

KUDELMA

(materiaaleista ja tekijyydestä.)





PETRA VEHVILÄINEN

TAIDEYLIOPISTON KUVATAIDEAKATEMIA  
Kuvanveisto

Kuvataiteen maisterin opinnäyte  
Palautuspäivä: 2.10.2024

**Ohjaavat opettajat:** Tiina Raitanen ja Eliisa Suvanto

**Tarkastajat:** Petronella Grönroos ja Sari Palosaari





TAITEELLINEN OSIO:

*(Un)ravelling*

Porvoon Taidehalli 29.3.–5.5.2024

1. *Salot/Flagpoles*

Romumetalli

Scrap iron

2 osaa, 2 parts

260 x 110 x 88

2. *Unravelling*

Romumetalli

Scrap iron

3 osaa, 3 parts

97 x 220 x 135

170 x 20 x 120

350 x 300 x 500

3. *Kotiaurinko/Domestic sun*

Romumetalli, konbulevä, lednauha

Scrap iron, konbu seaweed, led string light

60 x 60 x 10

4. *Palttina/Plain Weave*

Romumetalli

Scrap iron

200 x 150 x 40

5. *Pokat/Window frames*

Romumetalli

Scrap iron

2 osaa, 2 parts

90 x 83 x 30

6. *Kukinta/Bloom*

Romumetalli, lasi

Scrap iron, glass

2 osaa, 2 parts

40 x 3 x 3

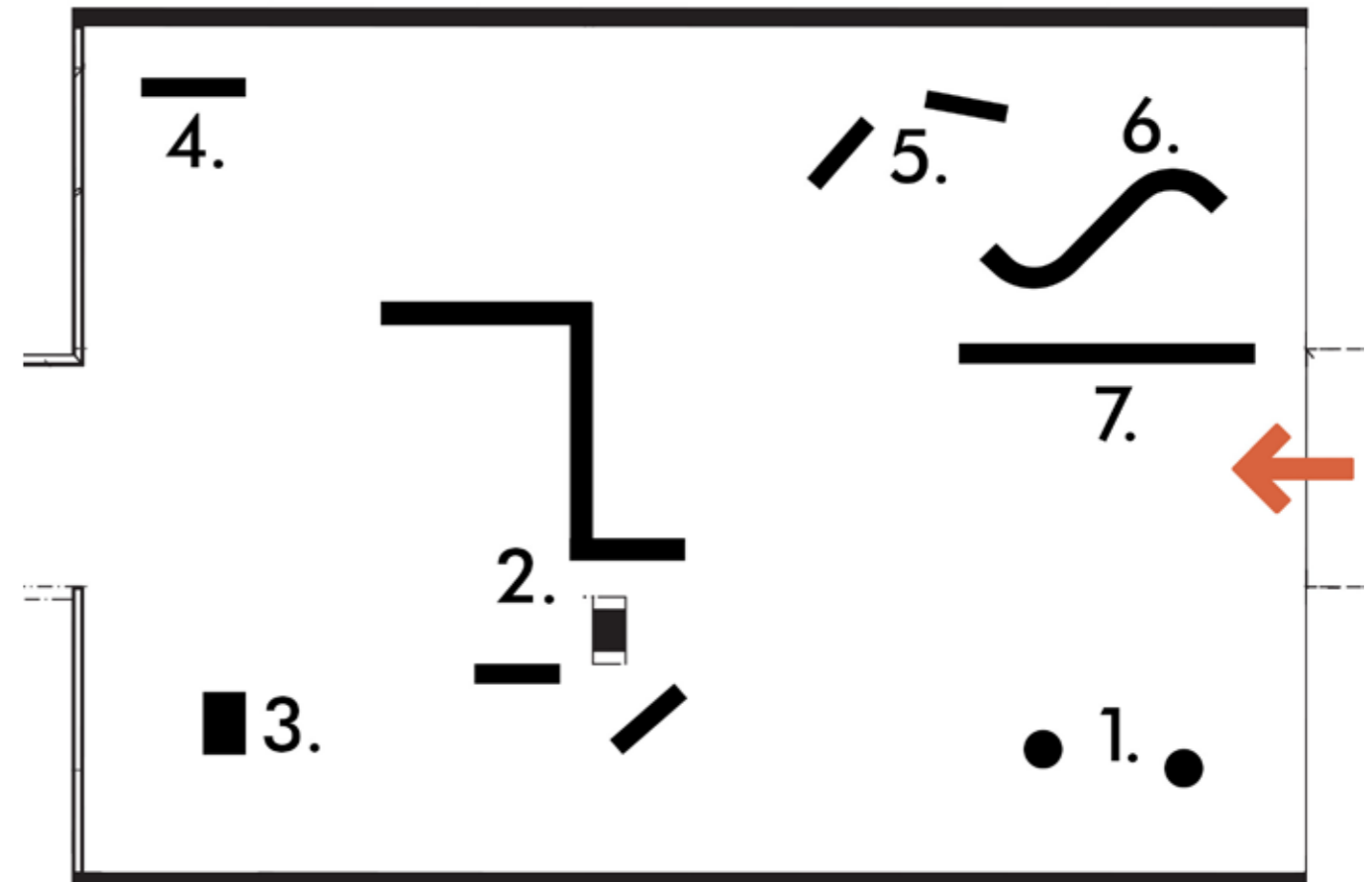
170 x 280 x 130

7. *Kappa/Valance*

Romumetalli, puuvillalanka

Scrap iron, cotton thread

340 x 470



## TIIVISTELMÄ

Lopputyöni koostuu sekä taiteellisesta että kirjallisesta osuudesta.

Taiteellinen osuus oli yksityisnäyttely (*Un)ravelling* Porvoon Taidehallissa 29.3.-5.5.2024. Paikka- ja tilaorientoituneen veistosinstallaation materiaalit koostuivat löydetyistä ja saaduista romumetalleista, joita taivuttelin ahjossa aikaansaaden orgaanisia tilassa luikertelevia arkkitehtonisia muotoja. Teos käsitteli kutoutumisen ja purkautumisen tematiikkoja.

Taiteellisen työskentelyn keskeisin havainto oli metallimateriaalin kyky muuttaa laatuaan kovasta ja kestävästä taipuisaksi ja muovautuvaksi sen olosuhteita muuttamalla. Ahjon kuumuus, kappaleen muoto ja koko, metallikappaleen mineraalirakenne, sekä kappaleen sisällä olevan hiekan koostumus yhdistettynä omaan jaksamistilaani, sekä ulkoisiin olosuhteisiin – sään lämpötilaan ja kosteuteen, toimivat lopullisen kappaleen muotoutumisen määrittäjinä. Niiden kautta oli mahdollista konkreettisesti havainnoida elementtien välisiä vuorovaikutussuhteita, ja saada kokemus maailmassa olevien asioiden yhteenkuuluvuudesta ja hienovaraisista arkikokemukselle näkymättömistä verkostoista.

Kirjallisessa osuudessa käsittelen taiteellista lopputyötäni, sen valmistumisprosessia, sekä omaa materiaali- ja tilasuhdettani suhteessa teokseen ja taiteelliseen praktiikkaani. Lisäksi käyn läpi itselleni keskeisiä käsitteitä (kudelman, materia, toimijuus, tila, sommitelma, maisema, tuntu), jotka ammentavat uusmaterialistisesta ja posthumanistisesta ajattelusta ja maailmasuhteesta. Näiden kautta hahmottelen omaa suhdettani käsillä oleviin materiaaleihin, niiden historiaan ja taiteelliseen työskentelyyni.

Ajattelen kudelman eräänlaisena käsitteellisenä lähestymistapana työskentelyyni, materiaali- ja tilasuhteeseen. Ymmärrän kudelman muotona, jossa asiat ja elementit järjestyvät yhteenpunoutuen, joko suunnitellusti, sattumanvaraisesti tai näiden kahden yhdistelmänä. Keskeistä kudelmalle on se, että samalla kun se kutoo ja sitoo yhteen elementtejä, se on myös purkautuva ja uudelleen muotoutuva.

Tilasuhteeni koostuu paikan erityisyyden huomioimisesta teoksen rakentumis- ja installointivaiheessa. Se voi koskea tilan tuntua, tunnelmaa, tai sen historiaa tai tilaa ympäröivää ympäristöä laajemminkin.

Lisäksi kontekstoin praktiikkaani konkretismin ja uuskonkretismi taidesuuntausten kautta. Pyrin ymmärtämään oman praktiikkani ja teosteni merkityksen muotoutumisen osana näitä kaanoneita.

## SISÄLLYSLUETTELO

ALUKSI .....	17
TEOKSESTA .....	21
KUDELMA .....	26
LOIMI .....	33
<i>(Keräily.)</i> .....	36
<i>(Jäljet.)</i> .....	45
<i>(Materian elämästä.)</i> .....	50
KUDE .....	56
<i>(Taivutus.)</i> .....	58
<i>(Sommitelma I - Yhteistyö/Neuvottelu.)</i> .....	67
<i>(Häiriöt.)</i> .....	71
<i>(Kutomisesta.)</i> .....	73
<i>(Huolenpidosta.)</i> .....	80

PUNOS .....	82
<i>(Kokeileva Konkretismi?)</i> .....	86
<i>(Installointi.)</i> .....	92
<i>(Tuntuja.)</i> .....	98
<i>(Sommitelma II - Maisema.)</i> .....	106
<i>(Nimeäminen.)</i> .....	108
LOPUKSI .....	110
LÄHTEET .....	114
KUVAT .....	121



## ALUKSI



Olen kiinnostunut materiaaleista ja niiden kyvystä muovata työskentelyä ja syntyvää teosta. Olen usein teosteni valmistusprosesseissa pohtinut tekijyyttä ja kollaboraation kysymystä suhteessa materiaan ja materiaaleihin. Jos ajattellaan, että käsillä oleva materia on teoksen valmistumisessa lähes tasavertainen aktiivinen toimija ja mahdollistaja, herää kysymys siitä mitä materiaali johdattelee minut tekemään? Mikä on sen osuus teoksen muovautumisessa ja lopputuloksessa? Taiteilijana ja tekijänä koen, että ymmärrys materiaalisista riippuvuussuhteista ja materian ymmärtäminen aktiivisena entiteettinä osana taideteoksen valmistumisprosessia kiinnittää teoksen maailmaan ja siellä vallitseviin suhteisiin.

Taiteelliselle työlleni on ominaista käsillä olevan tapahtuman havainnoiminen, ja sitä kautta siihen liittyminen. Ajattelen taiteellisen työni sijoittuvan sattuman ja erilaisten työhön osallistuvien elementtien väliseen avoimeen neuvotteluun. Työssäni en pyri ymmärtämään yksittäisen materiaalin ”olemusta” tai lukitsemaan sitä mihinkään tiettyyn essentiaan vaan näen sen suhteisena muille tilannetta muokkaaville elementeille, historioille ja voimille. Näyttelytila vaikuttaa teoksen muotoutumiseen, samoin kuin materiaalieni löytyminen ja niiden yksilölliset tarinat, kuin työskentelytilanteen olosuhteet.

Tässä kirjallisessa opinnäytteessäni pyrin ammentamaan oman kokemukseksi tueksi erilaisista filosofioista ja taiteen suuntauksista. Kudon kietoutuvia ja purkautuvia ajatusverkkoja kohden post-humanismia, uusmaterialismia, konkretismia ja uuskonkretismia. Kirjoitan ennen kaikkea taiteilijana, ja tekijänä, tarkoituksena avata omaa ajattelua työstäni työstäni prosessissa. Pyrkimykseni on pikemminkin rikastuttaa omaa ajattelua kuin luoda mitään akateemisiä väitteitä näiden näkemysten pohjalta. Tarkoitus on avata omaa positiotani jonkinlaisena välikätenä materiaaleille, niiden aiemmille historioille ja kohtaamisille, joita niiden äärellä on tapahtunut. Ja kuinka kaikki nämä työskentelytavat, sattumukset, tilat ja häiriöt yhdessä ovat olleet muokkaamassa syntyneitä teosta.





## TEOKSESTA

*“Teoksia rakentaessa ajattelin: Kotia, joka ei ole pysyvä, vaan alati liikkeessä ja muutoksessa. Sitä, ettei konkretia koskaan ole jähmeä ajassa nököttävä liikumatton kappale, vaan jotakin joka antautuu olosuhteille luoden moninaisia muuttuvia suhteita ympärilleen. Materiaalien sisältämiä merkkejä niiden menneisyydestä, jotka nekin ovat katkonaisia, osittain kuviteltuja ja muovautuvia. Väliaikaisuutta, pysyvyyttä, kerrostumia, ja käsityötraditioiden kyvykkyyttä kutoa näistä maailmoja. Huolenpitoa ja hoivaa tapana kohdata ympäröivä materiaallinen maailma. Sekä yhteisöä, jonka me ihmisinä muodostamme näiden näennäisesti liikkumattomien objektien kanssa.”<sup>1</sup>*

Porvoon Taidehalliin rakentunut *(Un)ravelling* teos käsitti ison romuraudasta taivutellun installaation, jossa arkkitehtonisesta rakenteesta purkautuvat metalliputket luikertelivat tilaan, kurottelivat ja antoivat vaikutelman käsillä olevasta muotoutumisen prosessista. Aloittaessani työskentelyä minulla oli mielikuva huoneen luurangosta, joka kieltäytyy tehtävästään olla vakaa, suojeleva ja pysyvä. Jonkinlaista hahmotelmaa huoneesta, joka on tarkoitettu kannattelemaan ihmiselämää, tai säilömään asioita, mutta joka nyt pyrkii pois tästä muodosta ja toimenkuvasta. Teosta varten keräsin vastaan ajelehtivaa romumetallia luodakseni orgaaniselta vaikuttavan rakennelman.

Teos levittäytyi Taidehallin tilaan pyrkien keskustelemaan tilan arkkitehtuurin, sen näkyvissä olevan historian, siitä johtuvan erityisen tilallisen muodon ja materiaalien elementtien, kuten betonin, kanssa. Installoinnissa pääpaino ei ollut niinkään poimia esiin tilan yksityiskohtia tai kurioositeetteja, vaan antaa teoksilla hienovaraisesti tilaa katsojalle havainnoida tilaa teosten ympärillä ja välissä. Ajattelin oman teokseni rakenteelliseksi tilan kanssa keskusteleväksi elementiksi, metalliputkista punoutuvaksi purkautuvaksi ja fragmentaariseksi kudelmaksi.

Halusin teoksella käsitellä ei-inhimillisten materiaalien ja kappaleiden potentiaalista muutosta, liikettä ja “tahtoa”. Koin tärkeäksi tavoittaa teoksessa tunnun siitä, että materiaalit, metalliputket voisivat järjestyä toisinkin. Halusin nähdä ne jonkinlaisina toimijoina, maiseman, maailman luojina ja ylläpitäjinä. Esittää metallin “elävänä” oliona, jolla olisi jonkinlainen potentiaalinen toimijuus ja oma erityinen historiansa.

<sup>1</sup> (Ote näyttelytekstistä 28.3.2024. Vehviläinen: *(Un)ravelling*. Porvoon Taidehalli.)





KUDELMA

*“Materialien venymistä ja vanumista, sotkeutumista ja kietoutumista toisiinsa rakenteissa, jotka kannattelevat ja kietoutuvat itsekin osaksi materiaalien sekamelskaa”<sup>1</sup>*

---

1 (Yksittäinen huomio puhelimen muistoonpanoissa tulevasta teoksesta. 11.3.2023.)

Työskennellessäni *(Un)ravelling*-teoksen parissa minulle muotoutui ajatus kudelmasta, joka toimisi työskentelyn ja teoksen muodon lähtökohtana. Se kietoutuisi läpileikkaavana käsitteenä suhteessani materiaaleihin, maailma-suhteeseeni ja teoksen tilallisuuteen.

Kudelman merkitsee itselleni punosta, joka muodostaa yhtenäisen (tai epä-yhtenäisen) tekstuurin. Yksinkertaisimmillaan se on palttinakudosta, jossa toisiinsa risteävät langat, loimet ja kuteet, muodostavat punosta kudelman kulkiessa joka toisella loimilangan yli ja ali. Kuteen punos ei muodosta kiinteitä solmuja vaan se pysyy yhdessä nimenomaan erilaisten langan risteämien avulla, joten se on aina potentiaalisesti purettavissa ja kudottavissa toisin. Kudelman sanana assosioituu myös johonkin väliaikaiseen. Se on ehdotelma, luonnos. Se sisältää mahdollisuuden muutokseen.

Tekstiilitaide ja kutominen on usein taiteen historiassa marginalisoitu, ja nähty naisoletettujen kodin piirissä toteuttamana ”puuhasteluna”, eikä vakavasti otettavana taiteen muotona. 1900-luvun loppupuolella se on kuitenkin nostonut päätään monin eri tavoin. Tämä tekstiilitekniikoiden arvostuksen nousu nykytaiteen kontekstissa on nähty jonkinlaisena feministisenä vastarinnan muotona.<sup>1</sup> Käsinkosketeltavan tuntoaistia stimuloivan materiaalisuutensa takia, se on nähty mm. vastareaktiona taiteen digitalisoitumiselle ja tekoälyperäiselle taiteelle, jonka on mahdollista vieraannuttaa taiteen vastaanottaja konkreettisesta fyysisestä todellisuudesta. Samoin kiinnostus marginalisoituja ryhmiä, heidän tarinoitaan kohtaan ja tämän myötä taiteen tilojen dekolonisaatio on nostanut kiinnostusta erilaisiin käsityötraditioihin.<sup>2</sup>

Mielessäni kudelman käsite laajenee koskemaan erilaisia maailmojen luomisen tapoja: inhimillisten ja ei-inhimillisten olioiden muodostamia tapahtumia ja kohtaamisia, kietoutuvia ja purkautuvia sommitelmia, jotka yhteen tullessaan muodostavat jonkinlaisen tekstuurin, hetkellisen totuuden. Itselleni taiteilijana kutominen merkitsee ennen kaikkea toimintaa erilaisten elementtien kanssa: erilaisten havaintojen, materiaalien, työtapojen, olosuhteiden ja työkalujen yhteen saattamista.

*(Un)ravelling*-teoksen sisältöä määrittivät teoksen tilallisen muodon lisäksi materiaalit ja prosessi - niiden jäljet lopullisessa työssä. Näen prosessin

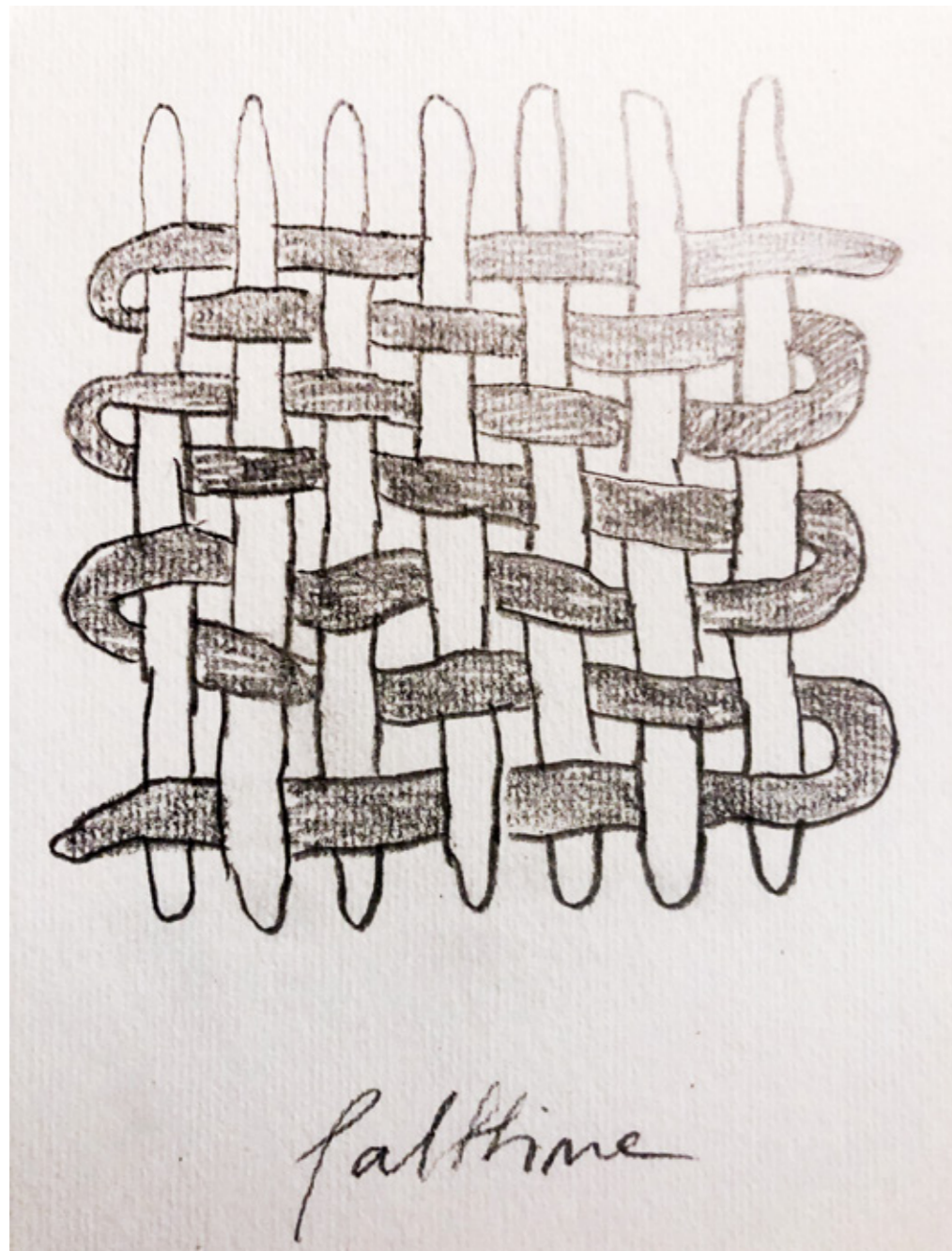
1 (Elkin 2021.)

2 (Elkin 2021.)



myös kudelmanä, jossa luodaan ensin loimi - teoksen pohjarakenne (materiaalit, niiden historia ja keräily, lähtöideat yms.), jonka päälle lähdetään punomaan kudetta (työskentelyn vaiheet: fyysinen työ, materiaalikokeilut ja kompositiot, häiriöt prosessissa, purkaminen ja uudelleen kutominen, suhteet tilaan yms.).

Seuraavissa kappaleissa käyn läpi teosprosessia materiaalien keräilystä, taivutusprosessiin ja installointiin seikkaillen samalla myös uusmaterialistisissa ja posthumanistisissa filosofioissa.



LOIMI

Kuten jo yllä mainitsin, minulla oli *(Un)ravelling*-teosta aloittaessani intuitiivinen kuva ihmisen arkkitehtuurin muotoutumisesta joksikin ”eläväksi”. Ajatus materian liikkeestä ja sen kanssa yhdessä muotoutumisesta tarttui jo prosessivaiheessa määrittämään työskentelyäni, johdattaen työskentelymetodieni ja materiaalieni valintaa. Ajattelen loimen jonkinlaisena joustavana perustuksena.

(Keräily.)

Halusin työskennellä jokapäiväisten löydettyjen ja hylättyjen materiaalien kanssa, jotka jollakin tapaa liittyisivät rakenteisiin, ylläpitoon ja huolenpitoon. Minulla ei ollut selkeää kuvaa lopputuloksesta, vaan lähtökohtana oli jatkaa praktiikkaa, jota olin toteuttanut aiemmissa töissäni, joissa hylätyt ja löydetyt materiaalit muodostavat tilallisia kompositioita.<sup>1</sup>

Ryhdyin keräämään romurautaa. Osa putkista oli kierrätetty aiemmista töistäni, osan löysin lojumasta tienvarsilta, kuivatelakan liepeiltä tai jättömailta kotisaarestani Suomenlinnasta, osan sain lahjoituksina opiskelijakollegoilta, jotka hankkiutuivat eroon itselleen tarpeettomasta materiaalista. Metallimateriaali sisälsi mm. ruostuneita rakennustelineitä, erilaisia huonekaluputkia, neliönmallisia ja pyöreitä putkipalkkeja, osasia sairaalasängystä, vanhat lipputangot, ylijäämäkappaleita laivatelakalta ja koulun metalliromulaareista. Romuraudan lisäksi toin teokseen joskus taannoin naapuriltani saamasta puuvillalangasta virkkaamaani verkkoa, kaksi toiseen työhön ajateltua ja epäonnistunutta lasivalua, sekä konbu-merilevää, jota oli jäänyt kaappiin vanhentumaan vuosien varrella pidetyistä sushijuhlista.

Keräily oli minulle tapa kiinnittyä maailmaan ja itseäni ympäröiviin todellisuuksiin. Materiaalin keräily ohjasi havaintoani jokapäiväisissä maisemissa ja johdatteli minua katsomaan ympäröivää todellisuutta keräilijän näkökulmasta: mitä kiinnostavaa ja arvokasta ympäristöstäni on mahdollista löytää? Keräily kiinnitti tekemiseni käsillä olevaan hetkeen ja teki minusta henkilön, jonka tehtävänä on kutoa asioita yhteen: löytää merkityksiä ja suhteita. Kyselin itseltäni kappaleiden kertyessä, että miksi juuri tämä - miksei jonkin toinen? Joskus ajattelin suhteita, että jokin kappale soveltuu hyvin jo jonkin aiemmin löytämäni kanssa, toisinaan taas valintaani ohjasi pelkkä intuitiivinen tunne sen kuulumisesta osaksi työtäni, tai ajattelin, että se oli kaunis, muodoltaan kiinnostava tai jollakin muulla tavalla kiehtova. Välillä valintaani ohjasi sattuma, jolloin ajattelin, että kun jokin kappale oli paljastunut minulle ja kiinnittänyt huomioni, niin minun tehtävänäni olisi poimia se, vaikken tiennyt miten se liittyy mihinkään.



<sup>1</sup> Mm.. Saumat (2024), ~paraskenion (2023), Lehto (2022) ja Kukkia ja Kasoja (2019)



Toimintani sai ajattelemaan Ursula K. Le Guinin *Carrier Bag Theory of Fiction* -esseettä, jossa hän haastaa vallalla olevan käsityksen ihmisen historiasta sarjana miesten toteuttamaa väkivaltaa, valloituksia ja voittoja, työkaluinaan keppi, keihäs, kirves tai pommi.<sup>1</sup> Le Guinin mukaan meidän tulisi tarkastella tarinaa ihmiskunnan historiasta pikemminkin keräilijän näkökulmasta käsin. Hän nostaa esiin Elizabeth Fisherin ajatuksen siitä, että ihmiskunnan ensimmäinen työkalu on ollut todennäköisesti jonkinlainen astia, verkko tai pussukka, johon on mahdollista säilöä ympäristöstä kerättyjä asioita.<sup>2</sup> Tämä huomio ihmiskunnan suhteesta työkaluihin ja maailmassa toimimiseen poikkeaa huomattavasti vallalla olevasta ajatuksesta<sup>3</sup>, jossa ihmisen ensimmäiseksi työkaluksi esitetään jonkin muotoista asetta, jonka tehtävänä on vahingoittaa tai tappaa. Keräilijän suhde maailmaan on totta totisesti erilainen kuin valloittajan. Ja sillä on väliä kenen tarinoita kerromme, ja miten näemme itsemme näiden tarinoiden kautta osana maailmaa.<sup>4</sup>

*“Jos inhimillistä on laittaa jotakin jonka haluaa siksi, että se on hyödyllinen, syötävä tai kaunis, kassin tai koriin tai tuohi- tai lehtikääröön tai omista hiuksista punottuun verkkoon, tai mitä näitä nyt on, ja sitten viedä se mukanaan kotiin, ja kotihan on taas yksi isompi pussi tai kassi, ihmissäiliö, ja sitten myöhemmin ottaa se esiin ja syödä se tai jakaa se muiden kanssa tai säilöä se talven varalle tukevampaan astiaan tai panna se rohtokääröön tai alttarille tai museoon, pyhään paikkaan sinne missä pyhä on säilössä, ja sitten seuraavana päivänä tehdä jotakuinkin sama uudestaan - jos tämä on inhimillistä, jos tämä on se mitä ihmisyyteen vaaditaan, niin sitten minä olen kuin olenkin ihminen. Täysin, vapaasti ja ilolla ensimmäistä kertaa.”<sup>5</sup>*

Ajattelen oman keräilyni ja taiteen tekemiseni jonkinlaisena maailmaan kiinnittymisenä. Ehkä taide on minulle asioiden näkemistä kauniina tai pyhänä, niiden nostamista esiin sekamelskasta, niihin sitoutumista ja niiden vaalimista ja löydöksen jakamista muiden kanssa. Se, että itse luon jotakin ainutkertaista

1 (Le Guin, 1989)

2 (Le Guin, 1989)

3 (Le Guin, 1989)

4 “We relate, know, think, world, and tell stories through and with other stories, worlds, knowledges, thinkings, yearnings” (Haraway 2016, 97)

5 (Le Guin 1989. Suomennettu sitaatti lainattu kirjasta Anna Lowenhaupt-Tsing. *Lopun Aikojen sienet*, 346–347)



ei ole tekemiseni keskiössä, vaan näen itseni mieluummin säilöjänä ja kutojana, vastaanottajana, vaalijana ja välittäjänä.

Sain opiskelijaystävältäni pyytämättä lahjaksi kaksi vanhaa lipputankoa, kun hän oli lopettamassa opintojaan Kuvataideakatemiassa. Olin otettu siitä, että hän oli seurannut sivusta toimintaani, nähden keräilemiäni metallinkappaleita ja työskentelyäni niiden kanssa, ja halusi tarjota teokseeni itselleen tärkeitä materiaaleja. Koin tulleeni nähdyksi. Liikutuin myös siitä, miten arvokkaana hän piti omia ruosteisia ja valkoista maalia rapisevia putkia. Miten kunnioitavasti ja innostuneesti hän niistä puhui. Hän kertoi seikkaperäisesti mistä oli ne löytänyt ja kuinka ne olivat tulleet osaksi hänen teostaan, ja kuinka hän nyt joutuisi surukseen luopumaan niistä, koska oli muuttamassa pois maasta eikä voisi enää pitää niitä. En tiedä, ehkä huomattessaan, kuinka iloinen olin hänen lahjastaan, hän palasi aina aika ajoin tarjoamaan minulle muita metallisia aarteita. Ilahdun aina tavatessani ihmisen, joka näkee kauneutta ja arvoa siinä, missä välttämättä sitä ei ensi ajatuksella ajattelisi olevan. Koin yhteenkuuluvuutta hänen ja hänen materiaaliensa kanssa. Tunsin olevani vastuussa näistä ihmeellisistä lipputangoista.

Lipputankojen jaloiksi löysin Suomenlinnan telakan metallijätelavalta kaksi kuusen jalan muotoista kappaletta. Kappaleista oli selvästi laserleikattu pois palasia materiaaliksi jonkin laivan kunnostusprojektiin. Koin metallisepän jättämät geometriset ja epäsymmetriset jäljet kauniina, haluten säilyttää ne juuri sellaisina kuin ne olivat. Mietin myös, että miksi kappaleet oli hitsattu sellaiseen muotoon, tukijaloiksi - mitä käyttötarkoitusta varten? Ehkäpä väliaikaisesti tukemaan jotakin? Huvini vuoksi, tai ehkäpä teolla oli jokin esteettinen päämäärä? Kappaleiden muoto jäi minulle arvoitukseksi, en osannut jäljittää niiden tarkoitusta. Päädyin lopputuloksessa putsamaan jalat ruosteesta estääkseni metalliputkien haurastumisen, ja tuodakseni leikkausjäljen, metallisepän käsialan, paremmin esiin. Lipputangot ja niiden jalat saavat minut edelleen ajattelemaan niiden takana olevia ihmisiä, heidän tekojensa jälkiä: lahjan elettä ja metallisepän arvoituksellisia muotoja, joista molemmista tuli osa teokseni tekstuuria. Koen pitäväni näitä jälkiä säilössä teoksessani. Ne eivät välttämättä sellaisinaan välity katsojalle teosta tarkastellessa, mutta ehkä niistä jäi jokin pieni tuntu tai vihje, joka vaikuttaa teoksesta välittyvään esteettiseen ja keholliseen kokemukseen.





(Jäljet.)

Metalleissa näkyi jälkiä niiden aikaisemmista käyttötarkoituksista ja historioista. Osa metallikappaleista oli puhkiruostuneita, osassa oli maalinjäämiä tai erilaisia merkintöjä. Osassa saattoi kasvaa sammalta tai levää, niiden antautuessa alustaksi tämän kaltaiselle elämälle. Toisten metalliputkien sisältä roppisi kuolleiden hyönteisten ruumiita, niiden tarjotessa oivallisia turvapaikkoja, osassa metalleja oli kolhuja ja erilaisia hitsauskäsialoja.

Minulle oli tärkeää, että materiaalit olivat nimenomaan käytettyjä, hylättyjä tai ylijäämää jostakin. Ekologisen näkökulman lisäksi tuntui tärkeältä toimia materiaalin kanssa, josta oli luettavissa jonkinlainen näkyvä tai kätketty menneisyys. Metallit ovat aina uutena kaupasta ostettunakin ihmisen luoma (louhittu, rikastettu ja pakotettu johonkin muotoon) ja täten historiallinen. Mutta itselleni tuntui tärkeältä kohdata kappaleita, joilta oli riistetty ihmisen niille antama alkuperäinen tehtävä ja ne oli hylätty. Metalleissa oli jälkiä toiveista ja tarpeista koskien sitä minkälaista roolia niiden tulisi ihmisen rakentamassa maailmassa suorittaa, samoin kuin jälkiä siitä ajanjaksosta, kun niitä ei enää tarvittu ja ne oli viskattu sivuun. Itselleni on tärkeää ymmärtää, että vaikka metallit olivat täyttäneet tehtävänsä ja niille sen jälkeen langetettiin roskapuolien status, ne eivät siitä huolimatta kadonneet maailmastamme. Ne jatkoivat materiaalista ja kemiallista elämäänsä jossain joutomailla, vaikuttaen edelleen ympäristöihinsä. Ne altistuivat maaperälle ja kosteudelle, ne hapettuivat, hapertuivat ja huuhtoutuivat ympäristöön aiheuttaen siellä uudenlaisia tapahtumia, samalla muokkautuen itsekkin. Näin kuukausien aikana keräilemäni materiaali elävinä, maailmaa muokkaavina olioina.

Minulle oli tärkeää ymmärtää, että materiaaliini ovat *itse muovautuneet* erilaisien jälkien, kohtaamisten tuloksena, samalla muokaten ympäristöjään. Kuten filosofi Susanna Lindberg kirjoittaa:

*Tietysti myös olioita on olemassa, ja tietysti kohtaamiset ovat tärkeitä siksi, että juuri ne muokkaavat olioita jatkuvasti. Mutta on tärkeää yrittää oppia ajattelemaan, että oliot itse kantavat kohtaamistensa jälkiä ja ovat tällaisten jälkien tulosta – ja jotta näin voisi ajatella, olisi tärkeää päästää irti tai ainakin keventää ajatusta, että oliot olisivat olemassa lähtökohtaisesti itsekseen jättäen jälkiä sekundaarisesti, aksidentaalisesti, itse silti muuttumatta.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> (Lindberg 2017, 95)

Ajattelen metalleistani hellästi. Kunnioitan niiden läpikäymiä vaiheita: miljardeja vuosia kestäneitä geologisia syntyprosesseja, jossa uutta kallioperää nousee sulasta magmasta kohden maanpintaa vaatiessa useita poikkeuksellisia ja sattumanvaraisia olosuhteita: vuoren poimutusta, hienovaraista eroosiota ja rapautumista, jotta malmin on mahdollista syntyä osaksi isäntäkiveä ja paljastua ihmiselle.<sup>1</sup> Kunnioitan myös ihmisen niille aiheuttamia transformatioita: louhintaa kallioperästä, rikastusta, jossa metalli irrotetaan kivistä, ja puhdistusprosesseja, jossa metallista valmistetaan harkkoja, tankoja tai levyjä.<sup>2</sup> Kaikkia niitä resursseja ja työtä, jota niiden synnyttämiseksi on tarvittu. Arvostan myös niitä tehtäviä, joita ne ovat ihmisyhteiskunnissa suorittaneet: kannatelleet, tukeneet tai mahdollistaneet ihmistoimintaa ja -asumuksia. Ja kun ne nyt löydettyinä hylättyinä törröttivät ties missä, ne kantoivat koko historiaansa mukanaan, ollen tulosta siitä - kuitenkin pysähtymättä, tarjoten alustaa erilaisille kohtaamisille veden, levien, sienien, bakteerien ja muiden eliöiden kanssa, samalla hapertuen taas osaksi maaperää ja kiertokulkua. Arvostan kaikkea sitä liikettä, muodonmuutoksia ja työtä, joiden myötä ne ovat muovautuneet juuri sellaisiksi kuin ovat. Metallit ovat jälkiä kaikista näistä tapahtumista. Jokainen löydetty tai saatu kappale sisälsi omanlaisen kohtauksen historian, ja sitä myöten subjektiivisen “elämänsä”.

1 (Kaiva.fi)

2 (Teräskirja 2014)





Uusmaterialistinen filosofi Jane Bennett kysyy kirjassaan *Materian väre*, että onko mahdollista, että epäorgaanisilla kappaleilla olisi elämä, voiko materiaalisuus olla vitaalista, onko olemassa mineraalista tai metallista elämää, tai jopa “elämää passiivissa - “sataa”?”.<sup>1</sup> Näiden kysymysten viitoittamana, hän pyrkii purkamaan kaksinapaista jaottelua elämä - eloton -välillä ja tuomaan esille materiaalien toimijuuden elollisen toimijuuden rinnalle. Hän haluaa haastaa käsityksen toimijuudesta, joka olisi varattu ensisijaisesti ihmisille ja ihmisruumiille laajentaen sen käsittämään myös ei-elollisen. Bennettin kirjassa metalliseokset, sähköverkot, madot, puut, mineraalit ja mikrobit nousevat tasa-arvoisiksi toimijoiksi ihmisen rinnalle.

Bennett avaa teoksessaan materian toimijuutta eräänlaisena väreilynä suoraviivaisen toiminnan sijaan. Keskeinen oivallus materian värähtelystä ja niiden kyvystä saada asioita tapahtumaan tapahtui hänen kohdatessa kävelyllään viemärin kannelle ajautuneita asioita: musta kumihanska, siitepölyä, kuollut rotta, muovinen pullonkorkki ja puukeppi. “Tässä sommitelmassa objektit ilmenivät olioina, siis eläväisinä entiteetteinä, joita ei voi kokonaan palauttaa (ihmis)subjektien niille antamiin konteksteihin”. Ne olivat ikään kuin karanneet tehtävistään ja muodostivat nyt tämän omituisen sommitelman, joka aiheutti havainnoijassa erilaisia affekteja: tyrmistyksen ja inhon lisäksi tunteen kappaleiden ainutkertaisuudesta. Hän jatkaa: “...esineet maassa tuona päivänä olivat väreileviä - yhdellä hetkellä ne paljastivat itsensä kuolleena aineksena ja seuraavalla elävänä läsnäolona: ensin roskaa, sitten asianosainen; ensin liikumatonta materiaa, sitten kuin sähköpaimen”.<sup>2</sup> Käsine-siitepöly-rotta-korkki-keppi toimi hänelle pääsynä olioiden valtakuntaan, jossa ne aiheuttavat vaikutuksia, ja joissa niillä on jonkinlainen toimijuusvalta.

Ymmärrän Bennettin tarkoittavan elämällä jotain aktiivista toimijuutta. Ja toimijuuden, puhdistettuna elävä-eloton ja yksilö-objekti jaottelusta, entiteetiksi, joka saa jotakin tapahtumaan, ja jolla on vaikutusta ympäristöönsä. Hän käy erilaisin esimerkein läpi materian potentiaalisia toimijuuksia näkien, että materiassa on jonkinlaista olio-voimaa, sisäistä vitaalisuutta, joka voi olla esimerkiksi kemiallista, jonkinlaista mineraalien kiteiden muodostumisessa tarvittavaa itseorganisoitumista, tai toimijuus voi yhtä hyvin olla erilaisia materiasommitelmia, jotka aikaansaavat tapahtumia. Hän haluaa purkaa materian passiivisuuden, jotta elämä ei palaudu subjekti-objekti jaotteluun, ihmisen

1 (Bennett 2004, 87)

2 (Bennett 2004, 30)

sielun tai mielen, tai jonkin muun orgaanisen entiteetin aktiiviseen toimijuuteen epäorgaanisen materian ylitse.

Yhtenä esimerkkinä ihmiserityisyyden purkamiseksi hän nostaakin venäläisen tiedemiehen Vladimir Ivanovits Vernadskin ajatuksen ihmisistä kävelevinä, puhuvina mineraaleina: “Vernadski (...) määritteli organismit “erityisiksi, levineiksi muodoiksi yleisestä mineraalista, vedestä”.<sup>3</sup> Ihmiskehot nähdään tässä tuloksina epäorgaanisen aineksen kehkeytymisestä. Ne ovat syntyneet ei-elävästä, elottomaksi luokitellusta.

Tämä toimii myös toisin päin. On ihmeellistä ajatella, että jokin eläväksi ajateltu tuottuu ei-elolliseksi, kuten Bennett esittää Manuel De Landaa lainaten: “Pehmeä kudokse (hyytelöt ja ponnekaasut, lihas ja hermo) hallitsi aina siihen saakka, kun aikaa nykypäiviin oli vielä 5000 miljoonaa vuotta. Siinä vaiheessa jotkin lihaisen materia-energian kasaumat, joista elämä muodostui, kokivat äkillisen *mineralisoitumisen*, ja tuli esiin uusi materiaali elävien olentojen rakentamiseen: luu.”<sup>4</sup> Ja kuinka tämä ei-elollinen puolestaan taas tuottaa lisää elämän mahdollisuuksia orgaaniselle elämälle. Bennett jatkaa De Landaa mukaillen: “Mineralisoituminen tarkoittaa luovaa toimijuutta, jonka myötä tuottui luuta ja sitten luut “mahdollistivat eläimille uudet liikkeen hallitsemisen muodot vapauttamalle ne monista rajoituksista ja panemalla ne sananmukaisesti liikkeeseen valloittamaan jokaisen mahdollisen kolon ilmassa, vedessä ja maalla”.<sup>5</sup>

Lisäksi Bennett ehdottaa, että ehkä pieni antropomorfismi olisi hyväksi tekemään tilaa muillekin kuin ihmisen toimijuudelle.<sup>6</sup> Ymmärrän ajatuksen niin, että ihmisen oman kokemuspiirin sisälle otetaan jotakin “ulkopuolelta” ja tehdään siitä tunnistettavaa ja tuttua, “samaistuttavaa”. Tällainen havainnointi voi auttaa laajentamaan omaa ihmispositiota osaksi moninaisia toimijuuksien verkostoja ja riippuvuuksia. Maaike Bleeker, teatteritutkimuksen professori ehdottaa filosofi Karen Baradia mukaillen, että ihmisajattelu on aina kietoutuneena materiaaliseen jatkuvasti muuttuvaan maailmaan. Ihmisajattelu on myöskin performatiivista, tulkintaa kyseisen hetken ”näyttämöllepanosta” (mis-en-scène), siitä mitkä elementit ja materiaaliset kompositiot ovat läsnä

3 (Bennett 2004, 35)

4 (Bennet 2004, 38)

5 (Bennet 2004, 38)

6 Antropomorfismi tarkoittaa inhimillisten piirteiden antamista esimerkiksi kasveille, eläimille, elottomille kappaleille ja luonnonilmoille. (Tieteen termipankki)

ajattelun ja tulkinnan tapahtumassa.<sup>1</sup>

Itselleni keskeistä tässä kirjallisessa lopputyössäni on Bennettin ajattelun kautta yrittää kuvanveistäjänä ja tekijänä laajentaa ymmärrystä siitä mitä materiaan 'toimijuus' voisi olla kuvanveistossa ja omassa praktiikassani. Näen myös hyödyn eloton–elollinen jaottelussa, ja ymmärrän myös, että on hyvin vaikea ihmisenä irtautua ihmiskokemuksesta ja -tulkinnasta, mutta itselleni keskeistä on nyt purkaa ihmistekijyyden osuutta teosprosessissani. Minulle materiaan toimijuuden ajattelu toimii työ- ja leikkikaluna, jonka kautta on mahdollista antaa tilaa tuntemattomalle ja toiseudelle. Avaan Bennettin ajattelua vain siltä osin, minkä koen tässä vaiheessa inspiroivan omaa teosprosessiani, enkä lähde tässä rajallisessa kontekstissa haastamaan Bennettin ajattelua syvemmin, koska siinä on aineksia laajemmallekin pohdinnalle ja jatkotutkimukselle.

Ajattelen materiaan toimijuuden esiintuomisen näkökulman vaihdoksena suhteessa siihen, miten tekijä yleensä ajattelee teoksen keskeisenä luojana. Itselleni on tärkeää tässä havainnoida sitä, miten materiaali johdattelee teosprosessissa ja mitä se saa aikaan tekijässä ja teoksen vastaanottajassa. Kirjoitan myöhemmin myös siitä, että mitä katsomme, kun katsomme elottomia materiaaliklönttejä gallerioissa. Katsommeko tekijää, hänen ideoitaan ja materiaalille luomiaan merkityksiä, vai kiehtooko meitä myös itse materia ja se, mitä se saa meissä aikaan?

<sup>1</sup> (Bleeker 2020)





K U D E

Kuteella tässä yhteydessä tarkoitan sitä osuutta teoksen valmistumisprosessissa, jossa lähdän hahmottelemaan jonkinlaista fyysistä olomuotoa teokselleni. Työvaihetta, johon kuuluu työn konkreettinen eteneminen ja siihen liittyvät valinnat: fyysinen, ruumiillinen työskentely, kokeilut, opettelu, asioiden yhdistely, merkitysten anto jne.

*(Taivutus.)*

Minulla oli siis mielikuva arkkitehtonisesta rakenteesta, joka muuttuisi “eläväksi” ja tämä mielessäni lähdin etsimään tapoja, joilla työstää keräilemiäni materiaaleja. Pohdin erilaisia keinoja taivutella metallia. Kuvataideakatemian kuvanveiston työpajalla on erilaisia laitteita, joilla metallia voi taivuttaa, ja kokeilinkin niitä aluksi. Ne loivat säännönmukaista kaarta ja jättivät uria metalliin. Koneet pakottivat metallin muotoonsa, eivätkä suoneet niille minkäänlaisia mahdollisuuksia vaikuttaa prosessiin itse. Koin työskentelyn yksipuoliseksi ja väkivaltaiseksi materiaalejani kohtaan. Tässä tilanteessa kuvanveiston työmestari Vesa Rahikainen ehdotti, että kokeilisin metalliseppien vanhaa tapaa, jossa putket täytetään hiekalla, hitsataan päät kiinni, pistetään ne ahjon tuleen lämpenemään, jolloin ne “pehmenevät”, ja lämmön avulla taivutellaan metallia varovasti uuteen muotoon.

Tein ensimmäiset kokeilut lokakuussa 2023. Työkaluni oli Kuvanveiston pihalla oleva yksinkertainen hiiliahjo, jossa poltettiin kivihiltä tai koksia. Ilman virtausta ahjossa, eli tulen intensiteettiä ja ahjon lämpöä, säädeltiin sähköllä toimivan tuulettimen ja säädettävän ilma-aukon avulla. Opettelin sytyttämään ahjon, säätelemään sen kuumuutta, ja tarkkailemaan sen vaikutusta metallin rakenteeseen. Lähestyin ahjoa ensin pienempien kappaleiden kanssa opettelen ymmärtämään miten prosessi toimii: metalli asetetaan ahjon tuleen, joka kuumentaa sekä metallin, että sen sisällä olevan hiekan, jolloin metalli muuttuu “myöntyväiseksi”, jolloin sen voi nostaa pois ahjosta, ja sitä voi taivuttaa ennen kuin se taas ulkoilman lämpötilassa jäähtyy ja “kovettuu”. Sain aikaan kiemuraisia käppyrään kasvaneen puun oksien kaltaisia kappaleita, joista osaan syntyi jäkälää tai sieniä muistuttavia muodostelmia, kun metalli paloi puhki liiallisessa kuumuudessa ja hiekka tunkeutui ulos syntyneestä reiästä. Opettelin ymmärtämään, että lämmössä metalli muuttuu ensin punaisesta oranssiksi, ja siitä keltaiseksi ja lopulta lähellä palamistaan valkoiseksi. Keltainen oli se väri, jolloin metalli oli taipuisimmillaan. Kestävä, mutta “pehmeä” ja antautuva.

Jatkoin prosessia ja toin mukaan pidempiä ja raskaampia metalliputkia. Tämän myötä jouduin turvautumaan myös kanssaopiskelijoideni apuun, jotka olivat seuranneet työskentelyäni veiston pihalla tarjoutuen tarvittaessa apukäsiiksi. Minua liikuttivat pyyteettömät avuntarjoamisen eleet. Koin arvokkaana kokemuksen siitä, että olin riippuvainen muista. Se satoi minua kuvanveistäjien yhteisöön, jossa usein teoksen valmistuminen ei ole yksilösuoritus vaan



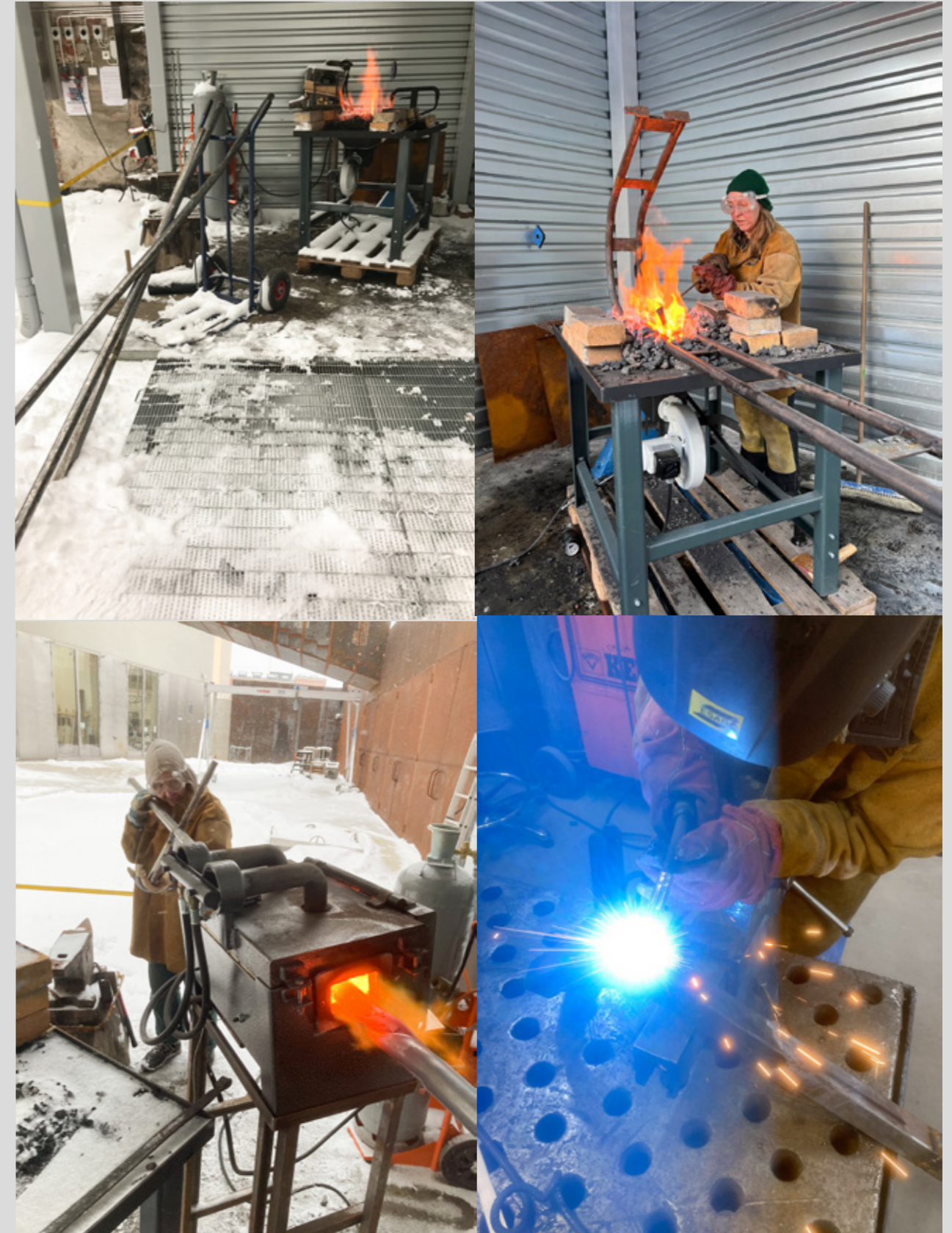
monen osatekijän yhteinen ponnistus. Monet kuvanveiston tekniikat ja teokset valmistuakseen tarvitsevat monen ihmiskehon yhteistyötä.

Mitä pidemmälle prosessi eteni, sitä taitavammin opin lukemaan metallejani ja fyysinen kuntoni koheni, jolloin pystyin käsittelemään yhä raskaampia kappaleita myös yksin. Työ metallien nostamisen, kantamisen ja taivuttelun parissa alkoi muuttaa kehoani, ruumiini alkoi taipumaan olosuhteiden ja materiaalin vaatimukseen. Samaistuin materiaaleihini, jotka olivat tarkoitettu kannattelemaan ja ylläpitämään. Ymmärsin fyysisesti, kehollisesti eläytyen, niiden tehtävän.



## Taivutuksen vaiheet

Metalliputki täytetään hiekalla, hitsataan putken päät kiinni, jotta hiekka pysyy tiiviisti putken sisällä, metalliputki asetetaan ahjon tuleen kuumenemaan, kieritetään tulesa haluttua kohtaa putkessa, jotta metalli lämpenee tasaisesti joka puolelta, seurataan sen lämpenemistä punahehkuisesta mieluusti keltaiseksi, jolloin se on joustavimmillaan antautuen hellällekin kosketukselle ja painovoimalle, nostetaan metalli pois ahjosta ja taivutetaan kuumennettu kohta antamalla oman kehon painon vaikuttaa metallin suuntaan ja taivutuksen nopeuteen, herkästi kuunnellen metallin tahtoa ja sen ulottuvuuksia - tarkkaillen myöskin ilman lämpötilan vaikutusta metallin jäähtymiseen, ja lopulta metallin jäähtytys joko vesiämpärissä tai lumihangessa, jolloin metallin kiderakenne jäähmettyy uuteen muotoon.







(Sommitelma I - Yhteistyö/Neuvottelu.)

Työskennellessäni ahjolla metalliputkien kanssa ajattelin kudelmää, loimia ja kuteita tapana hahmottaa erilaisia työskentelyyn osallistuvia elementtejä ja siinä syntyviä suhteita toisiinsa kietoutuvina väliaikaisina sommitelmina, jotka johtaisivat orgaanisesti työtä eteenpäin, vailla tarvetta hallita prosessia.<sup>1</sup>

Bennett näkee sommitelman eräänä ei-inhimillisen toimijuuden muotona. Sommitelmassa monien tekijöiden, voimien ja kappaleiden yhteistoiminta, liittoumat, konfliktit ja keskinäiset vaikutukset luovat toimijuuden, joka muodostaa epävakaa mutta toimivan kokonaisuuden. Bennett määrittelee sommitelman ”ryhmitelmäksi erilaisia elementtejä, kaikenlaisia väreileviä materiaaleja.”<sup>2</sup> Hän käyttää esimerkkinä sähköjärjestelmän romahdusta Yhdysvalloissa, jolle ei ollut mahdollista osoittaa mitään varsinaista alkusyytä. Sähköverkosto – kuinka se oli rakentunut, sekä erilaiset inhimilliset ja ei-inhimilliset toisilleen näennäisesti vieraat tekijät yhdessä, muodostivat aktantin<sup>3</sup> sommitelman, jonka seuraukset johtivat koko verkon romahdukseen. ”Sommitelmia ei hallitse mikään keskus: yhdellä materiaalisuudella tai materiaalityypillä ei ole riittävää pätevyyttä määrittää ryhmän suuntaa tai vaikutusta alituisesti”.<sup>4</sup>

Kuinka oma luokkapositioni yhteiskunnassa, perhehistoriani, suolistomikrobistoni, fyysisen työn vaikutus kehoni kasvaviin voimiin, metallin mikrorakenne tai ympäristön lämpötilavaihtelut suhteessa metallin käyttäytymiseen muovaavat valintojani ja syntyvää teosta? Tämä herättää ajatuksen siitä, miten teosprosessissa oma subjektiivisuuteni tekijänä kyseenalaistuu. Kuten Jane Bennett toteaa: ”Kukaan ei tiedä todella, mitä ihmisen toimijuus on, tai mitä ihmiset tekevät, kun heidän sanotaan toimivan toimijoina. Ihmisen toimijuus jää kaikissa analyyseissa jonkinmoiseksi mysteeriksi. Jos emme tiedä, miten ihmisen toimijuus oikein toimii, miten voimme olla varmoja, että prosessit, joilla ei-ihmiset jättävät jälkensä, ovat laadullisesti erilaisia?”<sup>5</sup>

1 Sommitelma, engl. ‘assemblage’, Sommitelma on haastava käänös, koska se sisältää ajatuksen jostakin kuratoidusta. Assemblage tarkoittaa pikemminkin kokoelmaa tai yhteenkeräytymää. Jotain enemmän sattumanvaraista. Käytän tekstissä kuitenkin sommitelma-sanaa, koska se on useimmissa uusmateriaalistissa teksteissä käännetty näin. Kiitos tästä huomiosta: Priss Niinikoski)

2 (Bennett 2004, 52)

3 ”Termi on Bruno Latourin: aktantti on toiminnan lähde, ja se voi olla joko inhimillinen tai ei-inhimillinen; se on sitä, millä on tehoisuutta, se voi tehdä asioita, se on riittävän koherentti vaikuttamaan, tuottamaan vaikutuksia, muuttamaan tapahtumien kulkua”, (Bennet 2004, 52)

4 (Bennett 2004, 52)

5 (Bennett 2004, 65)

Esimerkiksi metallin kiderakenteen osuudesta taivutukseen, löysin kiinnostavaa tekstiä juuri Jane Bennetin *Materian väre* kirjasta. Bennett nostaa esiin metallin mikrorakenteen eräänlaisena arvaamattomana kokonaisuutena. Hän kirjoittaa tieteenhistorioitsija Cyril Smithiä lainaten: ” Vaikkapa raudalla on monenlaisia ja -kokoisia kiderakenteita... vaikka jokaisen yksittäisen rakeen atomit ovat ”järjestäytyneet hilarakenteen mukaan”, ”järjestelmässä on myös epätäydellisyyksiä erityisesti siinä, että rakeiden ”kohtauspinnoissa” on irtoatomia. Nämä atomit eivät ”kuulu” millekään rakeista ja ne tekevät jokaisen rakeen rajat huokoisiksi ja väriseviksi: metallirae ei ole ”jonkinlainen sisään kääritty entiteetti” kuten ”vehnänyvä” on. Tämä tarkoittaa, että metallin kiderakenne on täynnä reikiä tai ”kriteiden välisiä tiloja”. Nämä ”tyhjyydet” voivat olla ”yhtä tärkeitä kuin atomi”, kun määritellään yksittäisen metallin ominaisuuksia... Metallinen *vitaalisuus*, (epäpersoonallinen) elämä, voidaan nähdä näiden vapaiden atomien värähtelyssä monikiteisen kokonaisuuden rakeiden reunoilla”.<sup>1</sup>

Ymmärrän tämän niin, että metallin kiderakenne on lähtökohtaisesti jotakin, joka ei ole pysyvä, taipumaton ja kiinteä. Se on kokonaisuus, jossa jokainen kide vaikuttaa viereiseen, joka vaikuttaa viereiseen ja niin edelleen, josta syntyy metallin yksilöllinen ominaislaatu. Metallin on näin ollen herkkä erilaisille muutoksille ja siihen vaikuttaa sen syntymispaikan lisäksi myös sen jalostusprosessi. Ihmisen tarpeisiin muokattu metalli on aina seos, geologisten, biologisten ja inhimillisten toimien tuotos. Metallin kiderakenne on seurausta niistä jälkien sommitelmista, jotka ovat saaneet sen aikaan. Lisäksi se on herkkä niille toimille, joita sille tehdään - näin ollen antautuva ja muokkautuva, mutta myöskin arvaamaton. Metallikäsityöläisten taituruus perustuu juuri kyvylle erotella ja havainnoida erilaisten metalliseosten ominaisuuksia.<sup>2</sup>

Itse lähestyin metallejani poeettisina mysteereinä. Minun oli vaikea välttämättä tietää yksittäisten metallieni tarkkoja seoksia, tai niille tehtyjä toimia, koska minulla ei ollut varmaa tietoa niiden valmistusprosesseista tai alkuperistä. Ja siitä huolimatta vaikka minulla olisi ollut tämä tieto, luultavasti en olisi prosessissa osannut hyödyntää näitä yksilöllisiä ominaisuuksia, koska minulla ei ollut metallikäsityöläisyyden tai metallurgian vaatimaa tietotaitoa. Tämä tietämättömyys ja jonkinlainen kyvyttömyys hallita materiaalejani avasi tilaa hetkessä tapahtuvalle kuuntelulle. Jotkin metallikappaleista oli galvanoitu, eli rauta suojattu ruosteen estämiseksi sinkillä, ja totesinkin varsin pian, että niiden turkoosina palava, ihmiskehölle suurina määrinä saatuna erittäin vaa-

1 (Bennett 2004, 95)

2 (Bennett 2004)

rallinen sinkki olikin parempi jättää sivuun. Sen käytännön huomion kuitenkin, että metalliputkien yksilöllisillä ominaisuuksilla oli tekemistä lopputuloksen kanssa.

Ahjon kuumuus, hiilien koostumus (koksi vai kivihiili), putken sisällä oleva hiekka ja sen koostumus, kehoni paino ja jaksamistila, eri metallikappaleiden yksilölliset ominaisuudet, seoksen laatu historioineen (kuten esimerkiksi ruosteen tai muiden epäpuhtauksien määrä) ja metallin kiderakenne ylipäätään, sekä ulkotilan lämpötila ja tuuliolosuhteet yhdessä osallistuvat taivutusprosessin lopputulokseen. Variaatiot eri metallikappaleiden välillä suhteessa edellä mainittuihin elementteihin olivat silmiinpistäviä. Koen, että prosessissa tehtäväni oli yrittää eläytyä metallin kokemiin tapahtumiin ja olosuhteenmuutoksiin ja yrittää metallia taivutusprosessissa intuitiivisesti ”lukemalla” tarjota optimaalisimmat olosuhteet sille, että se hajoamatta ja liikaa voimaa siihen kohdistamatta voisi antautua uudelleenlaisille vanuville ja venyville muodoille. Tästä huolimatta jokainen metallikappale käyttäytyi yksilöllisesti ja lopputulos erityyppisine tekstuureineen ja pinnansävyineen oli aina yllätys. Kyse ei ollut pelkästään omista taidoistani ja hallinnastani suhteessa käsillä oleviin elementteihin, mutta myöskin metallien yksilöllisten taipumusten suhteesta vallitseviin olosuhteisiin.

Työskentelyssä tekijänä asetuin eräänlaiseen sommitelmaan, jossa eteneminen oli toisteista kuten kutomisessa, mutta samalla jokainen erillinen taivutus oli herkkää neuvottelua tulen, lämpötilan, metallimateriaalin ja oman kehoni kanssa. Asetuin kehollani taivutuksen sommitelmassa pikemminkin osaksi yhteistä hetkessä syntyvää kudelmaa kuin työn veistäjäksi tai muotoilijaksi, joka toteuttaa omaa valmista ideaansa.



(Häiriöt.)

Kuten aiemmin totesin, jokainen taivutuksen lopputulos oli aina jonkinlainen yllätys ja monen eri elementin yhteistoiminnan tulos. Joskus hiilet ahjossa eivät muodostaneet tasaista lämpöä tuulen tai hiilien koostumuksen johdosta ja metalli kuumeni epätasaisesti ja taivutusvaiheessa johti muotoa suuntaan, joka ei ollut oman alkuperäisen ajatukseni tai tahtoni mukainen. Metallin muodosti erilaisia odottamattomia “häiriöitä” kuten ryppyjä ja taitoksia, ja joskus käyttäessäni liikaa voimaa tai tarkkaavaisuuteni herpaantuessa pitämällä metallia tulessa liian kauan metalli muuttui hauraaksi ja repeytyi. Näissä olosuhteissa se käyttäytyi varsin eri tavoin kuin teollisessa tuotannossa, jossa pyritään satsaamaan maksimaaliseen tuottavuuteen minimoimalla kaikenlaiset häiriöt prosessissa. Koin omassa prosessissani nämä häiriöt oleellisiksi teoksen muotoutumisessa. Ne aikaansaivat lopputulokseen tietynlaista organisuutta ja hallitsemattomuutta. Häiriöissä materia ja olosuhteet osallistivat aktiivisesti prosessiin.

Antropologi Anna Lowenhaupt-Tsing näkee maisemien rakentuvan häiriöistä, jotka seuraavat toisia häiriöitä. Maisema on näin ollen näiden häiriöiden aikaansaama sommitelma. Häiriö on osa maisemien dynamiikkaa. “Häiriö on mikä hyvänsä muutos ympäristöolosuhteissa, joka aiheuttaa ekosysteemissä huomattavan muutoksen. Tulvat ja metsäpalot ovat häiriöitä, ja myös ihmiset ja muut elävät olennot voivat aiheuttaa häiriöitä. Häiriö voi uudistaa ekosysteemin yhtä hyvin kuin tuhota sen (...) Häiriöt raivaavat tietä transformatiivisille kohtaamisille ja siis myös uusille maisemasommitelmille.”<sup>1</sup> Lopwenhaupt-Tsing haluaa erottaa myös häiriön ajatuksen tuhosta tai vaurioitumisesta. Häiriöt ovat oleellisia maisemien rakentumisessa, ne ovat “jokapäiväisiä”.<sup>2</sup>

Työskentelyssäni häiriöt, joko olosuhteissa, materiaaleissa tai omassa kehosani toimivat elementteinä, jotka aktiivisesti purkivat ideoitani tai pyrkimyksiäni. Etukäteen ajatteleman esteettisen kokonaisuuden tekstuuri muuttui jatkuvasti, materiaalin muokkautuessa suuntiin, joita etukäteen en osannut aavistella. Mutta samalla nämä häiriöt raivasivat tilaa ratkaisuille, jossa teokselle avautui uudenlaisia suuntia. Ne mahdollistivat löytämään yhteyksiä, joiden en ajatellut ensikädessä olevan mahdollisia. Etukäteen ajatteleman ”huoneen luuranko” muuttui yhä fragmentarisemmaksi ja abstraktimmaksi, putkien vääntyillessä odottamattomiin suuntiin. Samoin yllätyin putkien ahjolla tuottamista tekstuu-

1 (Lowenhaupt-Tsing 2015, 201-202)

2 (Lowenhaupt-Tsing 2015, 202)



reista, jotka jollain tavalla veivät huomiotani pikemminkin teoksen materiaali-suuteen kuin tilalliseen muotoon.

Teoskokonaisuus syntyi juuri tästä toisteisesta häiriöiden katkaisemasta yhteistoiminnasta kappaleiden löytäessä pareja sitä mukaa kun ne tulivat ulos ahjosta. Tässä teoksien rakentumisvaiheessa koin materiaalin johdattelevan työtä. On vaikea pukea sanoiksi sitä, miten orgaanisesti metallikappaleet “löysivät” toisensa, miten jokainen taivuttelemani metalliputki löysi paikkansa ja liitoksensa kokonaisuudessa. Se tuntuu jälkikäteen lähes taianomaiselta. Osasia, erilaisine ominaisuuksineen ja yllättävine muotoineen, oli vain yksinkertaisesti niin paljon, että minun oli mahdotonta täydellisesti hallita kokonaisuutta.

*(Kutomisesta.)*

Työskentely ahjolla muistutti kutomista. Työn toisteisuus oli samalla tavalla meditatiivista kuin kangaspuilla työskentely, liikeradat ahjon ja ruuvipenkin ympärillä toistuivat tunnista, päivästä ja kuukaudesta toiseen – toki pienin variaatioin. Välillä isojen kappaleiden kohdalla tarvitsin apukäsiä ja taivuttelimme niitä vasten jäistä maata tai toistemme kehoja. Mutta pääsääntöisesti yksin työskennellessäni koreografia pyöri ahjon, ruuvipenkin ja kuumien metallien ympärillä, kehoni toistaessa samoja liikeratoja yhä uudelleen ja uudelleen.

Minulle heräsi ajatus tuoda mukaan konkreettisestikin jotain kudottua. Minulle oli kerääntynyt kiitettävä määrä suhteellisen ohuita huonekaluputkia ja ahjolla niiden taipuessa lämmössä kevyesti, ryhdyin ajattelemaan niitä ikään kuin lankoina tai säikeinä. Ryhdyin kutomaan niitä yhteen. Ensin taivuttelin loimet, eli pystysuorat putket. Laskin suurpiirteisesti palttinakudokseen vaaditut taivutukset, eli vuorotellen ylöspäin ja sitten alaspäin kaareutuvia taivutuksia. Sen jälkeen loimia mukaillen taivuttelin “kudelankoina” toimivat putket samalla tavalla. Katsoin suurpiirteisesti, että “kudelangan” taivutukset saattoivat “loimilankojen” kanssa yhteen. Koska metalli on jäähtyttyään jokseenkin periksi-antamatonta, pohdin, että joudunko katkaisemaan putkia ja hitsaamaan niitä paikoilleen, jotta ne muodostaisivat yhteinäisen kudoksen. Yhdistellessäni osasia, yllätyksekseni kuteet kuitenkin sujahtivat loimien väliin ilman minkäänlaista väkivaltaista väliintuloa. Lopuksi vain hitsasin liitokset kevyesti yhteen, jotta teos pysyisi liikutellessa kasassa. Syntyi teos *Palttina (Plain Weave)*.

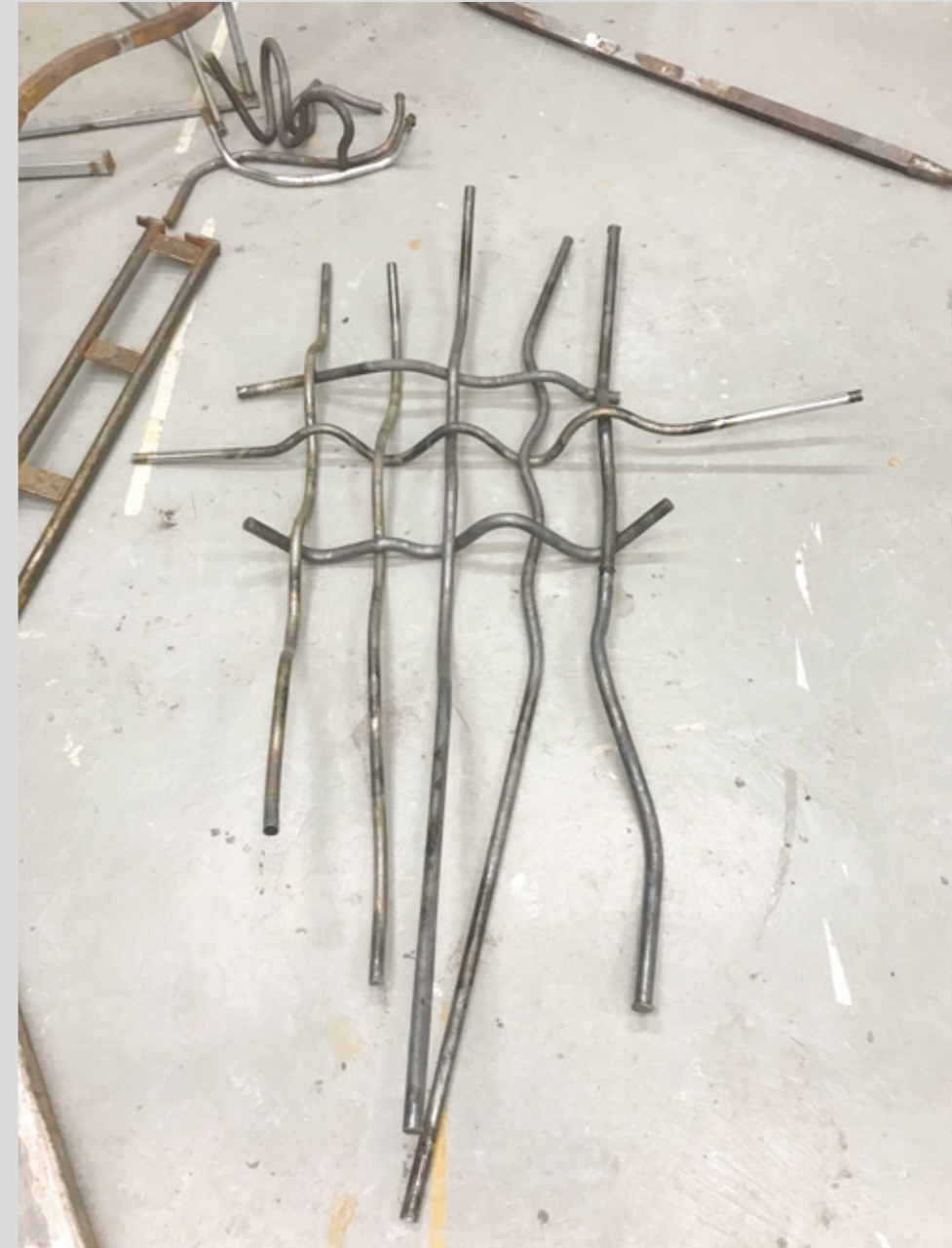
Kutomisen tuominen konkreettisesti osaksi *(Un)ravelling*-teosta tuntui tärkeältä sekä sisällöllisesti että henkilökohtaisesti. Olen aiemmissa töissäni käyttänyt kutomisen ja solmimisen praktiikoita. Kutominen kietoutuu omiin karjalaisiin juuriini. Koen kutomisen kiinnittävän itseni osaksi sukupolvien ketjua, ja ymmärtämään itseni sekä ihmisenä että tekijänä moniaineksiseksi ja historialliseksi. Pohdin usein sitä miten erilaiset fyysiset ja keholliset tavat olla maailmassa periytyvät aiemmilta sukupolvilta: miksi jotkin toiminnot tuntuvat “luontaisilta” tai “kotoisilta”. En oppinut kutomista vanhemmiltani tai isovanhemmiltani, mutta tiedän että molemmat evakkoisoäitini tekivät karjalaisia käsitöitä ja se oli osa heidän elämäänsä ja mitä todennäköisemmin tapaansa toteuttaa kulttuuriperintöään. Olen pohtinut, johtuiko katkos käsityöperinteen siirtymisessä seuraaville sukupolville kipeistä evakkokokemuksista ja suomalaiseseen kulttuuriin assimiloitumisesta. Tämä jäänee ikuisesti mysteeriksi. Siitä huolimatta ryhtyessäni kutomaan ja solmimaan, koin jonkinlaista sisäistä rauhaa ja kutomisen toiminnolla keskustelevani esivanhempieni kanssa.

Kutomisessa oleellista on myös kosketus. Se on konkreettista asioiden käsiin ottamista, koskettamista ja liittämistä. Se on asettumista materiaalien kanssa samaan toisteiseen materiaaliseen tilaan. Samalla se kutsuu myös ajattelua kietoutumaan käsillä olevien materiaalien rytmiin. Se, että kudon yhteen kappaleita, joilla on jokin historia, ei ole itselleni merkityksentöntä. Ne paljastavat työskentelyhetkessä ominaisuutensa ja taipumuksensa. Praktiikassa, asetun niiden kanssa samaan kietoutumisen rytmiin. Ajattelen niiden kanssa.

Filosofi Donna Haraway puhuu lonkeromaisesta ajattelusta, jossa lonkerot kietoutuvat, luovat polkuja ja langoittavat ajatuksen kulkua. Lonkeromainen ajattelu on hänelle ajattelua asioiden kanssa. Ajattelu asioiden kanssa merkitsee hänelle erilaisia narukuvioleikkejä (string figuring), jossa muuttamalla yhtä lankaa, muutetaan asioiden välisiä suhteita ja täten koko kuviota.<sup>1</sup> Harawayn mukaan Pohjois-Amerikan alkuperäiskansa Navajojen käsityöt ja kudonnaiset ovat yhtä lailla ajattelun kuin tekemisen praktiikkaa. Ne ovat sekä pedagogisia että kosmologisia esityksiä. Ne ovat kauneuden, harmonian, järjestyksen ja maailmassa olevien asioiden oikeiden suhteiden palauttamista. Harawaylle ne tarkoittavat kuviointia, yhdessätekemistä, spekulatiivista kuvittelua. “It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories.”<sup>2</sup>

1 (Haraway 2016)

2 (Haraway 2016, 12)



Myös karjalaisessa käsityöperinteessä tekstiilit kantavat ja välittävät yhteisön arvoja ja uskomuksia. Niillä saattaa olla maagisia kykyjä, jotka kuitenkin kietoutuvat jokapäiväiseen arkeen. Karjalainen käspaikka on pyyheliina, jolla oli käytännöllisten arjen tehtävien, kuten käsien pyyhkimisen, lisäksi myös kyky kuljettaa ihmisen kuollessa sielu toismaailmalliseen. Se usein ripustettiin ikkunalle helpottamaan vainajan matkaa tuonpuoleiseen.<sup>1</sup>

Tunnen työskennellessäni, kutoessani kangasta tai metallia jonkinlaista merkityksellisyyden ja kuulumisen tunnetta. Työskentelyn toisteinen rytmi luo tekstuuria, jossa teos kutoutuu kohden ulkomaailmaa. Materiaalit, olosuhteet ja käsi johdattavat työtä. Työhön ovat sitoutuneet kaikki ajatukseni, kehoni, käteni, metallien omat tarinat. Tuon kudokseen elämäni ja kehohistoriani, toiveeni. Se on hetkessä tapahtuvaa spekulointia asioiden merkityksistä ja maailman luomista, jonkin syntymistä maailmaan juuri sillä hetkellä. Harmonia syntyy hetkeen osallistuvien elementtien yhteenkietoutumisesta.

Samanaikaisesti kun edistin työtä metallien kanssa, minulla oli tapana, kouluissa luennoilla ja kotimatkoilla julkisissa kulkuvälineissä, virkata kalalangasta yksinkertaisia pylvässilmuikoita. En kiinnittänyt virkkausjälkeen tai sen lopputulokseen minkäänlaista huomiota. Itse teko oli minulle tärkeämpää kuin syntyvä tekstuuri. Toistin samaa kuviota ja etenin ajattelematta. Tein tätä kuukausia. Joskus halusin lopettaa syntyvän tekstiilin melkein heti alkuunsa, ja lopputuloksesta tuli pieniä liinoja, toisinaan virkkasin pitkään yhtä tekstiiliä, joka paisui ja paisui. Virkatessani varioin vain langankireyttä. Niistä syntyi isoja verkkomaisia kankaita.

Virkkkaus kiinnitti minut hetkeen. Se auttoi minua keskittymään luennoilla. Kuulemani ja näkemäni kietoutui virkkauksen tekoon ja sitä myötä syntyvään kankaaseen. Tarkoitukseni ei alun perin ollut käyttää tekstiilejä teoksessani, mutta päädyin lopputuloksessa kuitenkin tuomaan osan virkkaamistani asioista osaksi kokonaisuutta. Kudos toimi materiaalisena parina metallille, vihjaillen metallin mahdollisuuksista taipua samanlaiseen kutoutumisen tai virkkauksen prosessiin. Se auttoi havainnoimaan metallin orgaanisia muotoja ja tekstuureja.

1 (Lehtinen, Karjan Sivistysseura, verkkojulkaisu)





*(Huolenpidosta.)*

Huolenpito ei ole aina kliseistä hellää hoivaamista. Se on useimmiten raakaa fyysistä työtä. Ajattelin usein tätä ajatusta nostellessani metallejani edestakaisin ja erityisesti siinä vaiheessa, kun päädyin putsamaan ne lopputulosta varten ruosteesta. Siihen vaadittava työ oli hyvin raskasta ja välillä jopa erityisen epämiellyttävää. Työskentelin kulmahiomakoneeseen asennettavan metallisen teräsharjalaikan kanssa, joka putsasi metallin pinnan epäpuhtauksista “syömättä” kuitenkin itse metallia.

Päädyin lopputuloksessa putsamaan metalliputket. Miksi? Miksi peittää, hävittää metallista nämä jäljet sen aiemmasta historiasta? Miksi pysäyttää hapen ja veden aikaansaaman ruosteen vääjäämätön eteneminen metallissa? Eikö tämä prosessi ole mitä ilmeisimmin sitä mitä toivoin vuorovaikutteiselta materiaalien väliseltä suhteelta, jossa itsestäni riippumattomat elementit luovat tapahtumia ja etenevät itsenäisinä entiteetteinä maailmaa luoden?

Päädyin perustelevaan tekoani sillä, että halusin tuoda ahjolla syntyneet taitokset, virheet ja häiriöt esiin. Halusin näyttää metallin pinnan elävyyden, sen reaktiot aiheuttamiini ja ympäristön aiheuttamiin olosuhteenmuutoksiin. Samoin kuin hitsaus- ja leikkausjäljet, jotka kertoivat sen aiemmista vaiheista. Koin, että ruoste peitti nämä hienovaraiset yksityiskohdat. Halusin huolehtia, että ne tulisivat teoksessa näkyville. Mietin huolenpidon kannalta myös sitä, että tahdoin estää, ainakin hetkellisesti, ruosteen etenemisen metallissa, joka haurastuttaa ja syövyttää sitä. Monen metallikappaleen kohdalla jouduin ennen taivuttelua joka tapauksessa putsamaan maalinjäämät pois putkista, koska en halunnut niiden palavan ahjossa ja aiheuttavan myrkyllisiä kaasuja.

Koin metallien käsittelyn, niiden puhtaaksi harjaamisen ja suojavahan levittämisen tärkeänä rituaalina niiden matkalla kohden teosta. Ohjaava opettajani Tiina Raitanen puhui pintakäsittelyn tärkeydestä teoksen arvon muodostumisessa. Ymmärsin tämän niin, että teos saa kaipaamansa ja arvoisensa käsittelyn ja se ikään kuin hoivataan lopulliseen muotoonsa. Joka tosin metalliputkieni kohdalla tarkoitti vain väliaikaista olosuhdetta. Käyttämäni mehiläisvaha, jota sivelin metallieni pintaan, ei estä korroosion etenemistä. Se ei kykene täydellisesti sulkemaan metallin pintaa ja pitkällä aikavälillä hapettuminen alkaa taas näkyä metallin altistuessa ilmankosteudelle. Ajattelin, että tämä riittää, hidastin vain metallin muodonmuutoksen aikaa, en pysäyttänyt sitä. Tiedän, että metallin muotoutumisen prosessi on käynnissä. Jäin kuitenkin pohtimaan tulevia teoksiani ajatellen materiaaleissa tapahtuvia prosesseja, ja mikä on

oma roolini niihin puuttumiselle.

Koin mehiläisvahan sivelemisen putkien pintaan huolenpitona. Minusta tuntui tärkeältä, että huolellisesti koskettaen opin tuntemaan teokseni läpikotaisin. Metallin assosioitui minulle ihona, joka hengittää.



## PUNOS

Tässä luvussa käyn läpi sitä, miten teos rakentui tilaan ja mitä merkityksiä se valmistuessaan tuotti. Ajattelen punosta ikään kuin lopputuloksen tekstuurina, joka rakentuu installoidessa ja suhteessa tilaan. Punos sisältää työkentelyprosessin vaiheet: loimet ja kuteet. Se sisältää myös katsoja-kokijan vuorovaikutuksen teoksen kanssa.

Avaan tässä luvussa myös teokseni suhdetta taidesuuntauksiin, konkretismiin ja uuskonkretismiin. Niiden keskiössä on taideteoksen konkreettinen, materiaallinen ja fyysinen ulottuvuus. Koen ne läheisimmiksi kaanoneiksi, joihin teokseni voisi asettua. Teen tekstini teosprosessia kronologisesti seuraavasta ajasta hyppäyksen tulevaan, kontekstoidakseni installointiprosessia ja siitä syntyvää punosta. Tämä siksi, että teoksen installointiin liittyy, ainakin itselleni, tilasuhteen lisäksi myös katsoja-kokijan ajattelemisen, sen kuvittelemisen miten hän mahdollisesti teokseni kokee, mitä merkityksiä sille antaa ja miten hän mahdollisesti kontekstoisii työn.



### *(Kokeileva Konkretismi?)*

Seison taidemuseo EMMA:ssa ja katselen epäuskoisena Lars-Gunnar Nordströmin, eli Nubbenin, teoksia, jotka näyttävät itselleni viivojen ja geometristen muotojen järjestelmällisenä esiinmarssina. Huomaan ajattelevani, että todellako luulin, että minulla olisi jotakin yhteistä hänen tai jonkin toisen konkretismin sisälle luettavan, näyttelyssä esitellyn taiteilijan kanssa. Kyse on EMMA:n *Kokeileva Konkretismi* -näyttelystä, johon olen hakeutunut saamaan lisää lihaa oman taiteellisen työni kontekstoinnin ja kirjallisen opinnäytetyöni tueksi.

Näyttelysalia kiertäessäni koin omat teokseni vieraksi konkreettisten muotojen ja viivojen abstrakteissa sommitelmissa. Tuntui, että katson tieteellisiä matemaattis-visuaalisia-esityksiä maailman luonteesta. Havainnot, jotka on tarkasti harkittu väreineen, muotoineen ja kompositioineen juuri niihin kohtiin kankaalla aikaansaamaan jotain tietynlaista vaikutusta katsojassa. Pohdin, että pystynkö näiden avulla matemaattisesti laskemaan auki jotain kokemuksia maailmasta.

Päätin maalausten sijaan keskittyä veistoksiin. Huomasin tuijottavani veistosten geometristen muotojen sijaan materiaaleissa olevia jälkiä, tai niiden puutetta. Katselin hitsausaumoja, kulunutta maalia, kiiltävää pintaa, jonka yhteydessä mietin taiteilijaa puhdistuslaikan kanssa hinkkaamassa teoksen pintaa tunnista toiseen.

Kaikki nämä havainnot ja kuvitteelliset pohdinnat saivat minut vahvasti kyseenalaistamaan sitä, kuinka olinkaan ajatellut saavani taiteellisen lopputyöni – jälkiä, orgaanisia muotoja ja “virheitä” täynnä olevat putkeni – tunnettua konkreettisen taiteen laariin.

Avaan seuraavaksi hieman konkretismia ja sen seuralaista uuskonkretismia, päätyen lopuksi refleктоimaan kuinka nämä kietoutuvat tai ovat kietoutumatta käsitykseeni omasta taiteestani.

## **Konkretismi**

Konkretismi on taidesuuntaus, joka alkoi 1930-luvulla, kun hollantilainen taiteilija Teo van Doesburg totesi, että “mikään ei ole konkreettisempaa, todellisempaa kuin viiva, väri, taso”. Konkretismi on yksi abstraktin taiteen muoto ja sille on edellä luetellun lisäksi ominaista myös komposition jännite ja rytmi. Konkreettiseksi määrittyvässä taiteessa keskeistä on geometrisuus, tieteellinen objektiivisuus, taiteen viittaamattomuus muun kuin itsensä ulkopuolelle. Konkretismissä taideteos siis itse on merkityksen muotoutumisen lähde. Konkreettinen taide ei täten pyri esittämään mitään, eikä se sisällä symbolisia merkityksiä tai viittauksia luonnolliseen maailmaan.<sup>1</sup>

Neuvostoliitossa 1917 alkunsa saanut, konkretismille läheistä sukua oleva konstruktivismi puolestaan valjasti taiteen luodakseen uudenlaisen sosialistisia ja utilitaristisia tarpeita palvelevan yhteiskunnan. Konstruktivistit halusivat häivyttää teoksistaan pois subjektiivisen ja emotionaalisen luonteen, jota he pitivät osoituksena porvarillisuudesta.<sup>2</sup>

1 (MOMA. Art terms. *Concrete Art*).

2 (MOMA. Art terms. *Constructivism*).

## Uuskonkretismi

Ryhmä brasilialaisia taiteilijoita allekirjoitti vuonna 1958 Uuskonkreettisen Manifestin (Neo-Concrete Manifesto), jossa peräänkuulutetaan taideteosten vapautta ja aistikeskeistä sensitiivisyyttä. Manifesti syntyi vastustamaan konkretismin puhtaan rationaalista ja mekanistista lähestymistapaa:

*“Since the work of art is not limited to occupying a place in objective space—but rather transcends it in basing a new signification in it—the objective notions of time, space, form, structure, color, etc. are not sufficient to understand the work of art, to fully explain its “reality.”<sup>12</sup>*

Ymmärrän tämä niin, että taideteos syntyy monen erilaisen elementin yhteistyönä, johon sisältyy myös tila ja katsoja-kokija. Teoksen merkitys on aina subjektiivinen, häilyvä, monen elementin ja aistin välinen vuoropuhelu. Konkretismin yritykset pelkistää taideteos jonkinlaiseen objektiiviseen ja geometriseen käsitykseen todellisuudesta ei uuskonkretisteille tuntunut riittävältä ja taiteilija heidän mukaansa tällöin puhuukin pikemminkin “konesilmälle” kuin “kehosilmälle”, jolla ei ole mitään tekemistä aistisen todellisuuden kanssa.<sup>3</sup> He kritisoivat voimakkaasti tieteen positivismia ja utilitarismia ja peräänkuuluttivat taideteosten aistiluonnetta ja poeettisuutta.

1 (De Castro, Amilcar; Ferreira, Gullar; Weissmann, Franz; Clark, Lygia; Pape, Lygia; Jardim, Reynaldo; Spanudis, Theon 1959, 442-443)

2 *“Koska taideteos ei rajoitu ottamaan paikkaa objektiivisessa tilassa - vaan pikemminkin ylittää sen perustamalla siihen uuden merkityksen - ajan, tilan, muodon, rakenteen, värin jne. objektiiviset käsitteet eivät riitä taideteoksen ymmärtämiseen, sen “todellisuuden” täydelliseen selittämiseen.” (tekijän oma suomennos)*

3 (De Castro, Amilcar; Ferreira, Gullar; Weissmann, Franz; Clark, Lygia; Pape, Lygia; Jardim, Reynaldo; Spanudis, Theon 1959, 442-443)

Näen, että *(Un)ravelling* teokseni on luettavissa konkretismin kaanoniin sen abstraktin ja modernismiin vihjailevan ulkomuotonsa kautta. Sen keskiössä on metallien tilaan piirtämä viiva, jännite ja rytmi. Se ei ensikatsomalta pyri tekemään väitteitä sisällöstä itsensä ulkopuolelle.

Silti erotuksena konkretismille ja konstruktivismille työni antavat viitteitä johonkin orgaaniseen, joka nousee esille puhtaan geometrian tai abstraktin sijaan. Teokseni eivät ole täydellisen abstrakteja. Niissä on viittauksia orgaanisiin muotoihin, kuten oksiin ja tekstiileihin (vaikkakin osin tahattomasti), sekä elementteihin, jotka voidaan lukea myös figuratiivisen taiteen kontekstiin. Jaan kuitenkin konkretismin kanssa jonkinlaisen käsityksen teoksen omaläisyydestä, materiaalien ja muotojen keskeisyydestä teoksen merkityksen luomisessa, joten teokseni eivät ole myöskään puhtaan figuratiivisia.

Löydänkin hengenheimolaisuutta brasilialaisesta uuskonkretismista, jossa vastoin konkretismin tiukasta, viivan, tasojen ja objektivismiin dogmasta siirrytään kohden poeettista kolmiulotteisuutta ja intuitiivista vapautta. Uuskonkretismi vie konkretismin ajatuksia pidemmälle ja ottaa mukaan myös suhteiden verkoston johon teos asettuu korostaen teoksen poeettista kykyä luoda todellisuutta kaihtaen rationaalisia pelkistäviä selityksiä.<sup>4</sup>

4 (TATE. Art term. *Neo-Concrete*.)



(*Installointi.*)

Kudelma toimi käsitteellisenä työkaluna installoidessani teostani Porvoon Taidehalliin. Ajattelin tilaa ja paikalle tuomiani metalliputkia jonkinlaisena tilallisenä purkautumisen ja kutoutumisen välisenä leikkinä. Ajattelin, että metalliputkien piirtäessä tilaa, niiden väliin jäävä ”tyhjyys” mahdollisti Taidehallin tilan esiin nousemisen osaksi teoksen punosta.

Taidehalli on noin 200 neliöinen, suorakaiteen muotoinen, korkea tila. Tilaa kiertävät valkoiset ripustusseinät. Tilan keskellä, sisääntulosta hieman vasemmalla ja lähempänä takaseinää törröttää paksu betonipylväs, joka jatkuu palkkina viistosti kattoa seuraillen tilan oikeaan reunaan. Katon korkeus vaihteli, ja siellä oli näkyvissä ilmastointivaihtoaukkoja, ja muuta talotekniikkaa. Sisääntulosta oikealla koko tilan syvyydeltä katto oli muuta tilaa matalammalla ja vuorattu metalliritilöillä.

Minulla oli päässäni intuitiivinen ja alustava kuva siitä, miten isoimmat elementit asettuisivat tilaan, mutta jätin kuitenkin tietoisesti lopputuloksen ratkaistavaksi ripustusviikolle. Tunsin, etten voi ratkoa teoskokonaisuutta ilman tilaa, oleellista elementtiä teoksen kudelmassa. Ajattelen, että tila ja sen tuntu on kaikesta huolimatta jonkinlainen teosrakenteen loimi, eräänlainen perustava komponentti, joka usein tuodaan omituisesti vasta viimeisessä vaiheessa, teoksen esillepanon hetkellä, mukaan. Ehkä installoinnin voi ajatella tapahtumana, jossa teoksen sen hetkistä punosta pitää purkaa vähän, että saadaan yksi loimilanka mukaan.

Minulle oli varattu ripustusaikaa yhteensä kolme ja puoli päivää. Vietin koko ajan varsin intensiivisesti tilassa oleillen. Olin käynyt näyttelytilassa aiemmin katsomassa muutamia näyttelyitä ja vierailin tilassa myös viikkoa ennen ripustusta, yrityksenä aistia tilaa ja sen luonnetta, etukäteen kuvitellen miltä metalliputkeni näyttäisivät siellä. Mitä merkityksiä ne loisivat. Tämä kuitenkin mahdollistui todella vasta ripustuksen alkaessa, metallien konkreettisesti saapuessa tilaan.

(*Un*)*ravelling*-teoksen installoinnissa keskiössä olivat konkretian hengessä teoskokonaisuuden ja tilan välinen jännite, elementtien ja tilan välinen rytmi. Installoidessani teosta galleriaan olikin helpompi pohtia elementtien asettumista tilaan ikään kuin abstrakteina (viiva, monta, vähän, rytmi, tasot) ja laadullisina (kevyt, raskas, ilmava, maaton) pikemminkin kuin sinänsä sisällöllisiä merkityksiä luovina.

Työskentelyni oli intuitiivista ja kehollista. Ajattelin merkityksen muotoutumista tilassa olevien elementtien poeettisten ominaisuuksien kautta.

Poettisuuden käsitän jonkinlaiseksi moniaistiseksi ja intuitiiviseksi merkitysfragmenttien keitokseksi. Se sisältää sekä tiedostettuja merkityksiä - kuten (*Un*)*ravelling* -teoksessa pyrkimys tuoda esiin materiaalien liike ja toimijuus - mutta samalla jotain sanoittamatonta tuntua eleen (liikkeen) merkityksestä katsoja-kokijalle (installointivaiheessa tekijälle). Poeettisuus tekee pikemminkin tilaa jonkinlaisen tunnun ilmenemiselle tai antaa eväitä tunnelmaan tai vaikutukseen rationaalisen merkityksenannon sijaan. Samalla se luo tilaa jollekin odottamattomalle.

Tuntui tärkeältä nostaa osa teoksista kohden korkeuksia, ja ikään kuin antaa niiden puristua kohden kattorakenteita, jolloin huomio kiinnittyisi myös niihin, ja tilan korkeuteen, korostaen tilassa vallitsevaa ilmavuuden tuntua. Samoin tilan pelkistetty, harmaan ja valkoisen sävyissä vaihteleva värimaailma keskusteli metalliputkien kanssa. Metallini asettuivat tilan harmoniaan ja olivat ikään kuin jatke sen elementeille. Myöskin sen materiaalisille yksityiskohdille, metalliritilöille, katon putkille, vaaleanharmaalle betonilattialle. Eri tasoissa seikkailevat teokseni, etäisyyksien välisten jännitteiden kautta, piirsivät esiin tilaa sen ympärillä ja väleissä.

Minulla oli tunne siitä, että iso raskas metallirakenne, ”huoneen luuranko” asettuu tilassa olevan betonipylvään luokse ja lipputangot siitä viistosti sisääntulosta vasemmalle. Betonipylvään voi nähdä jonkinlaisena kannattelevana elementtinä, jonka ympäriltä oma teokseni ikään kuin lakoo. Samoin lipputangot taipuen ja kiertyen kieltäytyivät kannattelemaasta oikein mitään, mutta toisintivat betonipylvään vertikaalista linjaa.

Metallikudonnainen *Palttina* -teoksen kohdalla olin pohtinut, että pitäisikö se liittää osaksi jotain isompaa rakennetta, mutta koska se tuntui pärjäävän itsenäisesti, alkaen muistuttaa jopa hahmoa, päätin, että se saa tulla toimeen omillaan ja tarkkailla tilaa jostakin etäämmältä. Itselleni teos ilmeni aika hallitsevana, joten ajattelin, että sen olisi parempi vetäytyä johonkin kauemmas, nurkkaan. Sen luokse piti mennä. Se avasi tilan syvyyttä, sijaiten selvästi etäämmällä sisääntulosta.

Sisääntulosta oikealle päädyin luomaan jonkinlaisen oman tekstiiliverkon rajaaman tilan. Tässä osassa tilaa katto oli selkeästi muuta tilaa alempana, ja tarjosi paikkaa jollekin intiimimmälle. Nurkka muotoutui minulle jonkinlaiseksi

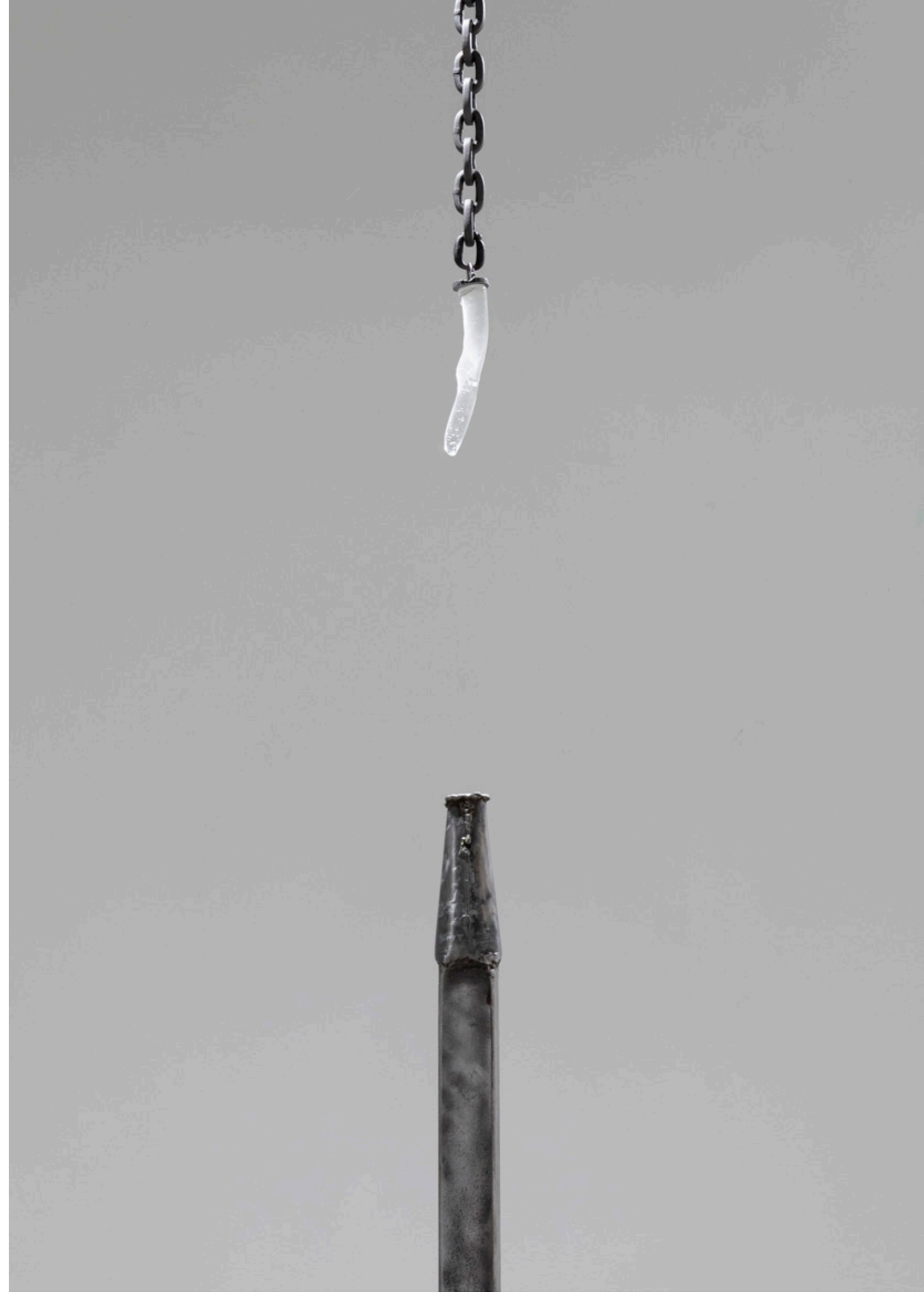
puutarhaksi tai vetäytymisen tilaksi. Siellä oli selkeästi figuratiivisempi teos *Kukinta*, jossa metalliputken kiemurteleva pää avautuu kukaksi, jonka sisältä pilkistää lasinen “kieli”. Teokseen kuului myös katosta roikkuva sormea tai vesipisaraa muistuttava lasi, joka osoitti metalliteoksen ilmaan nousevaa, kapenevaa kärkeä. Teoksessa ehkä keskeisintä oli rinnastaa jokin orgaaniselle elämälle oleellinen tapahtuma elottomaan materiaaliin.

Ylijäämälevästä, metallista ja led-valonauhasta koostuva *Kotiaurinko* -teos, levälamppu, syntyi tarpeesta korostaa teoksen ‘maisemallisuutta’. Halusin tuoda mukaan jonkin elementin, joka voisi avata teosta ja tilaa sen ympärillä viittaamalla ulkomaailmaan, johonkin joka aukeaa rakennuksen ulkopuolella. Alleviivaamaan maisemaa tilassa, joka koostuu sekä teoksistani, että rakennuksen elementeistä.

Orgaanisten elementtien, levän ja kalalankaverkon, tuominen osaksi teosta tuntui tärkeältä. Ne auttoivat rinnastamaan teoksen metallimateriaalin johonkin ‘elävään’. Ne toivat ompeleineen ja punoksineen mukaan käsityöläisyyden. Tunnun käsillä tekemisen, kutomisen, hitaasta ja keskittyneestä etenemisestä.

Installoidessa aistin tilan ja metallieni välistä suhdetta kehollisesti. Pohdin, että miltä asiat *tuntuivat*. Minkälaisia kehollisia reaktioita ne aiheuttivat itsessäni. Miten nämä tilalliset elementit, betonipylväs, ja siitä erkaantuva palkkimainen rakenne, katon metalliritilät, valkoinen pehmeä ja paksu verho *kutsuivat* minua toimimaan? Pohdin installoidessa myös tätä tapana kuvitella miten teokseni aukeaisi mahdolliselle kuvitteelliselle katsojalle. Ei niin, että tarkoituksena olisi osoittaa jokin tietty tapa kokea teos, vaan pikemminkin aistia mitä teos voisi *mahdollisesti* herättää, ja antaa tämän ohjata valintojani.

Taiteellisen opinnäytteeni ohjaaja Tiina Raitanen kävi ripustusviikolla paikalla, viettäen muutaman tunnin tilassa kanssani. Minun on vaikeaa tarkasti palauttaa mieleeni mitä puhuimme. Muistan, että hän puhui laaduista ja teosten välisistä jännitteistä samalla kun siirtelimme metalleja tilassa ja kokeilimme erilaisia kompositioratkaisuja. Hänen sanallistetut havaintonsa loivat maastoa, jossa konkreettiset asiat tilassa merkillistyivät. Minulla oli tunne, että puhuimme salakieltä, jossa merkitys ei sijainnut siinä mitä sanottiin, vaan siinä mitä tilanteessa tapahtui, miten kommunikoimme toistemme kanssa teoksia konkreettisesti siirtelemällä, minkälainen tunnelma tilanteessa vallitsi. Emme puhuneet teosten luomista sisällöllisistä merkityksistä vaan havainnoimme ja purimme auki teosten ja installoinnissa tekemiemme muutosten aiheuttamia





vaikutuksia.

Olen havainnut tämän saman erityisesti tilanteissa, jossa luodaan ryhmätyönä näyttelyä tai esitystä (minulla on tausta teatteriohjauksessa). Asioiden merkityksiä ei välttämättä aukipuhuta, vaan ikään kuin puhutaan teoksesta hieman ”ohi”. Keskustelu on konkretiaa, eleitä, jossa muutetaan konkreettisesti jotakin ja katsotaan, että miten se vaikuttaa kokonaisuuteen. Minkälaisia vaikutuksia muutos saa aikaan. Luulen, että tällä tavalla suojellaan taideteoksen monimerkityksellisyyttä ja taipumusta avautua eri ihmisille eri tavoin, ei pyritä sanallistamaan sille vain jotain yhtä tulkintaa.

(Tuntuja.)

Olen usein miettinyt sitä mitä tapahtuu, kun katsomme elottomia materiaklöntejä gallerioissa ja jollakin tavoin ne saavat meissä aikaan jotakin? Mitä itsessäni tapahtuu merkityksenannon tilanteessa ja että miten se vaikuttaa omaan tapaan tehdä valintoja omien teosteni rakentumisen kohdalla? Huomaan usein - selkeän merkityksenannon sijaan - havainnoivani itsessäni, en ehkä suoranaisesti tunnetta, joka olisi nimettävissä, mutta jonkinlaisen kehollisen reaktion, joka aiheuttaa assosiaatioita. Jotka palautuvat taas kehollisiksi reaktioiksi näihin ajatuksiin ja materiaklöntin länsäöloon. Kiertäen edestakaisin materian ja oman kokija-kehoni välissä.

Palaan taas seikkailuuni EMMA-museon *Kokeileva Konkretismi* -näyttelyssä. Kierreltyäni aikani eksyin Monika Sosnowskan *An Order Apart* -teoskokonaisuuden äärelle, joka ei ollut osa isoa konkretisminäyttelyä, mutta kommunikoi selkeästi sen kanssa. Teoskokonaisuus muodostui kuudesta isosta veistoksesta.

Veistokset olivat arkkitehtonisia elementtejä, jotka näyttelytekstin mukaan keskustelivat näyttelytilan ja WeeGee-talon arkkitehtuurin kanssa. Teokset oli valmistettu rakennusmateriaaleista: betonista, raudoitustangoista ja teräspalkeista - kuten itse rakennuskin. Minulle ei selvinnyt olivatko käytetyt materiaalit mahdollisesti ylijäämää jostakin, vai oliko ne hankittu uusina. Teostekstin mukaan Sosnowska haluaa teoksillaan käsitellä sitä, miten “arkkitehtuuri ja tila vaikuttavat ihmisiin ja kuinka vaikeaa on muuttaa olemassa olevia rakenteita.”<sup>1</sup>

1 (EMMA. *Monika Sosnowska: An Order Apart* -näyttelyteksti 2024)



Monika Sosnowska: *An Order Apart*, 2024. Installaatiokuva. EMMA.

Minulle kävi näyttelyä kokiessa päinvastoin. Ajattelin teoksia katsellessani, miten helposti rakenteiden on mahdollista lähteä liikkeelle ja muotoutua uusiksi omalakisiksi entiteeteikseen: kaide oli ottanut uuden seiniä pitkin kiemurtelevan muodon, paksut harjateräkset olivat kerääntyneet muistuttamaan hevosen häntää, jättimäinen putken palanen repeytynyt auki. Näyttelyn teokset assosioituivat itselleni elävinä, niiden materiaalisuus oli historiallista, osalla oli ollut joku funktionaalinen tehtävä (mm. kaide) ja niiden olemus huokui jonkinlaista liikkeeseen pyrkivää toimintaa, joka pyrki ottamaan uudenlaisia tilallisia muotoja. Pohdin niiden äärellä miten erilaiset (myös muut kuin ihmis-) voimat liikuttelevat materiaa. Ajattelin betonista töröttävän harjateräksen kohdalla maanjäristyksiä ja tulvia, pohdin myös korroosiota ja kemiallisia reaktioita, joita niiden maalipinnan alla tapahtuu. Teoksia katsellessani ajattelin materiaalien muodonmuutosten aikaskaalaa, joka voi olla hidasta, mutta myös hyppäyksellistä ja nopeakin. Mutta ennen kaikkea minulle nousi tunne, että teokset ovat elossa ja jollain tavalla väreillen läsnä.

*Miksi minulle nousi tunne teosten toimijuudesta?*

Teokset aiheuttivat minussa empatiaa ja tunnetta siitä, että ne ovat jollain tavoin 'eläviä', ollen olemassa itsenäisinä entiteetteinä. Sen lisäksi, että niissä oli viitteitä elollisiin tai inhimillisiin olioihin (hevosen häntä, jalka), ne vaikuttivat olevan tulossa jostakin, matkalla jonnekin. Minun on vaikea tässä tapauksessa tyypistää teosten liikkeeksi se prosessi, jossa ne pakataan kuljetuslaatikoihin kiertämään ympäri maailmaa näyttelystä toiseen. Pikemminkin ajattelin niiden materiaalisuutta, joka on liikkeessä. Teokset olivat kokoluokaltaan sellaisia, että ne haastoivat itseäni myös kehollisesti. Minun oli seurattava kävellessäni kiemurtelevaa, otettava etäisyyttä auki kiertyneestä teräsputkesta hahmottaakseni sen kokonaisuudessaan ja varottava askeleitani raskaiden betonien ja harjaterästen välistä. Teosten materiaalit, metalli, muovi, ja betoni, kohtasivat näyttelytilassa oman kehoni pehmeiden kudosten materiaalisuuden.

Tuon tähän affektin käsitteen avuksi purkamaan mitä tapahtuu, kun kohtaamme jotakin, joka aiheuttaa meissä 'jotakin'.

Affektiteorioita on monia, mutta kiinnostus affektia kohtaan on noussut mm. posthumanismin ja uusmaterialististen filosofioiden myötä. Etnologian tutkijat Kajander ja Koskinen-Koivisto nostavatkin esille, että kulttuurisen kokemuksen ja tiedon muodostumisessa, kiinnostuksen kohteeksi on noussut



Monika Sosnowska: *Betoni ja Harjateräs* 2023 & *Kaide* 2016/2024. EMMA.

rationaalisen, sanallistetun ja selkeästi todennetun rinnalle myös ei-sanallisen ruumiillisuuden, materiaalien ja aistikokemusten tuottamat keholliset tunteukset.<sup>1</sup> “Affektin voi ymmärtää esimerkiksi ympärillämme vaikuttavina prosesseina, jotka saavat meissä aikaan jotakin: reaktioita ja tunteuksia, jotka voivat olla samalla sekä epämääräisiä että vaikuttavia.”<sup>2</sup>

Eikö affekti juuri avaa sitä mitä uusmaterialistit toivoivat taideteoksen tekvän? Aiheuttavan kokijoissa poeettisia kehollisia vaikutuksia. Jotakin, jota on vaikea nimetä, mutta joka aiheuttaa ‘jotakin’. Ja tämä ‘jokin’ on riippuvainen kokijan subjektiivisesta tavasta tai kyvystä vastaanottaa ja havainnoida teoksesta nousevia tunteuksia.

Filosofi Sara Ahmed kirjoittaa: “Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values and objects”.<sup>3</sup> Affekti ei Ahmedin mukaan synny tyhjiudessa, vaan aina suhteessa johonkin. Se on tahmainen kokijansa arvoista, ideaaleista, odotuksista ja objekteista, joita kohden kokija hakeutuu.

Tunsin omituista ilon tunnetta katsellessani Sosnowskan veistoshahmoja. Ne vaikuttivat leikkisiltä. Ne nostivat esiin kysymyksen, että *mitä nämä objektit ja materiaalit voisivat tehdä?* Niiden materiaalisuus, joka koostui raskaista elementeistä, jotka luikertelvine muotoineen kuitenkin välittivät itselleni tunteen painottomuudesta saaden aikaan kokemuksen siitä, että niillä on liikkeellinen ‘tahto’ tai suunta. Suhteessa tähän pohdin omia metalliputkiani Taidehallissa. Väitän, että niillä oli myös kyky aiheuttaa jonkinlainen tilallinen ja liikkeellinen kokemus riippumatta siitä mitä tarkempia merkityksiä vastaanottaja niihin mahdollisesti oli halunnut sijoittaa. Ehkä koin määrittämätöntä tunnistamisen ja samuuden riemua katsellessani nyt näitä Sosnowskan veistoksia, ja tämä samuuden kokemus veti itseäni kohden näitä teoksia.

Palaan vielä Nubbenin maalaukseen, joka kuitenkin jäi vielä kummittelemaan mielessäni. Ehkä odotukseni häntä kohtaan olivat ratkaisukeskeiset, jonka vuoksi koin pettymyksen tunnetta. Eikö paikaltaan suistunut musta suorakulmio kuitenkin aiheuttanut minussa ‘jotakin’? Pientä värinää siitä, että jokin osa itsessäni olisin halunnut sijoittaa sen takaisin ‘paikoilleen’, harmoniseen kompositioon. Nyrjähdys muuten kurinalaisessa sommitelmassa (tässä todellakin tarkasti kuratoitu) avaa minulle tunteen jonkinlaisesta tapahtumisesta.

1 (Kajander & Koskinen-Koivisto 2011)

2 (Kajander & Koskinen-Koivisto 2011, 352.)

3 (Ahmed 2010, 29)



Monika Sosnowska: *Harjateräs 16* 2017. EMMA.



“Jos elämän mahdollisuudet, katoavaisuus ja jonkin uuden synty kiinnostavat, on paras seurata maisemasommitelmien toimintaa. Sommitelmat kasvavat yhteen, muuttuvat ja hajoavat: siinäpä tarina kerrottavaksi.”<sup>1</sup>

Lehtorini Frank Brümmel esitteli minulle erään studiovisiittimme yhteydessä ajatuksen taideteoksen mittakaavasta. Hän puhui katsoja-kokijan konkreettisesti fyysisestä näkökulmasta suhteessa teokseen. Se, että teosta katsotaan niin, että se hahmottuu kertakatsomalla, joko katseen tasolla tai sitten ylhäältä alas, korostaa teoksen objektiluonnetta. Teos on oma itsenäinen entiteettinsä, eikä se välttämättä viittaa tilaan, jossa se esitetään. Teoksen kokija on teosobjektin tulkitsija, joka etsii siitä merkityksiä.

Brümmel nosti esille, että teoksissani, jotka ovat suurikokoisia ja leviävät usein koko tilaan, katsoja astuu ikään kuin teoksen sisään, keskelle, jolloin katsoja tulee osaksi teoksen maisemaa. Tämänkaltainen teoskokemus kasvattaa katsoja-kokijan omaa kehollista kokemusta merkityksenannon tapatumassa. Teosta ei voi hahmottaa kerralla, eikä tarkastella etäältä. Siihen täytyy astua, se pitää *kokea*. Kokemus teoksesta syntyy teosmateriaalien, kehollisen kokemuksen ja tilan yhteenkietoutumisessa.

Rakentaessani teostani Porvoon Taidehalliin ajattelin maisemaa eräänä tilallisena lähtökohtana: teos piirtää tilaan omanlaisensa maiseman, johon on mahdollista astua sisään. Omien teosteni lisäksi maisemani piti sisällään: Porvoon Taidehallin tilan betonipalkkeineen, MDF-levyineen, metalliritillöineen ja ilmastointilaitteineen. Katosta lattiaan ulottuvat valkoiset ja pehmeät verhot, jotka oli viritetty tilaan peittämään näkymää näyttelytilakompleksin perimmäiseen huoneeseen, jossa sijaitsi Yrjö Jäntin veistoskokoelma. Paola Fernanda Guzmán Figueroan *Port of Memories*-installaation äänimaailma, joka levisi hallitilaan Fikka-galleriasta. Äänimaisema sisälsi kohinaa ja veden tippumisen ääniä. Se tahattomasti kehysti teostani korostaen tilan maisemallisuutta, johon katsoja astuu sisään. Maisemaa on hankala havaita kokonaisuutena, vaan se muuttuu havainnoijan liikkeen ja tilallisen position myötä.

Taidehallin tila ei ole kokonaan perinteinen “valkoinen kuutio”, jossa pyritään häivyttämään tilan ominaispiirteet ja luomaan jonkinlainen epätila, jossa

teos pääsee esille vailla tarvetta luoda merkityksiä suhteessa tilaan.<sup>2</sup> Galleria on rakennettu vanhaan tehdasrakennukseen, joka oli aiemmin toiminut vaneritehtaana, jonka toiminta lakkasi 40-luvulla. Sitten tehtaassa toimi konepaja, lista- ja hevosenkenkätehdas, valimo, kattilapaja ja hokkitehdas. Myöhemmin tehtaassa valmistettiin suuria työstökoneita, traktoreita ja kaivinkoneita, kunnes 80-luvun lopulla tilat annettiin taiteilijoiden käyttöön. Porvoon taidehallissa tilan teollinen luonne on osa galleriatilaa. Taidehallin historia näkyy tilassa muodon, korkeuden ja rakenteellisten elementtien kautta.

En ollut alun perin tehnyt kovin tietoisista valintoja käyttämistäni materiaaleista suhteessa tilan tehdasmaisuuteen. Minulla oli vain kuva, kuten aiemmin jo avasin, huoneesta, joka pyrkii irti raameistaan ja siitä että suuret metallikapaleet mahdollistaisivat kokoluokaltaan ison teoksen, johon suuri tila antoi mahdollisuuden. Vasta rakentaessani teosta tilaan havainnoin, että tilan tehdasmaisuus nosti esille myös teosmateriaalien historian. Vääntyneet rakennustelineet, raskaat rautapalkit ja muut rakenteelliset elementit korostuivat. Samoin jäljet ja “virheet” metalleissa, hitsausjäljet, ruosteen aiheuttamat syöpymät, kuten myöskin taivutusten orgaaninen jälki. Ne vihjailivat tilan mahdollisuudesta “lähteä liikkeelle”, ja loivat tuntua siitä, että sekin on jonkinlaisessa ajallisesti hitaassa, mutta varmassa liikkeessä.

Maisema ei ole staattinen ja liikkumaton vaan täynnä erilaista vuorovaikutusta, häiriöitä ja affekteja. Maisema rakentuu näistä. Se on ‘tahmainen’ kuten Ahmed sanoi. Se on myös ennalta määrittämätön riippuen paikalla olevien vuorovaikutuksesta. Katsoja-kokija asettuu teoksen maisemaan tuoden siihen oman materiaallisen, pehmytkudoksisen, solukkoisen ruumiinsa, odotuksensa ja toiveensa. Teos muotoutuu ja merkityksellistyy tässä erilaisten materiaalien keitoksessa.

Olen usein miettinyt mitä teoksilleni käy öisin, kun tilassa on hiljaista, valot pois ja näyttelytilan funktio katoaa. Mikä teos on silloin? Minkälaisia kohtauksia tai tapahtumia tilassa tapahtuu, kun ihminen on poissa? Mietin, että onko maisema olemassa ilman ihmiskatsojaa. Mitä elämää ilmanvaihdon ja metalliputkien välillä tapahtuu? Jos ne jätettäisiin tilaan sadaksi vuodeksi, ilman ihmiskosketusta, kuvittelen mielessäni huoneen ilman sisältämän kosteuden vaikutuksesta tapahtuvaa hidasta korroosion etenemistä putkissani, pieneliöiden etsiytymistä päistään avoimiin putkiin, uusien eliösukupolvien

<sup>2</sup> “The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is “art.” The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.” (O’Doherty 1975, 14.)

<sup>1</sup> (Lowenhaupt-Tsing 2015, 198)

kasvua ja kuolemaa, hämähäkkien seittiverkoston rakentumista tilan rakenteiden ja metallieni väliin, pehmeää pölymattoa betonilattialla ja ilmanvaihtoaukoissa, merilevän hapettumista, haurastumista ja repeytymistä, ehkäpä maan vetovoiman ja betonin sisältämän kosteuden ansiosta palkin sisällä olevan metallin väsymistä ja tämän myötä betonin haurastumista ja lohkeilua, putoamisesta aiheutuvaa tömähdyttä, joka kaikuu hetken tilassa.

Mietin teokseni näyttelykonseptin maiseman hetkellisyyttä ja näennäistä staattisuutta suhteessa siihen, miten kaikki tilassa on kuitenkin liikkeessä.

(Nimeäminen.)

Haluan vielä lyhyesti avata teosten nimeämistä. Sosnowska oli nimennyt kuusi teostansa seuraavasti: *Kaide, Harjateräs 16, H ja Harjateräs, Putki, Betoni ja Harjateräs*, sekä toinen samanniminen teos: *Betoni ja Harjateräs*.<sup>1</sup>

Rakastin tätä konkreettista nimenantoa. Olin iloinen löytäessäni toisen taiteilijan, joka oli tehnyt samantyyppisiä ratkaisuja kuin itse *(Un)ravelling* teokseni kanssa, jossa nimesin, paria poikkeusta lukuun ottamatta, osan teoksistani melko konkreettisesti, korostaen niiden materiaalisuutta, viitaten mahdolliseen aiempaan olomuotoon, käyttötarkoitukseen tai teoksen tekotapaan. Esimerkkeinä pokat, salot, palttina jne.

Nimeäminen liittyy merkityksenannon tapahtumaan. Kehollinen affekti muuttuu kielen saavutettavaksi, loogisen piiriin. Se antaa vihjeitä analyysille. Tämän takia halusin korostaa joidenkin teosten kohdalla konkreettisuutta, kuten Sosnowskakin. Metallikappaleeni olivat sitä mitä ne olivat, eivät representatioita jostakin.

Nimesin teoskokonaisuuteni *(Un)ravelling*-nimellä. *Unravelling* tarkoittaa mm. purkautumista, ja kun siitä ottaa (Un) -etuliitteen pois se tarkoittaa myös jonkinlaista sotkeutumista tai vyyhtiytymistä.<sup>2</sup> Sanassa on vastakkaista - sekä aukeavaa että takkuuntuvaa - liikettä. Unravel sanalla on myös muita erilaisia merkityksiä ja konnotaatioita, kuten jonkin (haastavan) asian selvittämistä tai tutkimista.

1 (Sosnowska 2016–2024)

2 (Cambridge Dictionary, *Unravel*.)

Nimellä halusin korostaa juuri tätä asioiden toisiinsa kietoutumista ja liikettä. Ja tuoda mukaan kutomisen ja kudelman eräänlaisena näitä suhteita ylläpitävänä ja tuottavana muotona.



## LOPUKSI

Haluan tähän loppuun vielä kertoa kohtaamisesta kahden tutun näyttelyvieraan kanssa näyttelyn viimeisenä päivänä. Kyseessä olivat n. 70-vuotias tätini ja hänen samanikäinen ystävänsä. Saavuimme Taidehallille yhdessä Helsingistä. He olivat matkalla Porvooseen tapaamaan saattohoidossa olevaa ystäväänsä, ja ajattelivat että käyvät samalla katsomassa näyttelyni. Saapuessamme näyttelytilaan he intoutuivat ja ryhtyivät käyttäytymään todella villisti. He rupesivat puhumaan kovalla äänellä ja ryntäilemään pitkin näyttelytilaa kameroineen. He täysin estoitta koskettelivat teosta, sivelivät sen pintoja ja kokeilivat miten se reagoi kehon painoon. Tätini ystävätär koki suurta vetoa hallin perällä olevaan metallikudonnaseeni ja intoutui töräyttelemään ääniä sen onttoihin putkiin. Näyttelyn valvoja loi meihin kauhistuneita katseita tiskinsä takaa, mutta ei tullut sanomaan mitään, koska olin itse paikalla.

Koin samanaikaisesti pientä riemua ja tyrmistystä näiden kahden toiminnasta tilassa. Olin iloissani, että teokseni ja tila tuottivat heille kokemuksen jonkinlaisesta leikkikentästä, johon he kokivat tulleen kutsutuiksi. Samalla huomasin pohtivani taideteosten pyhyttä ja koskemattomuutta, joka usein syntyy niiden asettuessa näyttelytilaan. Toki ymmärrän, että useiden teosten osalta koskemattomuus, niiden hauraiden materiaalien ja säilyvyyden takia, on oleellista ja välttämätöntä. Mutta kaikkia teoksia yhdistää kuitenkin jollain tapaa se, että näyttelytila ikään kuin muodostaa suojakuoren niiden ympärille ja pahimmassa tapauksessa tekee niistä oman kokemukseni mukaan staattisia ja liikkumattomia. Ajattelin, että ehkä teokseni ei kuitenkaan luonut – ainakaan vierailleni – tämänkaltaista pysähtyneisyyden kokemusta. Teos tuntui pikemminkin kannustavan heitä vuorovaikutukseen ja yhteiseen toimintaan. Samoin kävi myös näyttelyn avajaisissa, jossa eräs vieras, taiteilija itsekin, kannusti pientä taaperoikäistä lapsenlastaan keinuttamaan yhtä isoa rakennustelinettä, väliin aika rajustikin. Ajattelin, että ehkä kappaleet, jotka olivat riistäytyneet muodoistaan, mahdollistivat myös tämän saman näyttelyvieraille.

Luulen myös, että ainakin ensimmäisessä tapauksessa läheinen suhteemme mahdollisti vuorovaikutuksen, ja jälkimmäisessä kenties henkilön taiteilijastatus, jossa materiaalien koskettaminen ja käsittely on arkipäiväistä ja riisuttu arvovannon tapahtumasta. Olen usein havainnut, että itse ja monet kollegani suhtautuvat teoksiinsa hyvin suoraviivaisesti, joskus jopa kovakouraisesti.

Ehkä myöskin käyttämäni, kestäviksi ja lujiksi määriteltävät, materiaalit loivat tunteen siitä, että ne eivät hätkähdä rajuakaan vuorovaikutusta. Mietin myös, että oliko tilanteessa luettavissa materiaalien hierarkiaa: olivatko ”romuksi” luokitellut metalliputkeni jollain tavalla vähemmän ”arvokkaita” ja laskivat sen myötä myös kynnystä antautua niiden kanssa fyysiseen vuorovaikutukseen.

Kaikesta huolimatta, moniaistinen vuorovaikutus teosten kanssa tuntui kiehtovalta ja vapauttavalta. Teokseni selkeästi kutsui osaa kokijoista jonkinlaiseen aktiiviseen toimintaan, aiheuttaen heissä iloa. Jäin pohtimaan, että onko tätä mahdollista toteuttaa tulevaisuudessa vielä tietoisemmin ja katsojille turvallisemmin. Voiko teos toimia jonkinlaisena leikkikenttänä materiaaleille ja ihmiskehoille.

Koko työskentelyprosessini ajan metalliputkeni aiheuttivat myös minussa iloa. Niissä oli jokin imu, joka veti minua puoleensa ja koin niiden kanssa työskentelyn kiehtovana ja rikkaana. Ehkä se oli keräilijän iloa, ehkä taivuttelijan, joka iloitsee siitä ihmeestä, kun jokin kova ja taipumaton muuttuu pehmeäksi ja muovailtavaksi, ehkä se oli iloa vain puhtaasta fyysisestä työstä tai siitä miltä metallikappaleet tuntuivat kädessäni, tai iloa neuvottelusta toiseuden, jonkun toismateriaalisen olion kanssa.



## LÄHTEET:

Ahmed, Sara 2010. Happy Objects. Teoksessa *The Affect Theory Reader*. Toim. Gregg, Melissa & Seigworth Gregory J., USA: Duke University Press, 29-51.

Bennett, Jane (2004) 2020. *Materian Väre – Olioiden poliittinen ekologia*. USA: Duke University Press. suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.

Bleeker, Maaike 2020. The Mise en Scène of Post-Human Thinking. *PARSE* Issue 12, 2020 <https://parsejournal.com/article/the-mise-en-scene-of-post-human-thinking/> Viitattu: 20.9.2024

Cambridge Dictionary, *Unravel* UK: Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/unravel> Viitattu 16.8.2024

De Castro, Amilcar; Ferreira, Gullar; Weissmann, Franz; Clark, Lygia; Pape, Lygia; Jardim, Reynaldo & Spanudis, Theon (1959) 2011. *Neo-Concrete Manifesto, Rio de Janeiro*. Näyttelykatalogista *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America* (1934-1973). Fundación Juan March Madrid 11.2.–15.5.2011 <https://digital.march.es/fedora/objects/cat:170/datastreams/PDF/content> Viitattu: 7.8.2024

Elkin, Lauren 2021. Textiles as a Form of Feminist Dissent. *Frieze Magazine*. 24.2.2021. <https://www.frieze.com/article/lauren-elkin-thread-of-dissent-241>. Viitattu 18.9.2024.

EMMA. *Kokeileva Konkretismi*. Näyttely 6.3.2024–2.3.2025 <https://emmamuseum.fi/nayttely/kokeileva-konkretismi/> Käyntipäivämäärä: 4.8.2024

EMMA. *Monika Sosnowska: An Order Apart*. Näyttely 06.03.2024 - 15.12.2024. <https://emmamuseum.fi/nayttely/monika-sosnowska/> Käyntipäivämäärä: 4.8.2024

Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble – Making Kin in the Chthulucene*. USA: Duke University Press.

Kaiva.fi. <https://kaiva.fi/geologia/kivilajit-ja-malmien-synty/> Viitattu 15.8.2024

Kajander, Enna Anna-Maria & Koskinen-Koivisto, Anna 2021. Aistikokemukset ja affektiivisuus arjen materiaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Julkaisussa *Pradigma. Näkökulmia tieteen periaatteisiin ja käsityksiin*. Toim. Hämäläinen, Niina & Kauppi Petja, Helsinki: Suomenkirjallisuuden seura / Kalevalaseura, 350-365. <https://doi.org/10.21435/ksvk.100>

Le Guinin, Ursula K. 1989. Carrier Bag Theory of Fiction. *Still Moving*. <https://still-moving.org/resources/the-carrier-bag-theory-of-fiction> Viitattu 28.8.2024.

Lehtinen, Ildikó. Käsityöt. *Karjalan Sivistysseura*, verkkoaineistot. <https://www.karjalansivistysseura.fi/verkkoaineistot/karjalatietoa/kulttuuri/kasityot/> Viitattu 24.9.2024

Lindberg, Susanna 2017. Jälkiä planeetan pinnalla, kuhinaa sen alla, *Tiede & Edistys*. 1/2017 <https://tiedejaedistys.journal.fi/article/view/105249/62199> Viitattu 14.8.2024.

Lowenhaupt-Tsing, Anna (2015) 2020. *Lopun Aikojen sieni. Elämää kapitalismin raunioissa*. USA: Princeton University Press Library. Suom. Anna Tuomikoski. 2. painos. Helsinki: Tutkijaliitto.

MOMA. Art terms. *Concrete Art*. <https://www.moma.org/collection/terms/concrete-art> Viitattu: 6.8.2024

MOMA. Art terms. *Constructivism*. <https://www.moma.org/collection/terms/constructivism> Viitattu: 6.8.2024

Porvoon Taidetehtas.. *Taidetehtaan historia*. <https://www.taidetehtas.fi/info/historia/> Viitattu: 20.9.2024

O'Doherty, Brian (1975) 1986. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. USA: The Lapis Press [https://monoskop.org/images/2/29/ODoherty\\_Brian\\_Inside\\_the\\_White\\_Cube\\_The\\_Ideology\\_of\\_the\\_Gallery\\_Space\\_1986.pdf](https://monoskop.org/images/2/29/ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space_1986.pdf) Viitattu: 25.9.2024

TATE. Art term. *Neo-Concrete*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-concrete> Viitattu 7.8.2024

*Teräskirja* 2014, 9. painos, Metallinjalostajat ry

Tieteen termipankki. *Uskontotiede: Antropomorfismi* <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Uskontotiede:antropomorfismi> Viitattu 13.8.2024

Tieteen termipankki. *Kirjallisuudentutkimus: affekti*. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti>

Vehviläinen, Petra 2024. Näyttelyteksti. *(Un)ravelling*. Porvoon Taidehalli.

Vehviläinen, Petra 2023. otteita puhelimen muistiinpanoista.

KUVAT

Kuvat sivunumeroitain ilmestymisjärjestyksessä.

Vehviläinen, Petra, <i>Salot 2024</i> , yksityiskohta <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	Kansilehti
<i>(Un)ravelling</i> , Teosprosessista kuvaaja: Kate Ruck	16
Vehviläinen, Petra, <i>(Un)ravelling</i> , installaatiokuva Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	18–19
Vehviläinen, Petra, <i>Salot 2024</i> , yksityiskohta <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	20
Vehviläinen, Petra, <i>(Un)ravelling</i> , installaatiokuva Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	22–23
Vehviläinen, Petra, <i>Kukinta 2024</i> <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	24
Vehviläinen, Petra, <i>Kotiaurinko 2024</i> , <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	25
<i>(Un)ravelling</i> , Teosprosessista kuvaaja: Petra Vehviläinen	31
Palttina kudος piirros: Petra Vehviläinen	32
Romurautaa metsässä Kuninkaansaassa kuvaaja: Petra Vehviläinen	37
Romurautaa lavalla kuvaaja: Petra Vehviläinen	38

Vehviläinen Petra, <i>Salot 2024</i> , yksityiskohta <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	40
Vehviläinen Petra, <i>Salot 2024</i> , yksityiskohta <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	42–43
Ruostunut kiinnitysrengas Isosaassa kuvaaja: Petra Vehviläinen	44
<i>(Un)ravelling</i> , markkinointikuvat kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	47, 48–49, 53, 54–55
Kuvia taivutusprosessista kuvaaja: Petra Vehviläinen	59,61
Kuvia taivutusprosessista, hiili- ja kaasuhjolla, putkien hitsausta kuvaajat vasemmalta oikealle, ylhäältä alas: Petra Vehviläinen, Kate Ruck, Vesa Rahikainen	63
Kuvia taivutusprosessista kuvaajat: Kate Ruck, Petra Vehviläinen	64, 65–66
Repeämä metallissa kuvaaja: Petra Vehviläinen	70
<i>(Un)ravelling</i> , yksityiskohta installaatiosta Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	72
Teosprosessista, <i>Palttina</i> valmistumassa kuvaaja: Petra Vehviläinen	75
Vehviläinen, Petra, <i>Palttina 2024</i> <i>(Un)ravelling</i> , Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	77
<i>(Un)ravelling</i> , installaatiokuvia Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijakko	78–79, 81, 84–85, 90–91

Kukinta 2024, yksityiskohtia (Un)ravelling, Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijaakko	95, 96–97
Sosnowska Monika, <i>An Order Apart</i> , installaatiokuva EMMA 2024 kuvaaja: Petra Vehviläinen	99
Sosnowska Monika, <i>Betoni ja Harjateräs 2023 &amp; Kaide 2016/2024</i> EMMA 2024 kuvaaja: Petra Vehviläinen	101
Sosnowska Monila, <i>Harjateräs 16 2017</i> EMMA 2024 kuvaaja: Petra Vehviläinen	103
Vehviläinen, Petra, (Un)ravelling, installaatiokuva Porvoon Taidehalli kuvaaja: Kastehelmi Korpijaakko	104–105
Teosprosessista, metallimateriaaleja kuvaaja: Petra Vehviläinen	109
Taivutusprosessista kuvaaja: Kate Ruck	112–113

Amanda Hunt  
Mirella Salo  
Kastehelmi Korpijaakko  
Tiina Raitanen  
Eliisa Suvanto  
Sampsa ja Katri Indren  
Tuuli Saarekas  
Kate Ruck  
Priss Niinikoski  
Tuomas Lehtomaa  
Lina Herrmans  
Cecilia Ebbe Belinskij  
ja muut opiskelukaverit  
Vesa Rahikainen  
Andy Best  
Frank Brümmel  
Eeva Lietonen  
Nora Tapper  
Elina Saloranta  
Seppo Muukka  
Arvid Staaf  
Janne, Einari ja Ola Friman  
Pekka ja Renja Vehviläinen  
Porvoon Taidehallin henkilökunta  
Porvoon kulttuuripalvelut  
Otto A. Malmin säätiö

