Thames & Hudson 2001
- Repin, Ilja 1937. *Mennyt aika läheinen*. Juva: Wsoy 1989
- Toimittanut Silberman Marc, Giles Steve, Kuhn Tom. *Brecht on theatre*. Intia: Bloomsbury 2015.
- Varto, Juha 2008. *Tanssi maailman kanssa, yksittäisen ontologiaa*. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin 2008
Tallinna
- Varto, Juha 2001. Esille saattamisen tutkiminen. *Taiteellinen tutkimus*. Toimittanut Kiljunen Satu, Hannula Mika 2001. Toinen painos. Helsinki : Kuvataideakatemia 2004.
- Vergine, Lea. *When trash becomes art*. Italia: Skira Editore S.p.A 2007
- Wikström, Owe 2001, *Läsnaolon taito*. 1.taskukirjapainos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino oy 2008

