

Taideyliopiston Kuvataideakatemia
Taidegrafikan opetusalue
Kuvataiteen maisterin opinnäyte
Palautuspäivä 30.3.2021

Jussi Nykänen

NAHANLUOJA

**TAIDE-
YLIOPISTO**
X KUVATAIDEAKATEMIA

Opinnäytteen taiteellinen osa:

Exhibition Laboratory, Helsinki, Kuvan Kevät 4.5.–2.6.2019

Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki, MOSKA 31.1.–16.2.2020

Opinnäytteen kirjallinen osa:

Nahanluoja, 78 sivua

Tiivistelmän kääntäminen karjalan kielelle: Paavo Harakka

Opinnäytetyön ohjaaja: Antti Laitinen

Opinnäytetyön kirjallisen työn ohjaajat: Elina Saloranta, Melina Voipio

Opinnäytetyön tarkastajat: Saara Hannula, Hanna Johansson

TIIVISTELMÄ

Kuvataiteen maisterin opinnäytetyöni *Nahanluoja* koostui kaksi näyttelyä käsittäneestä taiteellisesta osasta ja kirjallisesta osasta. Opinnäytetyön aiheena on ollut muodonmuutos.

Opinnäytetyön taiteellisen osan ensimmäinen osa oli esillä maisteriopiskelijoiden opinnäytetyönäyttelyssä Kuvan Kevät galleria Exhibition Laboratoryssä 4.5.–2.6.2019. Toinen osa oli Ilai Elias Lehdon kanssa pitämäni yhteisnäyttely MOSKA Exhibition Laboratory Project Roomissa 31.1.–16.2.2020. Molemmissa näyttelyissä asetin esille sarjan löytömaterialaaleista valmistettuja puettavia ja kannettavia veistoksia, joissa romuestetiikka yhdistyi perinnetietoon. Teossarja koostui erilaisista naamioista, käsi-neistä, vöistä, tekokynsistä, suojuksista ja muista asusteista sekä kannettavista readymade-teoksista. Veistokset tein opinnäytetyössä käsittelemäni muodonmuutoksen apuvälineiksi. Lisäksi esitin näyttelyissä sarjan muste-, tussi- ja lyijykynäpiirroksia. Piirrookset kuvasivat viitteellisesti valmistamieni veistosten käyttöä.

Opinnäytetyöni kirjallinen osa jakautuu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa käyn läpi taiteellisen osan lähtökohdat, veistosmaterialien keräämisen ja teosten työstöprosessin eri osa-alueineen. Toisessa osassa esittelen valmistuneet teokset ja tehdyt näyttelyt. Kolmannessa osassa syvennyn muodonmuutos-teemaan siperialaisen šamanismin, itämerensuomalaisen tietäjälaitoksen ja länsimaisen posthumanismin kautta sekä pyrin paikallistamaan itseäni nykytaiteen kentällä käsittelemällä etnofuturismia. Viimeisessä osassa esitän pohdinnan opinnäytetyöstä ja muodonmuutos-teemasta kokonaisuutena.

Kirjallisen osan edetessä muodonmuutos-teema laajenee vaihteittain ulos klassisen ihmis-eläin-metamorfoosin kehyksestä henkiseksi, symboliseksi ja kulttuuriseksi nahanluonniksi, jota motivoi pyrkimys syvemmän luontoyhteyden muodostamiseen. Samalla opinnäytetyöni teokset hahmottuvat linkeiksi inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. Pohdinnan lopuksi rinnastan käsittelemäni muodonmuutoksen siihen laajaan yhteiskunnalliseen nahanluontiin, jota pidän välttämättömänä kestävä elämäntavan muodostamisessa.

KERÄVÖ

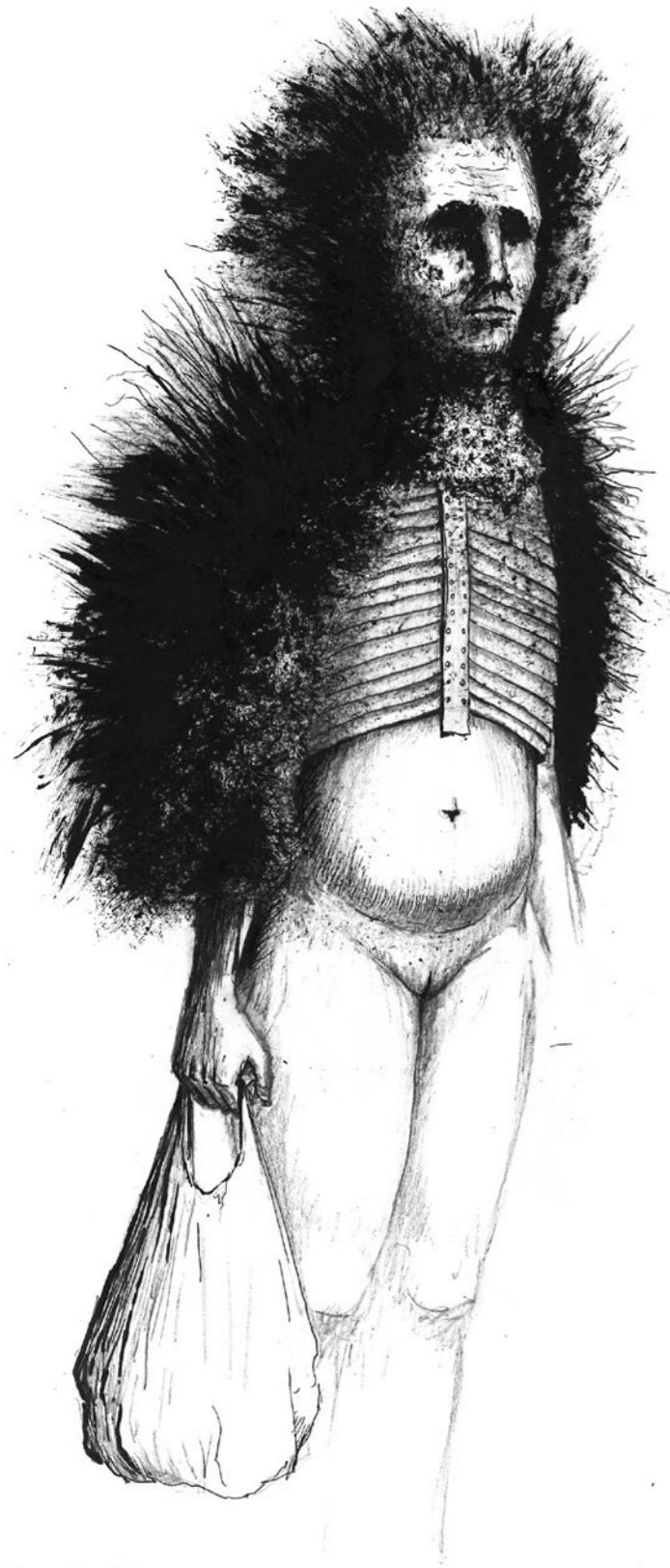
Miun kuvataijon magistran opinnäytehruado *Nahanluonda* kerävyi kaksi ozuttelua käzittänyöstä taijollizesta ozasta da kirjallizesta ozasta. Opinnäytehruavon aihiena on ollun muovonmuutos.

Opinnäytehruavon taijollizen ozan enzimäne oza oli nägövissä magistraopastujien opinnäytehruado-ozuttelussa Kuvan kevät galleria Exhibition Laboratoryssä 4.5.–2.6.2019. Toine oza oli Ilai Elias Lehdon kera pietty yhtehine ozuttelu MOSKA Exhibition Laboratory Project Roomissa 31.1.–16.2.2020. Kumbazessagi ozuttelussa panin nägövilä sarjan löydömaterualoista luajittuja šoritettavie da kannettavie veissoksie, kumbazissa lomuestetiikka yhisty perindötiedoh. Ozuttelusarja kerävyi erilazista rožamaskoista, käzinehistä, remenilöistä, tegokynzistä, suojuksista i muista sovista da kannettavista valmizezineh-tevoksista. Veissokset luajin näytehruavossa käzittelemäni muovonmuutoksen abuvälinehiksi. Ližäksi ezitin ozuttelussa sarjan muste-, tussi- da karandašapiirrusuksie. Piirrusukset kuvattih vihjuavasti miun luadimien veissosten käyttöä.

Opinnäytehruavon kirjalline oza jagavuo nelläh ozah. Enzimäzessä ozassa kävyn läbi taijollizen ozan lähtökohat, veissosmaterualoin keräännän da tevosten ruandavaihet eri oza-alovehineh. Toizessa ozassa ozutan valmehet tevokset da ruatut ozuttelut. Kolmannessa ozassa syvenen muovonmuutos-tiemah siberialazen šamanismin, baltiekkamerensuomelazen tiedäjälaitoksen i päivänlaskumualazen postgumanizman kautta da opin sijoittamah iččeni nygytaijon alovehella käzittelemällä etnofuturizmaa. Jälgimäzessä ozassa ezitän duumainnan opinnäytehruavosta da muovonmuutos-tiemasta kogonazuona.

Kirjallizen ozan eistyessä muovonmuutos-tiema luajenou vaiheittain pois klassillizen ristikanza-eläti-metamorfouzan ramkasta hengizeksi, simvolazeksi da kul'ttuurizeksi nahanluonnaksi, midä moti-viiruiččou pyrindä syvemmän luondoyhteyven luadimizeh. Samalla opinnäytehruavon tevokset ozuttauduh yhtymäkohiksi gumanizman da ei-gumanizman välillä. Duumainnan lopuksi rinnassan luadimani muovonmuutoksen sih suureh rahvaskunnan nahanluondah, midä pien neprimenno lujan eloksentavan todevuttamizessa.

Tiivistelmän karjalankielinen käännös: Paavo Harakka



Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	8
2. PROSESSI	11
2.1 Lähtökohdat	11
2.2 Kävely ja keräily	12
2.3 Sommittelu ja kokoaminen	16
2.4 Piirtäminen	18
3. TEOKSET, NÄYTTELYT JA MUUT JULKISET ESIINTYMISET	20
3.1 Teokset ja näyttelyt	20
Kuvan Kevät, Exhibition Laboratory 4.5.–2.6.2019	21
MOSKA, Exhibition Laboratory Project Room 31.1.–16.2.2020	32
3.2 Muut julkiset esiintymiset	44
4. NÄKÖKULMIA MUODONMUUTOKSEEN	46
4.1 Uralilainen näkökulma	48
Šamanismi	48
Itämerensuomalainen tietäjälaitos	52
4.2 Posthumanismin näkökulmia	56
4.3 Etnofuturismi – kulttuurinen nahanluonti	61
5. POHDINTA	66
6. KUVALUETTELO	72
7. LÄHTEET	75

1. JOHDANTO

*Hän painoi suomuja ihoonsa,
seisoi luodolla
ja näytti kuin nousisi lentoon,
mutta sen sijaan
hänen rohtuneiden huuliensa välistä
irtosi ääni
kohoten mutinasta karjunnaksi,
kolmea selkää ylittämään*

Työpäiväkirja 8.9.2014

Opinnäytetyöni aiheena on muodonmuutos. Olen lähestynyt aihetta vanhojen suomalais-ugrialaisten uskomusjärjestelmien ja posthumanismin näkökulmista. Taiteellisessa osuudessa olen tehnyt sarjan puettavia ja kannettavia veistoksia sekä niiden käyttöä havainnollistavia mustepiirroksia. Materiaalivalintojen ja toteutuksen osalta olen pyrkinyt ekologisesti mahdollisimman kestäviin ratkaisuihin.

Käsittelen muodonmuutosta opinnäytetyössäni henkisenä ja symbolisena metamorfoosina, pyrkimyksenä kohti syvempää luontoyhteyttä ja uudistumista. Veistoksissani on kyse tähän muodonmuutokseen tarkoitettuista apuvälineistä. Näyttelyissä ne ovat olleet esillä itsenäisinä teoksina, mutta niillä on myös performatiivinen ulottuvuus. Olen käyttänyt veistoksia soolo- ja yhteisesityksissä eri taidetapahtumien yhteydessä vuoden 2019 aikana.

Teoskokonaisuuden veistokselliset osat koostuvat lähes yksinomaan löytöesineistä. Olen kerännyt veistoksissa käyttämäni materiaalit retkeilläni Järvi-Suomessa ja Helsingin jättömailla vuosina 2017–2019. Jalan kulkeminen on ollut keskeinen osa työprosessiani. Metallinpalat, ajopuut, tuohenkappaleet ja muut materiaalit olen järjestellyt uudelleen naamioiksi, hanskoiksi, kynsiksi, kilviksi ja kuoriksi. Tekemäni piirrokset ovat olleet näyttelyissä esillä yhteen koottuina installaatioina, joita on voinut tarkastella paitsi itsenäisinä teoksina myös veistosten käyttöä viitteellisesti havainnollistaneina dokumentaatioina. Piirrokset olen tehnyt perinteisin piirrosvälinein käyttäen muun muassa mustetta, tusseja ja lyijykyniä.

Opinnäytetyöni taustalla on kaiken aikaa vaikuttanut huoli elämäntapamme kestävämmästä ja käsillä olevasta ekologisesta katastrofista. Taiteen kautta olen pyrkinyt korostamaan niin ihmisen ja luonnon erottamattomuutta kuin myös kulttuurisen diversiteetin merkitystä. Merkittävä inspiraation lähde itselleni on ollut yhteistyö Venäjällä asuvien suomalais-ugrialaisten vähemmistökansojen kanssa. Olen ammentanut hiipuvasta uralilaisesta kulttuuriperinnöstä aineksia visiooni jälkifossiilista tulevaisuudesta.



Opinnäytetyöni nimi, Nahanluoja, viittaa suorasti metamorfoosiin ja uudistumiseen. Veistokseni ovat ympäristön ja kantajan uutta yhteistä ihoa, kuorta ja luuta. Nimellä on myös symbolinen merkitys. Nahanluonti biologisena prosessina liitetään yleisesti käärmeisiin. Käärme on ollut pohjois-euraasialaisessa magian ja šamanismin harjoittamisessa hyvin keskeinen olento. Se on ollut eräs tyypillisimmistä eläimistä, jonka muodon šamaani on saattanut sielunmatkoillaan ottaa. (Pulkinen ja Lindfors 2016, 14–15; Lehikoinen 2009, 21.)

Tämä opinnäytetyöni kirjallinen osuus on jaettu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa käyn läpi teosteni syntyprosessin. Toisessa osassa esittelen opinnäytetyöni teokset ja näyttelyt sekä niiden ohessa tehdyt esitykset. Kolmannessa osassa syvennyn muodonmuutos-teemaan ja pyrin paikallistamaan itseäni nykytaiteen kentällä. Viimeinen osa käsittelee yhteenvedon ja pohdinnan opinnäytetyöstäni kokonaisuutena.



2. PROSESSI

2.1 Lähtökohdat

Maisteriopintojani edelsi kokonainen vuosikymmen kuvan tekemistä. Omaksuin jo varhain taidegraafikon identiteetin, ja vuoteen 2016 asti työskentelin lähes yksinomaan painomenetelmien parissa. Grafiikan teoksiani kuvailin vuonna 2013 seuraavasti:

Luomassani kuvamaailmassa orgaaniset hahmot seisovat suuren hiljaisuuden keskellä, milloin luonnossa kuin moderneina seitoina, milloin taas herättämässä ristiriitaisia tunteita ihmisen asuinympäristössä. Näiden hahmojen katson edustavan samaa orgaanista runoutta kuin rannoilla lahoavien veneiden ja laitureiden tai autioiksi jääneiden, ränsistyneiden talojen. Tässä runoudessa luonnon ja ihmisen maailman raja on vääjäämättömästi hämärtyvässä tilassa, kunnes se lopulta katoaa tyystin.

Vuonna 2016 työskentelyni alkoi hakeutua vaihteittain uusille urille. Aloin kasvavassa määrin kaivata vapautta kaksiulotteisesta pinnasta, suoraviivaisempaa työprosessia ja kosketuksissa oloa materiaaleihin. Näihin toiveisiin vastasi kuvanveisto. Ensimmäiset veistokseni olivat assemblaaseja, joissa koostin eri luonnonmateriaaleista uusia, tunnistettavia muotoja. Veistäminen tuntui pitkällisen taidegraafikan harjoittamisen jälkeen vapauttavalta ja itseluottamusta kohottavalta. Taiteilijaidentiteettini laajeni ulos taidegraafikon roolista ja rohkaistuini kokeilemaan uutta. Samalla luomisprosessiini jo pitkään kuulunut retkeily ja samoilu sai entistä merkittävämmän roolin työssäni materiaalin keräämisen muodossa.

Ilmaisuni vapautui entisestään otettuani osaa etnofuturistiseen taidesymposiumiin Venäjän Udmurtiassa kesällä 2016. Kaksi viikkoa kestäneen tapahtuman aikana tein ensimmäisen video- ja ympäristötai-deteokseni sekä otin osaa perinteisiin uralilaisiin rituaaleihin ja niistä ammentaviin performansseihin. Kokeiluilla oli suuri merkitys nykyiselle työskentelylleni. Etnofuturismia tulen käsittelemään tarkemmin luvussa 4.3.

Ensimmäisen nykyisiä töitani enteilevän puuttavan veistoksen tein puolivahingossa vuonna 2017. Kyseessä oli tuohesta ja löytömetallista koostettu naamio, jonka valmistin kekrijuhliä varten. Naamiaiasusteeksi tarkoitettu työ alkoi pian kiehtoa moniulotteisuudellaan. Löytömateriaalin ja kehon kosketuksissa olo, tuohen ja raudan väkevä tuoksu ja työhuoneen peilistä takaisin tuijottava vieras otus muodostivat uudenlaista kokemusta, joka tuntui vaikeasti nimettävältä ja jo siksikin merkitykselliseltä.

Siirtyminen taidegraafikasta kuvanveistoon ei merkinnyt taiteessani temaattista murrosta. Edellä esitetty grafiikantöitani koskeva teoskuvaus vuodelta 2013 sisältää selkeän yhteyden myös tämän opinnäytetyöni teoksiin. Niin ikään muodonmuutos-teemaa olen sivunnut lukuisissa töissäni tähän astisen urani aikana. En ole kaivannut uutta sisältöä vaan uusia ilmaisutapoja ja taiteen tuomista laajemmin osaksi elämää. Kuten myöhemmin tekstissä on nähtävissä, kaatoi juuri tämä vapautuminen lopulta myös kuvan tekemisen tielle nousseet aidat.

2.2 Kävely ja keräily

*Kerättyä rautaa luina selässä
vedän laahusta jättömailla
ruostuvien laivanraatojen kupeilla
jaloissa yhä lämmintä rantamutaa, ja suu
täynnä muoviva, pullonkorkkeja, styroksia
märkkää pahvia vyötäisillä*

*Läpi verkkoaitaan revitystä raosta
tästä eivät käy muut kuin rusakot
Tämä viimeisen meren portti
Sarajas olkoon romumeren nimi
sen jähmeät aallot ovat talojen korkuiset
jääkaappeja, pihakeinuja, autonrenkaita*

Työpäiväkirja 5.11.2019



Työskentelyni lähtökohtana on jo useiden vuosien ajan ollut kävely, hakeutuminen rajapinnoille, autio-taloihin, jättömaille ja rannoille. Harhailu vailla selkeää päämäärää. Maisemassa kulkeminen ja tuleminen osaksi sitä. Katse on haravoinut automaattisesti mäntäitä, hakkuuaukkojen laitoja ja romukasoja, etsinyt jonkin vielä alkamattoman lähtöpistettä. Lapsuudessani kotikylän muut lapset naureskelivat kun kävelin samalla avoin edestakaisin kylänraittia pää riipuksissa, pientareen kiviä mittailen. Nykyään muistan ajoittain pysähtyä ja katsoa edemmäskin.

Sitten, toisinaan, on löytynyt ruosteinen naula, tuohenkäppyrä tai vanhan maalipurkin kansi. Pyhimmiltä tuntuvien aarteiden kohdalla olen pyytänyt lupaa sopsisiko minun ottaa ne mukaani. Reppu on täyttynyt verkalleen näistä aarteista, myöhempien teosten materiaaleista. Retkilläni en ole yleensä ollut etsimässä mitään tiettyä, vaan olen pyrkinyt tunnistamaan mahdollisuuksia vastaantulleissa esineissä.

Keräilystä ja materiaalien tutkimisesta on tullut performansseja itsessään. Olen kahlannut nivusia myöten järvien rantavesissä, tunnustellut pohjaa jaloin ja käsin, kantanut mutaisia puita yksi kerrallaan rantakiville ja tutkinut sortumispisteessä olevia venevajoja ja satamalaitureita uusien löytöjen toivossa. Hakkuuaukeilla olen sommitellut puiden perkuujätteitä suoraan päähäni ja ajoväylien reunoilta olen poiminut talteen repeytyneiden autonrenkaiden kappaleita kuin sieniä. Keräily on ollut tanssia, verkkaista ja alati kyselevää, kulloinenkin ympäristö parinani. Yhdessä olemme hengittäneet kielellä, jonka kirjaimia hyönteiset ovat syöneet kelopuuhun ja aallot piirtäneet kiviin.

Keräily ja kävely ovat seikkailamista, läsnä olevan unelmointia ja visiointia, mutta ajoittain myös puhdistavaa unohtumista ja itsetiedostuksen katoa. Tällaisia unohtumisen kokemuksia olen jälkikäteen

havainnut tapahtuneen esimerkiksi silloin, kun päivämatkat ovat venyneet poikkeuksellisen pitkiksi tai kun olen tuntikausia kerännyt simpukankuoria järven rannassa. Tuolloin rajapinta ihmisen ja ympäristön välillä on horjunut ja sumentunut ainakin toviksi, ja maisemasta on tullut osa minua kuten itsestäni on tullut osa maisemaa. Tuota samaa kävellessä ja keräillessä toteutunutta ympäristöön sulautumisen metamorfoosia olen ainakin symbolisella tasolla hakenut myös töissäni.

Keräily on sitonut minut ja työskentelyni vuodenviertoon. Keväällä lumen ja jään alkaessa vetäytymään olen ryhtynyt tutkimaan karttoja, valmistautunut ja tehnyt lyhyitä tarkastuskäyntejä vakiopaikoilleni. Kesän koitteessa olen lähtenyt toden teolla liikkeelle. Saimaasta on tullut ajan myötä lempipaikkani kaikessa laajuudessaan, sinne olen tehnyt pisimmät retkeni. Järvi on kuin valtava hermoverkosto lahtineen ja salmineen. Lyhyet valoisat yöt olen nukkunut usein laavukankaan alla tai teltassa milloin missäkin. Syksyyn saakka olen pyrkinyt kulkemaan, siihen asti kunnes pimeys ja lumi ovat käyneet esteiksi. Silloin on tullut aika käydä läpi sato työhuoneella, aika alkaa kokoamaan löytöjäni esitettävään muotoon, aika valmistautua jakamaan kokemukset. Tämä on ollut kiertoa, elonkehää yhden luontokappaleen osalta.

Pääosan Järvi-Suomesta löytyneistä materiaaleista keräsin Imatran, Ruokolahden, Pieksämäen ja Savonlinnan alueilta vuosina 2017–2019. Pisin yhtäjaksoinen keräilyretki oli jalan taitettu 100 kilometrin matka Saimaan Haukiveden pohjoisilla rannoilla. Tuo retki kesti neljä päivää.

Uutena keräily-ympäristönä on opinnäytetyöprosessin myötä tullut tutuksi pääkaupunkiseutu jätöma-
neen ja rantoineen. Helsingin jätömaat ovat raadollisia paikkoja. Ne ovat epäpaikkoja talouskasvun
kulissien tuolla puolen, kulutuskulttuurin tunkioita, joilla olen rottien kanssa kilpaa kaivellut aineksia
vietäväksi valkoiseen kuutioon. Toisaalta noilla tunkioilla olen saanut nähdä, kuinka nopeasti luonto syö
rautaa pitsiksi. Jätömaakin on lopulta hitaan siirtymätilan paikka, metamorfoosin kehto.

Jätömaat ovat tarjonneet itselleni erämaan korvikkeen urbaanissa ympäristössä. Vaikka arvostankin
suuresti Helsingin vehreyttä, en ole vielä tänäkään päivänä oppinut suhtautumaan kaupungin puistoi-
hin ja metsiköihin sinä luontona, jota olen kaivannut. Syy lienee siinä, että olen kokenut viheraluei-
den olevan olemassa ensisijaisesti ihmistä varten ja ihmisen sallimuksesta. Tämä kokemus on saanut
puistikot näyttämään silmissäni kulissimaisilta. Helsingin jätömaat ovat kaikessa järjestäytymättö-
mydessään, koruttomuudessaan ja autiudessaan olleet huomattavasti mielekkäämpiä retkikohteita ja
ehtymättömiä materiaalin lähteitä.

Kulkeminen ja keräily on tuonut taiteen tekemisen ja luovan ajattelun vahvemmin osaksi jokapäiväistä
elämäni, sillä enää työni ei ole suljettu yksinomaan työhuoneeseen eikä sidottu laitteisiin. Keräilyn
voikin nähdä osana laajempaa pyrkimystäni luoda uran sijaan elämäntapa, jossa taidetta ei voi enää
tarkastella irrallisena elämän osa-alueena vaan samalla tavalla merkityksellisenä ja luonnollisena
toimintona kuin esimerkiksi syömistä, lepoa ja sosiaalista kanssakäymistä.

Veistoksiin keräämäni materiaalit ovat olleet joko jätettä tai orgaanista mutta kuollutta luonnonmateri-
aalia. Etsimällä ja esittämällä kiehtovuutta ja kauneutta suureen kiertoon palautuvassa, hajoamistilassa
olevassa materiaalissa olen pyrkinyt näyttämään kuoleman lohdullisesta näkökulmasta, paluuna luon-
non kollektiivisuuden yhteyteen. Suuri osa juhlistamme on pohjimmiltaan siirtymäriittejä. Miksi emme
juhlisi näitäkin alati silmiemme edessä tapahtuvia siirtymiä samalla liikutuksella?



2.3 Sommittelu ja kokoaminen

Talven pimeyden ja lumentulon myötä olen vetäytynyt rannoilta työhuoneelle Helsinkiin, keinovalojen alle. Pieni toimistohuone on retkien myötä täytynyt uutta muotoa odottavista materiaaleista. Alkaessani työstää lopputyöni teoksia oli haltuuni kertynyt muun muassa ajopuita, laudanpätkiä, kettinkejä, naruja, sammaloitunutta kattohuopaa, taottuja nauvoja, teräksisiä kuormansidontanauhoja, simpukan-kuoria, sulkia, pajukeppejä, metallirenkaita, maalipurkkien kansiä, korkkeja, kenkiä, kuminkappaleita, kaarnaa, tuohta, harsiintuneita kankaita, sekalaisia raudankappaleita, kuivunutta säämiskää, nuken kehto ja rusetteja. Kokoamani pieni siivu rajamaita muodosti muutoin urbaanissa miljöössä oman autonomisen alueensa, paikan, jossa sain rauhassa tutustua löytöihin, puhella niille ja sopia jatkosta. Aivan kaikkia teosten kokoamisessa tarvitsemiä osia en löytänyt suoraan maastosta. Tällaisia osia olivat useissa teoksissa käytetyt nahka- ja kumihihnat sekä erilaiset kantovaljaat. Nämä tarvikkeet hankin käytettynä armeijajalijämänä.

Teosten suunnittelu on ollut pääosin ”kosketuksissa oloa”. Materiaalien sommittelua, vertailua ja kokeilua vasten kehoa. Ensimmäinen Helsingin työhuoneelle tekemäni hankinta olikin peili. Ote etenkin luonnonmateriaaleihin on ollut varovainen, sillä esimerkiksi käyttämäni simpukankuoret, kaarnanpalat ja ajopuut olivat äärimmäisen hauraita. Kosketuksissa olo kehitti suhdetta materiaaleihin entisestään. Rannalla vuosia kuivunut puu tuntui sormilla sivellessä kasvattaneen pintaansa suomut, kuin valmistautuen vedenpaisumukseen. Opin materiaalien luonteesta muidenkin aistien myötä. Vedestä nostettujen puiden tuoksu muuttui kuivumisen myötä mehevästä humuksesta luumaiseksi, kun taas koivun kaarnan imelä ja pisteliäs tuoksu oli hyvin pysyvä. Kustakin materiaalista tarttunut tuoksu, pöly ja ruoste oli kuin osa niiden henkeä, väkeä, joka kiinnittyi ihoon ja oli aistittavissa vielä kauan työhuoneelta poistumisen jälkeenkin.

Teosidean muotouduttua loppuosa työskentelystä oli lähinnä mekaanista rakentamista. Mittailua, sovitelua, nitomista, hitsaamista, hiomista, sahaamista, leikkaamista, poraamista, liimaamista. Hiljaisia työiltoja, pysähtymisiä, kokeilua, arviointia, korjausliikkeitä, uudelleentyöstöä ja tuntikausia kestänyttä katselua. Etenkään katselun merkitystä en voi korostaa liikaa, se on aina muodostanut valtaosan studio-työskentelystäni.

Uudet menetelmät vaativat myös työskentelyä Kuvataideakatemian kuvanveiston osastolla Roihupellossa. Myönnän alussa pelänneeni ”oikeita” kuvanveistäjiä. Nolestelin ja yritin piilotella keskeneräisiä töitäni. Huoli osoittautui nopeasti turhaksi. Eräs tähänastisten opintojeni lämmittävimpiä kokemuksia olikin lopulta kuvanveiston opiskelijoiden ja työemstareiden varaukseton kiinnostus ja kannustus.

Roihupellossa kokosin teosten metalliosat ja ripustustelineet. Puettaviin teoksiin täytyi poikkeuksetta tehdä koossa pitävät metallirungot, joista veistokset olisivat kiinnitettävissä kehoon tai jalustoihin. Metallin kanssa työskentely edellytti uusien taitojen opettelua ja vanhojen verestämistä. Hankin työkaluja, joita en ennen ollut käyttänyt, opettelini hitsaamaan ja kokeilin erilaisia ripustusratkaisuja. Tämä kaikki oli lopullisen esillepanon kannalta näkymättömäksi jäänyttä työtä.



Muutamaa poikkeusta lukuunottamatta olin jo melko varhain päättänyt kiinnittää veistokset näyttelyissä seinäpintoihin. Tätä varten päädyin valmistamaan siroja terästelineitä, jotka kiinnittyivät alustaan ruuveilla. Tässä vaiheessa prosessia jouduin tekemään paljon suunnittelutyötä ja kokeiluja, sillä jokainen teos vaati oman yksilöllisen telinemallinsa kiinnityspisteineen ja mittoineen. Valmiit telineet käsitelini lopuksi mustalla ruosteenestomaalilla.

Halusin tehdä opinnäytetyöni veistoksista rakenteellisesti mahdollisimman kestäviä performanssikäyttöä silmällä pitäen. Tiedostin silti alusta saakka, että hauraiden materiaalien vaurioituminen esityksissä olisi ennen pitkää odotettavissa. Eräs tuohesta tehty naamio menettikin lähes puolet kuorestaan päästyään osaksi erään udmurtišamaanin spontaania tanssiesitystä ennen ensimmäistäkään näyttelyä. Tällaiset käytössä syntyneet vauriot katsoin hyväksyttäväksi, mielsin ne luonnolliseksi osaksi kunkin teoksen elinkaarta.

2.4 Piirtäminen

Luvussa 2.1 kuvaamani irtiotto taidegraafikasta ja sen myötä tapahtunut luovuuden vapautuminen innosti sittemmin yllättävästi myös kuvan tekemiseen. Vuoden 2018 lopussa aloin jälleen piirtää. Alkuun piirtäminen oli lähinnä tulevien veistosten luonnostelua ja ideointia. Luonnosvihko täyttyi työhuoneella ja iltaisin lähibaareissa. Piirrosten karttuessa kiinnitin niitä muistilapuille työhuoneeni seiniin, jolloin ne vaivihkaa uivat yhä lähemmin ja lähemmin tekeillä olevien veistosten yhteyteen.

Olin opinnäytetyöprosessin alusta saakka kaavaillut kokonaisuuteen veistosten lisäksi dokumentaarista osaa, joka toisi esille sekä keräilyprosessia että veistosten käyttöä. Tämän dokumentaarisen osan olin alunperin ajatellut toteuttaa joko kookkaina valokuvina tai videona. Opinnäytetyöohjaajani Antti Laitinen toi jo varhain esiin huolensa tällaisen dokumentointitavan alleviivaavuudesta. Valokuvakokkeilujen myötä aloin hiljalleen itsekkin yhtymään hänen kantaansa; veistoksien yhteydessä ei ollut tarpeellista erikseen osoittaa valokuvin, että ne olivat tarkoitettu puettaviksi, siihen ne kykenivät itsekkin. Oman haasteensa toi myös kumpaakin näyttelyä edeltänyt tiukka aikataulu. Kuvanveiston lisäksi vielä toisen uuden ilmaisutavan haltuun ottaminen olisi tuskin onnistunut määräajassa niin hyvin, että lopputulos olisi ollut tyydyttävä.

Piirrosten valikoituminen osaksi opinnäytetyötä oli lopulta varsin luonnollinen prosessi. Se tapahtui käytännössä itsestään paperilapuille tehtyjen luonnosten asettuessa veistosten rinnalle työhuoneen hämärissä. Molemmilla tavoin tehdyt työt valmistuivat ajallisesti rinnakkain; yhtenä iltana työstin veistosta, toisena piirsin. Lopulta ei piirrosten ja veistosten erottaminen toisistaan tuntunut enää luontevalta.

Valokuviin verrattuna piirrookset eivät alleviivanneet mitään, ne olivat itsessään lavastamattomia prosessin jälkiä. Jälkeenpäin ratkaisu on tuntunut hyvältä myös siksi, että juuri yksinkertaiset huopakynä- ja mustepiirrookset olivat se media, jolla taiteellisen työskentelyn aikoinaan aloitin. Ympyrä sulkeutui, tai ehkä pikemminkin yksi laaja kehä alkoi syklisesti alusta.

Piirtäminen on toiminut opinnäytetyöprosessissani syventävänä ilmaisun osa-alueena. Kun veistosten tekeminen oli teknisten ratkaisujen keksimistä ja konkreettista materiaalin työstöä, olivat etenkin iltaisin kynien ja papereiden parissa vietetyt tunnit rauhoittavaa mielikuvien todellistamista. Vaikka päädyin piirroksissa vanhojen tapojeni mukaisesti usein melko siloteltuihin kuviin, loisti aiempi tukkoisuus tekemisestä poissaolollaan. Yksittäisten piirrosten pieni koko, sekalaisten paperien käyttö ja päätös olla kehystämättä kuvia tekivät kokonaisuudesta hengittävän ja orgaanisen.



3. TEOKSET, NÄYTTELYT JA MUUT JULKISET ESIINTYMISET

3.1 Teokset ja näyttelyt

Opinnäytetyöni taiteellinen osuus koostui kahdesta näyttelystä. Ensimmäinen oli vuoden 2019 Kuvan Kevät, ja toinen Ilai Elias Lehdon kanssa pitämäni yhteisnäyttely MOSKA vuoden 2020 alussa. Tässä luvussa esittelen kuvin ja lyhyin sanallisin kuvauksin näyttelyt ja niissä esillä olleet teokset. Myöhemmin tulen valottamaan teosten taustoja ja sisältöjä muodonmuutos-teeman yhteydessä.

Kuten edellä olen kertonut, jakautuivat näyttelyissä olleet teokseni veistoksiin ja piirroksiin. Veistokset asetin esille 2–10 osaa käsittäneinä kokonaisuuksina. Osa näistä veistoskokonaisuuksista muodosti viitteellisiä hahmoja, joilla oli löyhä yhteys johonkin tiettyyn itämerensuomalaisen mytologian henkilöön tai olentoon. Kunkin veistoskokonaisuuden nimesin yhdellä katonimellä. Tällaisia kokonaisuuksia oli ensimmäisessä näyttelyssä esillä kuusi ja toisessa niin ikään kuusi. Toisessa näyttelyssä oli esillä myös neljä yksittäistä veistosta, joista useimmat olivat ensimmäisen näyttelyn sarjoista irrotettuja ja edelleen muokattuja töitä. Kaiken kaikkiaan opinnäytetyöni taiteellinen osuus käsitti 34 veistokseksi luonnehdittavaa esinettä. Piirroksia tein yhteensä 52.

Näyttelyissä veistokset oli kiinnitetty valmistamiini seinätelineisiin siten, että kukin teoksista asetui 2–25cm irti seinäpinnasta. Itse seinätelineet jäivät piiloon teosten taakse. Valaisun suhteen päädyin molemmissa näyttelyissä yleisilmeeltään hyvin hämärään tilaan, jossa kukin teoskokonaisuus oli valaistu yhdellä spottivalolla. Kohdevalaisu ja veistosten asettuminen irti seinäpinnasta loivat teosten taustalle voimakkaat ja tarkasti piirtyvät heittovarjot. Ripustus oli molemmissa näyttelyissä varsin tasaisesti rytmitetty ja sommitelmat pitimminkin staattisia kuin dynaamisia. Elämyshakuisuuden sijaan halusin luottaa teosten sisäiseen jännitteeseen.

Molemmissa näyttelyissä lopullinen esillepano oli yleisilmeeltään hyvin museaalinen. Katsoin, että tällaista esitystapaa käyttäen oli kokonaisuus tulkittavissa eräänlaiseksi aikakäsityksiä sekoittavaksi mielikuvaleikiksi. Museomaisen esillepanon, muotokielen ja käytettyjen materiaalien vuoksi teokset olivat helposti tulkittavissa arkaaisiksi esineiksi tai sellaisten rekonstruktioiksi. Vasta huolellisessa tarkastelussa ne paljastuivat tämän päivän jätteistä valmistetuiksi ja tulevaisuuden käyttöön tarkoitetuiksi. Seisahtunut esitystapa, joka liitetään yleensä vanhan säilyttämiseen, oli näin vaivihkaa valjastettu esittelemään yhtä mahdollista suuntaa huomiselle. Itse katsoin esillepanon heijastelevan uralilaista kehämäistä aikakäsitystä, josta olen kirjoittanut enemmän luvuissa 4.3 ja 5.

Kuvan Kevät, Exhibition Laboratory 4.5.–2.6.2019



Vuoden 2019 Kuvan Keväessä sain käyttööni Exhibition Laboratoryn yläkerran sisääntulotilan. Tila oli matalahko, intiimi kulmaus, mikä palveli suhteellisen pienikokoisia teoksiani hyvin. Käytössäni oli kaksi pidempää seinää, mitoiltaan noin kuusi ja seitsemän metriä. Viisi veistoskokonaisuutta kiinnitin seinille, ja yksi kookkaampi veistospari asetui lattialle. Tilan keskelle asetin piirroksen veistosjalustalle.

Seuraavat työt olivat esillä Kuvan Keväessä, ja erikseen mainitut teokset myös MOSKA-näyttelyssä tammi-helmikuussa 2020.



Opinnäytetyöni ensimmäisenä valmistunut teos oli nimeltään *Kynnet*. Kyseessä oli 10 kappaleen sarja simpukankuorista tehtyjä tekokynsiä. Installaation mitat olivat 20 x 55 x 5 cm. Simpukankuoret keräsin Irlanninmeren rannalta Liverpoolissa syyskuussa 2018, ja myöhemmin saman syksyn aikana veistin ne lopulliseen muotoonsa. *Kynnet* muotoilin omien kynsieni mukaan ja kiinnitin koivun kaarnasta tehdyille alustoille. Yksi osa tästä pienoisteossarjasta oli esillä myös toisessa opinnäytetyönäyttelyssäni.





Myös *Karhi*-nimisen teosparin idea syntyi varhain. Teos koostui kahdesta Saimaalta löydetyistä ajopuusta, joihin olin liittännyt pajusta veistettyjä pitkiä ”piikkejä”. Puissa oli myös kiinnitysjärjestelmät, joista teoksia saattoi kantaa. Isompi ajopuu oli kannettavissa selässä repun tapaan, pienempi taas toimi kilpenä. Teosten koot olivat 303 x 120 x 57 cm ja 200 x 80 x 50 cm. *Karhia* voidaan pitää symbolisena tunnustuksena luonnolle: luonto on kantanut minua halki elämäni, nyt minä vuorostani kannan hetken luontoa. Kokonaisuuden pienempää osaa muokkasin toista opinnäytetyönäyttelyä varten päällystämällä ajopuun löytömetallilla ja korvaamalla pajusta veistetyt piikit metallisilla. Muokattu teos oli MOSKA-näyttelyssä esillä nimellä *Äes*.



Kurkikuningatar oli niinkään kahdesta osasta koostunut teos. Yläosana oli löytömetallista, nahkahihnasta, saksista ja kurjen sulkien ruodoista tehty naamio. Alaosan muodosti teräslevyistä koottu hame. Hameen materiaaleina oli nahkavyö, teräsvanne ja 52 kappaletta teräsliisteitä. Installaation mitat olivat 61 x 178 x 68 cm. Teosparin metalliosat löysin Verkkosaaren alueelta Helsingistä ja nahkaosat hankin armeijajalijäämänä.



Tarvas oli kolmesta osasta koostunut kokonaisuus, johon kuului naamio ja kaksi hanskaa. Naamio koostui tuohesta, löytömetallista ja nahkahihnasta. Hanskat puolestaan olin valmistanut kaarnasta, löytömetallista, nahkahihnoista ja Helsingin Itäväylän pientareelta autonrenkaan kumista. Installaation mitat olivat 44 x 100 x 21 cm. Teoksen nimi viittaa hirveen tai muuhun sarvekkaaseen eläimeen.



Haot muistutti opinnäytetyöni teoksista eniten readymadea. Kaksiosainen teoskokonaisuus koostui kahdesta Saimaalta löytämästäni ajopuusta, joista kumpaankin olin liittännyt löytömetallirenkaan. Renkailla oli sekä käytännöllinen että symbolinen tehtävä. Niistä tarkoitin työt kannettaviksi ja niiden varaan ripustin ajopuut näyttelyissä. Renkaan muodon miellän symboloivan jatkuvuutta. *Haoista* toinen osa oli esillä myös Project Roomissa. Installaation mitat olivat 42 x 154 x 7 cm.



Suojat oli alunperin kolmesta osasta koostunut teoskokonaisuus, joka käsitti rintavaljaan, reisisuojan ja olkasuojan. Teokset koostuivat löytömetallista, kaarnasta, nahkahihnoista sekä armeijaylijäämänä hankitusta neuvostoliittolaisesta kiristyssiteestä. Installaation mitat olivat 84 x 98 x 19 cm. Materiaalien löytöpaikoista mainitsen tässä vain olkasuojan kaarnaosat, jotka keräsin syksyisessä tihkusateessa lapsuudenkotini vierestä kaadetun metsän hakkuuaukealta. Keskeisesti luontosuhdettani kehittäneen leikkipaikan rippeistä tuli näin hauras, ihoa vasten asettava suojus. Teoskokonaisuuteen kuulunut reisisuoja ostettiin Kuvan Keväästä eräiseen yksityiskokoelmaan, ja siksi korvasin sen toisessa näyttelyssä nuolella ja saappaalla. *Suojat* oli siten esillä molemmissa opinnäytetyönäyttelyissä mutta hieman eri muodossa.



Piirrokset asetin esille yksinkertaisesti *Luonnoksia*-nimen alle. Koska veistokset löysivät paikkansa seiniltä, päädyin asettamaan piirrokset veistosjalustalle. Kuvan Keväessä piirroksia oli esillä 30, ja suurimmat niistä olivat kooltaan A5:n luokkaa. Yleisilmeeltään piirrokset olivat hyvin luonnosmaisia, ja osassa niistä oli myös kirjoitettuja muistiinpanoja. Piirrokset esitin kehystämättöminä ja vapaasti jalustalla lepäävinä. Kuvaiheisto käsitti eri-ikäisiä, puettaviin veistoksiin sonnustautuneita ihmisiä, niin miehiä, naisia kuin androggynejäkin. Piirrosten esittämät tilanteet vaihtelivat laidasta laitaan; joissain henkilöt saunoivat tai tanssivat, toisissa heillä oli kauppakassit kädessään, joissakin yksittäinen hahmo oli keräämässä veistosmateriaaleja jättömaalla. Osassa piirroksista ihmishahmo oli tullut niin yhdeksi pukemansa naamion tai kuoren kanssa, että raja inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä oli muuttunut häilyväksi. Piirroksista 23 oli myöhemmin esillä myös MOSKA-näyttelyssä.



MOSKA, Exhibition Laboratory Project Room 31.1.–16.2.2020

Toisen näyttelyn teosten valmistamisen aloitin pian Kuvan Kevään jälkeen. Haimme yhdessä opiskelutoverini Ilai Elias Lehdon kanssa näyttelyaikaa maaliskuulle 2020, mutta saimme sen jo helmikuulle. Näyttelyajan aikaistuminen sai minut luopumaan erään kookkaamman veistoksen tekemisestä ja keskittymään jo tekeillä olleiden veistosten valmiiksi saattamiseen. Näyttelyssä asetimme Lehdon kanssa esille omat erilliset teoskokonaisuutemme.

Näyttelyn nimeksi muodostui jo varhaisessa vaiheessa MOSKA, koska sekä Lehto että minä käytämme töissämme yksinomaan kierrätys- ja löytömateriaaleja. Käyttöni sain Project Roomin takaosan. Kuvan Keväessä olleisiin teoksiin verrattuna MOSKA-näyttelyn töistä tuli materiaalisesti runsaampia. Moniin niistä kuului muun muassa erilaisia riipuksia ja kuvallisia symboleita. Tämän muutoksen katson johtuvan asuin- ja työympäristön vaihdoksesta. Kuvan Keväessä esillä olleiden töiden materiaalit olivat kertyneet haltuuni asuessani ja työskennellessäni Itä-Suomessa. Muutettuani Helsinkiin keräily-ympäristö muuttui rajusti, ja etenkin vuoden 2019 aikana poimin talteen runsaasti urbaanille ympäristölle tyypillisiä pieniä metalli- ja muoviesineitä. Nämä objektit löysivät sittemmin paikkansa uusissa teoksissani. Pienesineiden ripustaminen osaksi puettavia teoksia toi niihin uutena elementtinä mukaan äänen. Useisiin näihin teoksiin sonnustautuessa syntyi äänimaailma, joka muistutti jäähileiden rytmikästä helinää rantavedessä aaltojen tahtiin.

Materiaalista runsastumista lukuun ottamatta töideni sisältö ja ilme sekä museomainen esillepano säilyivät näyttelyiden välillä. Eräs pieni mutta merkityksellinen ero Kuvan Keväeseen verrattuna koski näyttelyn teosluetteloa. Avatakseni yleisölle teosten materiaalien taustoja kirjasin tällä kertaa teosluetteloon kunkin teoksen materiaalien löytöpaikat.

Seuraavassa esittelemäni veistokset olivat esillä MOSKA-näyttelyssä tammi-helmikuussa 2020.



Emä oli teoskokonaisuus, johon kuului päähine ja kaksi käsivarsiin kiinnittyvää osaa. Installaation mitat olivat 110 x 160 x 46 cm. Kokonaisuus koostui pajuista, ajoradan varresta poimitusta autonrenkaan kappaleesta, löytökankaasta, tuohesta sekä pienistä löytömetalliosista kuten kolikoista ja prikoista. Päähineen muoto muistutti useiden uralilaisten kansojen naisten päähineitä ja ortodoksimunkkien käyttämiä klobukkeja. Päähineen koristeina oli erilaisia symboleita, joista keskeisin oli suuri hiusrusetti. Rusetin löysin rantaan huuhtoutuneena Kroatian kesällä 2019. Itse assosioin sen vahvasti Syyrian pakolaisiin, jotka ovat viime vuosina ylittäneet Välimeren henkensä kaupalla. Kenties rusetti on koristanut aiemmin jonkun perheineen aavaa selkää ylittämään lähteneen pikkutyön hiuksia.



Oksi oli kolmiosainen teoskokonaisuus, jota voisi kuvailla ensimmäisessä näyttelyssä esillä olleen *Tarvas*-kokonaisuuden sisartyöksi. *Tarvaan* tavoin *Oksi* koostui naamiosta ja kahdesta hanskasta. Teoskokonaisuuden materiaalit olivat Saimaalta löytynyt kattuhuopa, löytömetalli, tekohampaat ja kaarna. Installaation mitat olivat 70 x 100 x 23 cm. Teoksen nimi viittaa karhuun.



Piessa oli teospari, johon kuului naamio ja rintapanssari. Teosparia voisi kuvailla ensimmäisessä näyttelyssä esillä olleen *Kurkikuningattaren* sisartyöksi. *Piessan* materiaalit olivat löytömetalli, muovi, spraymaali ja tekohampaat. Materiaalit keräsin kokonaisuudessaan Helsingin jättömailta. Installaation mitat olivat 35 x 67 x 27 cm. Teoksen nimi on vienankarjalaa ja tarkoittaa pientä, kenties hieman koomistakin pirua.



Käres oli teospari, joka käsitti silmikön ja vyön. Teospari koostui nahkavyöstä, löytömetallista ja vuoden 2019 mittaan haltuuni kertyneistä muovisista pussinsulkijoista. Vyön materiaalit keräsin pääosin Helsingin jättömailta. Silmikön metalliset koristeosat keräsin syksyllä 2019 näyttelyripustusmatkalla Kataloniassa. Installaation mitat olivat 110 x 70 x 15 cm. Teoksen nimi viittaa kalevalaisessa runoudessa mainittuun käärmeiden emoon.



Vitjat oli teospari, joka koostui löytömetallista, säämiskästä ja järviruo'oista. Kyseessä oli kaksi yksinkertaista, vyötäisille kiinnittyvää ketjua, joihin olin liittännyt runsaasti Helsingin jättömailta kerättyjä löytöesineitä ja joista toisen päässä oli kuivaksi kovettunut kappale säämiskää ja toisen päässä ruo'oista sidottu lyhde. Installaation mitat olivat 70 x 85 x 19 cm. Itse mielsin nämä teokset panteistisiksi versioiksi useissa maailmanuskonnoissa käytetyistä rukousnauhoista.



Marras oli hyvin spontaanisti syntynyt teos, jossa olin sijoittanut vuosia sitten löytämäni nuken kehtoon erilaisia löytökappaleita, kuten linnun kallon ja erilaisia pienesineitä. Teos oli eräänlainen otanta tai näyte niistä joutomaista, joilla olin opinnäytetyöprosessin aikana vaellellut. Teoksen koko oli 23 x 21 x 38 cm.

Oikealla sivulla veistoskokonaisuus *Suojat* MOSKA-näyttelyssä. Teoskokonaisuutta täydensin tässä näyttelyssä pajusta ja löytömetallista tehdyllä nuolella sekä saappaalla, joka oli valmistettu ruosteisesta pellistä ja rikkikävelemäni lapikkaan kumisesta pohjasta. Saappaan mallina toimi moderni maihinnousukenkä. Installaation mitat olivat 95 x 180 x 45 cm.





Piirrokset asetin MOSKA-näyttelyssä esille hyvin samalla tavoin kuin edeltäneessä Kuvan Keväässä. Tässä näyttelyssä piirrosmäärä oli 45. Suuremman teosmäärän vuoksi käytin esitysalustana veistosjalustan sijaan pöytää. Itse piirrokset asetin esille jälleen kehystämättöminä ja vapaasti jalustalla lepävinä, mutta rikkoakseni mosaiikkimaisen kuvakentän litteyttä sijoitin joidenkin piirrosten alle vanerisia korotepaloja. Aiheistoltaan Project Roomin uudet piirrokset olivat yhdenmukaisia Kuvan kevään teosten kanssa, mutta kooltaan ja yleisilmeeltään ne olivat hieman suurempia ja viimeistellympiä. Nämä erot johtuivat siitä, että olin tehnyt valtaosan piirroksista Mustarinda-residenssissä, missä olin kuukauden ajan omistautunut yksinomaan piirtämiselle.



Karhi-teosparin kilpiosasta muokattu teos *Äes* MOSKA-näyttelyssä. Teoksen koko oli 35 x 130 x 16 cm.



3.2 Muut julkiset esiintymiset

Opinnäytetyöprosessin aikana tein yhden ennalta suunnitellun performanssin sekä useita spontaaneja julkisia esiintymisiä, joissa sonnustauduin opinnäytetyöni veistoksiin. Esitykset eivät olleet virallisesti osa opinnäytetyöni taiteellista osuutta, mutta haluan silti mainita ne lyhyesti tässä yhteydessä. Olen valmistanut veistokseni esityksellisyyttä silmällä pitäen, ja niistä monet ovat olleet ja tulevat myöhemmin olemaan performanssikäytössä.

Ennalta suunnitellun performanssin tein taiteilija Aino Johanssonin kanssa elokuussa 2019 Helsingissä Sinebryhoffin puistossa Paulon säätiön kutsunäyttelyn yhteydessä. Esitys pohjautui löyhästi itämerensuomalaisiin vakkajuhliin. Puolituntisessa esityksessä oli kyse metamorfoosista ja jakamisesta. Performanssi oli kolmiosainen. Ensimmäinen osa käsitti muodonmuutoksen. Kyseessä oli eräänlainen laskeutuminen rituaaliin, joka alkoi omien vaatteiden riisumisella ja pukeutumisella työparin vaatteisiin. Vaihdoin siis symbolisesti sukupuolia. Samalla puimme yllemme ihmisroolejamme purkavia varusteita, kuten naamiot ja kypäliä muistuttavat hanskat. Performanssin toinen osa sisälsi jakamisen, jossa tarjoilimme rituaalinomaisesti sekä läsnä olevalle yleisölle että vainajille ”öljyä” ja yrttiutetta. Performanssin kolmas osa oli osallistava. Jaoin yleisölle valkoiset nauhat ja esittelimme uralilaisten kansojen keskuudessa laajasti tunnetun liinarukouksen, jossa valkoinen liina sidotaan kolmella solmulla puuhun. Kukin solmuista edustaa rukousta tai toivetta. Tämän jälkeen yleisö sai sitoa nauhansa puiston puihin tai viedä liinat mukanaan ja sitoa ne myöhemmin johonkin itselleen merkitykselliseen puuhun.

Varsinaisten ennaltsuunniteltujen performanssien lisäksi tein Paulon säätiön kutsunäyttelyn yhteydessä useita spontaaneja esiintymisiä Helsingissä elokuussa 2019. Nämä esiintymiset olivat käytännössä katumusisointeja, joissa soitin kannelta veistoksiini sonnustautuneena. Näistä esiintymisistä en ollut ennakkoon informoinut ketään, ja yleisökin koostui näin ollen sattumanvaraisista ohikulkijoista.



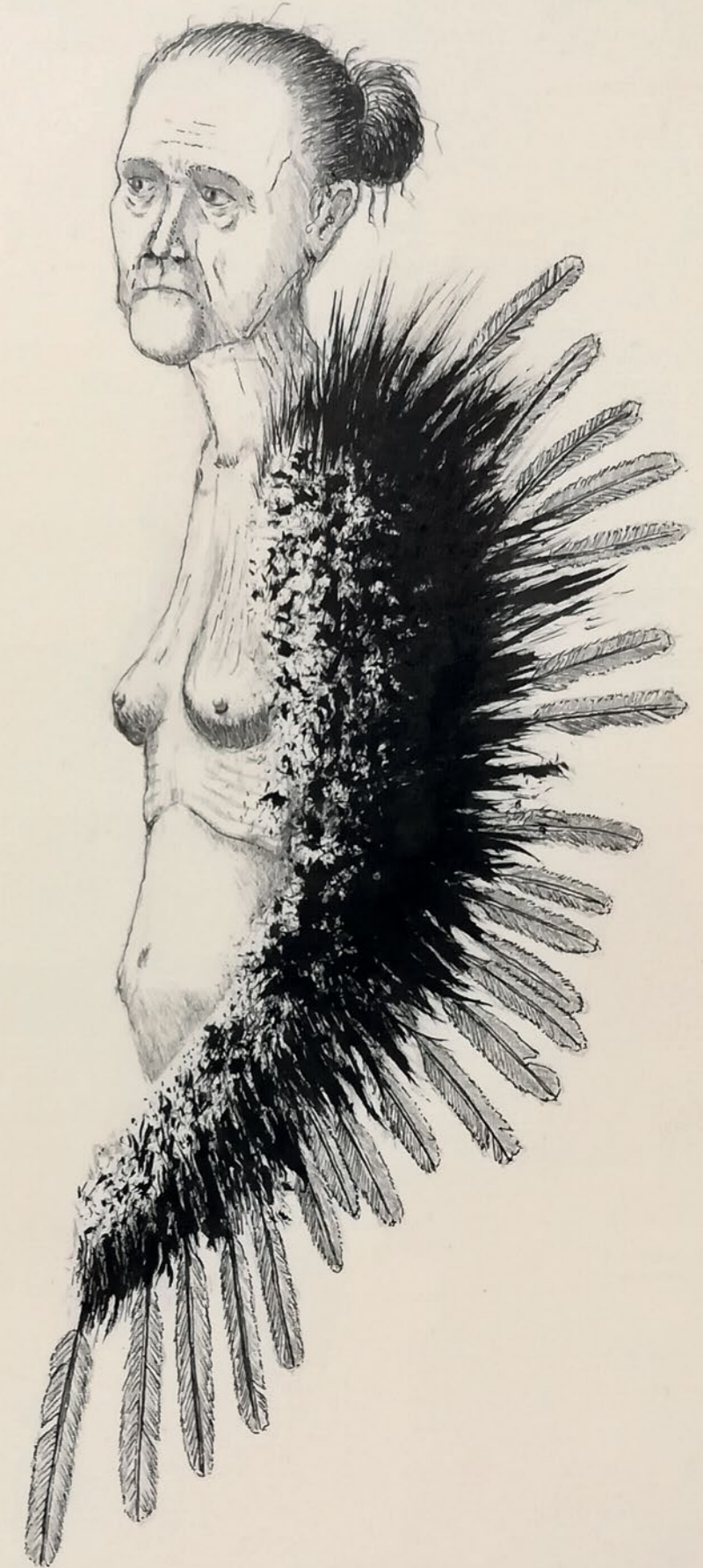
4. NÄKÖKULMIA MUODONMUUTOKSEEN

Ajatus muodonmuutoksesta on ikivanha osa universaalia kulttuurihistoriaa. Eri kulttuureissa muodonmuutokset on käsitetty sekä tässä todellisuudessa tapahtuviksi konkreettisiksi metamorfooseiksi että myös toisessa muodossa tehdyiksi sielunmatkoiksi. Itse olen tässä opinnäytetyössä suhtautunut muodonmuutoksen ideaan erittäin väljästi, asettaen teeman alle miltei minkä tahansa ihmisen kokemusmaailmassa tapahtuvan muutoksen kuten erilaiset kohtaamiset ja oppimisen. Kiinnostukseni on painotunut positiiviseen, luontoyhteyttä syventävään henkiseen uudistumiseen.

Tyypillisesti muodonmuutoksessa on ajateltu olevan kyse ihmisen muuttumisesta eläimeksi tai päinvastoin. Kulttuurihistoriallisessa kontekstissa tunnettu esimerkki muodonmuutoksesta on tässäkin tekstissä käsiteltävä Siperian alkuperäiskansojen šamanistinen perinne. Populaarikulttuurissa ihmissudet ovat kenties tunnetuimpia muodonmuuttajia. Varhaisimmasta nykyisen Suomen alueen transformaatioperinteestä kertovat kalevalaisessa runoudessa esiintyvät muodonmuutokset ja kalliomaalausten sarvipäiset tai muilta osin eläinvartalaiset ihmishahmot, teriantroopit. (Hoppál 2003, 15, 44; Siikala 1992, passim; Muodonmuutokset 1992, passim.)

Muodonmuutoksiin on suhtauduttu eri kulttuureissa varsin eri tavoin. Keskiajan Länsi-Euroopassa noidat ja lykantroopit ovat herättäneet suoranaista kauhua ja vainoamista, kun taas Siperiassa muodonmuutoksiin kytkeytyvät šamaanit ovat kautta aikojen olleet yhteisönsä kunnioitettuja erikoisyksilöitä. Muodonmuutosteeman yleismaailmallisuus on tuottanut monenlaisia teorioita ilmiön syistä ja alkuperästä. Neurologisesti muodonmuutoksesta on esitetty liittyvän aivojen limbiseen järjestelmään eli niin sanottuihin nisäkäsaivoihin, jotka sijaitsevat selkärangan yläosassa ja ovat hyvin samanlaiset kaikilla eläimillä. On esitetty, että varhaisissa pyyntikulttuureissa ihmiset ovat osanneet hyödyntää nisäkäsaivoissa piileviä atavistisia kykyjä esimerkiksi samaistuessaan metsästäessään petoeläimiin. Psykologian saralla eräs teoria liittyy Carl Jungin esittämään ajatukseen kollektiivisesta alitajunnasta. Tämän selityksen mukaan muodonmuutos tarjoaa kanavan kätkeyville impulsseille, jotka kumpuavat ihmisen alitajunnasta tai kollektiivisesta alitajunnasta. (Muodonmuutokset 1992, 30.)

Seuraavassa käyn läpi muodonmuutoksen tematiikkaa klassisen pohjois-euraasian šamanismin, itämerensuomalaisen tietäjälaitoksen ja länsimaista filosofiaa edustavan posthumanismin näkökulmista. Kutakin aihepiiriä vasten heijastan myös omaa työskentelyäni ja opinnäytetyöni teoksia. Lopuksi pyrin kontekstoimaan itseäni nykytaiteen kentällä käsittelemällä etnofuturismia, virolaissyntyistä taidelii-kettä, joka on noussut suosituksi eritoten Venäjän alueen suomalais-ugrilaiden kansojen parissa. Vaikka tulen tekstissä osoittamaan selviä temaattisia ja formaalisia yhteyksiä historiallisen riittiesineistön ja teosteni välillä, minulla ei ole ollut suoria esikuvia tai malleja, joita olisin pyrkinyt jäljittelemään. Työni edustavat omia näkemyksiäni ja tulkintojani ajattomista teemoista.



4.1 Uralilainen näkökulma

Šamanismi

”Pyhässä tapahtuu ajan uudelleen syntyminen. Vain harva pystyy tekemään sitä enää samanistisesti. Ja ratkaisevan hetken, epifanisen suuren hetken kokemuksessa yksilö voi uudistua.” (Sallamaa 1999.)

Šamanismi on uskomusjärjestelmä, joka on muodostunut eri puolilla pohjoista pallonpuoliskoa eläneiden pyynti- ja paimentolaiskulttuurien keskuudessa. Šamanismin juuret ulottuvat ammoiselle kivikaudelle, ja sitä vastaavia ilmiöitä tunnetaan ympäri maailmaa. Katkeamattomana perinteenä šamanismin harjoittaminen on säilynyt tähän päivään asti esimerkiksi Siperiassa, Etelä-Koreassa, Japanissa ja Kiinassa. Nykyään yleiseen käyttöön vakiintunut nimitys ”šamaani” on peräisin Siperiassa ja Kauko-idässä elävien evenkien kielestä. Aiemmin kullakin yhteisöllä on ollut oma nimityksensä pyhille miehilleen ja naisilleen. Alkuperäinen suomenkielinen vastine šamaanille on ollut noita. (Hoppál 2003, 11, 146–147; Siikala 1992, 19.)

Šamanistisen maailmankuvan jakaneen yhteisön hengellinen johtaja on ollut yliluonnollisia kykyjä omannut šamaani. Hänen tehtäviinsä on kuulunut muun muassa parantaminen, ennustaminen, uskonnollisten seremonioiden organisointi sekä kosmisen tasapainon ylläpito ja palauttaminen. Šamaanin osa on yleensä periytynyt, mutta se on saattanut ilmetä myös kutsumuksena tai jo syntymässä tietynlaisena epämuodostumana tai muuna poikkeamana. Usein šamaanikokelaan on täytynyt käydä läpi jonkinlainen initiaatoriitti, joka on voinut sisältää ”kuoleman” ja jälleensyntymän. Šamaanin suorittamat rituaalit ja seremoniat ovat tapahtuneet yleensä koko kylä-, suku- tai heimoyhteisön läsnäollessa, ja niillä on siten ollut myös yhteisöä koossa pitävä vaikutus. (Hoppál 2003, 13–14.)

Šamanistiselle maailmankuvulle on ollut tyypillistä animismi eli sielu-usko, jonka mukaan kaikilla luontokappaleilla on sielu. Eroistaan huolimatta esimerkiksi ihmiset ja eläimet on koettu tasaveroisiksi sielullisiksi toimijoiksi. Tämä epähierarkkinen ajattelu on toteutunut erityisen näkyvästi käsityksessä apueläimistä. Apueläin on tarkoittanut šamaanin eläinhahmoista henkiavustajaa, johon hän on kokenut vahvaa sielullista yhteyttä ja johon hänen suhteensa on ollut samaistuva. Apueläin on ollut sekä opastaja että muodonmuutoksen kohde, alter ego, jonka hahmon šamaani on saattanut sielunmatkoillaan ottaa. Kukin šamaani on omannut yhden tai useampia apuhenkkiä. Animistisen sielu-uskon voi katsoa muodostaneen perustan šamanistiselle muodonmuutokselle. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 17; Hoppál 2003, 11.)

Animismin lisäksi toinen muodonmuutos-teeman kannalta olennainen šamanismin ominaispiirre on ollut käsitys maailmasta monitasoisena kokonaisuutena. Šamaanin tärkein erityistaito on ollut kyky liikkua apueläimensä hahmossa monikerroksisen maailman eri tasojen välillä tehtäviään hoitaessaan. Uralilaisten kansojen keskuudessa nämä todellisuuden tasot on alkuaan mielletty kiinnostavalla tavalla yhtäaikaan vertikaalisiksi ja horisontaalisiksi. Tasoja on katsottu olevan vähintään kolme: ylinen (etelä), näkyvää maailmaa edustava keskinen sekä alinen (pohjoinen), joka on mielletty vainajien asuinsijaksi. Transsendentaaliset todellisuudet, henkien maailmat, on koettu aivan yhtä todellisiksi kuin arkitodellisuus (Hoppál 2003, 8). Tuonpuoleisista on etsitty neuvoa muun muassa sairauksien parantamiseen

ja muiden yhteisöä kohdanneiden ongelmien ratkaisemiseen. Muodonmuutos on katsottu välttämättömäksi, jotta eri todellisuuden tasoja on voitu läpäistä ja ylittää. Käsitys monitasoisesta maailmasta on näin luonut motiivin muodonmuutokselle. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 104–106, 322–333.)

Tyypillisesti šamaani on muuntunut maailman eri tasojen välillä kulkiessaan aina kulloiseenkin matkaan parhailla luontaisilla edellytyksillä varustetuksi eläimeksi. Esimerkiksi matkan suuntautuessa veteen on šamaani pyrkinyt transformoitumaan kalaksi. Pyrkiessä yliseen on toivottu metamorfoosi voinut tapahtua ihmisestä linnuksi, ja vastaavasti maan aukkojen kautta aliseen tehtävä matka on saattanut vaatia käärmeeen olomuotoa (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 14–15; Lehikoinen 2009, 21). Edellä mainitusta ihmis-käärme metamorfoosista on Suomessakin muistumia kalliomaalauksissa ja kansanrunoudessa. Esimerkiksi Ruokolahden Kolmiköytisienvuoren kalliomaalauksessa esiintyy käärmeeksi muuntautunut massa oleva ihmishahmo ja kalevalaisessa runoudessa Väinämöinen ottaa käärmeeen hahmon tuonelaan matkatessaan. Šamanismin näkökulmasta merkityksellisimpiä ovat loogisesti olleet ne eläimet, joiden ominaisuudet ovat mahdollistaneet useiden eri elementtien haltuunoton. Käärmeiden ohella muita erittäin arvostettuja ”tasomatkaajia” ovat olleet vesilinnut, kuten kuikat, jotka liikkuvat sujuvasti veden alla, päällä ja ilmassa (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 145–146; Hoppál 2003, 11).

Šamanistinen muodonmuutos on edellyttänyt transsitilaa, joka on saavutettu nauttimalla huumaavia kasveja tai sieniä, rummuttamalla, tanssimalla tai erityisiä hengitystekniikoita käyttämällä. Syvää transsia edeltäneessä hurmioitumistilassa šamaani on saattanut selostaa matkansa vaiheita muille läsnäolijoille hyvinkin tarkkaan. Syvässä transsitilassa hän ei ole enää kyennyt kommunikoimaan ulkomaailman kanssa, vaan on ollut näennäisesti tiedottomassa tilassa. Sen sijaan šamaani on tuolloin ollut kykenevä kommunikoimaan muiden todellisuuden tasojen henkiolentojen kanssa. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 14–15.)

Šamanistiset rituaalit transsiin vajoamisineen ja muodonmuutoksineen ovat olleet monikanavaisia prosesseja, joissa rituaaliesineillä on ollut tärkeä rooli. Tunnetuin näistä on noitarumpu eli kannus. Suomalaisesta näkökulmasta kiinnostavaa on kannuksen ja kanteleen ehdotettu etymologinen yhteys (Siikala 1992, 238). Muita keskeisiä varusteita ovat olleet vyöt, puvut, naamiot, päähineet, sauvat, taikaesineet ja erilaiset symboliset aseet. Esineet ovat olleet šamaanin ulkoisia tunnuksia, rituaalien käyttöesineitä ja symboleita itsessään. Esineistön ja etenkin asusteiden runsaus on vaihdellut kulttuurista toiseen. Uralilaisista kansoista esimerkiksi nganasaneilla šamaanin asukokonaisuus on ollut varsin runsas, kun taas nenetsi-noita on saattanut esiintyä lähes alasti pelkkä vyö ja silmikko yllään. (Siikala 1992, 39–40, 238; Hoppál 2003, 96, 114.)

Šamaanin näyttävin varuste ja tunnusmerkki on ollut hänen pukunsa. Pukuja voi tarkastella kahdella tavalla: kokonaisuuksina tai yksityiskohtien kautta. Useissa kulttuureissa šamaaneilla on ollut yleensä muutamia eri pukuja eri tarkoituksiin. Jos šamaanin on esimerkiksi täytynyt rituaalissa siirtyä aliseen maailmaan, hän on pukeutunut raskaaseen pukuun, joka oli koristeltu metallisilla luiden ja apuhenkien symboleilla. Jos taas šamaanin on täytynyt matkustaa yliseen maailmaan, on hän käyttänyt kevyttä pukua jonka teemana on usein ollut lintu. (Hoppál 2003, 94–96.)

Šamaanin puku on sisältänyt hänen henkilökohtaisten apuhenkien symboloituja ja fetissejä, kuten lintujen, käärmeiden, peurojen ja esi-isien kuvia. Symbolien materiaaleilla ja materiaalien alkuperällä on ollut suuri merkitys. Nuo symbolit ovat olleet paitsi symboleita, myös kanavia edustamansa asian yhteyteen. Apuhenkien attribuuteilla koristettuun asuun pukeutuessaan šamaani on vetänyt konkreettisesti ylleen apuhenkensä ”nahat” ja näin muuttanut apuhengekseen. Symbolit eivät siten ole vain kuvanneet jotain, vaan ne ovat auttaneet tulemaan tuoksi joksikin, muistuttaneet edustamansa asian jatkuvasta läsnäolosta ja jopa olleet yhtä kuin edustamansa asia. Omista veistoksistani ehkä eniten vastaavan kaltaisia symboleita sisältyi *Piessa*-teosparin rintaosaan. Tähän työhön liitin runsaasti erilaisia kuvallisia symboleita, kuten linnun ja ihmisen löytömetallista leikatut figuurit. Rintapanssarin metalliliisteiden lukumäärä puolestaan vastasi ihmisen kylkiluiden määrää. Monissa kulttuureissa šamaanit ovat käyttäneet puvuissaan metallisia kylkiluusymboleja, joskin huomattavasti pienimuotoisempina. Yksinkertaisin selitys kylkiluusymboleille on se, että ne ovat toimineet panssarina ja suojanneet šamaanin kehoa vihamielisiltä hengiltä. Folkloristiikan professori Anna-Leena Siikalan mukaan luusymboleissa on ollut kyse šamanistisen mysteerin keskeisimmän ilmiön, kuoleman ja jälleensyntymisen esiintuomisesta (Siikala 1992, 40). Myös etnologi Mihály Hoppál on viitannut samaan merkityssisältöön. Hänen mukaansa luusymbolit ovat ilmaisseet, että puvun omistaja on läpäissyt initiaationsa. Šamanistiseen initiaatioon on usein sisällynyt šamaanikandidaatin ruumiin symbolinen pilkkominen ja hänen lihansa keittäminen irti luista. Tämän jälkeen hän on saattanut jälleensyntyä uuteen sosiaaliseen rooliinsa šamaanina. (Hoppál 2003, 96–97.)

Vyön rooli on ollut useiden šamanismia harjoittaneiden uralilaisten kansojen parissa tärkeä. Vyö on ollut kuin koko šamaanin varustus pakattuna kompaktiin kokoon. Se on sisältänyt kaikki tärkeimmät symbolit ja taikaesineet. Vyön rooli periytyi sittemmin myös itämerensuomalaiseen tietäjälaitokseen (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 359–360). Rummun tavoin vyön käyttöön on liittynyt ääni. Siihen kiinnitetyt riipukset ovat soineet käyttäjänsä liikkeiden mukana ja siten edesauttaneet arkitajunnasta irtautumista. Omista töistäni *Vitjat*-teoksen sekä *Käres*-teosparin vyön voi katsoa edustaneen samaa ajatusta.

Teoksistani suorimmin šamanismiin ja šamanistiseen muodonmuutokseen viittasivat päähineet ja naamiot. Kruunut ja päähineet ovat olleet tärkein osa pohjois-euraasialaisten šamaanien asustusta. Jopa niissä kulttuureissa, joissa ei ole käytetty muita rituaaliasuja, on käytetty jonkinlaisia päähineitä. Päähineet ovat olleet šamaanin sosiaalisen roolin merkkejä hänen yhteisössään, ja ne ovat toimineet hänen linkeinä yliseen maailmaan. Siperialaisten šamaanien kruunuissa on usein ollut silmien yli laskeutuva huntu tai verho, joka sumensi käyttäjänsä näkökenttää. Tämä ympäristön havainnoinnin tietoinen rajoittaminen on edesauttanut arkitietoisuudesta irtaantumista, itsesuggestiota ja transsiin pääsyä. Silmien peittäminen on auttanut šamaania näkemään paremmin ”sisäisillä silmillään” muille maailman tasoille ilman arkitietoisuuden asettamia rajoituksia. Vastaavanlaiset verhot tein *Käres*-teosparin silmikkoon ja *Emä*-teokseen. (Hoppál 2003, 105–111.)

Naamioilla on ollut lukuisia merkityksiä kautta historian. Šamanismissa ne ovat usein edustaneet šamaanin apuhenkien. Ihmiskasvoinen naamio on edustanut yleensä tiettyä esi-isää, josta on tullut yhteisönsä hengellinen suojelija kuolemansa jälkeen. Rituaaleissa naamioilla on ollut kolme tarkoitusta. Ensiksikin ne ovat luoneet yleisölle vaikutelman kantajansa konkreettisesta toiseksi tulemisesta. Toiseksi naamioon



sonnustautunut henkilö on itse sulkeutunut osittain ulkomaailmalta. Kolmanneksi naamio on harhauttanut pahantahtoisia henkimaailman voimia. Esimerkiksi kuolleiden maailmaan astuakseen šamaani on pitänyt peittää omat elävät kasvosensa ”kuolleilla” kasvoilla. (Hoppál 2003, 111–112.)

Päähineet ja naamiot ovat ilmentäneet muodonmuutosta erilaisten eläinviittausten kautta. Tyypillisiä merkkejä tästä ovat naamioihin ja päähineisiin liitetyt sarvet ja sulat. Sarvien voidaan katsoa viittaavan ”taivaspeuran” myyttiseen hahmoon. Tämä kosminen olento on tunnettu ympäri Pohjois-Euraasiaa, ja se on ollut hyvin suosittu apueläin šamaanien keskuudessa. Yksinkertaisesti sanottuna päähineiden sarvet ovat toimineet antennina yliseen maailmaan. Ne ovat toimineet myös symbolisina aseina vihamielisiä henkiä ja kilpailevia šamaaneja vastaan, aivan kuten peurat käyttävät sarviaan luonnossa. Opinäytetyöni teoksista *Tarvas*- ja *Piessa*-teosten naamiot oli varustettu rautaisiin sarvin. *Kurkikuningatar*-teoksen naamiossa puolestaan oli kurjen sulkaruodoista tehty ulokkeet, jotka muistuttivat etäisesti kruunun sakaroita. (Hoppál 2003, 105–111.)

Aina šamanistisissa rituaaleissa muodonmuutos ei ole ollut lajien vaan esimerkiksi sukupuolten välistä. Miespuolisilla šamaaneilla on voinut rituaaleihin sisältyä samaistumista naissukupuoleen ja päinvastoin. Androgyynisyyttä on ilmaistu pukeutumalla vastakkaisen sukupuolen vaatteisiin tai liittämällä rituaaleissa käytettyyn asuun viitteitä kumpaankin sukupuoleen (Hoppál 2003, 104–105; Siikala 1992, 201). Tällaisen molempien sukupuolten ominaisuuksia yhdistävän androgyynisyyden on katsottu useiden Siperian kansojen keskuudessa tekevän šamaanin vahvaksi (Hoppál 2003, 105). Kalevalaisessa runoudessa sukupuolten välisen rajan hämärtymisestä kertoo esimerkiksi Väinämöisen etymologinen ja myyttinen yhteys feminiiniseksi miellettyyn vesielementtiin (Heikkilä 1992, 27). Sammonryöstön yhteydessä Louhi puolestaan pukeutuu miehen mekkoon muuntautuessaan kotkaksi (Siikala 1992, 201). Molemmat esimerkit edustavat kalevalaisen runouden vanhaa šamanistista kerrostumaa. Myös osassa veistoksistani androgyynisyys oli läsnä. Esimerkkeinä tästä mainittakoon teokset *Kurkikuningatar*, *Käres* ja *Emä*. Niin ikään useat piirroksissani esiintyneet hahmot olivat sukupuoleettomia. Androgyynisyys oli keskeinen osa myös performanssikokeilujani. Yhdessä taiteilija Aino Johanssonin kanssa tehdyn esityksen alkuvaiheisiin sisältyi rituaalinen riisuutuminen ja toistemme vaatteisiin pukeutuminen. Tämä symbolinen sukupuoliroolien vaihtaminen oli eräänlainen herkistävä portti itse esitykseen. Kokemusta voisi kuvailla vapautuneeksi, ilmapiksi ja unenomaiseksi. Kehosta tuli kevyempi.

Šamanistinen muodonmuutos on tapahtunut lähes yksinomaan sellaisiksi luontokappaleiksi, jotka on mielletty aktiivisiksi toimijoiksi. Sen sijaan passiivisiksi luontokappaleiksi tai elottomiksi esineiksi muuntuminen on ollut harvinaista, vaikka animismin hengessä niilläkin on ajateltu olevan sielu. Tämä selittyy sillä, että muodonmuutos on aina tapahtunut jonkin aktiivista toimintaa vaativan syyn vuoksi. Täysin tuntematonta ei passiiviseksi eliöksi tai elottomaksi esineeksi muuntuminen ole kuitenkaan ollut. Esimerkiksi kuolemassaan moni šamaani on muuttunut puuksi. Nenetsien šamaani taas on saattanut rituaaleissa muuntaa ilmaa halkovaksi nuoleksi (Hoppál 2003, 136).

Itämerensuomalainen tietäjälaitos

Rautakaudella šamanismi alkoi itämerensuomalaisen kulttuuripiirin alueella muuntumaan tietäjä-instituutioksi. Syinä muutokseen olivat kristinuskon kasvava vaikutus ja siirtyminen agraarikulttuuriin. Paikalleen asettuneen maanviljelyn myötä ympäröivä luonto muuttui toiseudeksi; se alkoi nyt merkitä kasvavassa määrin epävarmuutta ja hallitsemattomuutta. Pyhät kulttieläimet, kuten karhu, muuttuivat uhkatekijöiksi. Aiemmassa pyyntikulttuurissa šamaanin tehtävänä oli ollut toimia välittäjänä henki- ja reaalimaailman välillä. Tietäjän tehtävänä oli sen sijaan hallita ympäristössä vaikuttavia maagisia voimia ja turvata siten yhteisönsä toimeentulo. Šamanismin ja tietäjyyden oleellinen ero piilee siis suhteessa ympäröivään luontoon. Šamanistisessa pyyntikulttuurissa väestö sopeutui luonnon kiertokulkuun. Viljelykulttuurin myötä syntynyt tietäjyys puolestaan pyrki luonnon hallintaan. Tämä murros on epäilemättä vaikuttanut suomalaisen luontosuhteen välillistymiseen. (Sarmela 1994, 25–30.)

Muodonmuutos-teeman kannalta keskeinen ero šamaanin ja tietäjän välillä oli suhde apuhenkiin ja -eläimiin. Karkeasti voi sanoa šamanismille tyypillisen animismin eli sielu-uskon muuntuneen tietäjälaitoksessa animatismiksi eli voimauskoksi. Vaikka tietäjä kykeni ”nostattamaan” apueläimensä puolus-

tamaan itseään, hän ei kokenut niihin samankaltaista tasa-arvoista sukulaisuutta eikä kyennyt ottamaan apueläimensä hahmoa šamaanin tavoin. Myöskään šamanismille ominaisista transsiin vajoamisista ja henkimaailmassa tehdyistä sielunmatkoista ei ole tietäjälaitoksen osalta kiistattomia todisteita, vaikka sellaisiin onkin viittauksia kansanrunoudessa. Lähin vastine transsitilalle ja tajunnalliselle muodonmuutokselle lienee ollut tietäjän erään alatyyppin, myrrysmiehen, toimissaan saavuttama vimmainen hurmos, jossa hän ei enää tuntenut fyysistä kipua. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 14–17; Siikala 1992, 294–295.)

Vaikka šamaanin ja tietäjän toimien välinen periaatteellinen ja sosiologinen ero onkin nykytutkimuksessa melko tarkasti rajattu, jätti šamanismi runsaasti jälkiä kansanrunouden ohella myös tietäjyyden käytäntöihin, maailmankuvaan ja rituaaliesineistöön (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 359–360). Esimerkiksi käsitys monikerroksisesta maailmasta säilyi pitkään ja tallentui kansanrunouteen. Myös šamaanin ja tietäjän taidot ja tehtävät, kuten parantaminen, ennustaminen ja kosmisen tasapainon ylläpitäminen olivat pitkälti yhteneväiset. Molemmat olivat myös suullisen loitsulauluperinteen taitajia, kehittäjiä ja ylläpitäjiä. Suomessa maan itäosien kaskikulttuuri säilytti tietäjälaitoksessaan šamanistisia piirteitä länttä pidempään, paikoitellen aina 1800-luvulle maanviljelyn kaupallistumiseen asti (Sarmela 1994, 25–30). Omassa suvussani viimeinen tunnettu tietäjä Otto Häkkinen (1890–1961) toimi Virtasalalla Keski-Savossa vielä myöhään 1900-luvulla. Pisimpään tietäjälaitos säilyi Karjalassa, jossa ortodoksinen kirkko suhtautui rahvaanuskoon protestanttista kirkkoa huomattavasti suvaitsevammin. Siellä tietäjälaitos käytännössä integroitui monilta osin ortodoksisuuteen (Sarmela 1994, 34).

Šamanismin esineellinen perintö ilmeni tietäjälaitoksessa muun muassa apueläimiin viittaavien fetissien ja muiden taikalujen käyttönä. Eräs tällainen väline oli kuikannahkainen pussi, jollaisissa suomalaiset ja karjalaiset tietäjät kantoivat magian harjoittamisessa käyttämiään välineitä vielä myöhään historiallisella ajalla. Kuikan, käärmeiden ja muiden eri elementtien välillä liikkuvien eläinten maaginen merkitys ja kyvykkyys käsitettiin tietäjälaitoksessa hyvin samalla tavoin kuin šamanismissa. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 145–146.)

Tietäjien osalta varsinaisten rituaaliasujen käytöstä on säilynyt melko vähän tietoa. Ilmeistä kuitenkin on, että itämerensuomalaisen tietäjän asuvarustus oli edellä kuvattua siperialaista šamaanipukua selvästi niukempi. Esimerkiksi sarvin varustettuja naamioita tietäjien ei tiedetä toimituksissaan enää käyttäneen, vaan niiden käyttö typistyi rahvaan kulttuurissa lähinnä karnevalistiseksi osaksi eräiden vuotuisjuhlien kuten kekrin ja Nuutin päivän viettoa (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 128, 242). Varmuudella tietäjän rituaaliasu käsitti šamaanin päähineeseen rinnastuvan lakin, paidan ja vyön, joihin oli kätkeyty maagisesti merkityksellisten eläinten osia (Siikala 1992, 239). Toisinaan toimitukseen pukeutumiseksi saattoi riittää pelkästään päällä olevan ”nahan” eli arkivaatteiden kääntäminen nurin päin (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 359). Aiemmin mainitsemani sukulaismies tyytyi vain painamaan hatun silmilleen. Eräs ilmeinen syy tietäjän fyysisen asun pelkistymiseen liittyy rituaalien sosiaalisen formaatin muutokseen. Yhteisöllisiä toimituksia järjestäneeseen šamaaniin verrattuna myöhempien aikojen itämerensuomalainen tietäjä toimi varsin suljetusti. Tilanteesta riippuen hänen toimituksissaan oli läsnä yleensä vain parannettava tai muutoin avuntarpeessa oleva asianomainen, ja useita toimituksia tietäjä saattoi hoitaa yksinkin ”etänä”. Näyttävän puvun käytölle ei näin ollut enää sosiaalista tilausta.

Tietäjälaitoksessa konkreettisia asusteita tärkeämmiksi koettiin ”ylle laulettu asu”. Kyseessä oli kalevalamittaisin loitsu eli varaussanojen kuvailtu maaginen varustus, johon tietäjä lausui sonnustautuvansa kulloistakin tehtävänsä ja tehtävän tuomia vastuksia varten. Tällainen tehtävä saattoi olla esimerkiksi parannettavaa vaivaavan sairauden syyn selvittäminen ja taudinaiheuttajan päihittäminen ja häätäminen. Loitsuissa toistuvat kuvaukset muun muassa rautaisesta päähineestä, rautaisesta paidasta, rautasaappaista, rautaisista hanskoista ja rautavyöstä. Itseäni ajatus tällaisesta mielikuviin varustautumisesta on viehättänyt suuresti, ja olenkin ajatellut oman ”ylle laulamani asun” tulleen lihaksi opinnäytetyössäni. Varaussanojen kuvaileman maagisen varustuksen tavoin oli myös minun pukineissa raudalla hyvin keskeinen rooli. Tietäjälaitoksessa varusteiden rautaisuuden katsottiin vertautuvan myyttisten olentojen ominaisuuksiin ja viittaavan tuonpuoleisuuteen. Rautaa käytettiin erityisesti pahalta suojaavassa taikudessa. (Siikala 1992, 48, 239, 248–249; Pulkkinen ja Lindfors 2016, 302.)

Vaikka varsinaista transsiin perustunutta muodonmuutosta ei itämerensuomalaisessa tietäjälaitoksessa enää tiettävästi juuri harjoitettu, on sen traditioon kuulunut aiheeni kannalta eräs vähintäänkin yhtä kiinnostava käsite. Kyse on väestä. Nykykielessä sanan ymmärretään usein tarkoittavan ihmisjoukkoa, mutta käsitteen alkuperäinen merkitys avautuu paremmin adjektiivin ”väkevä” kautta. Kansanperinteessä väen on ajateltu olevan eräänlaista latautunutta energiaa ja potentiaalia, jota sisältyy animatistisesti kaikkeen elolliseen ja elottomaan. Muun muassa kivillä, puilla, raudalla, ihmisillä, eläimillä, vainajilla, paikoilla, maalla, tulella ja vedellä on kullakin ajateltu olevan itselleen ominaista väkeä. Väkeä on kontekstista riippuen pidetty joko persoonallisina haltijaolentoina tai puhtaasti tietyn asian sisältämänä ominaisvoimana – tai molempina yhtä aikaa. Näitä väkiä on kyvykkäiden ihmisten katsottu pystyvän ohjailemaan ja hallitsemaan ja jopa ottamaan tilapäisesti ”itseensä”. Viimeksi mainitussa tapauksessa on puhuttu ottoluonnosta. Ottoluonto on tarkoittanut tietäjän itseensä ulkopuolisesta lähteestä lataamaa väkeä, jolla hän saattoi tulla maagisilta kyvyiltään voimakkaammaksi. (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 253, 408.)

Kiinnostava piirre väessä oli sen kyky tarttua tai siirtyä materiaalista, organismista tai elementistä toiseen niin suoran kosketuksen kuin mielle yhtymienkin kautta (Pulkkinen ja Lindfors 2016, 408). Esimerkiksi tietäjän käyttämä väekkäillä fetisiseillä varustettu vyö toimi tässä mielessä kantajansa varavirtapankkina. Toisaalta väen tarttumisella selitettiin usein myös erilaisia sairauksia. Taudin voitiin katsoa johtuvan esimerkiksi siitä, että epäkunnioittavasti ympäristöä kohdelleeseen ihmiseen oli tarttunut tuon ympäristön väkeä. Nykypäivänä esimerkiksi antroposeenille ominaisten mikromuovien voi ajatella edustavan vastaavalla tavalla vaikuttavaa väkeä. Tällaisen ”väen” päätyminen ihmisen elimistöön voi tulkita täysin konkreettiseksi metamorfoosiksi. Mikromuovit aiheuttavat muun muassa steriiliyttä (Lummaa 2014, 273–275).

Kielteisesti vaikuttavan väen rinnalle voi nostaa myös positiivisempaa ajatuksena taideteoksen väen ja ihmisen väen keskinäisen vuorovaikutuksen. Tätä ajatusta olen hellinyt etenkin puettavien teosten kohdalla. Löytömateriaaleista koottu teos muuttuu eläväksi tullessaan ihmisen kantamaksi, ja ihminen puolestaan saa teosta kantaessaan sen materiaalisuuden kautta yhteyden ympäristöönsä ja luonnon jatkuvaan, sykliseen liikkeeseen. Kenties taiteilijan erääksi tehtäväksi voisikin laskea materiaalin ”väekkyiden” tunnistamisen, paljastamisen ja välittyväksi tekemisen.



4.2 Posthumanismin näkökulmia

Nykypäivänä eräs mielenkiintoinen aihe-alue muodonmuutos-teeman kannalta on posthumanismi. Kyseessä on filosofis-tutkimuksellinen suuntaus, joka on syntynyt tarpeesta päivittää humanistinen ajattelu vastaamaan nykyistä todellisuuskäsitystä. Posthumanismin perusajatuksena on kyseenalaistaa ihmisen erityisasema suhteessa ei-inhimilliseen. Käsitettä on ensi kertaa käyttänyt kirjallisuudentutkija ja -teoreetikko Ihab Hassan vuonna 1977. Tänä päivänä posthumanismi pohtii laajasti monia ajankohtaisia ilmiöitä, tieteenaloja ja kehityskulkuja kuten esimerkiksi eläintutkimusta, ympäristöongelmia, energia- ja talouspolitiikkaa sekä teknologian uusia alueita kuten geenimuuntelua ja tekoälyä. Itse olen tutustunut käsitteeseen vasta opinnäytetyöprosessini aikana. En pyri tässä käymään läpi posthumanismia kattavasti, vaan nostan sitä käsittelevistä teksteistä esiin aiheita, jotka olen kokenut opinnäytetyöni kannalta kiinnostaviksi. (Lummaa ja Rojola 2014, 13–16, 29.)

Posthumanismi jakautuu kahteen toisistaan poikkeavaan suuntaukseen. Toinen suuntaus on kiinnostunut teknologiasta ja koneista ja ihmisen suhteesta niihin. Tähän suuntaukseen liittyy myös usein posthumanismin yhteydessä esille nostettu transhumanismi, joka suhtautuu positiivisesti ihmisen ja koneiden liittoon ja katsoo ihmisen seuraavan luonnollisen kehitysasteen olevan muuttuminen kyborgiksi. Transhumanismin lopullisena päämääränä on kuolemattomuus. (Lummaa ja Rojola 2014, 14–17.)

Toinen, itseäni kiinnostavampi posthumanismin suuntaus on kiinnostunut ihmisen suhteesta ei-inhimilliseen luontoon. Tässä suuntauksessa korostetaan kaikkien elämänmuotojen tasa-arvoisuutta ja pyritään purkamaan hierarkkista lajismia. Tällä niin kutsutulla kriittisellä posthumanismilla on paljon yhteistä kriittisen eläintutkimuksen, ekokritiikin, uusmaterialismin ja syväekologian kanssa. Kriittisen posthumanismin voi katsoa pyrkivän luomaan filosofista pohjaa ympäristöongelmien ja ilmastonmuutoksen ratkaisemiseksi ja jälkifossiilisen elämäntavan muodostamiseksi, ja sen ideaaliksi on lopulta palautettavissa ei-tuhoavan yhteiselon luominen inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. (Lummaa ja Rojola 2014, 16–22; Raipola 2014, 36.)

Ihmisen ja eläimen suhdetta pohtivissa posthumanistisissa teksteissä käytetään toisinaan sanataiteesta omaksuttua käsitettä ”kesuura”, joka on mielestäni kiinnostava suhteessa shamanistiseen metamorfoosiin. Kesuurassa on kyse rajatilasta inhimillisen ja ei-inhimillisen välissä. Taiteessa ja mytologioissa tällaista rajatilaa edustavat teriantrooppiset ihmiseläimet. Luonnossa käytännön esimerkkinä kesuurasta on pidetty apinoita (Sihvonen 2014, 82, 94). Luovasti sen voi kuitenkin ajatella olevan yhteydessä aiemmin käsittelemääni tajunnalliseen muodonmuutokseen, joka on toteutunut šamaanin transsimatkassa. Šamanismissa rituaaliasut olisivat näin olleet nimenomaan työkaluja kesuuran alueella operointiin tai sen läpäisemiseen.

Posthumanismin kiinnostus kohdistuu usein juuri ihmisen ja eläimen suhteeseen. Ihminen heijastaa helposti itseään muihin samankaltaisella aikajänteellä aktiivisesti toimiviin elämänmuotoihin. Taiteen saralla erään poikkeuksen tekee Tuija Kokkosen teos *Kronopolitiikkaa – III muistio ajasta* (2010). Teoksessa osallistuja on saanut lukea esityshuoneessa 4000 vuotta vanhaa Gilgamesh-runoelmaa sammaleelle (Kokkonen 2014, 195). Asko Nivala menee vielä askeleen pidemmälle esitellessään



käsitteen ”postbioottinen”, joka haastaa posthumanismin eliökeskeisyyden. Nivalan ehdottama postbioottinen tunnustaa orgaanisen ja ei-orgaanisen kerrostuneisuuden ja samanarvoisuuden (Nivala 2014, 253–258). Postbioottisen käsite tarjoaa posthumanismille yhtymäkohdan uralilaiselle maailmankuvulle ominaiseen animismiin ja tietäjä-instituution käsitykseen väestä.

Edellä mainitussa Kokkosen teoksessa tapahtunut ihmisen hakeutuminen vuorovaikutukseen toisen elämänmuodon, sammaleen, kanssa muistuttaa aiemmin prosessikuvauksessa avaamaani kävelyn ja keräilyn performatiivisuutta. Tosin omat luonnossa tapahtuneet rituaalini ovat olleet varsin spontaaneja verrattuna Kokkosen tarkoin ennalta järjestettyyn esimerkkitalanteeseen. Yhtä kaikki, kyse on ollut esityksen laajenemisesta ei-inhimillisille yleisöille ja kokemuksen muotoutumisesta vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Materiaalia kerätessä väki on tarttunut rantamudasta ihoon ja sieluun, kokemus on kirjannut informaatiota mielen poimuihin ja purkanut autonomiaani suhteessa ympäristöön. Harmaa hetki ilman analyttistä, pilkkovaa ajatusta. Uskoakseni vastaavan kaltaisesta kokemuksesta on filosofi Tere Vadén käyttänyt nimitystä ”asubjektiiivinen kokemus”. Vadénin (2004, 50) mukaan ”asubjektiiivisuudet ovat kokemuksia, jotka eivät ole sen paremmin subjektin kuin ei-subjektinkaan, vaan ne tulevat ennen tai jälkeen subjektivointia (tai objektivointia)”. Ne ovat siis paikallisia, ainutlaatuisia kokemuksia jotka muodostuvat ennen tai jälkeen yksilön ja ympäristön erottelua. Vadén liittyy asubjektiiivisen kokemuksen suomalais-ugrilaisiin kieliin ja niiden tuottamaan mentaaliseen maisemaan. Indoeurooppalaisten kielten vahva subjektikäsitys ei Vadénin mukaan mahdollista vastaavaa kokemusta. (Vadén 2004, 50–51.)

Muodonmuutostarinoihin on liittynyt aina vahvasti sekä antropomorfismi eli ihmisenkaltaistaminen että myös zoomorfismi eli eläimenkaltaistaminen. Zoomorfismi toteutuu vaikkapa sanonnassa ”vahva kuin karhu”. Antropomorfismi taas toteutuu vaikkapa ihmisen ajatuksessa eläimestä moraalisenä tai jumalasta ihmisenmuotoisena olentona. Antropomorfismi on ihmiselle luontainen tapa jäsentää maailmaa. Sen katsotaan olevan useimpien perinteisten uskontojen ja uskomusjärjestelmien taustalla. Posthumanismin kritiikki kohdistuu usein antropomorfismin ihmiskeskeisyyteen. Kritiikin mukaan muut elävät olennot ovat merkityksellisiä ihmiselle vain ja vasta häntä itseään vasten (Sihvonen 2014, 84). Kritiikkiin liittyy etologi Jakob von Uexküllin luoma käsite ”umwelt”, jolla tarkoitetaan eläimen kokemaa sisäistä todellisuutta (Kokkonen 2014, 191). Umwelt on ihmisen käsitys- ja havainnointikyvyn ulottumattomissa, emmekä voi siten koskaan täysin tietää millainen on eläimen subjektiivinen kokemus maailmasta. Siperialainen šamaanikaan ei ole tasavertaisesta suhtautumisestaan ja samaistumiskokemuksesta huolimatta tullut transsimatkallaan todella kalaksi, vaan hän on ”ihmisenkaltaistanut” kalan ja hyödyntänyt tunteitaan kalan kykyjä ja ominaisuuksia päämääränsä tavoittelussa. Posthumanismin näkökulmasta ihmisen ja ei-inhimillisen kohtaamisen tulisi tapahtua toisen ominaislaatu kunnioittaen, tunnustaen ylittämätön este toisen kokemusmaailman käsittämiseksi ja pyrkien varauksettomaan suhtautumiseen toiseutta kohtaan. Toisaalta on myös esitetty, että antropomorfismi voi ihmiskeskeisyydestään huolimatta olla ymmärrystä ja myötätuntoa rakentava tapa hahmottaa ei-inhimillistä, sillä se tunnustaa ja tunnustaa ei-inhimillisen toimijan tuntevaksi olennoksi, subjektiksi (Rojola 2014, 146). Šamanistinen oman sisäisen eläimen tunnistaminen ja sen nahkoihin asettuminen voi näin olla yksi tärkeä työkalu kunnioittavamman rinnakkaiselon muodostamisessa, vaikka umwelt pysyykin lopulta tavoittamattomissa.

Eläimen ja ihmisen suhteesta on luontevaa siirtyä luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluun. Posthumanismin näkökulmasta muodonmuutosteemaa voidaan tarkastella konkreettisimmin totuttujen vastakkainasettelujen ja niiden purkamisen kautta. Keskeisimmäksi vastakkainasetteluksi muodostuu luonnon ja kulttuurin ero, joka on eräs perustavanlaatuisimpia keinojamme jäsentää todellisuutta. Tämän vastakkainasettelun purkamiseksi on tieteen maailmasta posthumanismiin juurtunut käsite luontokulttuurit, joka tarkoittaa ”luonnollisiksi ja kulttuurillisiksi katsomiemme asioiden ja olioiden yhteensekoittumia tai yhteenkietoutumia” (Lummaa ja Rojola 2016, 19). Epämiellyttävinä mutta oivaltavina esimerkkeinä luontokulttuurista on käytetty geenimuunneltuja tai täytettyjä eläimiä. (Lummaa ja Rojola 2014, 19; Rojola 2014, 131–134.)

Luonnon ja kulttuurin rajan purkamiseen liittyy posthumanistisessa keskustelussa tietentutkija Bruno Latourin muotoilema kompositionismin käsite, jota voisi kutsua myös poliittiseksi ekologiaksi. Kompositionismi kritisoi voimakkaasti länsimaista dualistista vastakkainasettelua kulttuurin ja luonnon välillä ja käyttää vaihtoehtoisesta käsitystavasta esimerkkinä alkuperäiskansojen luontokulttuureja. Kompositionismin ideana on kerätä asioita yhteen ilman että ne menettävät omaa monimuotoisuuttaan. Latourin kompositionismia on Karoliina Lummaa tulkinnut kytkösten rakentamiseksi inhimillisten, ei-inhimillisten ja ei-orgaanisten jäsenten välille. Tässä työssä poliittiseen päätöksentekoon tulisi ottaa mukaan mahdollisimman laajasti ekosysteemien eri osallistujien tarpeita ja vuorovaikutussuhteita tuntevia asian tuntijoita. (Lummaa 2014, 279–284.) Perustavanlaatuisesti tärkeäksi Lummaa näkee sen, että ihmisen käsittäisi itsensä objektiksi objektien joukossa:

”Latourin komposition käsite itse asiassa edellyttää sitä, että ihminen käsittää itsensä objektiksi. Työn kohteena ja päämääränä on ihmisten ja ei-inhimillisten jaetut ympäristöt ja kestävä elämisen muodot. Ihmisen on toisin sanoen objektifioitava itsensä toimijaksi muiden toimijoiden joukkoon sekä kyettävä arvioimaan toimintaansa monenlaisten muiden prosessien ja voimien joukossa.” (Lummaa 2014, 281.)

Kaltaiselleni maallikolle posthumanismi (transhumanismia lukuunottamatta) vaikuttaa monelta osin länsimaisen filosofian pyrkimykseltä palauttaa ihminen niiden arvojen, käytäntöjen ja maailmankokemisten piiriin, jotka luonnonuskonnoissa ja alkuperäiskansojen kulttuureissa ovat aina olleet kaiken ajattelun ja toiminnan lähtökohtina. Eräs väline tai reitti päästä lähemmäs tätä tavoitetta voisi olla seuraavassa luvussa esittelemäni etnofuturismi ja sen juurena lopulta uralilainen todellisuuskäsitys.

Posthumanismin käsite on enenevässä määrin alkanut esiintyä myös taiteen kentällä, ja laajuutensa vuoksi sillä onkin voitu taustoittaa mitä moninaisimpia teoksia (Rautio 2021, 44). Taiteessa posthumanistisella voidaan tarkoittaa esimerkiksi teoksen suuntaamista ei-inhimillisille yleisöille, teoksen toteuttamista yhdessä ei-inhimillisten toimijoiden kanssa tai pyrkimystä saattaa katsoja samaistumaan toislajisen oletettuun kokemukseensa. Varsinaiseksi taiteen käytännöksi posthumanismia on kuitenkin vaikea aidosti sovittaa, sillä siinä määrin ihmiskeskeistä ja ihmisen tulkintoihin nojaavaa taide lopulta on. Silti yritykset tuottavat mielenkiintoisia tuloksia kuten edellä mainitsemassani Tuija Kokkosen teoksessa. Posthumanismia lähestyy esimerkiksi biotaide, jossa taiteilija luo teoksia yhteistyössä vaikkapa sienien, mikrobien ja bakteerien kanssa. Biotaitteessa taiteilija itse katsoo usein olevansa lähinnä teoksen tapahtumisen mahdollistaja, ja taiteen väline, biologia, on samalla myös taiteen sisältö. (Rautio 2021, 40–45; Eerikäinen 2006.)

Omien teosteni kohdalla yhtymäkohtia posthumanismiin voi löytää lähinnä yleisöltä piiloon jääneestä osasta työprosessia. Tällaisia yhtymäkohtia ovat olleet teosmateriaalien keräilyyn liittyneet asubjektiiiviset kokemukset ja naamioitumisen synnyttämät toiseksi tulemisen kokemukset. Laveasti ajatellen voisi myös teosteni materiaalivalintoja tulkita posthumanismin kehyksessä. Ihmiskehoon viittaavien ja kulttuurisessa kontekstissa esitettyjen veistosteni materiaalien vähittäistä hajoamistilaa, ruostumista ja lahoamista on mahdollista ajatella paluuna maahan tasavertaisena muun orgaanisen ja ei-orgaanisen massan kanssa. Tuossa hajoamisessa raja kulttuurin ja luonnon välillä lopulta katoaa. Lea Rojola kirjoittaa artikkelissaan ”Hänen olivat täytetyt linnut” vastaavasta hajoamisprosessista käyttäen termiä ”konkreettisen ruumiin poetiikka” (2014, 145). Aika nielee materian hiljalleen osaksi itseään. Kierto jatkuu.



4.3 Etnofuturismi – kulttuurinen nahanluonti

Udmurtia, Venäjä, elokuu 2016. Tanssijuhla udmurttimuumojen kanssa Kama-joen rantatörmällä, likellä Muvazhin kylää. Kuumuus on hirveä ja ilma tuntuu paksulta hengittää. Jalkojen polkevan liikkeen nostattama pöly kyllästäää vaatteet ja käy silmiin. Kotipolttainen kumushka virtaa jo, mutta vanhukset ovat käyneet tanssiin kauan ennen ensimmäistäkään yhdessä nostettua maljaa. Ihastelen heidän jaksamistaan, upeita pukuja, monikiloisia heliseviä rintakoruja ja koreografioita joiden ikää kukaan ei tiedä. Ujous karisee hiljalleen minustakin. Liike ja rytmi tarttuu, joku ottaa kädestä. Kaikki hymyilevät, nauravat ja laulavat kielellä jota en ymmärrä, mutta jonka sävy tuntuu hassulla tavalla tutulle.

Tanssi ja laulu jatkuu tunteja, aina pimeään tuloon asti. Koko tämä kymmenien minulle vieraiden ihmisten yhteinen, tyhjästä syntynyt juhla herättää yhtä aikaa huimaavan onnellisen ja haikean tunteen. Saan osallistua tämän yhden illan ajan johonkin todelliseen ja pyhään, johonkin, mistä länsimaisen maailman virta on minut ja monet muut erottanut.

Työpäiväkirja, 11.9.2016

Taiteen kautta olen pyrkinyt korostamaan niin ihmisen ja luonnon erottamattomuutta kuin myös kulttuurisen diversiteetin merkitystä. Työskentelyssäni hyödynnän tämän päivän maailmankulttuurin menetelmiä ja esitystapoja luodakseni taidetta omista kulttuurisista ja paikallisista lähtökohdistani. Koen, että luonnon ekosysteemin tavoin myös ihmiskunnan ykseyden tulee rakentua monimuotoisuudesta.

Edellä kuvatut ajatukset ovat vuoden 2015 jälkeen lähentäneet itseäni taiteilijana Venäjän alueen suomalais-ugrilaisten kansojen kulttuureihin ja etnofuturistiseen taideliikkeeseen. Etnofuturismi on 1980-luvun lopussa Virossa syntynyt väljä kirjallinen taidesuuntaus, joka on sittemmin laajentunut myös kuva-, sävel- ja esitystaiteisiin. Liikkeen tavoitteena on turvata ja kehittää pienien kansojen perinteisiä kulttuureita hyödyntämällä globaaleja taiteen menetelmiä ja ilmaisutapoja. Selkeä esimerkki etnofuturistisesta taiteesta on alkuperäis- ja vähemmistökansojen omakielinen taidekirjallisuus. Kuvataiteissa etnofuturismi on tarkoittanut esimerkiksi kotoperäisten rituaalien, myyttien, muotokieliä, symbolien ja uskomusten yhdistämistä nykytaiteen ilmaisumuotoihin ja käytäntöihin. Taidesuuntaukselle on tyypillistä syväekologinen ajattelu ja kriittisyys kulttuuri-imperialismia kohtaan. Etnofuturismia voi tarkastella vastapainona yleiseurooppalaiselle kulttuurimuodolle, johon on keskeisesti sisällytynyt ajatus normatiivisen keskusvallan ja -kulttuurin levittäytymisestä ympäri maailman. Etnofuturismin esittämä vaihtoehto perustuu pohjoiseen suku- ja klaanijärjestelmään, jossa suhde muuhun elolliseen on määritetty šamanistisen samaistuvasti. (Sallamaa 1999.)

Tänä päivänä etnofuturismi on erityisen suosittua Venäjän suomalais-ugrilaisiin vähemmistökansoihin lukeutuvien udmurttien, marien ja komien keskuudessa. Heidän lisäksi liikkeen toiminnassa on ollut mukana ainakin mordvalaisia, suomalaisia, saamelaisia, virolaisia, karjalaisia sekä vähemmässä määrin myös tataareja. Kyseessä on toistaiseksi ollut siis hyvin leimallisesti suomalais-ugrilaisten kansojen

keskuudessa vaikuttava taideliike. Professori Kari Sallamaa onkin kuvannut etnofuturismia ”uralilaisten kansojen taiteen omimmaksi filosofiaksi ja estetiikaksi” (Sallamaa 1999).

Itse tutustuin etnofuturismiin sattuman kautta otettuani osaa erääseen monitaiteelliseen symposiumiin, joka järjestettiin Multialla vuonna 2015. Seuraavana vuonna matkustin kutsun saaneena vastaavaan symposiumiin Udmurtiaan, jossa työskentelin kaksi viikkoa pienessä Muvazhin kylässä Kama-joen rannalla. Tämän jälkeen olen esittänyt udmurtialaisten taiteilijaystäväni videoteoksia Suomessa eri tapahtumissa sekä ottanut itse osaa useisiin etnofuturistisiin näyttelyihin Suomessa ja Venäjällä. Etnofuturismilla on ollut työlleni valtava merkitys kokeellisuuden kasvun ja verkostoitumisen myötä. Sen kautta olen rohkaistunut ajattelemaan taiteilijuuttani laajemmin kuin pelkkänä kuvan tekemisenä. Etnofuturismin piirissä olen tehnyt ensimmäiset performanssini sekä video- ja ympäristötaideteokseni. Osaltaan kokeellisuuden lisääntymiseen on myötävaikuttanut etnofuturismin poikkitaiteellisuus: tapahtumiin ovat kuvataiteilijoiden ohella ottaneet osaa musikit, soitinrakentajat, runoilijat, tanssijat, esitystaiteilijat, kielentutkijat, kansanparantajat, šamaanit, kulttuuriantropologit, permakulttuurin harjoittajat, kirjailijat, perinteentuntijat sekä luonnollisesti myös paikallisväestöt.

Opinnäytetyöni muodonmuutos-teeman kannalta etnofuturismia voi lähestyä kahdella tavalla. Ensinnäkin se ylläpitää ja uudistaa aiemmin käsittelemiäni uralilaisia traditioita, joissa metamorfoosilla on ollut iso rooli. Muun muassa šamanistiselle praktiikalle etnofuturismi on selkeä tuloväylä nykyaikaisen taiteen kentälle, koska se ammentaa suoraan vuosituhantisesta perinteestä hyödyntäen nykyaikaisen taiteen metodeja. Selkeä esimerkki tästä on perinteisten rituaalien tuonti performanssi- ja videotaiteen piiriin. Yhä tänä päivänä muodonmuutos-tematiikkaa voi löytää jopa virallisesta heraldiikasta siellä, missä etnofuturismin asema on vahvinta; muun muassa Udmurtian tasavallan vaakunassa esiintyy mytologiaan perustuva ihmislintuhahmo, jonka eräs keskeinen etnofuturisti on suunnitellut (Sallamaa 1999). Kurioositeettina mainittakoon, että tuo kyseinen etnofuturisti on se samainen udmurttišamaani, jonka tanssiesityksessä olen aiemmin maininnut erään opinnäytetyöni teoksen saaneen kosmeettisia vaurioita.

Toinen ja kenties kiinnostavampi tapa tarkastella etnofuturismia muodonmuutos-teeman kautta on ajatella sitä kulttuurisena nahanluontina. Etnofuturismissa tapahtuu kulttuurisen vuorovaikutuksen myötä keskinäistä oppimista, jossa kulttuurien ytimet säilyvät mutta kuoret voivat uusiutua. Tämä nahanluonti on aina ollut pienien luonnon yhteydessä eläneiden kansojen kulttuureissa läsnä. Ne ovat mukautuneet joustavasti muuttuviin elinympäristöihin, joissa epävakautta ovat luoneet niin globaalit murrokset, keskusvaltojen toimet kuin kolonisaatiokin monine lieveilmiöineen. Suomessa esimerkkeinä voidaan mainita saamelaiskulttuurit, jotka ovat onnistuneesti ottaneet selviytymistaistelussaan haltuunsa uusia medioita, poliittisia järjestelmiä ja taiteellisia ilmaisukeinoja kadottamatta silti omaa paikallisuuttaan, luontosuhdettaan ja kieliään. Karjalaiskulttuurin suhteen voi lähitulevaisuudessa olla odotettavissa samanlaista heräämistä, mikäli se ei ehdi lakastua pois.

Etnofuturismi on ennen kaikkea paikallisuuteen nojaava kulttuurinen vastavoima, joka ei pyri nostamaan yhtäkään kulttuuria toista ylemmäs kansallisromantiikan ja nationalismin tavoin vaan luo tilaa, jossa eri kulttuurit voivat kehittyä ominaispiirteensä säilyttäen ja jossa eri kulttuureita edustavat voivat kohdata, verkostoitua ja oppia toisiltaan. Etnofuturismi on siis sinällään postmodernia, mutta samalla se

on pyrkimys irti postmodernista. Sisällöltään etnofuturismin kaltaisia liikkeitä ovat olleet muun muassa 1920-luvulla syntynyt brasilialainen Movimento Antropófago-liike ja aivan viime vuosina syntynyt brittiläinen Dark Mountain-taideliike. Myös posthumanismin yhteydessä esille nostamani kompositionismi muistuttaa periaatteiltaan etnofuturismia. (Salminen, A 2015, 90–94; Lummaa 2014, 279–284.)

Vanhoista suomalais-ugrilaisista heimokulttuureista kumpuaa etnofuturismiin voimakas yhteisöllisyyden korostaminen egoistisuuden sijaan. Osin tästä syystä laajasti tunnettuja etnofuturistisia kuvataiteilijoita on vähän, ja etenkin länsimaissa heitä ei juuri tunneta. Marin tasavallassa työskentelevä taidemaalari Izmail Efimov on Venäjällä valtakunnallisesti tunnettu ja tunnustettu taiteilija, joka määrittelee työnsä etnofuturismin kautta. Komilaista taidemaalari Pavel Mikushevian pidetään usein kansainvälisissä julkaisuissa keskeisenä etnofuturismin edustajana. Udmurtialainen taiteilijaryhmä Emnoymno on keskittynyt etenkin videotaiteeseen, jota on nähty useissa näyttelyissä myös Suomessa. Määrittelytapaansa riippuen voi etnofuturismin piiriin lukea kuuluviksi myös useita tunnettuja saamelaisitaiteilijoita ja lukuisia suomalaisia etnomuusikkoja ja -yhtyeitä. Viimeksi mainituista The Mystic Revelation of Teppo Repo on määritellyt musiikkinsa etnofuturistiseksi.

Selvyyden vuoksi on todettava, että etnofuturismin termiä ovat valitettavasti aivan viime aikoina käytäneet myös eräät äärioikeistolaiset ja kansallissosialistiset ryhmittymät. Näiden ryhmien ajattelusta kansainvälinen etnofuturistien taiteilijayhteisö on sanoutunut jyrkästi irti. Taiteilijoiden luoma etnofuturismi edustaa käytännössä kansallissosialismille päinvastaista aatesuuntaa painottaen kulttuurien monimuotoisuutta ja niiden keskinäistä tasa-arvoisuutta, arvostusta, yhteistyötä ja verkottumista. Etnofuturismia leimaa uteliaisuus ja halu havaita yhteyksiä ja kosketuspintoja eri kulttuurien välillä. Etnofuturismin voisi hyvin tiivistää fraasiin ”erilaisina yhdessä”. Äärioikeiston ajattelua onkin rehellistä ja osuvaa kutsua lähinnä sisäänpäin kääntyneeksi etnonationalismiksi ja rotuopiksi. Heidän yrityksensä omia ja valjastaa jälleen yksi käsite palvelemaan omia poliittisia tarkoitusperiään tulisi jättää omaan arvoonsa. (Salminen E-J 2019.)

Etnofuturistien yhteisen arvopohjan voi katsoa juontuvan suurelta osin uralilaisten kielten yhteisistä ominaispiirteistä. Tällaisia piirteitä ovat muun muassa epähierarkisuus, heikko subjektikäsitys sekä ihmisen ja luonnon rinnasteisuus. Runsaasti yhteistä arvopohjaa on muodostanut myös monien suomalais-ugrilaisien kansojen pitkään säilynyt maanläheinen ja rauhanomainen elämäntapa, jossa yhteisöllisyys, omavaraisuus, kestävä luonnonvarojen käyttö ja vahva suhde paikalliseen ympäristöön ovat olleet kulttuurien ytimessä. Uralilaisissa kulttuureissa ihminen on perinteisesti käsittänyt ajan kehämäisenä. Hän on seurannut ympäröivää maailmaa suunnattomana pyhänä näytelmänä, aistintuon luonnon hengityksen vaihtuvissa vuodenojoissa ja mukautunut sen rytmeihin. Ihminen on tuntenut itsensä ja muiden luonnonolentojen ja -ilmiöiden välillä vaikuttavan näkymättömän kommunikaatiosuhteen ja käsittänyt oman elämäntaipaleensa vain hetkellisenä ruumiillistumisena, joka pian palautuisi takaisin suureen kiertoon. Hengellisellä ja maallisella elämällä ei tässä maailmankokemuksessa ole ollut eroa. (Kainulainen 2013, 83; Sallamaa 1999; Heikkilä 1995, 29–33.)

Edellä kuvattua taustaa vasten näyttäytyvät suurvaltojen ja ylikansallisten suuryritysten tuottama monokulttuuri ja etenkin viimeksi mainittuun liittyvä kulutuskeskeisyys etnofuturismin näkökulmasta

vastenmielisinä. Oman lisänsä ylikansallisten valtatekijöiden kritisointiin on tuonut näiden holtiton maan ja luonnonvarojen käyttö sekä kolonialistinen asenne paikallisväestöjä kohtaan. Viime kädessä kritiikki kohdistuu tuhoavan toiminnan taustalla vaikuttavaan talousjärjestelmään. Jatkuvaan kasvuun ja luonnonvarojen ylikulutukseen nojaavan talousjärjestelmän sijaan on esimerkiksi taloustieteilijä Kate Raworthin ehdottama donitsitalousmalli hyvin yhteensopiva etnofuturismin ideaalin kanssa – jopa kehämäiseen aikakäsitykseen rinnastuvaa rengassymboliikkaa myöten (Nissinen 2018).

Etnofuturismi ei ole menneisyyteen jähmettynyt, taaksepäin tuijottava ja historiaa romantisoiva taidesuuntaus, vaan se tunnustaa kulttuurisen monimuotoisuuden arvon ja pyrkii tunnistamaan mytologioissa ja vanhoissa käytännöissä ne arvokkaat ainekset, jotka voivat edesauttaa tämän päivän ja tulevaisuuden ongelmien käsittelyä ja ratkaisemista. Tämän perinteistä ammentavan ja tulevaisuuteen katsovan ajattelutavan tärkeimpiä työkaluja ja lähteitä ovat kielet, joista jokainen kantaa omaa tapaansa käsitellä maailmaa ja elämää. Suomalais-ugrilaisista kielistä monet ovat Venäjällä vaarassa kadota valtion harjoittaman kulttuuri-imperialistisen kielipolitiikan takia. Kielen kato merkitsee lopulta myös kulttuurin katoa. Tilanteen akuuttiudesta Venäjällä kertoo esimerkiksi udmurtialaisen kieliaktivistin Albert Razinin poliittisena protestina tekemä polttoitsemurha Izhevskissä alkusyksyllä 2019.

Vaikka etnofuturismin taustalla onkin paljon huolta, epävarmuutta, tragedioita ja aitoa pienten kansojen selviytymiskamppailua, on liike perusasenteeltaan hyvin positiivinen. Etnofuturistiset tapahtumat ovat koonneet yhteen uteliaasti toisiinsa suhtautuvia taiteilijoita ja olleet tiedon ja ajatusten jakamisen kenttiä sekä alustoja ystäväystymisille yli kieli- ja kulttuurirajojen. Toiminta on vaihdellut herkistä yhteisöllisistä rukousrituaaleista aina karnevalistisiin ulostuloihin ja kansanjuhliin saakka. Luvun alussa kuvaamani muisto ympäristötaidenäyttelyn avajaisista Udmurtiasta vuodelta 2016 kuvaa hyvin etnofuturististen tapahtumien yleisilmapiiriä.

Etnofuturismi aatesuuntauksena ja käytänteenä on saanut huomiota myös jälkifossiilista aikaa käsittelevissä filosofisissa teksteissä ja julkaisuissa. Suomessa esimerkiksi syväekologinen kulttuurilehti *Elonkehä* on usein käsitellyt etnofuturistisia teemoja ja taiteilijoita. Syy kiinnostukseen on selkeä. Etnofuturismin edustama paikallisuuden ja monimuotoisuuden arvostus, perinnetuntemus, syvä luontoyhteys, omavaraisuus, kestävä luonnonvarojen käyttö ja yhteisöllisyys ovat monien ajatuksissa peruspilareita sille kokeelliselle elämäntavalle, joka on ilmastonmuutoksen myötä välttämätöntä muodostaa.



5. POHDINTA

Syyskuun ensimmäinen

laatikkoihmisten valtakunnassa

tuuli tanssittaa muovipusseja tyhjillä kaduilla

Taajaman reunan autiopihalla

tämä neitsylentoonsa valmistautuva vaahteranlehti

pukee ylleen naulassa roikkunutta linnunnahkaa

Työpäiväkirja 1.9.2009

Opinnäytetyön teko on ollut monella tavoin antoisa prosessi. Taiteellisen osuuden työstämisessä ovat yhtyneet retriiitin muoto, leikin keinot ja haaveilijan tunnot. Muodonmuutos-teema on ollut käytännössä läsnä niin materiaalinkeräilyn mahdollistamisessa ympäristöön ”liukenemisissa”, puettaviin veistoksiin sonnustautumisissa kuin myös niissä arkitajunnasta irtaantumisen kokemuksissa, joita taiteellinen työskentely itsessään on tuottanut. Kirjallinen osa puolestaan on täydentänyt, tarkentanut ja käsitteellistänyt sitä, mikä materiaalinkeräilyllä ja työskentelyssä on ollut vielä intuitiivista aavistelua. Kaiken taustalla on ollut pyrkimys hahmotella taiteen keinoin syvempää luontoyhteyttä, joka nojaa sekä perinnetietoon että myös uusiin näkemyksiin kestävästä elämästä.

Taiteen tekeminen on yleensäkin jatkuvaa oppimista, mutta tämän opinnäytetyön parissa olen joutunut todella paneutumaan uusiin mediuimeihin; opinnäytetyönäyttelyt olivat itselleni ensimmäiset, joissa pääpaino oli veistoksissa, ja vieläpä puettavissa sellaisissa. Teosten kehollisuus on muodostanut oman haasteensa etenkin niiden esittämistavan suhteen. Opinnäytetyönäyttelyissä päädyin esittämään veistokset sellaisinaan pieninä kokonaisuuksina ja kokonaisuuksien muodostamina hahmoina. Puettavan veistoksen kehollisuus pakottaa pohtimaan, kenen tai minkä kehoon teos viittaa. Onko kyse tekijän kehosta tai alter egosta, vai pyrkiikö näyttelyssä figuurin muotoon aseteltu teoskokonaisuus muodostamaan oman autonomisen hahmonsaa?

Samankaltaista pohdintaa on puettavien teostensa kohdalla käynyt pukusuunnittelija Maria Sirén. Yhdessä tanssi- ja kuvataiteilija Sara Kovamäen kanssa Vapaan Taiteen Tilassa marraskuussa 2020 pitämänsä näyttelyn yhteydessä Sirén kuvaili pukua jatkuvasti muotoaan muuttavaksi kolmanneksi persoonaksi, jonka tehtävänä on toimia kehokuvan tutkimusvälineenä ja välittää ja synnyttää keskustelua (Sirén 2020). Myös omissa näyttelyissäni esillä olleita hahmomaisia veistoskokonaisuuksia voi tarkastella vastaavalla tavalla kolmansina persoonina, jotka elävät ja muuntuvat esitystilanteen ja -tavan mukaan. Teosten esittäminen veistoksina näyttelytilassa on korostanut niiden autonomiaa.

Puettavissa löytömaterialiveistoksissa on nähdäkseni läsnä kolme toisistaan erottamatonta ulottuvuutta. Luotu teos muodostaa edellä mainitusti oman persoonallisen kokonaisuutensa. Potentiaalinen

puettavuus puolestaan viittaa ihmiskehoon niin yksityisellä kuin yleiselläkin tasolla; teos on ehdotus kantajan uudeksi ihoksi tai kehonjatkeeksi. Kolmas ulottuvuus on teoksen materiaallinen yhteys ulkopuoliseen. Viimeksi mainitun ulottuvuuden kautta voi veistoksiani ajatella materiaaliensa löytöpaikkojen muotokuvina ja niiden paikkojen väen tiivistyminä. Kootessani rannoilta keräämiäni metallinkappaleita, riepua ja kaarnanpaloja näkemykseni mukaiseen muotoon olen konkretisoinut oman paikkakokemukseni. Löytömaterialaaleista tehty naamio on maiseman kasvot. Kun tällaisen veistoksen pukee ylleen, sulautuvat ihmiskeho, teoksen persoona ja sen materiaalien sisältämä väki yhteen. Tällöin teos on šamaanin puvun tavoin muodonmuutoksen väline ja linkki inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. Tämän kirjallisen työn valossa voi veistoksiani tarkastella šamanistisina kanavina apuhenkien yhteyteen, animatistisina voimaautumisvarusteina, etnofuturistisina ehdotuksina jälkifossiilisen ajan rituaalivälineiksi tai ”vain” jälleluomani nahan kappaleina. Kaikkea tätä koen niiden myös olevan.

Näyttelyissä esillä olleet piirrokset edustivat veistoksista poiketen itselleni tuttua, hetkeksi sivuun jäänyttä ja sittemmin uudelleen löytynyttä työskentelytapaa. Piirtäminen – pelkkä puhdas ja riisuttu piirtäminen – on ollut eräänlainen paluu taiteen tekemisen juurille. Opinnäytetyössä se on toiminut kokonaisprosessia syventävänä ja selkeyttävänä työskentelyn muotona, jopa jonkinlaisena turvasatamana vierailta vesillä ajalehtiessä. Piirtämisen uudelleenlöytämisen katson liittyvän työskentelyni yleisluontoiseen syklistyyteen. Laajassa mittakaavassa näen taiteilijan polkuni kiertyvän spiraalimaisesti, kuljen sitä kuin laajaa kosmista jatulintarhaa. Aika ajoin matka lähenee aiemmin kulkemaani polkua. Yleensä tämä kierto ilmenee toistuvana paluuna samojen kuva-aiheiden ja teemojen äärelle, mutta aina hieman uudella tavalla, uusin silmin. Tuollaisiin hetkiin havahtuessani olen tervehtinyt näitä tuttuuksia jälle-näkemisen ilolla, kuten nyt piirtämistä.

Tehdyt näyttelyt jättivät oven auki uusille kokeilulle ja työprosessin eteenpäin viemiselle. Eräs opiskelun arvokkaimpia asioita on ollut ulkopuolelta saatu palaute ja kehitysehdotukset. Vastaisuudessa veistosten puettavuuden esittämistapa on eräs pohtimisen arvoinen seikka. Toinen prosessin aikana usein toistunut ehdotus on ollut tehdä veistosmateriaalien keräysprosessi näkyvämmäksi yleisölle. Vaikka pääosin koenkin keräilyä yksityiseksi ja retriiitinomaiseksi toiminnaksi, on ehdotus avartanut jo nyt työskentelyäni uusien kokeilujen pariin. Opinnäytetyötä seuranneissa näyttelyissä olen esimerkiksi tuonut veistos- ja piirroskokonaisuuden rinnalle keräilyprosessin yhteydessä improvisoimani ja taltioimani äänitaideteoksen. Kaiken kaikkiaan koen opinnäytetyön jälkeisen tilanteen hyvin kiinnostavaksi tulevan työskentelyni kannalta, ja prosessi tulee jatkumaan uusia muotoja hakien. Tällainen jatkuvuus on ollut minulle aina luonteenomaista. En ole koskaan ajatellut yhtäkään näyttelyäni kertaluontoisena erilliskokemuksena, vaan saman spiraalimaisesti kiertyvän ja syklisen prosessin väliesityksenä, johon olen edellisessä kappaleessa viitannut.

Helsingissä työprosessi on vienyt aika ajoin niin syvälle – tai niin lähelle – että olen ollut vähällä unohtaa, millaisten materiaalien parissa toimin ja kuinka ristiriitainen suhteeni niihin onkaan. Minä kerään ja työstän jätteitä, romuja, abjekteja. Rakastan noita materiaaleja ja omaa haaska-eläimen rooliani, mutta tällaisten materiaalien olemassaolo on myös raadollinen muistutus tuhlatuista luonnonvaroista ja energiasta. Vaikka toiminkin jätteen kierrättäjänä ja samalla yhteisöni henkisen pääoman kartuttajana, olen työni kautta myös yksi niistä, jotka hyötyvät ylikulutukseen perustuvasta elämäntavasta.

Toisaalta koen olevani myös materiaalin arvonalauttaja. Katson keskeiseksi tehtäväkseni ”arvottomassa” materiaalissa vaikuttavan väen tunnistamisen, esille kaivamisen ja välittämisen. Yksi materialistiseksi kutsutun ylikulutuskulttuurin keskeinen piirre on juuri se, että materiaalin arvo on mitätöity. Periaatteen tasolla voi lähes kaiken aineellisen taiteen tekemisen katsoa puolustavan materiaalin ja aineellisen maailman arvoa, ja tämä itsessään voi olla kestävä elämäntapaa edistävä teko.

Yleensäkin pyrkimyksenäni on ollut luoda omaa tapaani elää. Tapaa, jossa taide prosessina on kaiken aikaa läsnä, eikä irrotettavissa muista elämän toiminnoista. Kun taide on osa jatkuvaa liikettä ja päivittäistä nahanluontia, ei sitä voi enää erottaa muusta elämästä. Se ei ole silloin vain arjesta irrallista pyhää, vaan se pyhittää arjen. Kulttuuri on ihmisten yhdessäoloa, ja työskentelyni laajennuttua jättömaille ja rannoille se on lähestynyt jo pyrkimystä päästä yhteyteen myös ei-inhimillisen maailman kanssa. Näytetyt ja teokset ovat lopulta olleet vain praktiikkani jäävuoren huippu; keskeisempää on ollut niiden tarjoama alusta kohtaamiselle ja vuorovaikutukselle. Näyttelyiden yhteydessä antoisimpia ovat olleet kohtaamiset yleisön kanssa. Keskustelut ovat usein rönsyilleet teosten materiaalien keräämiseen ja keruupaikkoihin.

Puhtaan ympäristöhuolen ohella – tai osana sitä – on taiteellisen työskentelyni taustalla myös yksinkertaisesti erillisyyden ja yksinäisyyden kokemus. Taide on tekijänsä viestintää ja muiden yhteyteen hakeutumista. Joskus eri taidemuotojen viestinnällisiä ominaispiirteitä pohtiessani olen verrannut taiteellista työtäni kirjeen kirjoittamiseen. Kirjeenkirjoittajan tavoin luon yksinäisyydessä töitä, joilla kurotan muita kohti. Tämä luomistyötä ruokkiva yksinäisyys koskee myös asemaani ihmisenä maailmassa. Posthumanismin yhteydessä on tästä erillisyyden kokemuksesta käytetty termiä ”antropologinen singulariteetti” (Lummaa 2014, 269). Työni on loputonta pyrkimystä purkaa raja-aitaa itseni ja ympärillä leviävän ei-inhimillisen maailman välillä. Umweltin tavoittamattomuuden tavoin tätä raja-aitaa ei voi koskaan täysin kaataa, mutta jo aidan raoista kurkistelu on tuottanut arvokkaita kokemuksia ja purkanut hetkittäin perustavanlaatuisia yksinäisyyttä.

Kaikki tässä opinnäytetyön kirjallisessa osassa käsittelemäni aihepiirit – šamanismi, tietäjälaitos, posthumanismi ja etnofuturismi – ovat olleet ja ovat edelleen joustavaan kestävyteen nojaavia sopeutumistekniikoita ja -filosofioita. Kukin niistä edustaa kestävyttä ihmisen suhteessa luonnonoloihin, ympäristöön ja ei-inhimilliseen, sekä kestävyttä kulttuurien suhteissa toisiinsa. Myös taiteen kentällä kestävä kehitys on paljon käsitelty ja aina ajankohtainen aihe. Itse katson, että uralilaisella maailmankatsomuksella voisi tuossa keskustelussa olla nykyistä suurempikin rooli, ja tätä vajetta voi etnofuturismin katsoa pyrkineen täyttämään. Etnofuturismi on monella tavoin rajalla olemisen taitoa ja taidetta. Rajalla oloa suhteessa historiaan ja tulevaisuuteen ja rajalla oloa kulttuurin ja luonnon välissä. Suomalaisittain tämä rajalla olo ilmenee konkreettisesti henkisessä ja fyysisessä sijainnissamme idän ja lännen välissä. Tämä nähdään usein vaikeana asiana, mutta se voi olla myös voimavara. Luovuus kukkii rajapinnoilla. Henkisen perintömme yhä olemassa olevat rippeet ja sijaintimme kahden maailman välissä voivatkin olla luovalle työlle ja ajattelulle hedelmällinen perusta. Selviytyäksemme meidän on historiamme aikana ymmärrettävästi täytynyt tehdä kompromisseja ja sopeutua maailman ajoittain raadollisiinkin realiteetteihin. Tulevaisuudessa meitä odottavat kuitenkin uudenlaiset haasteet. Niiden kohtaamisessa voi sieluihimme piilotettu idän uralilainen perintö olla hyvin arvokas.

Samankaltaisen päätelmän on tehnyt ekoteologi Pauliina Kainulainen. Hän nostaa esimerkeiksi toivotavasta kehityssuunnasta askeesin ja kontemplaation (Kainulainen 2013, 21-24). Käsitteet ovat tunnettuja kristinuskon teologian piirissä, mutta Kainulainen näkee juuri uralilaisessa kulttuuriperinnössä mahdollisuuden niiden käyttöönottoon. Askeesi merkitsee kohtuullisuuden arvostusta ja kilvoittelua eroon kaikesta, mikä rasittaa ihmisen suhdetta itseensä ja luontoon. Kontemplaatio on tässä yhteydessä ymmärrettävä luonnon pyhyden edessä hiljentymiseksi, sen kuuntelemiseksi ja katselemiseksi (Kainulainen 2013, 21-24). Tästä pysähtymisestä Kainulainen kirjoittaa seuraavasti:

”On yksipuolisen lineaarisen aikakäsityksen harha, että edistyksen ja kehityksen nimissä aika on rahaa ja niukkuushyödyke. Syklinen eli kehämäinen käsitys ajasta kuuluu yhteen syntyiedon kanssa. Syklisellä ajalla ei ole alkua eikä loppua. Kellomme ajan meressä. Siksi nyt on varaa (ja välttämätöntä) pysähtyä. Se on ekologisinta mitä voi tehdä ensi hätään: antaa luonnon tulla lähelle, olla itse paikoillaan, arvioida tilannetta ja muuttaa suuntaa.” (Kainulainen 2013, 31.)

Varhaisen uralilaisen ihmisen kokemus osallisuudesta ajan suureen kiertoon on myös tämän päivän ihmisen tavoitettavissa. Tuo kokemus on lohdullinen; kuolemanjälkeinen taivas on luonto ympärillä, ja lopulta meistä jokainen palaa osaksi sen kiertoa. Sen sijaan Kainulaisen mainitsema lineaarisen aikakäsityksen harha lienee yksi loputtomaan kasvuun ja luonnonvarojen ylikulutukseen perustuvan talousfilosofian syntyistä. Nämä yhdessä 1600-luvulta asti hallinneen mekanistisen ajattelun ja myöhemmän teollistumisen kanssa ovat johtaneet nykyiseen kulttuurimuotoon, jota kulttuuriantropologi Matti Sarmela (1994, 36) on kutsunut osuvasti ”kehityskultiksi”. Kehityskultin näkökulmasta hyvä merkitsee loputonta kehitystä ja kasvua, ja sen vastavoimana näyttäytyy menneisyys ja kaikki siihen viittaava. Kehityskultti on luonut pohjan postlokaalille maailmalle, jossa ihmiskunnan hallinta tapahtuu globaalien markkinamekanismien mukaan. Nuo mekanismit eivät toimi tasapuolisesti, vaan ne jakavat ihmiskunnan kuluttajiin, tuottajiin, hyötyjiin ja riistettyihin. Kehityskultti erottaa ihmisen ja luonnon, mutta sen lisäksi se kietoo ihmisen keinotodellisuuteen, jossa valmiiksi tuotettujen mentaalikokemusten ansiosta hänen ei enää tarvitse kokea maailmaa rakennetun todellisuuden ulkopuolella. Tällöin kulttuuri on muuttunut ihmisten yhdessäolosta ihmisen hallinnaksi. (Kainulainen 2013, 31, 48-49, 63-66; Sarmela 1994, 36; Sarmela 1996, 27.)

Vaikka kehityskultti pyrkii itsevarmuudessaan luonnon täydelliseen hallintaan, on sen ennen pitkää tunnustettava oma haurautensa ja riittämättömyytensä äitinsä edessä. Ilmastonmuutoksen kaltainen katastrofi vaatii globaalilla tasolla nopeita käytännön toimia, mikä tarkoittaa myös vallitsevien järjestelmien ja ajatusmallien uudelleenarviointia ja muokkaamista. Teknologisilla innovaatioilla voidaan tehdä paljon, mutta jotta muutos olisi siedettävämpi ja jotta rauhanomainen elämän jatkuvuus voitaisiin taata, tulisi arvomaailmaa ja luontosuhdetta korjata ja kehittää niin ihmiskunnan kuin yksilönkin tasolla. Uskon, että tulevaisuudessa hengellisempi suhde luontoon ja aidosti sen yhteyteen pyrkiminen ovat uuden tasapainoisemman ajan perusedellytyksiä. Tämän suhteen rakentamisessa vanhan ja nykyisen tiedon ei enää tarvitse olla sovittamattomassa ristiriidassa keskenään, vaan ne voivat muodostaa etnofuturismin ja kompositionismin tavoin hedelmällisen ja uutta versovan synteessin. Esimerkiksi suomalaisittain voisi ajatella, että kun länsimaalainen filosofia ja tiede ovat muodostaneet nykyisen yhteiskuntamme järkeilevät aivot, voisi syvää, intuitiivista luonnon kokemista edustava

uralilainen ajattelu olla sen arvovalintoja ohjaava sykkivä sydän. Toistaiseksi tuon sydämen ääni on onnistuttu kätkemään tehokkaasti.

Syvemmän luontoyhteyden luomisessa on helposti vaarana sortua luonnon mystifointiin, mikä lopulta vain toisintaa maailmankuvan dualismia. Olen itsekin usein asettanut tavoitteekseni pyhän esiin tuomisen materiassa. Pyhän ei kuitenkaan tarvitse olla mystistä, vaan pyhän kokeminen voi olla pysähtynyt, lapsenomainen ihmettelyn hetki; sammakonpoikasten kasvun tai neidonkorentojen tanssin seurailua metsälammen rannassa. Luonnon ohella taide on tällaisten kokemusten synnyttämässä ehtymätön lähde. Pyhä on käsillämme ja ympärillämme kaiken aikaa, eikä se siksi ole esoteerista, salattua.

Klassisen muodonmuutoksen sijaan huomaan tässä opinnäytetyössä käsitelleeni pitemminkin uusiutumista, henkistä nahanluontia. Siinä taiteellinen työskentely on ollut eräänlainen jatkuva, polveileva ja moneen suuntaan säikeitään kasvattava harjoite vailla selvää alkua tai loppua. Yksioikoisen määrittelyn ja rajaamisen sijaan ajatus muodonmuutoksesta on avartunut. Se on laajentunut motivoituneeksi alkuvoimautumiseksi, yhteyteen pyrkimiseksi, kohtaamiseksi, sulautumiseksi, rihmastoitumiseksi, verkottumiseksi, toisinnakemiseksi, kehittymiseksi, havahtumiseksi, samaistumiseksi, eheytymiseksi, oppimiseksi, eteenpäin menemiseksi ja kehämäiseksi paluuksi, sisään ja ulos hengitykseksi, vanhan nahan riisumiseksi ja uuden kasvattamiseksi, syntymäksi, maatumiseksi ja jälleensyntymäksi. Kaikki tämä voi olla merkityksellistä itsensä uudelleen määrittelyä ja uudelleen asemointia muuttuvassa maailmassa. Ylikulutukseen perustuvan talousjärjestelmän horjuminen ja ilmastonmuutos asettavat vaateen metamorfoosiin tässä ajassa.

Muodonmuutos, josta olen kirjoittanut, on lopulta ennen kaikkea metafora siirtymälle kohti kestävämpää elämäntapaa. Kasvoja vasten painettu kaarnanpala ei ole vain naamio, vaan myös mahdollisuus luopua jostakin toisesta, vahingollisesta naamiosta. Tarvitsemme arvojen ja asenteiden nahanluontia.



6. KUVALUETTELO

Kuvaajat: Jussi Nykänen, Janette Holmström, Aino Johansson, Kaija Hinkula, Petri Summanen, Paavo Nykänen ja Solja Temmes.

Kuvien jälkikäsittely: Jussi Nykänen ja Janette Holmström

s. 1: (kansi), Jussi Nykänen, yksityiskohta teoksen *Oksi* naamio-osasta. 2019, naamion koko 49 x 24 x 16 cm, nahka, kattohuopa ja löytömetalli. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 6: Jussi Nykänen, piirros sarjasta *Luonnoksia*. 2019, 20 x 29cm, muste paperille. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 9: Jussi Nykänen, teos sarjasta *Kynnet*. 2018, 1,5 x 1,5 cm, simpukankuori. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 10: Jussi Nykänen, yleisnäkymä työhuoneelta. Helsinki, 2018. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 13: Jussi Nykänen, materiaalinkeräilyä Saimaalla. Imatra, 2019. Valokuva Janette Holmström.

s. 15: Jussi Nykänen, materiaalinkeräilyä Verkkosaassa. Helsinki, 2019. Valokuva Aino Johansson.

s. 17: Jussi Nykänen, prosessikuva työhuoneelta. Helsinki, 2020. Valokuva Kaija Hinkula.

s. 19: Jussi Nykänen, piirros sarjasta *Luonnoksia*. 2019, 19 x 20 cm, muste paperille. Valokuva Jussi Nykänen

s. 21: Jussi Nykänen, yleisnäkymä teoskokonaisuudesta näyttelyssä Kuvan Kevät. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 22: Jussi Nykänen, *Kynnet*. 2018, installaation mitat 20 x 55 x 5cm, 10-osainen veistossarja: simpukankuori ja koivunkaarna. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 23: Jussi Nykänen, teos sarjasta *Kynnet*. 2018, 6 x 8 x 4 cm, simpukankuori ja koivunkaarna. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 24: Jussi Nykänen, *Karhi*. 2019, 303 x 120 x 57 cm & 200 x 80 x 50 cm, veistospari: ajopuut ja pajut. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 25: Jussi Nykänen, *Kurkikuningatar*. 2019, installaation mitat 61 x 178 x 68 cm, veistospari: löytömetalli, nahka ja kurjen sulat. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 26: Jussi Nykänen, *Tarvas*. 2019, installaation mitat 44 x 100 x 21 cm, kolmeosainen veistossarja: löytömetalli, tuohi, kumi ja nahka. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 27: Jussi Nykänen, *Haot*. 2019, 154 x 15 x 7 cm & 119 x 7 x 4 cm, veistospari: ajopuut ja löytömetalli. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 28: Jussi Nykänen, *Suojat*. 2019, installaation mitat 84 x 98 x 19 cm, kolmeosainen veistossarja: koivunkaarna, löytömetalli ja neuvostoliittolainen kiristyside. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 30: Jussi Nykänen, yleisnäkymä teoskokonaisuudesta näyttelyssä Kuvan Kevät. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 31: Jussi Nykänen, ylempi kuva, *Luonnoksia*. 2019. 30 osaa: muste, lyijykynä ja tussi paperille. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 31: Jussi Nykänen, alempi kuva, *Luonnoksia*. 2019. 30 osaa: muste, lyijykynä ja tussi paperille. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 33: Jussi Nykänen, *Emä*. 2019, installaation mitat 110 x 160 x 46 cm, kolmeosainen veistoskokonaisuus: tuohi, nahka, pajut, kumi, löytömetalli, -tekstiili ja pienesineet. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 34: Jussi Nykänen, *Oksi*. 2019, installaation mitat 70 x 100 x 23 cm, kolmeosainen veistoskokonaisuus: löytömetalli, kattohuopa, kaarna, nahka ja tekstiili. Valokuva Jussi Nykänen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 35: Jussi Nykänen, *Piessa*. 2019, installaation mitat 35 x 67 x 27 cm, veistospari: spray, muovi, löytömetalli. Valokuva Jussi Nykänen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 36: Jussi Nykänen, *Käres*. 2019, installaation mitat 110 x 70 x 15 cm, veistospari: nahka, löytömetalli, muovi ja pienesineet. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 37: Jussi Nykänen, *Vitjat*. 2020, installaation mitat 70 x 85 x 19 cm, veistospari: löytömetalli, säämiskä, järviruoko ja pienesineet. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 38: Jussi Nykänen, *Marras*. 2020, 23 x 21 x 38 cm, assemblaasi: teeren kallo, löytöesineet ja orgaaninen massa. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 39: Jussi Nykänen, *Suojat*. 2019, installaation mitat 95 x 180 x 45 cm, neljäosainen veistossarja: koivunkaarna, löytömetalli, neuvostoliittolainen kiristyside ja paju. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 40: Jussi Nykänen, *Luonnoksia*. 2019, 45 osaa: muste, lyijykynä ja tussi paperille. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 41: Jussi Nykänen, yleisnäkymä teoskokonaisuudesta näyttelyssä MOSKA. 2020. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 42: Jussi Nykänen, *Äes*. 2019, 130 x 35 x 16 cm, puu, nahka ja löytömetalli. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 43: Jussi Nykänen, yleisnäkymä teoskokonaisuudesta näyttelyssä MOSKA. Valokuva Petri Summanen, Exhibition Laboratory Project Room, Helsinki 2020.

s. 45: Jussi Nykänen, prosessikuva Verkkosaaresta. Helsinki, 2020. Kuvassa nähtävät teokset: *Kave* (naamio). 2020, 106 x 92 x 15 cm, paju, kumi, löytömetalli ja -tekstiili. *Vitjat*-teoksen toinen osa. 2020, pituus 120 cm, järviruoko ja löytömetalli. Valokuva Janette Holmström.

s. 47: Jussi Nykänen, piirros sarjasta *Luonnoksia*. 2019, 14 x 20 cm, muste paperille. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 51: Jussi Nykänen, *Kurkikuningatar*-teoksen naamio-osa. 2019, naamion koko 68 x 35 x 35 cm, löytömetalli, nahka ja kurjen sulat. Valokuva Jussi Nykänen, galleria Exhibition Laboratory, Helsinki 2019.

s. 55: Jussi Nykänen, prosessikuva. Helsinki, 2020. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 57: Jussi Nykänen, materiaalinkeräilyä Iso-Naakkimalla. Pieksämäki, 2018. Valokuva Paavo Nykänen.

s. 60: Jussi Nykänen, prosessikuva monitaiteellisesta UNIPUU-metsäsymposiumista. Kuvassa näkyvä teos: teos sarjasta *Väet*. 2016, 35 x 26 cm, monotyyppikollaasi puulevyille. Nuuksion kansallispuisto, Espoo, 2018. Valokuva Solja Temmes.

s. 65: Jussi Nykänen, yksityiskohta teoksesta *Emä*. 2019, naamion koko 110 x 15 x 20cm, tuohi, kumi, löytömetalli, -tekstiili ja pienesineet. Valokuva Jussi Nykänen.

s. 70: Jussi Nykänen, prosessikuva. Kuvassa näkyvä teos: teoksen *Tarvas* naamio-osa. 2017, 32 x 32 x 20 cm, tuohi, nahka ja löytömetalli. Pieksämäki, 2017. Valokuva Paavo Nykänen.

7. LÄHTEET

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Eerikäinen, Hannu 2006. Taidetta geeneistä, soluista ja kudoksista. http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_3-06/artikkelit_3-06 (haettu 11.2.2021).

Heikkilä, Timo 1992. *Ukon kirves: Avain kalevalaiseen kulttuuriin*. Salo: Pakanallisen kirjallisuuden edistämisseura.

Heikkilä, Timo 1995. *Kullervon suku: Erään mielenmaiseman varhaisvaiheet*. Helsinki: Vihreä sivistysliitto.

Hoppál, Mihály 2003. *Šamaanien maailma*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Kainulainen, Pauliina 2013. *Metsän teologia*, Helsinki: Kirjapaja.

Kokkonen, Tuija 2014. Kun emme tiedä. Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 179–209.

Lehikoinen, Heikki 2009. *Ole siviä sikanen – suomalaiset eläinuskomukset*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Lummaa, Karoliina ja Rojola, Lea 2014. Johdanto: Mitä posthumanismi on? Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 13–32.

Lummaa, Karoliina 2014. Antroposeeni ja objektien ekologia. Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 265–284.

Nissinen, Taru 2018. Taloustieteilijä Kate Raworth: “Olemme viimeisiä, jotka voivat pelastaa planeettamme”. <https://www.maailmankuvalehti.fi/2018/4/lyhyet/taloustieteilija-kate-raworth-olemmme-viimeisia-jotka-voivat-pelastaa-planeettamme/> (haettu 23.2.2021).

Nivala, Asko 2014. Spekulaatiivisen realismin ja posthumanismin yhtymäkohtia. Quentin Meillassoux`n korrelationismin kritiikistä Iain Hamilton Grantin luontofilosofiaan. Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 239–258.

Muodonmuutokset. Käännetty englanninkielisestä alkuperäisteoksesta Transformations osana sarjaa Mystiikan maailma. Toim. Anne Pade. Lademann, 1992. Authorized Finnish language edition Time-Life Books BW, Amsterdam, 1992.

Pulkkinen, Risto ja Lindfors, Stina 2016. *Suomalaisen kansanuskon sanakirja*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

Raipola, Juha 2014. Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 35–54.

Rautio, Pessi 2020. Se ympäröi meidät ja on jo sisällämmekin – posthumanismi. *Taide-lehti* 5-6 I 2020, 40–45.

Rojola, Lea 2014. Hänen olivat täytetyt linnut. Teoksessa *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos-julkaisuja 15, 131–154.

Sallamaa, Kari 1999. Etnofuturismin filosofia suomalais-ugrialaisten kansojen säilymisen perustana. <http://www.suri.ee/etnofutu/3/doc/salla-sm.html> (haettu 2.10.2019).

Salminen, Antti 2015. *Kokeellisuudesta: Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Salminen, Esa-Jussi 2019. Äärioikeisto varasti etnofuturismi-termin. <https://vapaavuoro.uusisuomi.fi/ejsalminen/269231-aarioikeisto-varasti-etnofuturismi-termin/> (haettu 10.10.2019).

Sarmela, Matti 1994. *Suomen perinneatlas*, II painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Sarmela, Matti 1996. Olkaamme siis suomalaisia; suomalaisuuden tulkintoja. Teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja 75–76*. Toim. Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 16–34.

Siikala, Anna-Leena 1992. *Suomalainen šamanismi*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Vadén, Tere 2004. *Mitä on paikallinen ajattelu?* <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn041-08.pdf> (haettu 2.3.2021).

Painamattomat lähteet

Sirén, Maria, *In the Shadow of the Sun King*, Vapaan Taiteen Tila, Helsinki 19.–22.11.2020.

Kiitokset:

Janette Holmström, Elina Saloranta, Kaija Hinkula, Ilai Elias Lehto, Paavo Nykänen, Petri Summanen, Paavo Harakka, Aino Johansson, Mustarinda, Vesa Rahikainen, Annu Vertanen, Antti Laitinen, Melina Voipio, Hanna Johansson, Saara Hannula, Päivi Lipponen, Sara Kovamäki, Antti Salminen, Solja Temmes, Kari Nykänen, Eila-Sinikka Niemeläinen sekä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan henkilökunta ja opiskelutoverit.

