

Läsnäolo naamioituneena poissaoloksi

Janina Haapanen

Kuvataiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osuus

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Taidegrafiikan opetusalue

18.9.2025



Opinnäytteen taiteellinen osa:

Kolme teosta, jotka olivat esillä Kuvan Kevät 2025-näyttelyssä Taideyliopiston Kuvataideakatemia Kuva/Tila-galleriassa 17.5-15.6.2025.

Eclipse of an Eye, 2025, Silkkipaino paperilla, 233 x 164 cm

Book of Permafrost, 2025, Silkkipaino paperilla, 68.5 x 20 x 13 cm

The Idea of History, 2025, Kollaasi, 20.8 x 29.5 cm/6 kpl

(Teoskuvat: Janina Haapanen)

Professori: Annu Vertanen

Ohjaaja: Outi Koivisto

Kirjallisen osan ohjaaja: Kaija Kaitavuori

Tarkastajat: Irma Tonteri ja Hanna Johansson

Tiivistelmä

Kuvataiteen maisterin opinnäytteeni koostuu taiteellisesta ja kirjallisesta osasta.

Opinnäytteen taiteellinen osa oli esillä Taideyliopiston Kuvataideakatemia Kuva/Tilagalleriassa 17.5-15.6.2025 osana Kuvan Kevättä.

Taiteellinen osa sisältää kolme teosta nimeltään *Eclipse of an Eye*, *Book of Permafrost* ja *The Idea of History*. Teokset käsittelevät poissaoloa, läsnäoloa, aikaa, näkemisen ja katsomisen haasteita. Lähestyn näitä aiheita tallentamisen historian kautta, joka on alkanut jo ennen ihmistä jatkuen ihmiskeskeisempään tapaan tallentaa aikaa, tulkita ja havainnoida. Kaikkien teosten pohjana toimii paperi. Kahdessa teoksessa olen hyödyntänyt silkkipainotekniikkaa ja kolmas teos on kollaasi, joka on rakennettu paperisista osista.

Aloitan kirjallisen osan jakamalla tekstin, joka on kulkenut mielessäni kevään aikana. Jatkan taustoittaen teosten syntymiseen vaikuttaneet lähtökohdat sekä, kerron mikä on johtanut minut käsittelemieni aiheiden pariin. Jokainen teos asettuu omaa nimeään kantavan otsikon alle. Näissä osuuksissa käyn läpi työskentelyni eri vaiheita samalla selostaen käyttämäni tekniikat ja menetelmät. Jaan myös taiteilija- ja teosesimerkkejä sekä ajatuksia muilta tekijöiltä, tukeneet niin omaa prosessiani, kuin myös ajatteluani. Pohdin myös tapaan työskennellä taidegrafiikan parissa. Käyn läpi teosten ripustamisen ja ajatuksiani näyttelyn jälkeiseltä ajalta. Kirjallinen osuus päättyy pieneen visuaaliseen jatkumoon, joka suuntaa ajatuksiani tulevaan.

Sisällysluettelo

Prologi	7
Johdanto	9
Eclipse of an Eye	10
Book of Permafrost	22
The Idea of History	30
Kuvan Kevät ja sen jälkeen	38
Epilogi	40
Kiitos	49
Lähteet	50

”Minua sanotaan filosofiksi, tutkijaksi tai antropologiksi. En ole mitään niistä. Olen anamnesiologi. Tutkin sitä mikä on unohdettu. Etsin sitä mikä on kadonnut lopullisesti. Tutkin poissaoloa, hiljaisuuksia, outoja aukkoja asioiden välissä. Todellisuudessa olen ennen kaikkea taikuri.”

Susanna Clarke, *Piranesi* (2020)

Prologi

Miljardien vuosien ajan suurin osa maasta oli vihamielinen elämää kohtaan. Auringon läheisyydessä selvisivät vain planeetat, jotka koostuivat kivimateriaalista. Maa oli avaruudesta tulevien kappaleiden toistuvassa pommituksessa ja magmameren peittämänä. Loputtomassa kuumuudessa raskaat alkuaineet alkoivat upota kohti maan keskusta. Maa jakautui ensimmäisiin kerroksiinsa, jossa kevyemmät materiaalit peittävät raskaampia. Mikä kerran upposi ei kuitenkaan halunnut pysyä piilossa. Magma löysi tiensä takaisin pinnalle tulivuorien kautta, joista se purkautui laavana. Laavasta vapautui vetyä ja happea. Muiden kaasujen kanssa nämä muodostivat vesihöyryä, näin synnyttäen alkuihmekehän. Maapallon alkaessa jäähtyä vesihöyry tiivistyi vedeksi ja satoi takaisin maahan. Näin syntyivät muinaiset valtameret ja niiden syvässä hiljaisuudessa, suojassa kaaokselta, elämä hiljalleen sai alkunsa.

Elämä sinnitteli, kunnes se lopulta lähti räjähdysmäiseen nousuun. Alkoi monisoluisten kuorellisten merieläinten nopea kehittymisaika. Elämää syntyi ja kuoli nopeasti. Tätä aikaa kutsutaan nykyään kambriikauden lajiräjähdykseksi. Italo Calvinon novellissa, *Simpukat ja aika* nilviäinen selostaa lukijalleen, kuinka hän loi ajan.¹

Nilviäinen kertoo aloittaneessa luomalla numerot jatkaen erittämällään kalkkipitoisella aineella, joka pyörteen lailla kasaantuu itsensä päälle kuin spiraali kasvaen keskeytyksettä. Spiraalin jokaisella kierroksella hän erotti yhden kierteen reunan toisen kierteen reunasta. Jos hän haluaisi laskea jotakin, voisi hän aloittaa omista kierteistään. Hän jatkaa kertomalla, miten monet muutkin yrittivät samaan aikaan rakentaa rikkoutumatonta kuoriaikaa. Nilviäisten ponnisteluista huolimatta ikuisten spiraalien luominen osoittautui mahdottomaksi. Kuoret kasvoivat, kasvoivat ja lopulta pysähtyivät. Joka sekunti tuhannet muut kuorelliset aloittivat lopulta pysähtyäkseen, jotta aallot voisivat viedä mukanaan tyhjät kuoret. Kaiken työn jäännöksissä hiekka alkoi laskeutua peittääkseen alleen simpukankuoret nykyisillä ylängöillä merten

¹ Calvino, 1997, 298–303

paetessa. ”Aika ei suostunut kestävänsä, se oli haurasta ainetta, palasiksi hajoavaa...” (300). Näin ollen maailman sisältö muodostui heidän tappionsa sisällöstä.

Aikanaan nilviäinen kertoo ymmärtäneensä simpukankuorien hautausmaan olevan todellinen simpukankuori. Ajan rakentaminen syntyy, kun yritykset sen rakentamisesta ovat epäonnistuneet. Nilviäiset joutuivat näin ollen luopumaan luomastaan ajan valtakunnasta kaikkein epävakaimmalle asukasrajalle, ihmiselle.

Nilviäinen myös huomauttaa, ettei hän väitä, etteikö ihmisellä olisi osansa ajassa. Hänen mukaansa ihmiset olivat ne, jotka oppivat lukemaan mitä maan muistikirjan rivien väliin on kirjoitettu (nilviäinen kertoo käyttävänsä metaforaa, jonka vain ihminen voi ymmärtää kirjoitetusta näin ilmaisten, että olemme nyt ihmisen maaperällä). Hän pohtii, olisivatko ihmiset kuitenkin pystyneet lukemaan, jos he eivät olisi kirjoittaneet, vaikka he eivät tiennet mitä kirjoittivat tai mitä jos he eivät olisi halunneet kirjoittaa lainkaan? ”Jonkunhan oli kuitenkin aloitettava: ei niinkään tekemistä kuin tekeytymistä, tekeytymistä joksikin, tekeytymistä jonkin tekemiseen, että kaikki taakse jätetyt asiat, haudatut asiat, olisivat merkkejä jostakin muusta” (302). Hän luettelee esimerkkejä: Kalanruodon painauma savessa, dinosauruksen jalanjälki liejussa, paleoliittisen ajan haljenneet mukulakivet, mammutin ruho Beresovkan tundralla, Willendorfin Venus, Urin rauniot, Kuolleenmeren kirjoituskääröt, temppeleherrojen temppele, Inkojen aarre, Talvipalatsi, Smolnan naisopisto ja autojen hautausmaa.

Nilviäisen mukaan alkaen heidän katkenneista spiraaleistansa ihmiset ovat koonneet jatkuvan spiraalin, jota nykyään kutsutaan historiaksi. Hän lopettaa kertoen, että tämä kaikki on vain epäonnistuneen yrityksen jälki, kerrostuminen jäännöksistä, mikä on pelastettu sen tuhouduttua ja sen pysähtyessä on onnistunut tavoittamaan ihmiset.

”Teidän historianne on meidän historiamme vastakohta, sen historian vastakohta, joka liikkueessaan ei pääsyt perille, joka jäädykseen olemaan on hävinnyt: käsi, joka muotoili ruukun, Aleksandriassa palanneet kirjahyllyt, nilviäisen liha, joka eritti simpukan” (303).

Johdanto

Lähtiessäni työskentelemään Kuvan Kevättä kohti ajatuksiini oli asettunut kolme teosta, jotka jakoivat keskenään pohdintoja näkemisestä ja poissaolosta. Lähestyn näkemistä sen rajojen ja haasteellisuuden kautta. Tämä jatkuu poissaoloon, joka syntyy ihmisen tietoisuudesta ja tavasta tulkita. Pohdin myös historian kerrontaa ja siinä ilmenevää poissaoloa.

Muistan lapsuudesta kaksi mukulakivistä tietä. Molemmat jalkojeni alla. Ensimmäinen välittömässä kosketuksessa kenkieni kanssa ja toinen noin metrin syvyydessä maanpinnasta. Kaksi lähes identtistä tietä ainoana eronaan silloin ja nyt. Nämä ovat joitakin jo haalistuneita muistoja nähtyäni lapsena ensi kertaa arkeologisen kaivauksen Naantalın vanhassa kaupungissa. En kyennyt ymmärtämään miten olemme kirjaimellisteni eläneet kahdella eri korkeudella. Miten kävellessäni yhdellä tiellä olenkin kävellyt kahdella tiellä. Vai onko teitä vielä enemmän ja mitä muuta on jäänyt ajan alle?

Omat vuoteni kuluvat. Ajatukseni ajasta sekä menneestä nukahtavat. Toisinaan herätäkseen muistuttamaan läsnäolostaan. Kiinnostuksillani oli vaikeuksia löytää oikeaa kanavaa realisoituakseen mieleni ulkopuolella. Ajattelemisen ei tuntunut riittävältä. Lopulta ihmeellisyyden tunteen rinnalla faktat alkavat tuntua toissijaisilta. Pitäisi olla jotakin mitä koskettaa. Fyysinen lopputulema ajatuksen säikeelle.

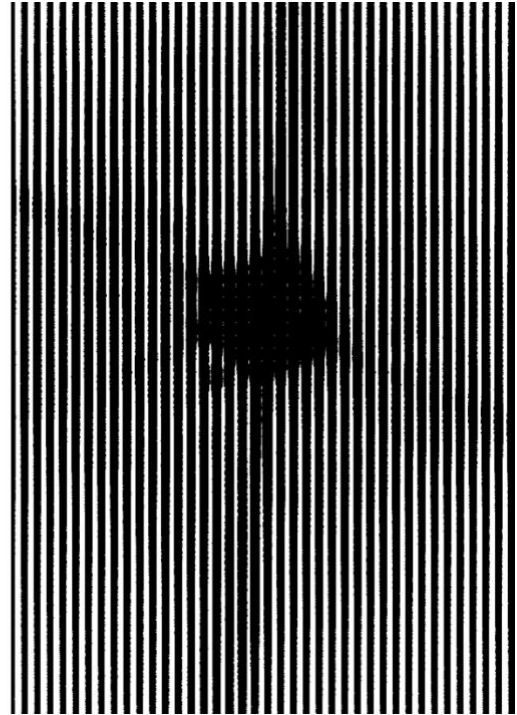
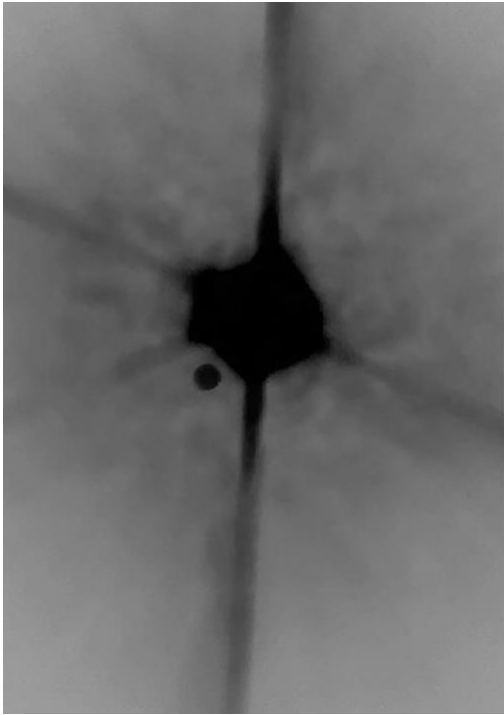
Tässä pinta ja kuva kohtaavat. Paperista tulee elävä todiste siitä, mitä on kulunut, kun siihen jää jälki. Sen herkät kuidut ja hienovaraiset tekstuurit tuovat mieleen muistin hiljaisen läsnäolon ja tekevät siitä oikean materiaalin ohikiitävien vaikutelmien vangitsemiseksi jossa ihmisen tallentama ja unohtama rinnastuu geologiseen aikaan aina näkemisen ensihetkestä, maaperän kohoamiseen ja nykyhetken ylivoimaiseen tiedon ja tietämättömyyden painoon.

Eclipse of an Eye

Ymmärtäminen ja näkeminen eivät kulje käsikädessä. Silmä on vain kykeneväinen näkemään, kun siihen saapuva valo imeytyy pupillin sisäosan kudoksiin. Ilman valoa ei siis olisi näköä ja jostakin syystä näön sietokyvyn ulottumattomissa loistaa kaiken tämän mahdollistava taivaankappale, joka syövyttää negatiivinsa jonnekin sinne missä ymmärtäminen ja näkeminen kohtaavat.

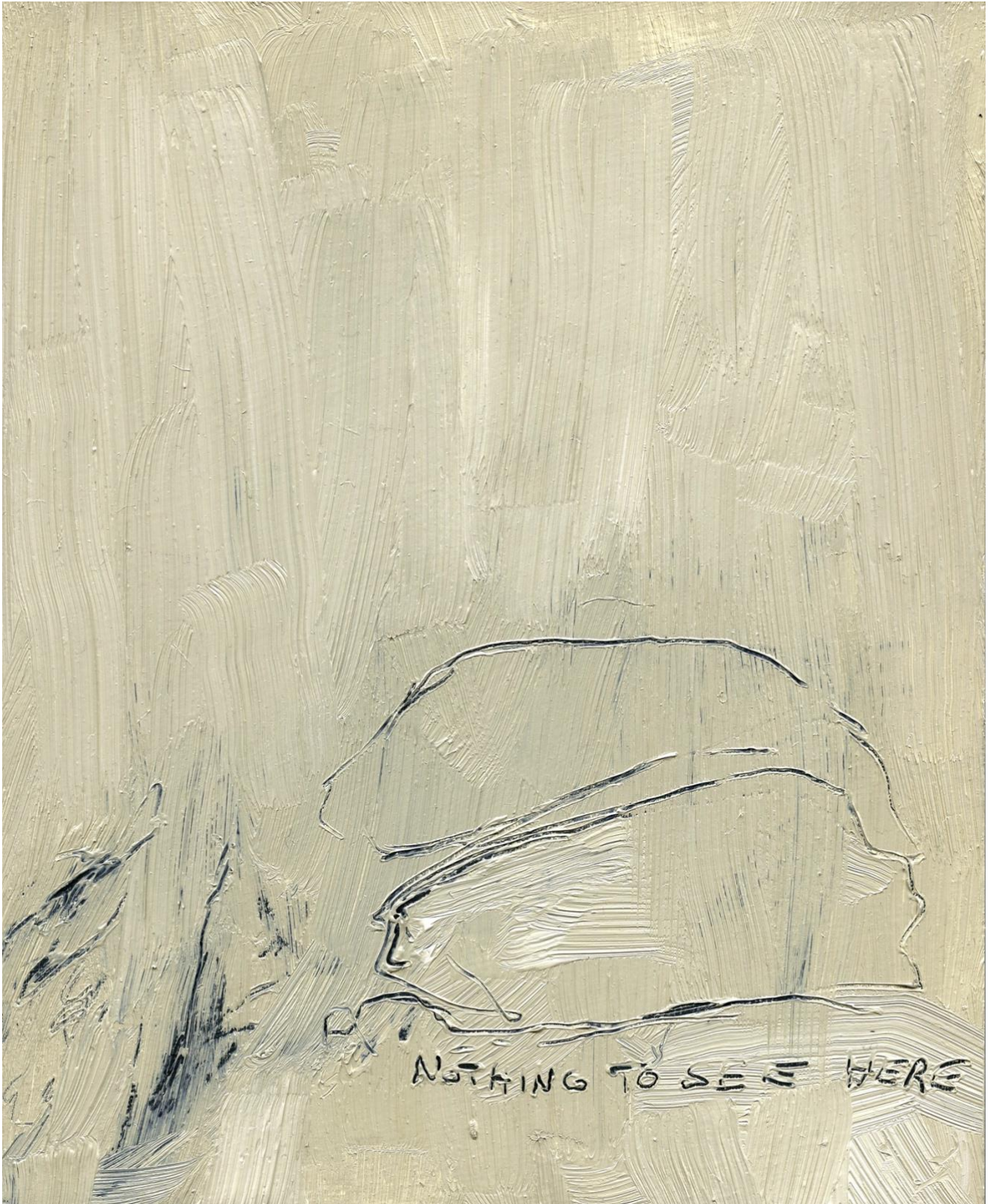
Keväällä 2024 osallistuin serigrafiaan painottuvalle kurssille, jossa tutustuin itselleni ennestään tuntemattomaan tapaan toteuttaa serigrafiaa. Perinteisesti seulan pinnassa oleva kuva tai teksti vedostetaan toiselle pinnalle vain kerran. Tässä tapauksessa sen sijaan, että tyydyttäisiin vain yhteen kertaan vedostamista, jatketaan lukuisia kertoja päällekkäin. Lähes jokaisen vedostuskerran välissä vedostettu pinta pitää kuivata hiustenkuivaajalla ennen seuraavaa värikerrosta. Mikään näistä vaiheista ei saa kestää loputtomiin, koska painoväri ei saa kuivua seulalle. Jos näin käy seulassa kiinni olevasta harsosta tulee käyttökelvoton. Työskentely on aikaa vastaan juoksemista.

Tekniikka pääsee oikeuksiinsa, kun käyttää rasteroitua valokuvaa. Rasteroidussa kuvassa kuva muodostuu perinteisesti pelkästään mustista rasteripisteistä. Rasterin ei aina tarvitse olla pisteen muotoinen. Olen jo aikaisemmin ollut kiinnostunut pisteen sijaan kokeilemaan rasterin muodoksi viivaa. Tämä tuntuu luontevammalta huomioiden taustani piirretyn viivan sekä käsin kirjoitetun tekstin parissa. Tässä minua kiehtoo erityisesti sen raakuus eli jonkinlainen ajattelu paperilla, todiste ajattelusta mielen ulkopuolella. Kun yhdistän valokuvan, joka rakentuu mustista pystyviivoista sekä yllä kuvaamani tekniikan, jossa väripintoja vedostetaan toistuvasti päällekkäin, kuva alkaa nousta paperin pinnan yläpuolelle. Vain edestäpäin katsottuna kuvan voi nähdä kokonaan. Mitä sivummalle kuvasta siirtyy, sitä mustemmaksi kuva muuttuu. Kunnes se mustuu kokonaan. Silmä näkee, kunnes se ei enää näe. Jatkan tekniikan kanssa kokeiluja itsenäisesti kurssin jälkeen. Kiinnostun näkymättömästä, näkökyvyn rajoista sekä sen haasteellisuudesta.



Vasemmalla rasterioimaton kuva ja oikealla viiva rasteroitu kuva, 2025. Kuva: Janina Haapanen

Muutamia vuosia sitten tein puolivahingossa teoksen, joka on herättänyt ja johdatellut lähes huomaamattomasti omaa työskentelyäni siitä lähtien. Teoksessa MDF-levylle on maalattu paksu kerros öljyväriä. Kostean öljyvärin päälle on piirretty satunnaisia viivoja ja oikeaan alakulmaan on kirjoitettu *Nothing to See Here*. Kirjoitin lauseen värin pinnalle, sillä hetkellä vain sen takia, että koin ettei minulla ollut mitään annettavaa taiteellisesta näkökulmasta. Katsoessani öljyvärin joukkoon kirjoittamaani tekstiä se yhtäkkiä muuttuikin erityisen kiinnostavaksi. Se että on jotakin missä ei ole mitään nähtävää, tekikin siitä jollakin tapaa näkemisen arvoisen. On myös puhtaasti huvittava ajatus tehdä taideteos, joka ilmoittaa katsojalle, ettei siinä ole mitään nähtävää. Yleisestihän taidetta tehdään katsomista varten.



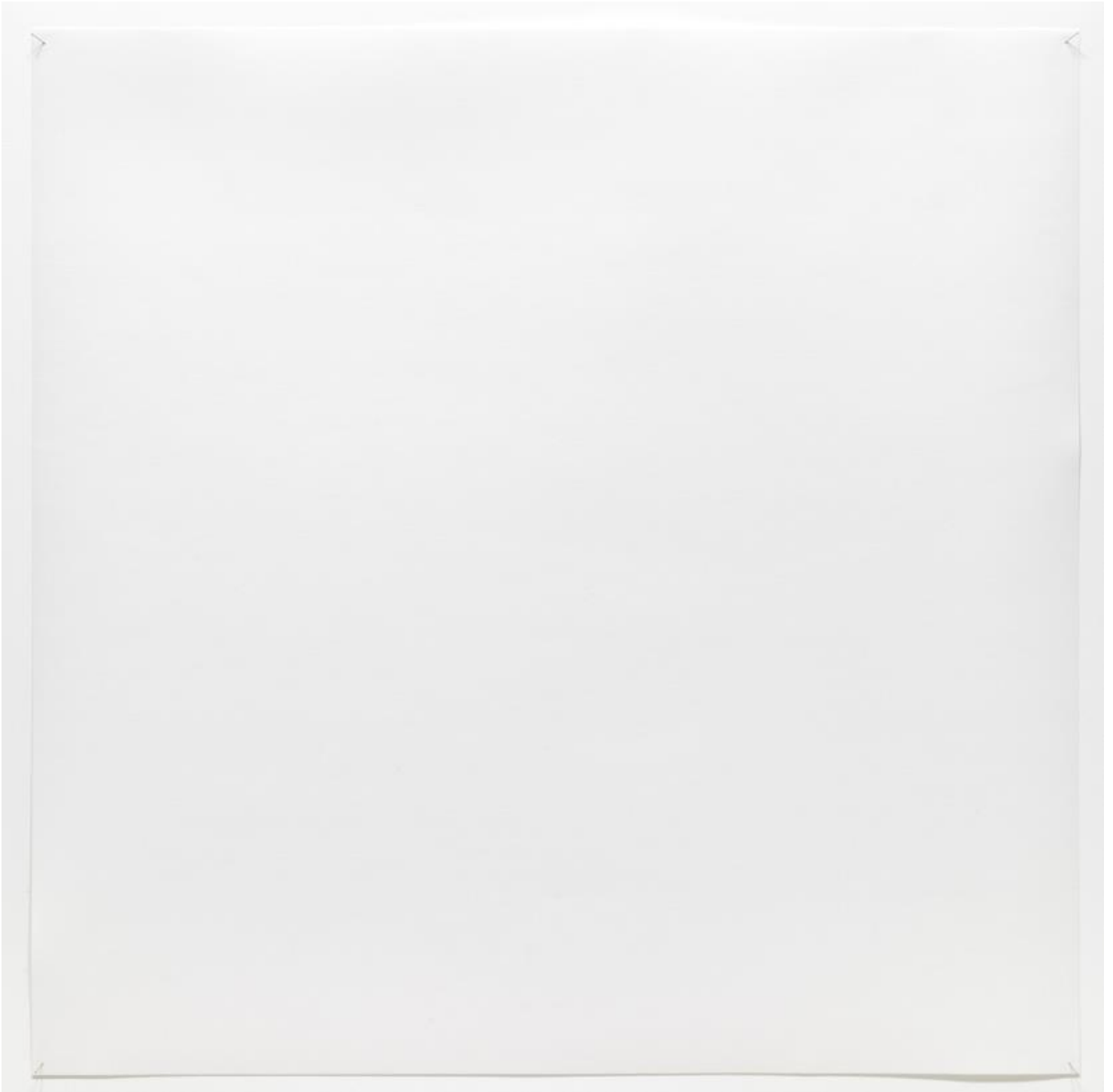
Janina Haapanen, *Nothing to See Here*, 2022.

Paljon lähempänä nykyhetkeä luin kirjailija Judith Schalanskyn teoksesta lauseen missä hän mainitsee kaikkien viittausten ilmaisevan läsnäoloa silloinkin, kun viittaavat poissaoloon.² Menneen kevään aikana tutustuin myös ensimmäistä kertaa Tom Friedmanin tuotantoon kuuluva teokseen *1000 Hours of Staring*. Teoksen mediumiksi on MoMAN nettisivuilla merkitty tuijotus paperilla. Työ itsessään on isohko neliönmuotoinen tyhjä paperiarkki, jota Friedman on tuijottanut studiosa seinällä vuosien 1992–1997 välillä työn nimen mukaisesti 1000 tuntia. Teos haastaa perinteisimpiä käsityksiä taiteesta sekä taiteen tekemisestä keskittymällä taiteelliseen prosessiin. Itse kiinnostuin erityisesti teoksen näennäisen täydellisestä poissaolosta, joka muuttuikin läsnäoloksi, kun selviää että taiteilija on käyttänyt valtavan määrän aikaa pelkästään sen tuijottamiseen. Kaksi vastakaista sanaa, poissaolo ja läsnäolo, jotka eivät suljakaan toisiaan pois. Poissaolosta tulee läsnäoloa, kun siitä tulee ilmeisen selvää. *Nothing to See Here*, täällä ei ole mitään nähtävää muuttaa itsensä, kaikki nähtävä on täällä.

Hiroshi Sugimoto otti ensimmäisen valokuvan tunnetusta *Theaters* sarjastaan 1970-luvun lopussa. Sarja koostuu elokuvateattereista otetuista kuvista, joita on kuvattu käyttämällä pitkiä valotusaikoja. Nämä vastaavat projisoitujen elokuvien kestoa. Tuloksena syntyi valokuvia, jotka kuvaavat hiljaisia elokuvateatterien sisätiloja, joissa voimakkaan valkoisena hohtava suuri valkokangas toimii tilan ainoana valon lähteenä samalla kätkien tyhjyyteensä esitetyn elokuvan. Valokuvat voimistavat käsitystäni läsnäolosta, joka on naamioitunut poissaoloksi, ja siitä miten ajan voi vangita yhteen kuvaan. Sugimoto kuvailee ensimmäistä teatterissa kuvaamansa valokuvan tekoa näin: ”Hetimitä kun elokuva alkoi, asetin sulkimen täysin auki. Kaksi tuntia myöhemmin, kun elokuva oli päättynyt, suljin sulkimen. Sinä iltana kehitin filmin, ja se oli kuin näkökenttäni olisi räjähtänyt silmiäni takana”.³

² Schalansky 2018, 15

³ Sugimoto, ajoittamaton



Kuva 1. Tom Friedman, *1000 Hours of Staring*, 1992-1997. Kuvalähde: The Museum of Modern Art, New York.



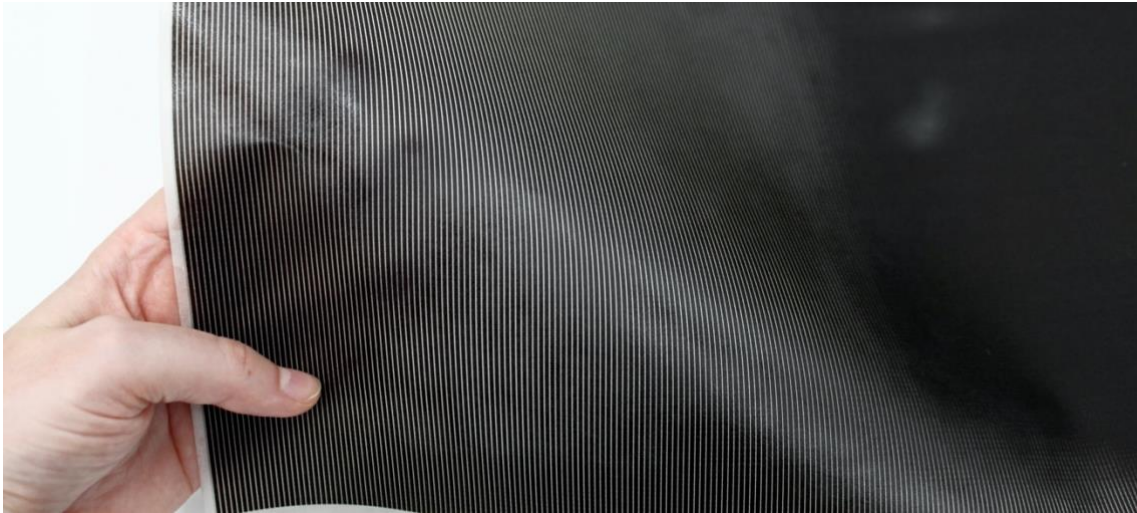
Kuva 2. Hiroshi Sugimoto, *Theaters*, U. A. Play House, New York, 1978. Kuvalähde:
sugimotohiroshi.com

Istuessani parvekkeellani kirkkaana kesäpäivänä otin valokuvan auringosta. Suurensin kuvaa sormillani toivoen näkeväni jotakin, mitä tahansa, joka poikkeaa siitä mitä en paljaalla silmällä näe tai pysty katsomaan tarpeeksi pitkään. Valokuva ei paljasta mitään uutta. En oikeastaan odottanutkaan sen paljastavan. Valkoinen jokin, joka tuntuu aukon vastakohdalta, katsoo takaisin. Sinä kesänä otin useita kuvia auringosta. Ehkäpä vain tarkistaakseni, ettei tilanne ole muuttunut. Myöhemmin siirrän yhden valokuvista kuvanmuokkausohjelmaan. En enää muista alkuperäistä tarkoitusta tälle, mutta jossakin

kohtaa muutan alkuperäisen kuvan vahingossa negatiiviksi itsestään. Siinä se on, musta aukko, joka pupillin lailla katsoo takaisin samalla imien itseensä kaiken valon.

Valittuani kuvan ja tekniikan valitsen teoksen koon. Kuva/Tila tarjosi minulle hyvän mahdollisuuden toteuttaa ensimmäisen kerran jotakin huomattavasti suurikokoisempaa painetun taiteen parissa. Tekniset syyt rajoittavat minua kuitenkin jonkin verran. Ensinäkin tulostimen koko rajoittaa valotuskalvojen kokoa. Toiseksi vedostuspöydät ja seulat ovat myös rajoitetun kokoisia. Kolmanneksi, ja ehkäpä se merkittävin ongelma on, että tällä tekniikalla vedostusprosessia on helpompi kontrolloida, kun kuva-alue on pienempi. Iso kuva tarkoittaa isompaa kuivatettavaa aluetta vedostusten välissä. Värillä on siis enemmän aikaa kuivua seulaan, mikä rajoittaa tavoittelemieni värikerrosten määrää. Ratkaisuna tähän päätän jakaa kuvan osiin. Lopullinen teos tulisi siis koostumaan 16:sta noin A2 kokoisesta kuvasta. Seinälle asetettuna nämä palat yhdessä muodostavat isomman kuvan. Jokaiseen yksittäiseen palaan vedostan 34 kerrosta painoväriä. 34 kerrosta valikoitui tekemieni kokeilujen jälkeen. Niillä saavuttaisin riittävän paksuuden väriä suhteellisen nopealla työskentelyllä.

Valotan kuvat seuloille mustesuihkutulostetuilta papereilla, jotka on öljytty läpikuultaviksi. Tällä tavoin säästän huomattavasti rahaa verrattuna siihen, että tulostaisin kuvat jo valmiiksi läpinäkyville muovikalvoille. Lisäksi valotukseen käytettävät kuvat jäävät kertakäyttöisiksi, joten muovikalvojen käyttäminen tuntuu tuhlailevalta. Paperi on jälkeen päin paljon yksinkertaisempi kierrättää. Valotukseen käytän paperikalvoilla hieman pidempää aikaa kuin muovikalvolla, jotta seulassa olevalla emulsiolla mahdollisimman paljon aikaa kovettua.



Öljytty paperikalvo valotukseen. Kuva: Janina Haapanen

Kun viivarasteroituja kuvia valotetaan seulalle, lisään tahtomattani lopullisiin vedoksiin elementin, jota on hyvin vaikea välttää tässä tapauksessa. En edes yritä välttää sitä. Tällä tarkoitan moareeta. Moaree syntyy kahden ruutu- tai raitakuvion välille, kun ne asetetaan päällekkäin tiettyyn kulmaan toisiinsa nähden. Näin ne luovat uuden kuvion, joka ei ole olemassa kummassakaan alkuperäisessä kuvassa. Valotettavat kuvani koostuvat pystyviivoista ja seulassa oleva tiheä kangas muodostuu ruuduista (ruudukko sisältää pystyviivoja). Kun kuvat vedostetaan paperille lähes jokaisessa vedoksessa voi huomata jonkinlaisen pyörteilevän tai värisevän efektin. Tämä silmän mielelle lähettämä kuva on vaikea hyväksyä. Se tuntuu kuin valehtelulta, tai että en voi luottaa näköaistiisi. Tämä luo työlleni myös uuden tason, joka kyseenalaistaa näkökyvyn luotettavuutta aistina. Taidehistorioitsija Jennifer L. Roberts ehdottaa, että moareen luoman kuvaefektin voidaan ajatella kuuluvan acheiropoietaisien kuvien perheeseen tarkoittaen kuvia, joita ei ole luotu ihmiskäsin.⁴ Näin voisi myös ajatella auringosta, joka jättää kuvansa hetkellisesti ihmisen verkkokalvolle.

Aloitan vedostamisen paloista, joissa on eniten yhtenäisiä mustia väri alueita. Ennen vedostamisen aloitusta ajattelin näiden olevan niitä kohtia, jotka saattavat olla

⁴ Roberts 2024, 139

haastavimpia vedostaa. Laajemmilla kosteilla värialueilla on käytännössä suurempi riski jäädä kiinni seulan kankaaseen vedostuksen jatkuessa näinkin pitkään. Vedostettavan pinnan, omassa tapauksessani paperin, pitää jäädä paikoilleen vedostuspöydälle eikä tarttua seulaan, kun se nostetaan värikerrosten välissä ylös nopeaa kuivausta varten. Kaikki sujui yllätykseni lähes ongelmitta näiden osien kohdalla. Loistavaa. Näin ollen voin kohtalaisen nopeasti siirtyä paloihin, jotka koostuvat pelkästään pystysuorista rasteri viivoista. Tässä kohtaa työskentely muuttuu hieman monimutkaiseksi ja arvaamattommaksi.

Jälleen kerran Schalansky mainitsee aiemmin mainitussa kirjassaan jokaisen esineen sekä rakennuksen olevan jo valmiiksi jätettä ja ettei luominen ole loppujen lopuksi muuta kuin tuhoamista.⁵ Pidän ajatuksesta, että asiat lopulta muuttuu tomuksi. En kuitenkaan ilmeisesti pidä siitä, että ne muuttuvat tomuksi omissa käsissäni, sillä en odottanut oman työni alkavan hajota jo näin aikaisessa vaiheessa. Ennen itse teoksen valmistumista. Vedostamani päällekkäiset värikerrokset eivät halunneet pysyä toistensa päällä. Vedoksen kuivuttua kuvan pinnan kerrokset paikoittain sekä osittain pyyhkiytyvät pois mustana tomuna. Seulakaan ei enää yhtäkkiä halunnut päästää kunnolla itseään irti papereista. Nämä jättivät jälkeensä epätasaisuuksia, jotka koin virheinä.

Taidegrafiikassa tuntuu olevan yleisesti jonkinlainen pyrkimys täydelliseen vedokseen. Taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen huomauttaa pohtiessaan originaaligrafiikkaa, miten painettu taide on käsityön ja kuvataiteen välimaastoa.⁶ Näin ollen ainut tarkasteltava osa toteutusta ei ole lopputulos vaan myös itse prosessi. Tässä yhteydessä prosessi vaatii huolellista tekniikkaa ja harkittua suunnittelua. Halutussa lopputuloksessa täsmällisyyteen pyrkiminen on ratkaisevan tärkeää. Huomaan usein, miten graafikoiden kesken puhumme enemmän prosessista kuin lopputuloksesta. Tuntuu siltä, että painetun taiteen prosessissa on olemassa jonkinlainen taika, joka on avattava ja jaettava muiden kanssa. Näin ollen siirryn luonnollisesti ongelmanratkaisutilaan. Lisäsin uuden tekniikan myötä painoväriin sekaan perunajauhoa

⁵ Schalansky 2018, 16

⁶ Tihinen 2021, 56

tehdäkseni siitä paksumpaa. Johtuuko tomu siitä? Kokeillen väriä ilman perunajauhoa, mutta ongelma jatkuu samana. Myös käyttämäni seulat alkavat tarttua vedostettavaan pintaan melko aikaisessa vaiheessa ja niiden kankaat tukkeutuvat yllättävän nopeasti, jolloin väri ei pääse tasaisesti läpi. Vedoksen pinnasta tulee epätasainen ja tämä jää häiritsemään minua. Käyttämilleni seuloille tehdään syväpuhdistus. Taidegrafiikasta olen oppinut, että kaikki vaikuttaa kaikkeen. En kuitenkaan huomaa syväpuhdistetussa seuloissa juurikaan mitään eroa aikaisempaan. Pyöriteltyäni asiaa päässäni joitakin viikkoja tulen siihen tulokseen, että vedostamani kerrokset eivät ehdi kuivuman riittävästi ennen seuraavaa kerrosta. Kuvien olisi pitänyt olla pienempiä. Olen kuitenkin jo niin pitkällä teoksen kanssa, etten voi aikataulun takia aloittaa alusta, joten en voi muuta kuin tehdä parhaani sen kanssa mitä minulla teoksesta on jäljellä.

Kirjoitan tätä muutamia kuukausia teoksen valmistumisen jälkeen. Koko tarkoitus värikerrosten rakentamisessa oli se, että halusin rakentaa kerroksia niin kuin maa rakentaa kerroksia. Pyrkimykseni kuitenkin oli samanaikaisesti rakentaa jotakin omaa ideaani täydellisestä vedoksesta, jonka olin juurruttanut ajatuksiini. Unohdin kuitenkin, miten maa myös paljastaa. Se nostaa pois samalla kun se peittää. Se antaa silmälle pääsyn mutta myös estää sitä näkemästä. Kerroksissa menneisyyden ja tulevaisuuden mahdollisuudet ovat niin loputtomat, että tiedonriveistä tulee ahtaita, mikä rasittaa silmää ja häkellyttää mieltä.



Book of Permafrost

Maan voi avata kuin kirjan sivut. Yksi toisensa jälkeen loputtomassa sivujen kirjastossa aika kulkee kerroksittain peittäen edeltäjänsä jäljen ensin kevyinä tomukerroksina, jotka hitaasti kerääntyvät tiiviiksi massoiksi. Mielessäni fyysiset kirjastot ja arkistot ovat kummallisen samankaltaisia maan kanssa. Tomua voi ajatella sivujen rakennusmateriaalina ja kirjoja massoina. Molempia voidaan käyttää tiedon tallentamiseen. Maa on arkisto itseään, joka kerää kaiken mikä on lakannut olemasta kosketuksissa auringonvalon kanssa. Kirjastot sekä arkistot tallentavat ihmisen tuntemaa ja tulkitsemaa historiaa. Niin kuin kirja maakin pitää jollakin tapaa avata voidaksesi lukea sitä. Tietysti ihminen ei ole kykeneväinen avaamaan sitä loputtomiin, silti tiedämme kaiken olevan siellä.

Ihminen on tallentanut aktiivisesti aikaa siitä asti, kun olemme oppineet välittämään ajatuksia, tunteita ja ideoita. Toisin sanoen sanallisen ilmaisun synnystä asti. Kommunikaation alku on johtanut kielen kehittymisen ja taiteellisen ilmaisun läsnäoloon. Tallennettu katoaa jatkuvasti ihmisen, sekä ihmisestä riippumattomien voimien, vuoksi. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö jälkeen jäisi merkkejä, joita voidaan tulkita ja uudelleen järjestää. Olen aina ollut jollakin tapaa kiinnostunut tallentamisesta ilmiönä. Viime vuosina olen miettinyt mitä ihminen jättää jälkeensä. Sen myötä olen kiinnostunut poissaolosta sekä havahtunut siihen, ettei tallentaminen ole jotakin, mihin vain ihmisen pystyy.

Ajatukseni siis alkoivat jostakin kirjaa muistuttavasta. Sen sijaan että sen voisi aukaista ja lukea, niin kuin kirjan perinteisesti, tätä kirjaa ei voisi avata. Tällöin sen sisältämä informaatio rajautuisi vain siihen mitä silmä pystyy näkemään. Ilmeistä olisi myös, että se sisältää tietoa, jota silmä ei voi nähdä. Ensin mielessäni oli aivan erilainen lopputulema tälle teokselle. Myöhemmin heräsin ensimmäistä kertaa siihen ajatukseen, miten maa on omanlaisensa arkisto itseään. Mieleeni tulivat kairausnäytteet, joita usein otetaan esimerkiksi kallioperästä, jäästä tai ikiroudasta. Kahden viimeisen kohdalla niiden kautta voidaan muun muassa nähdä maapallon ilmastohistoriaa. Minua

kiinnostaa erityisesti ikirouta pohjoisen sijaintimme vuoksi. Ensin ajattelin kairausnäytteiden vaikuttavan hyvin kirjamaisilta myöhemmin tajuten, että nehan ovat kirjoja. Myös ihmiset loivat aikoinaan ensimmäiset kirjansa maasta, savesta ja kivistä.

Siitä jatkoin ajatuksella korkeammasta pinosta papereita, joka nousee galleriatilan lattialta, näin rinnastuen ikiroutanäytteeseen, joka nostetaan maasta. Kirjamaisen pinon sivut tulisivat olemaan nykyisemmän ajan mukaan paperiset. Paperi tuntuu hyvältä materiaalilta käsissäni. Vuosien varrella varastooni on kertynyt kohtalaisen iso määrä paperia hieman holtittoman ostamisen seurauksena. Tämä on siis loistava projekti saada ne kaikki käytettyä ja hankkia tulevaisuudessa materiaaleja vastuullisemmin tarpeen kuin hovin mukaan. Käyn läpi omaa kirjahyllyäni määrittääkseni sivujen koon muistuttamaan suurin piirtein tyypillisen kokoista kirjaa. Jokaiselle yksittäiselle paperille, eli sivulle, painatan valokuvan. Tähän valitsen kaksi eri valokuvaa. Katsoja ei pääse näkemään valokuvia. Kun paperille painetut valokuvat asettuvat päällekkäin ainoa asia, joka jää näkyviin on paperin reuna ja se mitä kuvasta siinä näkyy. Piilotetut valokuvat alkavat pinon päädyissä rakentaa uutta, toisinaan toistuvaa ja rikkoutuvaa kuvaa, joka kätkee sisäänsä alkuperäisen kuvan. Päällimmäinen sivu on tyhjä valkoinen paperi, joka ilmaisee, mikä on piilotettu, piiloutuu tarkoituksella.

Kuvat vedostan paperille jälleen serigrafialla. Metodina käyttäen neliväripainantaa, paremmin tunnettu lyhenteestä CMYK. Kirjaimet edustavat jokaista väriä englannin kielessä ja suomeksi ne ovat järjestyksessään syaani, magenta, keltainen ja musta. Serigrafiaassa käytettävä kuva jaetaan kuhunkin väriavaruuteen, minkä jälkeen kuvat muutetaan perinteisesti pisterastereiksi. Jokaisella värin rasterilla on oma tasokulmansa, jolloin väripisteet asettuvat vedostetussa kuvassa korrektisti limittäin luoden illuusion eri väreistä. Syaania, magentaa ja keltaista väriä yhdistäessä syntyy tummempi väri koska ne imevät enemmän valoa itseensä. Musta taas lisätään, kun halutaan tummempia värejä ja terävämpiä yksityiskohtia. Jennifer L. Roberts kuvailee miten taidegrafiikassa tapahtuvaa värierottelua ja painettua väriä voidaan kuvitella pysyvästi fragmentaariseksi, jopa tuhoisaksi.⁷ Pidän tästä ajatuksena erityisesti tämän teoksen kohdalla. Sillä jos ajatellaan poissaoloa, tuntuu se aina jollakin tapaa fragmentaariselta

⁷ Roberts 2024, 71

ja jotakin tuhoisaa on pitänyt tapahtua, jotta fragmentaarisuus voi olla olemassa. Tämä tapahtuu myös käytännössä tätä teosta tehdessä. Valitsemani valokuva pitää repiä palasiksi (väriavaruuksiin) jotta voin koota sen uudelleen paperin pinnalle.

Kuten mainitsin aiemmin, rasteri voi olla muodoltaan muutakin kuin piste. Päätän jatkaa samalla viivarasterilla kuin edellisessä työssäni. Neljän värin osalta käytin CMYK painamiseen valmiiksi luotuja värisävyjä mutta myös itse sekoittamiani värejä. Koululla jää paljon ylijäämävärejä hyllyille orvoiksi. Näitä harvoin käytetään uudestaan tai loppuun. Ajattelin tämän olevan hyvä mahdollisuus käyttää niitä pois sekä sekoittaa niitä keskenään luodakseni omat CMYK-värejä muistuttavat värit. Värien ei tietenkään tarvitse olla tietyn sävyisiä valokuvan rakentamiseen, paitsi jos haetaan enemmän valokuvan todellisuutta vastaavia värejä, mutta eiväthän oikeatkaan CMYK-värit pysty täydellisesti todellisuutta jäljentämään.

Omat valokuvani ovat piilotettuja katsojalta ja ne reunat, jotka jäävät katsojan nähtäväksi saavat sisältää hentoja sävyllisiä eroja toisiinsa nähden. Eli eri sinisen, punaisen, keltaisen ja mustan sävyt ovat tervetulleita. Lisään kuitenkin kuinkin värin joukkoon läpikuultavuutta lisäävää mediumia, jotta sävy erottuisivat toistensa läpi kauniimmin. Toisinaan jätän neljännen värin, mustan, kokonaan vedostamatta. Sillä on tapana joskus lisätä liikaa kontrastia.

Sol LeWitt tuotti vuonna 1971 sarjan litografioita, joissa jokaisessa vedoksessa esiintyy neliö, jonka sisään on aseteltu useita tuuman pituisia viivoja. Jokainen viiva on piirretty yhteen neljästä suunnasta (pysty, vaaka ja kaksi lävistäjää) ja jokainen suunta on erivärinen (sininen, punainen, keltainen ja musta). Nämä viivat sekä värit yhdistyvät vedoksissa järjestelmällisesti. Tämä on todella yksinkertainen ja tehokas tapa demonstroida esimerkiksi sitä, miten värit sekoittuvat keskenään. Ei sovi kuitenkaan unohtaa miten se, mitä näet, ei aina ole olemassa tai mitä näet on olemassa vain mielessäsi. Katson yhtä vedoksista, *Lines of One Inch, Four Directions, Four Colors*,



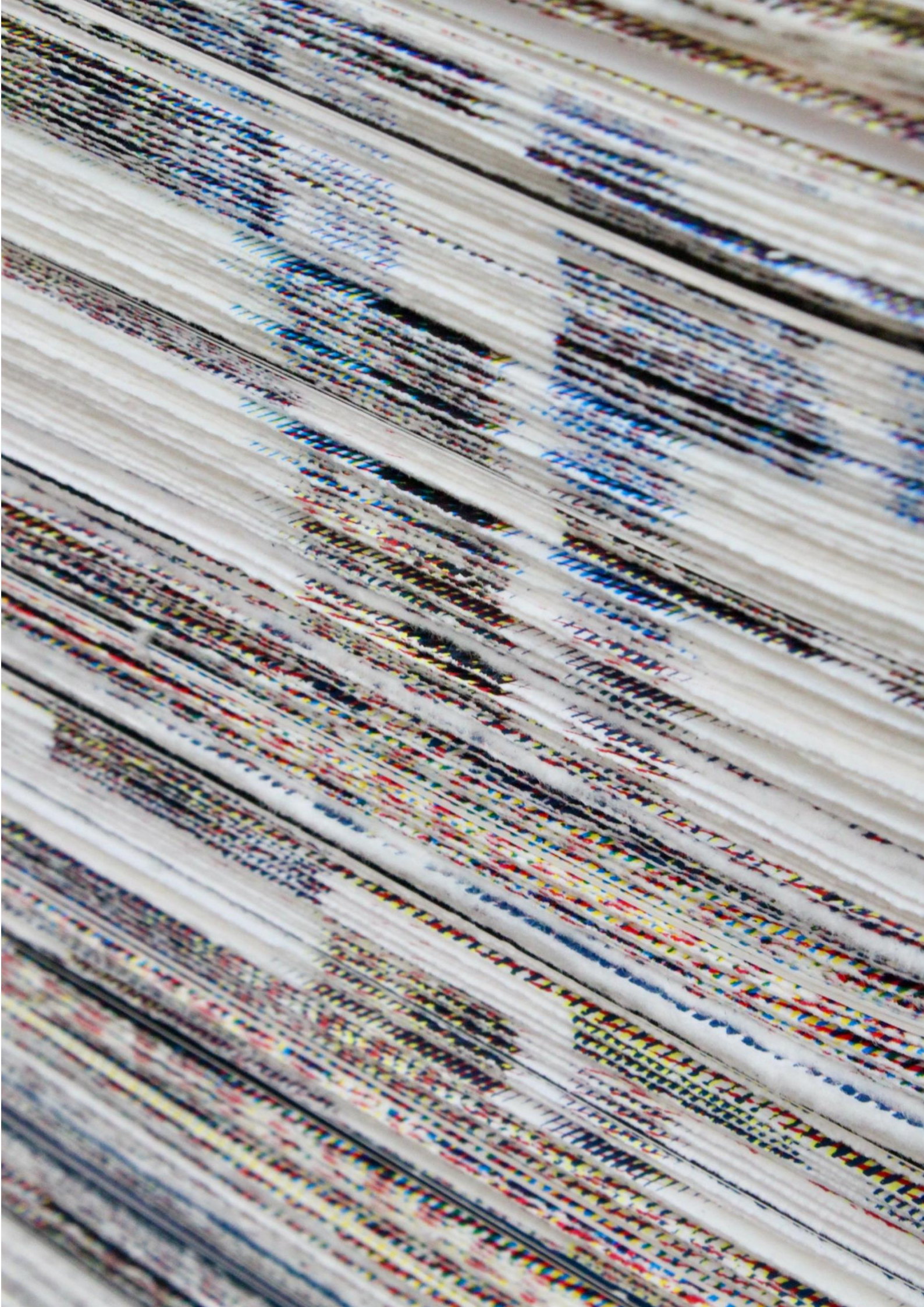
Kuva 3. Sol LeWitt, *Lines of One Inch, Four Directions, Four Colors, Plate #16*, 1971. Kuvalähde: Whitney Museum of American Art, New York.

Plate #16, kannettavani näytöltä. Noin kahden metrin päästä erotan vielä erisävyiset viivat toisistaan. Kuuden metrin päässä taas kukin neliö muuttuu lähes tasaisiksi väripinnoiksi. Toisin sanoen ne häviävät silmistäni mutta ovat edelleen olemassa mielessäni.

Book of Permafrost teoksen osalta tekninen toteutus ei vaadi juurikaan ajattelua, jos vertaan sitä teokseen *Eclipse of an Eye*. Vedostusta aloitellessa pitää vain olla tarkkana, että kohdistukset pysyvät paikallaan, jotta värikerrokset osuvat oikeille kohdille. Kun tämä on tehty huolella voi vedostaa aika huolettomasti. Tosin vedostettavaa on paljon ja tämän teoksen kohdalla se alkaa tuntua kehossa. Teos vaatii sisälleen myös jonkinlaisen tukirakenteen. Materiaalit tähän löytyivät sattumalta koulun työhuoneeltani.

Paperipinon pohjaan asetan tiiviin puunpalasen, joka pitää pinon vakaana. Osaan paperista leikataan keskelle tukipalan kokoinen reikä, jolloin itse tuki jää piiloon. Poraan tukipalaan keskelle reiän, josta nousee pyörölista. Loppuun papereista tehdään keskelle reikä ja ne asetellaan listan ympärille. Tämä tukee muita papereita.

Hyvin alussa prosessiani minulla oli mielessä, että tästä teoksesta tulisi mahdollisimman korkea. Realiteetit tulivat kuitenkin nopeasti vastaan. Aika ja raha eivät tulisi riittämään. Kun lähes kaikki sivut oli vedostettu, ymmärsin, että pino tarvitsee enemmän sivuja saavuttaakseen riittävästi korkeutta idean tuomiseksi paremmin esiin. Päädyin lisäämään vedostamattomia pienempiä sivuja, noin yksi tai kolme paperin paksuuden mukaan, jokaisen varsinaisen sivun välin. Tällä tavoin sain nostettua teoksen korkeutta reilusti. Olen myös ajatellut, ettei teoksen tarvitse olla valmis. Siihen voisi lisätä sivuja ajan myötä. Näin teos voi elää saman tapaisessa ajassa kuin maa. Keräten kerroksia kalunneesta ajasta.







The Idea of History

Kaksi ensin läpikäymääni teosta ehtivät pyöriä mielessäni pitkään ennen kuin aloin työstää niitä fyysiseen muotoon. Kuvan kevättä varten tiesin haluavani tehdä kolmen teoksen sarjan. Kolme tuntui sopivalta ja näin sain myös lisättyä vielä kolmannen näkökulman. Lopulta jatkumo löytyi aika luonnollisesti, mutta myös vahingossa. Löysin itseni tuijottamassa ruutuja. Tarkemmin sanottuna ruutupaperia. Mieleeni tuli miten ruudut ovat aina olleet läsnä elämässäni siitä asti, kun aloitin koulunkäynnin. Erityisesti oppimisen pohjana jonakin pakollisena, joka voi olla edesauttava elementti mutta myös rajoittava. Niiden sisään tallennetaan opittua ja sen ymmärtämistä. Opittu kulkee ihmiseltä toiselle ajan kuluessa. Ihmiset taas voivat olla epävakaita. Myös ne, jotka työksensä historiaa tutkivat tai ovat tutkineet. Historioitsija Helen Carr huomauttaa, miten tosiasiat esitetään niin kuin historioitsija haluaa ne kertoa ja miten historia on suurelta osin tulkinnallista.⁸ Historioitsijat eivät siis vain passiivisesti kirjaa faktoja. He myös päättävät mitkä faktat sisällytetään sekä miten ne esitetään. Tähän vaikuttavat heidän omat ennakkoluulonsa, esittämänsä kysymykset ja laajempi historiallinen konteksti, jonka sisällä he työskentelevät.

Englantilaista tohtori Buxtonia yleisesti pidetään ensimmäisenä kaupallisesti ”koordinaattipaperin”, joka pohjimmitaan on ruutupaperia, julkaisseena henkilönä. Hän patentoi suorakulmaisen koordinaattiverkoston sisältävän paperin vuonna 1794. Vaikka matemaattisten ja teknisten piirustusten tekeminen ruudukon avulla on peräisin muinaisista ajoista, sanotaan nykypäivän ruutupaperin olevan eurooppalainen keksintö.

Jatkan historian kerronnan pohtimista ja siinä esiintyvää poissaoloa, sekä mikä niin sanotusti jää *rivien väliin*. Kahdessa aikaisemmassa teoksessani en keskity suoraan ihmisen tallentamaan aikaan ja siihen, mikä katoaa tai jää kertomatta ihmisen tekojen vuoksi. Palaan ruutupaperiin, joka mielessäni linkittyy tiedon ja historian tallentamiseen kouluajoiltani. Sitten minulle tulee idea ruutupaperista, joka on pilkottu palasiksi ja

⁸ Carr 2021, 5

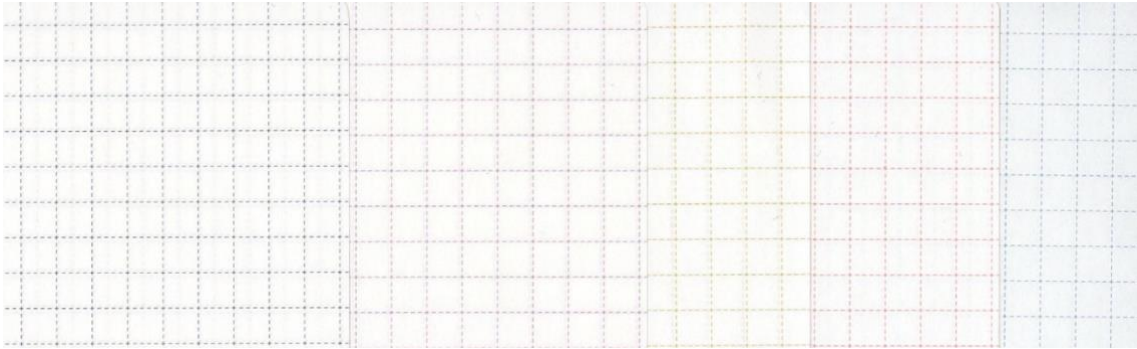
koottu uudestaan. Uudestaan koottu ruutupaperi näyttää tutulta mutta vieraalta, melkein väärältä. Järjestys, jonka tilalle on valittu kaaos ja loputtomat mahdollisuudet sekä tietysti tärkeimpänä se glitchin kaltainen efekti, joka ihmisen kertomassa historiassa *loistaa* poissaolon läsnäolollaan.

Vuonna 1951 tuotettuaan sarjan kokonaan valkoisia maalauksia Robert Rauschenberg alkoi tutkia voiko teoksen tehdä täysin poistamalla tai pyyhkimällä pois. Hän aloitti omista piirustuksistaan, mutta koki lopputuloksen puutteellisena. Hän päätti etsiä jo tunnetun taiteilijan piirustuksen, joka jo itsessään oli taideteos. Piirustuksen hän sai Willem de Koonigilta lähestyttyään tätä ja kerrottuaan sen käyttötarkoituksesta. Hän käytti piirustuksen pyyhkimiseen yli kuukauden koska de Kooning oli antanut hänelle tarkoituksella piirustuksen, joka olisi vaikea pyyhkiä pois. Se oli tehty käyttäen hiiltä, öljyväriä, lyijykynää ja vahaliituja. Myöhemmin teos kehystettäisiin kullattuihin kehyksiin ja aivan piirustuksen alle sijoitettiin merkintä, joista tulisi osa Rauschenbergin luomaa teosta, *Erased de Kooning drawing*, Robert Rauschenberg, 1953. Ilman teoksen nimeä se olisi saattanut jäädä täysin selittämättömäksi. Pyyhkiminen ja poistaminen kuitenkin jättävät aina jäljen. Jopa tietokoneen näytöltä voin nähdä selvästi jäljet, jotka de Kooningin piirustuksesta ovat jääneet paperin pintaan. Ikään kuin pienenä kaikuna. Historian kerronnassa taas näitä pieniä kaikuja on lukemattomia, jotka yhdessä kimpoilevat jollakin tapaa nykyhetkeen. Tämän takia historiaa ei tulisi koskaan ajatella kiinteänä tai vakiintuneena. Tutkija Alex d'Erizans kuvailee artikkelissaan historiaa eläväksi, hengittäväksi kokonaisuudeksi, joka vaatii jatkuvaa tarkkailua.⁹

⁹ d'Erizans 2010.



Kuva 4. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953. Kuvalähde: San Francisco Museum of Modern Art.



Kollaasissa käytettyjä ruutupapereita. Kuva: Janina Haapanen

Laatikoistani löytyi entuudestaan ruutuvihko, jonka hyvin sileään ja ohueeseen paperiin olin aikaisemmin ihastunut. Ruudut olivat myös epätavallisen pieniä ja ruudukoita oli neljää eri väriä. Valitsin kollaasini pohjalle paperiksi Kozon koska halusin pitää kokonaisuuden kevyenä ja käsittelyä kestäväenä. Kollaaseja tekisin useamman ja kooltaan ne olisivat A4 koon papereita vaakatasossa. Tällöin ne myös muistuttaisivat kokonsa puolesta A5 koon muistikirjaa avonaisena. Tämän teoksen osalta toteutusprosessi on hyvin yksiselitteinen: Leikkaamista ja liimaamista. Kollaasin palojen asettelua en suunnitellut etukäteen vaan toimin tilanteessa hyvinkin intuitiivisesti.

Kollaasin osat koostuvat pelkästään pystysuuntaisista ruudukon paloista. Pohdin myös tekevätkö pystysuuntaiset ruudukot teoksesta liian lineaarisen, mikä on hyvin eurooppalainen tapa kertoa historiaa ja viittaa siihen, miten asioilla on alku ja loppu. Toisaalta taas lineaarisessa muodossa on yksinkertaista osoittaa historian kerronnassa tapahtuvia häiriöitä. Sain myös ajatuksen siitä, että yrittäisin pakottaa niinkin toistoa vaalivan kuvion kuin ruudukon syklisempään muotoon. En kuitenkaan tiedä onko kumpikaan loppujen lopuksi oikea vai väärä. Toisinaan huomaan olevani kiinni rakenteen mukavuuden ja kaaoksen viehätyksen välissä.

Vuonna 2017 yhdysvaltalainen taiteilija Mark Bradford julkaisi Smithsonianin Hirshhorn-museossa ja veistospuutarhassa häneltä tilatun työn *Pickett's Charge*. Teos on panoraama ja kooltaan monumentaalinen kuten teoksen alkuperäisenä lähteenä toiminut ranskalaistaiteilija Paul Philippoteauxen'n öljymaalaukseen *The Battle of Gettysburg* (1883),

jonka tilaajina toimivat aikoinaan chicagolaiset sijoittajat. Philippoteauxen maalaus kuvaa 3.7.1863 tapahtunutta Pickettin hyökkäystä Yhdysvaltain sisällissodan Gettysburgin taistelussa. Tämä oli etelävaltioiden suorittama lopulta epäonnistunut hyökkäys, joka päätti heidän yrityksensä edetä pohjoisvaltioiden maaperälle. Yleisesti tätä pidetään sodan käännekohtana, joka johti pohjoisvaltioiden voittoon. Sodan päättymisen jälkeisinä vuosikymmeninä Pickettin hyökkäys jäi edustamaan menetetyin mahdollisuuden hetkeä *Lost Cause*-nimisen liikkeen näkökulmasta, joka edustaa näennäishistoriallista mytologiaa, hetkeä, jolloin etelävaltiot olivat lähellä voittoa. Etelävaltioiden perustamiskirjoissa suojeltiin orjuutta. Jillian Caddellin kirjoittamassa artikkelissa huomautetaan kuitenkin, miten *The Battle of Gettysburg* kuvaa tätä hetkeä sankarillisena hypermaskuliinisen rohkeuden osoituksena, eikä siinä viitata lainkaan etelän liikkeen taustalla olevaan valkoisen rodun ylivaltaan.¹⁰ Bradfordin teoksessa alkuperäinen maalaus on suurennettu entisestään tulosteiksi, joita hän käytti kollaasin rakentamiseen kadulta kerättyjen julisteiden sekä muun paperin ja painetun materiaalin ohella. Teos hyödyntää kerroksellista lähestymistapaa, jossa kollaasin ja tuhoamisen kautta uudelleen kuvitellaan historiallinen tapahtuma. Käytän tätä tapahtumaa esimerkkinä siitä miten eri ihmisryhmät näkevät eletyn hyvin eri näkökulmista. Teoksessaan Bradford kehottaa katsojaa pohtimaan uudelleen miten romantisoidut kertomukset Yhdysvaltojen historiasta muotoutuvat ja miten ne ovat useimmiten puolueellisia sekä kuinka vahvasti myytit voivat jäädä elämään. Tuhoamalla ja uudelleen rakentamalla Bradford luo voimakkaan kannanoton siitä mitä on jätetty kertomatta tai sanomatta.

¹⁰ Caddell 2018.



Kuva 5 (Yllä). Paul Philippoteauxen, *The Battle of Gettysburg* (yksityiskohta), 1883. Kuvalähde: Wikipedia. Kuva 6 (Alla). Mark Bradford, *Pickett's Charge* (yksityiskohta installaatio näkymästä), 2017. Kuvalähde: Hauser&Wirth. Kuvaaja: Cathy Carver.

Omaa kollaasiani tehdessä kuvittelin historiallisia tapahtumia linjoina, joiden tulisi katkeamatta kohdata toisensa. Silputut linjat kuitenkin muistuttavat, miten ihmisen kertoma historia ei aina ole luotettava. Toiselle fakta on fiktio ja toisinpäin. Illuusion ja todellisuuden rajan hämärtyessä jokainen sana voi muuttaa todellisuutta. Mielikuvien haalistuessa ja vääristyessä kyseenalaistamme sen mitä tiedämme sekä sen, miten määritämme ymmärryksemme menneisyydestä.

Kuvan Kevät ja sen jälkeen

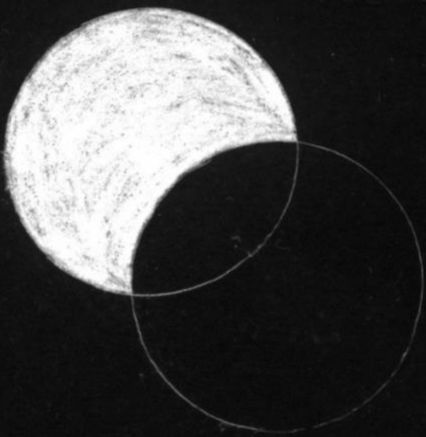
Kuvan kevättä kohti mentäessä minulla oli vain yksi toive ripustuksen suhteen. Halusin jokaisen kolmesta teoksestani olevan erillään toisistaan. Tilalla tai paikalla ei siis niinkään väliä, mutta kunhan ne olisivat suhteellisen erossa toisistaan. Ajatuksena oli, että teokset sulautuvat jollakin tapana näyttelyn muun paljouden joukkoon. Katsoja ei siis osaisi yhdistää teoksia välttämättä saman tekijän töiksi, jos ei jo entuudestaan tätä tietäisi tai seuraisi tarkkaan teosluetteloa. Näin myös ajatus piilotetusta tai poissaolevasta toistuu läpi näyttelyn hiljaisen hienovaraiset niin kuin se toistuu oikeassa maailmassakin galleriatilojen ulkopuolella.

Eclipse of an Eye löysi itselleen mielestäni loistavan paikan heti Kuva/tilan sisäänkäynnin vierestä, koska teoksen kuvaa ei heti näe tilaan astuessa tai se on jo hävinnyt tilasta pois astuessa. Toisen kerroksen piirustusluokasta tuli yllättäen todella kiva tila, kun sitä oli remontoitu ja siistitty. Pidin siitä, miten teokseni *The Idea of History* melkein kuin hukkuu yhdelle sen seinistä. Sitä pitää katsoa läheltä, jos haluaa nähdä, mitä se sisältää, ja toisaalta myös se saattoi jäädä monelta huomaamatta, mikä omasta mielestäni antaa sille myös toisen ulottuvuuden. Kolmas teoksistani *Book of Permafrost* kierteli useammassa paikassa ennekuin se löysi lopullisen paikkansa Kuva/tilasta. Alun perin suunnittelimme sitä myös toisen kerroksen piirustusluokkaan. Lopulta kuitenkin, kun tilan muut teokset oli ripustettu, tila alkoi tuntua jo liian täydeltä eikä se enää oikein tuntunut sopivan joukkoon. Kokeilimme teosta muun muassa Myllytorille, jossa se olisi ollut hyvin lähellä seinää. Halusin kuitenkin, että teoksen ympäri voisi kävellä. Teos päätyikin viime hetkellä Kuva/Tilaan missä se sulautui kivasti joukkoon ja tarjosi herkkyydellään kontrastia vieressä olevaan teokseen.

Nyt kun näyttely on ohi ja aiheita on pohdittu järjestelmällisemmin, tuntuu, että minulla on varma ja selkeä käsitys omista kiinnostuksen kohteistani. Liikun teemojen parissa, jotka voivat olla aika abstrakteja eivätkä tarjoa selkeitä vastauksia. Lähestymällä niitä kuitenkin kuvataiteellisesta näkökulmasta tarjoutuu liikkumavaraa, jossa voin kohdata itselleni tuntematonta vapaammin. Tämän vuoksi haluan myös pyrkiä suhtautumaan

taidegrafiikan työstämiseen rennommin kun hylkään ajatukseni täydellisestä vedoksesta jolloin uskon voivani löytää jotakin ehdottomampaa. Työskentelyssäni kuva ja sana voivat sekä paljastaa että peittää. Ne kantavat ymmärtämistä mutta myös vastustavat sitä. Teokseni syntyvät fragmenteiksi, joissa väärin tulkitsemisen, pyyhkimisen ja uudelleentulkinnan ei tarvitse olla epäonnistumisia vaan olennainen osa prosessia. Näin ollen merkityksen epävarmuus ei ole ongelma, joka kuuluu ratkaista, vaan tila, johon voi asettua. Aivan kuten maa liikkuu, hautaa ja paljastaa, niin myös käsityksemme ajasta, muistista ja merkityksestä löytää uusia muotoja. Tämä on tila kerroksellisille kohtaamisille: silmän ja sivun välillä, sanotun ja salatun välillä, kadonneen ja sen välillä, mikä vaatii yhä löytämistä tai rauhaan jättämistä.

Epilogi



Kiitos

Ohjauksesta ja teknisestä tuesta,

Outi Koivisto

Annu Vertanen

Tatu Tuominen

Mia Seppälä

Miina Aho

Maria Valkeavuolle

Kaija Kaitavuori

Nina Liebenberg

sekä kanssaopiskelijat henkisestä tuesta,

Nelly Toussaint

Dua Abbas Rizvi

Jone Mutka

Ivanda Jansone

Ellenor Rose Nish

kuin myös tarkastajat,

Irma Tonteri

Hanna Johansson

Lähteet

- Caddell, Jillian. 2018. *Mark Bradford confronts the myths of America's past*, Apollo magazine 16.1.2018. <https://apollo-magazine.com/mark-bradford-confronts-the-myths-of-americas-past/> Viitattu 16.8.2025
- Calvino, Italo. 1997 (suom. 2008), *Koko kosmomiikka*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Carr, Helen ja Lipscomb Suzannah. 2021, *What is history, now? How past and present speak to each other*. Weidenfeld & Nicolson.
- Clarke, Susanna. 2020 (suom. 2020), *Piranesi*. Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö.
- d'Erizans, Alex. 2010. *History Is a 'Living, Breathing Entity'*, BMCC 5.2.2010. <https://www.bmcc.cuny.edu/news/history-is-a-living-breathing-entity/> Viitattu 16.8.2025
- Schalansky, Judith. 2018 (suom. 2024), *Kadotettujen Katalogi*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Sugimoto, Hiroshi. Taiteilijan nettisivut. <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7> Viitattu 16.8.2025. Alkuperäinen lainaus: ”As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture. When the movie finished two hours later, I clicked the shutter closed. That evening I developed the film, and my vision exploded behind my eyes.”
- Roberts, Jennifer L. 2024. *Contact art and the pull of print*. Princeton University Press.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2021. Aitoja kopioita – Pohdintoja originaaligrafiikasta. Teoksessa *Printed matters – Merkityksen kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä ja Annu Vertanen. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 48–57.

Kuvalähteet

Kuva 1. Tom Friedman, *1000 Hours of Staring*, 1992-1997. Kuvalähde: The Museum of Modern Art, New York. Kuva haettu 5.9.2025 osoitteesta

<https://www.moma.org/collection/works/114939>

Kuva 2. Hiroshi Sugimoto, *Theaters, U. A. Play House*, New York, 1978. Kuva haettu 5.9.2025 osoitteesta <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>

Kuva 3. Sol LeWitt, *Lines of One Inch, Four Directions, Four Colors*, Plate #16, 1971.

Kuva haettu 5.9.2025 osoitteesta <https://whitney.org/collection/works/25392>

Kuva 4. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953. Kuva haettu

5.9.2025 osoitteesta <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Kuva 5. Paul Philippoteauxen, *The Battle of Gettysburg*, 1883. Kuva haettu 5.9.2025 osoitteesta

https://en.wikipedia.org/wiki/Gettysburg_Cyclorama#/media/File:Paul_Philippoteaux_-_Gettysburg_Cyclorama.jpg

Kuva 6. Mark Bradford, *Pickett's charge*, 2017. Kuvaaja: Cathy Carver. Kuva haettu

5.9.2025 osoitteesta

<https://www.artnews.com/art-news/artists/emotionally-physically-keep-mark-bradford-epic-painting-cycle-hirshhorn-museum-picketts-charge-10439/>