

YMPÄRI, SISÄLLÄ.

KOLMIULOTTEINEN
TYÖSKENTELEMINEN
KUVATAITEESSA

Y M P Ä



RIIKKA MÄKIKOSKELA

S I S Ä



•
A R I •



•
A L L A •

Y N

AALTO-YLIOPISTO
TAITEIDEN JA SUUNNITTELUN KORKEAKOULU

S I

M

P

A

AALTO ARTS BOOKS, HELSINKI
BOOKS.AALTO.FI

I

S

A

KOLMIULOTTEINEN
TYÖSKENTELEMINE
KUVATAITEESSA

A

R

I

© RIIKKA MÄKIKOSKELA
VALOKUVAT RIIKKA MÄKIKOSKELA,
ELLEI TOISIN MAINITA.

A

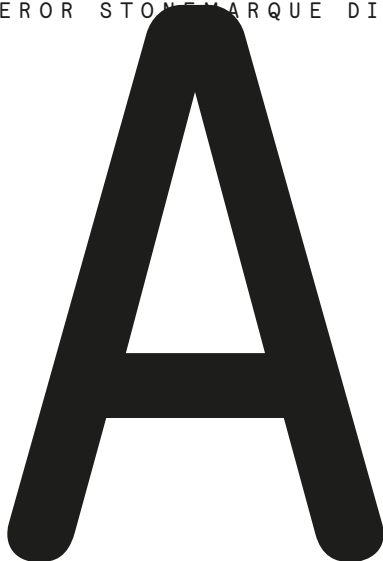
L

L



KIRJAINTY
LACRIMA & I (MILIEU GROTESQUE)

PAPERIT
MUNKEN POLAR 100G
CONQUEROR STONE MARQUE DIAMOND WHITE 300G



ISBN 978-952-60-6397-3
ISBN 978-952-60-6397-0 (PDF)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (PDF)

UNIGRAFIA, HELSINKI
2015

8	TIIVISTELMÄ	
10	JOHDANTO: KOLME TYÖSKENTELYESIMERKKIÄ	
10	<u>HURMA</u>	
14	<u>PUTOUS</u>	
20	<u>HORISONTISSA</u>	
29	• OSA (1)	
31	KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE SOSIAALISENA, KULTTUURISENA JA HISTORIAALLISENA KÄYTÄNTÖNÄ	
32	KOLMIULOTTEISUUS KUVATAITEESSA	
35	KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN HISTORIA	
37	<i>Ideasta taideteokseen</i>	
39	<i>Kohti yksilöllisempää työskentelyä</i>	
41	<i>Suorasta veistotekniikasta kokoamiseen</i>	
44	<i>Kuvan käsitteellisyys ja a priori</i>	
46	<i>Teos tilassa</i>	
49	<i>Euroopasta New Yorkiin</i>	
53	<i>Kohdattava veistos</i>	
57	<i>Keinojen teoretisoiminen</i>	
63	<i>Maisemallisesta tilasta uudenlaisiin veistoksiin</i>	
65	<i>Materiaalista ajattelua</i>	
67	<i>Tilaan koottuja veistoksia</i>	
70	<i>I Do, I Undo, I Redo</i>	
72	KUVANVEISTON KÄSITE NYKYAIKANA	
77	PÄÄKÄSITTEET	
77	IDEA	
78	KEINOT	
80	LOPPUTULOS	
82	KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE KOKEMUKSELLISENA KÄYTÄNTÖNÄ	
82	TOIMIJANA KOLMIULOTTEISUUDESSA	
83	KOKEMUKSELLISUUS JA YKSITTÄISYYS	
85	NÄKYVÄN JA KOETTAVAN TYÖSTÄMINEN	
86	NÄKYVÄN JA NÄKYMÄTTÖMÄN YHTEENKIETOUTUMINEN	
87	LIKKUMINEN KOLMIULOTTEISESSA KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ	
90	KUVATAITEILIJA TUTKIJANA	
90	TUTKIMUSTAVOITTEET JA -KYSYMYKSET	
91	TUTKIMUKSEN ALA JA PAIKANTUMINEN	
93	TUTKIMUSAINEISTO	
95	MENETELMÄN ESITYS	
96	<i>Taiteellinen työskentely ja tutkimus</i>	
97	<i>Fenomenologinen tarkastelu</i>	
98	<i>Fenomenologinen kuvaaminen</i>	
102	YRITYKSIÄ PAKOTTAA MATERIAALI ENNALTA AJATeltuun MUOTOON	
106	<u>KETJUSSA</u>	
113	<u>KIERROSSA</u>	
118	<u>LÄHELLÄ</u>	
121	NÄYTTELY: <u>SISÄLLÄ</u>	

127	•	OSA (2)
130		KOLMIULOTTEINEN KUVATAITEELLINEN TYÖSKENTELY JA SIINÄ AJATTELEMINEN
131		MITÄ ON AJATTELU?
133		KUVALLINEN AJATTELU
134		AJATTELEMINEN KOLMIULOTTEISESSA KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ
136		IDEAN KOLMIULOTTEINEN JA KUVATAITEELLINEN TYÖSTÄMINEN
137		<u>ILMAN SINUA MINUAKAAN EI OLISI</u>
144		TYÖSKENTELYN TAVOITTEELLISUUS
145		KUVATAITEEN PERINTEESEEN SITOUTUMINEN
148		MATERIAALINEN JA TILALLINEN AJATTELEMINEN KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ
149		<u>PAHA SISÄÄN, HYVÄ ULOS</u>
159		AIKAAN JA PAIKKAAN SITOUTUMINEN
161		PAIKALLINEN AJATTELU
164		<u>KÄDESTÄ SUUHUN</u>
171		AISTIVAN JA AISTITUN KIASMA
172		<i>Kiasma ja Morrisin fenomenologia</i>
174		<i>Kiasma ja dialoginen ajattelevien materiaalin kanssa</i>
176		TAITEELLINEN AJATTELEMINEN
181		KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN AJATTELEMISEN ERITYISPIIRTEET
181		<u>PERHEIKÄVÄ: PARVEKKEET MEILLE KAHDELLE</u>
188		AISTINEN VALPPAUS
192		<u>ASTIASTA HUONEEKSI HIRVINAARAALLE</u>
199		MATERIAALINEN VASTUS
203		<u>JUMISSA</u>
213		VASTAVUOROISEEN AJATTELEMISEEN AVAUTUMINEN
216		<u>MOITTEETON</u>
220		PASSIIVINEN ETENEMINEN
223		NÄYTTELY: <u>MONENLAISIA TAPAUKSIA</u>
223		KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN LOPPUTULOSTEN ESITTÄMINEN
225		TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN TAIDETEOSTEN ESITTÄMINEN
229		ETÄISYYDEN OTTAMINEN
235	•	OSA (3)
238		<u>KOLMIULOTTEINEN TUTKIMUSESITYS</u>
247		KOKEMUKSEN VASTUS TAITEELLISESSA TUTKIMUKSESSA
249		SYKLISYYS
252		VASTATUSTEN
255		KATSE ULOS
258		KIIITOKSET
260		ABSTRACT
262		LÄHTEET

TIIIVISTELMÄ

Tutkin kolmiulotteista työskentelyä kuvataiteessa ja kysyn, miten taideteos syntyy. Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen ja sitä tutkien pyrin syventämään ja laajentamaan aistista kokemusta toiminnastani. Jäsenmän ja käsitteellistän toimintaa, jossa kuvataideteos muotoutuu materiaasta tilassa. Omien kokemusteni rinnalle tuon sosiaalisen, kulttuurisen ja historiallisen käytäntöni toimintatapoja ja perinteitä.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiasta nousee esiin kaksi työskentelymenetelmää. Ensimmäistä Robert Morris¹ kutsuu a priori -keinoksi ja idealismiksi, ja Tony Cragg² kuvaa samaa menetelmää työskentelymateriaalin pakottamiseksi ennalta ajateltuun muotoon. Toisessa menetelmässä ei jaeta mielessä ajattelua ja sen materiaalista ja tilallista toteutusta. Morris³ määrittelee tämän taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien väliseksi vuorovaikutukseksi ja Cragg⁴ taiteilijan ja materiaalin väliseksi dialogiksi. Tutkimuksessani havainnollistan, kuinka nämä teoriat toteutuvat käytännössä.

Tarkastelen kokemuksessani ilmaantuvia ilmiöitä ja tutkimuksen kuluessa syntyvää aineistoani fenomenologisesti⁵. Teen käytäntöjohteista⁶ ja taiteellista tutkimusta⁷, jonka pääaineiston olen esittänyt kahdessa näyttelyssä ja yhdessä tutkimusesityksessä. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn lisäksi tutkimusmenetelmiäni ovat työskentelyn kuvaaminen ja kirjoittaminen. Tämä kirja muodostaa väitökseni neljännen osuuden, jossa tuon yhteen väitökseni kuvataiteellisen työskentelyn, sen kuvaamisen ja siitä kirjoittamisen sekä näihin liittyvän tutkimuskirjoittamisen.

Aloitan väitökseni kirjallisen osan kuvaamalla kolmen taideteokseni syntytarinat johdannossa. Kuvauksien tarkoitus on käytäntöni ja tutkimuskysymyksieni pohjustaminen. Tarinat myös tuovat esiin tutkimusotteeni ja tavan, jolla tutkimukseni etenee. Johdannon jälkeen jaan tekstin kolmeen osaan kuvataiteellisen työskentelyn mukaan. Tutkimukseni ensimmäisessä osassa kirjoitan käytäntöni kolmiulotteisuudesta ja historiasista, josta tutkimukseni pääkäsitteet nousevat. Tässä osassa määrittelen myös kokemukseen keskittymisen sekä työn aineiston, tavoitteet ja menetelmän. Päätän ensimmäisen osan ideaan pohjautuvan työskentelyn kuvaamiseen ja sen tarkasteluun.

Toisessa osassa syvennyn kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä tapahtuvaan ajattelemiseen. Pohdin ensin idean työstämistä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Tämän jälkeen suuntaan siihen, kuinka materiaallinen ja tilallinen ajatteleminen tapahtuu kuvataiteellisessa työskentelyssä. Molemmat pohdinnat etenevät vuorovetoina. Ensin asiat ilmenevät kolmiulotteisessa kuva-

(1) 1968/1993, 44–46;
1970/1993, 75–78;
1993, 51–67.

(2) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(3) 1970/1993, 73–78.

(4) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(5) Ks. lisää esim.
Husserl 1995;
Varto 1992;
Spiegelberg 1994;
Anttila 2006.

(6) Englanninkielisessä tutkimuksessa kyseistä tutkimusotetta kuvataan käsitteellä practice-led research (ks. lisää esim. Candy 2006). Käännän tämän käytäntöjohteiseksi tutkimusotteeksi. Käsitteellä ei kuitenkaan ole vielä vakiintunutta vastinetta suomenkielessä.

(7) Ks. lisää esim.
Vadén 2001;
Siukonen 2002;
Barret & Bolt 2007;
Nevanlinna 2008;
Houessou 2010a;
Varto 2011;
Valkeapää 2011.

taiteellisessa työskentelyssäni, ja tämän jälkeen käsittelen käytäntöä teoreettisesti.

Pohdinta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta ajattelemisesta jatkuu tutkimukseni kolmannessa osassa. Se alkaa *Kolmiulotteisella tutkimusesityksellä*, joka tuo lisäyksiä ja täsmennyksiä toisen osan tarkasteluun kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen ominaispiirteistä. *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* perusteella esitän tutkimukseni johtopäätökset alaluvuissa *Kokemuksen vastus taiteellisessa tutkimuksessa*, *Syklisyys* ja *Vastatusten*.

Tutkimukseni osoittaa, että kolmiulotteinen kuvataiteeteos voi syntyä myös menetelmällä, jossa Morrisin ja Craggin määrittelemät ensimmäiset ja toiset keinot yhdistyvät. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjassa etukäteen ajatellun idean mukainen työskentely muuttuu, kun avaudun vastavuoroiseen ajattelemiseen. Jatkan työskentelyä ajattelevana kehona, aistivan ja aistitun kiasmassa⁸ ajattelen materiaa muotoillen. Tämän vuoksi tarkennan tutkimuskysymystäni tutkimuksen tekemisen aikana ja kysyn vielä, miten tämä kehollinen, materiaallinen ja tilallinen ajatteleva ilmenee kuvataiteellisessa työskentelyssäni.

Hyödynnän Varton⁹ ja Valkeapään¹⁰ taiteellista ajattelemista sekä tarkennan tätä toimintaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn käytännössä. Laajennan taiteellista ajattelemista Vadénin¹¹ paikallisen ajattelun sekä Craggin¹² dialogisen ja materiaallisen ajattelemisen avulla. Määrittelen väitöksessäni kolmiulotteiselle kuvataiteelliselle ajattelemiselle seuraavat ominaispiirteet: aistinen valppaus, materiaallinen vastus, vastavuoroiseen ajattelemiseen avautuminen, passiivinen eteneminen ja syklisyys. Tuon nämä esiin sekä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni että taiteellisessa tutkimuksessani siitä.

(8) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18–21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422–424.

(9) 2008b; 2009.

(10) 2010; 2011; 2012.

(11) 2000; 2004.

(12) 1995/1998;
1996/1998a;
1996/1998b;
1995/1999;
1996/1999.

JOHDANTO: KOLME TYÖSKENTELYESIMERKKIÄ

Työskennellessäni olen ihmetellyt, kuinka kolmiulotteiset kuvataideteokseni syntyvät. Olen huomannut niiden kehkeytyvän eri tavoin, ja seuraavaksi olen kysynyt, miksi näin tapahtuu ja mitä ovat ne tavat, joilla taideteokseni muotoutuvat. Joskus työskentelyni käynnistyy kirkkaasta teosideasta. Toisinaan onnistun toteuttamaan alkuidean suoraan teokseksi. Ideani voi myös muokkaantua olennaisesti työskentelytapahtumassa, kun mielikuvani kohtaa materiaan; alkuun minut sysää mielessä pohdittu idea, mutta se muuttuu ratkaisevasti materiaalisen ja tilallisen työskentelyn aikana, kun työstän tiettyä materiaalia tietyllä tavalla. Minulla ei kuitenkaan aina ole ideaa, jonka pohjalta aloittaa, ja silti työskentelyni lopputuloksena saattaa olla uusi taideteos. Kerron seuraavaksi kolme työskentely-esimerkkiä. Kertomukset kuvailevat kolmea erilaista kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumasarjaa¹³. Nämä työskentelykokemukset kiinnittävät minut alani käytäntöön, jonka sisällä lähdän hahmottelemaan tutkimuskysymyksiäni ja josta myös lähdän etsimään kysymyksiini vastauksia.

H U R M A

On harvinaisen rauhallinen hetki. Selailen taidekirjoja Kiasman kirjakaupassa näyttelyt katsottuani. Jään katselemaan yhtä valokuvaa. Se on otettu taideteoksesta, jossa on ohuelti ruskeaa hiekkaa lattialla, ja lapsi on tehnyt siihen vartalollaan enkelin kuvan. Kuvassa yhdistyy kaksi minulle tuttua asiaa uudella tavalla: Lapsiperheen kodissa on valitettavan usein hiekkaa pitkin lattioita. Sisätiloissa se on niin sanotusti väärässä paikassa, mutta tässä teoksessa tilanne näyttäytyy myönteisenä. Olen itse lapsena tehnyt lukuisia enkeleitä lumeen. Myöhemmin olen kuullut, että lumettomassa etelässä tehdään samalla tavalla enkeleitä hiekkaan.

Tämä valokuva jää mieleeni, ja jatkan pohdintaa kotitöiden ja lastenhoidon lomassa. Arjessa peilaan lapsuuskokemuksiani nykyhetkeen. Uppoan ajatuksiini, kun esikoinen on leikkikoulussa ja kuopus päiväunilla, ja teen kotiaskareita omassa tahdissani. Muutaman päivän päästä piirrän luonnoksen.

Muovaan lumienkelin omalla vartalollani hienosokerikasaan. Teen sen kasvot materiaaliin päin, jotta voin upota sokeriin. Tarvitsen hienosokeria viisisataa kiloa. Sitä saa edullisesti isoista marketeista, mutta kyseinen määrä sinänsä halpaa materiaalia ylittää näyttelybudjettini ensimmäisellä kerralla. Teosidea jää työpöydälleni odottamaan seuraavaa mah-

(13) Kuvataiteen suomenkielisessä keskustelussa on vakiintunut tapa käyttää työskentelyn tapahtumasarjasta käsitettä prosessi. Se on suora laina englanninkielestä (process).

Tutkimukseni yksi tavoite on pohtia, miten voisin puhua ja kirjoittaa kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä äidinkielläni. Tämän vuoksi käytän suomenkielistä sanaa tapahtumasarja, joka ilmentää kuvataiteellisen työskentelyn prosessimaista luonnetta tapahtumisena.

Tapahtumasarjan käsite tuo myös esiin kuvataiteelliseen työskentelyyn liittyvän ajallisuuden ja ketjuuntuneisuuden.

dollisuutta. Palaan teosideaan parin vuoden jälkeen ja kirjoitan työpäiväkirjaani:

10.2.2006

Aloitin uuden näyttelyn työstämisen palaamalla vanhaan. Tartuin uudelleen työpöydälleni jääneeseen luonnokseen. En onnistunut saamaan sokerisponsoria pari vuotta sitten, mutta tähän näyttelyyn sain apurahan, ja nyt voin ostaa tarvitsemi sokerin.

Usein kuvataiteilijat kertovat, että kaikki vanha on saatava työhuoneesta pois, jotta tilaa avautuisi uudelle. Että aloitettaisiin ikään kuin luovuuden tyhjältä pöydältä tabula rasana. Voiko se oikeasti olla mahdollista?

Olen jo aikaisemmin kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka edelliset työni johdattavat minua seuraaviin. Eivät ne ole irrallisia toisistaan tai muusta maailmasta, vaikka haluaisin niiden olevan hienoja ja erityisiä. Nyt aion korostaa tätä työskentelyssäni entisestään.

Näihin ajatuksiin minut on johdatellut sokerienkeli-työn luonnos. Teosta hahmotellessani pohdin, miten äitiys vaikuttaa seksuaalisuuteeni ja miten ensimmäinen seksuaalinen kokemukseni vaikuttaa äitiyteeni ja kaikkeen - läpi koko elämäni.

*Nyt teosta pohtiessani palaan ensimmäisistä seksuaalisista kokemuksistani mieleenpainuvimpaan. Yritän nähdä ja kokea sitä tässä hetkessä, tulkita sitä nykyisessä elämässäni. Muistan, kuinka kylmää ja karheaa lumi oli, mutta myös uskomattoman muovautuvaa ja lempeää. Se oli niin puhtaan valkoista muun pohjoisen hämäryyden rinnalla. Kuinka viat-
tomasti kaikki alkoikaan? Lasten leikistä.*

Jo tapahtuneiden kietoutuminen nykyhetkeen sai minut jatka-
maan työskentelyäni. Lainasin tyttäreni nukkea ja kokeilin
teosideaani pienessä mittakaavassa hienosokeriin:



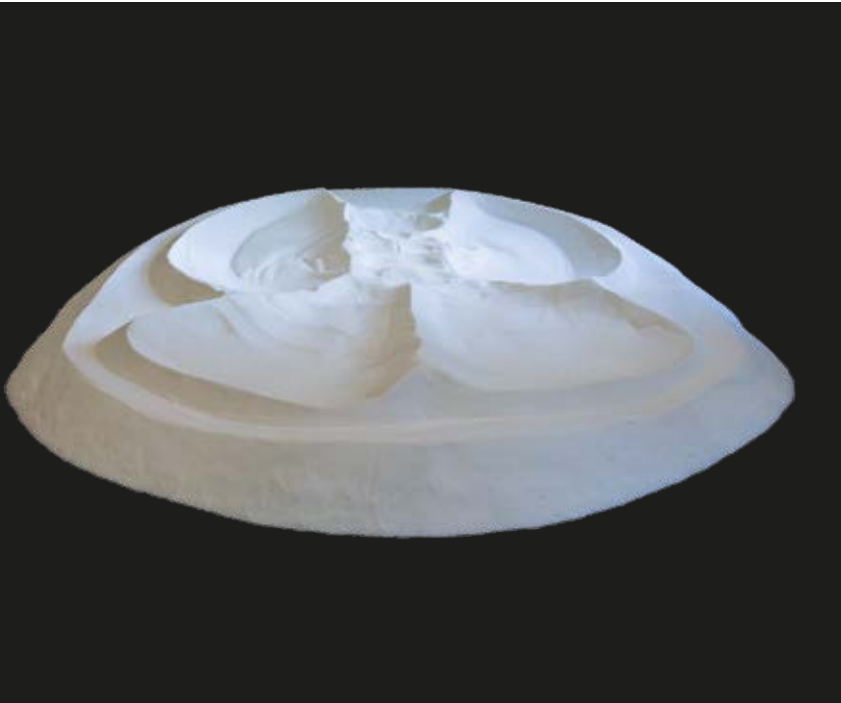
24.3.2006

...Yllätyin, kuinka hyvin hienosokerin rakennekoko toimii liian suurena tässä mittakaavassa. Materiaalisilta mielikuvilta ja käsitteellisyydeltä ei voi välttyä. Sokeri on niin ristiriitaista: houkuttelevaa mutta turmiollista ja epäterveellistä mutta myös niin viettelevää. Nukke muovasi hienosti negatiivista, feminiinistä muotoa sokerikasaan. Kyllä sen huomaa, että nyt lumienkeli on tehty väärinpäin, kasvot alaspäin. Tekeminen ja teko tulevat esiin. Tätä korostaa vielä se, että tulen tekemään työn lattialle.

Ideani toimi myös suuremmassa mittakaavassa, kun toteutin sen seuraavaksi viiteen sataan kiloon lattialle kaadettua hienosokeria. Muovasin enkelin soikionmuotoiseen sokerikasaan kasvot alaspäin omalla kehollani¹⁴. Teos syntyi ideasta, jossa pohjoinen lapsuuteni, uskonnollinen kasvatukseni ja ensimmäinen seksuaalinen kokemukseni kohtaavat. Pohdintoihini vaikuttivat myös äitiytteni ja sen vaikutus seksuaalisuuteeni. Valitsin teoksen materiaaliksi sokerin, koska se on lumenkaltaista, ja ennen kaikkea siksi, että sen kaksinaismerkitys on niin kiinnostava: se on sekä hyvää että pahaa. Seksuaalisuudesta ja uskonnollisuudesta voidaan löytää samanlaisia piirteitä.

(14) Tästä lisää *Toimijana kolmiulotteisuudessa* -luvussa, s. 82-83.

Hurma, 2006-2009,
hienosokeri, 35 × 300 × 250 cm.
Valokuva: Mirja Aho.



Olen tehnyt teoksen joka näyttelytilanteeseen aina uudelleen. Teosta tehdessäni olen sokerin ympäröimä. Yleensä koen kehoni sisäpuolitse tilana, sisäisinä tuntemuksina omasta kehostani, tai sitten positiivisena muotona kehoani ympäröivässä tilassa. Tässä teossa elän kehoni yhtäaikaaisesti sekä negatiivisena tilana että positiivisena muotona materiaa vasten. Olen tehnyt hurmioituneena lumienkeliä sokerihankeen jo useita kertoja ja huomaa olevani aina eri ihminen. En enää pääse vanhoihin kokemuksiini, mutta silti kannan myös esimerkiksi ensimmäisestä seksuaalista kokemustani loppuun saakka mukanaani.

Hurman tapahtumasarja lähtee liikkeelle, kun teosvalokuva kirjassa herättää muistoni. Se saa minut pohtimaan vanhoja ja uudempia kokemuksiani. Voidaan siis sanoa, että teoksen syntymiseen vaikuttavat useat aistiset ja kehollliset kokemukseni, mutta alkaessani työstämään taideteosta ajattelen sitä pitkään abstraktisti mielikuvilla. Kun teosidea alkaa kiteytyä, teen siitä luonnoksen. *Hurma*-teoksen matka paperilta lopputulokseksi näyttäytyy suoraviivaisena. Se on esimerkki kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjasta, joka pohjautuu ideaan. Sitä työstäessäni ajattelen pitkään mielessäni ennen kuin teen mitään muuta. Toteutan vasta kiteytyneen idean aistisesti havaittavaan muotoon, ensin luonnokseen, sitten pienoismalliin ja viimein lopulliseen kokoon hienosokeriin.

PUTOUS

Seuraavan työskentelyesimerkin tapahtumasarja alkoi, kun yritin pohtia, mitä esittäisin *Hurman* rinnalla seuraavassa yksityisnäyttelyssäni. Silloisessa elämäntilanteessani ruokien kuvitelmaa siitä, että mahdolltomalta tuntuva voisi kääntyä mahdolliseksi. Tämä liittyi väistämättä myös siihen, mikä on totta ja mikä ei. Kuvittelemani, abstraktit asiat ovat usein ajatuksissani kaksiulotteisina kuvina, ne eivät ole todellisia. Seuraavaksi kysyin: onko käsinkosketeltava ja kolmiulotteinen sitten aina varmaa ja totta? *Hurmassa* olin yhdistänyt kuvan ja kuvallisen käsitteen kolmiulotteisuuteen, materiaalisuuteen ja materiaaliseen käsitteeseen. Etsin kuvan Eva Hessen teoksesta *Sans III*, joka tuo esiin olennaisia eroja kaksi- ja kolmiulotteisuuden välillä.

Hessen teoksessa on lateksista tehtyjä, suorakaiteenmuotoisia lokeroita ja astioita jonossa, joka alkaa seinältä ja jatkuu alas lattialle. Katson lokeroita seinällä ensisijaisesti visuaalisena ilmiönä. Siirtäessäni katsetta lokerojonoa pitkin lattialle, alan nähdä jonon astioina, koska niiden pohjat kääntyvät alaspäin.

Kuvitellessani koen heijastavani mielessä pohtimaani ikään kuin seinälle ja järjen katseelle. Kun luonnostelen ideoita, koen sen samankaltaisena toimintana paperille. Pinta ja kaksiulotteisuus ovat luontevammin katseen asioita, kolmiulotteisuus puolestaan tuntuu tilallisempana ja kehollisempana. Koen, että voin järjestellä litteitä kuvitelmia mielessäni helpommin, sillä voin ajatella mitä tahansa kaikilla mahdollisilla tavoilla. Kolmiulotteiset asiat ovat konkreettisia, tosia ja vaikeammin hallittavia, koska todellisuudella on materiaalisuutensa ja painovoimansa.

Ajatukseni kaksi- ja kolmiulotteisuudesta olivat selvästi stereotyyppisiä. Vuoropuhelu Hessen teoksen kanssa innoitti kuitenkin jatkamaan: entä jos nämä asiat ovatkin päinvastoin? Lähdin luonnostelemaan galleriaan. Kuljeskelin näyttelytilassa ja mittailin sitä. Seuraavana aamuna piirsin ensimmäisen luonnoksen. Samana päivänä kirjoitin työpäiväkirjaani:

14.8.2006

Yritän tehdä töitä, mutta ajatukseni palaavat aina siihen, että pikkuveljestäni ei ole vielääkään kuulunut mitään. Silloin sanon itselleni, että järkevämpää olisi pohtia asioita, jotka ovat vieläkin lähempänä. Omia asioitani, omaa perhettäni. Asioita täällä omassa kodissamme. Esimerkiksi avioliittomme tila on vaivannut minua jo pitkään.

Molemmat pohdintani liittyvät väistämättä siihen, mikä on todellista ja mikä ei. Onko veljeni todella kadonnut vai luulenko vain niin? Mutta mistä voin saada tähän varmuuden? Ehkä hän on jossain ja ihan onnellinen siellä. Se taidekin olla minä, joka tekee tästä ongelman, kun kuvittelen

Eva Hesse,
Sans III, 1969,
lateksi ja metalliholkit,
396 × 8 × 5 cm.
Valokuva:
Eva Hesse Estate.

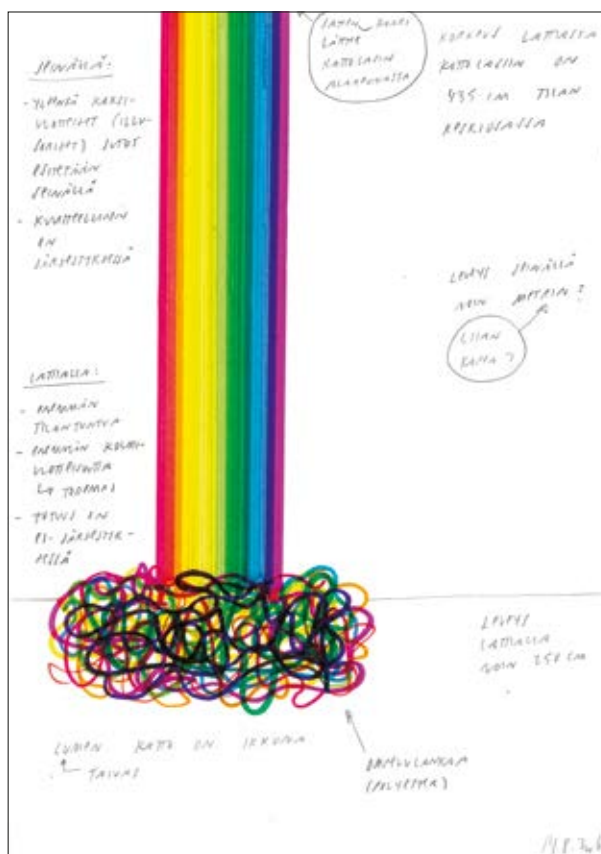


heti kaikkein pahinta. Ja sama juttu avioliittomme kanssa. Me olemme vain liian kiireisiä. Ei meillä ole aikaa avioliittoon. Me emme ehdi kommunikoidaan kunnolla. En tiedä, mitä mieheni kuuluu, vaikka nukumme samassa sängyssä. Onko mitään järkeä elää yhdessä mutta silti erikseen? Avioliittomme on illuusio, kuin kaksiulotteinen kuva seinällä.

Jos kuvittelen asiat mielessäni ja laitan tapahtumat järjestykseen, tulevatko ne myös tapahtumaan? Voinko kuvitella mahdolltomalta tuntuvat asiat mielessäni mahdollisiksi? Voinko näin järjestää henkilökohtaisen elämäni vaikeudet?

Silti minusta tuntuu, että onnettomiin loppuihin on
alettava varautua.

14. 8. 2006



Luonnossuunnitelman mukaan aloin ripustaa konekirjontalankoja työhuoneeni seinälle. Langat kuitenkin näyttivät veltoilta ja jäsentymättömiltä todellisessa mittakaavassa. Olin valinnut konekirjontalangat, koska niiden värivalikoima ja -intensiteetti ovat aivan omaa luokkaansa, ja langat olivat minulle jo tuttuja. Toivoin värivoimaa näyttelytilan koivuvaneriseiniä vasten. Langat eivät kuitenkaan toimineet kuvittelemallani tavalla suuressa mittakaavassa. Konekirjontalangat eivät näyttäneet seinällä

samalta kuin luonnoksessani. En saanut sateenkaareen samaa värillistä materiaaliveikkoa, jota olin luonnostellut.

12.9.2006

Tämä on ajateltava uudelleen.

Ompelulangoilla yhdistetään kappaleita toisiinsa. Niitä täytyy tikata, jotta niistä saa aikaiseksi volyyymiä. Mikä olisi toinen, paksumpi ja jopa vielä materiaalisempi lanka? Paksu puuvillainen käsinkirjontalanka? Vai villalanka?

Villa on minulle jo itsessään materiaa, kotikutoista sellaista. Siihen minulla on lämmin suhde, mutta en ole tehnyt siitä teoksia. Villa tuntuu iholla hyvin erilaiselta kuin polyesterinen konekirjontalanka. Polyester on viileää ja hikistä, villa lämmintä ja hengittävää. Ihoni kertoo tämän, ja voin palata helposti villan rauhoittavuuteen. Ihoni muistissa on useita tarinoita ja hyviä hetkiä villan kanssa. Villalangoista kudotaan, se on naisten puhde. Kutojan langat sotkeentuvat helposti. Se ei kuitenkaan ole tässä tilanteessa ainoa ongelma. Mistä esimerkiksi löydän kaikki tarvitsemani kirkkaat sävyt? Ja tuleeko sateenkaari näyttämään kotikutoiselta?

12.9.2006



18.10.2006



18.10.2006

Kävelen jokaisen villalangan kanssa kohti sateenkaarta. Luulen, että Richard Longista on tuntunut samalta, kun hän on kävellyt taideteoksiaan. Tai siltä se ainakin näytti dokumenttifilmissä. Minun rytmini on: lanka tuolin selkänojan taakse, käännös, kahdeksan askelta ja sama juttu toisessa päässä. Kun toistan tätä lukuisia kertoja, minun ei enää tarvitse ajatella työn tekemistä. Sen sijaan ihmettelen, miksi haluan herkäät värivaihtelut. Ei hyppyjä, eikä loikkia, vaan kaikki ellettävän elämän mahdollisuudet. Haluan koko kirjon.

Tunnen langat käsissäni ja liikun niiden kanssa. Työskentely herättää muistoja. Herkuttelen väreillä, kun kuljen niiden kanssa, mutta koen syyllisyyttä sotkiessani lankoja kasaksi. Mieleeni nousee laulu, jota olen kuunnellut ja laulanut lapsena ja jota olen aikuisena laulanut omille lapsilleni: "Aa aa Heikki, kissa se langoilla leikki, ai jai veitikkaa, ei saa lankoja sotkea. Sur rur rukki, suuri kuin pellava pukki, ai jai veitikkaa, ei saa lankoihin koskea."¹⁵

Näistä tapahtumista ja työskentelyvaiheista syntyi *Putous*. Olin valmistautumassa onnettomiin loppuihin siltä varalta, että veljeäni ei löydettäisi ja avioliittomme päättyisi katastrofin. Kokeilin, miltä nämä vaihtoehdot näyttäisivät ja tuntuisivat. Nyt sateenkaaren päästä ei löydykään aarretta. Halusin myös kokeilla ja konkreettisesti todeta, että kaksi- ja kolmiulotteisuus, joita aluksi pohdin, voivat olla myös toisin päin kuin ensin ajattelin. Tällä kerralla sateenkaari, luonnon optinen ilmiö, on seinällä hyvin materiaalinen. Villalangat, jotka muodostavat sateenkaaren kuvan, ovat järjestyksessä, kuten kuvitellut asiat mielessä. Sateenkaaren pudotessa seinältä alas lattialle tilaan, kuva särkyy ja siitä tulee jokaisen neulojan painajainen. Vaikka kaaos muodostuu täysin samasta materiaalista kuin sateenkaarikin, sateenkaaren kuvaa ei enää kasasta löydä.

(15) Kyseessä on kehtolaulu, josta on suomenkielellä useita eri versioita. Sanoittajaa ei tunneta.

Yksi kuvataiteellisen työskentelyni teemoista on ollut pohdinnat kaksi- ja kolmiulotteisuuden eroista. Niitä jatkoin työstäessäni *Putousta*. Tukea hain Hessen teoksesta *Sans III*. Koska se olin minä, joka etsi vastauksia kysymyksiin, toimin omasta näkökulmastani ja omien kokemusteni kanssa: etsin yhtä aikaa veljeäni sekä tunsin epävarmuutta avioliitossani. *Putouksen* teosidean syntymiseen vaikutti myös tuleva näyttelytila sekä luonnostelu siellä liikkuen ja havainnoiden. Tilassa työskennellessäni sain teosidean, jota lähdin toteuttamaan ensin piirtäen ja sitten varsinaisesta materiaalista, konekirjontalangoista.

Nyt asiat eivät kuitenkaan sujuneet, kuten olin etukäteen suunnitellut. *Putous*-teoksen työskentelyesimerkin tarkoitus on tuoda esille, kuinka etukäteen ajatteleva ja kaksiulotteinen luonnostelu eivät välttämättä johda lopputulokseen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. *Hurmaa*

työstäessäni ajattelen teoksen ensin valmiiksi ja sen jälkeen toteutus onnistuu suunnitelmani mukaan. Toisinaan asiat alkavat kuitenkin hahmottua vasta kolmiulotteisen työskentelyn myötä. *Putousta* tehdessäni joudun vaihtamaan työskentelymateriaalia, ja tämä muutos vaikuttaa myös taideteoksen merkityksiin. Jos olisin tehnyt teoksen ensimmäisen suunnitelman mukaan konekirjontalangoista, siitä olisi pitänyt tehdä huomattavasti pienempi. Teoksesta olisi tullut leikinomainen ja koristeellinen. Vaatteiden ja tekstiilien kirjonnat tehdään nykyään suurissa aasialaisissa tehtaissa, jotka käyttävät kyseisiä polyesterisiä konekirjontalankoja. Kaikki tämä olisi sisältynyt *Putouksen* merkityksiin. Villalangat, joista lopulta teoksen teen, kertovat aivan toista tarinaa. Ne ovat pohjoisia. Villan käyttöön liittyy pitkä maataloushistoria ja käsityöperinne, mutta se on silti ajankohtaista: esimerkiksi kutominen on nykyään suosittu harrastus.

Putous,
2007, villalangat,
410 × 140 × 100 cm.



HORISONTISSA

Myös kolmas työskentelyesimerkki kiertyy itselleni tärkeän materiaalin ympärille. *Horisontissa*-teoksen työstäminen lähtee liikkeelle materiaalista, joka liittyy lapsuusvuosieni matkoihin. Meillä oli tapana ajaa isäni ja sisarusteni kanssa sunnuntaiostoksille Haaparantaan, Ruotsiin. Rajan takana ruoka oli halvempaa ja kaupat jo tuolloin auki sunnuntaisin. Matkat myös tarjosivat isälle mahdollisuuden puhua ruotsia.

Ostosreissun lopuksi me lapset saimme valita makeisia paluumatkan ratoksi. Isä oli kuitenkin tarkka autostaan, jota ei saanut sotkea. Tämä vaikutti karkkivalintoihimme. Esimerkiksi Marabou-suklaa ei tullut missään nimessä kysymykseen. Niinpä minä ja isosiskoni valitsimme usein makeisnauhoja: mansikanmakuisia, toffeisia tai lakritsisia. Ne olivat harvinaista herkkua, sillä niitä ei tuolloin saanut Suomesta. Me emme saaneet leikkiä ruualla, mutta makeisnauhat tekivät tästä mielenkiintoisen poikkeuksen. Paluumatkalla siskoni ja minä pyörittelimme, kieputtelimme, punoimme ja virkkasimme karkkinauhoja. Ja lopuksi me söimme ne.

Horisontissa-teoksen muotoutumiseen vaikuttavat lapsuuden kokemukseni tietyssä ajassa ja paikassa. Myös nuoruuden kokemukseni isäni saarella Kuusamossa talvella 1997 ovat osa tapahtumasarjaa, jossa teos syntyy. Lapsuuteni, kasvukseni ja kasvuympäristöni vaikuttavat siihenkin, miten koen seuraavan:

On kylmä talvi. Tunnen silti itseni rentoutuneeksi ja vapautuneeksi, koska olen vihdoinkin oivaltanut, ettei minun elämässäni ole muuta yhtä kiinnostavaa kuin kuvataide. Opiskelen Muotoiluinstituutissa vaatetussuunnittelun osastolla, ja olen antanut itseni jättäytyä odottelemaan Taideinstituutin kevään pääsykokeita. Olen isäni ja kahden veljeni kanssa Kuusamon mökillä heidän talvilomallaan.

Viikonloppu on pohjoisen ankara. Tuuli kuljettaa jäistä, sakeaa lunta nopeasti poskille. Isäni ja veljeni huoltavat ja testaavat moottorikelkkaa jäällä, ja minä kävelen yksinäisyyttä ja hiljaisuutta tavoitellen saaren kärkeen, josta ilkeä tuuli puhalttaa. Lähden yksin kohti saaren pahinta pistettä, rantaa, josta avautuu järvenselkä tuulineen ja lumineen. Maisema on lähes valkoinen. Rantaviivalla, hupun alla siristellen erotan kuitenkin vastarannan tumman, tukevan ja turvallisen puuhorisontin. Siinä maisemassa seison; tunnen sisäisen ja ulkoisen kohtaavan.

Kirjoitin näin päiväkirjaani keväällä 2006 ja jatkoin:

Olen kantanut tuota maisemaa mukanani nyt yhdeksän vuotta. Aika ajoin - kuin huomaamattani - palaan sinne.

Olen useita kertoja pyöritellyt mielessäni mahdollisuutta tuoda vahvasti koettua maisemaa kuviini, mutta vieläkin se odottaa kokemuksessani aivan tuoreena.

Kyseessä on aistinen kokemus siitä, kuinka teen omaa elämääni suuntaavan valinnan. Luulen tekeväni sen yksin, ilman perheeni tukea, kun lähdän harhailemaan itsekseni kohti tuulista aavaa. Silti sen takaa löytyy varma horisontti, jonka tunnen kuvataiteellisessa työskentelyssäni edelleen. Horisonttini, elijuureni ja kokemushistoriani, ovat vahvat ja varmat kuin saareen piirtyvä mantereen metsäsiluetti veden toisella puolella, vastarannalla.

Olen jälleen aloittamassa uutta näyttelyä ja mietin, mistä lähteä liikkeelle. Kirjoitan horisonttikokemuksen päiväkirjaani. Sen jälkeen en tiedä, miten jatkaisin. Siirryn muistoista ja haaveista kohti nykyhetkeä. Lahden tien varteen kohti Helsinkiä on avattu Ikea. Heidän lähestymistapansa tuntuu muuttavan nopeasti suomalaista sisustuskulttuuria, ja niinpä mekin mieheni ja lastemme kanssa lähdemme katsomaan tätä ihmettä.

Päätämme pitkän Ikea-kierroksen nälkäisinä. Ikeassa ollaan tietysti ajateltu etukäteen tällaista tilannetta, ja aivan kassojen vierestä löytyykin pieni, ruotsalainen ruokakauppa. Siellä näen yllättäen uudessa kääreessä jotain tuttua: makeisnauhoja, joilla olen leikkinyt isosiskoni kanssa isämme auton takapenkillä. En ole törmännyt makeisnauhoihin vuosiin, joten ostan muutaman pussin.

Haluan taas leikkiä makeisnauhoilla, joten vien niitä työhuoneelleni. Siellä ehdin pyöritellä nauhoja käsissäni. Ne nostavat esiin Haaparanta-matkojen muistoja vuosien takaa. Pyöritellessäni, kieputellessani, punoessani ja virkatessani karkkinauhoja käteni kertovat tarinoita, ja on hienoa antaa niiden viedä. Käsissäni on jotain hämmästyttävää. Yritän piirtää niitä, mutta tavoitan lapsuudenmuistoni vain työstämällä materiaalia, mansikkanauhvoja, käsissäni. Niiden liikemuistista on nousemassa esiin jotain kiinnostavaa. Ja sen kulkusuunta on kädestä suuhun.



Sitten muistan Bruce Naumanin teoksen, jolla on tuo sama nimi. Teos on suora valos hänen omasta kehostaan, kädestä suuhun, ja tästä syystä hyvin kuvainnollinen.

Tutkin lapsuuteni kehollisia muistoja, mutta en halua ainoastaan roikkua menneessä, paljon aikaa on kulunut. Esi-merkiksi nyt minulla on kokemusta omasta perheestä: taiteilijapariskunta lapsineen on aikamoinen kontrasti porvarilliselle lapsuudelleni ja kasvatukselleni. Haluan suojella käsiäni ja niiden muistoja siitä huolimatta, että kaikki lapsuudessani ei ollut yhtä makeaa ja kaunista kuin punotut makeisnauhat. Toisaalta elämäni aikuisena ei ole ollut läpeensä vaikeaa. Mutta tässä ristivalossa näen ne valinnat, joita minun on täytynyt elämässäni tehdä. Kaikkea ei vain voi saada.

Jatkan käsieni piirtämistä ja siinä sivussa nauhoilla leikkimistä. Tarvitsen makeisnauhojen työstämistä palatakseni takaisin lapsuuteeni ja peilatakseni sitä nykyhetkeen. Teen niillä aivan samoja asioita kuin isosiskoni kanssa isäme auton takapenkillä, mutta kokeilen myös uutta. Kuvanveistäjänä haluan tehdä nauhoista muotoja. Kivasti kieputetut tai punotut karkkinauhat, jotka auttoivat meitä lapsina saamaan enemmän nauhoja suuhun yhdellä kerralla, eivät enää riitä. Kokeilen materiaalin kanssa, teen sille ehdotuksia. Asetun yhä uudelleen vastatusten makeisnauhojen kanssa. Kun työstan nauhoja, ne alkavat ottaa osaa työskentelyyn omien materiaaliominaisuuksiensa mukaan. Ajatus suojelemisesta nousee yhä vahvemmin esiin.

Kasvoin Pohjois-Suomessa, joten ensimmäinen mieleeni nouseva tapa, jolla voisin suojella käsiäni ja niiden muistoja, ovat lapaset. Tämä vie minut Anu Tuomisen teoksen äärelle.

Alan kutoa mansikkanauvoista isoilla puikoilla lapasia, mutta 29.8.2007 kirjoitan työpäiväkirjaani:

Työskentelyni makeisnauhojen kanssa ei etene. Olen jatkannut ja tankannut koko kuuman loppukesän päivän. Pyydän ja vaadin, mutta työskentelymateriaalini ei auta minua ollenkaan. Haluan kutoa nauhoista käsieni kokoiset lapaset. Nauhat eivät kuitenkaan anna pakottaa itseään haluamaani muotoon. Ne vain halkeilevat ja katkeilevat. Tämän lisäksi työhuoneessani ei ole tänään tapahtunut muuta. Luovutan.

Bruce Nauman,
Kädestä suuhun,
1967, vaha kankaalle.



Anu Tuominen,
Nälkä, 1997, löydetty ja
yhteenommellut lapaset.
Valokuva: Anu Tuominen.



Heitin niin sanotusti hanskat tiskiin ja lähdin ulos. Kävelin suunnittelemta Vantaanjoen varrelle, kohti peltoaukeita, tuulen henkäyksiä ja aurinkoa. Ajattelin taas sitä tukevaa horisonttia, jonka lapsuuteni pohjoinen maisema on minulle tarjonnut. Kuljin joen vartta ylöspäin ja ylitin sen – aivan kuin automatkalla Haaparantaan. Kuljin takaisin päin virtauksen suuntaisesti, samalla tavalla kuin ajoimme kohti Oulua ja kotia.

Kävelen meditatiivisesti samassa rytmissä edeten. Nautin siitä, että vihdoinkin liikun ja etenen. Samalla ihailen, kuinka vesi

lipuu rauhallisesti joenuomassa iltapäivän auringossa. Katsellessani ja kävellessäni maisema alkaa avautua minulle. Veden pinta näyttää peilikirkkaalta. Sen liikettä tuskin huomaa, niin soljuvaa se on. Minun on aivan pysähdyttävä tarkkailemaan, liikkuuko joen matala vesi todella. Pysähtyneenä tarkennan katseltani vesimassan reunoihin, myös vastarannan rantaviivaan.

Poikkean polulta ja menen vielä lähemmäksi jokea. Kun hiljennän rannan tuntumaan, sulaudun maisemaan. Näen koko pyöreän maiseman värit kirkkaina joessa ja sen ympärillä. Kyllä, vesi liikkuu hitaasti peilikuvan alla uomassa, niin kuin joessa sen voisi olettaa. Peruutan taakse päin kohti polkua, jonka tasaisesta rytmistä harhauduin. Näen veden liikkeen hiljenevän samassa tahdissa kuin astun kauemmaksi siitä. Samalla katson koko kuvaa selvemmin: vastarannan koivut hohtavat uskomattoman valkoisina vedessä. On vaikeaa erottaa oikeita koivuja niiden heijastuskuvasta vedessä. Olematon horisonttiviiva jakaa liikkeen ja paikallaan pysymisen. Rungot kasvavat rantaviivan horisontista molempiin suuntiin: reaalityössä ja kaksiulotteisessa peilikuvassa. Olen jo takaisin polulla. Liikkeen palautuu reippaaksi kävelyksi, jonka liikkeen vastus erottaa minut pyöreästä maisemakokemuksestani.

Vaikka Kuusamon saaren maisemakokemukseni on samalla tavalla pyöreä, koivujen valkea siluetti muodostaa täydellisen kontrastin talviselle vastarannan horisontille. Siinä koko tila on valkoinen ja horisontti tumma sitä vasten. Päätän työhuoneellani vaihtaa mansikkanauhan tummaan lakritsiseen ja yritän vielä pohtia, miten voisin saada nauhojen pintaan eron joen kiiltävälle heijastukselle.

Viillän lakritsinauhon putkimaisen rakenteen auki puolesta välistä ylöspäin. Näin nauhan pintarakenne muuttuu sileästä ja kiiltävästä rouheammaksi. Kiinnitän puoleksi viilletyt nauhat työhuoneellani kaksipuoleisiin teippeihin, joiden avulla saan nauhat mahdollisimman lähelle ripustusseinän pintaa. Leikkauksen alkupää, jokaisen nauhan keskivaihe, osallistuu horisonttiviivan muodostamiseen. Horisontti ei piirry teokseen, kun teosta katselee suoraan edestäpäin. Silloin kuva muistuttaa taulukkoa, sydämkäyrää tai viivakoodia. Mutta jos teoksen kohtaa hiukankin sivusta, horisontti leikkaa siluetin, ja teoksen alapuolesta tulee veteen heijastuva varjo.

Horisonttissa-teos syntyy maisemaan sulautumisesta ja siitä erkanemisesta. Siinä ovat mukana kokemukseni vesien rannoilta, horisontin löytymisestä ja siihen peilaamisesta. Teoksessa turvallinen vastarannan manner heijastuu katselukulmasta riippuen veteen. Horisonttia on joskus vaikeaa tunnistaa, mutta kun sen löytää, sitä vasten voi peilata omia kokemuksiaan ja ajatuksiaan.

Horisontissa, 2008–2009,
 viilletyt lakritsinauhat, mittasuhteet vaihtelevat
 ripustuksen mukaan, esim. $47 \times 264 \times 0,5$ – $66 \times 440 \times 0,5$ cm.



Yksityiskohta teoksesta
Horisontissa, 2008–2009.



Viimeisestä työskentelyesimerkistäni on vaikeaa erottaa teokseen johtaneen tapahtumasarjan alkua tai teosidea, joka rytmittäisi työskentelyä. *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarja ei koostu etukäteen ajattelemisesta ja tämän jälkeisestä materiaalisesta sekä tilallisesta työskentelystä. Koen kyseisessä työskentelyssäni hämmästyttävää luottamusta ja varmuutta siitä, että jotain kiinnostavaa syntyy, jos vain jatkan epämääräistä työskentelyäni. Pyöritellessäni makeisnauhoja käsissäni peilaan jo kokemaani senhetkiseen elämäntilanteeseeni. Haen tukeaalani perinteistä. Kokeilen useita eri etenemisen suuntia. Yritän ja välillä turhaudun. Kun luovutan, enkä enää pyri tekemään jotain tiettyä, ympäristöni alkaa avautua minulle uudella tavalla. Jokaiseen *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjan työvaiheeseen liittyy materiaa, liikettä ja tilaa sekä ajattelemista.

Johdannon kolme taideteosta syntyvät kaikki eri tavalla. *Hurma*-teoksen kanssa etenen suoraviivaisesti, kun toteutan etukäteen ajatellun idean hienosokeriin. Myös *Putous*-teoksen työstämiseen liittyy teosidea, mutta se muuttuu materiaallisen työskentelyn aikana. *Horisontissa*-teoksen työskentelytapahtumissa ajatteleva sekä materiaallinen ja tilallinen työskentelevä kietoutuvat alusta asti tiiviisti yhteen. Olen ollut kiinnostunut, kuinka taideteokset syntyvät, ja omassa kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni olen teosten tekemisen lisäksi pyrkinyt havainnoimaan niiden syntymistä. Olen merkinnyt muistiin työskentelyni vaiheita, ottanut niistä valokuvia ja pyrkinyt hahmottamaan tapahtumasarjoja. Tarinat *Hurma*-, *Putous*- ja *Horisontissa*-teoksien tapahtumasarjoista ovat esimerkkejä niistä työskentelytavoista, jotka olen löytänyt kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystäni.

Teosteni erilaiset tapahtumasarjat ovat saaneet minut kysymään, miksi taideteokseni syntyvät usealla tavalla. Esimerkiksi Denise Ziegler¹⁶ ja Marjatta Oja¹⁷ esittelevät väitöksissään yhden menetelmän, jolla heidän kolmiulotteiset kuvataiteoksensa syntyvät, mutta onko joidenkin muiden taiteilijoiden työskentelyssä samoja piirteitä kuin omassani. Olen pohtinut, miten voisin ymmärtää työskentelyni polveilevia kulkuja. Voisinko hahmottaa vielä tarkemmin tapahtumasarjoja, joissa kolmiulotteiset kuvataiteokseni syntyvät? Nämä kysymykset ovat saaneet minut seuraamaan vielä seikkaperäisemmin sitä, missä olen mukana ja mitä tapahtuu, kun työskentelen kolmiulotteisesti ja kuvataiteellisesti.

(16) 2010.

(17) 2011, 11–28.

Hurma-, *Putous*- ja *Horisontissa*-teoksien tapahtumasarjojen kuvaukset ovat esimerkkejä tutkimukseni etenemisestä. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely on se pohja ja käytäntö, josta tutkimuskysymykseni ovat nousseet. Tämän vuoksi aloitan tutkimukseni työskentelykokemuksista ja lähdän etsimään samasta käytännöstä kysymyksiäni vastauksia. Pyrin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni ilmiöiden tilannekohtaiseen kuvaamiseen ja kertomiseen. Käytäntö liittyy teoreettiseen pohdinnan kanssa, ja kirjoittamiseni muuttuu, kun käytännön ja teorian näkökulmat vaihtelevat. Teoriaa käsittelen akateemisesti, mutta akateeminen kirjoittaminen väistyy, kun kerron kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystäni. Kuvaileva sekä kertova kirjoittaminen kuljettavat esiin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumista. Käytän työpäiväkirjaani kertomisen tukena, koska siihen kirjoittamani on usein ajallisesti lähellä kuvataiteellista työskentelyäni. Otteet päiväkirjasta erotan muusta tekstistä kursiivilla. Kuvaileva ja kertova kirjoittaminen sisältää myös muistelemista, kun palaan tapahtumiin, joissa lomittuvat eri ajat ja elämäni vaiheet. Täydennän tekstiä myös kuvataiteellisen työskentelyni työvaihekuville ja teoskuville.

O

S

(

L

S

A

1

)

29	•	OSA (1)	
31		KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE SOSIAALISENA, KULTTUURISENA JA HISTORIAALLISENA KÄYTÄNTÖNÄ	
32		KOLMIULOTTEISUUS KUVATAITEESSA	
35		KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN HISTORIA	
37		<i>Ideasta taideteokseen</i>	
39		<i>Kohti yksilöllisempää työskentelyä</i>	
41		<i>Suorasta veistotekniikasta kokoamiseen</i>	
44		<i>Kuvan käsitteellisyys ja a priori</i>	
46		<i>Teos tilassa</i>	
49		<i>Euroopasta New Yorkiin</i>	
53		<i>Kohdattava veistos</i>	
57		<i>Keinojen teoretisoiminen</i>	
63		<i>Maisemallisesta tilasta uudenlaisiin veistoksiin</i>	
65		<i>Materiaalista ajattelua</i>	
67		<i>Tilaan koottuja veistoksia</i>	
70		<i>I Do, I Undo, I Redo</i>	
72		KUVANVEISTON KÄSITE NYKYAIKANA	
77		PÄÄKÄSITTEET	
77		IDEA	
78		KEINOT	
80		LOPPUTULOS	
82		KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE KOKEMUKSELLISENA KÄYTÄNTÖNÄ	
82		TOIMIJANA KOLMIULOTTEISUUDESSA	
83		KOKEMUKSELLISUUS JA YKSITTÄISYYS	
85		NÄKYVÄN JA KOETTAVAN TYÖSTÄMINEN	
86		NÄKYVÄN JA NÄKYMÄTTÖMÄN YHTEENKIETOUTUMINEN	
87		LIKKUMINEN KOLMIULOTTEISESSA KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ	
90		KUVATAITEILIJA TUTKIJANA	
90		TUTKIMUSTAVOITTEET JA -KYSYMYKSET	
91		TUTKIMUKSEN ALA JA PAIKANTUMINEN	
93		TUTKIMUSAINEISTO	
95		MENETELMÄN ESITYS	
96		<i>Taiteellinen työskentely ja tutkimus</i>	
97		<i>Fenomenologinen tarkastelu</i>	
98		<i>Fenomenologinen kuvaaminen</i>	
102		YRITYKSIÄ PAKOTTAA MATERIAALI ENNALTA AJATeltuun MUOTOON	
106		<u>KETJUSSA</u>	
113		<u>KIERROSSA</u>	
118		<u>LÄHELLÄ</u>	
121		NÄYTTELY: <u>SISÄLLÄ</u>	

Johdannon tapahtumasarjojen kuvaukset tuovat esiin, mitä tutkin ja miten tutkin. Kohdistan katseeni kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjaan: jäsenmän ja käsitteellistän käytäntöä, jossa kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy. Aloitan tutkimisen omasta työskentelystäni ja jatkan edelleen kysymistä kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen, mutta tuon henkilökohtaisen näkökulmani rinnalle myös alani käytänteitä ja perinteitä.

Valmiista kuvataideteoksista ei aina selviä, miten taiteilija on lopputulokseen päätenyt. Taiteilijoiden kirjoittamissa teksteissä kuvataan pääasiassa heidän työskentelynsä sisällöllisiä teemoja ja ajatuksellisia lähtökohtia. Muut kuvataiteen alan toimijat pyrkivät usein nostamaan tekijän tuotantoa esiin ja sijoittamaan hänen teoksiaan tiettyyn taidehistorialliseen viitekehykseen. Vuonna 1999 kävin katsomassa Sara Hildénin taidemuseossa, Tampereella, *Tony Cragg - Teoksia 1987-1999* -näyttelyn. Sen yhteydessä julkaistiin katalogi, jossa on poikkeuksellisen monta taiteilijan itsensä kirjoittamaa tekstiä. Niistä luin ensimmäistä kertaa, kuinka kuvanveistäjä teoretisoi taiteellista työskentelyä analyttisesti ja yleistäen. Craggin¹ kirjoitukset ovat innoittaneet minua etsimään lisää taiteilijoiden tekstejä kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Nämä muodostavat pohjan tutkimukseni *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvulle, jossa kirjoitan siitä, kuinka erilaiset tavat tehdä teoksia ovat ilmenneet kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiassa.

Kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelylläni liittyn tietyn käytännön jatkumoon. Kuvataidetta on tehty satoja vuosia, mutta tutkimusta kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen on tehty vielä vähän. Tämän vuoksi aloitan tutkimukseni ensimmäisen osan käytäntöni seikkaperäisellä määrittelemisellä. Seuraavassa luvussa ja sen alaluvuissa tarkennan kuvanveistoa yhtenä kuvataiteen osa-alueena ja määrittelen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn käsitettä.

(1) 1995/1999;
1996/1999;
1997/1999;
1998/1999.

KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE SOSIAALISENA, KULTTUURISENA JA HISTORIAALLISENA KÄYTÄNTÖNÄ

Kuvataide on pääasiassa näköaistin avulla havaittavaa, visuaalista esittämistä, joka tehdään materiaalilla. Se voi olla esimerkiksi makeisnauhaa seinällä, lasikuitua lattialla tai öljyä kankaalla. Kuten edellisen luvun työskentelyesimerkeissä kuvailen, kuvataideteosta tehdessään taiteilija työskentelee myös materiaalisesti havainnoiden. Aine aistitaan ja koetaan. Kuvataiteessa nousevatkin esille henkilökohtaiset kokemukset ja itseilmaisuus. Kuvataiteen tätä puolta on korostettu esimerkiksi ekspressionismissa² ja abstraktissa ekspressionismissa³.

Kukin yhteiskunta ja aikakausi määrittelevät kuvataiteen tavallaan, joten taideteokset ovat aina sidottuja siihen sosiaaliseen ja kulttuuriseen tilanteeseen, jossa ne ovat syntyneet. Kuvataiteen historiasta löytyy myös esimerkkejä, joissa taiteellisen työskentelyn henkilökohtaisuus ja itseilmaisuus ovat toissijaisia. Esimerkiksi Marcel Duchampin⁴ mukaan kuvataiteilija pyrkii ottamaan yhteyttä sekä edeltäjiinsä, jotka ovat hänen aikansa ja paikkansa tuolla puolen, että aikalaisiinsa. Tästä näkökulmasta kuvataiteellisen työskentelyn käytäntö muotoutuu sosiaaliseksi, kulttuuriseksi ja historialliseksi.

Ihmisten tekemään tallentuu kulttuurista pääomaa: sosiaalisesti jaettuina asioita, aiheita ja teemoja. Ihmisten tekemät esineet, kulttuuriset tuotteet ja taideteokset myös välittävät sosiaalisia, kulttuurisia ja historiallisia merkityksiä.⁵ Kulttuuriset merkitykset siirtyvät yksilöltä toiselle kielen lisäksi eleissä, liikkeissä ja tavoissa.⁶ Kulttuuristen tuotteiden ja taideteosten tekeminen, käyttäminen ja tulkitseminen suuntaavat yksilöä ympäristöönsä. Esimerkiksi kuvataiteesta kirjoittaessaan Maurice Merleau-Ponty⁷ toteaa, ettei näkeminen ole ainoastaan yksilöllistä toimintaa. Se on ihmisen keino suuntautua ulospäin, olla sisältä päin mukana ympäristön tapahtumissa. Merleau-Pontyn filosofia on vaikuttanut minimalistiseen kuvanveistoon⁸, joka on myös korostanut, että kuvataide ei perustu ainoastaan yksittäiseen ja henkilökohtaiseen, vaan se voi laajentua myös sosiaaliseksi ja kulttuuriseksi⁹.

Craggin¹⁰ mukaan ihmisten tekemät esineet ja rakennelmat ovat materiaalisia laajennuksia hetkistä. Kunkin kulttuurin yksilö tai yksilöt tuottavat niitä tarkoitustaan varten ja

(2) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 648–659.

(3) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 695–704.

(4) 1957/1996, 818–819.

(5) Cragg 1985/1998, 60;
Cragg 1988/1998, 63;
Cragg 1992/1998, 71;
Cragg 1995/1998, 76;
Cragg 1996/1998a, 79;
Cragg 1995/1999, 106;
1997/1999, 113;
Pullinen 2003.

(6) Parviainen 1995.

(7) 1964/2006, 64;
1964/2012, 468.

(8) Tästä lisää
Kohdattava veistos
-luvussa sivuilla 53–57.

(9) Krauss 1977/1981, 270;
Potts 2000/2009, 207–234.

(10) 1997/1998, 85;
1997/1999, 113.

lähettävät ne matkalle tulevaisuuteen. Craggin¹¹ materiaaliset laajennukset hetkistä muistuttavat aina alkuperäiskulttuuristaan ja kantavat väistämättä muistoja tekijästään, hänen tie-doistaan ja ajatusmaailmastaan. Myös Duchampin¹² näkemyksen mukaan taide sisältää yksilöllisiä ajatuksia, mutta toteutuakseen taide vaatii näille yksilöllisille ajatuksille vastaanottajan. Tällöin taide on sosiaalista, ja se sisältää kulttuurista ymmärrystä. Taiteessa voidaan siis sekä huomioida henkilökohtaisia kokemuksia että ymmärtää sosiaalisesti jaettavia merkityksiä. Tämän vuoksi voidaan sanoa, että kuvataiteella on kaksinainen luonne.

(11) 1997/1998, 85;
1997/1999, 113.

(12) 1957/1996, 818–819.

Noël Carroll¹³ määrittelee taiteellisen työskentelyn kulttuuriseksi toiminnaksi, jonka tärkeitä osatekijöitä ovat toiminnan edeltäjät, vakiintuneet käytännöt sekä näiden muodostama perinne. Lisäksi kulttuurisella toiminnalla on oltava keinoja muuttaa käytänteitään. Sen on pysyttävä joustavana, koska olosuhteet ja aatteet muuttuvat ajan myötä. Kuvataide on koko ajan liikkeessä, se kyseenalaistaa ja muuttaa itse itseään. Näin se voi sisältää menneen, nykyhetken ja vielä mahdollisuuden tulevasta.

(13) 1988, 140–149.

Kuvataiteilija kiinnittyy alaansa ymmärtämällä, hyödyntämällä ja jatkamalla kulttuurista käytäntöään. Historiallinen side kuvataiteessa ei synny ainoastaan toistamisen kautta vaan yksilöllisen ilmaisun liittämisenä jatkumoon.¹⁴ Suhteessa taiteellisen työskentelyn perinteeseen ja historiaan voidaan pohtia onko jokin tietty työskentely tai sen tulokset taidetta. Taide voi vahvistaa, laajentaa tai kumota perinteitään, mutta edes perinteen täydellinen kieltäminen ei merkitse eroa siitä. Se vain saa huomaamaan kulttuurisen ja historiallisen käytännön muutoksen.¹⁵ Kuvataiteellisessa työskentelyssä ilmenee sekä jatkuvuutta että muuttumista mutta ei vaihteita tai yksiselitteistä edistymistä tai kehittymistä tieteiden tapaan.

(14) Siukonen 2011, 39.

(15) Morris 1970/1993, 82;
Carroll 1988, 140–149;
Ellegood 2009, 7, 13.

KOLMIULOTTEISUUS KUVATAITEESSA

Länsimaisessa kulttuurissa näköaisti on ollut ensisijainen keino tutkia maailmaa¹⁶. Tämän vuoksi kuva mielletään useimmiten kaksiulotteiseksi. Niinpä kuvataidekin ajatellaan yleisimmin kaksiulotteisena, esimerkiksi maalauksena, vaikka se sisältää kaksi- ja kolmiulotteisia työskentelyn ja esittämisen mahdollisuuksia. Tutkimuskysymyksiä pohtiessani ja tutkimukseni alaa määritellessäni koen tärkeäksi tuoda esille eron kaksi- ja kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn välillä. Kuten Robert Morris¹⁷ kirjoittaa, kyse ei ole erosta kuvan tekemisen tekniikoiden, esimerkiksi maalaamisen tai veistämisen, välillä vaan pikemminkin siitä, että kaksiulotteinen kuvataiteellinen työskentely tapahtuu pinnalle ja kolmiulot-

(16) Varto 2008c, 104–109.

(17) 1970/1993, 73–75.

teinen tilaan. Näillä molemmilla käytännöillä on omat erityispiirteensä¹⁸ ja myös omat historiansa¹⁹.

Kolmiulotteista kuvataidetta on ollut tapana nimittää kuvanveistoksi. Käsité kuitenkin viittaa ensisijaisesti ainoastaan yhteen mahdolliseen kolmiulotteiseen työskentelytekniikkaan: muodon tekemiseen vähentämällä eli veistämällä²⁰. Käytän tarkoituksella kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn käsitettä kuvanveistollisen työskentelyn sijaan, koska tutkimukseni ei käsittele veistotekniikkaa. Teen tämän siitakin huolimatta, että kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ei ole vakiintunut käsite kuvataiteen ja tutkimuksen aloilla²¹, ja tulen perustelemaan valintaani sekä tässä että seuraavissa luvuissa. Kohdistan tämän tutkimuksen kuvanveistollista työskentelyä laajempaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyyn. Tutkin materiaalista ja tilallista kuvataiteellista työskentelyä.

Käsittelemäni kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely perustuu kuitenkin kuvanveistollisen käytännön perinteeseen. Rosalind Kraussin²² mukaan kuvanveisto on historiallisesti määritelty kuvataiteen osa-alue, joka poikkeaa muista kuvataiteen osa-alueista ja jolla on omat sisäiset toimintatapansa. Kulttuurisena käytäntönä sitä voidaan soveltaa monenlaisiin tapauksiin ja tilanteisiin mutta ei muuttaakaan rajattomasti. Tämän vuoksi kuvanveisto on säilynyt elävänä eri aikoina. Sen ala jatkuu nykytaiteessa ja tulee selvästi jatkumaan myös tulevaisuudessa. Kaksiulotteinen liikkuva kuva ja virtuaalisuus tuntuvat nykypäiväisiltä. Silti materiaaliin ja kolmiulotteiseen tilaan perustuvat taiteen haarat ovat osoittaneet elinvoimaisuutensa ja laajuutensa tuottamalla jatkuvasti uusia teoksia ja avaamalla uusia näkökulmia.²³

Kolmiulotteisessa kuvataiteessa visuaalisuuteen yhdistyvät muut aistihavainnot, kun visuaalisuus, materiaalisuus ja tilallisuus kietoutuvat yhteen. Morris²⁴ määrittelee kuvanveiston lähtökohdiksi kolmiulotteisen tilan, valon, materiaalin ja painovoiman. Tekijän näkökulmasta kuvanveistotaide on käsin kosketeltavaa, tuntoaistiin perustuvaa, sillä muoto paljastuu ensisijaisesti kosketuksessa. Kuvanveiston työskentelytapahtuman havainnot ovat olemukseltaan painoon ja puristukseen liittyviä haptisia²⁵ ja taktiillisia²⁶ aistimuksia²⁷. Materiaaleista ja esitystavasta riippuen myös katsoja ja kokija voivat käyttää kosketusaistejaan.

Kaksiulotteinen kuvataide on yhdistetty alusta alkaen sellaiseen, mikä ei ole olemassa tässä ja nyt. Se on pitkään ollut keino kuvata kyseisellä hetkellä poissaolevaa. Kaksiulotteiset kuvataideteokset ovat perinteisesti olleet illuusioita, kuvaikkunoita, joiden avulla katsoja on voinut siirtyä ajatuksellisesti toiseen todellisuuteen. Vasta 1900-luvun alussa kaksiulotteinen kuvataide irtautui sen kuvailevasta luonteesta. Esimerkiksi *Avignonin naiset* -maalauksessaan Pablo Picasso

(18) Giacometti
1948/1992, 32–33;
Judd 1965/1996, 116;
Morris 1970/1993, 73–55;
Bourgeois 2008, 255;
Morris 2008, 13;
Oja 2011, 13–19.

(19) Potts 2000/2009,
ix–xiii, 1–23;
Ellegood 2009, 6.

(20) Ks. myös
Siukonen 2010, 29.

(21) Kolmiulotteisen kuvataiteen käsitettä on toki ennenkin käytetty kuvataiteen alalla. Esimerkiksi Morris (1967/1993, 26–27) käyttää veistoksen ja kolmiulotteisen kuvataideteoksen käsitettä rinnakkain. Phaidonin (2009) julkaisema *Vitamin 3D. New Perspectives in Sculpture and Installation* -kirja korostaa kuvanveiston ja tilataiteen kolmiulotteisuutta. Siinä käytetään kolmiulotteisuutta kuvanveiston ja tilataiteen yläkäsitteenä. Näissä esimerkeissä on kuitenkin kyse valmiista taideteoksista.

(22) 1979/1986, 279.

(23) Cragg 2011;
Cragg 1995/1999, 104.

(24) 1966/1993a, 3–4.

(25) Hahmottamistapaa, joka perustuu liike- ja kosketusaistiin, sanotaan haptiseksi (haptic).

(26) Taktiilinen (tactile) tarkoittaa kosketus- eli tuntoaistiin perustuvaa, käsinkosketeltavaa.

(27) Read 1965, 15–16.

käsittelee kuvaa ikkunan sijaan maalaus pintana: litteiden tai melkein litteiden muotojen yhdistelmänä.²⁸ Se on kuitenkin kaksiulotteisten kuvataideteoksien tavoin kuvainnollinen²⁹.

Kaksiulotteiseen kuvaamiseen yhdistetään usein henkisyys, älyllisyys ja ylevyys³⁰. Kolmiulotteisuus on arkisempaa, koska se ottaa haltuun tilaa samalla kolmiulotteisella ja aineellisella tavalla kuin ihmiset tai muut esineet ja tavarat sekä jakaa heidän kanssaan saman materiaalisen ja tilallisen todellisuuden³¹. Kolmiulotteisen kuvataiteen historia on erilainen kuin kaksiulotteisen kuvataiteen juuri siitä syystä, että kolmiulotteinen kuvataideteos ei ainoastaan piirry kaksiulotteiselle kuvapinnalle, vaan se on osa reaalityodellisuutta³², koska se ilmaistaan suoraan olemassa olevalla massalla.³³ Tämän vuoksi kuvanveisto voi luoda muotoja ja tiloja, joihin kaksiulotteinen kuvataide ei luonteensa vuoksi kykene³⁴. Kolmiulotteinen kuvataide voi toki toimia symbolisen ajattelun välineenä, mutta sillä on myös mahdollisuus konkretisoida abstraktitkin kokemukset reaalityodellisuuteen³⁵.

Pablo Picasso,
Avignonin naiset,
1907, öljy kankaalle,
244 x 234 cm.



Auguste Rodin, *La Pensée*,
1886–1889, marmori, korkeus n.
74 cm. Rodinin myöhemmissä
rintakuvissa ja pienissä
muotokuvissa on vahvaa sym-
boliikkaa. Tässä teoksessa
hän kuvaa opiskelijaansa ja
rakastettuaan Camille Claudelia
ajattelun symbolina. Naisen pää
nousee juuri ja juuri mar-
morikappaleesta, josta se on
veistetty. Hahmo on liikkeessä
ja tarkkaavainen, aivan kuin
hän olisi marmorikappaleen
omatunto. (Pingeot 2002, 926.)



(28) Honour & Fleming
1992, 650.

(29) Englannin-
kielessä käytetään
käsitettä pictorial.

(30) Ks. esim.
Lindgren 1996, 18;
Tihinen 2010, 24.

(31) Rose 2002, 1095;
Tihinen 2010, 24.

(32) Judd 1965/1996, 116;
Le Normand-Romain,
Pingeot, Hohl, Daval,
Rose & Meschede 2002, 847;
Morris 2008, 13;
Ellegood 2009, 13.

(33) Causey 1998, 63;
Siukonen 2010, 32.

(34) Causey 1998, 112.

(35) Helasvuo 2010, 7.

Syksyllä 2008 nousi mielenkiintoinen ja vilkas julkinen keskustelu kuvataiteesta. Sen aloitti lasten ja nuorten kuvataidekoulun opetus, jossa käytettiin kolmiulotteisia materiaaleja ja menetelmiä. Kirjoitin siitä työpäiväkirjaani seuraavasti:

5.11.2008

Olen seurannut mielenkiinnolla Annantalon kauhutyöpajan nostattamaa keskustelua. Siitä oli ensin iso juttu Helsingin Sanomien kulttuuriosan etusivulla 1.11.2008. Tätä seurasi huikeat keskustelut netissä, esimerkiksi hs.fi:ssä. Olen vakuuttunut siitä, että kohu - arvostelu työpajan opetuksen arvoista ja tavoitteista - nousi kuvataidetyöpajassa käytettyjen nallejen konkreettisuudesta. On täysin eri asia silpoa jonkun vanhoja pehmoeläimiä kuin piirtää tai maalata kuvia silvotusta pehmonalleista...

Kolmiulotteinen kuvataideteos, esimerkiksi veistos, syntyy sekä materiaalin synnyttämästä muodosta että sitä ympäröivästä tilasta³⁶. Tässä yhteydessä tila tarkoittaa kolmiulotteista tilaa, jossa teos materiaalisesti on, mutta myös sitä ympäröivää kulttuurista ja käsitteellistä tilaa. Veistoksella on kolmen ulottuvuutensa ansiosta etupuolen lisäksi myös sivut ja takapuoli. Toki ne ovat löydettävissä kaksiulotteisista taideteoksistakin, mutta kolmiulotteisten teosten yhteydessä niillä kaikilla on merkitystä teoskokonaisuuden kannalta. Tämän lisäksi kolmiulotteisen kuvataideteoksen etupuoli, sivut ja takapuoli vaihtavat paikkaa tekijän ja katsojan liikkuesssa teoksen ympäri tai sisällä. Toisin sanoen kolmiulotteisen kuvataideteoksen tekijä ei aina määrittele valmiiksi teoksen katsomis- tai ripustussuuntaa kuten esimerkiksi taidemaalareilla on tapana tehdä. Kolmiulotteista taideteosta tehdessä ja sitä kokiessa on olennaista, että sen ympäri tai sen sisällä päästään vapaasti liikkumaan, koska teosta, sen kokonaisuutta ja merkityksiä ei voida hahmottaa yhdestä katselupisteestä³⁷. Tämän vuoksi kolmiulotteisen kuvataideteoksen tekeminen ja kokeminen muodostavat tapahtumien sarjan, jossa tekijä, katsoja ja kokija havaitsevat liikkeessä ja ajassa.

(36) Morris 1967/1993, 26-27; Ellegood 2009, 6; Tihinen 2010, 22-27.

(37) Morris 1967/1993, 26; Ellegood 2009, 6.

KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN HISTORIA

Taidehistoria painottuu kuvataiteellisen työskentelyn sijaan tehtyihin taideteoksiin. Niihin taiteellisen työskentelyn tapahtumasarjoihin, joiden aikana lopputulos syntyy, ollaan kiinnitetty vähemmän huomiota. Kuvataiteellista työskentelyä onkin pidetty pitkään epäjärjestelmällisenä työskentelytapana, johon oletetaan vaikuttaneen tekniset, kaskumaiset ja elämäkerralliset asiat sattuman kaltaisesti³⁸. Taiteen tutkimuksessa

(38) Morris 1970/1993, 73.

on viime aikoina korostettu kuvataideteoksen katsojaa sekä teoksen ja katsojan vuorovaikutusta. Tämän myötä kiinnostuksen kohteeksi on myös noussut teoksen katsominen materiaalisena tapahtumana.³⁹ Materiaalinen näkökulma on nostanut tarkasteltavaksi uudella tavalla kuvataiteen tekemisen ja muotoutumisen tapahtumasarjat⁴⁰. Tämä kiinnostus on kuitenkin varsin uutta taiteen tutkimuksen ja taidehistorian aloilla, ja kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjoista tiedetään edelleen vähän⁴¹.

Tässä luvussa tuon esille niitä käytäntöni perinteen muutoksia, jotka näkyvät taiteilijoiden kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Luvun tarkoitus on avata kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiallisia vaihteita mutta myös tarkentaa edelleen kuvanveiston ja kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn käsitteitä. Esimerkiksi viimeisin taidehistorian alan suomenkielinen väitös kuvanveistosta on Liisa Lindgrenin *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa* -tutkimus vuodelta 1994. Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen on tehty vasta kolme suomenkielistä väitöstä⁴². Ziegler⁴³ ja Petri Kaverma⁴⁴ eivät kuitenkaan pura seikkaperäisesti työskentelynsä kolmiulotteisuutta, ja Oja⁴⁵ tutkii liikkuvaa kuvaa ja tilanneveistosta, pääasiassa siis valmiita taideteoksia. Siukosen⁴⁶ *Vasara ja hiljaisuus* -kirja on ensimmäinen suomenkielinen pohdinta kuvanveistollisen työskentelyn erityispiirteistä.

Kirjoittaessani taidehistoriasta en pyri kyseisen näkökulman kattavuuteen, vaan avaan kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä ja sen historiaa tutkimukseni teeman mukaisesti. Kirjoitan taidehistoriasta kolmiulotteista kuvataidetta tekävän näkökulmasta, ja pyrin aina, kun se on mahdollista, käsittelemään kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä siten, kuinka taiteilijat ovat sitä määritelleet taiteellisesti työskentelemällä ja kirjoittamalla. Juuri taiteilijan kokemus kuvataiteellisesta työskentelystä ja kirjoitus taiteen tekemisestä on saanut vähän painoarvoa yleisessä taidehistoriassa. Jos ne on huomioitu, niitä ovat usein tulkinneet kirjoittajat, joilla ei ole kokemusta kuvataiteellisesta työskentelystä. Valintoihini taiteilija- ja työskentelyesimerkeistä, joiden avulla tuon esiin erilaisia keinoja tehdä kolmiulotteista kuvataidetta, ovat vaikuttaneet myös se, että olen kokenut esittelemiäni teoksia myös materiaalisina tilassa.

Liityn kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen tiettyyn sosiaaliseen, historialliseen ja kulttuuriseen käytäntöön ja valotan tutkimuksessani nimenomaan kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä tapahtuvaa. Henkilökohtaisilla työskentelykokemuksillani on viitekehys: teen taiteellista tutkimustani kuvataiteen kentällä. Seuraavaksi pohjustan käytäntöä, jonka sisällä ja jatkumoksi tutkimukseni kolmiulotteiset kuvataideteokset syntyvät. Kirjoitan myös siitä, miten

(39) Kuusamo ym. 2014.

(40) Meskimmon 2003; Fer 2009; Kontturi 2012.

(41) Ks. esim. Kontturi 2012.

(42) Keskityn tutkimuksessani kuvataiteen alaan ja rajaan tämän vuoksi muotoilun ja taideteollisen taiteen alat (esim. tekstiili-, keramiikka- ja lasitaide) ulkopuolelle.

(43) 2010.

(44) 2012.

(45) 2011.

(46) 2011.

johdannon *Hurma-*, *Putous-* ja *Horisontissa*-teoksien tapahtumasarjoissa havaitsemani työskentelymenetelmät ovat ilmenneet muiden taiteilijoiden työskentelyssä. Esimerkiksi etukäteen ajatellun teosidean käyttämisellä on pitkä perinne kuvanveistossa. Ideat ovat myös muuttuneet aikaisemminkin materiaalisen ja tilallisen työskentelyn aikana. Edellisten lisäksi myös materiaalista, tilallista ja liikkeellistä ajattelemista on hyödynnetty, vaikka asioista on saatettu puhua eri aikoina eri tavoin.

Ideasta taideteokseen

Idea on vakiintunut käsite kuvataiteessa⁴⁷. Esimerkiksi Siukonen⁴⁸ kirjoittaa, että idea, eli teoksen ajatus, mielletään yleensä erilliseksi teoksen tekemisestä. Tämä oletus toteutui *Hurmaa* työstäessäni. Ajattelin teoksen idean ensin ja sen jälkeen toteutin sen materiaalisesti ja tilallisesti. Teoksen ajatus mielletään erilliseksi teoksen tekemisestä kuvanveiston klassisessa työskentelytavassa, jota käytti esimerkiksi Antonio Canova⁴⁹. Hän teki piirtäen ja savesta muovaillen suurimman osan työskentelynsä taiteellisesta osuudesta. *Invenzionejaan*, kuten Canova itse piirroksiaan ja muovailujaan nimitti, hän piti luovuutensa välittömimpiä ilmentyminä. Canovan assistentit jatkoivat mestarin etukäteen suunnittelemaa ideaa, esimerkiksi savimuovailua, valamalla siitä ensin kipsisen pienoismallin. Lopulta he sitten veistivät sen marmorista suurempaan kokoon mittavälineiden avulla.⁵⁰

(47) Ks. esim. Morris 1970/1993, 75–77.

(48) 2011, 10.

(49) Honour & Fleming 1992, 544–545; Le Normand-Romain 2002a, 851.

(50) Le Normand-Romain 2002a, 851.

Antonio Canova, luonnos *Amor ja Psykhe* -teokseen, terrakotta.

Antonio Canova, *Amor ja Psykhe*, 1787–1793, marmori, 155 × 168 × 101 cm.



Useiden työvaiheiden myötä Canovan alkuperäinen muovailu kuitenkin muuttui. Näin tapahtuu myös johdannon *Putous*-teoksen tapahtumasarjassa. Materiaalinen työstäminen paljastaa ilman sitä ajattelemisesta uusia asioita, ja vaihdan etukäteen ajatteleman työskentelymateriaalin toiseen. Muutos

vaikuttaa ratkaisevasti lopulliseen taideteokseen ja sen merkityksiin. Myös Canovan teosidea muuttui matkan varrella, kun savimuovailua työstettiin kipsiin ja marmoriin. Hänen lopputuloksensa syntyivät kuitenkin usean tekijän, eri alan ammattilaisten, yhteistyönä. Eri materiaalien työstämisessä jouduttiin tekemään myös teknisiä myönnytyksiä.⁵¹ Esimerkiksi marmorin työstäminen vaatii aina alkuperäisen savimuovailun yksinkertaistamista ja tyyllittelyä.

(51) Le Normand-Romain
2002a, 851.

Kuvanveiston klassisessa työskentelytavassa pyrittiin ilmaisemaan taiteilijan etukäteen suunnittelemaa. Veistosten tuotannollisista syistä täyttää vastaavuutta ei kuitenkaan saavutettu. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoja pohtiessaan Morris⁵² esittää, että kyseinen työskentelyn kaksinaisuus on tyypillistä eurooppalaisen taiteen idealismille. Havainnot ja aistinen on pidetty erillään ajattelemisesta. Taidetta luovan ajattelijan ei tarvinnut rasittaa itseään käsityöllisillä ja teknisillä asioilla⁵³.

(52) 1970/1993, 75–77.

Myös Auguste Rodinin työskentelyn yhteydessä herää kiinnostus pohtia, missä vaiheessa kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä tapahtuu uuteen taideteokseen johtava taiteellisen työskentelyn osuus. On esimerkiksi ehdotettu, että savimuovailua tai siitä otettua kipsivalosta pidettäisiin originaalina taideteoksena, jonka assistentit sitten ainoastaan kopioivat kestävämpään materiaaliin⁵⁴. Esimerkiksi vuonna 1880 Rodinia pyydettiin suunnittelemaan tulevaan taideteollisuusmuseoon, Musée des Artsiin, monumentaalinen sisäänkäynti, ja hän halusi kuvata näkymää Dante Alighierin *Infernosta*, eli *Jumalaisen näytelmän* ensimmäisestä osasta.

(53) Siukonen
2011, 10, 31.

(54) Ks. esim.
Le Normand-Romain
2002a, 851.

Rodin aloitti suuren tilaustyön luonnostellen: hän piirsi ja muovaili. Muovailuista tehtiin ensin kipsiversio oikeaan mittakaavaan. Lopullisessa versiossa ovien kehys oli tarkoitus veistää marmorista ja ovet valaa pronssiin.⁵⁵ Ensimmäinen maailmansota ja Rodinin kuolema vuonna 1917 hidastivat kuitenkin hanketta. Museota ei myöskään koskaan rakennettu, vaan sille varatun kaupunkitilan täyttivät junat ja matkustajat. Vasta vuonna 1986, 106 vuotta myöhemmin, kun Musée d'Orsay avasi ovensa aseman sulkeuduttua, teos sijoitettiin paikkaan, johon teos oli tilattu ja suunniteltu.⁵⁶ Teoksen ja siitä otettujen valokuvien yhteydessä mainitaan useimmiten valmistusvuosiksi 1880–1917. Teoksen ensimmäiset pronssivalut tehtiin kuitenkin vasta vuonna 1928⁵⁷. Tämän tiedon pohjalta nousee kysymys, mikä näistä työskentelyvaiheista on Rodinin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn lopputulos. Onko se vuonna 1917 valmistunut kipsireliefi, jonka tekemisessä hän oli ollut lähes loppuun saakka mukana⁵⁸, vai pronssivalos, jonka tekemisestä hän ei koskaan ehtinyt kuulla eikä lopputulosta nähdä?

(55) Pinget
2002, 928–930.

(56) Pinget
2002, 928–930.

(57) Pinget
2002, 930–931.

(58) Pinget
2002, 930.

Savimuovailun veistäminen marmoriin ja valaminen pronssiin pystyttiin sarjallistamaan kaupallisesti kannattavaksi 1800-luvun lopulla. Rodinin pienemmistä pronssiteoksista

otettiin useiden valosten sarjoja, ja samoja teoksia sekä valettiin pronssiin että veistettiin marmoriin. Kipsimuotteja otettiin myös suoraan malleista ja samoja muotteja varioitiin useisiin eri teoksiin.⁵⁹ Sarjallistettu kuvanveiston työskentelytapa alkoi kuitenkin saada kritiikkiä muuttuvassa Euroopassa, koska se ei sopinut enää yhä enemmän yksilöä korostavaan moderniin ilmapiiriin.

(59) Hoh1 2002, 949–952.

Auguste Rodin, *Helvetin portit*, 1880, toinen luonnos, kynä ja tussi, 18 × 15 cm.



Auguste Rodin, *Helvetin portit*, 1881, muovailtu luonnos, valettu kipsiin, 112 × 75 × 30 cm.



Auguste Rodin, *Helvetin portit*, 1880–1917, pronssi, 600 × 400 × 100 cm.



Kohti yksilöllisempää työskentelyä

Termiä moderni on käytetty myöhäisestä antiikista lähtien sellaisten kulttuuristen liikkeiden yhteydessä, jotka ovat avanneet uusia näkymiä murtamalla perinteisiä muotoja ja aiheita. 1800- ja 1900-lukujen taitteessa modernismilla alettiin kuvata kuvataiteiden uutta suuntaa, joka painottaa yksilöllisyyttä yhteisen ja julkisen kustannuksella⁶⁰. Kuvanveisto siirtyi sosiaalisista ja kaupunkimaisista tiloista, kuten esimerkiksi työpajoilta, kirkoista ja aukioilta, taiteilijoiden työhuoneisiin, yksityisiin kokoelmiin ja museoihin⁶¹. Kolmiulotteinen kuvataide muuttui ennen kaikkea itseilmaisuksi.

1800-luvun lopun kolmiulotteisissa kuvataideteoksissa, kuten Rodinin *Helvetin porteissa*, on liikkeen kuvausta, joka on saanut innoituksensa romantiikasta ja barokin⁶² uudestaan tulkinnasta mutta myös teollistuvasta Euroopasta. Rautatiet, höyrylaivat ja lennättimet muuttivat nopeudellaan ihmisten elämää. Siitä alkoi tulla sarja pakenevia hetkiä. Elämänmenon nopeutuminen synnytti myös vastavoiman: keskittymisen merkityksellisiin hetkiin. Tätä nimitetään kuvataiteessa impressionismiksi, jonka myötä kuvanveiston aiheissa siirryttiin kirjallisista lähtökohdista ja historiallisista aiheista aistihavaintoihin ja tavallisten ihmisten arkipäivään.⁶³

(60) Read 1965, 11–12;
Krauss 1979/1986, 279–280;
Causey 1998, 24.

(61) Le Normand-Romain,
Pingeot, Hoh1, Daval, Rose
& Meschede 2002, 847.

(62) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 497–513.

(63) Honour & Fleming
1992, 602–603; Pingeot
2002, 938–940.

Impressionistit olivat kiinnostuneita erityisesti siitä, mikä sisältyi työskentelykokemuksessa heidän näköhavaintoihinsa.⁶⁴

Medardo Rosso tavoitteli juuri näitä visuaalisen kokemuksen nopeita aistimuksia⁶⁵. Hän halusi aineellistaa valon ja liikkeen vaikutuksia materiaan. Rosso vei impressionistiset periaatteet niin pitkälle, että hän tavoitteli myös katsojan katselukokemuksesta hetkien sarjaa.⁶⁶ Näissä yrityksissä hänen valitsemillaan työskentelykeinoilla oli merkittävä osa.

(64) Honour & Fleming
1992, 602-603.

(65) Read 1965, 22-23.

(66) Pinget 2002, 940.

Medardo Rosso, *Naurava nainen*,
1891, vaha ja kipsi, 55 × 51 × 19 cm.

Medardo Rosso, *Keskustelu puutarhassa*,
1896, vahattu kipsi, 48 × 76 cm.



Rosso muovaili savesta ja vahasta. Hän teki teoksia työhuoneellaan sellaiseen kokoon, jota hän pystyi yksin vaivatta käsittelemään. Hän myös valoi itse muovailujaan kipsiin. Tämä ei kuitenkaan Rosson yhteydessä tarkoita sitä, että hän olisi ainoastaan kopioinut savimuovailuja – etukäteen ajateltuja teosideoita – kestävämpään materiaaliin. Kuten *Naurava nainen* -teoksesta ilmenee, pronssi- tai marmoripinta ei osoita Rosson kuvanveistossa lopullista taideteosta. *Keskustelu puutarhassa* -teoksen muodot näyttävät Rosson käsien jälkien lisäksi osan työskentelyvaiheista. Teoksesta voidaan päätellä, että Rosson taiteellinen työskenteleminen ja ajatteleminen on jatkunut myös kipsivalun jälkeen.

Craggin⁶⁷ mukaan Rosso ajatteli työskentelymateriaalinsa kanssa. Rosson työskentely ei selvästikään tähdännyt ainoastaan lopputulosten esittelemiseen, vaan hän paneutui kuvanveistoon tutkivana työskentelytapana. Cragg⁶⁸ kuvailee tätä toimintaa vertaamalla kuvanveistoa kirjoittamiseen. Kirjoittaja ei usein ajattele lausetta etukäteen valmiiksi ja sitten vasta kirjoita sitä paperille. Tämän sijaan hän kokeilee muutamalla sanalla, poistaa niistä osan, muuttaa ehkä niiden järjestystä

(67) 1996/1998a, 78-79.

(68) 1996/1998a, 79.

ja lisää vielä sanoja etsiessään merkitystä lauseilleen. Kun lauseet on kirjoitettu, ne ilmaisevat uuden ajatuksen, ja kirjoittaja on päätenyt siihen kirjoittamalla. Hän tuskin olisi päätenyt samanlaiseen lopputulokseen, jos hän olisi pyrkinyt ajattelemaan valmiiksi ennen kirjoittamisen tapahtumaa. Tässä tulee esiin se ero, joka on kuvanveiston klassisen työskentelytavan ja Rosson työskentelyn välillä. Rosson työskentelyssä ajatteleminen ei tapahtunut erillisenä teoksen tekemisestä.⁶⁹

(69) Cragg
1996/1998a, 79–80.

Johdannon *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjassa on samanlaisia piirteitä kuin Rosson kuvanveistollisessa työskentelyssä, jota Cragg kutsuu ajattelemiseksi materiaalin kanssa. *Horisontissa*-teos saa alkunsa materiaalia työstämällä. Sen tapahtumasarjassa ajatteleminen sekä materiaallinen ja tilallinen työskenteleminen kietoutuvat tiiviisti yhteen. Cragg⁷⁰ käsitteellistää osuvasti sitä, millaisia uusia mahdollisuuksia Rosson työskentely avaa kuvanveiston käytäntöön.

(70) 1996/1998a, 78–80.

Suorasta veistotekniikasta kokoamiseen

Rosson käyttämää työskentelymenetelmää vei eteenpäin Pablo Picasso. 1900-luvun alussa hän etsi henkilökohtaisten vaikutelmien kuvaamiseen materiaalia, jota hän voisi itse työstää ja joka olisi sellaisenaan kestävä⁷¹. Vaistomaisen suoraa ja välitöntä reagointia etsivät kuvataiteilijat käänsivät yleisesti selkäänsä eurooppalaiselle taiteelle. Myös Picasso löysi toisenlaisen vaihtoehdon etnografisten ja antropologisten museoiden primitiivisestä taiteesta.⁷²

(71) Pinget 2002, 942.

(72) Honour & Fleming
1992, 648–650;
Hohl 2002, 955.

Eurooppalaisen kuvanveiston akateeminen kaanon pohjautuu ihmiskehon representaatioon ja sen rakenteeseen. Primitiivinen taide puolestaan perustuu ensisijassa materiaaliin sekä tulkittuihin muotoihin ja mittasuhteisiin, joilla pyritään ilmaisemaan tunteisiin vetoavia kuvia.⁷³ Primitiivinen kuvataide ei painota 1800-luvun lopun eurooppalaisen kuvataiteen tavoin näkemistä⁷⁴, vaan sen päämääränä on tuoda esiin näkyvätöntä, yliluonnollista⁷⁵.

(73) Foster 1979.

(74) Hohl 2002, 956;
Honour & Fleming
1992, 650.

(75) Hohl 2002, 956–957.

(76) Ks. lisää esim.
Hohl 2002, 956; Honour &
Fleming 1992, 650.

Picasso haki vaikutteita sekä primitiivisestä taiteesta että synnyinmaansa iberialaisesta kansantaiteesta⁷⁶. Erityisesti afrikkalainen puuveistäminen suorana ja vaistomaisena työskentelytekniikkana rohkaisi Picassoa kokeilemaan uudenlaista työskentelykeinoa⁷⁷. Molemmat tarjosivat hänelle esimerkiksi työskentelystä, jossa työstämisen suuntaa ei päätetty sen alkuvaiheessa. Picasso otti työskentelymateriaalinsa huomioon työskentelyssään loppuun saakka. Hän antoi painoarvoa materiaalin sisäiselle rakenteelle ja työsti materiaalia sen luontaisen ominaisuuksien mukaan.⁷⁸ Hänen taiteellisesta työskentelystään tuli maagista vastavoimaa⁷⁹.

(77) Foster 1979, 269–271.

(78) Lindgren 1996, 21;
Hohl 2002, 959;
Honour & Fleming
1992, 650.

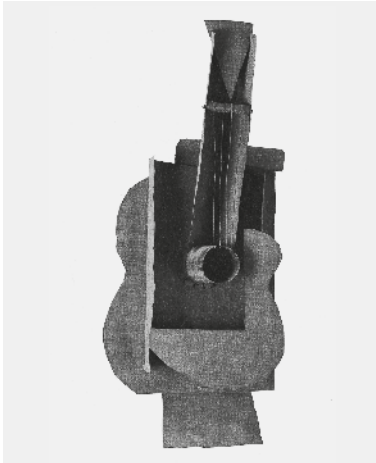
(79) Hohl 2002, 958.

(80) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 648–659.

Taide maagisena vastavoimana ei Picasson yhteydessä tarkoita ainoastaan subjektiivista elämystä. Picasso ei suhtautunut taiteen tekemiseen yhtä tunneperäisesti kuin esimerkiksi saksalaiset ekspressionistit⁸⁰ tai ranskalaiset fauvistit⁸¹,

(81) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 648–654.

Pablo Picasso, *Kitara*,
1912, pelti ja rautalanka,
78 x 35 x 19 cm.



vaan hän oli kiinnostunut myös kuvanveistollisen ilmaisun mahdollisuuksien tutkimisesta, sen työskentelykeinoista ja -tavoista sekä rakenteellisista asioista⁸². Picasso suuntasi työskentelyssään sisäänpäin, itseensä ja omiin tunteisiinsa, mutta koko ajan myös ulospäin. Ranskassa työskentelevänä hän oli perinyt Paul Cézannelta ajatuksen kuvan autonomisuudesta⁸³ sekä käsityksen siitä, miten näkeminen ja katsominen kietoutuvat ajattelemiseen⁸⁴. Picassolle primitiivinen taide oli *plus raisonnable*, eli järkevämpää, käsitteellisesti jäsentyneempää kuin länsimainen taide. Uusi suunta merkitsi siis myös älyllistä läpimurtoa.⁸⁵

Picasso ei saanut kuvanveistäjän koulutusta; häntä ei ollut koulutettu tämän akateemisen perinteen mukaan⁸⁶. Hänen maalaamisen asiantuntemuksensa vaikutti todennäköisesti siihen, että hän oli rohkeampi työskentelemään suoralla veistotekniikalla ilman välivaiheita, esimerkiksi valuja. Hän oli myös tottunut työstämään muitakin aiheita kuin ihmishahmoa, esimerkiksi maisemaa ja asetelmaa, jotka olivat kuuluneet pitkään maalaustaiteen aiheistoon⁸⁷. Vuonna 1912 Picasso kokeili jälleen uutta työskentelytekniikkaa teoksessaan *Kitara*. Se ei ole primitiivisestä taiteesta vaikutteita saanut suora veistotekniikka vaan jotain uutta, mitä ei oltu kuvataiteessa vielä koettu: assemblaasi eli kokoamalla valmistaminen⁸⁸.

Picasso oli kokeillut jo aikaisemmin kubistisen maalaustaiteen⁸⁹ tuomista kolmiulotteiseen ilmaisuun teoksessa *Naisen pää (Fernande)* (1909), jonka hän muovaili vahaan ja valatutti pronssiin. Kubistisen maalaustaiteen pääperiaatteita – kohteen kuvaaminen samanaikaisesti useasta eri kulmasta, kuvaelementtien hajottaminen tasopinnoiksi, valon mielivaltaiset suunnat, tilan häivyttäminen olemattomiin sekä etu- ja taka-

(82) Foster 1979; Honour & Fleming 1992, 651.

(83) Hohl 2002, 958.

(84) Honour & Fleming 1992, 625.

(85) Hohl 2002, 956; Honour & Fleming 1992, 650.

(86) Read 1965, 10; Hohl 2002, 954, 958.

(87) Causey 1998, 85.

(88) Hohl 2002, 973–975; Honour & Fleming 1992, 664.

(89) Ks. lisää esim. Honour & Fleming 1992, 659–666.

alan sulautuminen yhteen⁹⁰ – oli kuitenkin haastavaa siirtää kolmiulotteiseen ilmaisuun. Näkeminen, aika ja liike toteutuvat eri tavalla kaksi- ja kolmiulotteisessa esittämisessä, joten ne eivät ilmene samalla tavalla veistoksessa kuin maalauksessa.

(90) Honour & Fleming 1992, 660.

Picasso jatkoi kubistisen esittämisen kehittelyä. Hän seurasi Georges Braquen esimerkkiä ja teki pahvisia esinemalleja sommitellakseen kubistisia maalauksiaan. Picasso huomasi esinemallien työstötavassa mahdollisuuden toteuttaa kolmiulotteisia teoksia yhä kubistisemmin. Hän kokosi yhden pahvimalleista kestävämmistä materiaaleista sekä isompaan kokoon ja nimesi sen *Kitaraksi*.⁹¹ Tämä teos ja sen tekniikka, kokoomalla valmistaminen, muutti olennaisella tavalla kuvanveistön luonnetta.

(91) Honour & Fleming 1992, 664.

Kitara ei kuvaa ihmistä, kuten kuvanveistossa on ollut renessanssista lähtien tapana. *Kitara* ei myöskään kuvaa eläintä eikä siihen sidottua vertauskuvaa. Näiden sijaan se esittää itseään, oikeankokoista kitaraa. Sillä ei ole jalustaa, se ei seiso pystyssä eikä makaa maassa, vaan se on ripustettu seinälle. Reliefin sijaan *Kitara* on pikemminkin yhtä aikaa sekä veistos että kuva.⁹² Se on kolmiulotteinen, materiaallinen taideteos tilassa. Se työntyy samaan tilaan tekijän ja katsojan kanssa, mutta se myös tuottaa kuvitteellisen tilan, johon tekijä, katsoja ja kokiija eivät pääse. He voivat kuitenkin nähdä ja ajatella tuota tilaa. *Kitara* ei ole oikea, soitettava kitara vaan plastinen representaatio siitä. Se on todellisuuden muunnos: yhtä aikaa sekä käsinkosketeltava että käsitteellinen.⁹³

(92) Hoh1 2002, 973.

Kitaran tekemisen lähtökohta ei ole sen aiheessa – kitarrassa – vaan itse kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Picasso ei kuvannut jotain olemassa olevaa vaan työsti uutta. Hän vastasi työskentelynsä haasteisiin ja valitsi työskentelykeinon, jolla hän pystyi ilmaisemaan suoraan ja välittömästi. Taivuteltava metalli ja pahvi toimivat nopeina muodonantajina, ja Picasso käytti taidemaalarin taitojaan kolmiulotteisesti.⁹⁴

(93) Honour & Fleming 1992, 664–665; Hoh1 2002, 974.

Picasso vei Rosson aloittamaa työskentelytapaa eteenpäin usealla tavalla. Picasso luopui kokonaan veistoksen tekemisen välivaiheista siirtyessään suoraan veistotekniikkaan ja kokoomiseen. Hän ei aloittanut suoraa veistotyöskentelyään valmiiksi päätetystä ideasta vaan pyrki nimenomaan työstämään syntymässä olevaa teostaan sen materiaalin rakenteen ja luontaisten ominaisuuksien mukaan. Se, mitä Cragg⁹⁵ kutsuu Rosson työskentelyssä ajattelemiseksi materiaalin kanssa, toteutuu vielä suoremmin Picasson kyseessä olevassa työskentelyssä.

(94) Causey 1998, 31.

(95) 1996/1998a, 78–80.

Myös johdannon *Horisontissa*-teos saa alkunsa materiaalia työstämällä. Etenen sen tapahtumasarjassa työskentelymateriaalin luontaisten ominaisuuksien mukaan, ja sen tekniikkaa voidaan nimittää kokoamiseksi. *Horisontissa*-teos jatkuu Picasson *Kitaran* tavoin ripustustilaan, mutta se

tuottaa myös kuvitteellisen ja käsitteellisen tilan. Kuten jo johdannossa totean, *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjassa ajatteleminen sekä materiaallinen ja tilallinen työskenteleminen kietoutuvat tiiviisti yhteen.

Kuvataiteen käsitteellisyys ja a priori

Picasson lisäksi Duchamp pohti samaan aikaan Pariisissa kuvaimisen ja esittämisen ongelmanasettelua. Duchamp sai vaikutteita taiteelliseen työskentelyynsä kubismin lisäksi futurismista⁹⁶. Vuonna 1913 hän otti polkupyörän etuhaarukan pyörineen, kiinnitti sen väärinpäin ateljeensa korkeajakkaralle ja signeerasi tämän yhteen liitetyistä valmisosista tehdyn rakennelman taideteoksekseen.⁹⁷ Kääntämällä polkupyörän osat ympäri hän myös samalla käänsi koko modernistisen kuvanveistotaiteen luonteen ympäri.

Ensinnäkin *Polkupyörän pyörä* -teos on vastalause puhtaasti visuaaliselle kuvataiteelle. Se on uudella tavalla merkityksiä tuottava ja herättelee kokijansa osallistumaan taide-teoksen merkitysten muodostamiseen. Teos suuntaa myös taaksepäin: kuvataide oli ennen impressionismia palvellut ajatusta ja henkeä, ollut kirjallista ja uskonnollista.⁹⁸ Kolmanneksi Duchamp ratkaisi veistosjalustan omaperäisellä tavalla. Modernistisen veistoksen jalustalla on tärkeä asema, koska se edistää veistoksen oman tilan muodostumista⁹⁹. Jalustan tarkoitus on *Polkupyörän pyörä* -teoksessa kuitenkin päinvastainen. Se avaa veistoksen myös käsitteellisesti sitä ympäröivään tilaan. Korkea tuoli on *Polkupyörän pyörä* -teoksessa muutakin kuin ainoastaan jalusta. Yhdessä pyöränosien kanssa se vihjaa polkupyörän istuimeen ja sillä mahdollisesti istuvaan henkilöön, joka voisi polkiessaan liikuttaa rengasta.¹⁰⁰

Duchampin työskentely korostaa taiteilijan tekemiä valintoja, eli mitä hän valitsee taiteena esitettäväksi. Kun taiteellinen toiminta keskittyy valmisesineiden valintaan, taideteoksen käsite ja siihen liittyvät kysymykset mausta ja ammattitaidosta kyseenalaistuvat.¹⁰¹ Duchamp¹⁰² ei valinnut valmisesineitä visuaalisin perustein. Hän irrotti arkiesineet ympäristöistään ja sijoitti ne niin, että ne saivat uusia käsitteellisiä merkityksiä. Tehdasvalmisteisten esineiden merkitys taiteena löytyy niistä kysymyksistä, joita ne suuntaavat katsojan ja kokijan pohtimaan. Duchamp¹⁰³ siis siirtää taiteeksi muodostumisen vastuun katsojalle ja kokijalle. Hän osoittaa kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelyllään, että ilman katsojaa taide ei toteudu. Duchamp¹⁰⁴ käyttääkin vastavuoroisen valmisesineen käsitettä. Esimerkiksi *Suihkukaivo*-teoksen kohdalla on yleensä ensimmäinen mieleen nouseva kysymys, voiko teollisesti ja sarjallisesti valmistettu, julki- seen käymälään tarkoitettu posliininen pisoaari olla sellaise- naan taidetta.

(96) Ks. lisää esim.
Honour & Fleming
1992, 666-669.

(97) Hohl 2002, 982.

(98) Honour &
Fleming 1992, 677.

(99) Krauss
1979/1986, 279-280.

(100) Hohl 2002, 982.

(101) Duchamp 1917/1996,
817; Morris 1970/1993, 77.

(102) 1961/1996, 817-819.

(103) 1957/1996, 819.

(104) 1961/1996, 820.
Englanninkielisessä
kirjoituksessaan Duchamp
käyttää käsitettä
reciprocal readymade.

Marcel Duchamp, *Polkupyörän pyörä*,
1913, valmisesineistä koottu.



Marcel Duchamp, *Suihkukaivo*,
1917, valmisesine, korkeus 61 cm.



Suihkukaivo-teos kyseenalaistaa taideteoksen ja sen merkitykset täysin ainutlaatuisina¹⁰⁵. Taideteos valmisesineenä siirtää huomion pois eleestä, ensimmäisen persoonan jäljestä, kaikille tuttuun valmisesineeseen. Sillä on kuvan ulkopuolelle jatkuva tilallinen ja käsitteellinen ympäristö. Tämä kääntää huomion tekijyydestä teokseen tilassa.¹⁰⁶ Tästä syystä voidaan sanoa, että Duchampin työskentelyssä painottui erityisesti paikka- ja asiayhteys, eli missä taideteos esitetään ja kuinka se vaikuttaa ympäristöönsä.

Duchampin 1910-luvun kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä on keskeistä valmisesineiden valinta, niiden järjestäminen sekä niiden esittäminen. Hänen työskentelystään ei ole luontevaa käyttää käsitettä kuvanveisto, koska veistämisen tai ylipäätään materiaalin muokkaamisen sijaan tärkeämmässä roolissa on teosidea. Morrisin¹⁰⁷ mukaan Duchampin työskentelyn juuret löytyvätkin eurooppalaisesta idealismista. Kuvanveiston klassisesta työskentelytavasta Duchampin työskentelykeino poikkeaa siinä, että hän hankki valmisesineen ja toteutti teoksensa itse. Hän valitsi, järjesteli ja esitti

(105) Ks. myös Duchamp 1961/1996, 820.

(106) Causey 1998, 94–96.

(107) 1970/1993, 77.

teoksensa ilman Canovan ja Rodinin kaltaisia apuvoimia. Hänen ideansa ei muuttunut esimerkiksi siksi, että hän olisi muovailut sen ensin saveen, ja sen jälkeen kivenhakkaajat olisivat veistäneet sen marmoriin.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmiä pohtiessaan Morris¹⁰⁸ käyttää Duchampin kyseistä työskentelyä esimerkkinä a priori -työskentelykeinosta, koska Duchamp ajattelee teoksen idean etukäteen ja toteuttaa teoksen vasta ajattelemisensa jälkeen. Hän ajattelee tulevaa taideteosta, valitsee ja hankkii vastavuoroisia valmisesineitä ensin, ja vasta tämän jälkeen hän järjestee, esimerkiksi liittää ne yhteen, ja lopulta esittelee taideteoksen. Morrisin¹⁰⁹ mukaan Duchamp jatkaa eurooppalaisen idealismin yritystä poistaa satunnaisuutta ja mielivaltaisuutta kuvataiteellisesta työskentelystä.

(108) 1970/1993, 75-77.

(109) 1970/1993, 77.

Duchampin 1910-luvun työskentelytapa, Morrisin¹¹⁰ määrittelemä a priori -keino ja johdannon työskentelyesimerkeistään *Hurma* pohjautuu teosideaan. Hurman syntymiseen vaikuttavat monet aistiset ja keholliset kokemukseni, mutta alkaessani työstämään taideteosta ajattelen sitä pitkään abstraktisti mielikuvilla. Teoksen tie ideasta luonnokseen, sen toteutukseen ja valmiiseen lopputuloksen on suoraviivainen. Tapahtumasarja noudattaa Morrisin¹¹¹ määrittelemää kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn a priori -keinoa. Saan siitä ensimmäisen teorian ja käsitteitä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni jäsentämiseen. *Hurma*-teoksen syntymiseen johtava tapahtumasarja saa tässä kohdassa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiaa viitekehyksen. Palaan tähän tarkemmin seuraavissa luvuissa ja esittelen kyseistä teoriaa myös käytännössä tutkimukseni edetessä.

(110) 1970/1993, 75-77.

(111) 1970/1993, 75-77.

Teos tilassa

Kirjoitin edellä, että Duchampin työskentelyä valmisesineistä koostettujen teoksien parissa ei ole mielekästä nimittää kuvanveistoksi. Myöskään johdannon työskentelyesimerkkien lopputulokset, *Hurma*, *Putous* ja *Horisontissa*, eivät nivoudu kuvanveistoon, jos ala ymmärretään tiettyä tekniikkaa, muodon veistämistä, korostavana. *Hurman* tapahtumasarja jatkaa a priori -perinnettä, ja tämän lisäksi johdannon työskentelyesimerkeilläni on Duchampin 1910-luvun työskentelyn kanssa yhteistä se, että *Hurma*, *Putous* ja *Horisontissa* korostavat niitä ympäröivää tilaa. Kyseisen kaltaisia kuvataideteoksia kutsutaan usein tilataiteeksi, joten sisällytän historialliseen lukuuni avauksia myös tähän suuntaan.

Duchampin lisäksi El Lissitzky on ensimmäisiä kuvataiteilijoita, jotka työstivät kuvan ulkopuolelle jatkuvaa tilallista ympäristöä, kuvataideteosta tilana. Lissitzky sai vaikutteita Saksassa toimivasta Bauhausista, joka nousi ensimmäisen maailmansodan jälkeiseksi taiteen keskuksesi Euroopassa. Bauhausin perusidea oli yhdistää arkkitehtuuri-, taide- ja

taideteollisuuskoulutus. Kun raja-aitoja eri taiteiden välillä pyrittiin tietoisesti madaltamaan, se vaikutti myös kuvataiteilijoiden ilmaisuun. Lissitzkyä kiinnosti juuri arkkitehtuurillinen tila-ajattelu. Esimerkiksi Lissitzkyn *Proun-huone* -teos on kuvallinen, kuvanveistollinen ja arkkitehtuurillinen tila¹¹². Reinhold Hoh1¹¹³ kutsuu sitä teollisen aikakauden kokonaistaideteokseksi. *Proun-huone* on tila- ja ympäristötaideteos jo ennen kuin näitä käsitteitä on kuvataiteen yhteydessä määritetty. Teosta kokiessaan katsoja on teoksen sisällä, kuva ympäröi hänet. Tässä yhteydessä on perusteltua puhua visuaalisen sijaan moniaistisesta kuvasta.

(112) Hoh1 2002, 996-997;
Bishop 2005, 80.

(113) 2002, 996-997.

El Lissitzky, *Proun-huone*, 1923, maalattu puu.



Teollisena aikakautena kolmiulotteisessa kuvataiteessa alettiin suosia tehdasvalmisteisia materiaaleja, insinööritaitoja ja koneellista tuotantoa. Duchampin hengessä käsillä tekemisestä vähennettiin ja tämän sijaan innoitusta haettiin koneistettua, standardoitua massatuotantoa palvelevan muotoilun puolelta.¹¹⁴ Constantin Brancusin työskentelyssä kone- ja massatuotantoesetiikka sekä käsityöllinen tekeminen vuorottelevat mielenkiintoisella tavalla. Näihin hän yhdistää vielä tilallisuuden, paikkasidonnaisuuden ja sosiaalisen ulottuvuuden.

(114) Honour &
Fleming 1992, 692.

1900-luvun alussa Brancusi sai vaikutteita Picassolta ja haki primitiivisen taiteen lisäksi innoitusta kotiseutunsa Transsylvanian kansantaiteesta. Brancusi käytti suoraa veistotekniikkaa ja myös hänelle kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely merkitsi ekspressiivisen itseilmaisun sijaan maagista vastavoimaa.¹¹⁵ Read¹¹⁶ tulkitsee kuitenkin magiikan Brancusin yhteydessä vitaaliseksi voimaksi, jota kiinalaiset kutsuvat nimellä *ch'i*, ja määrittelee Brancusin työskentelytavan vitalismiksi. Vitaalinen voima tarkoittaa kaikkien materiaalien ja esineiden läpivirtaavaa energiaa, jota taiteilija välittää työskentelyssään¹¹⁷. Lindgren¹¹⁸ nostaa vitalismin perustaksi Henri Bergsonin elämänvoiman. *Élan vital* ei ole tavoitettavissa järjen vaan vaiston avulla. Tätä korostaessaan taiteilija painottaa lopputuloksen ulkoisen muodon sijaan

(115) Hoh1 2002, 954, 958.

(116) 1965, 76-80.

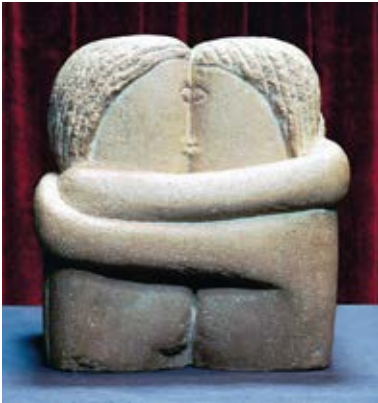
(117) Read 1965, 76-80.

(118) 1996, 20.

työskentelyn sisäisiä periaatteita ja tapahtumasarjan orgaanisuutta. Tällöin taideteos syntyy sitä tehdessä.¹¹⁹

Suosiessaan käsityöllisiä työskentelytapoja Brancusi oli hyvin materiaaliuskollinen¹²⁰. Tämä ei kuitenkaan tarkoita tiettyyn materiaaliin tai työstötapaan keskittymistä, vaan materiaalin työstämistä sen luontaisten ominaisuuksien mukaan. Taiteilijan työskennellessä suoraan, ilman kopiointi- tai välivaiheita, materiaali, sen vitaalinen voima ja fysikaaliset lait ohjaavat ajatuksen muotoutumista aineessa.¹²¹ Nämä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historialliset vaiheet viitoittavat polkua, jota kuljen työstäessäni johdannon *Horisontissa*-teosta.

Constantin Brancusi, *Suudelma*, 1907, kivi,
ja *Lintu avaruudessa*, 1923, pronssi.



Yllä olevat teoskuvat tuovat esiin muutoksen Brancusin työskentelyssä, joka tapahtui ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Käsityön viimeistelyn taso saa uuden ulottuvuuden, kun hän alkaa peittää visusti kaikki omien kättensä jäljet, kuten esimerkiksi *Lintu avaruudessa* -teoksessa. Hän pyrki saamaan myös käsin tehdyn näyttämään siltä kuin se olisi koneellisesti valmistettu.¹²² Samaa teollista linjaa Brancusi jatkaa *Hiljaisuuden pöytä* -teoksessaan. Siinä korostuu kuitenkin myös veistosta ympäröivä tila tuoreella tavalla. *Lintu avaruudessa* -teoksen Brancusi on nostanut modernistisen hengen mukaan jalustalle, jolloin veistos rajautuu pois sen esittämisen paikasta¹²³. Tästä poiketen Brancusi toteutti *Hiljaisuuden pöytä* -teoksensa tiettyinä aikoina tiettyyn paikkaan. Ajallisuus ja tilallisuus nostavat esiin paikallisuuden. Paikkasidonnaisuuden lisäksi teoksella on vielä sosiaalinenkin ulottuvuus.

(119) Lindgren
1996, 19-21.

(120) Read 1965, 80;
Honour & Fleming
1992, 692-693.

(121) Read 1965, 80;
Lindgren 1996, 21-22.

(122) Honour & Fleming
1992, 692-693.

(123) Krauss 1979/1986,
280; Causey 1998, 24.

Constantin Brancusi, *Hiljaisuuden pöytä*, 1938, kivi, keskuspuisto, Tirgu-Jiu, Romania. Tämä ensimmäisen maailmansodan muistomerkki on kokoontumis- ja mietiskelypaikka, joka muodostuu 12 pyöreästä tuolista pyöreän pöydän ympärillä. Kaikki elementit ovat käytettävässä mittakaavassa. Teos jäi sodan jälkeen Rautaesiripun taakse eikä tämän vuoksi vaikuttanut julkiseen kolmiulotteiseen kuvataiteeseen, esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeisiin muistomerkkeihin.



Euroopasta New Yorkiin

Jo tässä vaiheessa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiaa on noussut esiin useita samantyyppisiä sekä niille rinnakkaisia ajattelemisen ja tekemisen tapoja. Kuvataiteesta siis löytyy jatkuvuutta ja muuttumista, mutta se ei aina kehity vaihtehtaisesti tai edisty yksiselitteisesti. Esimerkiksi Alberto Giacomettin maailmansotien jälkeinen kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely keskittyi käsitteellisen ajattelun tai teollisen estetiikan sijaan aistisiin havaintoihin¹²⁴. Niitä tutkimalla hän jatkoi kuvanveiston tilallista ajattelua.

Giacometti¹²⁵ pohti havaitsemista ja sen kuvallista esittämistä. Hänen mukaansa rajatut lähikuvat eivät esitä ihmistä kuten todellisuus, koska lähikuvat ovat yksittäisen ihmisen hetkellisiä ja osittaisia näkymiä¹²⁶. Tämän sijaan Giacometti¹²⁷ tavoitteli ihmisen kokonaisuutta tilassa. Hän halusi kuvata ihmisen niin kuin toinen ihminen hänet kokee: tilassa, etäisyyden päästä ja aina osana laajempaa näkymää. Hän koki, että hänen aikaisemmat teoksensa vastasivat hänen todellisuuskuvaansa. Ne esittelivät sen, kuinka hän näki todellisuuden. Nyt Giacometti¹²⁸ halusi mukaan myös sen, miten hän koki todellisuuden. Hän päätteli, että kun jokin tietty hetki tai tapahtuma ajassa esitetään veistoksen staattisuudessa ja pysyvyydessä, tila, jossa kuva-aihe nähdään, täytyy sisällyttää teokseen¹²⁹. Tyhjyys – tila hahmon ympärillä – nousi hänelle yhtä merkitykselliseksi kuin kolmiulotteiset, positiiviset muodot. Tätä

(124) Hohl 2002, 1028; Storr 2008, 32.

(125) 1948/1992, 32–33.

(126) Causey 1998, 31–33.

(127) 1948/1992, 32.

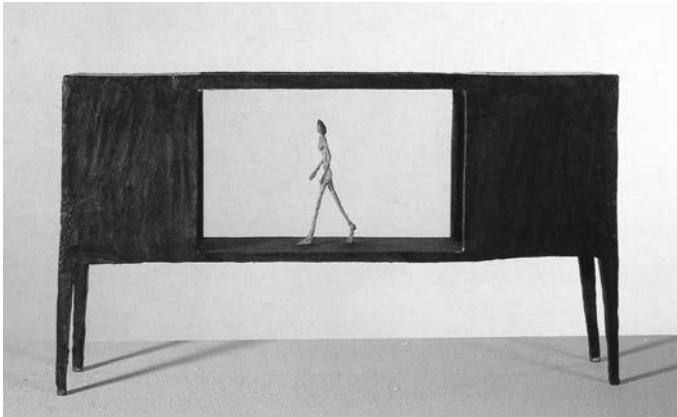
(128) 1948/1992, 33.

(129) Causey 1998, 33; Hohl 2002, 1030–1031.

kutsutaan kuvanveiston *horisontaaliseksi laajennukseksi*, sillä se eroaa Antiikista periytyvän länsimaisen kuvanveiston ihmiskeskeisestä vertikaalisuudesta.¹³⁰

(130) Schneider
1991/1992, 35.

Alberto Giacometti, *Pieni figuuri laatikossa kahden talon välissä*, 1950, maalattu pronssi, 30 × 54 × 9,5 cm.



Myös Lucio Fontana¹³¹ korostaa kuvataidetta tilana, mutta hän kytkee tilan liikkeeseen. Hän kirjoittaa liikkeen tapahtumisesta ajassa ja tilassa. Ihminen liikkuu hahmottaakseen ja ymmärtääkseen ympäröivää maailmaa, ja Fontanan¹³² mukaan kuvataidetta tekevien tulisi ottaa tämän kaltainen liike huomioon. Hän myös toteaa, että taide ei ole ensisijaisesti järkeilyä. Kuvanveistossa asiat ovat materiaalisesti ja tilallisesti havaittavissa, ja kokemuksissa korostuu yksilöllisyys. Fontanan¹³³ näkemyksen mukaan yksilöllisen ilmaisun tulisi kuitenkin olla suhteessa alaansa, ja hän ehdottaa, että taide tasapainotetaan järjen avulla. Näin kuvanveistäjä työskentelee sekä ajattelijana että käytännön työn tekijänä¹³⁴. Aistisuus ja spontaanius sekä pohdinta ja analyysi limittyvät toisiinsa kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä.

(131) 1946/1996, 50.

(132) 1946/1996, 50–51.

(133) 1946/1996, 50–51.

(134) Ks. myös
Siukonen 2011, 10.

Palaan taas johdannon työskentelyesimerkkeihini.

A priori -keino on jo alkanut selkiyttää *Hurman* tapahtumasarjaa ja a priori -keino sekä kuvanveiston klassinen työskentelytapa *Putouksen* tapahtumasarjaa. Fontanan kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ja hänen tekstinsä nostavat esiin samankaltaisia asioita kuin kertomukset *Putous* ja *Horisontissa*-teoksien tapahtumasarjoista. Esimerkiksi *Putousta* luonnostellessani liikun tulevassa näyttelytilassa. Peilaan sen hetkistä elämäntilannettani ja kokemuksiani Hessen *Sans III*-teoksesta minua ympäröivään tilaan, jota hahmotan liikkumalla. Jään pohtimaan ja työstämään teosta seuraavaan päivään. Teos kiteytyy mielikuvissani ja piirrän siitä seuraavana aamuna luonnoksen. *Putous*-teoksen idea, saati lopullinen taideteos, ei kuitenkaan synny ainoastaan järkeilemällä, vaan työskente-

lyssäni vuorottelevat kokemus sekä sen analyysi. Tässä vuorottelussa hyödynnän kokemuksiani, alani asiantuntemusta ja sen teoreettista tietoa.

Edellisen lisäksi kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni vertautuu Fontanan työskentelyyn sillä tavalla, että myös hänen tuotantoonsa sisältyy materiaalisesti ja teknisesti toisistaan poikkeavia teoksia. Fontana teki keramiikkaa mutta myös esimerkiksi valoa hyödyntäviä teoksia, jotka ottavat katsojan yhä vahvemmin mukaan teoksen tapahtumaan. Hän toi katsojan osaksi kolmiulotteisen kuvataiteen tapahtumista, sillä katsojan kokiessa teosta taide tapahtui myös hänen kokemuksessaan ja ajassaan.¹³⁵ Fontana käytti Duchampin tavoin laajalle yleisölle tuttuja materiaaleja, jotka voidaan kokea yhtä aikaa sekä yksittäisinä että yhteisöllisinä.¹³⁶

(135) Causey 1998, 55–56.

(136) Daval 2002a, 1064.

Lucio Fontana,
Spatial Light - Structure in Neon,
1951, neon-valo, installationäkymä.



Giacometti ja Fontana jatkoivat Lissitzkyn ja Brancusin ajatusta kuvataideteoksesta tilana. Kaikkien edellä mainittujen työskentely suuntasi eurooppalaista kuvanveistoa heitä seuraaville vuosikymmenille. Esimerkiksi Giacomettin veistokset ovat korostuneen yksilöllistä ilmaisua pääasiassa yksityisessä mittakaavassa, mutta niiden kuva-aiheet ottavat huomioon ihmisen ympäristössään. Fontanan teokset taas korostavat niitä ympäröivää tilaa ja houkuttelevat katsojan liikkeeseen ajallisessa esitystapahtumassa. Näiden esimerkkien valossa voidaan sanoa, että tässä vaiheessa käytännön historiaa kuvanveisto määrittelee yhä vahvemmin ja moniulotteisemmin itseään suhteessa ympäristöönsä.

Louise Bourgeois¹³⁷ muutti vuonna 1938 Pariisista New Yorkiin ja hän jatkoi Euroopassa omaksumaansa kuvanveiston tilallista ajattelua uudella mantereella. Bourgeois teki yhden

(137) 2008, 353–354, 369;
Bourgeois & Kuspit
1988/1996, 38.

ensimmäisistä veistoksistaan, *The Blind Leading the Blind*, puusta veistämällä ja rakentamalla. Rakentaessa on mahdollista toteuttaa etukäteissuunnittelu suoraviivaisella tavalla¹³⁸. Toisaalta Bourgeoisin tekniikka vertautuu kokoamiseen, koska veistäessä taideteos voi syntyä materiaa ja tilaa työstämällä. *The Blind Leading the Blind* -teos muodostaa sekä aistisen että käsitteellisen ympäristön.

Louise Bourgeois, *The Blind Leading the Blind*, 1947–1949, maalattu puu, 172 × 164 × 42 cm.



(138) Buchloh & Morris
1985/2013, 56.

Louise Bourgeoisin
yksityisnäyttely vuonna 1950
Peridot Galleryssä, New Yorkissa.



Vuoden 1950 yksityisnäyttelyynsä Peridot Galleryssä, New Yorkissa, Bourgeois¹³⁹ veisti puusta luonnollisen kokoisia ihmishahmoja, joita on mahdollista koota eri tavoin eri tiloissa. Bourgeoisin¹⁴⁰ tavoite oli tehdä figuureja, jotka jakaisivat ryhmänä saman tilan ja jotka olisivat vuorovaikutuksessa toisiinsa yhteisessä tilassa. Hahmot siis ovat yksilöitä joukossa. Bourgeois asetteli hahmot gallerian lattialle, ja tämä teki hänen näyttelyistään tapahtuman¹⁴¹. Myös näyttelyvieraasta tuli yksi hahmo muiden joukossa, kun hän katsoi ja koki teoksia¹⁴². Teoksien tila oli suljettu ja näyttelytilaksi tiedetty. Bourgeois otti sen haltuunsa samalla tavalla kuin esiintyjä valtaa näyttämön. Kuvataidetta näyttelytilaan katsomaan tullut ei kuitenkaan ollut ainoastaan esityksen katselija, sillä hän pystyi sekä katsomaan kolmiulotteista kuvataidetta että osallistuman sen tapahtumiseen.

Edellä kuvatuilla teoksillaan Bourgeois vei Giacomettin *horisontaalisen laajennuksen* yhä pitemmälle: Hän pudotti veistoksen jalustaltaan samalle lattialle katsojan kanssa. Tila, jossa taideteokset nähtiin ja koettiin, oli koko näyttelyhuone. Bourgeois sisällytti siihen sekä kaikki samaan tilaan ripustetut teokset että niiden katsojat ja kokijat. Bourgeois¹⁴³ nimittää kyseisiä teoksiaan ympäristöllisiksi veistoksiksi, koska niitä kokiessaan katsoja jakaa yhdessä teoksen ja sen tekijän kanssa

(139) 2008, 77, 105.

(140) 2008, 67, 77,
104–105, 352–353.

(141) Causey 1998, 69.
Englanninkielisessä
kirjoituksessaan Causey
käyttää tapahtumasta
käsitettä event.

(142) Potts 2008, 259;
Storr 2008, 32.

(143) 2008, 77, 104.
Bourgeois käyttää
englanninkielellä
tekstissään käsi-
tettä environmental
sculptures.

saman tilan. Tästä johtuen Bourgeoisin kyseinen työskentely liitetään usein tila- eli installaatiotaiteen syntymiseen¹⁴⁴.

Kohdattava veistos

Yhdysvaltalainen kuvanveisto haki uusia suuntia 1950- ja 1960-luvuilla. Näitä etsivät Bourgeoisin lisäksi minimalistit, jotka tutkivat tarkasti Brancusin työskentelyä ja teoksia. Minimalistit olivat kiinnostuneita erityisesti Brancusin myöhemmistä teoksista, koska niissä muodon pinnalla on suuri merkitys. Se heijastelee kiiltävänä ympäristöään. Minimalistit tavoittelivat työskentelyssään ympäristön huomioon ottamista, ja tämän vuoksi he pyrkivät Brancusin innoittamana eroon taiteilijan kädenjäljestä¹⁴⁵. Ympäristöönsä suuntaavilla kuvataideteoksilla minimalistit eivät kuitenkaan tarkoittaneet sitä, että he olisivat tähdänneet poliittisiin tai sosiaalisiin julistuksiin.¹⁴⁶ He hakivat vaihtoehtoa yhdysvaltalaiselle kuvanveistolle, joka ennen minimalismia oltiin teoretisoitu suljetuksi luokaksi. Se oli erillään kaikesta sitä ympäröivästä ja se koettiin visuaalisesti ja älyllisesti.¹⁴⁷

Minimalistit seurasivat tarkkaan myös amerikkalaista kuvanveistoa. Vuosikymmen aikaisemmin Bourgeois oli tuonut figuurinsa samalle lattialle yhdessä katsojan kanssa, ja minimalistitkin esittivät taideteoksensa useimmiten lattialla korostaakseen taideteoksen asia- ja paikkayhteyttä. Tällä he hakivat eroa abstraktin ekspressionismin taiteelliseen eeleeseen¹⁴⁸, jonka avulla taidemaalarit toivat esiin sisäisiä tunteita ja kokemuksia¹⁴⁹. Maailmansotien jälkeinen yhdysvaltalainen maalaustaide oli keskittynyt pääasiassa siihen, kuinka sen tekijä on läsnä lopputuloksessa. Tämä saatiin aikaan viimeistelemättömällä maalaustekniikalla, jolloin katsoja voi samaistua taiteilijan kokemukseen.¹⁵⁰

Jackson Pollock, *Avain*,
1946, öljy kankaalle, 150 x 213 cm.



(144) Ks. esim. Morris
2008, 13. Tilataiteen
synnystä on myös
poikkeavia näkemyksiä
(ks. esim. Bishop 2005).

(145) Stella, Judd &
Glaser 1966/1996, 120.

(146) Causey
1998, 120-122.

(147) Greenberg
1947/1988a;
Greenberg
1949/1988.

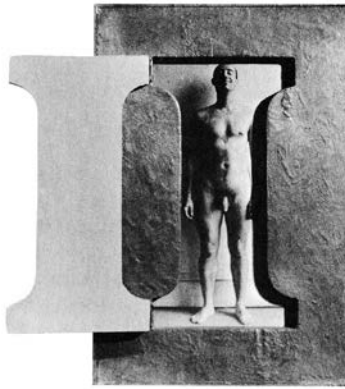
(148) Krauss
1977/1981, 243-257;
Causey 1998, 123.

(149) Krauss
1977/1981, 256.

(150) Stella, Judd &
Glaser 1966/1996, 120.

Minimalistit pyrkivät päinvastaiseen kuin abstraktit ekspressionistit. Psykologisen ja yksityisen tilan sijaan minimalistit pyrkivät tekemään kuvataidetta julkisessa ja kulttuurisessa tilassa¹⁵¹. He olivat kiinnostuneita kokonaisuuksista suuremmassa mittakaavassa¹⁵². Morrisin¹⁵³ mukaan jokainen taiteilijan teokseen tekemä persoonallinen yksityiskohta tai viittaus taiteilijan sisäiseen maailmaan vähentää yhteisesti ymmärrettävän merkityksen luonnetta. Taiteelliset eleet vetävät katsojan intiimiin suhteeseen teoksen kanssa ja samalla ulos siitä yhteisestä tilasta, jonka katsoja ja teos jakavat.

Robert Morris, *I-Box*, 1962,
puu ja valokuva, 48 x 33 x 4 cm.



Morrisin *I-Box* on suorakaiteen muotoinen minimalistinen objekti¹⁵⁴. Morris on teoksen tekijänä mukana teoksessa niin kuvana kuin i-kirjaimen muotoisessa ovela, joka kapiteelina muodostaa englanninkielisen sanan minä. Avaamalla oven näkee valokuvan teoksen tekijästä. Taideteos rohkaisee osallistumaan ja tutkimaan teoksen sisältöä. Teos ottaa ironisesti kantaa aikansa kuvataiteeseen: taiteilija, hänen persoonansa ja pyrki-
myksensä löytyvät teoksen sisältä.

1950- ja 1960-luvuilla yhdysvaltalaiset kuvataiteilijat hakivat innoitusta kuvanveiston uusiin suuntiin kuvataiteen lisäksi musiikista ja tanssista. Morris aloitti kuvataiteellisen työskentelynsä maalaamalla mutta hän toimi myös uuden amerikkalaisen tanssisuuntauksen parissa yhdessä Simone Fortin, Yvonne Rainerin ja Carolee Schneemanin kanssa.¹⁵⁵ He ottivat vaikutteita Ann Halprinin tanssista ja sen esittämisen käytännöistä¹⁵⁶. Myös Merce Cunningham salli muutoksen tanssiteoksis-
saan, joita ei tämän vuoksi voitu määritellä ainoastaan suljettuina taiteellisen työskentelyn lopputuloksina vaan tiettyssä ajassa ja paikassa tapahtuvina taideteoksina.¹⁵⁷

Morrisin¹⁵⁸ kirjoituksista voidaan tulkita, että erityisesti John Cagen säveltämisellä ja hänen musiikkinsa esittämistavalla on suuri vaikutus Morrisin kolmiulotteiseen kuvatai-

(151) Morris 1966/1993a;
Morris 1966/1993b;
Krauss 1977/1981, 266, 270;
Causey 1998, 120.

(152) Stella, Judd & Glaser
1966/1996, 117, 119, 121;
Judd 1965/1996, 115-116;
Morris 1966/1993a;
Morris 1966/1993b, 15-16;
Morris 1967/1993, 27.

(153) 1966/1993a, 3-4.

(154) Ks. lisää
Morris 1967/1993.

(155) Morris 1965/2013;
Causey 1998, 98, 127, 133;
Rose 2002, 1091.

(156) Rose 2002, 1091.

(157) Causey 1998, 98.

(158) 1966/1993a, 1;
1970/1993, 75-78.

teelliseen työskentelyyn. Esimerkiksi Cagen 4'33'' -teos on jokaisessa esityksessä erilainen riippuen sen yleisöstä, esitystapahtumasta ja -paikasta, koska teoksen äänet tuottavat kun-kin esityspaikan yleisö ja ympäristö.¹⁵⁹ Cage pyrki etsimään myös järjestelmällisiä keinoja, joilla hän voisi vähentää taiteellisen työskentelyn yksilöllistä mielivaltaisuutta. Niinpä hän lisäsi työskentelynsä ja teostensa esittämiseen vaihteita, joissa harkitun sattuman hyödyntäminen mahdollistuisi. Cagen sattumamenetelmä on kuitenkin suunnittelua ennen taideteoksen tekemistä, joten Morris määrittelee sen tämän vuoksi a priori -keinoksi.¹⁶⁰

(159) Causey 1998, 98.

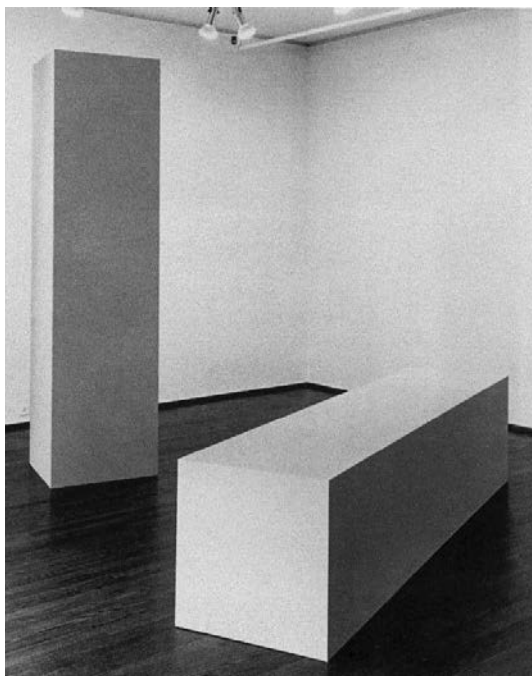
(160) Morris
1970/1993, 75–77.

Musiikki- ja tanssiteos esitetään kolmiulotteisessa tilassa. Tanssijana Morris oli kokenut kehonsa yhtenä teoksen materiaalisista ja tilallisista elementeistä. Morris¹⁶¹ alkoi kokeilla, kuinka saman kolmiulotteisen tapahtumisen voisi tuoda kuvanveistolliseen työskentelyyn ja sen esittämiseen. Hän toteutti teoksensa *Kaksi pylvästä* ensin osaksi tanssi-esitystä, mutta myöhemmin hän esitti sen kuvataidegallerias-¹⁶². Kuvataiteellisen työskentelyn lopputuloksena ei kuitenkaan voida vielä pitää sitä, kun Morris asetti rakentamansa teososat näyttelytilaan. Kuvataideteos valmistui vasta, kun katsoja astui näyttelytilaan ja viritti sen ja siihen asetetut teokset samalla tavalla kuin tanssija tullessaan osaksi näyttämöä ja sen lavasteita.

(161) Buchloh & Morris
1985/2013, 55.

(162) Buchloh & Morris
1985/2013, 56;
Causey 1998, 127.

Robert Morris, *Kaksi pylvästä*,
1961, maalattu vaneri.



Kaksi pylvästä -teoksen esitysympäristön vaihdos muutti teoksen luonnetta ratkaisevasti. Osana tanssiteosta veistos oli katsojan näkökulmasta teatraalinen. Sitä katsottiin katsomossa istuen mutta myös katsomon yli lavalle. Koska esitystila rajautuu katsomon reunan ja esityslavan takaseinän väliin, teoksen katselukokemus on samantapainen kuin esimerkiksi Claes Oldenburgin *Bedroom Ensemble* -installaatiossa. Myös siinä tilaa on käytetty teatterilavan kaltaisesti; teoksessa toteutuu tilan epäsuora jatkuvuus katsojan ja taideteoksen välillä.¹⁶³

(163) Causey 1998, 100-102;
Bishop 2005, 26-27.

Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*,
1963, puu, vinyyli, metalli tekoturkis,
kangas ja paperi, 3 × 6,5 × 5,25 m.



Installatio-käsite otettiin käyttöön 1960-luvulla. Kuten aiemmin totesin, Bourgeoisin 1950-luvun kuvanveistollinen työskentely liitetään kuitenkin usein installatio- eli tilataiteen syntyy¹⁶⁴. Tämän näkemyksen juuret ovat kuvanveistotaiteessa, ja se korostaa veistosta teoksena tilassa, jolloin teos jatkuu kokemuksellisesti ja käsitteellisesti sitä ympäröivään tilaan. Morris¹⁶⁵ kirjoittaa veistoksista, hän ei käytä käsitettä tilataideteos. Silti useita minimalistisia kuvataideteoksia voidaan pitää tilataideteoksina, kuten esimerkiksi Morrisin *Kaksi pylvästä* -teosta. Myös osa Bourgeoisin teoksista voidaan samalla tavalla liittää kuvanveistotaiteen historiaan ja sen tilalliseen laajennukseen.

(164) Ks. esim.
Morris 2008, 13.

(165) 1966/1993a;
1966/1993b;
1967/1993;
1968/1993;
1970/1993;
1993.

Claire Bishop¹⁶⁶ lähestyy tilataidetta toisenlaisesta taidehistoriallisesta näkökulmasta, performanssista, käsin. Hän liittää installatioihin Oldenburgin *Bedroom Ensemble* -teoksen kaltaisen teatraalisuuden mutta ei esimerkiksi Bourgeoisin teoksia. Bishop¹⁶⁷ ei muodosta yhteyttä kuvanveiston perinteen ja tilataiteen synnyn välille, vaan hän erottelee tilataiteen muusta kuvataiteesta, myös kuvanveistosta. Ellegood¹⁶⁸ puolestaan liittää tilataiteen kuvanveistolliseen käytäntöön ja kirjoittaa näistä yhdessä kolmiulotteisena kuvataiteena. Hän tähdentää, että kuvanveiston ja tilataiteen perin-

(166) 2005.

(167) 2005, 6, 11.

(168) 2009, 6.

teet saatetaan erotella, mutta molemmat käsittelevät kolmiulotteisuutta materiaalisesti ja tilallisesti. Tässä *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvussa olen pyrkinyt tuomaan esiin kuvanveistollisen jatkumon, jossa veistos ottaa huomioon näyttelytilan sekä asia- ja paikkayhteyden.

Juuri minimalismi korosti veistoksen katsomiskokemusta tietyssä ajassa ja paikassa¹⁶⁹. Esimerkiksi Morrisin *Kaksi pylvästä* -teosta kuvataidenäyttelyssä kokiessaan katsoja jakaa teoksen kanssa saman tilan. Morris¹⁷⁰ kiinnittää kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssään huomiota siihen, miten ihminen muodostaa suhteen muihin samassa tilassa oleviin. Kyse on nimenomaan siitä, missä ja kuinka teos kohdataan¹⁷¹. Tämä luo taiteilijan ja taideteoksen tai katsojan ja taideteoksen välille tilanteen, jossa kehollinen osallistuminen liikkumalla on välttämätöntä. Tällöin myös teoksen merkitykset ovat sidoksissa tekijän ja katsojan kehollisuuteen.¹⁷² Kuvanveiston materiaallinen ja tilallinen läsnäolo - veistos kohdattavana - nousi minimalismissa uudella tavalla esiin¹⁷³.

(169) Morris 1993, 54.

(170) 1966/1993b, 11-14; 1993, 54.

(171) Causey 1998, 129.

(172) Krauss 1977/1981, 267.

(173) Morris 1993, 54; Causey 1998, 124.

Keinojen teoretisoiminen

Morrisin *Kaksi pylvästä* tuo esiin, kuinka ihminen muodostaa liikkumalla suhteen muihin samassa tilassa oleviin ja miten kolmiulotteinen kuvataideteos on jatkuvassa suhteessa kehoon. Tähän hän sai vaikutteita fenomenologisesta kehollisuudesta¹⁷⁴. Vuoden 1967 *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* -artikkelissaan Morris¹⁷⁵ korostaa minimalistisia veistoksia avoimina, saavutettavina, julkisina ja toistettavina. Hänen mukaansa ne on tehty, ja niihin on päädytty selvien valintojen - ei tunnusteleavan käsityön - kautta. Morris kirjoittaa näin siitä huolimatta, että hän tutkii saman ajan kuvanveistollisessa työskentelyssään kehollisuutta, liikettä ja kolmiulotteista tapahtumista.

(174) Morris 1970/1993; Krauss 1977/1981, 266-267; Bishop 2005, 50; Potts 2000/2009, 244-256.

(175) 1967/1993, 27-33.

Tulkitsen Morrisin¹⁷⁶ tekemän *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* -artikkelissaan eroa abstraktin ekspressionismin taiteelliseen eleeseen. Toinen seikka, joka tukee Morrisin näkemystä on se, että minimalistiset veistokset tehtiin yleensä rakentamalla. Rakentamisen tekniikka vaatii ennakkokäsityksen siitä, mitä ollaan rakentamassa. On oltava idea tai suunnitelma toteutettavaksi.¹⁷⁷ Rakentaessa on vielä mahdollista toteuttaa etukäteissuunnittelu työkalujen ja koneiden avulla suoraviivaisella tavalla¹⁷⁸. *Kaksi pylvästä* -teos valmistui kuitenkin vasta, kun katsoja tai kokija kohtasi teoksen liikkuen sen kanssa yhteisessä tilassa.

(176) 1967/1993.

(177) Morris 1970/1993, 89.

(178) Buchloh & Morris 1985/2013, 56.

Minimalistien rinnalla oli 1960-luvun Yhdysvalloissa kuvanveistäjiä, esimerkiksi Bourgeois ja Eva Hesse, jotka työskentelivät käsityöläismäisesti. He käyttivät pehmeämpiä ja juoksevia materiaaleja, esimerkiksi kipsiä, lateksia ja vahaa, ja toivat teoksiinsa myös ekspressiivisiä sisältöjä, vertauksia ja kielikuvia.¹⁷⁹ Lucy Lippard¹⁸⁰ valitsi Bourgeoisin

(179) Causey 1998, 137; Morris 2008, 13-14.

(180) 2008, 112.

ja Hessen teoksia vuonna 1966 Marilyn Fischbach Galleryn *Eccentric Abstraction* -näyttelyyn. Lippard¹⁸¹ kertoo inspiraation näyttelyn järjestämiseen tulleen taiteilijoilta, ja sen tarkoituksena oli pehmentää sekä laajentaa aikalais-taiteen kuvaa.

Hesse oli siirtynyt piirtämisestä ja maalaamisesta kolmiulotteiseen työskentelyyn vieraillessaan vuonna 1964 Saksassa ja työskennellessään siellä tekstiilitehtaassa, jossa oli työvälineiden, -koneiden ja avun lisäksi tarjolla ylijäämä-materiaalia¹⁸². Palatessaan seuraavana vuonna New Yorkiin Hesse halusi jatkaa kolmiulotteisen työskentelyn parissa ja pohti sen mahdollisuutta omalla työhuoneellaan. Hän jatkoi käsityöllisten työskentelytapojen, esimerkiksi sitomisen, pujottamisen ja pinoamisen, parissa, mutta hän kokeili myös joustavia ja taipuisia materiaaleja, kuten kumiletkuja, puhallettavia rantapalloja ja ilmapalloja, muovikalvoja ja verkkoja.¹⁸³

Hessen teokset eivät syntyneet minimalistiseen tapaan teollisista, kovista materiaaleista ja käsien jälkien minimoinnista vaan nimenomaan työskentelytapahtuman esille tuomisesta¹⁸⁴. Käyttäessään lateksia, kumia ja muovia Hesse salli muutoksen läpi työskentelynsä. Sitä ei voida määritellä a priori -keinon avulla. Idean toteuttamisen sijaan hänen materiaallinen ja tilallinen työskentelynsä oli löytämistä. Muodolliset asiat ja tekniset periaatteet olivat Hessen¹⁸⁵ mukaan tiedostettava ja ymmärrettävä, mutta työskentelyn kokonaisuudessa hän pyrki kurottamaan oman tietämisensä yli. Tämä tarkoittaa, että kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy ilman taiteilijan ennakkokäsitystä.

Kuvataide oli aiemmin asettanut etusijalle viimeistellyn taideteoksen. Suljettujen ja pysyvien kuvataideteosten sijaan Hessen työskentelyssä korostuu muutos¹⁸⁶. Hän ei pyrkinyt tiettyyn muotoon vaan pikemminkin työskenteli materiaalin kanssa ja järjesteli. Hesse¹⁸⁷ kutsuu kuvataiteellisen työskentelynsä lopputuloksia ei-teoksiksi. Käsien tekeminen vaikutti lopputulokseen: se ei orgaanisena tapahtumana taivu luontaisesti minimalistiseksi, geometrisiksi muodoiksi¹⁸⁸.

Vuonna 1968 Hesse osallistui kahdella teoksellaan, *Aught* ja *Augment*, Morrisin kokoamaan *9 at Leo Castelli* -näyttelyyn¹⁸⁹. Hesse¹⁹⁰ kuvaa teostensa materiaalivalintoja seuraavasti: "The materials I use are really casting materials, but I don't want to use them as casting materials. I want to use them directly, eliminating making molds and casts... I am interested in the process, a very direct kind of connection." Minimalismi oli tuonut esiin kehollisuuden, tilan ja ajan taideteoksen katsomiskokemuksessa, mutta ne eivät vielä toteutuneet kolmiulotteisen kuvataiteen tekijän työskentelytapahtumassa samalla tavalla. Vaikka esimerkiksi tanssiteoksen katsoja on yleensä paikallaan ja seuraa esitystä katsomon tilan yli lavalle, tanssijan työskentelytapahtuma on välitön ja kehollinen sekä tilallinen ja

(181) 2008, 112-114.

Eva Hesse, *Nimetön*, 1965, maalattu köysi, letku, puu, metalli, korkeus noin 296 cm. Valokuva: Eva Hesse Estate.



(182) Cooper & Hesse 1992, 27, 31.

(183) Cooper & Hesse 1992, 35-36; Causey 1998, 138.

(184) Causey 1998, 138.

(185) 1968/1996, 594.

(186) Krauss 1977/1981, 272.

(187) 1968/1996, 594; 1969/1996, 596; Cooper & Hesse 1992, 33. Englanninkielisissä kirjoituksissaan Hesse käyttää käsitettä non-work.

(188) Causey 1998, 138.

(189) Cooper & Hesse 1992, 45; Causey 1998, 133, 138.

(190) Cooper & Hesse 1992, 44.

ajallinen. Hesse¹⁹¹ pyrki samaan välittömyyteen ja kehollisuuteen omassa taiteellisessa työskentelyssään ja kutsuu tilannetta suoraksi yhteydeksi.

(191) Cooper & Hesse
1992, 44.

Taiteellisen työskentelyn etukäteen suunnittelemisen edesauttaa esimerkiksi teoksen rakentamista, mutta se määrittelee käytettyjä materiaaleja sekä työskentelyn lopputulosta¹⁹². Hesse kiinnitti päähuomion teoksissaan siihen materiaalin, jonka hän oli valinnut ja josta hän teoksensa teki. Korostaessaan suoraa yhteyttä työskentelymateriaaliin ja salliessaan muutoksen työskentelyssään Hesse nosti painovoiman merkittäväksi tekijäksi kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssään. Ennalta suunniteltujen muotojen työstäminen menettää merkityksensä, kun taiteilija keskittyy painovoiman alaiseen materiaan¹⁹³. Hesse siirtyi asioiden työstämisestä materian työstämiseen.

(192) Morris
1968/1993, 45.

(193) Morris
1968/1993, 46.

Eva Hesse, seinällä *Aught*, 1968, lateksi, muovi, metalliholkit, 198 × 102 cm, ja lattialla *Augment*, kangas, 198 × 102 cm. Valokuvat: Ben Blackwell ja Eva Hesse Estate.



9 at Leo Castelli -ryhmänäyttelyn jälkeen Morris piti yksityisnäyttelyn samassa tilassa. Hän esitti näyttelyssään vain yhden teoksen, *Continuous Project Altered Daily*, joka muuttui koko esittämisen ajan. Morris ei siis tuonut esille suljettua, lopullista kuvataideteosta, vaan hän työskenteli näyttelyn ajan kyseisessä tilassa. Nyt Morris¹⁹⁴ ei koonnut teosta ainoastaan rakentamalla, kuten hän oli tehnyt minimalistiset teoksensa. Kyse ei ollut enää muodosta, joka olisi ensisijainen suhteessa materiaaliin.

(194) 1993, 64-67.

Continuous Project Altered Daily -teos perustuu epäyhte-näisyyden ja levittäytymisen periaatteelle, eli keskittämisen sijasta hajaantumiselle¹⁹⁵. Teoksen materiaali on levitetty tilaan, ja teos jatkuu katsojan näkökentän ulkopuolelle. Sen muotoa on haastavaa määritellä kuvanveistollisessa mielessä, koska Morris¹⁹⁶ käyttää koko fenomenaalista näkökenttää ja sen maisemallisuutta. Vaakasuurasti tilaan levittäytyvän kuvataideteoksen muoto ja kuva on maisema. Se on kuitenkin tehty tiettyyn paikkaan, näyttelytilaan, joten sillä on selkeät rajat, joihin se päättyy. Silti teoksen kokonaiskuvaa on vaikeaa hahmottaa yhdestä katselukulmasta. Teoksella ei ole profiilitai pääkatselukulmaa. Kokonaisuus pikemminkin aistitaan kuin hahmotetaan kuvana.¹⁹⁷

(195) Morris 1993, 64.

(196) 1993, 54, 57.

(197) Morris 1970/1993, 90;
Morris 1993, 57-61.

Morrisin teos *Continuous Project Altered Daily* osoittaa, että mielikuva ei vastaa materiaalista ja tilallista kuvaa. Morrisin¹⁹⁸ mukaan kuvanveistollisessa työskentelyssä tarvitaan jonkin verran suunnittelua ennalta, mutta ennakointi voi olla luonteeltaan myös muuta kuin kuvitteellista. Se voi olla esimerkiksi taideteoksen olemassa olon aististen edellytysten tunnustamista. Sekä Morris että Hesse aloittavat 1960-luvun lopun kuvataiteellisen työskentelynsä mielikuvien sijaan materiaalisuudesta ja tilallisuudesta. Tämä muuttaa kuvanveistollista työskentelyä siten, että siitä tulee tiettyyn muotoon pyrkimisen sijaan tapa järjestellä sekä joukko aistisia keinoja työskennellä kuvataiteellisesti.¹⁹⁹

(198) 1993, 67.

(199) Morris 1970/1993.

Vuoden 1970 artikkelissaan *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* Morris²⁰⁰ löytää uudenlaisen puhumisen tavan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kehollisuuden, liikkeen ja kolmiulotteisen tapahtumisen määrittelymiseen. Hän kirjoittaa nyt työskentelyn fenomenologiasta ja samalla teoretisoi kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoja. Morris²⁰¹ aloittaa a priori -keinosta, joka juontaa juurensa eurooppalaisesta idealismista, kuten muun muassa Duchampin kohdalla on jo tullut esiin. A priori -keino jakautuu kahteen osaan: ideointiin ja sitä seuraavaan fyysiseen työskentelyyn. Tätä menetelmää käyttävä taiteilija etenee suoraviivaisesti. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn taiteellinen osuus tapahtuu ensin mielikuvissa, ja tätä vaihetta seuraa idean toteuttaminen eli fyysinen työskentely.

(200) 1970/1993, 71-78.

(201) 1970/1993, 75-77.

Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969. Morrisin teoksella ja näyttelyllä, jossa teos esitettiin, oli sama nimi. Sekä näyttely että teos kestivät kolme viikkoa. Tuona aikana Morris työskenteli näyttelytilassa ja käytti materiaalinaan muun muassa puuta, savea, multaa, kiviä ja ääniä. (Causey 1998, 132-133.) Romantiikasta lähtien taiteilijan työhuone on ymmärretty ainutlaatuisena paikkana luovuudelle, yksityisenä tilana, jossa taiteilija työskentelee omalla tavallaan ja omassa rytmissään. Tässä näyttelyssä Morris siirsi työskentelynsä julkiseen tilaan. Teos oli hetki hetkeltä muuttuva tapahtumasarja. Näyttelyn lopuksi materiaalit siivottiin tilasta pois, eikä työskentelystä jäänyt lopullista, myytävää taideteosta. (Causey 1998, 132-135.)



Hessen²⁰² ja Morrisin²⁰³ 1960-luvun lopun kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keino on erilainen kuin a priori, koska heidän työskentelynsä pyrkimyksenä ei ollut ennakkokäsityksen tai ennalta hahmotetun kokonaiskuvan toteuttaminen. Kaatamisella, järjestämisellä ja levittämällä ei tähdätty tiettyyn, ennalta ajateltuun muotoon, joten etukäteen ajatellut ideat eivät olleet enää tarpeellisia tai edes mahdollisia. Tämä johti siihen, että työskentelytapahtumien sarjasta tuli osa lopputulosta.²⁰⁴ Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn taiteellista osuutta ei enää erotettu fyysisestä tekemisestä. Muutoksen salliminen johti siihen, että taiteellisesta työskentelystä tuli materiaalista ja tilallista toimintaa²⁰⁵. Tässä vaiheessa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiaa toteutui kehollisuus ja liike sekä taiteilijan työskentelytapahtumassa että teoksen katsomiskokemuksessa.

A priori -keinolle vastakkaista kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmää Morris²⁰⁶ kutsuu fenomenologiseksi. Hän aloittaa teoriansa siitä, kuinka keho liikkuu kolmiulotteisessa tilassa ja tarkentaa keskeiseksi vuorovaikutuksen taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välillä²⁰⁷. Hän nimeää fenomenologisen kolmiulotteisen

(202) 1968/1996, 594;
1969/1996, 596;
Cooper & Hesse 1992, 33.

(203) 1970/1993; 1993.

(204) Morris 1970/1993, 75,
91-92; Morris 1993, 67.

(205) Morris 1993, 68-69.

(206) 1970/1993.

(207) Englanninkielisessä tekstissä Morris nimittää taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välistä vuorovaikutusta seuraavasti: interaction between one's action and the materials of the environment.

kuvataiteellisen työskentelyn osatekijöiksi kehollisuuden, materiaalien ominaisuudet ja fyysiset lait, havainnon ja työskentelytapahtuman ajallisuuden sekä kuvallisen lopputuloksen. Olennaisiksi nousevat myös kehon toiminnan rajoitteet, kun materiaalisuus ja painovoima osallistuvat taiteilijan ja hänen ympäristönsä vuorovaikutukseen kolmiulotteisessa tilassa.²⁰⁸

Tässä vaiheessa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiaa Morris²⁰⁹ on ensimmäinen kuvanveistäjä, joka kohdistaa järjestelmällisen, historiallisen ja teoreettisen katseen työskentelynsä menetelmiin. Kuvanveiston klassisesta työskentelytavasta on kirjoitettu, mutta kirjoittajat eivät ole kuvanveiston käytännön asiantuntijoita²¹⁰. Tämä on yksi syy siihen, miksi kuvanveiston klassista työskentelytapaa ei ole järjestelmällisesti määritelty. Morris²¹¹ hyödyntää kuvanveistollisen työskentelynsä kokemusta ja määrittelee kaksi alalla käytössä olevaa keinoa tehdä kolmiulotteisia kuvataideteoksia: a priori ja fenomenologinen työskentely. Morris antaa käytännön historiasta esimerkkejä molemmista keinosta. Kuten edellä on ilmennyt, Morris käyttää Duchampin 1910-luvun työskentelyä esimerkkinä a priori -keinosta: Duchamp ajattelee teoksen idean ensin ja toteuttaa teoksen ideansa pohjalta. Kirjoittaessani Duchampista tuon esiin, että hänen kyseinen työskentelynsä vertautuu johdannon työskentelyesimerkeistä *Hurma*-teoksen tapahtumasarjaan.

Muihin johdannon työskentelyesimerkkeihin, *Putous* ja *Horisontissa*, olen viitannut *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvun ja sen alalukujen useissa kohdissa. Muun muassa kirjoittaessani Fontanan työskentelystä totean, että hänen työskentelynsä ja tekstinsä nostavat esiin samankaltaisia asioita kuin kertomukset *Putous*- ja *Horisontissa*-teoksien tapahtumasarjoista, koska Fontana²¹² ei erottele kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä kahteen vaiheeseen, idean ajattelemiseen ja sen toteuttamiseen. Hän ei kuitenkaan määrittele menetelmäänsä niin tarkasti, että sitä voitaisiin pitää teoretisoimisena.

Vasta Morrisin²¹³ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välinen vuorovaikutus selventää seikkaperäisesti tapahtumasarjoja, joissa *Putous*- ja *Horisontissa*-teokset syntyvät. Erityisesti *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjassa en pyri tietyn ennakkokäsityksen tai ennalta hahmottelemani kokonaiskuvan toteuttamiseen. Työskentelyn taiteellinen osuus kietoutuu materiaaliseen ja tilalliseen toimintaan. Morrisin²¹⁴ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välisellä vuorovaikutuksella voidaan purkaa *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjan materiaalisuutta ja tilallisuutta sekä niihin liittyvää kehollisuutta ja liikettä. Se ei kuitenkaan vielä selitä kokonaisuudessaan *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjaa ja nimenomaan sen materiaalista, tilallista ja liikkeellistä

(208) Morris 1970/1993, 75-78. Samantyyppistä ajattelua esiintyi tuohon aikaan myös Euroopassa, ja se näkyi esimerkiksi *Nouveau Réalisme*n (ks. lisää esim. Causey 1998, 88-96) ja *Arte Povera*n (ks. lisää esim. Causey 1998, 144-155; Daval 2002b, 1118-1119) taiteilijoiden sekä Joseph Beuysin kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Eurooppalaiset kuvataiteilijat eivät kuitenkaan olleet valmiita antautumaan työskentelyssään aistien maailmalle samalla antaumuksella kuin yhdysvaltalaiset 1960-luvulla. (Causey 1998, 139-141; Elliot 2011, 106-107.) He eivät myöskään määritelleet taiteellista työskentelyään yhtä järjestelmällisesti ja kirjallisesti kuin Morris.

(209) 1970/1993, 73.

(210) Ks. esim. Honour & Fleming 1992, 544-545; Le Normand-Romain 2002a, 851.

(211) 1970/1993.

(212) 1946/1996, 50-51.

(213) 1970/1993, 71-78.

(214) 1970/1993, 71-78.

ajattelemista, sitä miten teoksen idea, eli teoksen ajatus, syntyy materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä. Tämän vuoksi jatkan vielä käytäntöni historian tutkimista.

Maisemallisesta tilasta uudenlaisiin veistoksiin

Morris käytti *Continuous Project Altered Daily* -teoksessaan maisemaa uudella tavalla: materiaalisesti ja sommittelullisesti. Teos tuo esille, kuinka levittäytyminen ja keskustan puute sekä niiden kokeminen kuvataideteoksessa voidaan rinnastaa maisemakokemukseen.²¹⁵ Tähän Morris²¹⁶ pääsi siirtymällä pystysuorasta vaakasuoraan ja keskustasta laitamille. Hän käytti koko fenomenaalista näkökenttää.

(215) Causey 1998, 169.

(216) 1993, 54, 57.

1960- ja 1970-lukujen taitteen yhdysvaltalainen kuvataide kulki kohti suurempaa ja julkisempaa mittakaavaa. Jo minimalismi oli tuonut esiin, että kullakin näyttelypaikalla on omat piirteensä, joita voidaan hyödyntää osana kolmiulotteista kuvataideteosta. Kuvataiteilijat halusivat yhä kauemmas kuvainnollisuudesta kohti kuvataidetta, jota ei voinut kehystää tai rajata. Morris²¹⁷ kirjoittaa sijainnin taiteesta, johon voidaan lukea sisätilaan tehdyt ympäristölliset kuvataideteokset, galleriaympäristöt²¹⁸, ja maataide²¹⁹. Tämä johti siihen, että kolmiulotteisen kuvataideteoksen julkinen esittäminen alettiin nähdä sosiaalisena ja kulttuurisena paikkana²²⁰.

(217) Morris 1971/1993, 95.
Englanninkielisessä kirjoituksessaan Morris käyttää käsitettä the art of location.

(218) Ks. lisää Rose 2002, 1109. Englanninkielisessä kirjoituksessaan Rose käyttää käsitettä gallery environments.

(219) Ks. lisää esim. Causey 1998, 169–187.

(220) Causey 1998, 92, 135, 172; Rose 2002, 1113.

Tony Cragg, *New Stones, Newton's Tones*, 1978, muovi.



Brittiläinen Tony Cragg nousi esiin kuvataiteilijana levittämällä ja järjestämällä löytämäänsä muoviroskaa näyttelytilaan. Teokset koostuvat useista osista ja ne hajoavat tilaan postmodernisti. Yhdessä niitä ympäröivän tilan kanssa teoksista tulee maisemallisia. Näyttelytilan seinät rajaavat teokset sisätilaan, mutta kulttuurinen ja käsitteellinen tila ei pysähdy niihin.

Cragg²²¹ toteaa maiseman olevan olemassa olon kehys. Samaan tapaan näyttelytila voidaan nähdä kulttuurisessa ja käsitteellisessä maisemassa. Cragg ei tee eroa luonnon maiseman ja kulttuurisen maiseman välillä, ja tästä moninaisesta maisemasta löydettyillä esineillä ja niiden osilla taideteoksien materiaaleina on vaikutusta teoksien merkityksiin: taideteokset ottavat kantaa massatuotantoon, kuluttamiseen, ylijäämään ja ympäristönsuojeluun mutta myös osien ja niiden muodostaman kokonaisuuden suhteeseen.²²² Craggin teokset ovat visuaalisia tutkimuksia ihmisen sosiaalisesta ja kulttuurisesta suhteesta hänen materiaaliseen ympäristöönsä.

(221) 1995/1999, 106.

Cragg käyttää teoksissaan hyväkseen muodon kuvailevaa luonnetta. Hän ei pyri kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssään abstraktiin, itsenäiseen muotoon vaan etsii postmoderniin tapaan representaatioita ja viittauksia. Esimerkiksi *Axehead*-teoksessaan Cragg on kasannut ja järjestänyt löytämiään käytettyjä esineitä ja huonekaluja tiettyyn järjestykseen, joka toistaa kirveenterän muotoa. Craggin *Axehead* vihjaa kirveenterään kuvallaan ja nimellään, mutta kuva ei kuitenkaan vastaa täysin todellisuutta. Se koostuu useista osista, jotka ovat länsimaisille tuttuja esineitä ja huonekaluja. Cragg ei sulje teoksensa kuvaa vaan jättää sen usealla tavalla avoimeksi.²²³ Tämän vuoksi voidaan sanoa, että Craggin työskentelyn lopputulokset ovat tulossa joksikin.

(222) Causey 1998, 231.

(223) Davvetas
1999, 23–24.

Tony Cragg, *Axehead*, 1982,
puu, metalli ja muovi, 109 × 393 × 490 cm.



Cragg korostaa toimintaa sekä valitsemalla kasaamisen työskentelykeinokseen että järjestelemällä työskentelymateriaalinsa toimintaan liittyväksi kuvaksi. Kuten Morris²²⁴ toteaa, kuvaileva työskentelytapa saattaa johtaa siihen, että muodosta tulee ensisijainen suhteessa materiaaliin. Tämän Cragg kuiten-

(224) 1993, 64–67.

kin välttää valitsemalla työskentelymenetelmäkseen kasaamisen ja järjestämisen. Craggin tavoite ei selvästikään ole joko muodon kuvailevuuden tai materiaalisuuden valitseminen. Hän yhdistää työskentelyssään nämä molemmat.

Toiminnallinen, liikkeeseen perustuva tila on Craggin työskentelyn ydin²²⁵. Se on kolmiulotteinen tila, joka on perusluonteeltaan alati muuttuva. Teoksien *New Stones*, *Newton's Tones* ja *Axehead* katsojat ja kokijat eivät pääse varsinaisesti teoksien sisään, niiden osien väliin, mutta kokonaisuudet eivät kuitenkaan ole teatraalisia. Näillä teoksilla ei ole yhtä etupuolta, vaan ne saavat myös katsojat ja kokijat liikkumaan ja kiertämään teoksien ympäri. He eivät myöskään koe teoksia ulkopuolelta sisäänpäin, kuten varhaisissa tilataideteoksissa, vaan taideteoksien katsojat ja kokijat ovat sisällä samassa fyysisessä ja sosio-kulttuurisessa tilassa yhdessä teoksien kanssa. Craggin²²⁶ työskentelyn valinnat edistävät tekijän, katsojan ja kokijan vuorovaikutteista suhdetta teokseen. Tässä hän hyödyntää 1960- ja 1970-lukujen kuvanveiston jatkumoa, joka vahvistaa taiteilijan, taideteoksen ja ympäristön suhdetta. Craggin teoksien voidaan sanoa jatkavan galleriaympäristöjen perinnettä.

(225) Davvetas 1999, 25.

(226) 1996/1999, 110.

Craggin²²⁷ kolmiulotteiset kuvataideteokset ovat tilataideteosten sijaan veistoksia. Hän on kiinnostunut kuvasta, muodosta, materiaaleista, materiaalisesta ympäristöstä ja kineettisestä tilasta. Hän kuuluu siihen brittiläiseen kuvanveistäjäskupolveen, joiden teoksista käytettiin 1980-luvulla nimitystä *New British Sculpture*. Siihen liitetyillä kuvanveistäjillä on useimmiten tausta performanssi-, tila-, maa- ja käsitetaiteessa, mutta he jatkoivat kuvataiteellista työskentelyään kuvanveistollisesti jo kerran työstetyistä materiaaleista. Tähän he liittivät käsityöllisen ja figuratiivisen työskentelytavan.²²⁸

(227) 1995/1999;
1996/1999;
1997/1999;
1998/1999.

(228) Elliot 2011, 110–111.

Materiaalista ajattelua

Craggin kuvanveistollisessa työskentelyssä on aina ollut suuri rooli omin käsin tekemisellä, vaikka hän aloitti löydetyillä valmisesineillä ja niiden osilla²²⁹. Näyttelytilaan levitettyjen teoksien osat on kerätty ja kannettu käsin ympäristöstä. Jokainen osa on kokeiltu, ehkä hieman muokattu ja sovitettu käsin kokonaisuuteen. Sama käsillä tekeminen on jatkunut, kun Cragg on vaihtanut uransa varrella materiaalista toiseen.²³⁰

(229) Elliot 2011, 112, 115.

Cragg on käyttänyt myös tekniikoita, jotka vaativat useita eri työvaiheita, ja näiden vaiheiden toteuttamiseen hänellä on apulaisia. Cragg osallistuu kuitenkin itse teostensa työstämiseen alusta loppuun saakka. Hän kehittää ja muuttaa syntymässä olevia teoksiaan jokaisessa työskentelyvaiheessa.²³¹ Craggin²³² mukaan käsin tekeminen vie hänen työskentelyään kohti lopputulosta. Hän ei siis miellä teoksen ideaa eli ajatusta erilliseksi teoksen tekemisestä. Tämän sijaan hän toteaa kuvanveistäjän ajattelevan materiaalin kanssa.

(230) Elliot 2011,
112–113, 115.

(231) Elliot 2011,
112–113, 115.

(232) 1995/1999, 106;
1996/1999, 109, 112; 2011.

Tony Cragg, *Outspan*, 2008, maalattu pronssi, 190 × 200 × 124 cm.



Cragg²³³ on pohtinut kuvanveistoa ja sen käytäntöä kirjoittamissaan pienissä teksteissä. Hänen mukaansa kuvanveistäjän tavoite on voittaa kappaleen passiivinen alistuminen painovoimalle. Taiteilijan työstäessä materiaalia hän liikkuu, ja hänen liikkeensä saa myös materiaalin aktiiviseksi, liikkeeseen. Taiteilija liikkuu, katsoo ja ajattelee, ja kaikki tämä vaikuttaa työskentelymateriaaliin. Se vastaanottaa tietoa ja ajatuksia työskentelytapahtumassa, mutta kuvanveistollisen työskentelyn pyrkimyksenä ei ole ainoastaan älykkyyden heijastaminen aineeseen vaan ajatteleva materiaali. Tämä ilmenee katsojalle ja kokijalle, kun he kohtaavat taideteoksen. Se saa heidätkin ajattelemaan.²³⁴

Cragg²³⁵ kirjoittaa kahdesta erilaisesta kuvanveistollisesta menetelmästä. Ensimmäisessä taiteilija ottaa aineen sen normaalista ympäristöstä ja pakottaa sen ennalta ajattelemaansa muotoon. Tämä vertautuu Morrisin²³⁶ määrittelemään a priori -keinoon. Cragg²³⁷ jatkaa toisen menetelmän esittelyllä ja toteaa, että veistokset syntyvät useimmiten materiaalin ja taiteilijan välisestä dialogista, jossa ei aina tiedä johtaako työskentelyä taiteilija vai teos. Hän tähdentää dialogin olevan edellytys nimenomaan kuvanveistäjän ajattelemiselle materiaalin kanssa²³⁸. Tällaisessa kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä materiaali löytää itsensä uudesta muodosta ja kuvanveistäjä työskentelylleen uuden sisällön ja työlleen uuden merkityksen. Tämän työskentelymenetelmän määrittely tulee lähelle Morrisin²³⁹ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välistä vuorovaikutusta.

(233) Ks. esim.
1995/1999; 1996/1999.

(234) Cragg 1995/1999, 106;
Cragg 1996/1999, 109.

(235) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(236) 1970/1993, 75–78.

(237) 1996/1998b, 81–84;
1996/1999, 109, 112.

(238) Ks. myös Buchloh &
Morris 1985/2013, 58.

(239) 1970/1993, 71–78.

Edellä kirjoitin Morrisin²⁴⁰ fenomenologisen menetelmän jäsentävän johdannon *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjan materiaalisuutta ja tilallisuutta sekä niihin liittyvää kehollisuutta ja liikettä. Edellisten lisäksi kuvailen kyseiseen tapahtumasarjaan liittyvää ajattelemista. *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjassa en pyri tietyn ennakkokäsityksen tai ennalta hahmottelemani kokonaiskuvan toteuttamiseen. Tämän sijaan työskentelyn taiteellinen osuus tapahtuu materiaalisessa ja tilallisessa toiminnassa. Craggin²⁴¹ tekstit kuvanveistäjän ajattelemisesta materian kanssa purkavat sitä ilmiötä, jossa teoksen ajatus syntyy materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä. Palaan tähän menetelmään tarkemmin tutkimukseni edetessä ja esittelen kyseistä ilmiötä myös käytännössä.

(240) 1970/1993, 71–78.

(241) 1985/1998, 60;
1995/1998, 74;
1996/1998a, 78–79;
1997/1998, 85;
1997/1999, 113.

Tilaan koottuja veistoksia

Viimeiseksi historiallisessa luvussani nostan vielä kerran esiin kuvanveistäjän, jonka työskentelyä olen esitellyt jo aiemmin. Bourgeoisin ura oli pitkä, ja hänen kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelynsä on vaikuttanut usealla eri vuosikymmenellä lukuisten taiteilijoiden työskentelyyn. Bourgeois myös kirjoitti koko uransa ajan. Viime vuosikymmeninä hän on pohti erityisesti tilataidetta kuvanveistollisesta näkökulmasta ja toi esiin kuvanveistollisen työskentelyn olemusta.

Alex Pottsin²⁴² mukaan kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely oli 1980-luvulla jakaantunut kahtia: perinteinen kuvailevan ja yhtenäisen muodon työstäminen oli edelleen yleistä, mutta sen vaihtoehtona esiintyi osista koostettuja ympäristöjä ja tilataideteoksia. Andrew Causey²⁴³ erottaa tilataiteen ympäristöveistoksista, minimalistisista ympäristöistä ja galleriaympäristöistä siten, että tilataideteokset eivät olelailla yleisön läsnäoloa teoksen sisällä. Tästä esimerkkinä on edellä ollut Claes Oldenburgin *Bedroom Ensemble*. Causeyn²⁴⁴ mukaan tilataideteoksilla on edusta ja tausta. Niitä katsotaan suoraan edestäpäin, ulkopuolelta sisäänpäin. Ne ovat maalaus- ja performanssien – eivät veistoksien – laajennuksia.

(242) 2008, 259.

(243) 1998, 104.

(244) 1998, 104.

Claire Bishop²⁴⁵ taas korostaa tilataideteosta niin suurena tilanteena, että katsoja voi astua sen sisään. Hänen mukaansa juuri tilataideteoksissa korostuu visuaalisuuden lisäksi myös muut aistit. Hän suhteuttaa kuitenkin tilataiteen kriittisen historiansa kuvanveiston osalta ainoastaan minimalismiin ja Joseph Beuysin sosiaaliseen kuvanveistoon. Kaikki muu kuvanveisto on Bishopin²⁴⁶ mukaan vuoteen 2005 saakka perinteistä kuvanveistoa, jonka hän valitettavasti jättää määrittelemättä. Tilataideteoksen ominaisuuksiksi hän nostaa seuraavanlaisia määreitä: tilataideteos, tila ja kaikki sen sisältämät elementit, käsitetään yhtenä kokonaisuutena, yhtenä kuvataideteoksena, jolloin katsojan välitön kokemus ja kehollinen läsnäolo korostuvat. Tämä katsojan läsnäolo teoksen sisällä kokemassa sitä on Bishopin²⁴⁷ mukaan installaatiotaiteen avainominaisuus.

(245) 2005, 6, 10–11.

(246) 2005, 6, 10–11.

(247) 2005, 6.

Tästä huolimatta Bishop²⁴⁸ saattaa käyttää samasta teoksesta molempia käsitteitä veistos ja installaatio. Kuvanveiston ja tilataiteen erot näyttäytyvätkin useista määrittely-yrityksistä huolimatta veteen piirrettyinä viivoina. Ellegood²⁴⁹ puolestaan painottaa näiden kahden kuvataiteen osa-alueen jakavan enemmän yhtäläisyyksiä kuin eroavaisuuksia. Hän kuitenkin toteaa, että tehdessään veistosta kuvataiteilija tähtää erilaiseen katsomiskokemukseen kuin installaatiota tehdessään. Muotoa kierretään ympäri ja tilataideteosta saatetaan tämän lisäksi kokea myös sisältä päin. Taiteilijan työskentelytapauhtumakin on erilainen, jos hän työstää muotoa tai kun hän kokoaa tilaan. Bourgeois²⁵⁰ kuvailee ensimmäistä tuhoavaksi ja jälkimmäistä korjaavaksi.

Yhtenäisen muodon työstämistä kiinteästä kappaleesta Bourgeois²⁵¹ kutsuu tuhoavaksi ja spontaaniksi taisteluksi. Näin työskennellessään hän haluaa ilmaista välitöntä. Työskentely on pystysuoraa ja sen tuloksena syntyy usein kotelon- tai figuurinomainen muoto. Toinen Bourgeoisin²⁵² työskentelytavoista on korjaava tilaan kokoaminen. Siinä hän yhdistää elementtejä kokonaisuudeksi. Hioessaan tai viimeistellessään veistettyä muotoa Bourgeois kokee siirtyvänsä tuhoavasta työskentelystä korjaavaan. Toinen työskentelytapa on rytmiltään rauhallisempaa, lähes vastakkaista työskentelyä ensimmäiselle vaihtoehdolle.

Näissä kahdessa erilaisessa työskentelytavassa on Bourgeoisin²⁵³ mukaan myös ero vuorovaikutuksessa, joka ilmenee materiaalin, muodon ja taiteilijan välillä. Esimerkiksi veistaminen on ensisijaisesti hyökkäävää ja tuhoavaa, varsinkin materiaalin ollessa kovaa. Kokoaminen taas on yhteistyötä materiaalien kanssa. Siinä Bourgeois kokee järjestävänsä, kokeilevansa, luopuvansa ja tekevänsä uudelleen.

(248) Ks. esim.
2005, 59–60.

(249) 2009, 6.

(250) 2008,
84–85, 142–143.

(251) 2008,
84–85, 142–143.

(252) 2008,
84–85, 142–143.

(253) 2008,
142–143, 195.

Louise Bourgeois, *The She-Fox*, 1985, marmori ja teräs, 179 × 69 × 81 cm.



Louise Bourgeois, *Articulated Lair*, 1986, maalattu teräs, kumi, metalli ja jakkara, 282 × 656 × 556 cm (mittasuhteet vaihtelevat ripustuksen mukaan).



Bourgeois alkaa tehdä uudenlaisia veistoksia 1980-luvulla²⁵⁴. Hän ei levitä materiaalejaan ja teososaan sillä tavalla tilaan, että ne koettaisiin maisemallisena tai ympäristöllisenä. Hän ei myöskään erota katsojaa tai kokijaa taideteoksesta samalla tavalla kuin teatterinomaisissa installaatioissa.²⁵⁵ Hän kokoaa tilaan, mutta hän kokee työskentelevänsä kuvanveistollisesti²⁵⁶. Tässä kohtaa Bourgeoisille²⁵⁷ olennaista on työskentelyn materiaalisuus, kolmiulotteisuus ja sen mukanaan tuoma vahva todellisuuden tuntu. Hänen näkemyksensä mukaan kuvanveiston ei tulisi muuttua tilataiteeksi eli rajata tilallisia ympäristöjä.

(254) Morris 2008, 15.

(255) Potts 2008, 264.

(256) Potts 2008, 258.

(257) 2008, 184, 210, 255.

Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991, sekatekniikka, 211 × 175 × 244 cm
(mittasuhteet vaihtelevat ripustuksen mukaan).



Bourgeois²⁵⁸ pitää tärkeänä sitä, että hänen tilaan koottujen veistosten ympäri voidaan kulkea. Näin ne voidaan liittää osaksi niiden ympärillä hahmotettavaa tilaa. Kun kolmiulotteinen kuvataideteos kootaan tilaan, kyseessä on kahden tilan suhde. Tätä suhdetta Bourgeois pohtii teossarjassaan *Cell*. Bourgeoista²⁵⁹ kiinnosti kuvanveiston aikaansaama yhteys taideteoksen ja tekijän, katsojan tai kokijan välillä. Tämän vuoksi hän ei pyrkinyt esittämään teoksiaan yksittäisinä, irrallisina muotoina. Hän ei myöskään tähdännyt ympäristöihin, jotka vetäisivät katsojan sisäänsä. Hän halusi katsojan ja kokijan osaksi kuvataideteosta, mutta sillä tavalla, että heidän välilleen pääsisi muodostumaan vuorovaikutteinen suhde.

(258) 2008, 210.

(259) 2008, 210.

Teoksen ja katsojan tai kokijan suhde, johon Bourgeois pyrkii, poikkeaa minimalistien tavoitteista²⁶⁰, sillä yhteisesti jaettavissa olevien kuvallisten käsitteiden lisäksi Bourgeois käyttää omaelämäkerrallista kerrontaa. Hänen teoksiensa tarinoita voidaan tulkita myös vertauskuvallisesti. Tilaan

(260) Potts
2000/2009, 361.

kootut veistokset eivät kuitenkaan muodosta tilannetta, jossa ekspressiivinen, psyykkinen tai affektiivinen lataus olisi ensisijainen. *Cell*-teoksissa on sekä henkilökohtaista että yhteisesti jaettavaa sisältöä²⁶¹.

Potts²⁶² tunnistaa kahdenlaista vuorovaikutusta Bourgeoisin teoksissa: kahdenvälistä vastakkainasettelua sekä vuorovaikutusta teoskokonaisuuden ja sitä ympäröivän tilan välillä. Jälkimmäinen ominaisuus muodostaa yhteyden Craggin teoksiin. Esimerkiksi Craggin teoksessa *Arehead* tekijä, katsoja tai kokija ei pääse varsinaisesti teoksen sisään, niiden osien väliin, mutta teos on koottu lattialle ja sitä pääsee kiertämään tilassa ympäri. Tämä kaappaa kokijan vastavuoroiseen suhteeseen teoksen kanssa. Kyseessä olevan kuvataideteoksen sisä- ja ulkotilan tai sisä- ja ulkopinnan ero ei ole täysin selkeä, joten katsoja ja kokija joutuvat paikallistamaan itsensä suhteessa teokseen koko ajan uudelleen.

Samaan tapaan kuin Craggin teoksissa *Arehead* ja *New Stones, Newton's Tones* myös Bourgeoisin *Cell*-teoksissa on sekä muotoa että tilaa. Ne eivät ota haltuun koko näyttelytilaa kuten hänen ympäristöveistoksensa 1900-luvun puolella välissä, mutta ne eivät myöskään aseta perspektiivistä katsomiskokemusta ensisijaiseksi. *Cell*-teokset ovat muotoja, jotka muodostavat sisätilan näyttelytilan sisälle. Kauempaa katsottuna ne ovat lattialle sijoitettuja veistoksia.²⁶³

Cell-teoksissa tekijä, katsoja tai kokija on ensin erotettu taideteoksen veistoksellisella pinnalla sen ulkopuolelle. Teoksissa on kuitenkin aukotuksia, joista voidaan katsoa tai kulkea sisälle, mutta niiden ulkokuori ei rajaa kuten kehykset tai seinä. Tekijä, katsoja tai kokija jakavat saman tilan taideteoksen kanssa, ja vuorovaikutteinen suhde mahdollistuu. Bourgeoisin²⁶⁴ mukaan jokaisessa *Cell*-teoksessa on kysymys tirkistelyn ilosta, siitä jännityksestä että katsot ja sinua katsotaan. Teoksien osien ja niistä muodostuvien kokonaisuuksien hahmottaminen saa tekijän, katsojan ja kokijan vaihtamaan paikkaansa teoksessa ja tilassa. Teokset syntyvät liikkeessä ja ne havaitaan liikkeessä.

I Do, I Undo, I Redo

Viittasin jo aiemmin Bourgeoisin²⁶⁵ teksteihin, joissa hän kirjoittaa kokoamisen olevan yhteistyötä työskentelymateriaalien kanssa. Näin työskennellessään hän kokee järjestävänsä, kokeilevansa, luopuvansa ja tekevänsä uudelleen. Kun tekijä liikkuu materiaallisen ja tilallisen teoksen ympäri tai sen sisällä, hänen ja syntymässä olevan teoksen välille muodostuu suhde. Tätä suhdetta Morris²⁶⁶ kutsuu vuorovaikutukseksi ja Cragg²⁶⁷ dialogiksi. A priori -työskentelykeinoon sijaan suoran toiminnan ja kokeilemisen hyödyntäminen on varsin yleistä nykykuvanveistossa²⁶⁸.

Vuorovaikutteisuuden lisäksi Bourgeoisin viimeisissä teoksissa tulee hyvin esiin nykykuvanveiston monimuotoisuus,

(261) Potts 2000/2009, 361–362, 367.

(262) 2000/2009, 362. Englanninkielisessä kirjoituksessaan Potts kuvaa kahdenvälistä vastakkainasettelua käsitteellä one-to-one confrontation.

(263) Potts 2008, 264.

(264) 2008, 205.

(265) 2008, 142–143, 195.

(266) 1970/1993, 71–78.

(267) 1996/1998b, 81–84; 1996/1999, 109, 112.

(268) Ellegood 2009, 8–9.

sekä muotojen että tilojen käyttäminen. Esimerkiksi *I Do*, *I Undo*, *I Redo* -teoksen hän on tehnyt rakentamalla ja kokoamalla tilaan. Teoksen aiheeksi nousee kahdenlaiset suhteet: minän suhde toisiin mutta myös se suhde, jonka kuvataiteilija luo syntymässä olevaan teokseen työskentelynsä aikana. Bourgeoisin²⁶⁹ mukaan molemmissa suhteissa on kiertävä rytmi, joka muodostuu toimimisesta, siinä pohtimisesta ja uudelleen toimimisesta, ja hän haluaa tuoda tämän tekijän kokemuksen osaksi teoksensa katselukokemusta.

(269) 2000, 3.

Bourgeoisin²⁷⁰ mukaan *I Do* on aktiivinen ja myönteinen työskentelyvaihe, jossa taiteilija pyrkii kohti päämäärää. Vuorovaikutus työskentelymateriaalin ja -ympäristön kanssa onnistuu, ja taiteilija johtaa työskentelyä määrätietoisesti eteenpäin. *I Undo* on puolestaan piinaavaa hajottamista. Tässä työskentelyvaiheessa taiteilija purkaa jo tehtyä eikä vielä tiedä, miten jatkaisi. Hän etsii uutta tietä ja uutta suhdetta työskentelyyn. Tähän vaiheeseen kuuluu passiivisuutta, jossa taiteilija vetäytyy, toipuu ja aloittaa uudelleen. *I Redo* tarkoittaa ratkaisun löytymistä. Tämä ei välttämättä ole vielä lopullista, mutta taiteilija työskentelee taas eteenpäin. Hän on aktiivinen, työskentely on vuorovaikutteista ja taiteilijan ajattelu selkiytyy.²⁷¹

(270) 2008, 368.

(271) Bourgeois 2008, 368.

Louise Bourgeois, *I Do, I Undo, I Redo*,
1999–2000, teräs, peilit, sekatekniikka.
Valokuva: Tate, Lontoo.



Sekä *I Do, I Undo, I Redo* -teoksellaan että siihen liittyvällä *I Do, I Undo, I Redo* -tekstillään Bourgeois²⁷² vahvistaa Hessen²⁷³ ja Morrisin²⁷⁴ esiin tuomaa muutosta kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Tämä muutos muodostaa ratkaisevan eron Hessen ja Morrisin 1960-luvun lopun työskentelyn ja a priori -keinon välille. Bourgeoisin työskentelyn ajattelullinen ulottuvuus tukee myös Craggin²⁷⁵ hahmottelemaa kuvanveistäjän ajattelemista materian kanssa. Kyseessä on ilmiö, jota kuvaan johdannon *Putous-* ja *Horisontissa*-esimerkeissä. Kyseiset tapahtumasarjat vertautuvat myös siinä mielessä Bourgeoisin työskentelyyn, että myös minun ja työskentelymateriaalien välinen vuorovaikutus voidaan nimetä yhteistyöksi: työskentelen kokeillen, puran ja luovun sekä aloitan uudelleen useita kertoja. Materiaalinen ja tilallinen työskentely sekä taiteellisen työskentelyn kiertävä rytmi vaikuttavat lopullisen taideteoksen ajatukseen.

Kaikissa johdannon työskentelyesimerkkien lopputuloksissa on sekä muotoa että tilaa. *Hurman* voi kiertää ympäri. *Putous-* ja *Horisontissa*-teokset olen tehnyt seinälle ripustettaviksi, mutta ne eivät ole esimerkiksi piirustuksia, maalauksia eikä reliefejä. Kaikissa kolmessa johdannon teoksessa olen naista on myös tyhjä tila niiden ympärillä, joka mahdollistaa katsojan ja kokijan liikkumisen, sekä teoksien käsitteellinen, sosiaalinen ja kulttuurinen ympäristö. Esimerkkini ovat tilaan koottuja veistoksia, joita ei kuitenkaan ole tehty veistämällä. Niitä voitaisiin nimittää myös tilataideteoksiksi. Tämän lisäksi olen käyttänyt kolmiulotteisen kuvataideteoksen käsitettä. Seuraavaksi kiteytän kuvanveiston, tilataiteen ja kolmiulotteisen kuvataiteen suhteita.

KUVANVEISTON KÄSITE NYKYAIKANA

Kuten edellisestä luvusta ilmenee, kuvanveiston käsite on yhä käytössä samalla tavalla kuin myös veistoksen käsite²⁷⁶. Veistos-käsitettä käytetään edelleen yleisnimityksenä kolmiulotteisista kuvataideteoksista siitäkin huolimatta, että niitä ei aina ole tehty veistämällä. Jo vuoden 1967 artikkelissaan Morris²⁷⁷ toteaa, että kolmiulotteiselle kuvataideteokselle tarvittaisiin veistosta osuvampi käsite. Nykypäivänä kolmiulotteisen kuvataiteen mahdollisuudet ovat vielä laajemmat, joten kuvanveisto ja veistos eivät ole ongelmattomia käsitteitä nykytaiteen²⁷⁸ kentällä.

Veistosten rinnalle alettiin tehdä 1950-luvun puolenvälin jälkeen teoksia, joita on kutsuttu muun muassa tila-²⁷⁹, maa-²⁸⁰ ja ympäristötaiteeksi²⁸¹ sekä sosiaaliseksi taiteeksi²⁸². Esimerkiksi kirjoittaessaan Mary Missin *Perimeters/Pavillions/Decoys* -teoksesta Krauss²⁸³ toteaa sen olevan veistos mutta

(272) 2008, 368.

(273) 1968/1996, 594;
1969/1996, 596; Cooper
& Hesse 1992, 33.

(274) 1970/1993; 1993.

(275) 1985/1998, 60;
1995/1998, 74;
1996/1998a, 78-79;
1997/1998, 85;
1997/1999, 113.

(276) Veistos on suomenkielellä uudissana, jolla on korvattu vierasperäinen skulptuuri (Tihinen 2010, 23). Myös pyörökuva-käsitettä ollaan käytetty (ks. esim. Lindgren 1996, 19, 21).

(277) 1967/1993, 26.

(278) Nykytaiteella tarkoitan sitä kuvataidetta, jota tehdään nykyään. En rajaa siihen tiettyjä kuvataiteen osa-alueita, tekniikoita tai materiaaleja. Nykytaide voivat esimerkiksi olla kankaalle tehty öljymaalaukset, graniitista veistetty veistos sekä osallistava performanssi.

(279) Ks. lisää esim. Hohl 2002, 996-997; Rose 2002, 1091, 1100-1101, 1112-1113; Daval 2002b, 1124-1132; Bishop 2005.

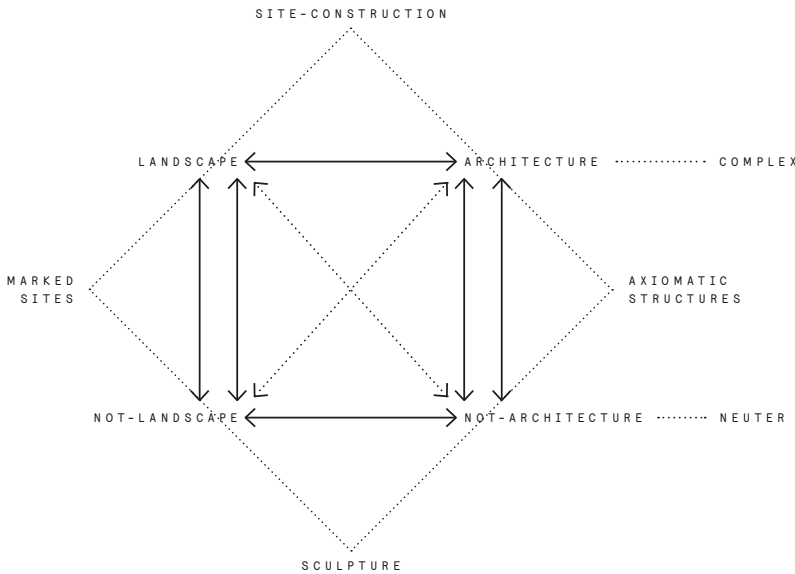
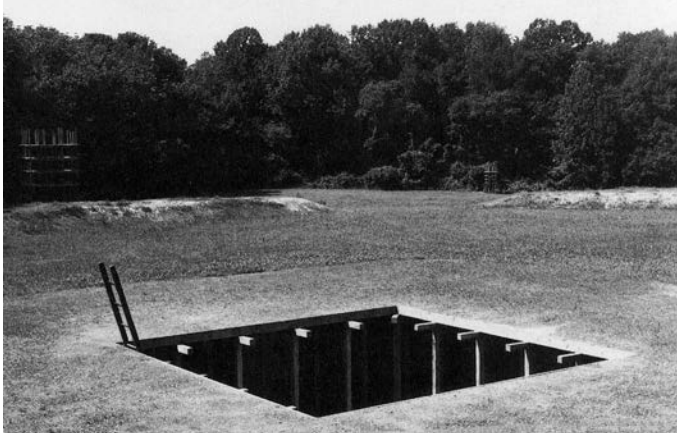
(280) Ks. lisää esim. Honour & Fleming 1992, 709; Rose 2002, 1113-1117.

(281) Ks. lisää esim. Daval 2002b, 1122-1148; Naukkarinen 2003.

(282) Ks. lisää esim. Rose 2002, 1110-1111; Daval 2002b, 1133-1135.

(283) 1979/1986, 277.

Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978.



Kraussin (1979/1986, 284–287) *laajentunut kuvanveiston kenttä* muodostuu muun muassa veistoksista, ympäristö- ja paikkasidonnaisista teoksista sekä rakennetuista tiloista.

tarkentaa teoksen kuitenkin maataideteokseksi. Määrittely perustuu Kraussin²⁸⁴ *kuvanveiston laajentuneeseen kenttään*, joka ei muodostu modernistiseen tapaan poissulkemalla. Krauss²⁸⁵ pitää *kuvanveiston laajentuneen kentän* -kaaviossaan edelleen kuvanveiston akselin ei-maisemaa – ei-arkkitehtuuria keskellä, mutta hän laajentaa kuvanveiston alaa ottamalla huomioon maiseman ja arkkitehtuurin vaikutukset siihen. Hän kirjoittaa postmodernin monimuotoisuudesta eikä määrittele esimerkiksi maa- tai ympäristötaidetta erillisiksi kuvataiteen osa-alueiksi kuvanveiston ulkopuolelle.²⁸⁶ Kraussin *kuvanveiston laajentuneessa kentässä* toteutuu kuvanveisto kulttuurisena käytäntönä.

(284) 1979/1986. Englanninkielisessä kirjoituksessaan Krauss käyttää käsitettä *sculpture in the expanded field*.

(285) 1979/1986, 284.

(286) Krauss 1979/1986, 277, 284, 287.

Myös tila- eli installaatiotaiteen mukaan tulo kuvataiteeseen on vaikuttanut kolmiulotteisen kuvataiteen määrittelyyn. Esimerkiksi Bishop²⁸⁷ erottelee tilataiteen muusta kuvataiteesta, muun muassa kuvanveistosta, maalauksesta, valokuvauksesta ja videotaideteesta sillä perusteella, että nämä muut kuvataiteen osa-alueet olettavat katsojan kehottomina silminä, jotka katselevat taideteosta liikkumattomina ja osallistumattomina etäisyyden päästä. Bishop²⁸⁸ väittää, että vasta tilataide tuo kuvataiteeseen uudenlaisen aistisen välittömyyden ja kehollisen osallistumisen sekä katsojan osaksi teosta. Hänen näkemyksen mukaan installaatiotaiteen avainominaisuus on katsojan kehollinen läsnäolo teoksen sisällä kokemassa sitä.

(287) 2005, 6, 11.

(288) 2005, 6, 11.

Kuten olen edellisessä luvussa esittänyt, Morrisin, Craggin²⁸⁹, Pottsin²⁹⁰ ja Ellegoodin näkemykset poikkeavat Bishopista. Esimerkiksi Morrisin²⁹¹ mukaan fenomenologinen, kehollinen sitoutuminen, on kuvanveistollisen työskentelyn vaatimus. Ellegood²⁹² lisää tähän, että kyseinen kehollisuus ja liike kuuluu nykyisin kaikkeen kuvanveistoon. Ellegood myös kirjoittaa tila- ja kuvanveistotaiteella olevan sekä eroavaisuuksia että yhtäläisyyksiä, sillä molemmat toteutuvat materiaalisina kolmiulotteisissa tilassa ja ottavat huomioon esitystilan sekä asia- ja paikkayhteyden. Myös tyhjä tila, poissaolo, voidaan kokea yhtä kehollisena kuin läsnäolo, aineellisuus. Silti kehollisuutta ei voida pitää kuvanveiston tai tilataiteen yksinoikeutena. Kaikilla postmodernin kuvataiteen osa-alueilla on tehty ja nykytaiteen osa-alueilla tehdään teoksia, jotka korostavat katsojan kokemuksellisuutta ja kehollisuutta. Tällaisia kuvataideteosesimerkkejä ei ole vaikeaa löytää, ja asiasta on myös kirjoitettu runsaasti²⁹³.

(289) 1995/1999, 106.

(290) 2000/2009, 357-358.

(291) 1970/1993.

(292) 2009, 6-7, 9-10.

(293) Ks. esim.
Pitkänen-Walter 2001;
Ellegood 2009.

Tarja Pitkänen-Walterin julkinen taideteos,
joka valmistui Kylmäkosken vankilaan vuonna 2013.



Kuvanveiston ala on laajentunut, mutta se tarjoaa sosiaalisena, kulttuurisena ja historiallisena käytäntönä edelleen taiteilijoille rajoitetun kentän, jossa toimia. Muuten kuvanveiston alaa ei enää tunnisteta, ja se lakkaa olemasta. Edellä on ilmennyt, että näin ei ole vielä tapahtunut. Postmodernia kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä on kuitenkin harvoin voitu määritellä yhden kuvataiteen osa-alueen sisällä tai pelkästään käytettyjen materiaalien ja tekniikoiden kautta.²⁹⁴ Kuvataiteen osa-alueiden puhtauden sijaan postmodernissa kuvataiteessa on vallinnut ja nykytaiteessa vallitsee iloinen pluralismi, jossa eri materiaalit, tekniikat ja keinot sekoittuvat keskenään. Myös puhtaasti kuvalliset mediat voidaan kyseenalaistaa. Usein visuaalinen sekoittuu esimerkiksi tekstuaaliseen tai auditiiviseen, ja niiden vaikutuksia toisiinsa on haastavaa erotella.²⁹⁵

(294) Krauss
1979/1986, 288–289.

(295) Seppä 2007, 70–71.

Riikka Puronen, *Air Sculpture*, 2003. Teos koostuu kahdesta rullalautaramppia muistuttavasta muodosta ja niille heijastetuista videoista. Toisen videon kuvassa taiteilija työskentelee. Hänellä on Glasstron-videolasit päässään ja hän veistää ilmasta veistosta. Tämä veistos piirtyy katsojan nähtäväksi videolla, joka heijastuu vastapäiselle rampille. Valokuvat: Riikka Puronen.



Tilataiteesta puhutaan yleensä silloin, kun teoksen tilasta kokonaisuudessaan tulee yhtä tärkeä kuin sen osista²⁹⁶. Silti esimerkiksi Riikka Puronen alleviivaa *Air Sculpture* -teoksensa kuvanveistollisuutta tuomalla veistos-käsitteen teoksen nimeen. Tutkimuksessani teen kolmiulotteista kuvataidetta ja liityn työskentelylläni kuvanveistollisen käytännön perinteeseen. En kuitenkaan rajaa tilataidetta tai tilallisuutta ulos kuvanveistosta. Myöskään kuvanveiston rajaaminen pois tilataiteesta Bishopin²⁹⁷ tavoin ei ole tutkimukseni kannalta tarkoituksenmukaista. Näkemykseni mukaan muoto ja tila kulkevat rinnakkain nykykuvanveistossa, joten yhdistän ne kolmiulotteisen kuvataiteen käsitteellä.

(296) Bishop 2005, 6–8;
Morris 2008, 13.

(297) 2005, 6, 10–11.

Tutkin kolmiulotteisuutta kuvataiteellisessa työskentelyssä ja erityisesti sitä, miten kolmiulotteinen kuvataideteos

syntyy. Kyse ei ole esimerkiksi kuvanveiston tai tilataiteen eroista vaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ominaispiirteistä. Tekniikoiden ja materiaalien sijaan olennaista tutkimuksessani on kolmiulotteisuus: toiminta tilassa ja ajassa. Käytän kolmiulotteista kuvataidetta laajana ja selvettävänä käsitteenä, jonka alaan kuuluvat niin kuvanveisto kuin tilataidekin. Kolmiulotteisen kuvataiteen käsitteeni perusta on Kraussin²⁹⁸ *laajentuneessa kuvanveiston kentässä*, joka sallii tämän monimuotoisuuden.

(298) 1979/1986.

P Ä Ä K Ä S I T T E E T

Tutkiessani kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjaa jaan sen kolmeen vaiheeseen. Käytän tässä Morrisin²⁹⁹ karkeaa jakoa ideaan, keinoihin ja lopputulokseen, ja nämä muodostavat tutkimukseni pääkäsitteet. Tarkennan niitä seuraavaksi suhteessa sosiaaliseen, kulttuuriseen ja historialliseen käytäntöni.

(299) 1968/1993, 44-46; 1970/1993. 76-77. Englanninkielisissä kirjoituksissaan Morris käyttää käsitteitä idea, means ja end.

I D E A

Taiteellisessa työskentelyssä idea mielletään ajatuskokonaisuudeksi taideteosta varten. Kuvataiteen yhteydessä idea voi olla visio, eli visuaalinen mielikuva, tai se voidaan esittää luonnoksen avulla. Tällöin taiteilija aloittaa työskentelynsä luonnostelemalla, jota tehdään idean löytämiseksi tai sen kirkastamiseksi. Siukonen³⁰⁰ kuitenkin toteaa, että teoksen ajatusta on yleensä kuvataiteessa pidetty erillisenä teoksen tekemisestä. Toimintasuunnitelma ajatellaan valmiiksi ennakoon, ja taiteilija toimii erikseen ajattelijana ja idean toteuttajana. Tämä kaksinaisuus tulee esiin myös Morrisin³⁰¹ määrittelemässä a priori -keinossa, ja hänkin korostaa idean toteuttamista fyysisenä työskentelynä. Kuten historiallisesta luvusta edellä ilmenee, kuvanveistolle on ollut pitkään tyypillistä ennaltakäsien hyvin suunniteltu työskentelymenetelmä³⁰².

(300) 2011, 10.

(301) 1970/1993, 75-77.

Readin³⁰³ mukaan kuvanveistäjä tavoittaa ensin muodon päässään. Kuvanveistäjä näkee idean kuvittelemalla. Hän ajattelee sitä mielessään aivan kuin pitelisi sitä käsissään. Tällaisen työskentelyn toinen vaihe on ennalta ideoidun vision päämäärätietoinen toteuttaminen materiaan, ja tämän varsinaisen työskentelyn jälkeen taiteilijalla on sen lopputuloksena taideteos. Duchampilainen idealismi on puhtain esimerkki idean hyödyntämisestä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Myös johdannon työskentelyesimerkeistä *Hurmassa* on työskentelyn pohjalla selkeä idea, jonka sitten seuraavaksi toteutan materiaaliseen ja tilalliseen muotoon.

(302) Ks. myös Morris 1993, 52; Le Normand-Romain 2002a, 851.

(303) 1956, ix-x.

Tässä tutkimuksessa tarkoitan idealla kolmiulotteisen kuvataideteoksen teosideaa. Se eroaa aavistuksesta. Idea on ennen materiaalista ja tilallista työskentelyä mielessä ajateltu toimintasuunnitelma, jonka mukaan materiaallinen ja tilallinen työskentely aloitetaan. Usein idea on sanallisesti selitettävä tai kaksikulotteisesti esitettävä. Tämä ajatusrakennelma sisältää oivalluksen, uuden ajatuksen tai ongelman ratkaisun. Pekka Kyrö³⁰⁴ yhdistääkin sen teknisen työprosessin kaavioihin ja suunnitelmiin. Idea voidaan nähdä myös taustalla vaikuttavana aatteena ikään kuin järkenä tai selityksenä jollekin. Se on siis abstrakti, visuaalinen tai käsitteellinen.

(304) 2011.

Idea voidaan nähdä taiteellisen työskentelyn kiinto-tähtenä, jota kohden työskentelyssä kuljetaan. Se on teoksen ajatus³⁰⁵, joten se liittyy taideteoksen sisältöön. Esimerkiksi Jukka Lehtinen kuvailee tätä yhteyttä seuraavasti: Puhdas ideataso liittyy sisältöön. Se voi olla tunne tai kokemus, jonka haluan välittää. Kuvanveistäjänä joudun kuitenkin ratkaisemaan valtavan määrän käytännöllisiä ongelmia ennen teoksen valmistumista. Käytännön ongelmat ovat insinöörityötä, ja ne täytyy ratkaista rationaalisesti. Kun joudun keskittymään älyllisesti rakenteeseen ja fyysiseen maailmaan liittyvien rakenteiden ratkaisemiseen, muulle ajattelemiselle jää vapaat kädet idean ja sen kanssa, mikä tässä on taidetta.³⁰⁶

(305) Siukonen 2011, 10.

(306) Kyrö 2011.

KEINOT

Keinolla tarkoitan työskentelymenetelmää, jolla kolmiulotteisen kuvataideteos tehdään. *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvussa nousee esiin useita tapoja tehdä kolmiulotteista kuvataidetta. Tarkimmin määriteltäviä niistä ovat Morrisin ja Craggin jaot kahteen erilaiseen menetelmään. Ensimmäistä niistä Morris³⁰⁷ nimittää a priori -keinoksi ja Cragg³⁰⁸ työskentelymateriaalin pakottamiseksi ennalta ajateltuun muotoon. Tässä keinosssa idean käyttäminen määrää etukäteen työskentelyjärjestyksen³⁰⁹. Taiteilijalla on ensin idea, sitten hän toteuttaa sen materiaalisesti ja tilallisesti ja kolmannessa vaiheessa hänellä on valmis taideteos. A priori -keinossa taiteilijalla on siis muoto ennen materiaa tai tarkemmin sanottuna mielikuva tai kuva muodosta ennen materiaalista ja tilallista muotoa reaalityodellisuudessa. Näin syntyy johdannon työskentelyesimerkeistäni *Hurma*.

(307) 1970/1993, 75–77.

(308) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.(309) Morris 1968/1993,
44–45; Morris
1970/1993, 75–78.

A priori -keino tuo taiteen tekemiseen järjestystä mielen ajattelun ja logiikan avulla. Se vähentää kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn mielivaltaisuutta, romanttisuutta ja mystisyyttä.³¹⁰ Se on myös keino sijoittaa taiteen perusta toisaalle kuin henkilökohtaiseen makuun tai formalismiin. A priori -keinolla on avattu taiteen eriytyneisyyttä mutta myös päästy toteuttamaan kuvainnollisuutta. Duchampin lisäksi tästä työskentelymenetelmästä ovat pitäneet kiinni myöhemmätkin käsitetaiteilijat. Myös minimalistit hyödynsivät a priori -keinoa rakentamisen työtavassaan.³¹¹

(310) Morris 1968/1993,
44–46; Morris 1970/1993,
76–77, 83, 92.(311) Morris 1970/1993, 77,
89; Morris 1993, 51–67.

Ideaan pohjautuva kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keino ei ota huomioon mielessä kuvittelemisen sekä materiaallisen ja tilallisen työskentelyn eroa. Esimerkiksi Antero Toikka toteaa, että ideoiden paino punnitaan mielen ja maailman rajalla³¹². Toisin sanoen suunniteltu idea työestetään materiaalliseen ja tilalliseen muotoon, jotta kolmiulotteinen kuvataideteos olisi aistisesti havaittava ja yhteisesti jaettava. Kolmiulotteisen kuvataiteen ehdot ja puitteet ovat hyvin arki-

(312) Kyrö 2011.

päiväisiä. Niihin pätevät samat fysiikan lait kuin kaikkiin materiaaleihin ja niiden muokkaamiseen.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä idea saattaa muuttua tapahtumasarjan kuluessa, kuten johdannon *Putous*-teoksen tapahtumasarjasta käy ilmi. Myös Tapani Kokko kertoo, että hänellä on yleensä ideoita mielessä työskentelyä aloittaessaan, mutta työ voi myös muuttua sitä tehdessä.

Materiaalinen ja tilallinen työskentely voi viedä syntymässä olevaa teosta suuntaan, jota taiteilija ei ole ennalta ajatellut, tai vastaan saattaa tulla yllätyksiä, ja sitten täytyy soveltaa.³¹³ *Putous*-teosta työstäessäni minulle käy juuri näin.

(313) Kyrö 2011.

Toimintasuunnitelma muuttuu materiaallisen ja tilallisen työskentelyn aikana, koska etukäteen ajatteleman ei vastaa sitä, miten koen syntymässä olevan teoksen reaalityodellisuudessa. Tämä työskentelykeino sivuaa kuvanveiston klassista työskentelytapaa, jossa taiteilijan idea muuttui, kun se työstettiin toiseen materiaaliin ja suurempaan kokoon³¹⁴. Tässä keinossa toteutuu myös Hessen ja Morrisin työskentelyn esiintuoma muutos, mutta sitä ei ole teoretisoitu kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinona seikkaperäisesti.

(314) Honour & Fleming
1992, 544–545;
Le Normand-Romain
2002a, 851.

Materiaallisen ja tilallisen työstämisen lisäksi kolmiulotteinen kuvataide on ajattelemista. Kuvanveistossa materiaalin ominaisuuksilla on aina katsottu olevan suuri vaikutus teoksen sisältöön, ajatukseen sekä näiden tulkintaan³¹⁵. Siukosen³¹⁶ sanoin kuvataiteessa ei kuitenkaan ole enää kysymys siitä, miten taideteos rakennetaan vaan mistä ja miten siihen luodaan merkityksiä. Ja Marja Sakari³¹⁷ korostaa osan nykyveistoksista avautuvan kokemuksen ja ajattelemisen myötä käsitetaiteelle tyypilliseen tapaan. Tällaiset kuvataidekäytännöt edellyttävät niin aineellista kuin abstraktimpaakin suhdetta todellisuuteen. Aineellinen suhde on verrattavissa käsityöhön ja abstrakti suhde käsitteelliseen ajattelemiseen. Toinen Morrisin ja Craggin määrittelemistä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoista ei jaa ajattelemista ja sen materiaalista ja tilallista toteuttamista eri työvaiheisiin. Erityisesti Cragg³¹⁸ korostaa kuvanveistäjän ajattelevan materiaalin kanssa.

(315) Cragg 1997/1999, 113.

(316) 2002, 11.

(317) 2000, 228–229.

(318) Cragg 1996/1999, 109.

1960- ja 1970-lukujen taitteessa yhdysvaltalaiset taiteilijat etsivät työskentelymenetelmää, joka ei perustuisi etukäteen ajattelemiselle ja joka ei jakaisi mielessä suunnittelua ja aistista työskentelyä³¹⁹. Tämä tulee esiin Hessen ja Morrisin kohdalla historiallisessa luvussa. He eivät etukäteen ajatelleet tai kuvitelleet kuvaa tai muotoa, johon he olisivat työskentellyllään tähänneet. Etukäteen ajatellun idean tai työskentelyn lopputuloksen sijaan he korostivat koko kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjaa. Myös johdannon *Horisontissa*-teos syntyy monivaiheisessa tapahtumasarjassa, johon vaikuttaa taiteilijan lisäksi työskentelymateriaali.

(319) Morris 1993, 67–68.

Morris³²⁰ kutsuu tätä fenomenologiseksi työskentelyksi. Se taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien

(320) 1970/1993, 73–78.

välistä vuorovaikutusta. Cragg³²¹ puolestaan muotoilee toisen keinon materiaalin ja taiteilijan väliseksi dialogiksi, jossa molemmat osapuolet antavat ja saavat, ja lopussa työskentelymateriaali löytää itsensä uudesta muodosta sekä taiteilija teoksestaan uuden sisällön ja merkityksen. Cragg³²² tuo tähän materiaalliseen ja tilalliseen yhteistyöhön lisäksi ajattelullisen ulottuvuuden, jossa kuvanveistäjä ajattelee dialogisesti materiaalin kanssa. Myös Bourgeois³²³ kirjoittaa ajattelemisesta kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Hän painottaa työskentelemisen kiertävää rytmiä, joka muodostuu toimimisesta, siinä pohtimisesta ja uudelleen toimimisesta. Kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn ja siinä ajattelemiseen kuuluu ihmissuhteen kaltainen vuorovaikutus työskentelymateriaalin ja -ympäristön kanssa, ja tämän vuorovaikutuksen laatu vaihtelee eri työskentelyvaiheissa.

Jokainen materiaali käyttäytyy omalla tavallaan ja määrittelee tekeillä olevan teoksen mahdollisuudet³²⁴. Enää ei voida ajatella, että ainoastaan tietyt materiaalit tai tekniikat kuuluisivat kolmiulotteisen kuvataiteen mahdollisuuksiin. Craggin³²⁵ mukaan 1800-luvun lopulla oli vielä melko suuri ei-taiteen maailma: oli paljon materiaaleja ja esineitä, joita ei ollut vielä käytetty taiteen tekemisessä. 1900-luvulla tästä ei-taiteen maailmasta tuli jo lähes identtinen taidemaailman kanssa. Myös Leena Valkeapää³²⁶ kirjoittaa, että kuvataiteen keinot ja toimintatavat on yhä monimuotoisempia. Taiteellinen työskentely voidaan nähdä esimerkiksi esineiden tuottamisen sijaan tapahtumasarjoissa ajattelemisena.

LOPPUTULOS

Toiminnalla yleensä tähdätään johonkin lopputulokseen, niin myös kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Jos taiteellinen työskentely nähdään sosiaalisena ja kulttuurisena käytäntönä, taiteilijalla on oltava esitettävää. Tämä pyrkimys erottaa työskentelytapahtumien sarjan sen lopputuloksesta, koska lopputuloksen jälkeen toiminta yleensä lakkaa. Kuvataiteellisen työskentelyn lopputuloksena syntyy kuvataideteos. Tutkimuksessani tarkoitan lopputuloksella juuri tapahtumasarjan aikana syntynyttä taideteosta.

A priori -keinossa lopputulos on selvästi määriteltävissä. Ensimmäinen työvaihe on idean ajatteleva, toinen sen materiaallinen ja tilallinen toteuttaminen ja kolmas lopullinen sekä kenties muuttumaton taideteos. Tässä rationalistisessa työskentelymenetelmässä on selkeä tavoite, sen etukäteen oletettu lopputulos tulee vastaamaan valmista taideteosta³²⁷.

1960-luvun lopulla kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely otti uuden suunnan³²⁸. Tämä ilmenee esimerkiksi Hessen ei-teoksissa ja Morrisin *Continuous Project Altered*

(321) 1985/1998, 60; 1996/1998b, 81; 1996/1999, 109. Englanninkielisessä tekstissään Cragg nimittää materiaalin ja taiteilijan välistä dialogia seuraavasti: dialogue between the material and the artist.

(322) 1995/1998; 1996/1998a; 1996/1998b; 1995/1999; 1996/1999.

(323) 2008, 368.

(324) Ks. myös Morris 1970/1993, 91; Bourgeois & Kuspit 1988/1996, 38–39.

(325) 1995/1999, 104 ; 1996/1999, 109.

(326) 2010, 21.

(327) Morris 1968/1993, 44–45; Morris 1993, 68.

(328) Hesse 1968/1996, 594; Hesse 1969/1996, 596; Cooper & Hesse 1992, 33; Morris 1993, 67.

Daily -teoksessa, jonka kohdalla Morrisin³²⁹ työskentely ja sen esittäminen kietoutuivat yhteen. Muodon tekemisen sijaan Morrisin kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely voidaan nähdä esittämisenä.

(329) 1970/1993, 75, 91-92; 1993, 67-68.

Sydney Walker³³⁰ kuvaakin taiteellista työskentelyä tapahtumana, jossa ei ole ennalta määrättyä lopputulosta, vaan työskentely säilyy avoimena pitkään. Joskus teos selkiytyy tekijälleen vasta tapahtumasarjan kuluessa tai pitkän ajanjakson jälkeen teoksen valmiina näkemisen ja kokemisen myötä. Taiteilijan työskentely ja sen lopputulos voi yllättää myös tekijänsä, kun kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely toteutuu taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välisenä vuorovaikutuksena³³¹, materiaalin ja taiteilijan välisenä dialogina³³² tai ihmissuhteen kaltaisena vuorovaikutuksena työskentelymateriaalin ja -ympäristön kanssa³³³.

(330) 2004, 6, 10-11.

(331) Morris
1970/1993, 73-78.

(332) Cragg
1996/1999, 109.

(333) Bourgeois
2008, 368.

KOLMIULOTTEINEN KUVATAIDE KOKEMUKSELLISENA KÄYTÄNTÖNÄ

Kuten olen aiemmin tuonut esille, tutkimukseni perustuu siihen näkemykseen, että kuvataiteella on kaksinainen luonne. Se on yhtäältä sosiaalista, kulttuurista ja historiallista. Tämä perustuu siihen, että kuvataidetta on tehty jo pitkään, joten siitä on muotoutunut vakiintunut käytäntö³³⁴. Toisaalta kuvataide on myös ainutlaatuisista, yksilöllistä ja henkilökohtaisista³³⁵, koska kuvataiteellinen työskentely sekä taideteoksen katsominen ja kokeminen perustuvat aistihavaintojen tekemiseen³³⁶. Sekä aistihavainto että kokemus³³⁷ ovat aina yksittäisen ihmisen³³⁸, joten voidaan sanoa, että kuvataide ilmaantuu tekijälleen, katsojalleen ja kokijalleen myös yksittäisenä.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni on noussut kysymyksiä, ja pohdin niitä tutkimuksessani kokemuksellisesti. Tarkastelen tutkimuskysymyksiäni käsinkosketeltavassa suhteessa niihin, eli samalla tavalla kuin ne ovat minulle ilmenneet. Tämän vuoksi tutkimukseni lähtökohta on aistien avulla hahmottaminen³³⁹. Kuvataiteellisesti työskenteleminen on erilainen kokemus kuin kuvataiteellinen työskentely nähtynä, luettuna tai kuultuna. Tutkimuskiinnostukseni on ensisijaisesti kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kokemuksellisuudessa: miten alani muut toimijat ovat kokeneet toimintansa ja miten minä koen sen. *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvussa olen tuonut esiin useita alani näkökulmia. Nyt paneudun siihen kokemuksellisuuteen, jossa tutkin kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskentelemällä.

TOIMIJANA KOLMIULOTTEISUUDESSA

Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely on pääasiassa materiaalisesti ja tilallisesti toteutuvaa toimintaa reaali-todellisuudessa. Kolmiulotteista taideteosta tehdessäni ja sitä kokiessani on olennaista, että pääsen liikkumaan muodon ympäri tai tilan sisällä, jotta teoksen kokonaisuus hahmottuu. Työskennellessäni liikun ja havaitsen liikkeessä. Tilallisuuteni korostuu. Olen kolmiulotteinen muoto minua ympäröivässä tilassa, mutta ihoni rajaavan muotoni sisällä on myös kolmiulotteista tilaa. Kirsi Heimonen³⁴⁰ kutsuu tätä tilaa ruumiillisuuden sisätilaksi, saleiksi, jotka avautuvat kokemuksessa.

(334) Carroll 1988.

(335) Ks. myös Duchamp 1957/1996, 818–819.

(336) Morris 1966/1993b, 17; Siukonen 2010, 32; Kuumola 2012, 37–40.

(337) Käsitän kokemuksen koettuna tapauksena tai elämyksenä aistien kautta ja suhteena itsensä ulkopuolisen maailman kanssa. Filosofiasa kokemus yleensä määritellään todellisuutta koskevien tietojen saamiseksi siten, että aikaisempiin tietoihin tulee jokin olennainen lisä, joka poikkeaa aikaisemmasta tietoaaineistosta. Tapani käyttää kokemuksen käsitettä kattaa kaikki ulkoiset ja sisäiset kokemukset, aistimukset ja elämykset.

(338) Varto 2008b, 61; Valkeapää 2010, 25; Valkeapää 2011, 105.

(339) Ks. myös Valkeapää 2011, 95–96, 102.

(340) 2010, 52–53.

Työskennellessäni koen kolmiulotteisena tilana kolmiulotteisessa tilassa: kehona. Kohtaan kehona kuvataiteellisessa työskentelyssä hahmottuvan muodon ja tilan, syntyvän taideteoksen.

Liikkuessa, toimiessa ja kokiessa kehon sisätila yhdistyy sitä ympäröivän ulkoisen tilan kanssa. Tämä vaikuttaa liikkuamiseen ja aistisuudelle³⁴¹ herkimiseen, kun sisätilat heijastuvat ympäristöön ja ympäristö sisätiloihin.³⁴² Kolmiulotteista kuvataideteosta tehdessäni liikun sekä kehona tilassa että oman kehoni sisätilassa. Tällöin selkeät rajat niin minän ja maailman³⁴³ kuin mielen ja ruumiin väliltä häipyvät.

Keho-sanaa käyttämällä pyrin välttämään kahtiajakoja. Suomalainen tutkimus on käyttänyt ruumiin ja kehon käsitteitä kirjavasti. Erotan kehon ruumiista, joka yleensä ymmärretään ainoastaan havaittuna, ulkopuolelta katsottuna tai nähtynä.³⁴⁴ Ruumiilta siis puuttuvat havaittujen ja toimijain roolit. Kehon käsitteellä korostan ihmisen olevan enemmän kuin ruumiinsa. Esimerkiksi kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni minulle tarjoutuu useita mahdollisuuksia toimia ympäristössäni ja käsitellä siihen liittyviä asioita, joten mielen ja ruumiin kahtiajako ei tunnu kohdalliselta. Voin esimerkiksi pyrkiä kiinnittämään huomiota vain yhteen aistiini, aistia useammalla aistilla samanaikaisesti tai käyttää yhdessä aistien kanssa tai erikseen mielen mahdollisuuksia. Keskustella voidaan sanallisesti, kuvitella kuvallisesti tai pohtia kehollisesti. Tällaisen aistisuuden mahdollistaa se, että liikun, toimin ja koen kolmiulotteisena tilana kolmiulotteisessa tilassa. Kehon liikkeessä toimijan mieli ja ruumis yhdistyvät. Tätä yhteyttä Maurice Merleau-Ponty³⁴⁵ nimittää ajattelevaksi kehoksi.

Kun huomio kiinnitetään aisteihin, ollaan läsnä kyseisessä hetkessä. Jaana Parviainen³⁴⁶ korostaa, ettei ihminen ainoastaan liiku tai toimi, vaan hän kykenee olemaan tietoinen siitä, kuinka hän liikkuu ja toimii. Parviainen³⁴⁷ määrittelee kehon siksi osaksi ruumista, joka on tietoinen itsestään. Kuten tulen myöhemmin osoittamaan, kuvataiteellinen työskentely ei kuitenkaan tapahdu kokonaisuudessaan tietoisuuden alueella³⁴⁸, joten Parviaisen kehon käsite on ongelmallinen tässä yhteydessä. Jotta selkäni voi tunnistaa, käteni ajatella ja jalkani muistaa, minun täytyy kokea itseni kolmiulotteisena tilana, jossa asiat pääsevät tapahtumaan.

(341) Aistisuudella tarkoitan kokonaisuutta, jolla ihminen on maailmassa, kun aisteja ei eroteta toisistaan. Aistinen on aistittavissa olevaa. Se on ihmisen konkreettinen yhteys todellisuuteen. Aistiminen on havaitsemista tai tuntemista aisteilla, eli aistimusten vastaanottamista. Se on kehollinen tapahtuma: ihminen tuntee sen kehonsa jollakin osalla tai keholla kokonaisuutena.

(342) Heimonen 2010, 53.

(343) Varton (1994, 35, 155) mukaan maailma on kaikki se, mitä on. Maailmassa oleminen merkitsee, että olemme aina ensisijaisesti yksi osa sellaista kokonaisuutta, jota emme voi kokonaan tuntea. Sakari (2000, 174) tulkitsee, ettei maailma tarkoita ainoastaan ihmistä ympäröivää todellisuutta, vaan maailma on se mielekkyyden piiri, jossa asiat voivat tapahtua.

(344) Ks. lisää esim. Parviainen 2006, 69–70.

(345) 1945/1962, 82.

(346) 2006, 29.

(347) 2006, 70–71.

(348) Ks. myös Duchamp 1957/1996, 819.

(349) Varto 2008b, 60–61; Valkeapää 2010, 25; Valkeapää 2011, 105.

KOKEMUKSELLISUUS JA YKSITTÄISYYS

Kokemukseen tukeutuminen johtaa väistämättä ainutlaatuisen ja yksittäisen äärelle³⁴⁹, koska kokemus avaa yksittäisen ilmiön tiettyssä ajassa ja tilassa sille yksilölle, jonka kokemuksesta on kulloinkin kyse. Kokemuksessa maailma on hetken yhdellä

tavalla, vaikka seuraavassa hetkessä asiat olisivat jo suhteellisia, eli asettuisivat suhteeseen jonkin laajemman asia- ja paikkayhteyden kanssa.³⁵⁰ Kokemus ei ole koskaan yleistä eikä kokemuksen lineaarista. Ihmisillä on erilainen vauhti, eri suunta ja tempo. Tämän vuoksi erot kokemisessa ovat suuremmat kuin yhtäläisyydet.³⁵¹

(350) Varto 2008c, 34–35.

Yksilön keho rajaa itsensä erilleen muusta maailmasta, mutta se myös avaa yksilön aisteineen maailmaan ja asettaa hänet siellä paikallensa. Kokiessaan aistisesti hän on suhteessa itsensä ulkopuolelle ja saa siitä myös jotain itselleen³⁵². Koko sosiaalinen toimintamme edellyttää yhteisesti jaettua todellisuutta, yhtä maailmaa, vaikka suhde siihen voi jokaisella olla erilainen.

(351) Varto 2008b, 61;
Varto 2008c, 35.

(352) Varto 2008b, 63.

Taiteellista työskentelyä ja taideteoksia on totuttu pitämään länsimaisessa kulttuurissa uniikkeina eli yksittäistapauksina renessanssista lähtien. Taiteellisen ilmaisun ainutlaatuisuus ja -kertaisuus ovatkin tunnustettuja ja hyväksyttyjä piirteitä³⁵³. Kuvataideteoksen tekeminen tapahtuu vain kerran, sitä ei ole tarkoituskaan toistaa. Sen työstäminen on niin sanotusti kiinni työskentelyn kokemuksellisissa tapahtumissa, joita on vaikeaa abstrahoida tai idealisoida työskentelystä erikseen.

(353) Valkeapää 2011, 105.

Tieteessä ei ole ollut tapana tutkia yksittäistä, koska sillä ei ole voinut perustella yleistä³⁵⁴. Perinteisesti tiede on käsitellyt ainoastaan toistettavissa olevia asioita; se ei ole pystynyt ratkaisemaan kysymyksiä, jotka koskevat ainutkertaisia tapahtumia³⁵⁵. Yksittäistapaus on tunnustettu vasta akateemisen tutkimuksen laadullisessa perinteessä. 1970-luvulla alkanut menetelmällinen käänne on tuonut ainutkertaisen ja paikallisen näkökulman yhden, yleisen ja yhteisen tieteellisen totuuden rinnalle.³⁵⁶ On hyväksytty, ettei maailma ole yksi aika, paikka tai tila vaan sarja jatkuvia ilmaantumisen ja peittymisen tapahtumisia³⁵⁷.

(354) Varto 2008c, 12.

(355) Vadén 2013, 99.

(356) Valkeapää 2011, 105.

(357) Varto 2008c, 39.

On vain yksittäisiä kokemuksia, koska on vain yksittäisiä kehoja ja yksittäistä aistista. Kokemukset on sidottu yhteen kehoon, joten taide on yksittäisen ihmisen toimintaa.³⁵⁸ Ei myöskään ole mitään tapaa, millä kokea täysin samaa kuin toinen, koska kenelläkään toisella ei voi olla samaa aikaa ja paikkaa³⁵⁹. Kuitenkin jotain kulkeutuu aina minulta toiselle, ja myös toisin päin, yhteisesti eläen ja siinä kommunikoiden, mutta jaettava ei ole kokemus koettuna tai tapahtuminen sellaisenaan vaan esimerkiksi niiden kuvaus tai merkitys. Kokemusten kanssa kuvattavasta ja kerrottavasta on mahdollista tulla jaettu tila ja merkitysten vuoropuhelu.³⁶⁰

(358) Varto 2008b, 61, 68.

(359) Varto 2008c, 35, 37.

(360) Valkeapää
2010, 24–25.

Yksittäinen ihminen on aina yksin tiettyyn pisteeseen saakka ja vasta sen jälkeen hän voi jakaa kokemuksiaan toisten kanssa³⁶¹. Jaettaessa samankaltaisia kokemuksia yhdessä niitä voidaan ymmärtää yleisemmin. Helpompaa on jakaa merkityksiä sellaisista asioista, joista on yhteisiä kokemuksia. Vaikka

(361) Varto 2008b, 68;
Varto 2008c, 37.

ihminen on yksittäinen ja yksilöllinen toimija, maailman-kuvansa ja todellisuutensa rakentaja, hänen olemassaolonsa yksilönä toteutuu vain niissä suhteissa, joita hänellä on ympäristöönsä³⁶².

Jaana Houessou³⁶³ kuvaa, kuinka ympäristöstä tulee ihmisen toinen puoli. Ihminen ei voi valita ympäristöään, joten lopulta ihminen rakentuu sattumanvaraisesti siinä ympäristössä, jossa sattuu elämään. Ajan kuluessa esimerkiksi taiteilija imee itseensä ympäristöään, kun ympäristö ruokkii häntä kokemuksilla. Lopulta ympäristö määrittää hänen toimintaansa, arvojaan ja näkemyksiään. Voidaankin sanoa, että kuvataiteellinen työskentely on aina yksittäisen henkilön kokemuksiin sidottua³⁶⁴.

(362) Varto 2008c, 109;
Varto 2009, 43.

(363) 2010a, 135.

(364) Houessou 2010a, 120.

NÄKYVÄN JA KOETTAVAN TYÖSTÄMINEN

Kolmiulotteisessa kuvataiteessa visuaalisuuteen yhdistyvät materiaalisuus ja tilallisuus³⁶⁵, joten sen keskeinen ominaisuus on moniaistisuus³⁶⁶. Johdannon työskentelyesimerkeissä tulee esiin, miten kolmiulotteinen kuvataide syntyy kokemuksellisissa tapahtumasarjoissa, jotka tekevät asioita näkyviksi ja koettaviksi. Työstettävän teoksen muoto saa taiteilijan havainnoimaan ja muokkaamaan sitä, ja tämä ohjaa taiteilijaa yhä uusiin havaintoihin.

(365) Morris 1993, 68;
Le Normand-Romain,
Pingeot, Hohl, Daval, Rose
& Meschede 2002, 847.

(366) Siukonen 2010, 32.

Koen, että kolmiulotteista kuvataidetta tehdessäni voin antaa tilaa juuri havainnoille ja kokemuksille. Suorastaan etsin aineellisia tarttumakohtia minun ja ympäristöni suhteeseen. Järjestelen ympärillä olevaa sekä pohdin näkemisen ja kokemuksen sisältöjä. Materiaalisessa, tilallisessa ja kehollisessa toiminnassa tunnistan ilmiöitä ja koettelen ajatuksiani aistisessa kokemuksessa. Tekeillä oleva teos on ajatusteni aistisesti koettavia osia, ja niitä liikutteleamalla ja yhdistelemällä kokeilen asioiden erilaisia suhteita, jolloin näen uusia, konkreettisia ja toisiinsa verrattavia näkökulmia.

Korostan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni toiminnallisuutta, koska se tuo esille kokemuksellisuuden, jossa asiat tapahtuvat materiaalisesti ja tilallisesti. Sen sijaan että ajattelisin ainoastaan kuvilla abstraktisti mielessä, työstän niitä koko ajattelevalla kehollani. Materiaalinen ja tilallinen toiminta ei ole minulle jotain, jonka haluaisin peittää teoksen taakse tai jättää sen alle. Useimmiten se on koko kuvataiteellisen työskentelyni ja jopa sen mahdollisen lopputuloksen pääsisältö, kuten esimerkiksi johdannon esimerkeissä.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni minun ei tarvitse ainoastaan kuvitella asioita, vaan voin etsiä kokemuksen, muistamisen, näkemisen ja tietämisen sekä niiden kohteiden rajoja näkyvänä ja koettavana toimintana. Kolmiulotteisen kuvataiteen keinoin voin tuoda näkyväksi, koettavaksi

ja ajateltavaksi myös aikaisemmin kokemaani ja tunnustella, tulkita sekä ymmärtää sitä uudelleen. Voin myös saattaa jo ole-massa olevaa eri tavoin ilmeneväksi. Aineellisina kosketus-pintoina ja muotoina on toisinaan helpompi nähdä, käsitellä ja käsittää.

Pohdintaani liittyy aistisuus. Esimerkiksi sanan kir-joittaminen paperille katsottavaksi ja muodon tekeminen materiaan kosketeltavaksi tai tilaan kehollisesti koettavak-si toimivat materiaalisina kosketuspintoina asioihin ja ilmi-öihin. Käytän samaa toimintatapaa tutkimukseni tekemisessä. Sekään ei perustu yksin mielen abstraktiin vapauteen. Se ei ole ainoastaan kuvitteellista, kuvainnollista tai etukäteen oletet-tua, vaan teen tutkimusta kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskentelemällä eli näkyvää ja koettavaa työstämällä.

NÄKYVÄN JA NÄKYMÄTTÖMÄN YHTEENKIETOUTUMINEN

Merleau-Pontyn³⁶⁷ mukaan näkyvään sisältyy aina sen toinen puoli: näkymätön. Siukonen³⁶⁸ korostaa, että käsitetaiteen jälkeinen kuvataide edellyttää niin kokemuksellista kuin abstraktimpaakin suhdetta todellisuuteen. Kokemuksellinen suhde on aistinen ja näkyvä, abstrakti taas on sen toinen puoli: käsitteellinen ja näkymätön. Näkyvä ja näkymätön kietoutuvat yhteen kolmiulotteisen kuvataiteen sosiaalisessa, kulttuuri-sessa ja historiallisessa käytännössä. Taiteellisessa työskente-lyssäni on aina paikalla omien pyöreiden kokemusteni lisäksi sosiaalisesti sovittuja, abstrakteja ja litteitä asioita, vaikka olisin yksin tehdessä, kokiessa tai katsoessa teosta.

Kuvataideteos sisältää oman ja sitä edeltävän ajan näh-täviä, koettavia ja sosiaalisesti jaettavia merkityksiä. Nyky-todellisuus on mitä suurimmassa määrin sosiaalisesti rakentu-nutta, ja sosiaalista todellisuutta tuotetaan myös kuvallisissa käytännöissä. Tarvitsen kuitenkin ensin yksittäisen kokemuk-seni kyseisestä taideteoksesta, jotta nämä sosiaalisesti jaetta-vissa olevat merkitykset pääsisivät avautumaan. Toisaalta ilman sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä esine on vain esine, ei taideteos. Esineiden tuottamisen sijaan nykykuvataide nähdään-kin toiminnassa ajattelemisena³⁶⁹.

Juha Menna³⁷⁰ toteaa materiaalin, mittakaavan ja ajatuk-sen olevan kuvanveiston tärkeimmät elementit. Ajattelevalle keholle avautuu niin tilallinen, materiaallinen kuin käsitteelli-nenkin yhteys ympäristöön. Kolmiulotteinen kuvataideteos muodostuu ja muotoutuu aineesta ja tilasta, joten sen merki-tyksiin vaikuttaa, minkä materiaalin ja työstötavan taiteilija kulloinkin valitsee. Nämä ovat ratkaisuja, jotka suuntaavat teosta. Ajatuksellinenkin puoli syntyy valitusta materiaasta

(367) 1964/2006, 67;
1964/2012, 471.

(368) 2002, 11.

(369) Valkeapää 2010, 21.

(370) Kokko, Menna
& Smeds 2014.

ja sen työstämisestä mutta myös työskentelyn suhteesta alan historiaan sekä tavasta asettaa esille.

Cragg³⁷¹ kirjoittaa materiaalin, esineen ja mielikuvan suhteesta kuvanveistossa. Tekijän, katsojan ja kokijan vanhat kokemukset ja elämykset voivat tulla mukaan teoksen väreihin, muotoihin, materiaaleihin ja teknisiin ratkaisuihin. Kolmiulotteinen taideteos muodostuu ja muotoutuu myös käsitteellisesti siitä aineesta, josta se koostuu. Materiaaleihin ja työstötapoihin liittyy monia mielikuvia. Materiaalit, materiaaliset ja kuvalliset käsitteet sekä työskentelyvälineet saattavat olla käytössä myös taiteen ulkopuolella. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä kaikki tämä näkyvä ja näkymätön muodostavat merkityksiä toiminnalle ja sen lopputulokselle.

(371) 1996/1999, 110.

LIKKUMINEN KOLMIULOTTEISESSA KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ

Kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy sekä materiaalin synnyttämästä muodosta että sitä ympäröivästä tilasta³⁷². Teoksella on kolmen ulottuvuutensa ansiosta etupuolen lisäksi myös sivut ja takapuoli. Tämän lisäksi veistoksen etupuoli, sivut ja takapuoli vaihtavat paikkaa, kun tekijä, katsoja ja kokija liikkuvat teoksen ympäri tai sisällä hahmottaakseen kokonaisuutta. Toki ne ovat löydettävissä kaksiulotteisista taideteoksistakin, mutta kolmiulotteisten teosten yhteydessä niillä kaikilla on merkitystä teoskokonaisuuden kannalta. Tämän vuoksi kolmiulotteisen kuvataideteoksen tekeminen ja kokeminen muodostavat tapahtumien sarjan, jossa tekijä, katsoja ja kokija havaitsevat liikkeessä.

(372) Morris
1967/1993, 26–27.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia -luvussa tuon esille jatkumon Fontanasta minimalismiin sekä Craggiin ja Bourgeoisiin. Minimalismi korosti veistoksen kohtaamista tiettyssä ajassa ja paikassa sekä loi taiteilijan ja taideteoksen tai katsojan ja taideteoksen välille tilanteen, jossa kehollinen osallistuminen liikkumalla on välttämätöntä³⁷³. Fontana³⁷⁴ tarkoittaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn liikettä, joka tapahtuu ajassa ja tilassa. Taiteilija työskentelee kehona, hän liikkuu hahmottaakseen ympäristöään ja taide tapahtuu liikkeessä. Liikkeeseen perustuva tila on myös Craggin työskentelyn ydin³⁷⁵. Hänen veistoksensa saavat myös katsojan ja kokijan liikkumaan ja kiertämään teoksien ympäri. Tämä kaappaa kokijan vastavuoroiseen suhteeseen teoksen kanssa, ja tekijä sekä katsoja ja kokija joutuvat paikallistamaan itsensä suhteessa teokseen koko ajan uudelleen. Bourgeoisin *Cell*-teokset muodostavat sisätilan näyttelytilan sisälle. Teoksien osien ja niistä muodostuvien kokonaisuuksien

(373) Morris
1966/1993b, 11–14;
Krauss 1977/1981, 267;
Morris 1993, 54.

(374) 1946/1996, 50–51.

(375) Davvetas 1999, 25.

hahmottaminen saa tekijän, katsojan ja kokijan vaihtamaan paikkaansa teoksessa ja sitä ympäröivässä tilassa. Kolmiulotteiset kuvataideteokset syntyvät liikkeessä ja ne havaitaan liikkeessä.

Edellisten perustelujen myötä kytken liikkeen ja liikkumisen vahvemmin kolmiulotteiseen kuin kaksiulotteiseen kuvataiteeseen. Pitkänen-Walterin³⁷⁶ ja Houessoun³⁷⁷ mukaan kuvataiteellinen työskentely on aina kehollista. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kehollisuus ja liikkuminen eroavat kuitenkin kaksiulotteisesta työskentelystä pintaan³⁷⁸. Kolmiulotteinen kuvataideteos on kuvan lisäksi materiaalin synnyttämää muotoa ja sitä ympäröivää tilaa. Se ilmaistaan suoraan olemassa olevalla massalla.³⁷⁹ Kolmiulotteista teosta tehdessä ja sitä kokiessa on olennaista, että sen ympäri tai sen sisällä päästään liikkumaan. Tämän vuoksi kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä taiteilijan keholla ja sen liikkeellä on erityispiirteensä.

Tietysti myös esimerkiksi maalaamiseen sekä maalausten tarkasteluun liittyy liike. Tätä ei ole syytä kieltää, eikä rajata liikettä ja liikkumista kolmiulotteisen työskentelyn yksinöikeudeksi. Lähes litteän maalauksen tila on kuitenkin vähäistä ja se voi olla myös kuvainnollista. Pääasiassa visuaalisuuteen perustuva kuvaikkuna, joka esittää illuusiota kyseisellä hetkellä konkreettisesti poissaolevasta, ei ole niin ilmeisen suoraan materiaalisessa ja kehollisessa suhteessa katsojaansa kuin kolmiulotteinen kuvataideteos³⁸⁰. Maalauksen perinteistä fiktiivisyyttä on nykymaalauksessa koeteltu, ja myös maalaamisen kehollisuutta on tutkittu³⁸¹. Kaksiulotteisen kuvataideteoksen tekijä määrittelee yleensä valmiiksi teoksen katsomis- tai ripustussuunnan. Kaksiulotteisella teoksella ei useinkaan ole takapuolta, joka yllyttäisi katsojaa liikkeeseen teoksen eri puolille. Kaksiulotteista kuvaa ei ole tarkoitukseen kohdata kolmiulotteisena ja kiertää ympäri. Kaksiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn sijaan kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely vertautuukin lähemmäksi tanssimista, joka tapahtuu liikkuen kolmiulotteisessa tilassa. Tilassa työskentelemistä voi harvoin rajata samalla tavalla kuin esimerkiksi maalaus kangasta.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni liikun ja liikutan materiaaleja. Liikun tilassa eri suuntiin ja kosken muotoutuvaan materiaaliin myös omin käsin. Työskentelyssä muodon ja tilan kanssa haptisuus nousee tärkeäksi visuaalisuuden rinnalle. Muotoa havainnoidaan liikkumalla suhteessa siihen kyseisessä tilassa³⁸². Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely vaatii kehollisen ja tilallisen suhteen, koska tilan, paikan ja syvyyden kokemukset ovat mahdollisia ainoastaan liikkuvan kehon havainnossa³⁸³. En voi nähdä muotoa ja tilaa yhdellä kerralla samalta paikalta. Hahmotan ne ainoastaan liikkumalla.

(376) 2001.

(377) 2010a, 137.

(378) Morris
1970/1993, 73, 89.

(379) Causey 1998, 63;
Rose 2002, 1095;
Ellegood 2009, 13;
Siukonen 2010, 32.

(380) Causey 1998, 62.

(381) Ks. esim.
Pitkänen-Walter 2001.

(382) Morris
1970/1993, 89.

(383) Parviainen
2006, 27.

Parviainen³⁸⁴ viittaa Edmund Husserliin ja Merleau-Pontyyn todetessaan, että ihminen voi kokea ja ymmärtää tilallisuutta, koska hän on itse kehona tilallinen. Liikkumalla kytetään hahmottamaan etäisyyksiä, muotoja, massoja, kokoja ja syvyyksiä, jotka ovat fyysisiä ominaisuuksia. Tilan käyttäminen edellyttää kinestesiaa, jolla viitataan ihmiskehon toiminnallisuuteen ja liikekokemuksiin. Kinestesia on kokemusta oman kehon liikkeistä, siis liikeaistimusta tai -tuntemusta koskevaa tai liikkeen kokemiseen liittyvää.³⁸⁵

(384) 2006, 134, 205.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni toimin kolmiulotteisena tilana kolmiulotteisessa tilassa. Liikkuminen mahdollistaa ajattelevan kehon. Merkityksellistä on myös liike kehon ja sitä ympäröivän tilan välillä, kun työskentelen suhteessa sekä itseeni että syntymässä olevaan taideteoksen muotoon ja tilaan. Liikkuva keho kuuluu näkyvään maailmaan, mutta liike kietoo myös näkyvän ja näkymättömän toisiinsa.

(385) Parviainen
2006, 9, 27.

Maaailma tulee näkyväksi nähtynä mutta myös kehon liikkeiden, toiminnan ja käytännön kautta³⁸⁶. Kehoni liike saa merkityksensä hahmottaessaan aistista kokemusta maailmasta. Syntymässä oleva kolmiulotteinen kuvataideteos muodostaa paikan, jossa voin pohtia sen työstämisessä syntyneitä ajatuksia. Näin voin ajatella myös ilman sanoja, eli toimintaa ohjaava ajatteleminen on jotain muutakin kuin pääni sisäistä puhetta itselleni. Näen, tunnen ja koen syntymässä olevan taideteoksen materian, muodon, tilan, hajun ja maun sekä toimin ja suuntaan työskentelyäni aistisesti. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni merkitykset muodostuvat liikkeessä.

(386) Kupiainen
1997, 22.

KUVATAITEILIJAN
TUTKIJANA

Väitöstutkimukseni kysymykset ovat nousseet kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni kokemuksista, kun olen huomannut taideteoksieni syntyvän eri tavoin. Johdannon *Hurma* on esimerkkinä työskentelystä, joka pohjaa teosideaan. *Putous*-teoksen työstäminen käynnistyy teosideasta, mutta se muuttuu olennaisesti työstötapahtumassa. *Horisontissa*-teokseen minulla ei ole alkuideaa. Teoksen idea syntyy materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä.

Työskentelyni erilaiset tapahtumasarjat ovat saaneet minut kysymään, miksi taideteokseni syntyvät usealla tavalla, ja tapahtuuko näin myös muiden kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. *Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historia* -luvussa esittelen toisten taiteilijoiden keinoja toimia. Historiallisesta luvusta piirtyy esiin kaksi taiteilijaa, Morris ja Cragg, jotka ovat teoretisoineet kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä seikkaperäisimmin. He molemmat kirjoittavat kahdesta selkeästi erilaisesta työskentelykeinosta, ja itse olen löytänyt työskennellessäni kolme keinoja, joilla teokseni syntyvät.

TUTKIMUSTAVOITTEET
JA -KYSYMYKSET

Ensimmäinen Morrisin³⁸⁷ hahmottelemista kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoista on a priori. Cragg³⁸⁸ kuvaa samaa keinoja materiaalin pakottamiseksi ennalta ajateltuun muotoon. Näyttää siltä, että johdannon *Hurma* syntyy tällä menetelmällä. Toisen keinoja Morris³⁸⁹ määrittelee taiteilijan toiminnan ja hänen materiaalisesta ympäristön vuorovaikutukseksi ja Cragg³⁹⁰ materiaalin ja taiteilijan väliseksi dialogiksi. Sekä Morrisin että Craggin toinen menetelmä näyttää toteutuvan *Horisontissa*-teosta työstäessäni. *Putous*-teosta aloittaessani minulla on selkeä toimintasuunnitelma, mutta teosidea muuttuu työskentelyn aikana. Muutoksen aiheuttaa tekijän ja materiaalin vuorovaikutus sekä dialogi. Silti menetelmää, jota käytän *Putous*-teoksen tapahtumasarjassa, ei ole määriteltä seikkaperäisesti kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn käytännössä.

Morris ja Cragg määrittelevät kuvanveistäjinä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmiä, mutta heidän esityksensä ovat pääasiassa kirjallisia, eivätkä he havainnollista, miten nämä tavat ilmenevät työskentelyssä. Morrisista ja Craggista poiketen yhdistän tutkimuksessani kolmiulotteisen

(387) 1968/1993, 44-46;
1970/1993, 75-77.
Ks. myös Storr 2008, 32.

(388) Cragg 1996/1998, 81;
Cragg 1996/1999, 109.

(389) Morris
1970/1993, 75-77.

(390) Cragg 1996/1998, 81;
Cragg 1996/1999, 109.

kuvataiteellisen työskentelyn, sen tapahtumisen kuvaamisen ja siitä kirjoittamisen. Juureni ovat käytännössä, ja teen tutkimustani kuvataiteilijana. Tutkimukseni ensimmäinen tavoite on taiteellisesti työskennellen kokeilla ja samalla järjestelmällisesti tutkia, miten Morrisin ja Craggin teoretisoimat keinot toteutuvat käytännössä.

Toiminnasta ja keinoista, joilla kuvataiteilija tekee taideteoksen nykyaikana, tiedetään hyvin vähän. Tämän ajan taidetta ei enää voida selittää piirustuksellisilla, maalauksellisilla, muovailullisilla tai muilla käsityötaidoilla. On esimerkiksi tuotu esiin, että kyse olisi pikemminkin ajattelun taidosta tietyllä tavalla sekä tietyssä asia- ja paikkayhteydessä³⁹¹. A priori -keino etenee mielen ajattelun ja logiikan avulla, ja siitä tiedetään teoreettisesti paljon. Tutkimuksessani etsin tekemällä ajattelemista. Selvitän, miten kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ja siinä ajatteleva ilmenevät. Kysyn erityisesti, miten kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy ilman alkuideaa. Kokeilen ja havainnollistan seikkaperäisesti, kuinka taideteos syntyy materiaalia työstämällä.

Tutkimuksessani tarkastelen niitä havainnon ja toiminnan mahdollisuuksia ja esteitä, joilla on suuri merkitys juuri kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelemissä. Tutkin kuvataiteellisesti työskennellen materiaalista ja tilallista työskentelyä sekä sen keinoja. Mitkä tekijät vaikuttavat työskentelyyni? Miten työskentelyni etenee, kun annan ajattelevalle keholle mahdollisuuden osallistua tapahtumasarjan kaikkiin vaiheisiin? Miten ajatteleva sekä materiaallinen ja tilallinen työskenteleminen kietoutuvat yhteen?

TUTKIMUKSEN ALA JA PAIKANTUMINEN

Teen perustutkimusta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä yksittäisen tekijän näkökulmasta. Omakohtainen kokemus kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä tarjoaa minulle kiintopisteen, jo eletyn kokemushistorian, sekä jokaisen teoksen kanssa mahdollisuuden uusiin kokemuksiin, joissa tutkia. Katsellessani, kokiessani, kuunnellessani ja lukiessani olen kuitenkin havainnut, etten ole kokemusteni ja kysymysteni kanssa yksin: muidenkin kuvataiteilijoiden toiminnasta löytyy samankaltaisia piirteitä kuin omastani. Olen etsinyt toisten kolmiulotteista taidetta tekevien teoksia ja tekstejä, jotka avaavat tutkimuskysymyksiäni heidän näkökulmastaan. Heistä tärkeimmiksi nousevat Bourgeois, Morris ja Cragg. Tavoitteeni on, että tutkimukseni etenee kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn asiantuntijoiden johdolla.

Akateemista tutkimustietoa on alastani vielä vähän.

Jatkan väitökselläni Siukosen³⁹², Zieglerin³⁹³, Ojan³⁹⁴ ja Kaver-

(391) Ks. esim.
Siukonen 2002, 11;
Pasanen 2005;
Varto 2008a;
Varto 2008b;
Siukonen 2010, 32;
Valkeapää 2010;
Valkeapää 2011;
Oja 2011.

(392) 2001.

(393) 2010.

(394) 2011.

man³⁹⁵ aloittamaa kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen tehtyä tutkimustyötä. Siukonen ja Ziegler eivät kuitenkaan pura tutkimuksissaan työskentelynsä kolmiulotteisuutta, ja Kaverma tekee tämän tilataiteen kautta. Oja keskittyy pääasiassa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn lopputuloksen havainnointiin. Tässä väitöksessä tutkin kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä tekijän näkökulmasta ja kohdennan sen kuvanveiston alaan. Tuon myös kolmiulotteisen kuvataiteen tutkimukseen fenomenologisen tutkimusotteen ja sen mukana kehollisuuden.

Kuvataiteellisen työskentelyn kehollisuuden toiminnallista ulottuvuutta on tarkasteltu kaksiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn näkökulmasta³⁹⁶. Esimerkiksi Houessou³⁹⁷ kirjoittaa kuvataideteoksista mutta tarkoittaa niillä maalauksia. Hän käyttää taiteilijan näkökulmaa, mutta tarkoittaa sillä taidemaalarin perspektiiviä. Hänen tutkimuksensa koskee pääasiassa kaksiulotteista taidemaalauksia. Kuten olen edellä esittänyt, kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä taiteilijan kehollisuudella on ominaispiirteensä, ja niitä ei ole vielä tutkittu toimijan näkökulmasta. Tutkimuksessani pyrin kuvaamaan ja avaamaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjaa, jossa taiteilija työskentelee ajattelevana kehona.

Kehollisuutta ja ruumiillisuutta on jo tutkittu paljon muilla aloilla. Asia on kuitenkin useimmiten taivutettu jonkin muun teorian tai merkitysyhteyden ympärille, näistä esimerkkeinä visuaalinen kulttuuri, kulutuskulttuuri tai gender-tutkimukset. Itse kokemuksellisuus katoaa näihin diskursseihin ja sen yhteys käytäntöihin jää abstraktioiden, sanallisen käsitteellisyys ja teorian jalkoihin.³⁹⁸ Taiteen tekijöiden näkökulmasta kehollisuutta ja liikkumista ovat tutkineet tanssijat, esimerkiksi Heimonen³⁹⁹. Tanssin taiteellisen tutkimuksen pohjalta pääsen soveltamaan kehollisuutta ja liikkumista kolmiulotteisessa kuvataiteessa.

Tarkastelen kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä fenomenologisesti. Fenomenologeista Merleau-Ponty on pyrkinyt selvittämään, miten ympäristön tututkin asiat saavat luonteensa, kun toimitaan aistisesti niiden keskellä. Tampereen yliopistossa on tehty kansainvälisesti merkittävää fenomenologista tutkimusta toimivan ja liikkuvan ihmisen filosofisesta tarkastelusta muun muassa Merleau-Pontyn jalanjäljissä. Etenkin Varton, Tere Vadénin ja Parviaisen pohdinnat fenomenologiasta, kehollisuudesta ja toiminnallisuudesta antavat minulle kuvanveistäjänä mahdollisuuksia tutkia materiaalista ja tilallista työskentelyäni. Pyrin viemään fenomenologisen tarkastelun perinnettä kokemuksellisempaan ja toiminnallisempaan suuntaan sekä suljettujen tekniikoiden⁴⁰⁰ ulkopuolelle.

Lisäksi keskustelen taidehistorioitsijoiden ja -filosofien kanssa. Kuvataiteilijoita ja heidän teoksiaan on tutkittu run-

(395) 2012.

(396) Esim. Pullinen 2003;
Pitkänen-Walter 2001;
Houessou 2010a.

(397) 2010a, 9, 15, 16, 92.

(398) Heimonen 2010, 15.

(399) 2010.

(400) Esim. osa tanssi-
tekniikoista, jooga ja
itämaiset kamppailulajit.

saasti taidehistorian ja estetiikan aloilla, mutta sitä toimitaan ja niitä keinoja, joilla kuvataiteilija tekee taideteoksen – siis kuvataiteellista työskentelyä sen ilmenevyydessään – on toistaiseksi tutkittu vähän. Taidehistoria, estetiikka ja taiteen tutkimus kirjoittavat siitä, mitä kuvataide on katsottuna, ja näissä näkökulmissa kuvataiteellisen työskentelyn kokemuksellisuus jää syrjään. Tutkin nimenomaan kolmiulotteista kuvataidetta kokemuksellisena käytäntönä. Taidehistorioitsijat ja -filosofit antavat kuitenkin keskustelulleni kirjallista pohjaa ja tukea, esimerkiksi sanoja, käsitteitä ja jo käytyjä keskusteluita. He eivät ole ilmiön ensisijaisia selittäjiä, vaan haluan tarjota kolmiulotteisen kuvataiteen tekijöille asiantuntijan roolin. Koska en tee taidehistoriallista enkä -filosofista tutkimusta, suljen taidehistorioitsijoiden ja -filosofien ajattelun historialliset lähtökohdat, suhteet toisiinsa ja ajattelun eri vaiheet pois tästä tutkimuksesta.

TUTKIMUS AINEISTO

Tutkin kolmiulotteista kuvataidetta kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen, joten väitökseni pääaineisto kertyy sen tekemisen aikana. Tätä kokemuksellista käytäntöä olen jo tuonut esille tutkimukseni kolmessa produktio-osassa: näyttelyissä *Sisällä*, Galleria G, Helsinki, 13. – 31.5.2009, ja *Monenlaisia tapauksia*, Kaapelin galleria, Helsinki, 27.10. – 13.11.2011, sekä *Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä* Lumeen galleriassa, Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa, 9. – 20.12.2013.

Produktio-osien esitysten lisäksi havainnollistan kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni tässä kirjassa. Pyrin tutkimaan työskentelyäni sellaisenaan, kokemuksessa. Silloin kun olen työskentelyssäni havainnut, että jotain merkittävää taideteoksen syntyminen kannalta on tapahtumassa tai jo tapahtunut, olen taltioinut tapahtumia kuvilla ja teksteillä tutkimuspäiväkirjoihini. Niissä olen kuvannut omia kokemuksiani kuvantekijänä, ja ne ovat tukena kuvausteni ja tulkintojeni esittämisessä. Ne myös muodostavat tämän kirjan kolmesta laadusta kaksi: akateemisen tutkimustekstin rinnalla juoksu-tan niin kaunokirjallista kuin kuvallistakin kerrontaa.

Tutkimusmatkani aikana olen saanut monenlaisia neuvoja työskentelyni havainnollistamiseen. Niistä olen hylännyt kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni videoimisen. Kaksiulotteisena kuvana videoiminen rajaa alueen, josta koke-musta voidaan tarkastella perspektiivisesti. Varsinkin tilan-teessa koetut tuntemukset ja aistimukset katoavat tällaisessa dokumentoinnissa ellei niitä pyritä esittämään uudelleen kuvainnollisesti.⁴⁰¹ Videon katsoja ei tunne itsestään selvästi samoin videota katsellessaan kuin tutkimuksen tekijä ollessaan

(401) Sederholm 2002, 94.

kuvauksen kohteena. Esimerkiksi jos olisin videoinut työskentelyäni mansikkanauhojen kanssa aloittaessani johdannon *Horisontissa*-teosta, dokumentaarisen videon katsojalle ei olisi mitenkään välittynyt, mitä käteni tunsivat. Koen, että kyseinen asia havainnollistuu parhaiten sanallisesti kuvamallalla. Liikkuva kuva ei välttämättä paljasta sen enempää kuin valokuva. Lisäksi videon liittäminen painettuun kirjaan on ongelmallista.

Koettelen kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni toisten kolmiulotteista kuvataidetta tekevien toimintaan ja ajatuksiin. Kuten edellä jo mainitsin, heistä päärooliin nousevat Bourgeois, Morris ja Cragg, joiden taideteokset ja kirjoitukset omasta työskentelystä sekä kuvanveistosta yleensä muodostavat tutkimukseni valmiin aineiston. Suurin osa Bourgeoisin teksteistä on koottu teokseen *Deconstruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. Käytän siitä vuoden 2008 täydennettyä painosta. Morrisin keskeisimmät artikkelit löytyvät *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* -teoksesta, joka on julkaistu vuonna 1993. Craggin kirjoituksia on julkaistu Helmut Friedelin toimittamassa näyttelykatalogissa *Anthony Cragg* vuodelta 1998. Osa teksteistä on suomennettu Riitta Valorinnan toimittamaan ja Sara Hildénin taidemuseon julkaisemaan vuoden 1999 katalogiin *Tony Cragg. Teoksia 1987-1999*. Bourgeoisin, Morrisin ja Craggin veistoksia olen nähnyt kirjojen valokuvien lisäksi useissa näyttelyissä.

Hyödynnän myös suomalaisten kollegoideni kokemusta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä, kolmiulotteisia kuvataideteoksia ja kirjoituksia. Edellisessä luvussa mainitsemiäni väitösten lisäksi Valkeapään⁴⁰² taiteellisen tutkimuksen pohdinnat taiteellisesta ajattelusta muodostavat tärkeän pohjan tutkimukselleni. Myös Siukonen⁴⁰³ on kirjoittanut useissa yhteyksissä taiteellisesta tutkimuksesta, kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä ja siinä ajattelemisesta. Hänen pohdintansa antavat asiantuntijatukea tutkimukselleni kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä.

Pekka Kyrö⁴⁰⁴ on tehnyt kuunnelman *Veistoksen hahmo - neljän kuvanveistäjän työt*, jossa puheenvuoron saavat myös kuvanveistäjät Virpi Kanto-Kokko, Tapani Kokko, Jukka Lehtinen ja Antero Toikka. Kuunnelmassa he avaavat omaa näkökulmaansa kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn. Kokko on myös tehnyt yhdessä Mennan ja Kristian Smedsin kanssa näytelmän *Veistäjät*⁴⁰⁵. Siinä kuvanveistäjät ilmentävät ja havainnollistavat taiteellista työskentelyään usean eri taitteen keinoin. Näytelmästä rakentuu kokemuksellinen silta tutkimukseeni, ja sen myötä pääsen vertaamaan omaa kokemustani kollegoideni kokemukseen.

(402) 2010; 2011; 2012.

(403) 2002; 2010; 2011.

(404) 2011.

(405) Kokko, Menna & Smeds 2014.

Tapani Kokon, Juha Mennan ja
Kristian Smedsin *Veistäjät*-näytelmä
Kansallisteatterin Omapohjassa
keväällä 2014. Valokuva: Paavo Ikonen.



Käytän kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kokemustani perustavana tietona ja taitona tutkimukseni tekemisessä. Tulkitsen myös toisten taiteilijoiden teoksia ja kirjoituksia taiteilijana. Ymmärrän kehossani, mistä nämä kuvanveistäjät kertovat. Tutkimukseni jo valmiista aineistoista muodostuu minulle tutkimuskohteen sijaan vastavuoroinen pari, kun ne kohtaavat oman kokemukseni kanssa. Tämä auttaa minua tunnistamaan ja erittelemään yksittäistä kokemustani tarkastelemani ilmiön äärellä.

MENETELMÄN ESITYS

Tutkimuksessani kyse on ensisijaisesti kokemuksellisuudesta – siitä kuinka kolmiulotteisia kuvataideteoksia tehdään. Omat kokemukseni sekä taiteen tekijänä että tutkijana avautuvat passiivisten mielikuvien sijaan toiminnallisina. Esimerkiksi Parviainen⁴⁰⁶ kirjoittaa, ettei toimija katsele ja arvioi tilannetta ulkoa päin vaan osallistuu kaikkiin tutkimuksellisiin tilanteisiin. Harkitun ja ajatellun toiminnan tuloksena ilmiö alkaa paljastua tekijälleen. Taideyliopistojen ja -korkeakoulujen tutkimuksissa tämä ei ole poikkeuksellista: Yleensä niissä tarkastellaan asioita osallisen näkökulmasta. Tutkija tutkii ja kirjoittaa käytännöstään ja on osa vertaisryhmäänsä.⁴⁰⁷

(406) 2006, 50.

Etenen tutkimuksessani kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. En tutki omia taideteoksiani vaan niitä tekemällä⁴⁰⁸. Kuvataiteellisesti työskennellen pääsen tarkastelemaan tutkimiani ilmiöitä samassa muodossa, jossa olen ensimmäistä kertaa hahmotellut tutkimuskysymyksiäni. Tarkastelen välittömästi ja sisältäpäin sitä, miten taideteos syntyy. Tähän tarvitsen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä harjoitettua aistista herkkyyttä.

(407) Heimonen 2010, 18.

(408) Ks. myös
Nevanlinna 2008.

Taiteellinen työskentely ja tutkimus

Joseph Kosuth⁴⁰⁹ toteaa taiteen luonteen tutkimisen tapahtuvan taiteessa ja taiteena. Kuvallisen ja kirjallisen tutkimisen voidaan katsoa kuuluvan kuvataiteen perinteeseen sen olennaisena osana, sillä kuvataiteilijoilla on aina ollut tarve käsitteellistää, teoretisoida, analysoida ja manifestoida omaa ajatteluaan suhteessa kuvallisiin ongelmiin, kuvataiteen historiaan sekä filosofiaan⁴¹⁰. Kuvataiteellinen toiminta voi sisältää tutkimista ja asioista selvää ottamista, mutta sitä tehdään alan omien päämäärien mukaan, ja yleensä lopputulos esitysyhteydessään on ratkaisevin. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ei sinänsä ole akateemisen tutkimuksen tekemistä kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Tutkimusta tehdään suhteessa sen omaan perinteeseen.

(409) 1969/1996, 841-847.

(410) Kiljunen 2001, 20.

Kuten johdannossa kuvaan, olen jo aiemmin hahmotellut ja pohtinut tutkimuskysymyksiäni kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. Johdannosta tulee ilmi myös se, että taiteellinen työskentely ei ole vastannut täysin tutkimuskysymyksiini. Nyt muutan työskentelytapaa, johon olen kuvataiteilijana tottunut, ja tuon akateemiset työskentelytavat taiteellisen työskentelyni rinnalle. Teen väitöstäni kahden erilaisen käytännön piirissä: työstän akateemista tutkimusta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen.

Niin tutkimuksessa kuin taiteellisessa työskentelyssäkin lähtökohtana voivat olla itse asetetut ongelmat ja kysymykset sekä omat ajatukset ja teoriat ilmiöistä. Tutkimuksen piirissä yksittäistapaus on tunnustettu sen laadullisessa perinteessä⁴¹¹. Laadullinen tutkimus keskittyy tiettyyn tapaukseen ja sen erityisyyteen⁴¹². Siinä tutkitaan ilmiötä sekä ihmisten niille antamia merkityksiä, joten menetelminä toimivat tulkinta ja ymmärtäminen⁴¹³. Näin tutkija paikka muodostuu keskeiseksi.

(411) Valkeapää 2010, 25.

(412) Heimonen 2010, 16.

(413) Varto 1992, 57.

En voi erottaa kuvataiteellisen työskentelyn kokemuksia tutkimisesta, koska tavoitteenani on toimia tutkien ja tutkia toimien. Heimonen⁴¹⁴ kuvailee, kuinka tutkija toimii keskellä tapahtumista. Silloin on mahdotonta nähdä toimintaansa aina kirkkaasti ja kirjoittaa koko ajan selkeästi. Hämäryyteen suostuminen onkin menetelmällinen valinta, jossa on mahdollista kokeilla epävarmaa. Antautuminen tutkimukselliseen, käsitteelliseen ja lineaariseen epävarmuuteen nostaa kuitenkin esiin kokemuksellisen varmuuden, jota on mahdotonta tuntea etäännytetystä ja objektiivisuuteen pyrkivästä tutkimusasetelmasta.

(414) 2010, 16-17, 23.

Henkilökohtaisten kokemusten korostumisen ei tarvitse alentaa tutkimuksen arvoa, vaan se voidaan kääntää sen voimavaraksi. Vadénin⁴¹⁵ huomio taiteellisesta kokemuksesta on olennainen: ainutkertaisena se ei välttämättä ole yhteismitallistettavissa eikä yleispätevä, mutta se voidaan tuoda merkityksellisen ilmaisuuden kautta esille ja täten olla yhteisesti pohdittavissa. Aivan kuten laadullisen tutkimuksen muutkin

(415) 2001, 101-105.

tiedon ja kokemuksen alueet myös kuvataiteellisen työskentelyn kokemus voidaan saada yhteisesti ymmärretyksi ja avoimeksi keskusteluksi.

Kerään tutkimusaineistoa kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. Tällaista aineiston keruutapaa Eskola ja Suoranta⁴¹⁶ kutsuvat osallistuvaksi havainnoinniksi. Laadullista tutkimusperinnettä seuraten pyrin tutkimuksessani havainnollistamaan ja kuvaamaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumista, tulkitsemaan ja ymmärtämään kyseistä toimintaa sekä purkamaan ilmiötä teoreettisesti.

(416) 2003, 98–100.

Taiteellista työskentelyä menetelmänään käyttäviä tutkimuksia on alettu kutsua taiteellisiksi⁴¹⁷. Viime vuosina taiteellinen tutkimus on vahvistanut asemaansa yhtenä laadullisen tutkimuksen mahdollisuutena. Sen pätevyysalue poikkeaa muista tiedonaloista, kun taiteellisen toiminnan tietoa synnyttävä ja taitoa arvioiva piirre hyväksytään menetelmänä, jonka avulla saadaan uutta tietoa⁴¹⁸. Taiteellinen tutkimus ottaa huomioon taiteen henkilökohtaisuuden ja ainutlaatuisuuden. Se tuo esiin yksittäistä kokemusta siten, että se olisi myös yhteisesti ymmärrettävää. Taiteelliseen tutkimukseen kuuluu akateeminen analyysi ja järjestelmällinen raportointi, mutta sille on ominaista tutkia sekä raportoida myös taiteen keinoin⁴¹⁹.

(417) Ks. esim.
Siukonen 2002; Hannula,
Suoranta & Vadén 2003;
Houessou 2010a.

(418) Varto 2011, 33.

(419) Pullinen 2003, 78.

Taiteellisen tutkimuksen eriytyminen saattaa tuoda mieleen modernismin, jossa taiteella oli oma erityisyytensä muun elämän ulkopuolella. Englanninkielisessä tutkimuksessa on painotettu käytännön yleisempää merkitystä käsitteillä practice-based tai practice-led⁴²⁰. Taiteellinen tutkimus on kuitenkin sidottu merkitysyhteyteensä, taiteellisen työskentelyn käytäntöön. Se asettaa tutkimuksellekin tietyn rinnakkaisperinteen, vakiintuneen taiteellisen työskentelyn käytännön ja viitekehyksen.

(420) Ks. lisää esim.
Candy 2006; Barrett
& Bolt 2007.

Taiteellisen työskentelyn ja akateemisen tutkimuksen yhdistäminen tuo väitöstutkimukseeni mahdollisuuden pitäytyä kokemuksessa ja kuljettaa kuvataiteellisen työskentelyn merkityksiä taideteosten tekemisen, niiden esittämisen ja näistä kirjoittamisen läpi toisille katsojille, kokijoille ja lukijoille. Taiteellinen tutkimus hyödyntää sekä käytäntöä että teoriaa. Väitöksessäni voin tehdä toisin kuin Morris ja Cragg, jotka työستävät kuvataideteoksiaan eri asiayhteyksissä ja paikoissa kuin esittävät kirjoituksiaan omasta käytännöstään.

Fenomenologinen tarkastelu

Tarkastelen kokemuksessani ilmaantuvia ilmiöitä ja tutkimuksen kuluessa syntyvää aineistoani fenomenologisesti. Husserl⁴²¹ määrittelee fenomenologisen tutkimusotteen yksikön ensimmäisen persoonan näkökulmaan perustuvaksi tutkimustavaksi, joka tarkastelee muuttumattomien asioiden sijasta sitä, miten asiat ja ilmiöt ilmaantuvat havainnossa. Olenkin lähtenyt liikkeelle

(421) 1995, 41.

kirjallisen teorian, väitteen tai käsitteen sijaan omista kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kokemuksistani.

Kokemus on aina havaintoa jonkun näkökulmasta⁴²². Fenomenologisessa tarkastelussa ei kuitenkaan ole yhtä kiinnekohtaa, yhtä ainoaa ja oikeaa tarkastelupistettä, josta maailmaa tulisi tarkastella perspektiivisesti ja objektiivisesti⁴²³. Esimerkiksi jos kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellessäni astun kolme askelta oikealle tai edes yhden vasemmalle, tilanne muuttuu. Välillä koen, että kun saan kerrankin jostain kokemuksellisesta kiinni, näen jo jotain, seuraavassa hetkessä ote lipsahtaa tai kuva liikahtaa.

Fenomenologinen tarkastelu on usein liitetty subjektiivisiin ja yksityisiin ilmiöihin, jotka aukeavat vain kokijan omassa itsereflektiossa. Spiegelberg⁴²⁴ kuitenkin korostaa, että fenomenologista tutkimusotetta on käytetty ainakin yhtä paljon myös sellaisen toiminnan tutkimiseen, jossa tapahtumien suuntautuu tekijästä ympäristöön päin. Tällainen toiminta ei avaudu pelkällä itsereflektiolla. Vaikka kaikki kokemukselliset ilmiöt ovat pohjimmiltaan yksittäisiä, avaamalla ja suhteuttamalla niitä toisten vastaaviin kokemuksiin ne voidaan saada yhteisesti jaettaviksi. Harjaantumattoman, kritiikkittömän ja mielivaltaisen kokemuksellisuuden sijaan fenomenologinen tarkastelu tarkoittaa huolellista havainnointia ja kuvailemista sekä niiden tarkkaa analysointia⁴²⁵.

Kokemuksellisen analysoiminen on fenomenologisen tarkastelun heikkous ja vahvuus. Yksittäisenä se pakenee yleistyksiä ja vaatii tarkkaa auki kirjoittamista. Toisaalta fenomenologisella tarkastelulla päästään tarkastelemaan sellaisia aineistoja, jotka muuten jäivät koskematta, avaamatta ja puhumatta, sillä fenomenologisen tarkastelun merkitys piilee kyvyssä nostaa esiin kokemuksellisesti merkittävää⁴²⁶. Teen taiteellista tutkimusta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä, ja fenomenologinen tarkastelu mahdollistaa väitökseni tekemisen liikkuen.

Fenomenologinen kuvaaminen

Havaittu ja koettu on fenomenologisen tarkastelun perusta, mutta tämä ei kuitenkaan tarkoita, että fenomenologisen tutkimuksen tulisi pitäytyä ainoastaan havaintotasolla. Spiegelbergin⁴²⁷ mukaan se lähtee aina havainnosta, mutta sen tulee edetä sieltä kohti yhteisiä, kulttuurisia ilmiöitä, esimerkiksi kieltä. Kuten edellä totesin, fenomenologinen tarkastelu vaatii tarkkaa auki kirjoittamista. Myös kuvataiteellinen työskentely voidaan hyvällä kuvallisella ja sanallisella kuvaamisella saada yhteisesti jaettavaksi. Näin saavutetaan Hannulan, Suorannan ja Vadénin⁴²⁸ esiintuoma laadullisen tutkimuksen tärkein luotettavuuden kriteeri: kommunikatiivisuus.

Laadullisessa tutkimuksessa kielen laadulla on suuri merkitys kokonaisuuden kannalta. Tämän vuoksi olen valinnut

(422) Varto 1992, 44.

(423) Anttila
2006, 329, 332.

(424) 1994, 687-688.

(425) Spiegelberg
1994, 689.

(426) Houessou
2010a, 26-27.

(427) 1994, 546 ja 560.

(428) 2003, 86.

tutkimuskieleksi ajattelun kieleni, äidinkieleni. Tunnen sen vivahteet ja mahdollisuudet parhaiten. En voi ilmaista itseäni samalla tavalla toisella kielellä, jonka olen oppinut elämässäni myöhemmin, merkityksellisten tapahtumien jälkeen. Äidin kielen käyttäminen on tutkimukseni menetelmällinen valinta, jolla pyrin tutkimieni ilmiöiden rikkaaseen kuvaamiseen. Etsin puhetapaa, jolla kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn eri vaiheista voitaisiin nykypäivänä keskustella ja kirjoittaa suomeksi. Haluan vuoropuheluun muiden kuvantekijöiden kanssa sekä keskusteluun laajemmalle.

Hyödynnän fenomenologista tarkastelua, jotta kommunikatiivisuus toteutuisi tutkimuksessani. Siihen sisältyy fenomenologinen kuvaaminen, jonka päätarkoituksena on tuottaa katsojalle, kokijalle ja lukijalle tienviitat käsiteltävään kokeukselliseen ilmiöön⁴²⁹. Ne eivät tule esille seikkaperäisesti lopullisia teoksia esittelevässä kuvataidenäyttelyssä, koska tutkin kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä. Tästä kirjoitan lisää tutkimukseni toisen produktio-osan, *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyn, yhteydessä. Kuvaamalla teosten syntymistä ja kirjoittamalla työskentelyni tapahtumasarjoista tarkennan katsojille, kokijoille ja lukijoille kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä kulkemaani ja havainnoimaani tietä.

Onnistunut fenomenologinen kuvaus opastaa lukijan mahdollisten omien kokemusten äärelle⁴³⁰. Taiteellisessa tutkimuksessani pyrin tarjoamaan katsojille, kokijoille ja lukijoille aktiivisen roolin, kutsumaan heidät lähelle kokemustani. Pyrin siihen, että väitökseni kirjallinen osuus toimisi samalla tavalla kuin kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni. Esimerkiksi Sari Hakala⁴³¹ on *Hallitsemattomia tapauksia* -näyttelyni⁴³² yhteydessä kirjoittanut, että teoksieni katsomis- ja kokemistapahtumassa ”kuin varkain omista mielikuvista ja muistoista tulee osa teosta”. Silloin kun katsojan, kokijan tai lukijan kokemukset ovat hyvin erilaisia kuin omani, hän valitettavasti joutuu ponnistelemaan enemmän tullakseen lähelle kuvataiteellista työskentelyäni ja kirjoittamistani. Taideteoksen tavoin pyrin tutkimustekstilläni tarjoamaan mahdollisuuden lukijan omiin kokemuksiin tukeutuvaan tulkintaan.

Vadénin⁴³³ mukaan yleispätevä informaatiokieli ei ole omiaan kuvaamaan ainutkertaista ja tapauskohtaista. Ainutkertaisuus voidaan tuoda esiin vain ainutkertaisella kielellä. Sanallinen ilmaisu voi parhaimmillaan olla kokeuksellista ja suorassa yhteydessä kokemuksen merkityksellisyyteen. Tämän vuoksi käytän akateemisen tutkimustekstin lisäksi kuvailevia ja kertovia kirjoittamisentapoja. En tavoittele tutkimisellani ja kirjoittamisellani ehdotonta objektiivisuutta, vaan pyrin laadullisuuteen ja tuomaan myös yksittäisiä kokemuksia yhteiseen keskusteluun. Tämä onnistuu parhaiten useita laatuja sisältävällä kielellä⁴³⁴.

(429) Anttila 2006, 329.

(430) Anttila 2006, 329.

(431) 2013, 17.

(432) Yksityisnäyttely Galleria Carreessa, Kuopiossa, 23.1. – 10.2.2013. Näyttelyssä esitin myös väitökseeni kuuluvista teoksista seuraavat: *Paha sisään, hyvä ulos, Kädestä suuhun, Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton.*

(433) 2001, 105–107.

(434) Ks. myös Anttila 2006, 329.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn rinnalla toisena tutkimusmenetelmänäni on siis kirjoittaminen. Molemmat valottavat toisiaan, kun asiat paljastuvat tutkivan toiminnan myötä. En pyri ottamaan kuvataiteellista työskentelyä sanallisella kielellä ja kirjoittamisella ennakoon tai jälkikäteen haltuun, sillä kuvataiteellinen työskentely on oma puhutusta ja kirjoitetusta kielestä poikkeava toiminnan laatu. Silti molemmat ovat samaa tutkimista, jossa asiat ilmenevät toiminnassa. Esimerkiksi Heimonen⁴³⁵ kirjoittaa, että tanssiminen ja kirjoittaminen ovat erilaisia tapahtumisen ja ajattelemisen tapoja, mutta tätä ei tarvitse nähdä ylitsepääsemättömänä ongelmana. Kummassakaan ei ole kyse suljetusta kokonaisuudesta, jossa voisin tehdä vain rajallisen määrän siirtoja tiettyjen sääntöjen mukaan, niin kuin esimerkiksi korteilla korttipelissä. Kuvailevaan ja kertovaan kieleen sisältyy avoimuuden periaate, joka tekee mahdolliseksi uuden mukaan tulon, yllättävätkin siirrot⁴³⁶.

(435) 2010, 18.

Jouko Pullinen⁴³⁷ esittää, että hänen tutkimuksessaan kuvat eivät pyri kuvittamaan kirjoitusta eikä kirjoitus sanoittamaan kuvia, vaan ne ovat tasavertaisia keinoja tutkimisessa kohti ymmärrettävämpää käsitystä taiteellisesta työskentelystä. Kaikkien kysymysten ja ilmiöiden edessä keskittyminen ainoastaan kuvaan tai kieleen ei riitä. Näkemykseni mukaan maailma on aivan liian monitasoinen ja -muotoinen, jotta sen voisi pelkistää yhteen kuvakulmaan tai menetelmään. Ihmiselle tarjoutuu useita mahdollisuuksia toimia ympäristössään ja ratkaista siihen liittyviä kysymyksiä. Elämästä on mahdotonta erottaa mitään kokonaan rajatuksi ja irralliseksi alueeksi, vaan kaikki kietoutuvat alati toisiin ja erilaisiin merkityksiin. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn sanallinen käsitteellistäminen voi asettaa oivalletun monimuotoisemmin ja kiinteämmin yhteiseen keskusteluun.

(436) Varto 1992, 36.

(437) 2003, 10.

Kuvaa tehdessä ja katsoessa olemme tekemisissä myös sanallisten käsitteiden kanssa. On hyvin vaikeaa sanoa, onko kuva ennen sanaa vai sana ennen kuvaa. Tekstiä on mahdotonta ymmärtää ainoastaan kielellisenä, sillä sen tulkinta tapahtuu myös visuaalisen kautta. Pullinen⁴³⁸ toteaa käsitteiden ja kuvallisten ideoiden sekoittuvan hedelmällisesti toisiinsa: vaikka lopputuloksena olisikin kuva, sen suunnittelu on voinut olla sanallista, ja kirjoittaessa asioita voidaan myös hahmottaa kuvina. Myös tähän kuvalliseen ja sanalliseen pohdintaani liittyy ajattelua.

(438) 2003, 10-11.

Tutkimieni ilmiöiden havainnointia ja niiden tarkastelua olen dokumentoinut valokuvaamalla ja kirjoittamalla työpäiväkirjaa. Tutkimukseni keskiössä ovat kokemuksellisuus ja aistisuus, ja yritän kirjoittaa mahdollisimman suoraan kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystäni. Silti on hyväksyttävä, etten voi jakaantua yhtä aikaa sekä työskentelemään kuvataiteellisesti että kuvaamaan sitä ja kirjoittamaan

siitä. Aistimisen paikkaa kokemuksessa ei myöskään voida tarkasti määrittää etu- tai jälkikäteen. Päiväkirjojeni kuvat on otettu ja tekstit kirjoitettu jälkeenpäin, mutta en kuitenkaan ainoastaan katso tekemääni tai ottamaani kuvaa tai ainoastaan lue kirjoittamaani tekstiä. Kuvilla ja sanoilla on aina vastavuus koettuun ja elettyyn, joten katson ja kirjoitan suhteessa kokemiini tapahtumiin. Spiegelberg⁴³⁹ korostaa, että juuri tämä on edellytys onnistuneeseen fenomenologiseen kuvaamiseen: välitön kokemuksellinen mutta analyttinen tutkiminen edeltää aina kirjallista kuvaamista.

(439) 1994, 672–673.

Kuvallista ja sanallista työpäiväkirjaani hyödynnän erityisesti niissä tekstiosissa, joissa kuvaan kolmiulotteisten kuvataideteoksieni syntymistä. Olen henkilökohtaisesti mukana kuvaamissani ilmiössä; toimin tutkimukseni sisällä. Henkilökohtaiset tapahtumat, niiden aika- ja paikkayhteys sekä viitekehys ovat taideteoksieni syntymisen kannalta olennaisia. Olen koonnut jokaisen teoksen syntymisen kannalta tärkeimmiksi katsomani työskentelyvaiheet yhteen. Näistä tapahtumasarjoista muodostuu tarinoita, joiden kertomisessa pyrin tarkkaan tilannekuvaukseen. Kertomusten esimerkkeinä toimivat johdannon kolmen teoksen tapahtumasarjat.

Sanataiteen asiantuntijat, runoilijat, osoittavat, että sanoilla ei ole vain kiinteitä merkityksiä yksittäisten ihmisten kokemusten ja niiden kuvaamisen ohi. Taiteilija pyrkii kommunikoimaan tietäen, että sanoilla se voi tapahtua, muttei ainoastaan sen perusteella, mitä merkityksiä sanoilla jo on, vaan myös merkityksillä, joita niillä voi mahdollisesti olla.⁴⁴⁰ En tavoittele tutkimuskirjoittamisessani haltuunottoa, objektiivista tai tieteellistä ilmaisua, koska en tee taideteoksia-kaan objektiivisesti tai tieteellisesti. Kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelyllä ja siitä kirjoittamisella on oltava vastaavuus myös tutkimuksen uskottavuuden kannalta. Toivon sisällön ja muodon kietoutuvan toisiinsa. Aloitan tutkimukseni kuvataiteellisen työskentelyn – samalla sitä ensimmäistä kertaa järjestelmällisesti tutkien – Vilja-Tuulia Huotarisen⁴⁴¹ runon tunnelmissa:

(440) Varto 2008b, 68.

(441) 2009, 49.

Summertime. And the living is easy
Kanat lentävät verta suihkuten pihan poikki
Istun kaivonkannella ja nauran
Tämä ei ole huvia. Tämä on pelkoa

Osaanko ILOITA siitä että olen erityinen?
Ymmärränpö nauttia hetken ainutlaatuisuudesta?
Rakastanko Jumalaa joka tekee meistä ihmeellisiä?

Minusta valuu nauruntippoja
Kurkkuun sataa punaista vettä

YRITYKSIÄ PAKOTTA
MATERIAALI ENNALTA
AJATELTUUN MUOTOON

Tutkimukseni ensimmäisessä osassa olen jo esitellyt taiteellista työskentelyäni johdannossa, pohtinut kolmiulotteista kuvataidetta sekä sosiaalisena, kulttuurisena ja historiallisena että kokemuksellisenä käytäntönä. Olen myös avannut kuvataiteilijan tulokulmaani akateemiseen tutkimukseen. Nyt aloitan väitöksen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn. Samalla havainnoin työskentelyäni, tarkastelen sitä analyttisesti ja pyrin kuvaamaan sen tapahtumista. Ensimmäinen tutkimustavoitteeni on havainnollistaa miten Morrisin⁴⁴² a priori -keino ja Craggin⁴⁴³ materiaalin pakottaminen ennalta ajateltuun muotoon toteutuvat käytännössä.

Oletan toteuttaneeni jo aikaisemmin kolmiulotteisia kuvataideteoksia a priori. Johdannossa näistä on esimerkkinä *Hurma*. Sitä tehdessäni en kuitenkaan tehnyt tutkimusta vaan ensisijaisesti kuvataidetta. *Hurma*-teoksen syntytarinasta kuitenkin ilmenee, että olen ollut jo kyseistä teosta tehdessäni kiinnostunut siitä, kuinka kolmiulotteiset taideteokseni syntyvät. Nyt kokeilen taiteellisesti työskennellen ja samalla järjestelmällisesti tutkien, voinko tehdä teoksia niin, että työskentelyn taiteellinen osuus tapahtuu ennen materiaalista ja tilallista työskentelyä.

Morris⁴⁴⁴ jakaa a priori -keinoon kahteen osaan: ideointiin ja sitä seuraavaan fyysiseen työskentelyyn. Tätä menetelmää käyttävä taiteilija etenee suoraviivaisesti. Ensin hän suunnittelee teosidean, ja seuraavaksi hän toteuttaa sen materiaaliseksi ja tilalliseksi. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn taiteellinen osuus tapahtuu ensin, ja tätä vaihetta seuraa idean toteuttaminen eli fyysinen työskentely. Cragg⁴⁴⁵ muotoilee tämän työskentelykeinoon seuraavasti: taiteilija ottaa aineen sen normaalista ympäristöstä ja pakottaa sen ennalta ajattelemansa muotoon. Ennalta ajattelemisen on ajattelemista a priori, joten Craggin ja Morrisin keinot vertautuvat toisiinsa. Myös Cragg jakaa keinoonsa kahteen osaan, mutta hän tarkentaa ideapohjaisen työskentelyn ajattelemista. Idea työstetään ajattelemalla, ja kuvanveistäjä pakottaa työskentelymateriaalin ideansa mukaiseen muotoon.

Tutkimukseni kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä aloittaessani minulla on toimintasuunnitelma. Ensimmäiseksi on tunnistettava ideaan pohjautuvan työskentelyn ilmiö uudelleen. On ajateltava teosideoita. Valpastun arjessani, kun alan työskennellä. Kuvaan työskentelyni aloittamista työpäiväkirjassani seuraavasti:

(442) 1968/1993, 44-46;
1970/1993, 75-77.
Ks. myös Storr 2008, 32.

(443) Cragg 1996/1998, 81;
Cragg 1996/1999, 109.

(444) 1970/1993, 75-77.

(445) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

2.9.2008

Työskentelen kotona työhuoneella ja pohdin edelleen syklistyyttä. Tuntuu, että teema ei tyhjentynyt vieläkään Kulumia, valumia, viiltoja -näyttelyihini Galleria Katariinassa ja Justissa.

Ajatukseni lähtivät taas kerran liikkeelle tähän suuntaan katsottuani eilen illalla televisiosta Kjell Westön kirjasta Leijat Helsingin yllä tehdyn elokuvan. Aika loppuvaiheessa jo aikuinen päähenkilö harmittelee, että ennen, lapsuudessa, elämä tuntui pyöreältä, aikuisena se on muuttunut suoraviivaiseksi. Pyöreähän on kolmiulotteinen muoto, sitä voi verrata esimerkiksi ympyrään, joka on litteä, siis kaksiulotteinen. Suoraviivaisen ymmärrän myös kaksiulotteisena, viivana, ikään kuin paperille piirrettyä janana pisteestä A pisteeseen B.

Olen tehnyt hiilipiirustuksia ja ollut asioiden äärellä. Olen kohdannut ne kaksiulotteisina pintoina edessäni lattialla. Silloin työskentelen niiden ympärillä. Tätä miehen myös tehdessäni Horisontissa-teosta, joka liikkuu näiden kokemistapojen rajamaastoissa. Piirrän hiilellä paperille ja jatkan siitä irronneen hiilen työstämisestä käsin paperilla. Näin saan koskea valmistumassa olevaan, ja tuntuu säilyy kouriintuntuvasti. Piirtäminen paperille tuntuu silti kovasti samanlaiselta kuin kirjoittaminen, jota olen tehnyt tutkimussuunnitelmaa työstäessäni. Siksi se varmasti sujuu jouhevasti lomittain kaksiulotteisen tutkimussuunnitelman kanssa.

Olin työstänyt syklistyyden teemaa aikaisempiin näyttelyihini. Yritin katkaista aikaisemmat pohdintani ja vaihtaa sen suoraviivaiseen toimintaan. Ensimmäistä kertaa olin asettanut kolmiulotteiselle kuvataiteelliselle työskentelylleni kehikon, kaavan, jonka mukaan pyrin työskentelemään: minun oli saatava käynnistymään ideapohjainen työskentely. Tehtävä ei ollut helppo. En voinut leikata aikaisempia kokemuksiani irti ja aloittaa uuden viivan alkupisteestä. Kävin läpi vanhoja käytäntöjä jättäen jälkeeni alkuja ja työhuoneessani säilyttämiäni tavaroita, joiden olen ajatellut olevan tärkeitä tulevassa työskentelyssäni. Samalla pohdin sekä yhteiskuntamme hyvin pitkälle sovittuja, abstrakteja, litteitä asioita että omia konkreettisia, pyöreitä kokemuksiani niiden keskellä. Heijastelin kaavojen mukaan toimimista elämäni muihin tilanteisiin:

29.10.2008

Tänään olen pyöritellyt käsissäni uuden keittiömme tieltä väistyneitä kuivauskaapin ritilöitä ja muovailuvahaa. Ostin ritilät vanhaan keittiöön, kun muutettiin, koska en keittiöremonttia odotellessani saattanut käyttää edelliseltä asukkaalta jättäneitä ikivanhoja, haljenneita ja ruostuneita. Ritilät ovat osa tapaa ja toimintaa, jota tehdään tai suoritetaan aina vaan yhä uudelleen. Astioita käyte-

tään ja sotketaan, ne tiskataan ja laitetaan kuivumaan. Ja sotketaan heti taas uudelleen. Tiskaamisesta ei pääse koskaan eroon.

En pidä myöskään siitä, että pyykit ei ole koskaan pesty. Kori täyttyy silmänräpäyksessä uudestaan, kun olen saanut sen tyhjäksi. Olisi kiva, että kun yksi homma on saatu tehtyä, voisi siirtyä seuraavaan. Kotihommista ei saa koskaan tätä tyydytyksen tunnetta. Ne pyörivät ja seuraavat aina ja kaikkialle. Niillä on siis ihmeellinen ominaisuus: ne ovat sekä pyöreitä että ympyröitä juttuja.

Oivalsin myös, että ympyrät ja pyöreät asiat tarvitsevat toteutuakseen liikettä. Tiskit eivät tiskaannu tai pyykit puhdistu ilman toimintaa. Juuri tämä on nyt ongelma. En ehdi. Sukupolvien taakka, oletukset ja tottumukset painavat. Perheessä kuuluu tehdä asiat tietyllä tavalla. Minun tarvitsee jostain kumman syystä suorittaa vimmalla tätä äitiyden osa-aluetta. Miksi en voisi vain hyväksyä, että nyt toinen vanhempi on poissa. Ja päästää itseäni vähän helpommalla?

Yritin toimia järkevästi ja toteuttaa tutkimussuunnitelmaani, mutta kuvataiteellisessa työskentelyssä alkuun pääseminen oli vaikeaa. Koska tutkimukseni pääpaino on kuitenkin kokemuksellisuudessa, ajattelin, että jokapäiväisen elämän pyöreyttä on turha vältellä. Pysin kuitenkin etsimään sellaista kokemuksellisuutta, joka voisi tapahtua ennakoitavasti, sillä olin lähdössä kokeilemaan ja järjestelmällisesti tutkimaan, voinko taiteilijana ottaa materiaalia ympäristöstäni ja pakottaa sen ennalta ajattelemaani muotoon. Henkilökohtainen elämäni pursusi kaavamaisia kotitöitä. Tunsin toistavani samoja asioita käsityöläismäisesti. Koin tällaisen sisällön tukevan a priori -työskentelyä. Silti tunsin painetta saada työskentelyni järjestäytymään tarkemmin vaakasuoralle ja litteälle viivalle. Hain alkupistettä A, josta työskentelyni viiva voisi lähteä piirtymään:

3.11.2008

Eilen päätin lähteä tekemään G:n näyttelyä tilan ehdoilla, enkä vanhoista jäljistä ja aihioista, koska mitkään aikaisemmat juttuni eivät ole saaneet minua innostumaan viime päivinä. Tänään sitten matkasin katsomaan tulevaa näyttelytilaa uudestaan.

Luonnostelen kuljeskelemalla tilassa. Suuret, komeat ja vanhat ikkunat kiinnittävät heti huomioni. Ne ovat kaikkein hallitsevimmat tilassa, koska ne ovat arkkitehtuurillisesti niin poikkeukselliset. Ne myös ikään kuin määräävät kahta näyttelyhuonetta, joiden väliseinät on rakennettu vasta galleriakäyttöä varten. Ikkunat eivät alistu huonekohtaisiin jakoihin ja tiloihin; vanhat, suuret ikkunat elävät uusista väliseinistä huolimatta vahvaa omaa elämäänsä. Vaikka G:n tila on jaettu väliseinillä, ikkuna-aukotuksista johtuen se tuntuu kokonaiselta, yhdeltä tilalta. Se ikään

kuin tilana vaati, että sinne tehdään näyttelykokonaisuus, ei yksittäisiä, irrallisia teoksia. Rakennuksissa sisätila ja ulkotila jaetaan seinillä, mutta ikkuna-aukotukset hälvähtävät niiden raja-aitoja. Tulee tunne, että tämän ja tuon - mutta myös tilojen - välissä tarvitaan aukkoja tai kosketuspintoja, jotta tilojen vuoropuhelu mahdollistuu. Sisäpuoli ja ulkopuoli osallistuvat ja vaikuttavat toinen toisiinsa ikkunalasien läpi.

Toisaalta silloin tällöin tulee tarve sulkea tämä yhteys sisä- ja ulkotilan välillä. Usein se tehdään verhoilla. Miehet rakentavat tilat ja naiset laittavat verhot. Jotkut naiset jopa vaihtavat niitä vuodenvaihteen mukaan: on talvi- ja kesäverhot, kevätverhot, mutta myös juhlapyhille omansa, esimerkiksi joulun- ja pääsiäisverhot. Naisen elämässä on monenlaisia kiertokulkuja, jotka toistuvat aina uudelleen. Kiertokulut ja verhot tuntuvat yhdessä nyt käsitteellisesti mielenkiintoisilta. Lisäksi tässä on tämä asia- ja paikkayhteys galleriassa. Se on intiimi sisätila, julkinen ja yhteinen kaupunkitila on ulkona. Ikkunat ovat välitiloja, vaikutuspintoja tai -aukkoja. Jos käyttäisin nyt muodikkaita paneeliverhoja, sommittelu koostuisi liikuteltavista palasista, jotka voisivat olla myös päällekkäin. Silloin voisin käyttää papereita kankaiden sijaan ja saisin mukaan kuvataiteen tekemisen perinteitä. Ikkunoissa on seinistä poiketen ripustuksellinen mahdollisuus siihen, että luonnonvalo tulee piirroksen tai maalauksen sen takaa.

Tästä lähdän. On vain luotettava siihen, että tämä kantaa myös tutkimuksellisesti, vaikka en kykene perustelemaan sitä tässä vaiheessa tämän paremmin. Kuvataiteilijana olen tottunut luottamaan tähän.

P.S. Teen näyttelyä sisään, galleriatilan sisälle.

Ideointi ei ottanut tulta alleen työhuoneessani. Yritin piirtää ja maalata. Kävin vielä läpi materiaalivarastonikin. Lähdin hakemaan työskentelyn alkusysäystä ulkopuolelta, tulevien teosteni esitystilasta. Olin aloittamassa akateemista tutkimusta, mutta tulisin esittämään kuvataiteellisen työskentelyni lopputulokset taidekentällä. Pohdin kahta tilaa, esitystilani sisätilaa ja sen suhdetta sitä ympäröivään ulkotilaan. Galleria on minusta ulkona mutta alani kentän sisällä. Uudessa työskentelytilanteessani se oli minulle käsitteellisesti tuttua sisätilaa ja sitä ympäröi nyt uusi akateeminen tutkimuskenttä. Tutkimusmenetelmänä olin päättänyt käyttää kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni. Olen sisällä siinä ja teen sieltä akateemista tutkimusta ulospäin. Näiden kahden tilan välillä on oltava aukotuksia, jotta hedelmällinen vuoropuhelu mahdollistuu. Totesin päiväkirjassani, että *sisäpuoli ja ulkopuoli osallistuvat ja vaikuttavat toinen toisiinsa ikkunalasien läpi.*

Galleriatilassa luonnostellessani sain idean käyttää sen poikkeuksellisia ikkunoita. Halusin korostaa ikkunoita väylinä sisä- ja ulkotilan vuoropuheluun. Ajattelin tehdä niihin verhot ja jättää muun tilan tyhjäksi. Oletin, että jos esitystilassa ainoastaan ikkunat on kehystetty, katsojan ja kokijan huomio kiinnittyy niihin. Tartuin ajatukseeni, sillä sen avulla pystyin taas tunnistamaan ideapohjaisen työskentelyn ilmiön. Se myös toi minut fenomenologisen tarkastelun mukaiseen ilmiön havainnointiin. Aloin tehdä tilateoksia tiettyyn galleriatilaan, rakensin työhuoneellani tilallisia teoksia toisaalle. Tarvitsin ensin idean, jonka suhteen pystyin suunnittelemaan ja rakentamaan, ennakkoimaan. Ideani oli tilassa kulkemalla ja havainnoimalla syntynyt visio. Se ei ollut täysin valmiiksi ennalta mielessä pohdittu ja ylös kirjattu tai kuvattu toimintasuunnitelma, jonka mukaan olisin aloittanut materiaallisen ja tilallisen työskentelyn.

Kun pääsin sisälle ilmiöön, tavoittelin seuraavaksi välittömän kokemukseni laajentamista ja syventämistä. Anttila⁴⁴⁶ käyttää fenomenologisen tarkastelun yhteydessä oivaltavan havainnoinnin käsitettä ja tarkoittaa sillä sitä, miten tutkija koettaa koko ajan havainnoiden aktiivisesti oivaltaa, mistä kysymys onkaan. Hän liittää tähän havaitun analyttisen tarkastelun eli teoreettisten asioiden ja totuttujen tapojen harkitun sivuun jättämisen. Työstän väitöstäni kahden erilaisen käytännön piirissä. Fenomenologisen tarkastelutavan mukaan olen alkanut havainnoida sekä kuvailla vaihe vaiheelta, kuinka taideteokseni syntyvät. Seuraavissa luvuissa kerron yksityiskohtaisemmin tapahtumasarjoista, jotka johtavat kolmeen teokseen. Ne esitän väitökseni ensimmäisessä näyttelyssä.

(446) 2006, 329.

K E T J U S S A

Luonnostellessani tulevassa näyttelytilassa pohdin tutkimukseni alkuasetelmaa: olen kuvataiteilija, tutkin kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä ja väitökseeni kuuluu menetelmällisellä tavalla oma taiteellinen työskentelyni. Kuljeskelu omalaatuisessa galleriatilassa luo pohdinnoilleni tietyn asia- ja paikkayhteyden. Syntyy idea tehdä gallerian ensimmäisen huoneen kahteen ikkunaan tilalliset verhoteokset.

Verhot ovat tilallisia, sisustusarkkitehtuurisia elementtejä. Suunnittelen jättäväni tyhjiksi ripustusseinät ja lattian, joille kaksi- ja kolmiulotteiset kuvataideteokset yleensä näyttelytiloissa ripustetaan. Teen verhot paperista ja ripustan ne paneeliverhojärjestelmällä roikkumaan kuvataidegallerian katosta. Tämän vuoksi niihin on tulossa merkityksellistä kaksiulotteista pintaa. Ajattelen hyödyntäväni sitä ilmaisullisesti, piirtäen tai maalaten. Ikkunoissa on seinistä poiketen ripustussellinen mahdollisuus siihen, että luonnonvalo tulee piirroksen tai maalauksen sen takaa. Ja verhoja katsotaan myös ikkunoiden

läpi ulkopuolelta. Tästä huolimatta en ole tekemässä yksiselitteisesti kolmiulotteista kuvataidetta tai kuvanveistoa. Tulenko pysymään tätä ideaa seuraten tutkimukseni viitekehyksessä?

5.11.2008

Olen lukenut Kuvanveiston opasta⁴⁴⁷. Sivulla seitsemän sanotaan, että piirtäminen on näkemistä ja veistäminen kokemista. Koen, että kolmiulotteisessa tekemisessä yhdistyy mielenkiintoisella tavalla näkeminen ja kokeminen.

Olen myös yrittänyt pohtia tulevaa näyttelyä. Galleria G:ssä on kaksi näyttelyhuonetta, ja minulla on idea vasta niistä toiseen.

Katsoja kuvan sisällä = pyöreä elämä.

Pyöreä elämä on fenomenaalinen kokemus.

Ulkona - sisällä.

Tässä vaiheessa kolmiulotteisen kuvataiteen, kuvanveiston ja tilataiteen käsitteet askarruttavat. Luen yhä enemmän kirjallisuutta. En voi jättää tutkimukseni teoreettista puolta odottamaan, kuten Anttila⁴⁴⁸ ehdottaa. Alani teoria tuntuu limittyvän vahvasti käytäntöön. En voi työskennellä ainoastaan yksilöllisesti, tehdä kolmiulotteista kuvataidetta irrallaan sen vakiintuneesta käytännöstä, koskaalani on sosiaalinen, kulttuurinen ja historiallinen. Minun on saatava lisäselvyyttä kolmiulotteisen kuvataiteen käsitteistä, jotta voin jatkaa tutkimukseni tekemistä. Toisaalta en halua jättää kuvataiteellista työskentelyäni odottamaan, vaan työstän tutkimukseni teoriaa ja käytäntöä rinnakkain. Palaan historialliseen lukuun ja jatkan joka toinen päivä verhoteoksien parissa.

(447) Brusewitz-Hansson
& Wrenby 1981.

(448) 2006, 329.

(449) 1992, 699.

18.11.2008

Aloitin tänään paperien leikkaamisen ja laittamisen seinälle. Verhoteosten piirroksista on tulossa isot, joten paperit täytyy leikata suurista rullista lattialla. Vasta valmiiksi leikatut paperit voin kiinnittää jatkotyöstettäväksi seinälle. Tunnen taas olevani asioiden äärellä, kohtaamassa niitä nyt lattialla. Kontatessani ja kurotellessani lattialla suurien papereiden äärellä mieleeni tuli Jackson Pollock, jonka olen nähnyt maalaavan dokumentissa. Tällaisen tekemisen tuntu eroaa ratkaisevasti siitä, kun saan paperit seinälle ja alan piirtää yhdelle pystysuoralle kaksiulotteiselle pinnalle.

Honour ja Fleming⁴⁴⁹ siteraavat Pollockia: ...”Tarvitsen kovan pinnan luoman vastuksen. Lattialla olen vapautuneempi. Tunnen olevani lähempänä maalausta, paremmin osa sitä, koska silloin voin kulkea kankaan ympäri, käsitellä sitä joka suunnalta ja olla maalauksen sisällä...”.

Kun on tekemisen kanssa maassa, tekijän ja tekeillä olevan alla on sama maa. Se tuntuu juurevalta. Niin kuin molemmat - tekijä ja syntymässä oleva teos - kasvaisivat samasta maasta samaan maailmaan.

Edelleenkin pohdin, mitä näille papereille piirtäisin. Miksi valmistelen ja laitan seinälle isoja papereita? Ehkä valutan väriä samalla tavalla kuin Pollock. Tunnen osallistuvani tietynlaisen tekemisen jatkumoon.

Olen tekemässä paperisia verhoja kuvataidegalleriassa esitettäväksi. Kyseisessä asia- ja paikkayhteydessä niiden kaksiulotteisista pinnoista tulisi merkityksellisiä. Kuvataiteessa on perinteisesti piirretty ja maalattu paperille. Pohdin, mitä piirtäisin tai maalaisin verhopaneeleilleni. Suurpiirteinen idea verhoteoksiin minulla on, mutta tarkempaa työskentelysuunnitelmaa en ole onnistunut kiteyttämään ennen työskentelyn aloittamista. Haen edelleen tukea alani käytännöistä ja omista kokemuksistani. Vaikka yritän pysyä a priori -keinoon mukaisella lineaarisella viivalla, työskentelyni pyöreät pohdinnat limittyvät ja lomittuvat:

24.10.2008

Jihuu! Kohta ollaan Villen Québecin residenssin puolella välissä. Elämä lasten kanssa kotona on suoraviivaista. Rutiinista toiseen mennään, eikä rönsyillä ollenkaan, muiden kaikkien toiveet ja menot eivät toteudu. Suoritan pyyhkien itseni sivuun. Tunnen olevani aikataulutetumpi kuin koskaan. Tai ehkä tässä elämän vaiheessa ja ainoana aikuisena talossa kärsin siitä nyt enemmän.

Enää en voi saada sympatiapisteitä siitä, että minulla on kaksi pientä lasta. Heillä on isompina omat kiinnostuksen kohteet ja omat toiveet elämänsä sekä perheen yhteisen ajankäytön suhteen; heitä ei voi enää työntää rattaissa sinne, minne haluan mennä. He eivät myöskään enää viihdy sylissä, siellä missä ikinä olenkin.

Minulla on suorastaan läheisyyden kaipuu nyt, kun Ville on poissa. Kaukana. Ja toivon, että hän olisi lähellä. Mietin miltä tuntuu olla syleilty, että joku on hyvin lähellä, ympärillä. Kaipaus on negatiivinen muoto, niin kuin Hurmassa. Silloin jotain puuttuu, on tilaa täytettäväksi. Kun ollaan riittävän lähellä tai sisässä, ei voida ottaa perspektiivistä etäisyyttä.

17.11.2008

Edelleenkin jännitän, mitä paperisiin verhopaneeleihin piirrän tai maalaan. En ole vuosiin piirtänyt tai maalannut isoa ja nyt hamuan piirustusinstallaatioita, mutta voisin tehdä sellaisia pieniä hetkiä, joista elämäni nyt koostuu. Työstän vähän kerrallaan, hetki hetkeltä. Teen aivan kuten pienemmissäkin piirustuksissa. Tällä tavalla haluan poiketa aikataulutetusta ja rutiinien täyttämästä arjestani. Taidan aloittaa numeroista, lukujonoista. Aika on nyt tapeilla. Se juoksee, numerot vilisee ja ryntäilen niiden perässä tuli perseen alla.

Työskentelyn rakenteelliset asiat, joita Lehtinen kutsuu käytännöllisiksi ongelmiksi⁴⁵⁰, jouduin ratkaisemaan a priori. Tällaisia olivat työskentelyssäni esimerkiksi verhojen ripustusjärjestelmän valinta, niiden koko ja ripustaminen gallerian kattoon, verhopaneelien määrä sekä niiden materiaalit. Suunnittelin ne etukäteen. Valmistellessani papereita työstöseinälle pohdin samalla sisällöllisiä asioita, eli mitä tekisin papereille seinällä. Tässäkin suhteessa tämä työskentelyvaiheeni vertautuu Lehtisen kokemukseen, jossa hän keskittyessään rakenteeseen, fyysiseen maailmaan liittyvien rakenteiden ratkaisemiseen, jatkaa ideansa työstämistä. Silti tunnistan tässä vaiheessa, että en pysy a priori -keinon mukaisessa etenemisessä.

(450) Kyrö 2011.

21. 11. 2008

Ensimmäiset paperit ovat nyt seinällä. Heti alkuun tein numeroryöpsähdyksen. Miksi en valuttanutkaan värejä kuten Pollock? Miksi lähdin tekemään numeroista muotoa? Huomaan aloittavani asioista, jotka pohdituttavat: Toistumiset ja rutiinit. Kellon perässä juokseminen. Kiire.

Piirustuksia seinää vasten tehdessäni tunnen olevani taas pinnalla. Kiipeilen ja kurkottelen tikkailloilla. Olen niiden avulla korkealla avaruudellisessa tilassa. Pääsen lähelle piirustus pintaa, mutta en näe sen kokonaisuutta tikkailloilla työskennellessäni. Joudun tulemaan aina alas ja siirtymään kauemmaksi katselemaan työni jälkiä.

26. 11. 2008



30. 1. 2009

Käytiin eilen Villen kanssa Zodiakissa katsomassa Eeva Muilun kokoamaa esitystä Jossain on jotain. Mikko tanssii siinä. Ihailin valtavasti eläkeikäisten esiintyjien keskinäistä luottamusta yhteiseen tekemiseen. Heillä ei ole tanssijan koulutusta eikä kaikilla aiempaa kokemusta tanssiteoksessa esiintymisestä. Kukkelikuu-huudoissa ja villeissä hyppelyissä tuntui silti olevan tolkkua jollain kummalla, selittämättömällä, vuorovaikutuksellisella tavalla. Pyristelen itse parhaillaan oman tekemiseni suossa, jonka maata en taivaasta erota. Jossain on jotain antoi motivaatiota työskentelyyni valamalla uskoa: kyllä se joku päivä tämäkin tästä vielä kirkastuu. Ei yksi tekeminen tai tapahtuma ole toista arvokkaampi, hienompi tai mielenkiintoisempi. Ei sellaista voi tietää. Aina etukäteen.

Olin aloittanut pohdinnan yhteiskuntamme yhteisistä, sovitusta, litteistä asioista sekä omista pyöreistä kokemuksistani niiden keskellä. Jatkoin samaa teemaa tussilla, sekä kirjoittamisen että piirtämisen välineellä, verhopaneeleihin. Halusin tehdä jotain muuta kuin aikataulutetussa ja rutiinien täyttämässä arjessani, mutta en päässyt siitä täysin irti. Ilmaisin kokemaani, kiirettä, vilinää, limittymistä ja lomittumista. Ajattelin epävarmuutta, liikettä ja muutosta. Ne sysäsivät minua etsimään materiaalisia ja tilallisia tartuntapintoja.

Oja⁴⁵¹ kirjoittaa, kuinka hän turhautuu kaksiulotteisen kuvan pintaan. Hän ei saa siihen sitä vaikutelmaa, jota hän havainnoi ympäristöstään: ihmiset, elämä ja niiden liike toteutuvat kolmiulotteisesti. Ensimmäisiä verhopaneeleita työstäessäni kohtaan saman ongelman. Niin kauan kuin pitäydyn yleisissä ja kulttuurisissa asioissa, jaksan piirtää lukujonoja seinälle kiinnitettyjen papereiden pintoihin. Heti kun ajattelen omaa kokemustani numerovilinässä, haluan päästä papereiden taakse. Tilallisessa työskentelytapahtumassa olisin myös sisässä, niin kuin olen kehossani tai sukeltaessa vedessä. Kehollisuuden sisätilat avautuvat tilallisessa kokemisessa. Tilallisesti kokiessa myös ympäristö avautuu eri tavalla.

Olen tekemässä tilallista taideteosta, jonka osina tulevat olemaan työstämäni kaksiulotteiset pinnat, kuvat. Piirtäminen seinälle niitatuille papereille ei vastaa sitä kokemusta, jonka tulen kokemaan lopullisessa teoksessa näyttelytilassa. Silloin olen galleriatilaan ripustetun tilataideteoksen sisällä. Lähemmäksi tätä kokemuksellista tilaa pääsen tuodessani numerojonoja vasemmasta paneelistä oikeaan. Janoan samaa tilallista kokemusta uudelleen, kun jatkan pintaan piirtämistä. Tartun siveltimen sijasta veitseen ja jatkan piirtämistä sillä. 2.4.2009 saan muotoiltua asiaa sanallisesti työpäiväkirjaani: *Yhteiskunnan ja kulttuurin toistot ja rutiinit repeilevät välillä yksittäisessä kokemuksessa.*

(451) 2011, 13.

26.11.2008



Piirtäminen tuo ajatuksia ja ideoita sen seuraaviin vaiheisiin. Verhopiirustusten eri elementit nousevat esiin työn lomassa ja löytävät paikkansa teosten kokonaisuudessa. Kasvatan graafisista merkeistä muotoja ja uusia kuvia. Käytän valmiita käsitteitä, muun muassa numeroita, digitaalisia nolla-yksi-nolla-yksi-ketjuja ja sääennusteiden merkkejä. Suunnitelmani mukaan tulisin ripustamaan verhot paneelijärjestelmän kahteen syvyyteen. Yhdistän pohdinnat yleisestä ja yksityisestä sekä yhteisestä ja intiimistä ulko- ja sisäverhoihin. Alan myös ajatella sisäverhoja valoverhoina.

Valon siilaamisen ajatus saa minut vaihtamaan sisäverhojen materiaalin läpinäkyvään, paperintuntuiseen muoviin, johon voisin maalata akryyliväreillä. Haluan sisäverhoista yksityiset ja intiimit, koska ne tulevat olemaan kahden julkisen tilan, gallerian ja kaupunkitilan, välissä. Ajattelen, että myös ikkunoista näkyvässä kaupunkitilassa tapahtuu yksittäisiä kokemuksia, ikään kuin ihon pinnan alla. Maalaan ihon sävyjä läpinäkyvästi, jotta pinnan läpi voisi tihkua molempiin suuntiin: ulkoa sisälle ja sisältä ulos. Tilojen ja asiayhteyksien välissä on oltava aukkoja tai kosketuspintoja, jotta tilojen vuoropuhelu mahdollistuu. Esimerkiksi yksittäiset kokemukset toteutuvat vain niissä suhteissa, joita minulla on ympäristööni. Toiminnallisessa kokemisessa kehon sisätilalla on yhteys sitä ympäröivän ulkoisen tilan kanssa, kun sisätilat heijastuvat ympäristöön ja ulkotila sisätiloihin.

Ketjussa, 2009,
tussi paperille ja
akryyliväri muoville,
paneeliverhojärjestelmä,
303 x 280 x 8 cm.





KIERROSSA

Ensimmäisiä verhopareja tehdessäni aloin jo ennakoida seuraavia. Tulisni ripustamaan molemmat verhoteokset samaan tilaan, ulko-oven molemmin puolin. Niiden olisi toimittava yhdessä, lähellä toisiaan, vaikka molemmat tulisivat olemaan itsenäisiä teoksia. Molempiin tulee samanlaiset verhojärjestelmät sekä ulko- ja sisäverhot samankokoisina. Olisi loogista, jos molemmissa teoksissa olisi kantavana ajatuksena yksittäisen ja yleisen suhde. Palaan taaksepäin työpäiväkirjassani:

30.10.2008

...siirryin tänään henkilökohtaisen muistin ja kollektiivisen historian suhteeseen. Mietin, että ei meillä lapsuudenkodissani ollut kaikki tiptop. Äiti otti vapauksia itselleen ja oli sitä paitsi kiinnostunut aivan muusta kuin taloushoidosta. Mistä vaatimukset sitten minulle tulevat? Oliko vaatimukset kuitenkin aina jostain syystä ilmassa lapsuudessa, mutta äiti pyyhkäisi ne tuosta vaan sivuun? Vai muistanko vain kaiken väärin? Voiko kukaan muistaa väärin?

Nämähän ovat ihan naisten juttuja. Ei kukaan mies odota, että tehtäisiin tai tee itse esimerkiksi seuraavaa: pikkusiivous keskiviikkona (imurointi ja pintojen pyyhkiminen), iso siivous viikonloppuna (mm. imurointi, lattioiden kosteapyyhintä, pölyjen pyyhintä, kylpyhuoneen ja vessan pesu, lakanoiden vaihto) ja kerran kuukaudessa lattiakaidojen tyhjennys ja pesu, saunan pesu, listojen pyyhintä ja niin edelleen. Naiset ovat todella hyviä tekemään toisilleen vaatimuksia ja listoja suoritteista. Siitä se elämä täyttyy, kuukaudet, vuodet ja elämä vierivät tasaisella, ennustettavissa ja hallittavissa olevilla rajapyykeillä (siis pyykeillä!) eteenpäin...

Jatkan pohtimalla, kuinka sama maanantai on meille jokaiselle omanlaisensa. Mikä erottaa minun keskiviikkoni sinun keskiviikostasi? Kuinka paljon minulla on tilaa muovata yhteistä sunnuntaitamme? Länsimaisessa kulttuurissa on pitkään pidetty mustavalkoisista asioista. Ne saadaan helposti näyttämään horisonteilta, jotka helpottavat yhdessä elämistä ja tukevat yhteiskuntarauhaa sekä hyvinvointivaltiota. Päivärytmi, viikonpäivät, loma-ajat, moni asia on yhteiskunnassa ja kulttuurissa jo sovittuna ja annettuna. Ne ovat litteitä ja abstrakteja asioita. Yksittäisessä, aistisessa, pyöreässä kokemuksessa toistot ja rutiinit kuitenkin näyttäytyvät erilaisina, esimerkiksi jokainen maanantai on eri maanantai. Siitä huolimatta että kulttuuri ohjailee ihmisten jokapäiväistä käyttäytymistä ja toimintaa, jokaisella on omat toistonsa ja rutiininsa arjessa.

26.3.2009

Vasemmassa kuvassa on uusi verhopaneeli viikonpäivineen ja oikealla yksityiskohta viikonpäiväpaneelistä.



Saatuani ensimmäisen parin ulommaisista verhopaneeleista valmiiksi jatkoin työpäiväkirjani selaamista:

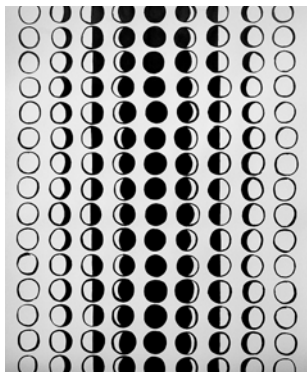


Tämä työpäiväkirjani sivu on pitkään pyörinyt työpöydällä, jossa sekoitan tussisävyjä. Ensimmäiset merkinnät olen tehnyt siihen 11.11.2008, ja viimeinen on päivältä 5.3.2009. Piirtäminen on tuonut ajatuksia ja ideoita sen seuraaviin vaiheisiin, ja tähän paperiin olen merkinnyt muistiin piirtäessä pohtimiani asioita.

11.11.2008 olen miettinyt, liittyvätkö yhteyttäminen ja ravintoketjut verhoihini. 12.11.2008 olen kirjoittanut: maapallo pyörä, planeetat pyörä, tähdet tuikkii. 28.11.2008 olen miettinyt viikonpäiviä ja niiden ketjua ma, ti, ke to, pe, la, su. Etsimästäni keltaisesta sävystä minulle on tullut mieleen keltaiset auringon säteet ja siitä sääennusteissa käytettävät merkit. Oikeassa alareunassa lukee suukkoja erivärisillä huulipunilla. Päivämäärä on unohtunut. Näistä graafisista merkeistä olen kasvattanut muotoja ja uusia kuvia verhopiirustuksissani. Eri elementit ovat nousseet esiin työn lomassa ja osa niistä on löytänyt paikkansa teosten kokonaisuudessa.

5.3.2009 olen piirtänyt kalentereissa käytettyjä kuunmerkkejä. Tänään kokeilin niitä sarjallisena suuremmassa mitakaavassa. Kuunmerkeistä lähti syntymään toisen verhoteoksen toinen ulommainen verhopaneeli:

26.3.2009



Uloimpaan verhopariin maalasini tussilla länsimaisen kulttuurin mustavalkoisia merkkejä luonnon tapahtumista. Ne ovat luonnontieteiden litteitä asioita, joihin en voi vaikuttaa. Ne on ennalta sovittu ja helpottavat yhdessä elämistä. Tein sekä viikonpäivistä että kuunkierroista maisemakuvat. Niissä on taivas ja maa, ja toisistaan ne erottaa horisontti. Se on kokemusta leikkaava, tasapainottava vaakasuora. Siinä erottaa toden kuvittelusta, maan taivaasta.

Uloimmasta verhoparista tulee myös tässä teoksessa yhteinen ja julkinen. Länsimaisen kulttuurin mustavalkoiset merkit maalasini tussilla happovapaalle lumppaperille. Ajattelen tätä verhoparia koko ajan uloimpana, vaikka tulen ripustamaan ne näyttelyhuoneessa sisemmälle tilaan, kauemmaksi ikkunasta ja ulkotilasta. Seuraavaksi huomaan kysyväni, onko

galleriatila sittenkin julkinen? Sen mieltää helposti yksityiseksi ja suojatuksi sisätilaksi kaupungissa, mutta sinne on jokaisella vapaa pääsy.

Toisesta, sisemmästä verhokerroksesta, joka itse asiassa tulisi lähemmäksi ikkunaa ja ulkotilaa, haluan jälleen yksityisemmän. Gallerian ikkunoista avautuu jaettu kaupunkitila. Kahden julkisen tilan välissä olevan yksityisen kerroksen teen ohuesta ja läpinäkyvästä skissipaperista. Painan niihin punatuilla ja kiillotetuilla huulillani kuvia, joita en järjestä samalla tavalla kuin järjestelmällisesti toistuvia viikonpäiviä ja kuunmerkkejä.

Korostan tutkimukseni kahdessa ensimmäisessä taideteoksessa ikkuna-aukotuksia mahdollisuuksina sisä- ja ulkotilan vuorovaikutukseen kiinnittämällä katsojan huomion näyttelytilan ikkunoihin. Minun jättämät yksittäiset merkkini ripustan kahden tilan - gallerian ja kaupungin - väliin. Gallerian sisätilassa niitä ympäröivät kuvataiteen perinne sekä tavat näyttelytiloihin, ja vastakkaisella puolella ne kohtaavat kaupungin, ihmisen yleisemmän historian ja länsimaisen tavan elää yhdessä. Kokeilen, voinko tutkimusta tehden olla toimintani sisällä samalla tavalla kuin olen sisätilassa tai kuinka yhteiskunta ympäröi minua.



Kierrossa, 2009,
tussi, huulipuna ja -kiilto paperille,
paneeliverhojärjestelmä, 303 x 280 x 8 cm.



LÄHELLÄ

Aloitan tutkimukseni kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kahdella samaan tilaan ripustettavalla verhoteoksella: *Ketjussa* ja *Kierrossa*. Galleriassa on kuitenkin myös toinen näyttelyhuone. Yritän pitää tämän mielessäni ja pysyä valppaana. Yhtenä iltana kodin jo hiljennyttyä palaan vielä työhuoneeseeni. Työpäivä on ohi ja ajatukset olleet välillä muualla, mutta haluan vielä viipyä tekemisessäni erilaisessa tunnelmassa. Kuvaan sitä työpäiväkirjaani seuraavasti:

12.11.2008

Istahdan vielä myöhään illalla työhuoneessa katsellen isoa valkoista työskentelyseinää. En viitsi enää tähän aikaan sytyttää valoja. Silmäilen hämärässä isolla valkoisella työskentelyseinällä tekemääni. Summaan ja pohdin jatkoa.

Silloin tällöin katseeni harhailee myös muille seinille ja jopa ikkunoista ulos. Kuin hakien keskustelukumppania ulkoa, koska sisältä en löydä. Näin marraskuussa pimeä tulee aikaisin ja takapihan risukot ovat aika lohduttomia. Kun käännän katseeni ulkoa takaisin sisätilan valkoiselle ja odottavalle seinälle, ohiajavan auton valot saavat yhtäkkiä seinän elämään.

Tämä on ilmiö, jota olen kohta neljän kierron vuodenaikoina ihaillut työhuoneessani. Ohikaartavien autojen valot piirtävät kiinnostavan liikkuvan maisemakuvan suurien ikkunoiden läpi vastapäiselle seinälle pimeään työhuoneeseen, kun puissa ei ole enää lehtiä. Valojen viipyessä seinällä tuntuu kuin joku piirtäisi - tai itse asiassa maalaisi - huoneessa, vaikka minä en tee mitään. Katselen vain. Nyt verhopaneelinä jäävät tämän liikkuvan maisemakuvan alle. Katson kuvia limittäin.

Ohiajavat tunkeutuvat valoineen sisään työhuoneeseeni ikkunoiden kautta, enkä ole tilassa enää yksin. Tätä liikkuvaa kuvatapahtumaa en työtilassani voi hallita. Autot ajavat ohi sattumanvaraisesti, kuka milloinkin. Joillakin on kirkkaammat valot, toisilla keltaisemmat, vihreämmät, sinisemmät tai violettimmat. Osa kiittää ohi nopeasti, toiset kiirehtimättä kaartaen. En voi vaikuttaa siihen, milloin kuva taas syttyy, mutta tunnen osallistuvani siihen. Teen tästä valoilmion katselomalla sitä täällä lasin toisella puolella, näissä olosuhteissa ja ikkunallisessa sisätilassa. Hymyilen oivallukselleni. Lähetän kiitokset kaikille niille autoilijoille, jotka ovat ajaneet tänäkin iltana Yhdyskunnantietä etelään.

Vielä illan päätteeksi: osallistuminen ja yhdessä tekeminen. Mielestäni ne liittyvät tähän projektiini.

Olen yrittänyt sekä kehitellä tietoisesti ideoita että pysyä jo alkaneessa työskentelyssäni valppaana havaitakseni sen johdattamia ajatuksia. *Kierrossa*- ja *Ketjussa*-teokset toteutuvat

idean pohjalta, mutta kehittelen niitä myös materiaalisen ja tilallisen työskentelyn edetessä. Tarvitsisin tutkimukseeni vielä puhtaamman esimerkin a priori -keinosta. Työskentelyni tulisi toteutua tarkemman ajatusrakennelman, etukäteen ajatellun idean mukaan, sillä tavoitteeni on kokeilla, miten kyseinen työskentelymenetelmä toteutuu käytännössä.

Muutan hallittua ja tietoista työskentelyäni, kun istahdan yhtenä pimeänä iltana työhuoneeni nojatuoliin työskenteleyni äärelle mutta erilaisessa tunnelmassa. Hellitän. Viipyilen työhuoneella näkemässäni. Minut yllätetään ohiajaviin autojen valoilla: työpäivän jälkeen isolla työskentelyseinälläni alkaa tapahtua verhopiirustusteni päällä. Työskentelyn muutos saa ajatukseni virtaamaan uudella tavalla. Kyseisessä työskentelytilanteessa koen valoilmion uudessa asia- ja paikkayhteydessä, kun se ilmaantuu sen hetkisen työskentelyni päälle. Ohiajaviin autojen valot valaisevat pohdintaani uudesta näkökulmasta. Teen tutkimusta kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen ja etsin tutkimuksen tekemisen ja taiteellisen työskentelyn välille aukotuksia. Nyt ulkotilasta tuodaan sisätilaan jotain. Pääsen näkemään sen ristikkäin keskeneräisten verhopiirustusteni kanssa. Päätän tuoda kokemukseni julkiseen galleriatilaan.

Pyrin tarkempaan ja lineaarisempaan idealismiin, joten seuraavana päivänä ideoin kokemastani tilallisen videoteoksen. Siinä toistuisivat työhuoneella kokemani valoilmiot, joita ohiajavat autot tuovat suurista ikkunoista sisään. Looppina videon olisi tarkoitus pyöriä koko ajan, toisin sanoen sillä ei tulisi olemaan kerronnallista alkua tai loppua. Suunnittelin esittäväni videoteoksen Galleria G:ssä siten, että se tulisi olemaan vahvasti osa katsojan ja kokijan tilallista kokemusta. Heijastaisin sen mahdollisimman suurena perimmäisen näytellyhuoneen seinälle. Teos tulisi vaatimaan hämärän tilan piirtäkseen tykistä seinälle, joten vastapäiset ikkunat tulisin peittämään hieman valoa läpipäästäväillä, mustilla muovikalvoilla. Näin teoksen kokemiseen tulisivat vaikuttamaan liikkuvat katsojat tilassa, luonnonvalo, joka läpäisee ikkunoiden muovikalvot, ja kadulla ohiajavat autot, joiden valot valaisevat näyttelytilaa muovikalvojen läpi ja näin vaikuttavat videon piirtymiseen seinälle. Ryhdyin kuvaamaan valoilmiota iltaisin vaatimattomalla tekniikalla. Nyt minulla oli toimintasuunnitelma mutta vain aavistuksia teoksen sisällöllisistä merkityksistä. Tämän vuoksi epäröin kutsua toimintasuunnitelmaa ideaksi eli teoksen ajatukseksi.

Kuvatessani valoilmiota tarvitsin pian apua videokuvaukseen. Tiesin myös, että en tule selviämään materiaalin leikkaamisesta yksin. Ajattelin seuraavani kuvanveiston klassisen työskentelytavan⁴⁵² esimerkkiä ja pyytäväni apua alan asiantuntijoilta. Oletin etukäteissuunnittelun olevan tällaisessa työskentelytavassa välttämätöntä. Videon leikkaamisen

(452) Honour & Fleming
1992, 544–545; Le Nor-
mand-Romain 2002a, 851.

tehnyt asiantuntija vaikutti kuitenkin ammattitaidollaan suurelta osin lopputuloksen syntymiseen. Mestarin ja kisällin roolit kääntyivät ylösalaisin. En sanellut, vaan kisälli ehdotti työstötapoja, joita en olisi itse osannut kuvitellakaan.

Still-kuva teoksesta *Läheillä*, 2009,
videoluuppi DVDllä, 00:05:02.



Läheillä-teos on ollut esillä myös keskikokoisessa taulutelevisiossa, ikään kuin liikkuvana maalauksena seinällä. Tässä vaihtoehdossa teos ei tarvitse hämärää näyttelytilaa, koska normaalin taulutelevision valovoima riittää teoksen esille tuomiseen. Kaksi erilaista ripustustapaa, seinälle heijastaminen ja televisiossa esittäminen, ovat tuoneet esille ripustustavan tekemän eron taideteoksen merkityksiin. *Yhä uudelleen* -näyttelyssä⁴⁵³ osallistuin kiinnostavaan keskusteluun tilallisesta videoteoksestani. Keskustelun avasi silloin seitsemänvuotias Luule Jaanisoo, ja kirjoitin sen ylös työpäiväkirjaani:

(453) Yksityisnäyttely,
30.4. – 22.5.2011, Galleria
Rajatila, Tampere.

29.4.2011

*- Riikka, tuon työn materiaali on ainoastaan valoa.
- Niin, olet ihan oikeassa. Kun olen tehnyt teosta, minua kiinnosti juuri se, että videokuvaan valoa. Autojen valoa, joka heijastuu työhuoneeni seinälle. Halusin lopullisen teoksen materiaaliksi myös ainoastaan valoa. Se toteutuu, kun videokuva heijastetaan projektorilla seinälle.
- En kyllä nyt ihan ymmärtänyt.
- Kyllä sinä selvästi ymmärrät. Olet ihan oikeilla jäljillä. Tämä on mielenkiintoinen asia kuvataiteen tekemisessä ja sen materiaalisuudessa.*

Tässä dialogissa yllätin myös itseni. Siihen saakka olin kulkenut *Lähellä*-teoksen sisällön kanssa lähes ilman sanoja. En ollut pohtinut tai selittänyt sanallisesti teoksen merkityksiä aiemmin. Teosta tehdessäni koin pohtivani ensisijaisesti tutkimukseni menetelmävalintaa: kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä. Vaikka minulla on tutkimussuunnitelma, en etene suoraviivaisesti. Varmuus kokemuksessa tarkoittaa jotain muuta kuin rajattavaa, kokonaan ymmärrettävää ja selitettävää tietoa. Ilmiön hallinta on mahdotonta. *Lähellä*-teosta katsoessani auton valot lähestyvät, valaisevat ja haipuvat saman tien pois. Ne käyvät lähellä, mutta juuri kun olen hahmottamassa niiden piirtämää kuvaa, auto kaartaa jo pois. Niin kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni kuin taiteellisessa tutkimuksessani kuvat liikkuvat, ja silloin koen haastavana otteeni pitämisen lipsumattomana.

NÄYTTELY: SISÄLLÄ

Tutkimukseni ensimmäinen näyttely, *Sisällä*, Galleria G, 13. – 31.5.2009, sisälsi gallerian kahteen näyttelyhuoneeseen tekemäni kolmiulotteiset kuvataideteokset *Ketjussa*, *Kierrossa* ja *Lähellä*. Lopullisen muotonsa teokset saivat näyttelyä rakentaessani, suhteessa esitystilaan. Niitä tehdessäni ja kokiessani pohdin, voinko olla tutkijana tutkimukseni sisällä samalla tavalla kuin olen taiteilijana työskennellessäni käytäntöni sisällä. Tämä vertautuu myös siihen, kuinka ihminen on tilassa tai kuinka yhteiskunta ympäröi häntä. Hain työskentelyni ja teoksieni suhdetta kuvataidegallerian tilaan niin kuin tunnustelen alati suhdettani yhteiseen todellisuuteen.

Ketjussa-, *Kierrossa*- ja *Lähellä*-teosten tekeminen, *Sisällä*-näyttelyn rakentaminen ja sen kokeminen oli tapani pohtia tutkimukseni alkuasetelmaa: teen väitöstäni kahden erilaisen käytännön piirissä. Korostin galleriatilaa yksityisenä sisätilana sekä kuvataiteen perinteisenä esittelypaikana ja sen ikkuna-aukoksia mahdollisuuksina yksityisen sisätilan ja yhteisen ulkotilan, julkisen kaupunkiympäristön,

vuorovaikutukseen. Tämä auttoi minua hahmottamaan sitä, mikä ympäröi taiteellista tutkimusta tekevää kuvataiteilijaa hänen tutkimustoiminnassaan.

Tutkin kuvataiteellisessa työskentelyssäni havaitsemiani ilmiöitä järjestelmällisesti ja akateemisen perinteen mukaan. Olen valinnut fenomenologisen tarkastelutavan ja pyrin havainnoimaan sekä kuvailemaan vaihe vaiheelta, kuinka taideteokseni syntyvät. Fenomenologisessa ja taiteellisessa tutkimuksessa tutkijan paikka näyttää olevan erityisen keskeinen. Hän on sisällä tutkimuksessaan samoin kuin tekijä, katsoja tai kokija olivat taideteoksieni sisällä kokemistapahtumassaan tutkimukseni ensimmäisessä näyttelyssä. Silti kuvataiteilija tai tutkija ei puuhastele koskaan yksin. Samalla tavalla kuin työskentelen tutkijana alan yhteisten käytäntöjen mukaan myös kuvataiteilijana toimin yhteisellä ja jaetulla kentällä, sillä myös kuvataiteellinen työskentely on yksi sosiaalisista, historiallisista ja kulttuurisista toimintatavoista. Siis aina kun olen toimintani sisällä, jokin on ympäröimässä minua.

Sisällä-näyttelyn työskentelyssäni yhdistin kaksi- ja kolmiulotteisia työskentelytapoja ja samalla pohdin kuvallisesti sekä yhteiskuntamme pitkälle sovittuja, abstrakteja, litteitä asioita että omia pyöreitä kokemuksiani niiden keskellä. Yhteiskunta ja kulttuuri ohjailevat ihmisten jokapäiväistä käyttäytymistä ja toimintaa niin kansalaisina, yksilöinä, kuvataiteilijoina kuin tutkijoinakin, mutta kokemukset ja tunteet ovat aina yksittäisiä ja henkilökohtaisia. Taiteellinen tutkimukseni pyrkii huomioimaan taiteen henkilökohtaisuuden ja ainutlaatuisuuden sallimalla menetelmäkseen kaksiluonteisen taiteellisen työskentelyn.

Tutkimukseni ensimmäisen osan *Ketjussa-*, *Kierrossa-* ja *Lähellä*-tilataideteosten tekemisen tarkoitus oli myös havainnollistaa ja tutkia käytännössä Morrisin⁴⁵⁴ määrittelemää a priori -keinoa ja Craggin⁴⁵⁵ muotoilemaa materiaalin pakottamista ennalta ajateltuun muotoon. Olin tunnistanut tämän työskentelymenetelmän johdannon *Hurma*-teoksen tapahtumasarjaassa. Siihen johtanutta kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä en kuitenkaan tutkinut järjestelmällisesti. Työstäessäni *Ketjussa-*, *Kierrossa-* ja *Lähellä*-teoksia toin käytäntöni ilmiön akateemisten työskentelytapojen piiriin ja fenomenologisen tarkastelun alle. Uusi tapa tarkastella ilmaantumista auttoi jo tutkimukseni ensimmäisessä vaiheessa kiinnittämään tarkemmin huomiotani sen lisäksi, mitä ilmaantuu, myös siihen, miten taideteos ilmaantuu.

Ketjussa- ja *Kierrossa*-teoksien työskentelytapahtumien sarjoissa ei toteutunut täysin Morrisin a priori -keino eikä Craggin materiaalin pakottaminen ennalta ajateltuun muotoon. Yritin ideoida ja ajatella mielessä, luonnostelin ja kokeilin eri materiaaleilla työhuoneessani. Lopulta lähdin galleriaan ja luonnostelin siellä kulkemalla ja kokemalla. Galleriatilassa sain

(454) 1970/1993, 73–78.

(455) 1985/1998, 60;
1996b/1998, 81;
1996/1999, 109.

idean käyttää sen poikkeuksellisia ikkunoita. Päätin myös tehdä tilateoksia juuri kyseiseen galleriatilaan. Päättelin, että jos rakentaisin työhuoneellani tilallisia teoksia toisaalle, minun olisi ennakoitava, kuinka teen teokset näyttelytilaan. Ideani ei kuitenkaan ollut täysin valmiiksi ennalta mielessä pohdittu ja paperille kirjattu tai kuvattu ajatusrakennelma, jonka mukaan olisin aloittanut materiaalisen ja tilallisen työskentelyn. Työstin visiota eteenpäin vaihe vaiheelta, joten *Ketjussa-* ja *Kierrossa-*teosten tekeminen toi esiin toisenlaisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelykeinoon kuin a priori. Alkuidea voi syntyä ajattelevana kehona kokemuksellisesti. Se voi myös tarttua ja muuttua kehollisen työskentelyn aikana.

Myös idea *Lähellä*-teokseen lähti liikkeelle kokemuksessa, kun näin ohiajavien autojen valot ristikkäin sen hetkisen piirustustyöskentelyni kanssa. Seuraavana päivänä ideoin mielessäni tilallisen videoteoksen. En taaskaan tehnyt kirjallista tai kuvallista toimintasuunnitelmaa, koska en kokenut työskentelyni tarvitsevan sitä. Pyrin kuitenkin tietoisesti lineaarisempaan idealismiin ja minulla olikin tarkempi, etukäteen pohdittu toimintasuunnitelma. Tiesin tarvitsevani videokuvaamisen ja -leikkaamisen asiantuntijan apua, ja se vaikutti työskentelyni lopputulokseen. *Lähellä*-teos syntyi tarkemmin Morrisin a priori -keinoon ja Craggin materiaalin pakottaminen ennalta ajateltuun muotoon -menetelmän mukaan kuin *Ketjussa-* ja *Kierrossa*-teokset. Silti katson, että tutkimukseni ensimmäinen tavoite kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskentellen kokeilla ja samalla järjestelmällisesti tutkia, miten Morrisin ja Craggin keskenään vertautuvat teoriat toteutuvat käytännössä, ei vielä täyty.

Voin kuitenkin todeta tutkimukseni ensimmäisen vaiheen toteutuneen kohtuullisesti tutkimuksellisessa mielessä. Fenomenologinen tarkastelu ja taiteellinen tutkimus toivat eri tavalla kolmiulotteisen työskentelyni tapahtumasarjoja esiin kuin johdannossa esittelemäni tapahtumasarjat, joista nämä työskentelytavat puuttuvat. Näen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni nyt useammasta näkökulmasta. Tämä saattaa vaikuttaa taiteelliseen työskentelyyni enemmän kuin kuvataiteilijana haluaisin myöntää. Kiinnitin huomiota esimerkiksi ensimmäisen osan tilateosten kohdalla siihen, että teosten työskentelytapahtuma ja lopullisten teosten katsomis- ja kokemistapahtuma tulisivat poikkeamaan toisistaan. Työhuoneellani tein tilateoksia piirtäen ja maalaten kaksiulotteisesti paperille. Siellä minulla oli vain irrallisia, kaksiulotteisia teososia koettavanani. Jouduin ennakoimaan, jotta tilateokset valmistuisivat paikkasidonnaisiksi. Vasta ripustettuina tiettyyn näyttelytilaan pääsin kokemaan teokset kokonaisina ja kolmiulotteisina.

O

S

(

2

S

A

R

)

- 127 • OSA (2)
- 130 KOLMIULOTTEINEN KUVATAITEELLINEN TYÖSKENTELY
JA SIINÄ AJATTELEMINEN
 - 131 MITÄ ON AJATTELU?
 - 133 KUVALLINEN AJATTELU
 - 134 AJATTELEMINEN KOLMIULOTTEISESSA
KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ
- 136 IDEAN KOLMIULOTTEINEN JA
KUVATAITEELLINEN TYÖSTÄMINEN
 - 137 ILMAN SINUA MINUAKAAN EI OLISI
 - 144 TYÖSKENTELYN TAVOITTEELLISUUS
 - 145 KUVATAITEEN PERINTEESEEN SITOUTUMINEN
- 148 MATERIAALINEN JA TILALLINEN AJATTELEMINEN
KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ
 - 149 PAHA SISÄÄN, HYVÄ ULOS
 - 159 AIKAAN JA PAIKKAAN SITOUTUMINEN
 - 161 PAIKALLINEN AJATTELU
 - 164 KÄDESTÄ SUUHUN
 - 171 AISTIVAN JA AISTITUN KIASMA
 - 172 *Kiasma ja Morrisin fenomenologia*
 - 174 *Kiasma ja dialoginen ajattelevinen
materiaalin kanssa*
 - 176 TAITEELLINEN AJATTELEMINEN
- 181 KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN
AJATTELEMISEN ERITYISPIIRTEET
 - 181 PERHEIKÄVÄ: PARVEKKEET MEILLE KAHDELLE
 - 188 AISTINEN VALPPAUS
 - 192 ASTIASTA HUONEEKSI HIRVINAARAALLE
 - 199 MATERIAALINEN VASTUS
 - 203 JUMISSA
 - 213 VASTAVUOROISEEN AJATTELEMISEEN AVAUTUMINEN
 - 216 MOITTEETON
 - 220 PASSIIVINEN ETENEMINEN
- 223 NÄYTTELY: MONENLAISIA TAPAUKSIA
 - 223 KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN
LOPPUTULOSTEN ESITTÄMINEN
 - 225 TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN
TAIDETEOSTEN ESITTÄMINEN
 - 229 ETÄISYYDEN OTTAMINEN

Tutkimukseni ensimmäisen osan kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä yritin pakottaa materiaalin ennalta ajattelemaani muotoon. Toisin sanoen pyrin työskentelemään a priori. Toisen osan tavoitteeni on saada mukaan ennalta ajatellun idean pohjalta tehtyjen teosten lisäksi myös muita kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoja. Menetelmää, jossa ajattelemista sekä materiaalista ja tilallista työskentelyä ei erotella omiksi vaiheikseen, Morris¹ kutsuu taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien väliseksi vuorovaikutukseksi. Cragg² puolestaan muotoilee veistoksien syntyvän materiaalin ja taiteilijan välisessä dialogissa, kun kuvanveistäjä ajattelee työskentelymateriaalinsa kanssa.

(1) 1970/1993, 68-78.

(2) 1996/1999, 109.

Tutkimukseni toisen osan aloitin Aberystwythissä, Walesissa, Iso-Britanniassa. Työskentelin yliopiston taidekeskuksen residenssitaiteilijana 1.9. – 30.11.2010. Hakeuduin residenssiin, koska tutkimukseni ensimmäisen osan tilataideteosten jälkeen koin tärkeäksi työskennellä plastisen muodon kanssa. Matkaan lähtiessäni minulla oli kolme tavoitetta. Ensimmäinen niistä oli kehittää jo pohtimiani teosaihioita eteenpäin. Toiseksi halusin etsiä uusia teosideoita, joita voisin toteuttaa myöhemmin suurempaan kokoon työhuoneellani Suomessa. Kolmas tavoitteeni oli työskennellä suoraan kolmiulotteisesti. Tätä kuvanveistollista työskentelytapaa Hesse³ nimittää suoraksi yhteydeksi, jossa kuvanveistäjä työskentelee materiaalin kanssa ilman ennakkokäsitystä tulevasta muodosta.

(3) 1968/1996, 594;

1969/1996, 596;

Cooper & Hesse 1992.

Taidekeskuksen keramiikanpaja mahdollisti kokeilevan työskentelyn suoraan materiaalisesti ja tilallisesti. Työskentelin helposti muovautuvan ja lisättävän materiaalin, saveen, kanssa ennen kuin tiesin, minkälaista lopputulosta kohden pyrin. Ideat syntyivät vasta materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä, ja annoin niiden muokkaantua tapahtumasarjassa. Suuntasin huomiotani mielen ajattelusta ja logiikasta valitsemaani materiaaliin, saveen, ja sen käyttäytymiseen painovoiman alaisena. Tavoittelin ajattelemiseni seuraamista työskentelytapah- tumien sarjassa. Tutkimukseni toisen osan tavoite on havainnoida, kuvailla ja tarkastella analyttisesti kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä ja siinä ajattelemista.

Tutkimukseni ensimmäisessä osassa tein tilataideteoksia, jotta sen produktio-osa toisi esiin tutkijan paikkaani kuvataiteilijana, joka tekee fenomenologista ja taiteellista tutkimusta. *Sisällä*-näyttelyn tilataideteoksia ei voinut tarkastella etäisyyden päästä. Aiemmasta kokemuksestani tiesin, että tutkimukseni toisen osan muotoon perustuvien kolmiulotteisten kuvataideteoksien katsomis- ja kokemistapahtumista tulee erilainen kuin tutkimukseni ensimmäisen osan teosten kohdalla. Veistokset ovat esinemäisiä, ja niitä pääsee harvoin tarkastelemaan sisältäpäin. Niiden tarkasteluun kuuluu luonnollisena osana perspektiivinen välimatka, vaikka olennainen osa katse- lukokemuksesta muodostuu liikkeessä.

Edellä esitetystä huolimatta veistoksen työstämisen tapahtumasarja ei välttämättä noudata subjekti-objekti -suhteen sääntöjä. Veistokset syntyvät yleensä luontevammin ilman mielen alkuideaa kuin tilataideteokset, koska veistosten työstämisessä suunnittelun ja ennakkoinnin tarve vähenee. Valmiiseen veistokseen on kuitenkin helpompaa ottaa perspektiivistä etäisyyttä kuin ideapohjaiseen tilataideteokseen. Veistoksia tekemällä ja esittämällä haluan tuoda esille, että tehdessäni tutkimusta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä sisältä päin voin myös astua sisältä ulos. Kuvataiteilijana olen tottunut ottamaan välittömästä kokemuksestani etäisyyttä, sillä tämä on tärkeä osa kuvataiteellisen työskentelyn käytäntöä sosiaalisena, historiallisena ja kulttuurisena toimintatapana. Ottamalla etäisyyttä työskentelystäni voin tarkastella välimatkan tuoman perspektiivin päästä taiteellisen tutkimukseni aineistoa.

Aloitan väitöskirjan toisen osan kirjoittamalla ajattelemisen toiminnasta sekä erityisesti siitä, kuinka sitä on käsitteellistetty kuvataiteen yhteydessä. Tutkin, miten asiat järjestyvät kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni, kun annan ajattelevalle keholle mahdollisuuden osallistua tapah-tumasarjan kaikkiin vaiheisiin. Tämän vuoksi avaam ajattelemista tietyllä tavalla: ajattelevana kehona tietyssä asia- ja paikkayhteydessä. Havainnollistan tätä työskentelyesimerkein. Fenomenologisen tarkastelun ensimmäisen vaiheen, kuvailun⁴, perusteella analysoin niitä seikkoja, joita löydän havainnoimalla. Samalla pohdin, kuinka Morrisin⁵ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välinen vuoro-vaikutus sekä Craggin⁶ materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi toteutuvat käytännössä.

(4) Spiegelberg 1994, 691; Anttila 2006, 329-330.

(5) 1970/1993, 73-78.

(6) 1996/1999, 109.

KOLMIULOTTEINEN KUVATAITEELLINEN TYÖSKENTELY JA SIINÄ AJATTELEMINEN

Kirsi Mikkolalta kysyttiin radiohaastattelussa, mitä hän kuvanveistäjänä tekee työhuoneellaan. Hänen varsin nopea ja yksiselitteinen vastaus oli: ajattelen. En ole merkinnyt muistiin lähdettä, mutta otan viittauksen mukaan, koska hänen vastauksensa on niin osuva ja ytimekäs.

Kuten olen jo useaan kertaan todennut, miellän kuvataiteellisen työskentelyni ensisijaisesti toiminnaksi. Ainoastaan toimimalla kolmiulotteinen kuvataideteos muotoutuu materiaalisesti ja tilallisesti. Korostan toiminnallisuutta, koska teoksen työstäminen ei ole minulle vain jotain, joka jää teoksen alle tai taakse, vaan usein työskentelyn ja jopa mahdollisen teoksen pääsisältö. Näin tapahtui esimerkiksi ensimmäisen osan *Lähellä*-teoksessa. Abstrakti, sanallinen ja lineaarinen ajattelu eivät ole taiteellisen toimintani pääosassa, mutta työskentelyyni sisältyy silti ajattelemista. Olen huomannut sen olevan erilaista eri taideteosten kohdalla ja myös yhden teoksen eri työskentelyvaiheissa. Tämä on tullut ilmi myös johdannon työskentelyesimerkeissä ja ensimmäisen osan kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä.

Käytän ajattelevan kehoni eri mahdollisuuksia, kun vaihdan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjan aikana ajattelutapaani. Voin esimerkiksi pyrkiä kiinnittämään huomiota vain yhteen aistiini, aistia useammalla aistilla samanaikaisesti tai käyttää yhdessä aistien kanssa tai erikseen mielen mahdollisuuksia. Fenomenologisessa tarkastelussa ja työskentelyssä mieli on vain ihmisen kokonaisuuden yksi osa, eikä ole mitään perusteita nostaa sitä muiden yläpuolelle. Sanallisella kielellä ja käsitteellisyydellä ei ole yksinoikeutta ajattelemiseen.⁷

Ihminen voi toimia usealla eri tavalla, joten ajatteluakin on monenlaista. Esimerkiksi Virpi Kanto-Kokko kertoo ajattelevansa ja tekevänsä erikseen. Tulkitseen hänen tarkoittavan tällä juuri mielen ajattelun sekä aistisen työskentelyn ja siinä ajattelemisen eroa. Hän kertoo ajattelevansa elämän suuria kysymyksiä unettomina iltoina ja öinä.⁸ Voin kuvitella, että silloin hän ei tee mitään muuta. Unta odottaen hän antaa mielensä virrata. Tämän vastapainoksi Kanto-Kokko sanoo olevansa päivällä työhuoneella hyvin käytännöllinen ja keskittyvänsä tekemiseen. Siellä ei tarvitse pohtia ja kuvitella mielessään, koska kädet ja savi ohjaavat työskentelyä.⁹ Tässä tapauksessa

(7) Merleau-Ponty 1945/1962, 82; Merleau-Ponty 1964/2006, 17-20; Morris 1970/1993; Siukonen 2011, 67.

(8) Kyrö 2011.

(9) Kyrö 2011.

ajattelu on myös muuta kuin itselle puhumista tai liikkuvan kuvan kelaamista mielessä.

Kyrön¹⁰ mukaan kuvanveisto on käsityön ja käsitteellisen ajattelemisen yhdistelmä. Kuvataideteos rakentuu muodosta ja sisällöstä, eli se on ainetta ja ajatusta. Kuvanveistäjän työskentelyn aineellinen suhde on verrattavissa käsityöhön ja abstrakti suhde käsitteelliseen ajattelemiseen. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ja siinä ajatteleminen eivät liity ainoastaan idean työstämiseen vaan myös materiaalin ja tilan työstämiseen. Esimerkiksi Cragg¹¹ kirjoittaa kuvanveistäjän ajattelevan materiaalin kanssa.

(10) 2011.

(11) 1996/1999, 109.

MITÄ ON AJATTELU?

Useimmiten ajattelu käsitetään aivoissa tapahtuviksi tapahtumasarjoiksi, joiden avulla yritetään hahmottaa ja jäsentää todellisuutta. Saatetaan sanoa, että se perustuu informaationkäsittelyyn, jossa aineksina käytetään havaintoja ja muistia. Usein päädytään kuitenkin määritelmään, jonka mukaan ajattelun avulla muodostetaan sanallisia käsitteitä, ja niiden avulla taas ratkotaan ongelmia, päätellään asioita ja tehdään päätöksiä. Tästä näkökulmasta ajattelua voidaan pitää kognitiivisten toimintojen¹² huipentumana. Se tapahtuu siis sanojen ja käsitteiden - ajattelun työkalujen - varassa.

Kun sanoja käytetään hiljaa mielessä, käsitetään se yleensä ajattelemiseksi. Aivan kuin ajattelu tapahtuisi ainutkertaisuudesta, ajasta ja paikasta puhdistetuilla, yleispätevillä representaatioilla¹³. Jos kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ymmärretään ajattelemiseksi, kyseessä oleva toiminta ja sen mahdollisuudet eivät kuitenkaan voi olla näin yksioikoisia. Kaikki äänettömästi lausutut sanat ja niistä muodostuvat lauseet eivät aina johda yhtenäiseen, korkealentoiseen aivotoiminnan jatkumoon.

Ajatteleva keho voi pohtia kokemuksiaan ja koetella suhdettaan ympäristöönsä lukuisilla eri tavoilla. Yllä esitetty on siis vain yksi mahdollisuus muiden joukossa. On myös todettu, ettei ihmisen informaationkäsittely ole keskitetty tapahtuma mielessä, vaan toimijan kohtaama ärsyke, vaikutus tai tieto vaikuttaa samanaikaisesti lukuisiin hermoverkon eri osissa oleviin prosessointiyksiköihin¹⁴. Ihmisen informaationkäsittely perustuu näiden yksiköiden keskinäisten suhteiden muodostamaan kokonaisuuteen. Merleau-Pontyn¹⁵ näkemys koko ihmiskehosta ajattelevana tukee tätä näkökulmaa. Ajatella voidaan siis muutoinkin kuin sanallisten käsitteiden avulla mielessä, esimerkiksi kuvilla tai käsillä toimien¹⁶.

Kreikasta alkaneen ajattelun perinteen väitetään olevan yleispätevää¹⁷. Perinteisesti filosofit eivät olekaan olleet käsillä tekijöitä¹⁸. Kuten olen tutkimuksen ensimmäisessä osassa

(12) Kognitiivisiksi toiminnoiksi katsottu tiedon vastaanottamisen, käsittelyn, valikoinnin, arvioinnin, tallentamisen ja käytön niin kuin ne ilmenevät kielellisessä ajattelussa ja toiminnoissa.

(13) Vadén 2000, 29, 33.

(14) Lehtinen & Kuusinen 2001, 80-83.

(15) 1945/1962, 82.

(16) Siukonen 2011, 25.

(17) Ks. esim. Vadén 2004, 49.

(18) Siukonen 2011, 51.

tuonut ilmi, kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely on kuitenkin yksittäisen ihmisen toimintaa. Siinä ajatteleva ei siis voi olla kokonaisuudessaan yleispätevää. Ajan ja paikan huomioiva ajattelu hahmotellessaan Vadén¹⁹ ehdottaa, että ajattelu ymmärrettäisiin käsitteellisten teorioiden rakentamisen sijaan aistisena ja kokemuksellisenä. Hän näkee ajattelevan jäljittämisenä, ajamisena ja pyytämisenä, joka on kehollista toimintaa.

(19) 2000, 34, 180.

Varto²⁰ kirjoittaa ajattelevisessa olevan kyse maailman ilmaantumisen aktiivisesta vastaanottamisesta. Ajattelun huomioidaan maailman vaikutuksia ja antaudutaan niille, annetaan painoarvoa omille aistimuksille sekä kokemuksille ja pohditaan niiden merkityksiä. Ajatteleva on sellaisen merkityksellisen hahmottamista, josta ei vielä voi olla varma. Välillä ihminen on vain passiivinen maailman pommituksen kohde, mutta toisinaan herää aktiivinen kiinnostus, joka kohdistuu siihen, kuinka jokin on ilmaantunut, tullut nähtäväksi ja koettavaksi. Silloin jokin on avautumassa tai jo avautunut myös aistisessa, eli tullut nähtäväksi, kuultavaksi, maistettavaksi, haistettavaksi tai tunnettavaksi.²¹

(20) 2008b, 64-65.

Ajatteleva on aktiivisuutta ihmisessä, koko kehossa²². Ajattelu muodostuu usein sekä koetusta että sanallisesta ja vielä käsitteellisestäkin, eikä ole aina mahdollista sanoa, onko koettu vai sanallinen ensin tai kumpi näyttäytyy määräävämpänä²³. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni koen ajattellessa avautuvani ja herkistyvani ympäristölle. Annan sen vaikuttaa itseäni. Fenomenologisin käsittein annan maailman tulla minuun. Myös minun on lähdettävä itsestäni maailmaan, osallistuttava ympäristöni ja yhteisöni muokkaamiseen. Tästä vastavuoroisuudesta muodostuu suhde, jossa ympäristö vaikuttaa minuun ja minä siihen. Kokemukset kumpuavat tästä suhteesta, ja se muodostaa peruslähtökohdan taiteilijan työskentelylle²⁴.

(21) Varto 2008b, 64-65.

(22) Vadén 2000, 181.

(23) Vadén 2000, 26.

(24) Houessou 2010b, 111.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä etsin ja kokeilen materiaalin kanssa tilassa. Tämä korostuu, jos minulla ei ole ideaa, jonka mukaan työskennellä. Pyrin löytämään

Horizontissa, 2008-2009,

viilletty lakritsinauhat, mittasuhteet vaihtelevat
ripustuksen mukaan, esim. 47 × 264 × 0,5 - 66 × 440 × 0,5 cm.



merkityksille varmuutta kokemuksellisuudessa. Työskentelyn tapahtumasarjassa tehdyt valinnat pohjautuvat älyllisiin ja aistisiin perusteisiin sekä taiteellisiin päämääriin²⁵. Tukena käytän myös alani käytänteitä ja perinteitä sekä ajattelemisen historian antamaa materiaalia, edellisten sukupolvien läsnäoloa ja heidän ojentamaa tukevaa horisonttia²⁶.

(25) Houessou 2010a, 16.

(26) Ks. myös Varto
2008b, 64-65.

KUVALLINEN AJATTELU

Käsitettä kuvallinen tai visuaalinen ajattelu on käytetty kuvataiteen ja kuvataidekasvatuksen tutkimuksen yhteyksissä²⁷. Käsite juontaa juurensa Rudolf Arnheimiin²⁸, joka teoksessaan *Visual Thinking* haastaa ajattelun ja havaitsemisen eroja. Arnheim painottaa ensisijaisesti visuaalista havaitsemista, näkemistä, joka on hänen mukaansa kognitiivista ja yhteydessä mielikuvitukseen. Hänen mukaansa ajatteluksi kutsuttu kognitiivinen toiminta ei ole erillistä näköhavainnosta, vaan se on osa havaintoa itseään. Silti hän kirjoittaa, että tilanne, jossa ihminen katselee ympäristöään, ei eroa mitenkään siitä, kun ihminen istuu silmät kiinni ja ajattelee ympäristöään.²⁹

(27) Ks. esim. Arnheim
1970; Lepistö 1991; Valkola
2000; Houessou 2010a.

(28) 1970.

(29) Arnheim 1970, v. 3, 13.

Houessou³⁰ tulkitseekin visuaalisen ajattelun ihmisen kyvyksi nähdä asioita ilman, että ne ovat todellisesti hänen edessään, ja kehitellä näitä mielikuvia ajatuksissaan. Myös Valkolan³¹ mukaan visuaalinen ajattelu on pääasiassa sisäistä havainnointia, toimintaa, jossa mieli havainnoi itseään. Tällainen ei ole aistista. Visuaalinen ajattelu on taiteen ja mielen yhteyksiä korostava kognitiivinen näkökulma, jonka mukaan taiteellinen toiminta on ensisijaisesti mielessä ajattelua.³² Se vertautuu Morrisin³³ a priori -keinoon ja Craggin³⁴ materiaalin pakottamiseen ennalta ajateltuun muotoon.

(30) 2010a, 28.

(31) 2000.

(32) Valkola 2000.

(33) 1970/1993, 75-78.

(34) 1996/1999, 109.

Koska nykytaiteen käytännöt edellyttävät niin materiaalista ja tilallista kuin abstraktimpaakin suhdetta työskentelyyn, kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely sisältää materian työstämisen lisäksi ajattelemista. Kolmiulotteista tekevän kuvataiteilijan suhde työskentelyynsä on materiaallinen ja tilallinen, kun hän esimerkiksi työstää syntyvää teostaan käsin, kulkee sen ympäri tai sisällä. Abstrakti suhde on silloin, kun hän Arnheimin sanoin istuu työhuoneensa nojatuloissa silmät kiinni ja ajattelee tekeillä olevan teoksen käsin-työstämisestä. Kuten johdannon ja ensimmäisen osan teosten tapahtumasarjoista on tullut esiin, hyödynnän näitä molempia mahdollisuuksia. En kuitenkaan yhdy Arnheimin³⁵ väitteeseen siitä, että nämä kaksi toiminnan mahdollisuutta olisivat laadultaan samankaltaisia.

(35) 1970, 13.

Kuvataiteilija voi luonnostella ja suunnitella työskentelyään kuvallisen ajattelun keinoin. Esimerkiksi Houessou³⁶ kirjoittaa, kuinka taiteilija voi mielessään vertailla erilaisia kuvallisia vaihtoehtoja. Toiset kaipaavat tähän vaiheeseen

(36) 2010a, 28-29.

paperia ja kynää tuekseen, mutta moni luonnostelea pelkän visuaalisen ajattelun keinoin. Kuvataiteilijalle tämä on hyödyllinen kuvittelukyky, jonka avulla hän pystyy kehittämään kuva-aiheitaan ja esimerkiksi niiden sommittelua. Readin³⁷ mukaan myös kuvanveistäjälle on hyötyä kyvystä ajatella visuaalisesti. Hän kirjoittaa, kuinka kuvanveistäjä pystyy tavoittamaan tilallisen muodon mielessään sitä ajattelemalla. Read³⁸ lisää tähän vielä, että kuvanveistäjä voi ajatella muotoa mielessään aivan kuin pitelisi sitä käsissään. Kokemukseni mukaan voin kuvitella muotoja päässäni, mutta silloin katson mielessäni pysähtynyttä tai liikkuvaa, kaksiulotteista kuvaa. Mielen ajatukset eivät ole materiaalisia ja tilallisia. On eri asia kohdata materiaallinen muoto kolmiulotteisessa tilassa – ja vielä koskettaa sitä.

(37) 1956, ix-x.

(38) 1956, ix-x.

Kuvataiteellisessa työskentelyssäni kaksi- ja kolmiulotteinen työskentely tuntuvat ja näyttäytyvät erilaisina, koska ne ovat erilaisia toiminnan mahdollisuuksia. Tätä olen pohtinut tutkimukseni ensimmäisessä osassa. Väitteelleni ei ole vaikeaa löytää ammatillista tukea. Esimerkiksi Giacometti³⁹, Judd⁴⁰, Morris⁴¹, Bourgeois⁴² ja Oja⁴³ ovat kirjoittaneet samasta havainnosta. Kolmiulotteista kuvataidetta tekevä taiteilija tarvitsee työssään kuvallista ajattelua, mutta kolmiulotteinen kuvataideteos ei kuitenkaan synny ainoastaan tällaisen ajattelun voimalla. Se ei ajattelun voimalla veisty esimerkiksi puuhun, vaikka kuinka pitelisin mielessäni tiettyä muotoa.

(39) 1948/1992, 32-33.

(40) 1965/1996, 116.

(41) 1970/1993, 73.

(42) 2008, 255.

(43) 2011, 13-19.

Edellä esittämästäni johtuen on selvää, ettei kuvallinen ajattelu selitä koko kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä. Käytäntöni sisältää kuvallisen ajattelemisen lisäksi myös muunlaista ajattelemista. Osa siitä on järkeen⁴⁴ perustuvaa, loogista, lineaarista, kausaalista, kognitiivista tai sanallista ajattelemista. Näistä tavoista ajatella tiedetään jo tieteen ja tutkimuksen saralla paljon. Sen sijaan siitä, kuinka nämä ajattelutavat yhdistyvät materiaaliseen ja tilalliseen toimintaan sekä kyseisessä toiminnassa ajattelemiseen, tiedetään vielä vähän⁴⁵. Mitä esimerkiksi Cragg⁴⁶ täsmälleen tarkoittaa, kun hän kirjoittaa kuvanveistäjän ajattelevan materiaalin kanssa?

(44) Järjen ymmärrän käsitteellisten asioiden vertaamisen kyvyksi mielessä.

(45) Ks. esim. Siukonen 2011, 19-21.

(46) 1996/1999, 109.

AJATTELEMINEN KOLMIULOTTEISESSA KUVATAITEELLISESSA TYÖSKENTELYSSÄ

Kuvanveistolle on ollut pitkään tyypillistä etukäteen hyvin suunniteltu työskentelymenetelmä⁴⁷. Kuvanveistäjä on ensin ajatellut ja kehitellyt muotoa mielessään, aivan kuin olisi pidellyt sitä käsissään⁴⁸. Sitten mielen visio on toteutettu lineaarisesti ja päämäärätietoisesti materiaan. Tällaisessa työskentelytavassa taiteilija ottaa Craggin⁴⁹ sanoin kiven-

(47) Morris 1993, 52; Le Normand-Romain 2002a, 851.

(48) Read 1956, ix-x.

(49) 1996/1999, 109.

murikan tai savikimpaleen sen normaalista ympäristöstä ja pakottaa sen ennalta ajattelemaansa muotoon. Tässä ääritapauksessa Siukonen⁵⁰ toteaa taiteilijan olevan ajattelijana ja työntekijänä kaksi eri toimijaa.

(50) 2011, 10.

1900-luvun keskivaiheen jälkeen kuvataiteilijat alkoivat etsiä taiteellisen työskentelyn keinoa, joka ei jakaisi mielessä suunnittelua ja sen aistista toteutusta. Taiteellisen työskentelyn materiaaleja ja keinoja alettiin ottaa huomioon koko työskentelyn tapahtumasarjassa, ja niiden annettiin vaikuttaa lopputulokseen ja sen sisältöön. Morris⁵¹ kutsuu tätä fenomenologiseksi työskentelyksi, joka edellyttää taiteilijan ja hänen ympäristönsä vuorovaikutusta. Siinä ovat osallisina kehollisuus, havainnon ja työskentelytapahtuman ajallisuus, materiaalien ominaisuudet, fysiikan lait sekä kuvallinen lopputulos.

(51) 1970/1993, 75-77.

Vaikka kehollisuus ymmärrettäisiinkin yhdeksi kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn osatekijöistä, sen ei tarvitse tarkoittaa rationaalisen ja käsitteellisen ajattelun hylkäämistä. Käsitetaiteen jälkeisen nykytaiteen merkityksiä ja sisältöä on vaikeaa löytää materiaasta, muodosta ja tilasta ilman ajattelemista⁵². Nykytaidetta ei voida selittää piirustuksellisilla, maalauksellisilla, muovailullisilla tai muilla käsityötaidoilla, vaan sen käytännöt edellyttävät niin aineellista kuin abstraktimpaakin suhdetta todellisuuteen. Taiteellinen työskentely ymmärretään nykyään esineiden tuottamisen sijaan ajattelemisena⁵³, joten merkittäväksi nousee ajattelemisen taito tietyssä asia- ja paikkayhteydessä.

(52) Sakari 2000.

(53) Valkeapää 2010, 21.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä toteutuu aistisuus erityisellä tavalla, jos oletetaan, ettei aistisuuden keskeisenä elementtinä ole näkeminen vaan Kupiaisen⁵⁴ hahmottelemalla tavalla kosketus ja maailmaan punoutuminen. Tämän selittää se, että maailma ei ole kokijan ja toimijan edessä, vaan se on hänen ympärillään⁵⁵. Kolmiulotteista kuvataideteosta työstäessään tekijä liikkuu syntymässä olevan teoksen ympäri tai sisällä. Kolmiulotteisen kuvataideteoksen tekemisestä ja kokemisesta muotoutuu tapahtumien sarja, jossa tekijä havaitsee liikkuen. Toimiessani liikkuen ajattelen kehona.

(54) 1997, 21.

(55) Merleau-Ponty
1964/2006, 24, 48.

Nimenomaan aistisuus, kehollisuus ja liikkuminen tekevät kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ja siinä ajattelemisen haastavaksi purkaa ja jäsentää. Toisinaan henkilökohtainen ja yksittäinen kuvataiteellinen työskentely erkaantuu sanallisesta kielestä. Siukonen⁵⁶ kuitenkin korostaa, ettei looginen täsmällisyys ole ainoa puhumisen tie. Jos kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarja ei toteudu lineaarisesti ja loogisesti, sitä on myös haastavaa kyseisillä keinoilla määritellä. Mitä useampia osaamisen muotoja ja laatuja tarvitaan, sitä mutkikkaammaksi toiminta ja siitä kirjoittaminen muodostuvat.

(56) 2011, 20.

IDEAN KOLMIULOTTEINEN JA KUVATAITEELLINEN TYÖSTÄMINEN

Tutkimukseni ensimmäisessä osassa pyrin työskentelemään a priori. Silti ensimmäisen osan *Ketjussa*-, *Kierrossa*- ja *Lähellä*-teoksien tapahtumasarjat osoittavat kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn olevan avointa moneen suuntaan. Aina ei pysty ennakoimaan, miten kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely etenee, vaikka sen olisi suunnitellut tarkasti etukäteen.

Yksikään ensimmäisen osan työskentelyesimerkeistäni ei toteudu täysin Morrisin⁵⁷ määrittelemän a priori -keinin mukaan. En pakota materiaalia ennalta ajattelemaani muotoon, kuten Cragg⁵⁸ tämän työskentelykeinin muotoilee. *Ketjussa*- ja *Kierrossa*-teoksiin minulla on toimintasuunnitelma. Se ei ole täysin valmiiksi ennalta pohdittu ja paperille kirjattu tai kuvattu idea, jonka mukaan olisin aloittanut työskentelyn toisen vaiheen, materiaalisen ja tilallisen työstämisen. Tämän sijaan kehittelen teosideaani työskentelyn edetessä, piirtäminen ja maalaaminen tuovat ajatuksia ja ideoita sen seuraaviin vaiheisiin.

(57) 1970/1993, 75-78.

(58) 996/1999, 109.

Lähellä-teosta työstäessäni pyrin toteuttamaan lineaarisempaa idealismia, ja teos syntyykin tarkemmin tämän työskentelymenetelmän mukaan kuin *Ketjussa* ja *Kierrossa* -teokset. Silti en voi sanoa havainnollistavani a priori -keinoa. Jatkaessani työskentelyä *Sisällä*-näyttelyn jälkeen päätän, että ennen kuin siirtyisin materiaalisessa ja tilallisessa toiminnassa ajattelemiseen, kokeilen vielä kerran, pystyisinkö a priori -työskentelyyn. Olenhan asettanut yhdeksi tutkimustavoitteekseni osoittaa, toteutuuko kyseinen keino käytännössä. Tiedän myös aikaisemman kokemukseni pohjalta sen olevan mahdollista, kuten johdannon *Hurma*-teoksen tapahtumasarja ilmentää.

Olen asettanut Aberystwythin residenssityöskentelyni kahdeksi ensimmäiseksi tavoitteeksi kehittää jo pohtimiani teosaihioita sekä etsiä uusia teosideoita, joita voisin toteuttaa myöhemmin suurempaan kokoon kotona työhuoneellani. Seuraavassa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn esimerkissä yhdistyvät nämä molemmat, kun ajattelen ja luonnostelen kuvallisen ajattelun keinoin.

ILMAN SINUA
MINUAKAAN EI OLISI

On 12.6.2010, kylmä ja tuulinen kesäpäivä. Olemme koko perhe Lastenpaikan retkellä. Päättämme sen vierailuun Aarnivalkeassa, hieman erilaisessa huvipuistossa, joka osoittautuu lasten paratiisiksi. He juoksevat, säntäilevät, hyppivät ja huutavat. Me aikuiset seuraamme lasten riemua laitamilta, ja kylmä ja kostea tuuli painautuu paikallaan seisovien luihin. Lähden hakemaan teetä lämmikkeeksi. Pienen kahvilan täyttää kuitenkin jono. Oma vuoroani odotellessani yritän suojautua viimalta kahvion terassille, jossa on yllättävän lämmintä. Rentoudun. Voiko alkukesän pohjoistuuli tehdä lämpötilaan noin suuren eron? Ihmetellessäni yllättävää lämmön tunnetta terassilla katselen ympärilleni, ja silmäni löytävät kattoon kiinnitettyjä lämmittimiä.

Seuraavana päivänä palaan tutkimukseni pariin: luen Causeyn⁵⁹ *Sculpture After 1945* -kirjaa. Sivulla 136 hän kirjoittaa Michael Asherin näkymättömästä veistoksesta, seinäverhosta, joka tuotettiin lämmöllä. Aarnivalkean lämpökokemus palaa kehooni, ja alan etsiä lisätietoa Asherin veistoksesta. Bishop⁶⁰ kuvailee Whitney Museumin *Anti-Illusion: Procedures/Materials* -näyttelyyn Asherin vuonna 1969 tekemää teosta kaksi ja puoli metriä leveäksi paineilmasarakkeeksi. Asherin omin sanoin teoksessa on kyse perusmateriaalin läsnäolosta. Tuomalla siihen perustuvan teoksen kuvataidekentälle hän kyseenalaisti visuaalisuuden asemaa länsimaisessa kulttuurissa. Teoksessa yhdistyvät välitön aistisuus ja instituutiokritiikki.⁶¹ Palaan takaisin Aarnivalkean terassille. Olinko eilenkin tekemässä tutkimusta – kirkuvien lasten keskellä?

(59) 1998.

(60) 2005, 59-60.

(61) Bishop 2005, 59-60.

Muistan pohtineeni samantapaista aiemminkin, joten selaan työpäiväkirjaani:

(62) Klemola 2005, 67-74.

27.11.2009

Timo Klemolan luennoilla TeaK:ssa oivalsin, miksi vierastan hänen näkemystään kehollisuudesta. Hänen mukaansa kehollisilla harjoituksilla pyritään rajoittamaan, hiljentämään mieltä, etsimään tyhjää tilaa. Tämä vaatii meditaatiomaista harjoitusta, sisäänpäin kääntymistä ja odottamista. Jos sulkeistettaessa jokin ulkoinen tapahtuma kiinnittää harjoittajan huomioon, se katsotaan harhailuksi. Näin käydessä ulkomaaailma on pyrittävä sulkeistamaan tahdon voimalla ja huomio kiinnittämään jälleen sisäänpäin kohti tietoisuuden rakenteita. Tämä onnistuu Klemolan mukaan esimerkiksi sisään- ja uloshengityksiä laskemalla. Tavoitteena on tila, jossa käsitteet eivät nouse. Näkökulman vaihdoksen on tarkoitus pysäyttää mieli tavanomaisesta ja nähdä uudella tavalla.⁶²

Tämä on hiljentämisen ja pelkistämisen tapa, jossa tahdon voimalla päästään siihen, mistä ajatus nousee mielessä. Itse en ole kiinnostunut tällaisesta redusoimisesta vaan

kehollisesta toiminnasta tietystä ajassa ja paikassa. Työskentelyni etenee harvoin niin, että tyhjennän mieleni ja odotan jotain ilmaantuvaksi. Yleensä toimin päinvastoin: etsin, mitä kaikkea minusta ja ympäristöstäni löytyykään. Jos olen vain paikallaan, kehollisuus ei toteudu täydesti. Erityisesti olen kiinnostunut liikkeestä sisäisyyden ja ulkoisuuden välillä. Tapahtumiin on mentävä mukaan. Sulkeistaa ei voi. Maailmaa on turha yrittää hallita.

Töissäni yhdistyy useampi asia uudella tavalla. Saatan poukkoilla ja loikin hälinässä. En yritä modernistisessa hengessä pelkistää ja keskittyä yhteen, olennaisimpaan asiaan. Teos syntyy, kun löydän sen yhteyden johonkin muuhun. Tällöin yhdistelmästä syntyy jotain uutta ja yllättävää.

Tämän jälkeen Aarnivalkean lämpökokemus jää sivuun. Osaan ainoastaan ihmetellä kokemustani, vaikka se tuntuu liittyvän työskentelyni teemoihin. Loppukesän ompelen ja kirjoitan. Kun valmistaudun syksyn residenssijaksoon Aberystwythin yliopiston taidekeskuksessa, lisään sen kuitenkin listaan kehityskelpoisista teosaihioidistani:

28.8.2010 + 9.9.2010

- **LÄMMIN - LUTU**
12.6.2010 AARNIVALKEA
17.6. SEURAAVAT AFTTA 1945: LÄMPÖKOKEMUS
- **LAPAT** KARAMIN NARUT
- VANHA KUNNOS
- MUKELAAIN PÄISSÄ (EI VIKIT!) KUNNOSTA JATKA
- KUNNOS OLLUT PÄISSÄ, KUN TAVOITIN ITÄ LÄPÄÄ
O EI PÄÄ KUN. MINUN MUKELAAIN MUKAA!
- **JUKKA** + HN VALAMINEN
- VANHA KUNNOS: KIRJIT MINUN
- LITTY PÄÄSSÄ LÄPÄÄ LÄPÄÄ
- LITTY PÄÄSSÄ LÄPÄÄ LÄPÄÄ
- **RAJAJUKKA** MÄÄLE NUKA
- PÄÄ KUNNOS → KUNNOS JA MINUN, PÄÄSSÄ
KUN = PÄÄ KUNNOS
- **PIHÄ KUNNOS** - KUNNOS + PÄÄSSÄ → KUNNOS
- KUNNOS + PÄÄSSÄ
3 k. ita lukion 2. lle = 9000
- KUNNOS KUNNOS KUNNOS: MINUN?
- VANHA KUNNOS KUNNOS + PÄÄSSÄ
KUNNOS KUNNOS KUNNOS KUNNOS
- KUNNOS KUNNOS (20.4.2010 KUNNOS KUNNOS)
KUNNOS KUNNOS KUNNOS KUNNOS
- VANHA KUNNOS KUNNOS (KUNNOS KUNNOS)
KUNNOS KUNNOS KUNNOS KUNNOS

Saavuttuani Aberystwythiin ripustan listan uuden työhuoneeni seinälle, työpöytäni yläpuolelle. Palaan listan teosaihioiden lähes päivittäin. Kuulen saaneeni näyttelyajan Kaapelin galleriasta ja ryhdyn työskentelemään yhä tiiviimmin. Peilaan aihioihini kaikkea kohtaamaani:

22.10.2010
Aberystwyth

Luen Warrin⁶³ The Artist's Body -kirjaa. Sivuilla 162 ja 163 katson kuvia Duchampin teoksesta With My Tongue in My Cheek (1959) sekä Piero Manzoniin teoksista Artist's Breath (1960) ja Artist's Shit (1961). Ne saavat minut ajattelemaan lämmitinkokemustani. Miten tekisin sen Kaapelin gallerian korkeaan tilaan? Haluaisin kätkeä lämmittimet jollain tavalla, jotta ne tulisivat yllätyksenä katsojalle. Lämpö on tunteaistiin liittyvää. Tarvitsenko visuaalisuutta? Voisiko lämmön tunteen kokemisen yhdistää visuaalisuuteen, esimerkiksi peiliin? Silloin katsoja ja kokija katsoisivat omaa kuvaansa lämpökokemuksessa.

Uskon yllätykseni Aarnivalkean terassilla johtuneen siitä, että en olettanut avonaisessa tilassa olevan yhtään sen lämpimämpää kuin muuallakaan ulkona. Yhtäkkiä tunsin kuitenkin voimakkaan, luutkin sulattavan lämmön. Otan selvää terasseilla käytettävistä lämmittimistä ja löydän kvartsilämmittimiä, jotka lähettävät lyhytaaltoista infrapunasäteilyä. Tällaisia olivat luultavasti myös Aarnivalkean terassilämmittimet. Ne lämmitivät ainoastaan kohteen, johon säteily osuu. Ne eivät lämmitä ympärillä olevaa ilmaa vaan ainoastaan säteilyalueella olevia ihmisiä ja esineitä. Ulos sijoitettaessa tuuli ei vaikuta kvartsilämmittimen tehoon. Se toimii sähköllä, on täysin äänetön eikä haise käytettäessä.

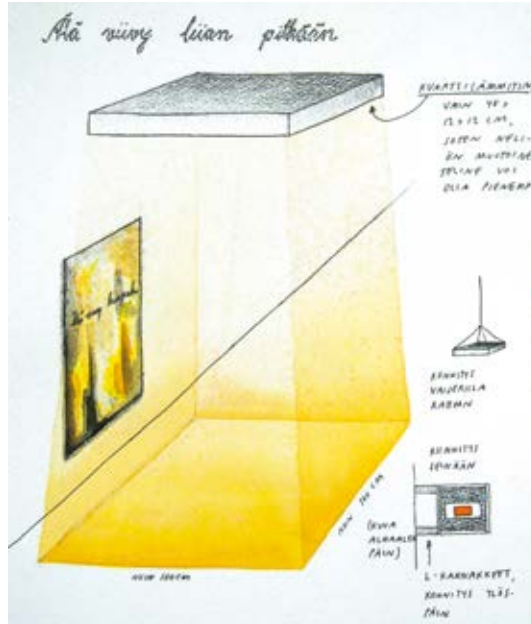
(63) 2006.

Muistelen työskentelyni pohjalla olevaa lämpökokemustani Aarnivalkeassa. Minulla ei ole vastaavaa lämmitintä käytössäni Aberystwythissä, en myöskään voi nyt palata Aarnivalkean terassille. Olen suunnittelemassa veistosta, jonka materiaali on terassilämmittimen tuottama lämmin ilma, mutta minulla ei vielä ole lämmittimen tuottamaa lämmintä ilmaa työstettävänä. En koe tätä ongelmana, sillä pyrin työstämään taideteosta etukäteen mielessä pohditusta ideasta. Kuvittelen mielessä ja kokeilen visuaalisesti ajatellen erilaisia vaihtoehtoja siitä, millainen lämpökokemus voisi kuvataidegalleriassa olla. Pohdinnan jälkeen piirrän luonnoksen.

Luonnoksessa terassilämmittimen tuottama lämmin ilma muodostaa veistoksen materiaalin, lämpömassan ja -alueen. Ajattelen, että rakennan lämmittimelle telineen, jonka avulla voin suunnata lämmittimien lämpimän ilman ja valon ylhäältä alas neliön kokoiselle alueelle kohti lattiaa. Teoksen muoto on suorakaide, johon astuessaan katsoja tai kokija kokee voimakkaan lämmön. Lämmin massa on visuaalisesti havaittavissa terassilämmittimien valona tällä alueella, mutta teos on

moniaistinen kokemus. Toiset voisivat työntää kätensä valoon ja lämpöön, uskaliaimmat pääsisivät kokemaan sen kokonaisvaltaisemmin astumalla sen sisään.

22.10.2010



Suunnittelun houkuttelevani katsojan tai kokijan veistoksen sisään teoksen toisella osalla, kokovartalopeilillä. Näin teoksesta tulee myös katsojan muotokuva. Viittaaan peiliosan Älä viivy liian pitkään -tekstillä ensimmäisen piirustuksen ja muotokuvan tarinaan, jonka mukaan nainen piirsi muistoksi rakastettunsa ääriiviivat seinään ennen kuin tämä lähti pitkälle matkalle. Peili teksteineen olisi kuin seinälle ripustettu maalaus tai piirustus, jota kuvataidenäyttelyssä vieraileva osaa tulla katsomaan. Kun katsoja tai kokija astuu sisään teoksen lämpömassaan, hän näkee itsensä yksityisen ja sisäisen kokemuksensa ulkopuolelta seinään kiinnitettävässä peiliosassa.

Olin päässyt sisälle tutkimaan ilmiöön: minulla oli luonnosteltu teosidea. Seuraavaksi se tulisi a priori -keinon mukaan toteuttaa materiaaliseen ja tilalliseen muotoon. Suomeen tultuani hankin kvartsilämmittimen ja ripustin sen roikumaan työhuoneeni parvelta. Kokeilin eri ripustuskorkeuksia ja valaistuksia. Pidin edelleen kehollisesta lämmöntunteesta, mutta aloin epäillä teoksen peiliosaa. Ovatko minimalistinen lämpösuorakaide ja liikkuvan muotokuvan ajatus peilissä omia teosaihioitaan? Pitäisinkö ne erillään? Ja ennen kaikkea: voin ko taas poiketa etukäteen ajattelemastani ideasta?

Ensimmäisen osan *Sisällä*-näyttelyn rakensin niin, että teoksia ei voinut peruuttaa katselemaan kauempaa näyttelytilassa. Kun katsoja tai kokija siirtyi tilan ulkopuolelle,

teoksien kokonaisuutta ei enää hahmottanut. Tällä valinnalla halusin tuoda esiin, kuinka kuvataiteilijana ja taiteellisen tutkimuksen tekijänä olen sisällä toiminnessani. Haluan myös nyt, lämpöteosta tehdessäni, pitäytyä ainoastaan kokemukseni sisällä?

Kuvataideteosten julkinen esittäminen on niiden tuomista laajempaan asia- ja paikkayhteyteen. Nyt voisin tuoda esiin tämän kuvataiteellisen työskentelyn toisen puolen. Lämpöteokseni peiliossa olisi juuri toisenlaisen, perspektiivisemmän ja kriittisemmän mahdollisuuden etsimistä. Teos tulee näyttämään ja tuntumaan kaukaa ja läheltä erilaiselta, mutta näyttelyvieras voi myös nähdä siinä itsensä lämpökokemuksensa ulkopuolelta.

Teoksessani tulee sen ympäristö esille eri tavoin. Se ei vain sulje sisäänsä vaan myös avautuu toiminnan yhteiseksi paikaksi, kuten Morrisin *Kaksi pylvästä* -teoksessa⁶⁴. Toiminnan yhteiseen paikkaan peilaan jatkuvasti itseäni, ja minusta tulee yksilö ainoastaan tässä suhteessa toisiin. Tämä ei onnistu, ellen avaudu, ja lämpimänä se on helpompaa. Kylmässä käperryn itseäni, kun yritän pysytellä lämpimänä, ja lämpimässä rentoudun ja avaudun päästäen toiset ja ympäristön lähemmäksi. Lämpöteoksessa tulee olemaan kyse kokemuksellisuudesta mutta myös kuvasta ja perspektiivistä. Jos voisin tutkijana kuitenkin ottaa etäisyyttä positiostani ja tarkastella tutkimusaineistoa kriittisemmin? Haluan tämän tulevan esille tutkimukseni toisen näyttelyn visuaalisuudessa ja kokemuksellisuudessa.

(64) Ks. kuva sivulla 55.

Jatkoin kokeiluja kvartsilämmittimen kanssa työhuoneellani ja kävin suunnittelemassa teoksen pystytystä tulevassa galleriassa. Sen näyttelytila koostuu yhdestä suuresta huoneesta. En haluaisi tehdä sen sisälle omaa tilaa lämpöteokselle. En tule rajaamaan sitä omaan huoneeseensa, vaan toivoisin muiden teoksien ja näyttelyvieraiden näkyvän sen peiliosassa. En siis voi pimentää koko tilaa, jotta lämpöteoksen valomassa erottuisi näyttelytilassa. Onko valomassa vain näyttävyyden hakemista teokselle? Eikö lämpökokemus olisi yllättävämpi, jos en merkitsisi lämmintä aluetta niin selvästi valolla?

En enää ainoastaan muistellut edelliskesän lämpökokemustani Aarnivalkean terassilla, vaan tein kuvataideteosta. Ensin olin ideoinut muistoni pohjalta ja sitten kiteyttänyt idean luonnokseen. Nyt toteutin ideaani materiaaliseen ja tilalliseen muotoon. Idean kuvittaminen oli onnistunut luonnoksessani, mutta se ei toiminutkaan materiaalisesti ja tilallisesti. Huomaan, etten voi taaskaan pitäytyä työskentelyssä a priori. Luovun tarkoin rajatusta valomassasta. Tämän jälkeen suorakaiteen muotoinen telinekään ei tunnu enää tarpeelliselta, koska en halua lasketun katon tilaa vähentävää vaikutusta. Tämän sijaan teoksen tilakokemuksesta tulee avara. Teos tuo esiin kaksi- ja kolmiulotteisten kuvataideteoksien eroja sekä kuvataiteen ikuisen teeman, muotokuvauksen. Nykyisessä yksilökeskeisessä kulttuurissa teoksen kaksiulotteinen,

Ilman sinua minuakaan ei olisi, 2011,
infrapuna-kvartsilämmitin ja peili, 340 × 150 × 200 cm.



piktoriaalinen kuva muodostuu katsojasta itsestään – kokemassa teosta. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teoksen peiliosaa luulee helposti ensin oviaukoksi toiseen näyttelyhuoneeseen, kun astuu näyttelytilaan, johon tämä teos on ripustettu. Vasta lähemmäksi kävellessään ymmärtää katsovansa omaa kuvaansa muiden näyttelyteosten ympäröimänä. Peilin eteen tullessaan katsoja ja kokija kietoutuvat teoksen lämpömassaan. Teos kysyy katsomista ja kehollisuutta sekä tekijyyttä. Kuka tekee taide-teoksen? Tai kuka määrää millaisena taideteos ilmenee kullekin katsojalle? En pyri teoksellani antamaan aukotonta kuvausta tai esittämään yksiulotteista väitettä aiheesta vaan avaamaan ovia useisiin eri suuntiin.

Myös neljäs yritykseni työskennellä a priori jäi idealismin tasolle. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teokseen minulla on selkeä idea, mutta kun alan toteuttaa sitä materiaaliseksi ja tilalliseksi, ideani ei toimikaan. Se ei kannu mielestäni ja luonnospaperiltani kolmiulotteisuuteen⁶⁵. En koe enää olennaiseksi materiaalien pakottamista ennalta ajattelemaani muotoon, vaan muutan työskentelysuunnitelmaani. Lopputuloksesta tulee avoimempi ja yksinkertaisempi. Teos on riippuvaisempi katsojan ja kokijan omasta kokemuksesta kuin ennakkoinnistani. Vaikka tämäkään teos ei osoita a priori -keinon toteutumista puhtaasti kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä, tästä huolimatta teoksen tekeminen nosti esiin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tärkeitä näkökulmia.

(65) Ks. myös Kyrö 2011.



TYÖSKENTELYN
TAVOITTEELLISUUS

Ilman sinua minuakaan ei olisi -teoksen tapahtumasarjasta nousee esiin, että kolmiulotteisen kuvataideteoksen työstäminen on ennakoimatonta mutta silti tavoitteellista. Myös Duchamp⁶⁶, Morris⁶⁷ ja Ziegler⁶⁸ liittävät kuvataiteelliseen työskentelyyn tarkoituksen, tavoitteen ja pyrkimyksen. Roman Ingarden⁶⁹ kirjoittaa tietoisten ja intentionaalisten kokemusten muodostavan suuren osan taiteellisesta työskentelystä. Kun on pyrkimys tiettyyn suuntaan, esimerkiksi toiminta kuvataiteilijana, sen taustalta löytyy intentio ja motivaatio. Työskentelyyn kuuluu myös päämäärien asettamista, koska kuvataiteilijan on esiteltävä alansa käytännöissä työskentelyään ja ajatteluaan.

(66) 1957/1996, 818-819.

(67) 1993, 67.

(68) 2010, 78-79.

(69) 2000, 24.

Tavoitteellisuus korostuu a priori -keinossa. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teoksen alkuna on aistinen lämpökokemukseni, mutta työskentely muuttuu abstraktiksi ja käsitteelliseksi, kun alan pohtia kokemustani suhteessaalani perinteeseen ja käytäntöihin. Olin myös asettanut tutkimukseni toisen osan yhdeksi tavoitteeksi kokeilla vielä kerran, voiko työskentelyni edetä a priori. Tämän lisäksi sain näyttelyajan galleriaan, jossa tulisin esittämään toimintaani. Työskentelyni muuttui vaihe vaiheelta yhä tavoitteellisemmaksi.

Kuvataiteelliseen työskentelyn tavoite voi olla kysymys tekijälle itselleen tai edessä olevalle materiaalille tai ympärillä olevalle tilalle: Mitä tästä voisi tulla? Mihin tämä voisi johdattaa? Miksi tämä ylipäättään askarruttaa? Koen työskentelyn aloittamisen ajatuksellisenä sotkuna. Siihen ei kuulu hiljennetty mieli tai rauhoitettu työskentelytilanne, meditatiivinen toiminta, valittu lähtökohta tai sulkeistettu kysymyksenasettelu. Nämä kertovat pikemminkin pyrkimyksestä hallintaan, jonka päämäärä on minäkeskeinen: taide nousee esiin tekijästä, jos hän malttaa kärsivällisesti hiljentää ja odottaa löytääkseen olennaisen. Toki kuvataiteellinen työskentely kulttuurisena käytäntönä voi sisältää myös tällaisia työvaiheita, mutta näkökulmastani toiminta, jossa taide tapahtuu, on olennaisella tavalla myös jotain muuta. Kokemuksessani taiteellinen työskentely on aktiivista toimintaa.

Palaan Mikkolan vastaukseen, jonka hän esittää radiohaastattelussa, kun häneltä tiedustellaan kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Vastauksessaan Mikkola painottaa ajattelemisen toimintaa. Varton⁷⁰ mukaan ajattelemisessa annetaan painoarvoa omille aistimuksille sekä kokemuksille ja hahmotetaan sellaisen merkitystä, joka ei vielä ole varmaa. Varto siis yhdistää aistisen ja kokemuksellisen ajattelemiseen. Tähän yhtyy Vadén⁷¹, joka käsittelee ajattelemista jäljittämisenä, ajamisena tai pyytämisenä. Se on kehollista toimintaa, jossa otetaan selvää asioista ja ilmiöistä. Kun ajatteleminen

(70) 2008b, 64-65.

(71) 2000, 34, 180.

ymmärretään näin, se muodostaa ristiriidan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoon, jossa ajatellaan ensin ja toimitaan tämän mukaan materiaalisesti ja tilallisesti.

Morris⁷² antaa esimerkiksi Duchampin, jonka työskentelyssä hän olettaa a priori -keinon toteutuvan. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni se ilmenee mutta harvoin, esimerkiksi johdannon *Hurma*-teoksessa. Jos kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely on ajattelemista, ja ajatteleminen käsitetään epävarman hahmottamisena ja uuden pyytämisenä, a priori -menetelmä käy mahdottomaksi. *Ketjussa, Kierrossa, Lähellä* ja *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teoksien työskentelytapauksien sarjat osoittavat, kuinka vaikeaa on erotella työskentelyn taiteellinen osuus etukäteen mielessä ajattelemiseen. Haastavinta on saada kaksiulotteinen kuva vastaamaan sitä seuraavaa materiaalista ja tilallista työskentelyvaihetta. Ideaa ei voida toteuttaa kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä käsityöläismäisesti, koska käsityön lisäksi kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely sisältää ajattelemista⁷³.

(72) 1970/1993, 77-78.

Ilman sinua minuakaan ei olisi -teoksen tapahtumasarjassa idean löytyminen vastaa Aberystwythin residenssityöskentelyni yhtä tavoitetta, jonka mukaan etsin uusia teosideoita toteuttaviksi myöhemmin suurempaan kokoon kotityöhuoneella. Teoksen alkuidea kuitenkin muuttuu työskentelyn edetessä. Työskentelykeinoni alkaakin muistuttaa Morrisin⁷⁴ taiteilijan ja hänen materiaalsen ympäristönsä välistä vuorovaikutusta sekä Craggin⁷⁵ materiaalin ja taiteilijan välistä dialogia. Etukäteen ajattelemisen sijaan pyrkimys pysyä aistisena ja kokemuksellisenä sekä tavoite tehdä taideteoksia kantaa kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni eteenpäin.

(73) Ks. myös Kyrö 2011; Siukonen 2011.

(74) 1970/1993, 73, 78.

(75) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

KUVATAITEEN PERINTEISEEN SITOUTUMINEN

Purkaessani *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teoksen tapahtumasarjaa kiinnitin huomiota siihen, kuinka työskentelyni muuttui, kun sain tietää tulevasta näyttelyajasta Kaapelin galleriassa. Silloin mahdollistui suurien teosten tekeminen tiettyyn tilaan. Peilasin kokemuksiani laatimani listan teosaihioiden sekä suhteessa tulevaan näyttelytilaan. En enää ainoastaan muistellut edelliskesän lämpökokemustani Aarnivalkean terassilla, vaan työskentelin tavoitteenani taideteoksen esittäminen tiettyssä kuvataidenäyttelyssä. Etsin tietoisesti yhteyttä alani käytäntöihin, ja työskentelyn lopputuloksen julkinen esittäminen toi teokseni vielä yleisempään asia- ja paikkayhteyteen. Kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelylläni on selvä viitekehys sosiaalisena, kulttuurisena ja

historiallisena käytäntönä. Siukonen⁷⁶ tähdentää kuvataiteilijan kiinnittyvän alaansa liittämällä yksilöllisen ilmaisunsa sen jatkumoon.

(76) 2011, 39.

Jokaisella on väistämättä kokemuksia ja kulttuurisia käsityksiä jo ennen tiettyä toimintaa. Ihminen ei siis koskaan aloita pohdintaansa tyhjästä. Tämän vuoksi myös aistisen kokemuksen voidaan sanoa olevan sosiaalinen ja kulttuurinen, ja tämä toteutuu myös kuvataiteen yhteydessä⁷⁷. Mikään tila ei ole ennen pystytettyä tai ripustettua kuvataideteosta täysin tyhjä, valkoinen kuutio. Kaikkea jo ennalta olemassa olevaa on mahdollonta sivuuttaa, mutta jos sisäistää yksittäisyytensä ja historiallisuutensa, voi tehdä mielekkäästi uutta.

(77) Bishop 2005, 57-61.

Kuvataidetta voidaan sanoa sovituksi jutuksi. Taiteellinen toiminta tapahtuu aina merkitysyhteydessä, joka on enemmän kuin aineellinen ja tilallinen tapahtuminen. Toiminnassa on siis mukana ulottuvuus, joka ei välttämättä ole transsendentti tai Toinen vaan taide⁷⁸ sosiaalisena, kulttuurisena ja historiallisena käytäntönä. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ja siinä ajattelemisen liittyvät omaan perinteeseensä - kolmiulotteisen kuvataiteen käytäntöön. On olemassa laaja kirjo jo tehtyä taidetta, taiteelliseksi katsottavan ajattelemisen historiaa⁷⁹. Sen ymmärtäminen tapahtuu historiallisen narraation avulla. Tämä auttaa näkemään taiteellisen työskentelyn yhtenäisyyden ilman että se määritteli, mitä taide voi tulevaisuudessa olla.⁸⁰ Tulevaisuuden taide voi muuttua ja haarautua nykyhetkestä lukuisiin suuntiin, mutta uuden etsiminen ja syntyminen on ennakkoimatonta.

(78) Varto 2008a, 81.

(79) Varto 2008b, 52-53.

(80) Carroll 1988,
151-152.

Kuvataide on kulttuurista ja julkista toimintaa ja toteutuakseen sen on oltava edes joiltakin tasoiltaan yhteisesti jaettavaa. Toisin sanoen kuvataiteilijalla, teoksella ja yleisöllä on oltava perusedellytykset merkitysten jakamiseen, esimerkiksi tietoa kuvataiteen yleisistä käytännöistä, strategioista, tekemisen- ja kokemisentavoista. Usein korostetaan sitä, että teoksen tekijä on sen ensimmäinen vastaanottaja⁸¹. Asia voidaan käsittää näin, mutta toteutuakseen taide tarvitsee myös muuta kuin yhden yksittäisen ja yksilöllisen ihmisen⁸². Taiteilijan on siis tunnettava toimintansa käytännöt siinä mielessä, että hänen toimintansa voi toteuttaa, sivuta tai muuttaa niitä⁸³. Ja yleisön - tai ainakin osan siitä - on kyettävä jakamaan nämä huomiot hänen kanssaan. Ei vain ymmärtääkseen toimijan taidetta vaan myös siksi, että he voisivat tunnistaa taiteilijan toiminnan edellytykset suhteessa perinteeseen sekä sen muutokseen.

(81) Esim. Haapala
2000, 143-145.

(82) Duchamp
1957/1996, 818-819.

(83) Carroll 1988, 144.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä perinne ja historia tarkoittavat jo tehtyä taidetta. Työskennellessään kuvataiteilija pyrkii ottamaan yhteyttä niin edeltäjiinsä oman aikansa ja paikkansa tuolla puolen kuin myös aikalaissiinsa⁸⁴. Kuvataideteoksen merkitykset avautuvat katsomiskokemuksessa ja toteutuvat suhteessa sosiaaliseen olemassa-

(84) Duchamp
1957/1996, 818-819;
Cragg 1997/1999, 113.

oloomme ja sen historiallisuuteen. Taiteessa voidaan sekä huomioida henkilökohtaisia tunteuksia ja kokemuksia että ymmärtää sosiaalisesti jaettavia merkityksiä⁸⁵.

(85) Duchamp
1957/1996, 818-819.

Miellän historian sekä kokemukselliseksi että käsitteelliseksi ympäristöksi, joka vaikuttaa toimintaani ja valintoihini. Tämä tarkoittaa myös, että olen sitoutunut yhteiseen maailmaan, tähän aikaan, ongelmiin, joita ihmisillä on nyt ja joista nykyisyys syntyy. Maaretta Jaukkuri⁸⁶ kirjoittaa tietoisesti perinteiseen kytkeytyneestä kuvataiteesta, jonka alueella pyritään antamaan muoto välittömälle kokemusmaailmalle suhteessa oleviin merkkeihin, merkityksiin ja kuvamalleihin. Tällaisessa viitekehyksessä kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni voidaan nähdä avoimena tulkintakenttänä, liikkeenä kokemuksellisuuden ja käsitteellisyiden välillä.

(86) 1998, 33-35.

Myös tutkimuksessani seuran kolmiulotteisen kuvataiteen käytäntöä. Yksi tutkimustavoitteistani on havainnollistaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen historiassa esiintyvä a priori -keino⁸⁷ käytännössä. Kuten olen jo todennut, tältä osin tutkimustavoitteeni ei täyty. Esitellessään kaksi toisistaan poikkeavaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoa Morris⁸⁸ ei tuo esiin mahdollisuutta, jossa nämä työskentelykeinot sekoittuisivat. Minimalististen suorakaidemuotojen rakentaminen edellytti ennalta pohdittua toimintasuunnitelmaa, mutta se vaati myös kehollisuutta ja liikkumista kolmiulotteisuudessa. Morris⁸⁹ ei kuitenkaan huomioi tätä jakaessaan kolmiulotteisten kuvataideteosten työstimisen ainoastaan kahteen erilaiseen keinoon.

(87) Morris 1970/1993.

(88) 1970/1993.

(89) 1970/1993, 89.

Myöskään Cragg⁹⁰ ei ota kantaa siihen, voiko veistoksen synty tapahtumassa olla piirteitä kahdesta hänen esittelemästään työskentelykeinosta. Cragg⁹¹ tuo kuitenkin esille kuvallisen idean ja sen materiaalisen ja tilallisen työstimisen eron. Uutta etsivässä työskentelyssä ideakin voi muuttua tapahtumasarjan kuluessa. Myös Kokko kertoo, että hänellä on yleensä ideoita mielessä työskentelyä aloittaessaan, mutta idea voi myös muuttua sitä materiaalisesti ja tilallisesti työstettäessä⁹². Tällöin kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ei perustu ainoastaan etukäteen ajattelemiselle, joten siinä ei jaeta mielessä ajattelua ja aistisuutta. Työskentelyn lineaarisuus rikkoutuu, sen laadut vaihtelevat eri työskentelyvaiheissa. Bourgeois⁹³ kuvaa tätä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kiertävää rytmiä käsitteillä *I Do*, *I Undo* ja *I Redo*.

(90) 1996/1998b; 1996/1999.

(91) 1996/1999, 109.

(92) Kyrö 2011.

(93) 2008, 368.

MATERIAALINEN JA TILALLINEN AJATTELEMINEN KUVATAITEELLISISSA TYÖSKENTELYSÄ

Tutkimukseni toisen osan toinen tavoitteeni on saada kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyni mukaan myös muita havaitsemiani työskentelymenetelmiä, joista esimerkiksi on johdannossa *Putous*- ja *Horisontissa*-teoksien työskentelytapahtumien sarjat. Ensimmäisen osan teosten tapahtumasarjat tuovat esiin toisenlaisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelykeinoon kuin Morrisin⁹⁴ määrittelemän a priori -keinoon tai Craggin⁹⁵ materiaalin pakottamisen ennalta ajateltuun muotoon. Kyseisissä tapahtumasarjoissa teosidea muuttuu työskentelyn aikana, joten kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä syntyvä lopputulos ei täysin vastaa etukäteen ajattelemaani ideaa. Näin tapahtuu myös johdannon *Putous*-teosta työstäessäni.

Kolmiulotteisessa kuvataiteessa on 1960-luvun lopusta lähtien korostettu koko työskentelyn tapahtumasarjaa⁹⁶, kun taiteilijat alkoivat etsiä työskentelykeinoa, joka ei perustuisi etukäteen suunnitellulle ja joka ei jakaisi mielessä suunnittelua ja sen aistista toteutusta⁹⁷. Esimerkiksi Hesse ja Morris eivät etukäteen ajatelleet tai kuvitelleet kuvaa tai muotoa, johon he olisivat työskentelyllään tähdänneet. Tämän sijaan heidän työskentelymenetelmänään oli materiaalin työstäminen.⁹⁸ He keskittyivät kehonsa mahdollisuuksiin, valitsemaansa materiaaliin ja sen käyttäytymiseen painovoiman alaisena. Näin he saivat kehon ja materiaalin välisen vuorovaikutuksen mukaan työskentelyynsä. Morris⁹⁹ kirjoittaa, että kuvataidetta tekevän kehollinen toiminta, jossa työstetään materiaaleja tilassa, avaa erilaisia työskentelymahdollisuuksia kuin mielessä kuvittelu tai käden liike vasten kaksiulotteista pintaa.

Siirryn nyt havainnollistamaan kyseistä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoa. Morris¹⁰⁰ määrittelee tämän taiteilijan ja hänen materiaallisen ympäristönsä vuorovaikutukseksi, ja Cragg¹⁰¹ muotoilee sen materiaalin ja taiteilijan väliseksi dialogiksi. Samaan tapaan kuin Morris¹⁰² määrittelee vuorovaikutuksellisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn vaihtoehtoisena työskentelytapana a priori -keinolle, Cragg¹⁰³ esittelee dialogisen työskentelyn vaihtoehtoisena työskentelytapana kolmiulotteiselle kuvataiteelliselle työskentelylle, jossa taiteilija pakottaa materiaalin ennalta ajattelemaansa muotoon.

(94) 1970/1993.

(95) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(96) Morris 1993, 67.

(97) Judd 1965/1996; Stella,
Judd & Glaser 1966/1996;
Morris 1966/1993a;
Morris 1966/1993b;
Morris 1967/1993, 27;
Causey 1998, 120.

(98) Morris 1993, 67-68.

(99) 1970/1993, 73, 78.

(100) 1970/1993, 73, 78.

(101) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(102) 1970/1993, 73-78.

(103) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

Tutkimukseni kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä haastavinta on tähän asti ollut mielessä kuvitellun ja ajatellun saaminen vastaamaan sitä seuraavaa materiaalista ja tilallista työskentelyvaihetta. Kun syntymässä oleva teos alkaa asettaa esiin materiaa tietyssä tilassa ja viitekehyksessä, se usein yllyttää minua kysymään vielä lisää. Muuttuneessa tilanteessa en näe perusteita pitäytyä ainoastaan etukäteen laaditussa ideassa. Silloin luovun a priori -työskentelystä, ja työskentelytapauhtumien sarjasta tulee monivaiheisempi: siihen vaikuttavat sekä tekijä että työskentelymateriaali ja -tila.

Tutkimukseni toisen osan kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely kiteytyi residenssijaksolla Aberystwythin yliopiston taidekeskuksessa. Matkaan lähtiessäni minulla oli kolme tavoitetta. Erityisesti kolmas pyrkimykseni, työskennellä muutoin kuin a priori, kirkastui ja selkeytyi residenssi-työskentelyn aikana. Siirryn nyt mielen ajattelun ja sen aistisen toteutuksen jakavasta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä kohti kehollisempaa menetelmää. Samalla kysyn vielä tarkemmin, minkälaista on ajatteleminen materiaalisessa ja tilallisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä.

PAHA SISÄÄN, HYVÄ ULOS

Aberystwythin residenssiin lähtiessäni olin vihdoinkin myöntänyt itselleni työskenteleväni muistojen parissa. Aikaisemmin olin vältellyt sitä, koska en halunnut rypeä menneissä. Koin eteenpäin katsomisen kiinnostavampana. Nyt olen työskennellessäni yhä selvemmin huomioinut sisälläni edelleen asuvaa pientä tyttöä, ja annan kaikkien elämäni vuosien kulkea rinnallani nykyhetkessä.

Sain työhuoneen taidekeskuksen keramiikanpajan läheltä. Pajassa on erinomaiset uunit ja auttavainen mestari. Halusin aloittaa suoraan savimuovailusta. Jouduin kuitenkin odottamaan nettikaupan toimittamaa materiaalia ja aloitin maalamalla, johon tarvittavat välineet olin saanut muun matkatavaran seassa Aberystwythiin.

Lähdin liikkeelle teosaihiolistani¹⁰⁴ kohdasta pihakuusi ja maalasin aiheesta useita eri versioita. Käytin kahta eri näkökulmaa. Ensimmäinen niistä on Pallaksen kuusipesät ja toinen Pikkaralan pihakuusi. Jälkimmäinen on jättimäinen. Perinteisen tavan mukaan tontille annetaan kasvaa suuri pihakuusi suojelemaan taloa. Jotenkin pyhä kuusi oli meillemme, kunnioitusta herättävä ja pelottava. Sen kanssa ei leikitty. Takana oli vielä tiheä haapametsä, jonka lehdet suhisivat pahaenteisesti tuulessa, ja naapuriin oikaistaessa oli kuljetettava sen läpi.

(104) Ks. s. 138.

*Pihakuusi, 2010,
tussi paperille, 58 x 38 cm.*



18.9.2010
Aberystwyth

Olen jatkanut maalaamista, vaikka savet ovat tulleet. Maalaan muovailemisen rinnalla, koska haluan viimeistellä kuusimaalaukset. Viimeisimmässä katson etupihan kuusta katolta, savupiipun juuresta, ylhäältä turvasta.

Aloin myös tehdä talomaalausta, jossa käänsin katseeni lapsuudenkotiini, itse rakennukseen. Halusin tehdä kuvan siitä kuvasta, joka minulla on, mutta uskalsin ainoastaan kurkistaa sitä verhon takaa. Tämäkin esitys on samalla tavalla rajattu kuva todellisuudesta niin kuin maalaus väistämättä aina on. Olen iltaisin lukenut tilataiteesta ja maalatessani mietin teatteria ja kuvaa kuvassa. Kuinka esityskin voi olla samalla tavalla rajattu kuva todellisuudesta kuin kaksiuulotteinen kuva.

*Lapsuuden koti, 2010,
tussi paperille, 62 x 51 cm.*



6.10.2010
Aberystwyth

Maalauksessa on monenlaista tilaa. Ja aloin kaipaamaan reaalista, kolmiulotteista tilaa, jota maalaus esittää. Värikerrosten kuivuessaa teen paperista kolmiulotteista taloa maisemassa. Kokeilen samaa kuin Kirjokannen alla ja yllä -teoksen¹⁰⁵ kanssa: yritän työstää maisemakuvaa kolmiulotteiseksi. Leikkaan kopiopaperista useita kattoja ja seiniä sekä kokeilen erilaisia mittakaavoja.

Jouluhössötys on alkanut täällä Walesissa todella aikaisin, ja se on siirtänyt ajatuksiani jouluvalmisteluihin. Suvussani ne ovat tarkoittaneet pääasiassa leipomista, mutta yksinään en viitsi sitä täällä tehdä. Olen kerrankin ottamassa etäisyyttä sellaisesta. Panen kuitenkin merkille, että kappaleet, joista kokoan taloa, ovat kuin piparkakkutalon kaavoja. Miksi en käyttäisi niitä sillä tavoin? Olen useamman kerran taas savityöskentelyn aloitettuani ajatellut, kuinka paljon siinä on leipomisen piirteitä. Piparkakkutaloon voisin käyttää tilaamaani punasavea.

Aloitin työskentelyn maalaamalla ja pohtimalla vanhoja teosaihioita. Pian kaipasinkin tekemällä ajatteluuni kolmiulotteisuutta ja siirryin leikkaamaan sekä teippaamaan papereita. Työskentelin papereilla kolmiulotteisesti samalla pöydällä, jossa olin juuri vaivannut uutta savea muovailtavaksi. Siinä tilassa yhdistyivät kolme asiaa: koti, keramiikka ja leipominen. Kirjoitin idean työpäiväkirjaani:

(105) Ks. s. 244.

10.10.2010
Aberystwyth

Teen talolle ympäristön, paikan, pihapiirin. Haluan siihen luistelulammen niin kuin lapsuuteni piparkakkutaloissa. Jouluni kumpuaa sukuni tavoista, joten en työstä ainoastaan omaa suhdettani jouluun, vaan samalla käsittelen myös henkilökohtaistani suhteissa toisiin, sukuuni ja kulttuuriini.

Pihapiiristä tulee selkeästi rajaamaton alue. En tee siitä geometristä, sillä se on paikka, joka ei pääty tiettyihin mittauksiin, vaan on enemmänkin kokemisen ja katsomisen tilanne. Siinä sekoittuvat kolmiulotteisen kuvan ominaislaadun mukaisesti useat eri aikatasot.

Kukaan ei voi valita lapsuusympäristöään, joten rakennimme sattumanvaraisesti siinä ympäristössä, jossa satumme kasvamaan. Juuri tämä on kiinnostavaa: ihminen tietyyssä mutta sattumanvaraisessa ympäristössä. En pyri tekemään teosta niin, että kuvaisin ihmistä, vaan haluan tuoda esille ihmisen ja hänen ympäristönsä, kulttuurin sekä yhteiskunnan, välistä suhdetta.

Olin jo tehnyt talon paperista ja kirjoittanut ideasta päiväkirjaani. En kokenut tarvetta luonnostella lisää, sillä savesta on helppoa, nopeaa ja halpaa kokeilla. Materiaalin voi muovaila aina uudelleen, jos tekee virheitä. Käytin paperimallia savitalon kaavoina:

11.11.2010
Aberystwyth



26.11.2010
Aberystwyth

Pohjalevy hajosi kuivuessaan, mutta laitoin raakapoltttoon siitä kokeeksi muutaman palan. Sain tänään koepalat uunista, ja valitsemani lämpötila tuotti juuri oikean sävyn. Levystä on tehtävä uusi versio sitten kotona. Se ei olisi-kaan mahtunut matkalaukkuun. Kokeilin myös lampea jäässä, folion avulla. Ilmat kylmenevät täälläkin. Öisin on jo pakasta. Aamulla matkalla työhuoneelle ritistelin rapakoiden jäätyneitä pintoja.



Piparkakkutalon maisema on yleensä kylmä. Se leivotaan talveksi ja sen päälle ripotellaan lunta pölysokerista. Haluan tästäkin maisemasta kylmän mutta talosta lämpimän. Piparkakkutaloissa on yleensä herkulliset koristeet. Ja usein ne näyttävät paremmilta kuin maistuvat. Tässä talossa koristeet voisivat ryöpytä ja valua lämmintä taloa pitkin ulos kylmään ja jähmettyä siellä. Jatkan maalaamista, nyt lasitteilla kolmiulotteisiin muotoihin.

Minulla oli teokseen idea, mutta se oli väljä. Olin saanut idean materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä, kun asiat yhdistyivät työpöydälläni, joten se ei perustunut ainoastaan miehen ajatteluun. Jatkoin suunnittelemista teosta tehden. Halusin veistokseeni näyttävät koristeet ja suunnittelin ottavani ne osaksi ilmaisuani. Koska työstin teosta keramiikasta, ajattelin ikään kuin automaattisesti, että koristeetkin on tehtävä samalla tekniikalla. Tähän kysyin neuvoa, sillä en ollut tehnyt aiemmin vastaavaa.

8.2.2011

Olen löytänyt Hannan suosittelimia paksuja kohovärilasitteita, joita voi pursottaa suoraan purkeista. Niillä teen valkoisia, vaaleanpunaisia ja vaaleanvihreitä koristeluja. Nämä tulevat elämään omaa elämäänsä, kaaoksenomaisesti. Ikään kuin kaikki olisi kuumaa kuin tulivuorenpurkauksessa. Värit valuvat ja sekoittuvat, pursuavat ja leviävät holtittomasti.

Ensimmäiset pursotuskoepalat tulivat siisteinä ulos uunista. Seuraavaksi kokeilin paksumpia kerroksia usealla eri tavalla:

16.5.2011



22.8.2011

Nämä halkeilevat. Kohovärillä ei voi tehdä haluamaani paksua mössöä. Värien ja koristeiden tulisi olla liukkaita, liikkeellisiä, valuvia. Ei kuivia, koppuraisia ja halkeilevia. Teoksessa on kyse tietynlaisesta toimintatavasta. Sen on oltava liukkaasti liikkeessä.

Tämä ei onnistu tällä tekniikalla. Myöskään lasitus kohovärin alla ei vie ongelmaa pois. Lopputulos on aina sama paksumman värikerroksen kanssa. Ehkä kohovärejä pitäisi kokeilla polttamattomalle, märälle savelle, mutta en jaksa uskoa siihenkään. En tule saamaan näillä mitenkään niin paksuja kerroksia kuin halajan.

Tuijotan epäuskoisena koepalojani: tämä ei onnistu. Miksi en käännä kelkkaa, tee tätä toisin. Tämä on ajanhukkaa. Miksi en tekisi näitä samoin kuin Krokaanin vaaleanpunaisia koristeita? Akryyliväreillä?

Krokaani, 2007, kuljetusalusta, teräs, koivu, lastulevy, muoviputki, vesi- ja koivuvaneri, pronssi, kipsi, silikonit, keramiikka, akryyli, arpakuutiot, 130 × 75 × 50 cm.



Akryyleistä tulisi hyvä kontrasti poltetulle, orgaaniselle punasavipinnalle. Uuden ja vanhan kuvataiteen tekniikan törmäyttäminen sopisi syntymässä olevan teoksen aiheeseen.

Vaihdoin keramiikkalasitteet akryyliväreihin ja aloin kirjaimellisesti maalata keramiikalle. Käyttämällä akryylivärejä ja -mediumeja siirryin nykymaalaukseen tekniikkaan. Samalla aloin pohtia teoksen esille asettamista. Tarvitsisin veistokselle nimen ja jalustan. Maalatessa mieleeni tulleita sanoja ja otsikoita kirjoitin ylös työpäiväkirjaani:

5.10.2011

Lämmin ilmapiiri?

*Sisältä ulos
Valuvat jäljet
Suljettu (moitteeton)
Hyvä kasvuympäristö
Pursuileva/rönsyilevä talo
Rajattu
Yli rajojen
Yhteinen salaisuus
Rajatusta ympäristöön
Ulos
Ulos avaraan maailmaan
Perhe ja koti
Perhehelvetti
Toisin silmin
Myöhemmin (liten senare)*

Kun maalausosa valmistui, seuraavana työvuoroon tuli lammen jäädyttäminen. Lapsena teimme sen äitin kanssa foliolla, mutta kokeillessani sitä Aberystwythissä totesin sen ryppyntyvän liian helposti. Off-set -pelti olisi tukevampaa, mutta epäilen sen kiillon riittävyttä. Kokeilen kuitenkin ja samalla alan ajatella ripustuskokonaisuutta. Pöytäkorkeus on tulevalle teokselle liikaa. Kaikki työhuoneeni pöydät ovatkin likaisia. Vapaana on ainoastaan puhdetyöni: papan tekemä, vanha keittiöjakkara. Olen edellisenä päivänä saanut sen ensimmäisen maali-kerroksen valmiiksi. Varmistan kädelläni vielä istuimen maali-pinnan kuivuuden, lasken pellin sen päälle ja pellin päälle vielä työstämäni teoksen:



Sitten peruutan katselemaan ja pohtimaan kauempaa. Pellistä saa riittävän jäisen, kun sen pyyhkii ja kiillottaa. Se on myös riittävän ohutta. Voin leikata vähän lampea suuremman palan ja liimata sen keramiikkalevyn alle. Astun uudelleen lähemmäksi kokeillakseni levyn tukevuutta jakkaralla. Vaikka levyn korkeus tulee nousemaan hiukan pellin takia lammen kohdalta, siitä tulee silti tukeva. Peruutan takaisin katselemaan kauempaa ja kuvittelen, miltä levy näyttää leikattuna ja liimattuna keramiikkalevyn alla. Se tuntuu toimivan.

Yllättäen myös kokeilullinen jalustaratkaisu tukee syntymässä olevan teoksen teemaa ja työskentelyni yhtä tavoitetta, kolmiulotteisen kuvataideteoksen monia yhtäaikaisia aikatasoja. Se tuo käytäntöni historian mukaan viittaamalla Duchampin *Polkupyörän pyörä* -teokseen¹⁰⁶. Keittiöjakkara tuo esiin myös henkilöhistoriaani. Se on pappani tekemä, joten teos lepää sen päällä, mistä se on tullutkin: suhteeni joululeipomisiin kumpuaa sukuni tavoista. Keittiöjakkara – aivan niin kuin piparkakkutalo ja lampikin – ovat yhteisesti tunnistettavia kuvallisia käsitteitä. Silti jokaisella on oma, henkilökohtainen suhteensa niihin.

Peilaan jalustaratkaisuani myös tutkimuskokonaisuuteeni:

2.10.2011

Taidan laittaa piparkakkutalolle jalustaksi keittiöjakkaran - ja sen innoittamana parveketalolle Mosterin vanhan kolmi-jalkaisen¹⁰⁷. Näin saan sukupolvien ketjut mukaan.

Causey¹⁰⁸ kirjoittaa modernistisella veistoksella olevan kaksi pyrkimystä: sillä ei ole omaa tilaansa tai paikkaansa ja se viittaa vain itseensä. Neutraalin jalustan käytöllä on pyritty siihen, että veistos muodostaisi oman tilansa ja samalla eristäytyisi sen esittämisen paikasta. Veistoksen materiaalien representaation ja rakentamisen työtavan avulla modernistinen veistos toi esille oman autonomisuutensa.¹⁰⁹ Se yrittää sanoutua irti ajallisuudesta ja paikallisuudesta.

Työskentelyssäni on nyt kyse aivan päinvastaisesta. Materiaalisessa ja tilallisessa kokemuksessa eletään aina tiettyä aikaa ja paikkaa. Ainoastaan mielen kuvittelukyvyn ansiosta toimija voi ylittää tämänhetkisyyden sekä suuntautua toisiin aikoihin ja paikkoihin¹¹⁰. Materiaalisena ja tilallisena kehona on mahdollista olla samanaikaisesti ainoastaan yhdessä paikassa, ja sieltä voidaan tiettyä asiaa katsoa vain siitä tietystä näkökulmasta. Kyse ei siis ole myöskään postmodernista katseesta, joka pyrkii olemaan kaikkialla yhtä aikaa¹¹¹. Ajallisuudessa ja paikallisuudessa on kyse kehoillisuudesta ja sen rajaamasta osittaisesta katsomisesta ja näkemisestä. Osittaisia näkökulmia voidaan sitoa yhteen liikkumalla, mutta toimijan on oltava ensin jossain erityisesti ja sieltä käsin hän voi löytää laajemman vision.¹¹²

Työskentelen materiaalisesti, tilallisesti ja kehoillisesti. Haluan sen tulevan ilmi myös työskentelyni lopputuloksissa. Nyt korostan aikaa ja paikkaa myös jalustoilla.

Aloitan *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen työstämisen maalamalla vanhoja teosaihiotani. Niistä pihakuusi vie minut sivupolulle pihapiirin päärakennukseen. Seuraavaksi siirryn kolmiulotteiseen työskentelyyn, ja työpöydälläni yhdistyvät kolme asiaa: koti, keramiikka ja leipominen. Tästä saan idean tehdä kodin ja sen pihapiirin savesta leipomalla. Kun kirjoitan teosideasta päiväkirjaani, se on väljä idea joululeipomuksesta keramiikkaveistoksena.

Saan idean materiaalisesti ja tilallisesti työskentelemällä sekä peilaamalla kokemaani uuteen ympäristööni. Jatkan idean työstämistä materiaalisesti ja tilallisesti. Kokeilen, katselin ja pohdin tekemääni. Jo ennen savimuovailua teoksen työstämiseen vaikuttavat muut käyttämäni työskentelymateriaalit sekä aika ja paikka. Ensin maalaan, sitten leikkaan ja liimaan pape-reita. Joulun lähestyminen alkaa näkyä uudessa ympäristössäni. Keraaminen piparkakkutalo kylmine pihapiireineen saa rinnal-leen nykymaalausta ja alleen äitiltä saamani ja pappani tekemän keittiöjakkaran. Työskentelyn tapahtumasarjan tekniset ratkaisut ja niiden työstäminen muotoilevat teoksen sisältöä ja mer-

(107) Ks. s. 185.

(108) 1998, 24.

(109) Krauss
1979/1986, 280.(110) Merleau-Ponty
1945/1962, 140, 165,
344, 429-431; Värri
1997/2000, 42-53.

(111) Rojola 2000, 153.

(112) Haraway
1991, 188-196.

kityksiä. Työskentelyni ei jakaudu mielessä ajattelemiseen ja sen aistiseen toteuttamiseen. Lopullisesta taideteoksesta tulee jotain muuta, mitä olisin voinut etukäteen kuvitella.

Paha sisään, hyvä ulos -teosta tehdessä suuntaan huomioni mielen logiikasta valitsemini materiaaleihin ja niiden käyttäytymiseen painovoiman alaisena. Esiin nousee Morrisin¹¹³ määrittelemä kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelytapahtuman vuorovaikutus sekä Craggin¹¹⁴ materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi. Usean aineen, asian, ilmiön ja ihmisen kohdatessa syntyy monensuuntaista liikettä, mutta kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni tapahtuu ennen kaikkea tietyssä ajassa ja paikassa.

(113) 1970/1993, 73, 78.

(114) 1996/1999, 109.

Paha sisään, hyvä ulos, 2011,
akryyliyväri savitavaramalle, off-set -pelti ja
papan tekemä keittiöjakkara, 80 x 50 x 40 cm.





AIKAAN JA PAIKKAAN
SITOUTUMINEN

Materiaalisen ja tilallisen työskentelyn tarkka suunnittelu etukäteen kuuluu lineaarisesti toteutettavaan a priori -keinoon¹¹⁵. Tällaisessa toiminnassa kuvitellaan mielessä jotain sellaista, mitä ei vielä ole olemassa tässä ja nyt. Mielessä ajatellessaan ihminen kuvittelee ja havainnoi sisäisesti. Kuvitella voidaan mitä tahansa; mielessä voidaan ajatella kaikkea kaikilla mahdollisilla tavoilla. Tämän vuoksi usein sanotaan, ettei mielikuvituksella ole rajoja.

Edellinen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumasarja osoittaa, että kyseinen työskentelyni ei perustu yksin mielen ajattelun abstraktiin vapauteen. Työskennellessäni materiaalisesti ja tilallisesti reaalityodellisuudessa joudun hyväksymään, ettei ympäristöni ole kuva mielessäni. *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen syntymisen kannalta tärkeää on juuri materiaalinen ja tilallinen toiminta.

Paha sisään, hyvä ulos -teosta suunnitellessani en tee tarkkaa kuvallista luonnosta myöhemmin toteutettavan toimintasuunnitelman muotoon, koska valitsemani työskentelymateriaali, savi, on helposti muovautuvaa ja halpaa. Tavoitteeni on myös kokeilla, kuinka Morrisin¹¹⁶ ja Craggin¹¹⁷ määrittelemä toinen työskentelykeino toteutuu käytännössä. Jätän sekä käytännöllisistä että tutkimuksellisista syistä teosidean avonaiseksi, jotta kolmiulotteisen ja kuvataiteellisen työskentelytapahtumien sarjasta voisi tulla monivaiheisempi kuin a priori -keinossa, jossa on ainoastaan kaksi vaihetta: etukäteen ajatteleva ja sen materiaalinen ja tilallinen toteuttaminen.

Cragg¹¹⁸ kuvailee, kuinka veistos voi syntyä asteittain monivaiheisessa työskentelytapahtumassa, johon vaikuttavat sekä taiteilija että työskentelymateriaali. Morris¹¹⁹ kutsuu toista keinoa fenomenologiseksi työskentelyksi, ja siinä keskittään mielen idealismin sijasta taiteilijan ja hänen ympäristönsä vuorovaikutukseen. Kun kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä huomioidaan ympäristöä myös muutoin kuin abstraktilla, sanallisella tai käsitteellisellä tasolla, siinä korostuvat kehollisuus, havainnon ja työskentelytapahtuman ajallisuus, materiaalien ominaisuudet ja fysiikan lait. Tapahtumasarja, jonka kuluessa *Paha sisään, hyvä ulos* -teokseni syntyy, tuo esiin seuraavan: jos etukäteen suunnitellun lineaarisesta toteuttamisesta luovutaan, raja-aita mielessä toimimisen ja aistisen kokemuksellisuuden väliltä madaltuu.

Palaan edellä kuvatussa työskentelyni tapahtumasarjassa tiettyyn aikaan ja paikkaan, residenssityöhuoneelleni Aberystwythiin, kun vaihdan muistojeni pohtimisen kolmiulotteiseen työskentelyyn paperin kanssa. Työskentelen käsillä olevassa

(115) Morris 1968/1993, 44-46; Morris 1970/1993, 75-77; Storr 2008, 32.

(116) 1970/1993.

(117) 1996/1999.

(118) 1996/1999, 109.

(119) 1970/1993, 75-77.

hetkessä, tarkastelen ympäristöäni eri tavoin kuin maalatesani ja mielessä pohtiessani. Savea muovaillessani suuntaan huomiotani yhä enemmän aisteihini ja tunnen kiinnittyväni yhä tiukemmin kyseessä olevaan hetkeen. Materiaalinen, tilallinen ja liikkeellinen toiminta paikallistaa minut ympäröivään. Käytännössäni toteutuu Merleau-Pontyn¹²⁰ teoreettisesti tarkastelema kehollinen toiminta, joka ei voi tapahtua ajan ja paikan ulkopuolella.

(120) 1964/2006, 64.

Fenomenologiassa aistiseen kokemukseen liitetään aika ja paikka. Veli-Mati Värri¹²¹ kirjoittaa kehollisesta *situaatiosta*, jossa toimija ei ole objektiivisessa ajassa ja avaruudessa sijaitseva fyysinen kappale. Hän ei myöskään ole konstituiva tietoisuus. Fyysinen kappale on kausaalisten suhteiden alainen, ulkoinen olio. Konstituiva tietoisuus ei ole läsnä maailmassa, koska tällaisessa toiminnassa aika ja avaruus ovat pelkkiä tietoisuuden luomia ideoita. Mielen kuvittelukyvyyn ansiosta toimija voi ylittää tämänhetkisyyden sekä suuntautua kohti ajan ja paikan horisontteja, mutta kokemuksessa eletään aina aikaa ja paikkaa.¹²²

(121) Värri
1997/2000, 42-50.

Liike kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä avaa tilan. Aistisuuden ja kinestesien myötä kiinnitytään kyseiseen hetkeen ja paikkaan. Ajan pysäyttämisen sijaan¹²³ kuvataiteellinen työskentelyni on tilallista toimintaa. Olen tavoitteellisesti liikkeellä ja liikkeessä, mutta sitoudun myös tiettyyn aikaan ja paikkaan. Toimin kehoni muotoisena tilana minua kulloinkin ympäröivässä tilassa. Olen tapahtumisen ja ajattelemisen paikka ajassa ja tilassa. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä on mahdollista sekä liikkua että paikantua.

(122) Merleau-Ponty
1945/1962, 140, 165,
344, 429-431; Värri
1997/2000, 42-53.(123) Ks. esim.
Houessou 2010b, 114.

Ajattelemisen liikkuen ja paikantuen on jatkuvassa tulemisen tilassa. Sitä ei voi suunnitella etukäteen, koska kokemukset on koettava ensin ajallaan.¹²⁴ Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni ja siinä ajattelemiseni tavoitteena ei ole yhden etukäteen pohditun johtoajatuksen ilmaiseminen. Annan ajattelemiseni moniulotteisuuden ja sattumanvaraisuuden näkyä myös työskentelyni lopputuloksissa, sillä ne ovat tällaisen toiminnan ainutlaatuisia mahdollisuuksia ja vahvuuksia. Tästä syystä teokseni, esimerkiksi *Paha sisään, hyvä ulos*, ovat elämän yhteen heittämiä koosteita, kirjavia yhdistelmiä ja limittäisiä näkökulmia. Ryhdyn kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn tietoisesti, mutta en voi luottaa mielessä siintävään päämäärään, sillä kaksiulotteisesti on haastavaa kuvitella tai olettaa tietynlaista kolmiulotteista lopputulosta. Työskentelyn tapahtumasarja vaikuttaa taideteoksen muovautumiseen, kun teoksen tekijä sitoutuu kehollisuuteen sekä siihen kuuluvaan ajallisuuteen ja paikallisuuteen.

(124) Snellman 2010, 8.

PAIKALLINEN AJATTELU

Vadénin¹²⁵ hahmottelema paikallinen ajattelu kuvaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn toiminnallista ja liikkeellistä sekä tiettyyn aikaan ja paikkaan sitoutunutta ajattelemista. Siinä korostuu tiettyssä paikassa tapahtuvan ainutkertaisuus ja -laatuisuus. Jo ajateltua ei voida mielivaltaisesti toistaa uudelleen, koska se on tapahtuma, jota ei voida astrahoida tai idealisoida ajattelemisesta erikseen. Vadénin¹²⁶ mukaan ajattelu on kokemista. Paikallinen ajattelevinen poikkeaa olennaisesti ajattelun yleispätevästä kreikkalaisesta perinteestä, koska se ei ole ainoastaan älyllistä ponnistelua tai järjen käyttöä.

(125) 2000; 2004.

Vadén¹²⁷ määrittelee paikalliselle ajattelemiselle neljä ehtoa: kielen elämänmuotoon liittyvänä merkityksellisyytenä, kokemuksellisen epäpuhtauden, kokemusten demokratian ja asubjektiiivisuuden. Vadén näkee kielen tässä yhteydessä laajasti. Se ei tarkoita ainoastaan puhuttua ja kirjoitettua kieltä vaan kaikkea merkityksellisyyttä ja merkityksenantoa, esimerkiksi kuvia ja muita tapoja toimia. Hänen mukaansa kaikki kielet ovat sitoutuneita elämänmuotoihin ja -tapoihin, jotka luovat merkitysjärjestelmänsä. Ainutlaatuista, kääntymätöntä kieltä voi olla, jos on olemassa ainutlaatuisia elämänmuotoja. Elämäntavan valinta ei ole kuitenkaan yksilön asia tai yhden ihmisen eliniän asia. Esimerkiksi suomalaisilla voi olla omanlaistaan kieltä ja tähän kieleen sitoutunutta ainutlaatuista ajattelua, jos heillä on myös omanlaisiaan tapoja elää.¹²⁸

(127) 2004.

(128) Vadén 2004, 49.

Toimintaa ei voida määritellä subjektiiviseksi tai objektiiviseksi, kun toiminta käsitetään ajallisena ja paikallisena¹²⁹. Vaikka toiminta – esimerkiksi kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely – voi olla ainutlaatuista, se ei ole ainoastaan subjektiivista itseilmaisua, koska taiteilijan työskentely sijoittuu kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn sosiaaliseen, historialliseen ja kulttuuriseen käytäntöön. Vadénin¹³⁰ mukaan subjekti on yhteismitallinen, yleispätevä ja toistettavissa oleva. Järjellisen subjektin oletetaan toimivan samoin kuin kaikki muutkin järjelliset subjektit samassa tilanteessa. Hän ei pyri ainutlaatuiseen toimintaan, tiettyssä ajassa ja paikassa tapahtuvaan, vaan hän väistää kokemuksellisen toiminnan mahdollisuuden pysähtymällä.¹³¹ Tilaa ja muotoa ei kuitenkaan voida hahmottaa yhdellä kerralla ja samalta paikalta. Tämän vuoksi pysähtynyt subjekti ei voi toimia kolmiulotteisesti.

(129) Vadén 2004, 50.

(130) 2004, 50.

(131) Vadén 2000, 170.

Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellessäni havaitsen liikkeessä. Olen joka hetki tiettyssä paikassa. Esimerkiksi työstäessäni *Paha sisään, hyvä ulos* -teosta siirryn paikallaan pysyvästä työskentelystä liikkeelliseen, kaksiulotteisesta kolmiulotteiseen. Vaihdan samalla työpöytää. Residenssityöhuoneeni maalauspöydän pidemmän sivun olen sijoittanut valkoista seinää vasten, kahden ikkunan väliin.

Työhuoneen valoisimmassa osassa maalauksen värit tulevat rikkaina esiin. Muovaillessa valo ei ole aivan yhtä ratkaisevassa asemassa. Tärkeämmäksi koen vapaan liikkumisen mahdollistavan tilan. Aberystwythin taidekeskuksessa ei ole lattialla seisovia kavaletteja, joten muovailen pöydällä. Sen olen sijoittanut työhuoneen keskelle, jotta voisin tarkastella pöydällä työstämääni muotoa usealta eri suunnalta. Vain pöydän lyhyempi sivu on seinää vasten, ja se puoli pöydästä toimii työtarvikkeiden sijoituspaikkana. Näin pystyn liikkumaan mahdollisimman paljon, vaikka työskentelen pöydällä.¹³² Kaksiulotteiselle pinnalle maalatessa liikkuminen ei ole niin olennaista, koska silloin teosta tarkastellaan ainoastaan tekijän määrittelemältä etupuolelta.

(132) Ks. kuva s. 152.

Vadén¹³³ korostaa paikallisen ajattelemisen tapahtuvan kokemuksissa. Kolmiulotteista kuvataidetta tekevän ja sitä menetelmänään käyttävän tutkijan toimintaan kuuluu ainutkertaisia kokemuksia, kuten tutkimukseni taiteellisen työskentelyn tapahtumasarjoista on tullut ilmi. Kokemani tapahtumat ovat taideteoksieni syntymisen kannalta merkittäviä. Kun niitä tarkastelee tutkimuksellisesti, niissä on kuitenkin epäpuhtautta, sekä sekoittuneisuutta että kerroksellisuutta. Vadénin¹³⁴ mukaan epäpuhtaus voidaan nähdä paikallisuuden mahdollisuutena.

(133) 2000, 34;
2004, 51.

(134) 2004, 52.

Yleispätevään pyrkivässä ajattelussa epäpuhtaudet nähdään satunnaisina häiriöinä ja ongelmina. Niistä tulee päästä eroon, koska ne estävät esimerkiksi kokemuksen aitouden, sen alkuperäisyyden. Yleispätevyyden tai autenttisuuden tavoittelu tekee kuitenkin aikaan ja paikkaan sitoutumisen mahdottomaksi.¹³⁵ Syy tähän on se, että puhdasta, sekoittumatonta peruskokemusta, josta ajattelu nousee, ei voida rajata. Ihminen aloittaa toimintansa harvoin tyhjästä. Hänellä on vanhempansa ja hetki hetkeltä enemmän kokemuksia. Yksilöllistä ja yksittäistä mutta myös kulttuurista ja sosiaalista kokemusta tiettyssä ajassa ja paikassa ei voida puhdistaa.¹³⁶ Tällaiseen tähtäävää ajattelua Vadén¹³⁷ kutsuu sulkeutuneeksi¹³⁸. Se antaa korotetun ja kyseenalaistamattoman aseman itsevaltiaille kokemuksille sekä etsii aitoa, alkuperäistä ja ikuista.

(135) Vadén 2004, 51-54.

(136) Vadén 2000, 179;
Vadén 2004, 51-52;
Bishop 2005, 56-61.

(137) 2004, 52-53.

Avoin, paikallinen ajatteleminen on aina epäpuhdasta. Sen ainutlaatuisuus on ainutkertaista, ei ikuista. Tämä vaatii Vadénin¹³⁹ määrittelemää paikallisen ajattelemisen kolmatta ehtoa, kokemusten demokratiaa. Sen mukaan mikään kokemus tai kokemuksellinen alue ei ole parempi tai tärkeämpi kuin toinen. Kokemuksellinen demokratia merkitsee myös kokemusten osallistumista toistensa muokkaamiseen siten, että mikään kokemuksellinen alue ei ole etukäteen sulkeistettu muiden tavoittamattomiin.¹⁴⁰

(138) Myös Klemolan
(2005) kehon filosofia
voidaan ymmärtää sulkeutuneeksi samoihin
perusteluihin vedoten.

(139) 2004.

(140) Vadén 2004, 53.

Toiminnallinen ja liikkeellinen ajatteleminen liittyy tiettyyn tilanteeseen, mutta se vaihtelee ajan ja paikan mukaan, joten tämänhetkiset valinnat korostuvat. Väitteet

pätevät tässä ja nyt, ja kaikki päätökset saavutetaan ainoastaan tilapäisesti.¹⁴¹ Juuri tästä on kysymys *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksessa, joka kehkeytyy vaihe vaiheelta. Saan siihen teosidean materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä, kun muistoni ja henkilöhistoriani yhdistyivät residenssityöskentelyn uuteen tilanteeseen. Idea ei perustu ainoastaan mielen ajatteluun. Se ei myöskään ole ikuinen, vaan se muuttuu työskentelyn edetessä. Teen tapahtumasarjan aikana uusia, sen hetkisen tilanteen mukaisia paikallisia päätöksiä. En nosta kokemusta, jossa idea syntyy työpöytäni äärellä, tärkeämmäksi kuin sitä seuranneita vaiheita. En myöskään pysähdy, vaikka joudun muuttamaan suunnitelmiani, esimerkiksi koristelutekniikan suhteen. Uudet kokemukset muokkaavat vanhempia ja vanhemmat uusia. Ajattelen paikallisesti.

(141) Vadén 2004,
50, 54-55.

Ajattelemisen ainutlaatuisuudet tulevat ilmi kokemuksissa, joita Vadén¹⁴² kutsuu asubjektiiivisiksi. Ne eivät ole subjektiivisia kokemuksia, vaan niissä subjekti liudentuu tai katoaa. Asubjektiiivisessä kokemuksesta subjekti ja objekti ei pyritä erottelamaan tai niiden rajoja määrittelemään. Subjekti ja objekti osallistuvat molemmat asubjektiiiviseen kokemukseen, se tapahtuu heidän välillään. Asubjektiiivinen ei siis ole yksilöstä lähtevää. Hän ei voi tahtoa tai päättää asubjektiiivisesta. Esimerkiksi sanallisia ja kuvallisia käsitteitä ei yksilö voi mielivaltaisesti käyttää tai muuttaa. Yksilöllisen sijaan asubjektiiivinen kokemus on toimintaa ja osallistumista, yhdessä kokemista.¹⁴³

(142) 2004, 50-51.

Paikallinen ajattelu ei ole toimijan hallittavissa, joten siihen kuuluu ennakoimattomuus. Subjektin liudentuminen tulee esimerkiksi esiin *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen työstövaiheessa, jossa lasken syntymässä olevan teoksen paremman jalustan puutteesta puhdetyöni päälle. Tiedän tarvitsevani tietyn korkuisen jalustan, jotta voisin tarkastella tekeillä olevaa teosta asianmukaiselta korkeudelta ja joka puolelta, mutta en ollut ennakoinut jalustaa vielä sen tarkemmin. Kun tarkastelen keskeneräistä työtäni papan tekemän keittiöjakkaran päällä, työskentelytapahtumaan ja siinä ajattelemiseen osallistuu myös jotain muuta kuin minä. Kokemus on sosiaalinen ja kulttuurinen. En ole etukäteen ajatellut, että juuri kyseinen keittiöjakkara jalustana toisi mukanaan sukupolvien ketjut ja useat yhtäaikaisten aikatasot. Tämä tapahtuu vasta nähdessäni työni tietyn alustan päällä. Tämä työskentelyvaihe voidaan käsittää taiteilijan ja hänen ympäristönsä väliseksi vuorovaikutukseksi, kuten Morris¹⁴⁴ tekee, tai Craggin¹⁴⁵ tavoin taiteilijan ja materiaalin väliseksi dialogiksi. Vadén käyttää asubjektiiivisuuden käsitettä erotellessaan yksisuuntaisen ajattelun kaksisuuntaisesta paikallisesta ajattelemisesta.

(143) Vadén 2004,
50-51, 53, 55.

(144) 1970/1993, 73, 78.

(145) 1996/1999, 109.

Keittiöjakkara, piparkakkutalo ja lampi ovat yhteisesti jaettavia kuvallisia käsitteitä. Kuvataiteen ilmaisullisin keinoin pyrin kuitenkin etsimään omaa suhdettani kulttuurisesti

jaettavaan. Toimintani on paikallista ajattelemista, jossa ”on pyrkimystä pois kodista sekä pyrkimystä kotiin”¹⁴⁶. Vadén¹⁴⁷ tarkentaa, että ajattelu, joka edellyttää aikajänteitä yli sukupolvien, on hyvä esimerkki paikallisesta merkityksellisyydestä.

(146) Vadén 2000, 180.

(147) Vadén 2004, 50-55.

KÄDESTÄ SUUHUN

Tämän tarinan haluaisin aloittaa: Olipa kerran... Ja siitä voisin jatkaa... tyttöväuva, joka syntyi pieneen, pohjoiseen kaupunkiin Suomessa. Aika ja paikka eivät kuitenkaan ole oikeita tarinan tälle osalle, joten hyppään ensimmäisten kymmenen vuoteni yli ja aloitan matkoista, joita teimme isäni ja sisarusteni kanssa Haaparantaan, Ruotsiin. Tämä kertomuksen osa risteää johdannon *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjan kanssa, mutta kerroin sen osittain uudestaan, jotta tarinasta tulee eheä.

Meillä oli tapana ajaa Haaparantaan, sunnuntaiostoksille, koska ruoka oli silloin rajan takana halvempaa ja kaupat auki myös sunnuntaisin. Matkat myös tarjosivat isälle mahdollisuuden puhua ruotsia. Ostosreissun lopuksi me lapset saimme valita makeisia paluumatkan ratoksi. Isä on kuitenkin tarkka autostaan, ja me lapset emme saaneet sotkea sitä. Tämä vaikutti tietysti karkkivalintoihimme. Esimerkiksi Marabou-suklaa ei tullut missään nimessä kysymykseen. Niinpä minä ja isosiskoni valitsimme usein makeisnauhoja: mansikanmakuisia, toffeisia tai lakritsisia. Ne olivat harvinaista herkkua, sillä niitä ei saanut tuolloin Suomesta. Me emme myöskään saaneet leikkiä ruualla, mutta makeisnauhat tekivät tästä kummallisen poikkeuksen. Auton takapenkillä istuminen on haastavaa lapsille, joten siskoni ja minä pyörittelimme, kieputtelimme, punoimme ja virkkasimme karkkinauhoja aikamme kuluksi. Ja lopuksi me söimme ne.

Hyppään taas reilusti vuosien yli, nyt siihen aikaan, kun Ikea aloitti Suomessa. Heidän lähestymistapansa muutti nopeasti suomalaisten sisustamista, ja minäkin halusin nähdä tämän ihmeen. Yhtenä lauantai-iltapäivänä minä, mieheni ja lasteni kanssa, sitten päätimme ensimmäisen, pitkän Ikea-kierroksen hyvin nälkäisinä. Totta kai Ikea oli ajatellut etukäteen myös tällaista tilannetta, ja kassojen vierestä löytyikin pieni, ruotsalainen ruokakauppa. Siellä näin yllättäen jotain tuttua: makeisnauhoja, joilla olen leikkinyt isosiskoni kanssa isän auton takapenkillä ylittäessämme Torniojoen kotimatalla Haaparannasta. En ollut törmännyt niihin vuosiin. Ei minulla ollut muuta vaihtoehtoa kuin ostaa muutama pussi.

Haluan taas leikkiä makeisnauhoilla, joten vien osan niistä työhuoneelleni. Siellä minulla on aikaa ja rauhaa pyöritellä niitä käsissäni sekä tunnustella kokemuksiani. Nauhat tuovat minulle muistoja vuosien takaa. Käteni kertovat näin, ja on hienoa antaa niiden viedä.

Minulla on jotain hämmästyttävää käsissäni. Enkä tiedä mitä se on. Piirrän ensin käsiäni, mutta tavoitan lapsuudenmuistoni ainoastaan pyörittelemällä muistojeni materiaalia, makeisnauhoja, käsissäni. Käteni korostuvat, sillä niiden liikemuistista on nousemassa esiin jotain merkityksellistä, ja sen kulkusuunta on kädestä suuhun. Sitten muistan Bruce Naumanin teoksen, jolla on tuo sama nimi. Se on suora ja konkreettinen valos hänen omasta kehostaan, kädestä suuhun. Tästä syystä teos on hyvin kuvainnollinen.

Olen aina yrittänyt olla roikkumatta menneessä ja haluan tutkia lapsuuteni kehollisia muistoja tässä hetkessä. Paljon aikaa on kulunut. Esimerkiksi nyt minulla on kokemuksia omasta perheestä, ja taiteilijapariskunta lapsineen muodostaa aikamoisen kontrastin porvarilliselle lapsuudelleni ja kasvatukselleni. Pyöritellessäni mansikkanauhvoja käsissäni haluan suojella käsiäni ja niiden muistoja, vaikka kaikki lapsuudessani ei ollut yhtä makeaa ja kaunista kuin makeisnauhat. Toisaalta elämäni aikuisena ei ole ollut läpeensä vaikeaa. Mutta tässä valossa näen ne elämäni valinnat, joita minun on täytyntä tehdä. Kaikkea ei voi saada.

Jatkan käsieni piirtämistä ja siinä sivussa karkkinauhoilla leikkimistä. Palatakseni takaisin lapsuuteeni tarvitsen makeisnauhojen työstämistä. Teen niillä aivan samoja juttuja kuin isosiskoni kanssa auton takapenkillä, mutta kokeilen myös uusia asioita. Kuvanveistäjänä haluan tehdä nauhoista muotoja; nyt yhteen kieputetut tai punotut makeisnauhat, jotka silloin ennen autoivat meitä saamaan enemmän nauhoja suuhun yhdellä kerralla, eivät enää riitä. Kokeilen materiaalin kanssa, teen sille ehdotuksia, ja kun se on yhä uudelleen minua vastassa, se selvästi osallistuu yhteiseen työskentelyyn.

Mansikkanauhujen pyöritteleminen käsissäni tuo sinnikkäästi esiin ajatusta suojelemisesta. Kasvoin Pohjois-Suomessa, joten ensimmäinen mieleeni juolahtava tapa, jolla voisin suojella käsiäni, ovat lapaset. Sitten muistan Anu Tuomisen lapasteoksen, jonka nimi on *Nälkä*. Hänen lapasensa ovat vanhat ja käytössä kuluneet mutta litteät. Ne on ommeltu yhteen ja asetettu ylösalaisin, joten ne näyttävät yhdessä tyhjältä astialta – aivan kuin ne kerjäisivät. Minä haluan asettaa käsieni suojat, omat lapaseni, oikeinpäin. Suunnittelen esittäväni ne yhdessä mutta erillisinä. Kun työskentelen kaksin käsin, minulla on enemmän mahdollisuuksia. Jos taas sidon käteni yhteen, en voi tehdä paljoakaan, ja tämä vaikuttaa elämäni kulkuun. Työskentelymateriaalistani johtuen minun lapaseni eivät painu litteiksi. Niistä tulee pulleat. Niiden muodot tulevat näyttämään siltä kuin ne olisivat hyvin tyytyväisiä itseensä. Silti ne ovat aivan tyhjä. Niistä on tulossa karkki-ja mehusukupolven käsiineet.

Kaikesta tästä huolimatta kirjoitan 29.8.2007
työpäiväkirjaani:



Bruce Nauman,
Kädestä suuhun,
1967, vaha kankaalle.



Anu Tuominen,
Nälkä, 1997, löydetty ja
yhteenommellut lapaset.
Valokuva: Anu Tuominen.



Työskentelyni makeisnauhojen kanssa ei etene. Olen jankannut ja tankannut koko kuuman loppukesän päivän. Pyydän ja vaadin, mutta työskentelymateriaalini ei auta minua ollenkaan. Haluan kutoa mansikkanauhoista käsieni kokoiset lapaset. Nauhat eivät vain anna pakottaa itseään haluamaani muotoon. Ne vain halkeilevat ja katkeilevat. Tämän lisäksi työhuoneessani ei ole tänään tapahtunut muuta. Luovutan.

Heitin hanskat tiskiini ja lähdin ulos kävelemään. Suuntasin Vantaanjoen varrelle, kohti peltoaukeita, tuulen henkäyksiä ja aurinkoa. Pohdin yhä sitä tukevaa horisonttia, jonka lap-suuteni pohjoinen maisema on minulle tarjonnut. Kuljin ylös Vantaanjoen vartta ja ylitin senkin joen, aivan kuten palatesamme Haaparannasta. Kokemuksistani jokien rannoilta, vakaasta horisontista sekä maisemaan sulautumisesta tein johdannon *Horisontissa*-teoksen. Sen teosmateriaali on herkkää, joten olen joutunut tekemään teoksen joka näyttelyyn aina kokonaan uudelleen. Kolmannella kerralla aloin jo tympääntyä ja ajattelin, kuinka kivaa olisi tehdä välillä jotain muuta. Välttämättä työskentelymateriaalia ei tarvitsisi edes vaihtaa, mutta voisin tehdä siitä vaihteeksi jotain uutta. Makeisnauhat tuntuivat edelleen tärkeiltä ja merkityksellisiltä. Halusin edetä niiden kanssa. Vai pitäisikö minun palata työskentelyssäni taaksepäin? Mutta jos aion tehdä lapaset, kutoa en niitä voi.

15. 6. 2010 asia valkeaa uudella tavalla:

Miksi olen niin tyhmä etten tajua? En ole tällaisessa tilanteessa ensimmäistä kertaa. Jos valitsen tietyn materiaalin, sen ehdoilla on mentävä. Saan lapasten muodot aikaan myös muulla tavoin kuin kutomalla. Nyt näyttää siltä, että seuraava näyttelyni on toistosta ja syklisyydestä. Auttaisiko tämä teema minua myös lapasten kanssa?

Hain Ikeasta lisää mansikkanauhvoja ja kohtasin materiaalin työhuoneellani toistamiseen. Uusissa neuvotteluissa selvisi, että voin kiertää ja liimata nauhaa tukimateriaalin ympärille.



18.11.2010
Aberystwyth

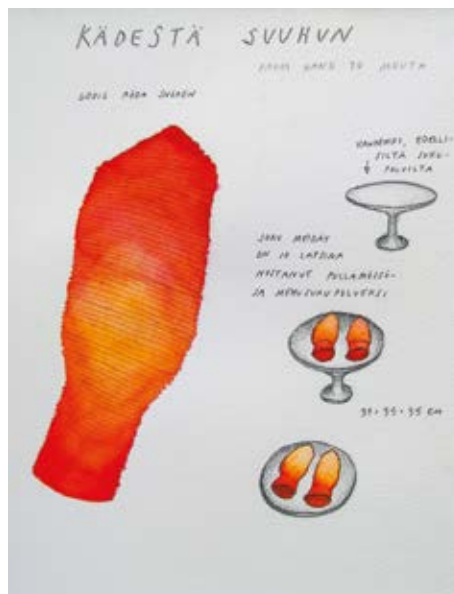
Mahtavaa! Paksumpi, kirkas pakkausteippi näyttää toimivan mansikkanauhujen tukirakenteena. Mutta siltikään en voi vielä luottaa teipeille liimattujen makeisnauhojen kestävän esimerkiksi yhden näyttelyn ajan. Kun Horisontissa-teoksen karkkinauhat kuivuivat, ne halkeilivat ja rapisivat alas. Materiaali on orgaanista, ja siksi haastavaa. Voisinko laittaa jotain nauhojen päälle, jotta saisin ne kestämään pitempään? Ehkä makeisnauhojen valmistaja osaisi auttaa.

Makeisnauhoja valmistavassa yrityksessä suhtauduttiin asiaani varsin ystävällisesti ja uteliaasti. Heidän tuotesuunnitteluhenkilönsä osasi antaa useita vaihtoehtoja, joita voisin kokeilla nauhojen kanssa. Hänen neuvojensa avulla aloin tehdä testejä:



Nyt toivonkipinä on syttynyt. Samalla kun liimaan nauhoja teipistä tehdylle muodolle, pohdin erilaisia tapoja esittää makeisnauhalapasia. Sitten piirrän luonnoksen kokeillakseni:

2.7.2011



Luonnoksessa asetin lapaset yhdessä kämmenpuolet alaspäin jalalliselle kakkuvadille. Haluaisin käyttää vielä vanhempaa, koristeellisempaa vatia, joka toisi mukanaan myös itseäni vanhemman sukupolven. Niin kamalalta kuin se kuulostaakin, tunnen ylemmän keskiluokkaisien kasvatukseni tukevan yhä edelleen kuvataiteellista työskentelyäni. Haluan juhlistaa tätä nostamalla lapaset ylös kakkuvadille.

Käsitteellinen ja kuvallinen matka kädestä suuhun ei ole nykyään enää niin suoraviivainen ja selkeä kuin Naumanin *Kädestä suuhun* -teoksessa, sillä visuaalinen kulttuurimme muuttuu ja monimutkaistuu nopealla vauhdilla. Makeisnauhat, kuten makeat muistotkaan, eivät säily pitkään muuttumattomina. Ne ovat molemmat moniaistisia ja liittyvät tiettyyn aikaan ja paikkaan. Minulla on jo useita käsitteellisiä merkityksiä työlleni, mutta kaikki ei ole vielä valmista. Materiaalin ominaispiirteet ja niiden luoma vastus on edelleen voimakkaasti läsnä työskentelyssäni. Muoto, jonka olen saanut aikaiseksi, näyttää aivan muulta kuin olen kuvitellut ja piirtänyt. Itseasiassa se ei näytä ollenkaan lapselta.



Pengon varastolaatikoita ja löydän mummoni kutoman lapsen, jonka avulla lähdän uuteen yritykseen. Vedän lapsen vasempaan käteeni ja teen sen avulla ensimmäisen sanomalehtimuotin. Seuraavaksi lähdän muovailemaan muotin päälle tukea vahvasta teipistä. Tuen päälle taas kierrän ja liimaan mansikkanauhuja.

Tässä työskentelyvaiheessa selviää, että muodon muuttamista täytyy ennakoida hyvin varhaisessa vaiheessa, kun kierrän ja liimaan mansikkanauhuja teippimuodon ympärille. Olen tavoittanut jo kerran kädessä olevan lapasen muodon sanomalehtimalliin, ja kokemus tekee tietyn muodon kolmiulotteisesta sommittelusta sujuvampaa. Hieman kokeilempana aloitan taas uudelleen alusta. Ranteesta lähtien uudesta muodosta tulee plastinen. Saan liimauksista yhä siistimpiä, ja mikään ei halkeile vielä. Myös testinauhut näyttävät säilyvän moitteettomasti glyserolin ja akryylilakan alla. Jopa muodon kaventaminen onnistuu kieputtamalla. Ajattelen jo onnistumisen mahdollisuutta. Tämän hetkinen elämäni tuntuu kulminoituvan tähän veistokseen.

Kädestä suuhun, 2011,
mansikanmakuiset makeisnauhat,
teippi, liima, glyseroli, akryylilakka
ja lasinen kakkuvati, 18 x 29 x 29 cm.





AISTIVAN JA
AISTITUN KIASMA

Aloitin *Kädestä suuhun* -teoksen minulle henkilökohtaisesti tärkeästä materiaalista ilman ennakkoon mielessä ajateltua teosideaa. Makeisnauhoihin liittyvät keholliset muistot ohjaavat minua materiaaliseen ja tilalliseen työstöön. Välittömässä kokemuksessani olen varma, että tästä yhteistyöstä on syntyneessä jotain mielenkiintoista, mutta etukäteen en tiedä, minäkölaista kuvataidetta voisin makeisnauhoista tehdä.

Aluksi luulen lapsuudenmuistojeni nousevan käsistäni ja yritän lähteä liikkeelle piirtämällä kuvia niistä. Palatakseeni takaisin lapsuuteeni tarvitsen kuitenkin makeisnauhojen työstämistä, niiden pyörittelemistä käsissäni. Tässä toiminnallisessa kokemuksessa kehoni löytää yhteyden sitä ympäröivän ja sen sisätilan välille. Kieputellessani mansikkanauhvoja käsissäni myös nauhat koskettavat minua. Kun kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä koskee ja on kosketettavana, työskentely muodostuu jatkuvaksi sisäisyyden ja ulkoisuuden vuorotteluksi. Tekijä on kahdella puolella, vaikka hän onkin yhtä ja samaa ajattelevaa kehoa. Keho rajautuu erilleen ympäristöstään, kun huomion kohdistaa itseensä, esimerkiksi omiin sisäisiin tunteisiinsa. Jos taas suuntautuu ulospäin, esimerkiksi keskittyy kokemaan aistisesti kutoessaan mansikkanauhvoja, keho avautuu aisteineen maailmaan ja paikantuu siellä.

Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni vertautuu Merleau-Pontyn¹⁴⁸ *kiasmaan*¹⁴⁹, jolla hän määrittelee aistivan ja aistitun suhdetta¹⁵⁰. Merleau-Ponty korostaa, että aistia ei voi, jos ei tule aistituksi vastavuoroisesti. Aistiminen ei kuitenkaan ole samaa toimintaa kuin aistittavana oleminen, mutta esimerkiksi koskettamista ei voi tapahtua ilman kosketetuksi tulemistä. Tämän lisäksi siitä, joka oli ensin kosketettava, voi tulla milloin tahansa se, joka koskettaa. Näin keholla on itsellään mahdollisuus käännökseen: havaitusta havaitsijaksi ja päinvastoin.¹⁵¹

Työstäessäni *Kädestä suuhun* -teosta kosketan mansikkanauhvoja, ja kehollani on mahdollisuus kiasmaattiseen käännökseen. Pystyn suuntaamaan huomiotani joko nauhojen koskettamiseen tai niiden kosketettavana olemiseen. Merleau-Pontyn¹⁵² mukaan tämä ei tarkoita sitä, että aistiva ja aistittu sulautuisivat yhdeksi. He ovat olemassa ainoastaan toistensa kautta, vaikka eivät ole yhtä. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni makeisnauhoilla on oma materiaallinen tilansa aivan kuten minullakin.

Tarkoitukseni ei ole inhimillistää työskentelymateriaaliani, mansikkanauhvoja, tai yrittää tehdä niistä eläviä olentoja. Makeisnauhat ovat kuollutta materiaalia siinä mielessä, että ne eivät toimi tai aisti. En työskentele niin sanotusti tyhmän materiaalin kanssa, mutta en myöskään työskentele täysin

(148) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18-21;
1964/2012, 422-424.

(149) Le chiasme, chiasm.

(150) Merleau-Ponty kehittää aistivan ja aistitun *kiasmaa* näkemiseen ja maalaus-taiteeseen keskittyen. Potts (2000/2009, 209, 213) kuitenkin argumentoi, että Merleau-Pontyn tutkimuksilla on erityinen merkitys kuvanveistolle, sillä se on lähempänä jokapäiväistä aistista, esimerkiksi esineiden katsomista, kohtaamista ja tekemistä ajassa ja tilassa kuin kaksiulotteinen maalaustaide.

(151) Parviainen
2006, 71-72.

(152) 1964/2006, 18-20;
1964/2012, 422-424.

abstraktisti. Ennen kaikkea mansikkanauhat ovat työskentelytapahtumassa ainetta: ne ottavat tilansa ja paikkansa oman ominaislaatuksensa mukaisesti. En ainoastaan kuvittele kieputtavan niitä käsissäni, vaan työskentelen aistivan ja aistitun *kiasmassa*.¹⁵³

Työstäessäni *Kädestä suuhun* -teosta *kiasmassa* esitän kysymyksiä aistimiselle. Vielä tarkemmin sanoen minä en esitä kysymyksiä, vaan ne syntyvät minussa, kun kosketan mansikkanauhuja ja samanaikaisesti tunnen olevani kosketettu mansikkanauhujen taholta. Tämä nostaa esiin niin muistoja kuin uusia ajatuksiakin. Merleau-Pontyn¹⁵⁴ mukaan aistivan ja aistitun *kiasmassa* voi kokea toiminnan, ilmaisun ja asioiden syntyvän kuin itsestään, kun roolit aistivan ja aistitun välillä vaihtavat paikkaa.

Kiasmassa työskentelystä muodostuu jakamiseen perustuva suhde, eikä kumpikaan osapuoli voi olla siinä itseriittoinen. Taiteilija ei myöskään pääse pakoon omaa elämäänsä.¹⁵⁵ Hän osallistuu työskentelyyn omana itsenään, mutta ilmaisu, esimerkiksi kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely, voi toteutua kaksisuuntaisena ja vastavuoroisena: aistivan ja aistitun *kiasmassa* taiteilija ei työskentele itsestään lähtien vaan yhteistyössä syntyvän taideteoksen kanssa.

Yhteistyö ja sen vastavuoroisuus ovat ratkaisevia *Kädestä suuhun* -teoksen synnyssä. Ensin mansikkanauhujen työstäminen *kiasmassa* herättää lapsuudenmuistoni. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä sekä aistivan ja aistitun *kiasmassa* ollaan vastatusten materiaalin kanssa reaalityodellisuudessa. Asetun yhä uudelleen vastatusten työskentelymateriaalin kanssa, kokeilen lisää ja teen sille ehdotuksia. Suuntaan huomiotani vuoroin sisätilaani ja minua ympäröivään. Kun roolit aistivan ja aistitun välillä vaihtavat paikkaa, työskentelystä tulee kaksisuuntaista ja vastavuoroista. Minussa nousee esiin ajatus käsieni ja niiden muistojen suojelemisesta. *Kädestä suuhun* -teoksesta tulee yhteistyön toinen osapuoli, joka vaikuttaa sekä ajattelemiseeni että lopputuloksen syntyymiseen.

Kiasma ja Morrisin fenomenologia

Tulkitsen Morrisin¹⁵⁶ kirjoittavan *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* -artikkelissaan *kiasman* kaltaisesta työskentelytapahtumasta, mutta hän muotoilee sen taiteilijan toiminnan ja hänen materiaallisen ympäristön vuorovaikutukseksi. Morrisin mukaan kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelykeinolla, joka pohjaa taiteilijan ja työskentelymateriaalien vuorovaikutukseen, on kuitenkin fenomenologinen perusta. Hän korostaa kehollisuutta – ja nimenomaan kehon liikettä suhteessa kolmiulotteiseen muotoon ja tilaan. Morris ei kuitenkaan liitä teoriaansa tarkemmin fenomenologiseen filosofiaan.

(153) Tätä voidaan verrata vitalismiin (ks. Read 1965, 76-80; Lindgren 1996, 20). Vitalismissa korostuvat materiaalien läpivirtaava energia sekä vaistot. Merleau-Pontyn *kiasma* keskittyy havaitsemiseen ja aistimiseen, joten toiminnan peruslähtökohta ei kuitenkaan ole sama kuin vitalismissa.

(154) 1964/2006, 27; 1964/2012, 431-432.

(155) Merleau-Ponty 1945/1962, 322; Merleau-Ponty 1945/1993, 44.

(156) 1970/1993, 73-75.

Kirjoittaessaan kuvanveiston fenomenologisesta käänteestä Potts¹⁵⁷ mainitsee, että Merleau-Pontyn tuotantoa käännettiin ja luettiin 1960-luvulla paljon englanniksi. 1970-luvulle tultaessa fenomenologista havainnointia alettiin pitää jo vanhanaikaisena; strukturalismin, lingvismin ja semiotiikan noustessa suosioon kuvataiteen alalla fenomenologinen havainnointi koettiin epäpoliittisena ja liian humaanina. Tämä on todennäköisesti vaikuttanut Morrisin kirjoitustapaan sekä siihen, että hän käyttää automatisoinnin käsitettä. Automatisoimalla työskentelytapahatuma, materiaali ja sen ominaisuudet otetaan vuorovaikutuksellisesti mukaan kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn¹⁵⁸.

Morris¹⁵⁹ keskittyy tekstissään *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* kirjoitusajankohdan yhdysvaltalaisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn määrittelyyn. Hänen tavoitteensa on kuvata sitä, kuinka 1960- ja 1970-luvun kolmiulotteisia kuvataideteoksia tehtäessä materiaalia ei enää työstetty etukäteen mielessä ajatellun pohjalta, vaan materiaali ja sen ominaisuudet otettiin mukaan työskentelytapahatumaan, ja niiden annettiin vaikuttaa tapahatumasarjassa työskentelyn lopputulokseen. Morris¹⁶⁰ muotoilee tämän taiteilijan astumiseksi sivuun, jotta muukin maailma voisi osallistua taiteen tekoon. Sivuuun astumisella hän ei kuitenkaan tarkoita, että taiteilija kääntyisi pois työskentelystään tai ottaisi etäisyyttä siihen. Päinvastoin, hän korostaa taiteen tekemisen olevan läpikäymistä jonkin kanssa¹⁶¹.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn automatisointia purkaessaan Morris¹⁶² kirjoittaa, että automatisoimalla työskentelyvaiheita korostuu toiminnallisuus. Kun taiteilija monipuolistaa työskentelykeinoja suuntaamalla huomiotaan itsestään ulospäin ympäristöönsä, työskentelymateriaalista ja tilallisesta työskentelytapahatumasta reaalityodellisuudessa tulee toiminnan osatekijöitä. Jos taiteilija ei pakota materiaalia ennalta ajattelemaansa muotoon vaan ottaa sen työskentelytapahatuman vuorovaikutuksessa huomioon, niin kehollisuus, havainnon ja työskentelytapahatuman ajallisuus, materiaalien ominaisuudet, fysiikan lait ja kuvallinen lopputulos voivat vaikuttaa työskentelytapahatumiin ja lopulliseen taideteokseen.¹⁶³

Tulkitsen tämän siten, että materiaali toimii "automaattisesti" eli oman luonteensa mukaisesti fysiikan lakien alaisena. *Kädestä suuhun* -teosta työstäessäni tämä toteutuu, kun yritän neuloa mansikkanauhasta lapasia. Nauhat ovat liian paksuja ja jähmeitä taipuakseen sopivan kokoisille ja siisteille silmukoille. Saadessani pari silmukanoloista sotkua tehtyä kaksi edellistä jo halkeavat. Tätä voidaan kutsua mansikkanauhojen automatiikaksi. Materiaali ei taipunut kutomiseen.

Kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä tulee yhteistyötä, kun taiteilija käy työskentelyssään asioita läpi jonkin kanssa. Yhteistyö on kaksisuuntaista, jos kolmiulotteinen

(157) 2000/2009, 207-234.

(158) Morris 1970/1993, 87. Englanninkielisessä artikkelissaan Morris käyttää käsitteitä automation ja automated step.

(159) 1970/1993.

(160) 1970/1993, 87.

(161) Morris 1970/1993, 87. Englanninkielisessä tekstissään Morris kirjoittaa: "Making art is much more about going through with something".

(162) 1970/1993, 87.

(163) Morris 1970/1993, 75-77, 87-91.

kuvataiteellinen työskentely toteutuu taiteilijan ja hänen materiaalsen ympäristönsä vuorovaikutuksena. Näiden seikkojen vuoksi Morrisin¹⁶⁴ fenomenologinen teoria kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä tulee lähelle Merleau-Pontyn¹⁶⁵ *kiasmaa*, vaikka Morris ei itse tätä siltaa rakenna.

(164) 1970/1993.

(165) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18-24.

Aistivan ja aistitun *kiasma* tarkoittaa Morrisin teoriaa automatisoinnin osalta. Esimerkiksi tehdessäni *Kädestä suuhun* -teosta makeisnauhat eivät toimi ainoastaan automaattisesti, omien materiaaliominaisuuksiensa mukaisesti, vaan niihin liittyy kehollisia muistoja, jotka nousevat esiin aistivan ja aistitun yhteisessä toiminnassa. Yhteistyö on vuorovaikutusta, mutta *kiasmassa* toiminnasta työskentelymateriaalien kanssa tulee vastavuoroista. Tämä ominaisuus puuttuu Morrisin taiteilijan toiminnan ja hänen materiaalsen ympäristön vuorovaikutuksesta. *Kiasmassa* työskentelymateriaali voi tarjota oman automatiikkansa lisäksi myös yhteistyön aiheita, kuten tapahtuu *Kädestä suuhun* -teoksen tapahtumasarjassa.

Esimerkiksi työskennellessäni makeisnauhojen kanssa ymmärrän, että kyse ei ole ainoastaan käsistäni vaan niiden lisäksi myös mansikkanauhoihin liittyvästä toiminnasta sekä kulttuurisista kädestä suuhun kulkevista että omista kehollisista muistoistani. Ensimmäisiä näistä haluan tutkia ja jälkimmäisiä silloisessa elämäntilanteessani suojella. Halu suojella käsieni muistoja nousee, kun työstän mansikkanauhuja *kiasmassa*, mutta tapa, jolla voisin suojella käsiäni, ei heti tarkennu. Työskentelyn alkuvaiheessa etsin uusia suuntia laajasti ja käytän kehoni useita mahdollisuuksia. Sitten visioin kuvallisesti mielessä ja ajattelen kutoa mansikkanauhosta lapasparin. Tätä voidaan kutsua teosideaksi, vaikka se ei kata teoskokonaisuutta.

Ideani ei kuitenkaan toimi materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä. Jälleen kerran en pysty täysin kuvittelemaan mielessä materiaalista ja tilallista työskentelyvaihetta. Työskentelymateriaali osallistuu omien ominaispiirteidensä mukaisesti aistivan ja aistitun vastavuoroiseen yhteistyöhön, joten en voi kutoa makeisnauhoja ajattelemaani muotoon. Teen välillä muuta ja palaan mansikkanauhojen pariin vasta, kun olen valmis hyväksymään materiaalin ominaislaadun ja työstämään materiaalisesti ja tilallisesti syntynyttä ideaani vastavuoroisesti sen kanssa.

Kiasma ja dialoginen ajatteleva materiaalin kanssa

Aistinen, vuorovaikutteinen, kaksisuuntainen ja vastavuoroinen toiminta materiaalin kanssa on ratkaisevaa työstäessäni *Kädestä suuhun* -teosta. Silti edellä esittelemäni Merleau-Pontyn ja Morrisin teorit eivät selitä kokonaan työskentelyäni, sitä ajattelemista, joka johtaa kyseiseen teokseen. Myös Craggin¹⁶⁶ materiaalin ja taiteilijan välisessä dialogissa on useita samoja piirteitä kuin Merleau-Pontyn¹⁶⁷ aistivan ja aistitun *kiasmassa*,

(166) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.(167) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18-21;
1964/2012, 422-424.

mutta se avaa myös materiaaliseen ja tilalliseen yhteistyöhön uudenlaisen ajattelullisen ulottuvuuden, jossa kuvanveistäjä ajattelee dialogisesti materiaalin kanssa. Craggin¹⁶⁸ mukaan materiaali osallistuu dialogiin, jos taiteilijakin tekee näin. Dialogissa molemmat osapuolet antavat ja saavat, ja lopussa työskentelymateriaali löytää itsensä uudesta muodosta sekä taiteilija teoksestaan uuden sisällön ja merkityksen. Jotain tapahtuu molemmille.

Aloitan *Kädestä suuhun* -teoksen kiasmaattisesti pyörittelemällä makeisnauhoja käsissäni. Kosketan nauhoja ja myös nauhat koskettavat minua. Ajattelevana kehona liikun kahdessa tilassa: sisällä ja ulkona. Kun kuvanveistäjä suuntaa huomioon itsestään ulospäin työskentelymateriaaliinsa, Craggin¹⁶⁹ mukaan hän laajentaa itseänsä ja ajattelemistansa materiaaliin. Tätä hän perustelee sillä, että ihminen projisoi itseään kaikkien tekemäänsä. Cragg painottaa kuvanveistäjän dialogisen ajattelemisen olevan sekä kokemuksellista että älyllistä. Työskentelymateriaalilla on materiaaliset ominaisuutensa, mutta ihmisen ajattelussa sillä on myös näkymättömiä ja käsitteellisiä ominaisuuksia¹⁷⁰. Mansikkannauhoissa niitä on muun muassa mansikkaisuus, kengännauhojen kokoiset nauhat ja makeiset ylellisyyselintarvikkeena.

Materiaaliset kuvat saavat merkityksensä, kun kokemuksessa ajatellaan ja sitä käsitellään. Ilman dialogista ajattelemista materiaalin kanssa kuvanveistäjän tekemä teos olisi pelkkä esine¹⁷¹. Materiaaliset ja käsitteelliset ominaisuudet tulevat esiin, kun ne kohdataan *kiasmassa*. Kun taiteilija liikkuu, materiaalikin liikkuu. Välillä hän katsoo, liikkuu taas ja ajattelee, ja jälleen materiaali liikkuu.¹⁷² Materiaalin muuttaessa muotoaan siihen voi syntyä uusia sekä nähtäviä että näkymättömiä käsitteitä ja merkityksiä.

Taideteokset kantavat alkuperäiskulttuuriaan, tekijän muistoja, tunnelmia, tietoja ja ajatuksia ajassa eteenpäin. Mielleyhtymät ja viittaukset tarjoavat tekijälle, katsojalle ja kokijalle merkityksiä.¹⁷³ Tätä havainnollistaakseen Cragg¹⁷⁴ ottaa yhdeksi esimerkiksi Dan Flavinin *Monument for V. Tatlin* -teoksen. Tämän avulla hän osoittaa, kuinka ilman dialogista ajattelemista Flavinin teos on ainoastaan muutamia fluoresoivia valoputkia. Taideteokseksi se muotoutuu esitystilassa, kun näkyvän ja koettavan lisäksi mukaan kokemis- ja katsomis-tapahtumaan otetaan näkymätön ja käsitteellinen.

Myös *Kädestä suuhun* -teokseni makeisnauhat ovat kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn materiaalina kulttuurista ainetta. Ne on valmistettu tietyllä tavalla tietynlaisessa yhteiskunnassa ja tiettyä käyttötarkoitusta varten. Ihmisen tekemällä on monenlaisia kulttuurisia merkityksiä. Voin ajatella makeisnauhoja, mutta minulla on niistä myös kehollisia kokemuksia. Cragg¹⁷⁵ toteaa, että mitä enemmän materiaalista tai siitä valmistetusta esineestä on kokemuksia

(168) 1985/1998, 60;
1995/1998, 75-76;
1995/1999, 105-106;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(169) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74-76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

(170) Cragg 1990/1998, 66.

(171) Cragg 1985/1998, 60;
Cragg 1988/1998, 63;
Cragg 1995/1998, 74, 76;
Cragg 1996/1998a, 78-79;
Cragg 1996/1998b, 81;
Cragg 1997/1998, 85;
Cragg 1995/1999, 106;
Cragg 1996/1999, 109, 112;
Cragg 1997/1999, 113.

(172) Cragg 1995/1998, 76;
Cragg 1995/1999, 106.

(173) Cragg 1985/1998, 60;
Cragg 1988/1998, 63;
Cragg 1995/1998, 74;
Cragg 1996/1998a, 78-79;
Cragg 1997/1998, 85;
Cragg 1997/1999, 113.

(174) 1985/1998, 60.

Dan Flavin,
Monument for V. Tatlin,
1966, kylmän valkoinen,
fluoresoiva valo,
366 x 71 x 11 cm.



(175) 1990/1998, 66;
1995/1998, 75-76;
1995/1999, 105-106.

ja tietoa, sitä enemmän ihmisillä on siitä ajatuksia ja käsitteitä. Ihmisten ja materiaalien yhteistyöstä syntyy yhteistä historiaa, mytologiaa ja merkityksiä, joita voidaan käyttää taideteoksen mielikuvina, kielikuvina, vertauksina ja merkityksinä.¹⁷⁶

Kädestä suuhun -teokseni muotoutumiselle on tärkeää, että asetun yhä uudelleen *kiasmaan* makeisnauhojen kanssa. Näin pääsen ajattelemaan paikallisesti. Havainnollistaessaan paikallista ajattelemista Vadén¹⁷⁷ kuitenkin käyttää esimerkkeinä sanoja, sanallista kieltä ja kirjoittamista. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely poikkeaa olennaisella tavalla puhumalla, kuuntelemalla, kirjoittamalla tai lukemalla ajattelemisesta, koska sanat ovat yleensä olemassa ainoastaan ideoina ja käsitteinä. Niitä työstetään harvoin materiaaliseen ja tilalliseen muotoon reaalitodellisuudessa. Tämän vuoksi Craggin dialoginen ajatteleminen materiaalin kanssa tarkoittaa myös paikallista ajattelemista kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä.

TAITEELLINEN AJATTELEMINEN

Voidaan myös sanoa, että Vadénin paikallinen ajattelu tukee ja laajentaa Craggin dialogista ajattelemista materiaalin kanssa, kun kyse on kolmiulotteisesta työskentelystä kuvataiteessa. Craggin näkökulma on kuvanveistäjän. Hän kirjoittaa kuvanveistäjän dialogisesta ajattelemisesta käytännön kokemuksella. Vadén taas määrittelee filosofina tarkasti paikallisen ajattelun ja sen suhteen ajattelun perinteeseen. Tätä pohjaa hyödynnän tutkiessani kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä ja siinä ajattelemista.

Seuraavaksi suuntaan laajemmin taiteeseen. Craggin kirjoitukset ovat jo useita kymmeniä vuosia vanhoja. Niistä ei, niin kuin ei Morrisinkaan teorioista, ole kuitenkaan tehty taiteellista tutkimusta. Kuten olen jo edellä osoittanut ja tulen tässäkin luvussa osoittamaan, Craggin pohdinnoilla on tehtävänä tutkimuksessani. Cragg esimerkiksi liittää kuvanveistäjän kokemuksellaan pohdintansa siihen alaan, jonka perinteitä hän tekijänä jatkaa. Varto¹⁷⁸ kutsuu tätä taiteellisen ajattelemisen historiaksi. Myös Kimmo Pasanen¹⁷⁹ on teoreettisesti hahmotellut taiteellista ajattelemista¹⁸⁰. Jälkimmäinen kuitenkin määrittelee sitä kaksiulotteisessa kuvataiteessa ja erityisesti maalaustaiteessa.

Kolmiulotteisen kuvataiteen piirissä Oja¹⁸¹ on käyttäneen teoretisoidessaan sivunnut taiteellisen ajattelemisen mahdollisuuksia. Valkeapää¹⁸² taas käyttää taiteellisesta ajattelemista tutkimuksensa menetelmänä ja kutoo taiteellisen ajattelemisen käytännöllisiä ja teoreettisia puolia yhteen.

(176) Cragg 1995/1999, 105-106; Cragg 1997/1999, 113.

(177) 2000; 2004.

(178) 2008b, 52-53.

(179) 2005.

(180) Postmodernina aikana on vaikeaa ajatella, että jokin ammattikunta voisi oikeuttaa oman ajattelemisensa. (Ks. lisää Varto 2008b, 46-47.) Muunkinlaisia käsitteitä on viimeaikoina käytetty. Esimerkiksi taiteellisen tutkimuksen piirissä Siukonen (2002, 86-87) on ehdottanut Levi-Straussin hengessä villiä ajattelua. Käsite taiteellinen ajatteleminen on kuitenkin sidottu merkitysyhteyteensä, taiteelliseen työskentelyyn ja taiteen kohtaamiseen. Tämä asiayhteys on tutkimuksessani olennainen.

(181) 2011.

(182) 2010; 2011; 2012.

Taiteellinen ajattelu on noussut ajankohtaiseksi, koska nykykuvataiteen käytännöt edellyttävät ajattelemista tietyllä tavalla sekä tietyssä asia- ja paikkayhteydessä.

Määritellessään taiteellista ajattelemista Varto on samoilla jäljillä Vadénin paikallisen ajattelun kanssa. Tämä tulee esiin jo perustasta, josta Varto¹⁸³ lähtee liikkeelle: niin paikallisessa ajattelemisessa kuin taiteellisessa ajattelemisessäkin on olennaista kokemukseen sitoutuminen ja ajatusten tulosten koetteleminen kokemuksessa. Tämä johtaa yksittäisen ja ainutlaatuisen äärelle. Taideteoksia ja niihin johtavaa toimintaa on totuttu pitämään länsimaisessa kulttuurissa renessanssista lähtien uniikkeina eli yksittäistapauksina, joten taiteellisen ilmaisun ainutlaatuisuus ja -kertaisuus ovat tunnustettuja ja hyväksyttyjä piirteitä¹⁸⁴. Taide yksittäisen ihmisen toimintana tulee fenomenologisen keuhollisuuden näkökulmasta perusteltua sillä, että aistiset ja keuholliset kokemukset tapahtuvat yhdessä ihmisessä¹⁸⁵. Tästä kirjoitan tarkemmin ensimmäisen osan *Kokemuksellisuus ja yksittäisyys* -luvussa.

(183) 2008b, 63;
2009, 43.

(184) Valkeapää 2011, 105.

(185) Varto 2008b, 61.

(186) 2008b,
52. 58–59, 61–62.

Varto¹⁸⁶ pitää tärkeänä taiteellisen ajattelemisen piirteenä myös aikaan sitoutumista. Taiteessa aika on avointa molempiin suuntiin – menneeseen ja tulevaan. Taiteellisen ajattelemisen perinne on jo siirtynyt lukuisilta sukupolvilta seuraaville. Taiteellisesti ajatteleva pyrkii näkemään alan historian kautta itseensä ja omaan aikaansa. Varto¹⁸⁷ korostaa, että ilman historiaa ei voida ajatella taiteellisesti, vaan silloin kyseessä on itseensä hukkuminen. Vaikka taiteellisen ajattelemisen perustana on yksittäisen ihmisen kokemus, juuri se mahdollistaa yhteyden toisiin ihmisiin. Taiteessa yhteyden voi luoda myös historiallisuuden kautta. Taide ei voi koskaan näyttää ja paljastaa kaikkea, joten aikaisemmin tehty taide muodostaa aina on merkittävän taustan uudelle taiteelle. Myös tätä olen käsitellyt tutkimukseni ensimmäisessä osassa sekä toisen osan *Kuvataiteen perinteiseen sitoutuminen* -luvussa ja palaan teemaan kolmannen osan *Syklisyys*-luvussa.

(187) 2008a, 51, 82;
2008b, 59, 65;
2009, 43.

Vaikka kuvataiteella on pitkä taiteellisen ajattelemisen historia, sen suhde ajattelemisen historiaan on ristiriitainen. Suhteessa hiertävät samat asiat kuin paikallisen ajattelun ja yleispätevän ajattelun välillä. Tieteessä ja filosofiassa on pidetty pitkään kiinni tietyistä ideaaleista. Näitä ovat esimerkiksi subjektin ja objektin sekä teorian ja käytännön ero, yleispätevyys ja tosiasiat.¹⁸⁸ Kuten Merleau-Pontyn¹⁸⁹ *kiasma* ja Vadénin¹⁹⁰ paikallinen ajattelu osoittavat, aistimisessa, kokemisessa ja toiminnassa mikään ei tue subjektin ja objektin erottelemista toisistaan. Paikallinen ja taiteellinen ajattelu tekevät sekä ajattelun yleispätevyyden että ikuiset tosiasiat mahdolliseksi. Kuvataiteilijoista esimerkiksi Ojan ja Valkeapään tuotannot todistavat, että teoriaa ja käytäntöä voidaan käsitellä yhdessä, ja nimenomaan tämä on taiteellisen ajattelemisen näkökulmasta hedelmällistä.

(188) Varto 2008b, 62–63.

(189) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18–21;
1964/2012, 422–424.

(190) 2000; 2004, 50–51.

Valkeapää jatkaa Varton hahmotteleman taiteellisen ajattelemisen pohjalta käytännöllisemmin. Valkeapään¹⁹¹ mukaan taiteellisessa ajattelemisessa on kyse ihmisen paikan oivaltamisesta. Hän esimerkiksi kirjoittaa: ”Taiteellinen ajatteleminen tutkimuksen perustana sitoo minut siihen maisemaan ja ympäristöön, jossa tutkimuskysymykseni on syntynyt”¹⁹². Tämä kytkee taiteellisen ajattelemisen suoraan Vadénin paikalliseen ajatteluun. Myös siinä esitetään väitteitä, jotka pätevät tässä ja nyt. Yleispätevästä ajattelusta poiketen paikallinen ei ylitä kokemuksellisia kuiluja.¹⁹³

(191) 2011, 101.

(192) Valkeapää
2011, 110.

(193) Vadén 2004, 55.

Valkeapään¹⁹⁴ taiteilijan näkökulmasta taiteellinen ajattelemisen tukeutuu kokemukseen ja suuntaa etsimään kokonaisvaltaista sekä vapaasti hahmotettavaa ratkaisua. Hän muotoilee tämän tunnustellen ja kokeillen kulkemiseksi. Taiteellisen ajattelemisen päämäärä ja tekotapa eivät ole työn alkaessa selviä. Eteneminen ei ole ennalta tiedettyä eikä kaavamaista. Tällainen kuvataiteellinen työskentely on täysin vastakkaista Morrisin¹⁹⁵ a priori -keinolle. Se myös poikkeaa olennaisella tavalla Craggin¹⁹⁶ menetelmästä, jossa taiteilija pakottaa materiaalin ennalta ajattelemaansa muotoon. Näiden sijaan Valkeapään taiteellinen ajatteleminen vertautuu Morrisin taiteilijan toiminnan ja hänen materiaalisien ympäristön vuorovaikutukseen ja vielä tarkemmin Craggin dialogiseen ajattelemiseen materiaalin kanssa.

(194) 2010, 21, 23.

(195) 1970/1993.

(196) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

Myös Valkeapää¹⁹⁷ käyttää dialogin käsitettä. Hänkin kytkee dialogin tilallisuuteen eikä rajaa sitä vain ihmisten väliseksi. Hän ottaa esimerkiksi puun. Kun puun kanssa asettuu vastatusten, kaikki tieto ja kokemus puusta säilyy kohtaamisessa, mutta samalla voi kohdata juuri sen tietyn puun. Dialogi on molemminpuolista, jos puun kanssa asettuu tällä tavalla vastatusten. Valkeapään taiteellisen ajattelemisen dialogi tulee lähelle myös Bourgeoisin¹⁹⁸ tapaa kuvata kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä suhteena, jossa taiteilija osallistuu ihmissuhteen kaltaiseen vuorovaikutukseen syntymässä olevan teoksensa kanssa.

(197) 2011, 92-93.

(198) 2008, 368.
Bourgeois kuvaa suhdetta englanninkielisessä tekstissään sanoilla relationship to others.

Valkeapään¹⁹⁹ mukaan dialogisessa tilassa osapuolet avautuvat toisilleen, ylittävät omat kykynsä ja rajansa. Taiteellisen ajattelemisen tilallisen kokemuksen keskeyttää yleensä se, ettei uskalla tai suostu avaamaan itseään enempää. Dialogiseen tilaan pääseminen vaatii taitoa asettaa oma alttiiksi ja valmiutta muuttaa sitä, jotta uutta voisi syntyä. Valkeapää²⁰⁰ toteaa, että dialogin pyrkimyksenä ei ole yhteisymmärrys. Yhteistyöhön pääsee oivaltamalla toisen erilaisuuden, ja dialogisessa tilassa liikutaan osallistujien ainutlaatuisuudessa. Näin ollen dialogisuus ei voi perustua yleisiin käsityksiin ilmiöstä, vaan se vaatii kokemusta tietyssä ajassa ja paikassa. Valkeapään²⁰¹ määrittelemässä dialogisessa tilassa voidaan päätyä ajattelemaan yhdessä, ja silloin on mahdotonta osoittaa, missä kenenkin ajatukset esiintyvät. Myös Vaden²⁰² kirjoittaa,

(199) 2011, 92.

(200) 2011, 92.

(201) 2011, 93.

(202) 2004, 53.

kuinka paikallinen ajattelu ei ole kokonaan yhden toimijan hallittavissa. Tämän lisäksi sama piirre löytyy Craggin dialogisesta ajattelemisesta materiaalin kanssa.

Kuvanveistäjän koulutuksen saaneena Valkeapää jakaa saman perinteen Craggin kanssa, joten heidän ajattelemisessaan on samankaltaisuuksia, vaikka Valkeapää ei tätä yhteyttä tuo esiin. Craggin kuvanveistollinen tuotanto on laaja ja sen kirjallinen osuuskin monipuolinen, mutta hänen tekstinsä ovat lyhyehköjä avauksia ja ehdotuksia. Hän ei käytä akateemisia toimintatapoja. Hänen kirjoituksistaan puuttuvat esimerkiksi käsitteiden tarkat määrittelyt, niiden väliset suhteet ja lähdeviitteet. Valkeapää sen sijaan toimii myös akateemisella tutkimuskentällä ja tämän vuoksi teoretisoi tarkemmin. Hän jatkaa sekä Varton tutkimusta taiteellisen ajattelemisen parissa että Craggin työtä syventämällä ajattelemista kuvataiteellisessa työskentelyssä.

Valkeapään²⁰³ taiteellisen ajattelemisen dialoginen tila johtaa *ihmeen lumoon, passiiviseen viipymiseen ja alttiiksi asettumiseen*. Taiteellisessa kokemuksessa lumoutumisen hän määrittelee aistiseksi herkistymiseksi ja avoimuudeksi. Se poikkeaa esimerkiksi Maurice Blanchotin²⁰⁴ lumosta, joka ei perustu ajan nykyisyydelle ja tilan läsnäololle. Blanchotin lumo on yksinäisyyden persoonaton ja sokaistunut katse. Lumoutunut ei näe ympäristöään. Valkeapäälle²⁰⁵ ilmiöiden tunnistaminen lumoutuneena merkitsee kosketetuksi tulemistä. Hän pohjaa *ihmeen lumon* fenomenologiseen filosofiaan, ja tulkitseen sen sisältävän samoja piirteitä kuin Merleau-Pontyn *kiasma*.

Merleau-Pontyn²⁰⁶ mukaan aistiessaan ihminen avautuu maailmaan. Myös Valkeapään²⁰⁷ lumoutuminen kiinnittää aikaan ja paikkaan. Aistivana ja aistittuna sekä toimiessa dialogisessa tilassa koskevana ja kosketettuna avautuu ja antautuu avoimuuteen. Siinä ei aina pysty määrittelemään, mitä tapahtuu ja miksi, mutta tuntee kuitenkin jonkin koskettavan. Ihmetyksessä voi kuunnella ja katsella avoimena tilana ilmiötä sellaisena kuin se ilmenee. Lumoutuneena on avoinna ympäröivälle todellisuudelle. Se on kuvitteellisen sijaan materiaalista ja tilallista. Taiteellisessa ajattelemisessa ihmeen lumo auttaa havaitsemaan sen, mikä poikkeaa jo ennalta tiedetystä.²⁰⁸

Työskennellessään taiteilija usein viipyy *ihmeen lumossa*. Viipyminen syntyvän taideteoksen äärellä on monissa taiteenaloissa sisäänrakennettuna työskentelyn keholliseen luonteeseen. Viipymiseen liittyy myös passiivisuutta, kun taiteilija on kosketettavana.²⁰⁹ Tällöin materiaali tai ympäristö koskettaa taiteilijaa vastavuoroisesti. Valkeapää²¹⁰ näkee *passiivisen viipymisen* ilmaisullisena mahdollisuutena. Kyse on samasta asiasta, jonka Morris²¹¹ muotoilee taiteilijan astumiseksi sivuun, jotta työskentelymateriaali ja ympäristö voisivat osallistua taiteen tekemiseen. Valkeapää kuitenkin kehittää fenomenologisen kehollisuuden pohjalta taiteellista ajattelemista ja tuo sen nykytaiteen viitekehykseen.

(203) 2010, 25-28;
2011, 92-93, 105-110;
2012, 74-77.

(204) 1955/2003, 26-29.

(205) 2010, 25-28;
2011, 92-93, 105-110;
2012, 74-77.

(206) 1964/2006, 18;
1964/2012, 421.

(207) 2011, 108-109;
2012, 74-77.

(208) Valkeapää 2010,
25-28; Valkeapää 2012, 77.

(209) Valkeapää 2010,
25-26; Valkeapää
2011, 105-107.

(210) 2010, 26;
2011, 106.

(211) 1970/1993, 87.

Alttiiksi asettumisella Valkeapää²¹² tarkoittaa taiteilijan itsensä asettamista näkyville ilmaisussa, joka on aina henkilökohtaista ja epävarmaa. Taiteellisesti ajatellen avaudutaan ja asetetaan itsensä alttiiksi kaksisuuntaiseen ja vastavuoroiseen toimintaan. Oman ajattelemisen tekeminen näkyväksi asettaa alttiiksi, koska tekijä ei pysty kontrolloimaan sitä, kuinka hänen tekemäänsä tulkitaan. Ajattelun hallitsemattomuus on osa niin Craggin dialogista ajattelemisesta materiaalin kanssa kuin Vadénin paikallista ajattelua.

(212) 2010, 28;
2011, 109;
2012, 78-79.

Taiteellinen työskentely ja siinä ajatteleva - taiteellinen ajatteleva - mahdollistaa erilaisen lähestymis- ja toimintatavan kuin muut alat. Se voi sisältää kuvallista, loogista, lineaarista, kognitiivista ja käsitteellistä ajattelevaa, mutta yleiseen järkeen perustuvalla ajattelulla ei synny yksittäistä kuvataiteellista työskentelyä. Morrisin²¹³ mukaan mielen ajattelu suosii ennalta hyväksi todettuja ja totuttuja kaavoja sekä rakenteita, ja taiteen tehtävä on häiritä tätä kaavamaisuutta. Sen sosiaalinen arvo onkin suuntaamattomissa, hämmentävissä ja sekoittuneissa kokemuksissa. Taiteelliseen ajattelevaan ei kuulu ennalta tiedetyn toteuttaminen tai jo olemassa olevan todentaminen vaan nimenomaan olemassa olevan saattaminen eri tavoin ilmeneväksi.

(213) 1970/1993, 81.

Seuraavassa luvussa jäsenän ja käsitteellistävän ajattelevasta kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Havainnollistan Craggin dialogista ajattelevaa materiaalin kanssa. Vien Varton taiteellisen ajattelevan teoriaa käyttäntöön ja jatkan Valkeapään käytännöstä ponnistavaa teoriaa havainnollistamalla taiteellista ajattelevaa. Näytän, kuinka dialoginen ja taiteellinen ajatteleva tapahtuvat kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä, sillä Cragg ja Valkeapää eivät tätä tee. Cragg kirjoittaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelynsä kokemuksella, mutta käyttää esimerkkeinään muiden valmiita taideteoksia. Valkeapää taas hyödyntää taiteellista ajattelevaa tutkimusmenetelmänään, mutta hänen tutkimuksensa eivät suuntaudu kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn.

KOLMIULOTTEISEN KUVATAITEELLISEN AJATTELEMISEN OMINAISPIIRTEET

Yksi Aberystwythin residenssitavoitteistani oli päästä työskentelemään suoraan kolmiulotteisesti. Tarkoitukseni oli työskennellä ilman alkuvisiota, jota lähteä kuvittamaan. Pysin löytämään saman ilmiön, jossa johdannon *Horisontissa*-teos syntyy. Samalla jatkan taiteellisen ajattelemisen jäsentämistä kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. Tavoitteeni on, että työskentelyni jakaantuisi entistä vähemmän mielen ajatteluun ja sen materiaaliseen ja tilalliseen toteuttamiseen. Kysyn, miten asiat järjestäytyvät kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä, kun osallistun ajattelevana kehona tapahtumasarjan kaikkiin vaiheisiin.

PERHEIKÄVÄ: PARVEKKEET MEILLE KAHDELLE

14.9.2010
Aberystwyth

Tänään olen vihdoinkin saanut käteni saveen. Se tuli eilen postissa. Olen vaivannut kivitavarasavea kuusia varten ja samalla tutkinut sen rakennetta.

Mukavantuntuista ja rouheaa samottia. En ole koskaan työstänyt näin suurirakeista massaa. Kuopaisen ihania rouheita. Etu- ja keskisormeni painavat saveen kaksi negatiivista muotoa. Ne pullistuvat alhaalta ulos päin rintojen tai kivesten tavoin. Mahtavaa! Kuopaisen toisenkin kerran.

Kaipaus on negatiivista. Tällä tarkoitan, että kaipaen usein jotain, mitä minulta puuttuu. Kaipaen jo intiimiä kosketusta, suhdettamme ja läheistä vuorovaikutustamme sekä perheemme yhteistä elämää. Kuopaisun muodoista löytyy heti minulle tällä hetkellä tärkeitä merkityksiä. Kiedon savikimpaleen sellaisenaan märkään kankaaseen ja muovipussiin, koska on jo iltapäivä ja pakko lähteä ruokakauppaan.

Saven työstäminen alkaa materiaalin muovailukuntoon muokkaamisella, kun siitä vaivataan ilmakuplat pois. Samalla materiaali tasoittuu ja nuoskuu muovailtavaksi. Pysin tietoisesti työskentelemään helposti muovautuvan ja lisättävän materiaalin kanssa suoraan ja välittömästi, joten jo savea työskentelykuntoon muokatessani suuntaan huomiotani aisteihin ja kinestesiaan. Kehollinen työskentely kiinnittää minut tiukasti kyseessä olevaan hetkeen. Aistin ja olen aistittu; sormiani

ympäröi houkutteleva savi, joka saa minut kuopaisemaan herkullisia samottimuruja.

Saveen painautuivat kaipaukseni muodot, mutta niiden aikaansaamiseen osallistui jotakin muutakin kuin minä. *Kiasmassa*²¹⁴ kehollani on mahdollisuus käännökseen. En olisi kuopaissut, ellen olisi ollut vastatusten tietynlaisen saven kanssa. Työskentelytilanteesta tuli asubjektiivinen, mutta se myös poikkesi Vadénin²¹⁵ hahmottelemasta paikallisen ajattelun asubjektiivisuudesta. Nyt kyseessä oli sekä kulttuurinen että aistinen kokemus. Koska kaipasin ja ikävöin, näin kuopaisemani negatiiviset muodot savessa merkityksellisinä. Ne vastasivat elämäntilanteeseeni.

Tunnistin saveen painautuneet muodot merkityksellisiksi, mutta niistä ei vielä rakentunut teosideaa. En kuitenkaan ollut huolissani tästä ja päätin olla kiirehtimättä: lounasaika oli jo aikaa sitten mennyt, ja syöminen oli asetettava etusijalle. Minua rauhoitti aiempi kokemukseni siitä, että en välttämättä tarvitse teosideaa uuden taideteoksen syntymiseen, kuten esimerkiksi *Horisontissa*-teoksen kohdalla tapahtuu.

(214) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

(215) 2004, 50-51.

14.9.2010
Aberystwyth

Myöhäisen lounaan jälkeen lähdin takaisin ylös työhuoneelle. Ja koska olin nyt kerrankin iltapäivällä vielä valoisaan aikaan liikkeellä, ajattelin kokeilla uutta reittiä. Halusin myös selvittää ympäristöäni, tutkia kaupunginosaa, jossa nyt asun. Kierrellessäni lähikatuja hitaasti ylöspäin kohti kukkulan lakea ja työhuonetta löysin uuden näkymän residentsitaiteilijoiden taloon.

Olen yrittänyt hahmottaa, millaisessa talossa asun. Sillä on voimakas, suora, samanlainen julkisivu kadulle päin kuin muillakin kadun taloilla ja kyljet lähes kiinni naapuritaloissa. Olen päätellyt, että takapihan puolella talon on pakko muotojensa puolesta elää omaa elämäänsä. Muuten en voi selittää makuuhuoneeni paikkaa talon monimuotoisessa ja -kerroksisessa arkkitehtuurissa. Rakennusta ei pääse kiertämään ympäri kuten veistosta, jotta sen kokonaisuuden hahmottaisi. En pääse takapihalle, koska se on aidattu alakerran asukkaan käyttöön. Takapiha on kiinni seuraavien talojen pihoissa, jotka ovat samanlaisessa tiukassa rivissä seuraavan kadun varrella, joten en näe taloamme takaa päin seuraavaltakaan kadulta. En ole tottunut tällaiseen. En käsitä talon kokonaistrakennetta.

Ylemmältä poikkikadulta avautui uudenlainen näkymä, joka vahvasti epäilyjäni. Taloamme on taidettu laajentaa taakse päin useaan otteeseen. Tämä selittää makuuhuoneeni paikan kerrosten välillä ja kokonaisuudessa, jossa on takana useita ulokkeita, lisäsiipiä. Mieleeni tulivat myös Quebecin keskustan vanhat talot, joissa tuntuu olevan sama rakennusperiaate: ei muodon kokonaissuunnittelua vaan kun tarvitaan joku lisätila, se vain putkautetaan ulos ulkoseinästä.

*Pohdin asumista ja rakentamista saapuessani työhuoneelle. Avasin muovin ja kankaan ja jatkoin savimöntin muo-
vailemista. Palasin negatiivisten muotojen, kuopaisujen
ja kaipausten äärelle. Yritin päästä jyvälle minulle uuden
talon arkkitehtuurista, joten olin aktiivinen myös sen suh-
teen ympäristössäni. Tilan, arkkitehtuurin ja rakentami-
sen pohdinnat sekoittuivat senhetkiseen elämäntilanteeseen
ni kaukana perheestäni. Vastassani oli savi. Avasin itseäni
savelle sitä työstäessäni, ja se ryhtyi vastavuoroiseen työs-
kentelyyn kanssani. Olin liikkeellä ja liikkeessä. Nyt saveen
kuopaisemani muodot rinnastuivat rintojen ja kivesten
lisäksi rakennusten ulokkeisiin, kuten parvekkeisiin.*

Teosidean etsimisen ja tunnistamisen sijaan pyrin edelleen
olemaan tarkkana työstäessäni savea. Tein materiaallisen ja
tilallisen työskentelyn aikana sen hetkisen tilanteen mukai-
sia paikallisia päätöksiä. En tavoitellut visiota työskentelyni
valmiista lopputuloksesta, vaan etenin vaihe kerrallaan. Taas
uudet kokemukset muokkasivat vanhempia ja vanhemmat uusia.
Yritin tulla toimeen ennakoimattomuuden kanssa.

Jatkoin käsinrakennussaven työstämistä kuopaisujen
ympäriältä sen materiaaliominaisuuksien mukaisesti rakenta-
malla, ja työskentelytavasta tuli olennainen osa taideteoksen
sisältöä. Laajensin rakentamista kaipaamaani perheeseeni. Muo-
vailtuani talon, jossa on muoto jokaiselle perheenjäsenelleni,
aloin pohtia keraamisen veistoksen värejä ja lasittamista:

27.11.2010
Aberystwyth

*On kotiin lähdön aika. Siivoan työhuonettani ja katselen
poltettuja töitä ikkunalaudalla. Suunnittelen samalla niil-
le jatkoa: lisäosia, uusia versioita ja lasitteita. Ihmettelen
edelleen jalkoja ja parveketaloa. Silti en raaski jättää niitä
tänne, vaan pakkaan nekin mukaan, vaikka niiden kuljetta-
minen Suomeen maksaa. Ehkä Heatherin, Soozyn, Jennin ja Vil-
len puheissa on perää. Teoksien alut ovat henkilökohtaisia,
niitä tehdessäni olen pohtinut omia asioitani tekemällä,
mutta niistä voisi vielä tulla mielenkiintoisia teoksia.*

Työstä oli tulossa pieni. Sen alku oli kuin vahingossa syntynyt,
ja työskentely eteni liiankin helposti. En oikein osannut suh-
tautua tähän. Työhuoneellani vierailevat kuitenkin huomasivat
aina juuri tämän pienen, keskeneräisen työn ikkunalaudalla ja
halusivat keskustella siitä.

13.2.2011

*Huomaan, että parveketalo on nyt kotona koko ajan työpöydäl-
läni. Teen pääasiassa muuta, ja siinä sivussa talokin menee
eteenpäin. Teknisesti siinä ei tunnu olevan edelleenkaan
mitään haasteita. Kaikki onnistuu normaaleilla työtavoilla.
Väheksyn työtä edelleen, mutta olen utelias sen suhteen,
mitä siitä voisi tulla.*



23.3.2011

Haluan parveketaloon useita kirkkaita, intensiivisiä ja syviä värejä sekä osaan niistä voimakasta kiiltoa. En löydä kaikkea haluamaani yhden valmistajan yhdestä lasitesarjasta, joten joudun lasittamaan useammassa poltossa. Jokainen lasitekerros polttoineen ei ole onnistunut haluamallani tavalla, joten joudun tekemään myös korjaavia polttoja. Parveketalo kulkee siis koko ajan muiden mukana polttoreissuilla. Ja siitä tulee koko ajan tärkeämpi.



15.9.2011

Olen pohtinut uudelleen maalaamani keittiöjakkaran laittamista jalustaksi piparkakkutalolle. Myös parveketalo vaatii jonkinlaisen jalusta- tai hyllyratkaisun esillepanoon. Kyseiset työt ovat pieniä ja niille on eduksi, jos niitä voidaan katsella tietyltä korkeudelta. En halua niille niin sanottuja standardijalustoja, valkoisia suorakaiteita, koska teoksien sisältöä ei tue se, että jalustat pyrkivät rajaamaan teoksille oman tilansa. En halua eristää niitä ympärillä olevasta, sillä teoksissa on kyse ajallisuudesta ja paikallisuudesta.

Piparkakkutalossa ja parveketalossa on kysymys totutuista, sukupolvilta toisille siirtyvistä tavoista. Äidiltä saamani papan tekemän keittiöjakkaran lisäksi meillä on käytössä muitakin sukuni vanhoja huonekaluja. Voisinko käyttää jotain niistä parveketalon jalustana, esimerkiksi Famun tai Mosterin vanhoja kolmijalkaisia?

12.10.2011

Parveketalon esillepanossa haluan korostaa omaa perhettäni sukumme jatkumona ja valitsin jalustaksi Mosterin vanhan, mustan kolmijalkaisen. Alvar Aallon suunnittelemana ja hyvin tunnettuna tuolina se tuo teokseen uuden merkitystason. Ihminen ja hänen tekemisensä ponnistavat tietyistä ajoista ja paikoista, myös henkilöhistoriasta. Historia on se käsitteellinen ja kokemuksellinen ympäristö, joka vaikuttaa jokaisen valintoihin, moraaliin ja käytökseen.

*Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle,
2011, lasitettu kivitavara ja Mosterin vanha kolmijalkainen,
57 x 38 x 38 cm (ilman jakkaraa 12 x 14 x 14 cm).*



Materiaalin käsintyöstäminen näyttää olevan tärkeää kuvataiteelliselle työskentelylleni ja siinä ajattelemiselleni, jos minulla ei ole etukäteen mietittyä ideaa työstettävänäni. Kun saven alustaminen yhdistyy paperitalojen leikkaamiseen, saan idean edellisen luvun *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen työskentelytapahtumien sarjassa. *Kädestä suuhun* -teos syntyy mansikkanauhuja pyörittelemällä, kieputtelemalla, kutomalla ja liimaamalla. *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen ensimmäiset muodot syntyvät, kun vasta alustan minulle uutta karkearakeista kuvanveistosavea. Savimuovailu rytmittyy uudessa ympäristössä kulkemiseen. Materiaalisen ja tilallisen työskentelyn liike avaa taiteellisen työskentelymahdollisuuden, jossa voin hahmottaa ja yhdistellä asioita uusilla tavoilla.

Pohtiessani teoksen esilleasettamista alan oivaltaa tutkimukseni yhden tavoitteen täyttyneen. Tavoitan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ilmiön ilman ideaa, jota lähteä kuvittamaan. Työskentelykeino, jolla *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teos syntyy, vertautuu johdannon *Horisontissa* -teoksen työstämiseen. Kummankaan teoksen kohdalla minulla ei ole selkeää, etukäteen mietittyä tai piirrettyä toimintasuunnitelmaa. En myöskään pysty osoittamaan selkeää alkukohtaa niiden kanssa työskentelyssä. *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen työstötapahtumien ketju ei ala siitä hetkestä, jolloin vaivaan karkearakeista kuvanveistosavea. Sitä ennen minulla on jo esimerkiksi perhe, jonka luota olin lähtenyt hetkeksi keskittyäkseni työhöni.

Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle -teoksen tapahtumasarjassa käytän Morrisin²¹⁶ menetelmää, jossa olennaista on taiteilijan ja hänen materiaalisen ympäristönsä välinen vuorovaikutus. Työskentelen tietoisesti ja asetun vastatusten saven kanssa. Kehollisuus, havainnon ja työskentelytapahtuman ajallisuus, materiaalien ominaisuudet ja fysiikan lait vaikuttavat teoksen syntymiseen. *Kiasman*²¹⁷ vastavuoroisuus avautuu, kun sitoudun kehollisuuteen sekä siihen kuuluvaan ajallisuuteen ja paikallisuuteen.

Kun asiat ja yhteydet löytyvät ja syntyvät tekemällä, tutkiminen ja ilmiön avaaminen vaativat kehollista tarkkaavaisuutta. Työskentelydokumentteja, kuten esimerkiksi teosluonnoksia, joihin voisi aina palata, ei välttämättä synny, ja teos muuttaa muotoaan vaihe vaiheelta pysymättä pitkään samanlaisena. Tekemällä ajattelua on haastavaa käsitteellistää ja jäsentää.

Tässä tutkimusvaiheessa pyrin työskentelemään materiaalin kanssa kokeillen jo ennen teosidean muodostamista, ja ilmiön havainnoinnin sanallinen dokumentointi työpäiväkirjaan osoittautuu tärkeäksi. Päiväkirjaan kirjoittamisesta oli helppoa tehdä jokapäiväinen rutiini, jolloin sinne tallentui myös kyseisessä hetkessä vähemmän merkitykselliseksi

(216) 1970/1993, 73, 78.

(217) Merleau-Ponty
1945/1962, 322; Merleau-Ponty 1945/1993, 44;
Merleau-Ponty 1964/2006,
18-21; Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

katsomaani. Kädet pesin ja kameran kaivoin esille vasta, kun ymmärsin käsillä olevan jotain tärkeää, valokuvaamisen arvoista. *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen yhteydessä olevat teosvaihevalokuvat tuovat tämän esiin. Päiväkirjassani ei ole erikseen valokuvadokumentointia kyseisen teoksen syntyvaiheista, koska en sen tekemisen alkuvaiheessa ymmärtänyt työstäväni mitään tutkimukseni kannalta ratkaisevaa.

Morrisin²¹⁸ määrittelemään fenomenologisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tutkimiseen pääsen pureutumaan fenomenologisella tutkimusotteella, joka edellyttää kokemuksellisuuden huolellista havainnointia ja kuvailemistä²¹⁹. Sen avulla pääsen käsiksi sellaisiin aineistoihin, jotka muuten olisivat jääneet koskematta, avaamatta ja puhumatta. Fenomenologinen tutkimusote saattaa esille kokemuksellisesti merkittävää ja tiedollisesti tärkeää ainesta sanattomuudesta.

Kun fenomenologista työskentelytapahtumien ketjua purkaa tietystä aloituspisteestä, kehollisen, syklisen ja etsivän toiminnan erityispiirteitä jää käsittelemättä. Lineaarisisessa tekstissä on kuitenkin aloitettava jostakin. Valitsin *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen syntykertomuksen aloituspisteeksi työskentelytapahtuman saven kanssa, koska siinä tulee esiin materiaalsen ja tilallisen työskentelyn aistivan ja aistitun *kiasma*. Päiväkirjamerkinnässä 14.9.2010 korostuu erityisesti se, kuinka savea työskentelykuntoon muokatesani suuntaan tietoisesti huomiotani aisteihin ja kinestesiaan. Materiaalinen ja tilallinen työskentely valpastuttaa minut ajattelemaan erityisellä tavalla kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni.

(218) 1970/1993, 77-78.

(219) Spiegelberg
1994, 689.

AISTINEN VALPPAUS

Yksi tutkimukseni tavoitteista on kolmiulotteisesti kuva-taiteellisesti työskennellen tutkia ja havainnollistaa, miten Morrisin²²⁰ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välinen vuorovaikutus sekä Craggin²²¹ materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi toteutuu käytännössä. Tämän vuoksi pyrin työskentelemään osan teoksieni kanssa alusta lähtien materiaalisesti ja tilallisesti. Vältän ajattelemista ensin ja toimimista vasta sitten²²². Saveen tarttuessani alan suunnata huomiotani luontevasti aisteihin ja kinestesiaan. Valpastuminen aistisesti vaikuttaa taiteelliseen työskente-lyyni ja *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen syntymiseen.

Reijo Kupiaisen²²³ mukaan kehon aistisuuden keskeisenä elementtinä on näkemisen sijaan kosketus ja maailmaan punou-tuminen. Kosketettaessa näkemiselle välttämätön välimatka kurou-tuu umpeen. Virginia Woolf²²⁴ kirjoittaa keholliseen suuntau-tumisesta *Solid Objects* -novellissaan seuraavanlaisesti:

They flung themselves down by the six ribs and spine of the black pilchard boat. You know how the body seems to shake itself free from an argument, and to apologise for a mood of exaltation; flinging itself down and expressing in the looseness of its attitude a readiness to take up with something new - whatever it may be that comes next to hand. So Charles, whose stick had been slashing the beach for half a mile or so, began skimming flat pieces of slate over the water; and John who had exclaimed 'Politics be damned!' began burrowing his fingers down, down, into the sand. As his hand went further and further beyond the wrist, so that he had to hitch his sleeve a little higher, his eyes lost their intensity, or rather the background of thought and experience which gives an inscrutable depth to the eyes of grown people disappeared, leaving only the clear transparent surface, expressing nothing but wonder, which the eyes of young children display. No doubt the act of burrowing in the sand had something to do with it...

Woolf kuvailee, kuinka Johnin ilme muuttuu, kun hän älylli-sen, sanallisen ja käsitteellisen väittelyn jälkeen alkaa kaivaa käsillään rannan hiekkaa. Hänen silmistään näkee, että hän suuntaa huomiotaan käsintyöskentelyyn ja aistisuuteen. Hän ei enää keskity toimimaan ennalta tiedetyn käsitteellisyyden tai mielen ajattelun pohjalta, vaan hän etsii uusia, kokemukselli-sia mahdollisuuksia.

(220) 1970/1993, 73, 78.

(221) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(222) Ks. myös
Siukonen 2011, 10.

(223) 1997, 21.

(224) 1917-1921/1989,
102-103.

Tutkimuksessani olen lähtenyt liikkeelle näkemyksestä, jonka mukaan taiteellinen työskentely perustuu henkilökohtaiseen havainnointiin. Olen myös kuvaillut työskentelyn tavoitteellisuutta. Valkeapää²²⁵ korostaa, että nimenomaan valppaus suuntaa taiteilijan huomiota ja virittää havaintoja, myös työhuoneen ulkopuolella. Työskennellessään kuvataiteilija etsii ja ihmettelee. Hänen on mahdollista huomioida ympäröivää kokemuksellisesti, kun hän valpastuu aistisesti²²⁶.

(225) 2010, 26; 2011, 52.

(226) Varto 2008b, 47-65.

Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni on visuaalista, materiaalista, tilallista ja käsitteellistä. Koen sen sanallistetussa maailmassa toisenlaisena mahdollisuutena. Tämän vuoksi pyrin taiteellisessa ajattelemisessani rakentamaan sellaista suhdetta ympäristööni, joka avaa maailmaa juuri aisteilleni. Tämä onnistuu suuntaamalla huomiota kehooni ja aisteihini sekä antamalla havainnolle ja välittömälle kokemukselle tilaa ilmaantua. Tällaista kehon unohduksen päättymistä Heimonen²²⁷ kuvaa vaeltamiseksi liikkuvissa ja muuttuvissa sisätiloissa, saleissa, jotka avautuvat kehollisessa toiminnassa.

(227) 2010, 23, 52-53.

Kun kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellessäni koen kehoni tilana, myös aistisuus näyttäytyy avaruudellisenä. Se on toimijan kokemuksellista tilaa; se on sisäisyyttä, jossa koen kehoni sisältä päin, mutta myös sitä ulkoisuutta, miten koen itseni minua ympäröivässä tilassa. Kun sisätilat heijastuvat ympäristöön ja ympäristö sisätiloihin, kehon tilallisuus vaikuttaa ihmisen liikkumiseen ja aistisuudelle herkistymiseen²²⁸. Aistisesti valppaana pystyn kiinnittämään tarkemmin huomiota havaintoihini ja kokemuksiini. Aisteja herkistämällä koen hienovaraisesti ja vivahteikkaasti.

(228) Heimonen 2010, 53.

*Kiasmassa*²²⁹ työskentelen vastatusten joko tilan tai materiaalin kanssa, ja kehollani on mahdollisuus käännykseen aistivasta aistituksi ja päinvastoin. Parviainen²³⁰ lisää, että keho voi olla tietoinen itsestään, koska se on rakentunut tällä kaksinaisella tavalla. Kehon havaitseminen edellyttää aistimista ja aistittuna olemista. Parviaisen²³¹ mukaan kehontietoisuudesta puhuminen ei ole tarpeellista, koska kehon käsite sinänsä paljastaa sen olevan tietoisuuden aluetta.

(229) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18-24.

(230) 2006, 71-72.

(231) 2006, 70.

Ihmisen tietoisuus on monitasoinen kokemuksellinen kokonaisuus, joka liittyy kaikkiin kokemuksiin. Se onkin vaikeasti määriteltävä, monimerkityksellinen perusominaisuus. Tietoisuus ei ole vain jotain olevaa, vaan se liittyy toimintaan: se on tekemistä ja toimintaa. Mielentietoisuudessa kyetään vapautumaan ajan ja paikan kahleista, kun tietoisuuden kohteet voivat olla myös jotain sillä hetkellä materiaalisesti ja tilallisesti poissaolevaa. Mielentietoisuus korvaa ne kuvittelukyvillä ja representaatioilla. Aistisuus on sen sijaan kolmiulotteista. Aistiva ja aistittava ovat läsnä tässä ja nyt. Myös aistinen muisti toimii kolmiulotteisesti. Sen muistot saa mukaansa vain käyttämällä kehoaan ja aistejaan, toimimalla ja tekemällä, kun herkistyy kehon kinestesialle²³².

(232) Parviainen
2006, 75-76.

Klemola²³³ kirjoittaa kehontietoisuudesta, jonka hän määrittelee kehollisen olemisen kokemukseksi. Siinä ollaan tietoisia kehon sisäisistä kokemuksista. Tämä tila ei sisällä ajattelua, ei muistoja eikä suunnitelmia. Se on paluu pysähtyneeseen läsnäoloon. Virittyneessä kehontietoisuudessa tunne-tilat, jotka koemme yleensä mielentietoisuudessa, siirtyvät kehontietoisuuden alueelle.

(233) 2005, 56-57,
77-78, 141-142, 288.

Klemolan²³⁴ kehontietoisuuden käsite perustuu mielen ja ruumiin yhteen sitomiseen. Tulkiten hänen filosofiansa pyrkivän kehon hallintaan mielen avulla, ja tämä korostaa kehon ja mielen erillisyyksiä. Kokemukseni mukaan mielen ja aistien mahdollisuudet ovat erilaisia, mutta yhdessä ne voivat olla enemmän kuin osiensa summa. Klemola²³⁵ korostaa kehollisen olemisen kokemusta ja kehon sisäisiä tuntemuksia. Tutkimukseni kohdistuu keholliseen toimintaan, mutta en ole kiinnostunut ainoastaan siitä, mitä minussa tapahtuu, vaan myös siitä, mitä ympärilläni tapahtuu. Tämän vuoksi käytän kehontietoisuuden käsitteen sijaan aistista valppautta.

(234) 2005, 56-57,
77-78, 141-142, 288.

(235) 2005, 56-57,
77-78, 141-142.

Kehontietoisuus unohtaa yhtä helposti kehon kuin mieli ruumiin, ja kehontietoisuuden käsitteen voi helposti kääntää vastapariksi mielentietoisuudelle. On mahdotonta perustella, miksi valppaus, virittäytyminen ja tietoisuus olisi sidottu vain mieleen tai kieleen²³⁶. Tietoisuutta voi kokea myös kehossa mielen ulkopuolella²³⁷, mutta tämä ei tarkoita sitä, että kehontietoisuuteen tarvittaisiin aina mieli apuun kuin välineeksi kehon ja tietoisuuden väliin. Aivan kuten maailma ei ole ymmärrettävissä ilman kehollista havaitsemista tai kehollinen olento ilman toista²³⁸, tietoisuudesta puhuminen on vaikeaa ilman koko kehoa. Keho voidaan ymmärtää ja siitä puhua tiedostavana, ajattelevana ja käsittävänä samastamatta sitä mielentietoisuuteen²³⁹. Ihmisen olemusta ei hallitse ulkopuolinen mielentietoisuus, mutta se ei myöskään toimi ilman tietoisuutta.

(236) Merleau-Ponty
1964/2006, 18, 44.

(237) Parviainen
2006, 70.

(238) Parviainen
2006, 141.

(239) Merleau-Ponty
1964/2006, 44-46.

Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle -teosta aloittaessani sormiani ympäröi savi, jossa on epätavallisen suuria samottimuruja. En ollut aiemmin pidellyt käsissäni vastaavaa. Savessa erityisesti epätavalliset samottimurut koskettavat minua, ja ne saavat minut työskentelemään tietyllä tavalla. Olen aistisesti valppaana myös tehdessäni teoksen lasitekokeiluja. Kuivatan lasitekerroksia samalla pöydällä, jossa teen muuta. Samalla katselen, tunnustelen ja pohdin talon kerroksia suhteessa toisiinsa. Vaikka aistisuuden keskeisenä elementtinä ei olekaan näkeminen, kuvataiteellisessa työskentelyssä se väistämättä korostuu. Usein kyseessä on näkemisen ja koskettamisen - käsin työstimisen - yhteen kietoutuminen, kuten *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen tapahtumasarjassa. Koskettaa voi kuitenkin myös muilla kehon osilla. Ja kaikenlaiseen koskettamiseen voidaan liittää aistinen valppaus.

Johdannon *Hurma*-teoksen tapahtumasarjassa aistinen valppaus tulee esiin - ei vain käsillä - vaan koko keholla työ-

täessä. Teen lumienkeliä kehollani väärinpäin hienosokerikasaan, ja nenääni kutittaa sokeripöly. Lopetan hengittämisen painaessani kasvojani neitseelliseen, valkeaan sokeriin. Painautuessani materiaa vasten muistan heti oikean asennon sekä käsien ja jalkojen liikkeet enkelin tekoon. En avaa silmiäni, sillä ne täyttyisivät heti sokerista tehdessäni lumi-enkeliä kasvot alaspäin. Silmät suljettuina muut aistini suorastaan heräävät. Muovaan itseäni hurmiollisessa tilassa sokerihankeen. Elän kehoni sisäpuolitse tilana, sisäisinä tuntemuksina omasta kehostani mutta myös positiivisena muotona tai negatiivisena tilana materiassa. Koen nuo mahdollisuudet samanaikaisesti. Tunnen yli kahdenkymmenen vuoden eron kehossani: enää en ole sama ihminen kuin ensikokemuksessani.

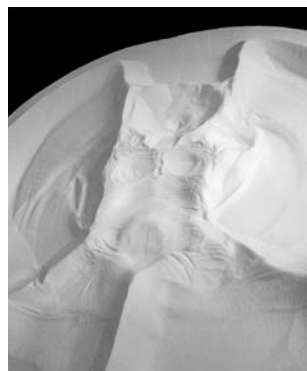
Vaikka minulla olisi työskentelyssäni mukana idea, kuten *Hurmassa*, tarkoitukseni on toteuttaa idea kuvataiteelle ominaiseen tapaan aistisesti havaittavaan muotoon. Aistisuus ja kokemuksellisuus sekä niihin kuuluva valppaus ovat siis mukana myös a priori -keinossa. Esimerkiksi *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen idea syntyy, kun työskentelen aistisesti valppaana, papereita leikaten ja teipaten. Työpöydälläni kerääntyy useita asioita yhteen. Käsillä työstämiseen liittyy uusien työskentelymahdollisuuksien näkeminen ja ajatteleva.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä käytän kehoni eri mahdollisuuksia ajatella ja vaihdan ajattelevan tapaani tilanteiden mukaan. Kun kuvataiteellisesti työskennellessäni ajattelen mielessä representaatioiden avulla, ylitän helposti muun kehoni. Silloin huomioni on suunnattu mieleeni, enkä välttämättä ole ollenkaan tietoinen, mitä muualla kehossani tapahtuu, mutta voin myös kääntää huomioni pois mielen ajatuksista ja suunnata huomiota aisteihin. Aistisesti valppaana olen valmiina aistimaan ja olemaan aistittuna *klasmassa*. Taiteellisessa ajattelevisessa aistinen valppaus on valmiutta toimia, esimerkiksi ajatella. Kuvataiteilijalla tämä valmius on taidonkaltaista.

Taiteellinen ajatteleviseni ei perustu ainoastaan mielessä ajattelun abstraktiin vapauteen ja sen ideoihin, joten herkkä ja terävä mielentietoisuus ei auta minua vielä pitkälle. En voi havaita ilman liikettä ja tilaa, joten kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni määrittää aistinen kohtaaminen syntymässä olevan teoksen kanssa. Kuvataiteellisesti työskennellessäni asiat ja ilmiöt saattavat ilmaantua ensin aisteilleni, ennen kuin voin ajatella niitä sanallisesti tai käsitteellisesti. Tässä välittömässä kokemuksessa aistiminen korostuu. Kun toiminnassani ei ole sanoja ja käsitteitä aina mukana samalla tavalla kuin esimerkiksi kahden henkilön keskustelussa tai kirjoittamisessa, minun on oltava aistisesti valppaana.

Kun valpastun taiteellisessa ajattelevisessani, herkistyn sekä sisäisiin että ulkoisiin havaintoihin ja kokemuksiin. Voin tunnistaa ilmiöitä välittömässä kokemuksessa. Niistä minulla

Hurma, 2006-2009,
hienosokeri,
35 × 300 × 250 cm.



ei useinkaan ole kuvia ja sanoja ennalta, vaan etsin näitä kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. Sen materiaalisissa ja tilallisissa kokemuksissa aistiminen korostuu, ja nimenomaan tämä saa minut valppaaksi.

ASTIASTA HUONEEKSI HIRVINAARAALLE

Aloitan tämän luvun palaamalla taakse päin tiettyyn päivään, jolla työstin *Paha sisään, hyvä ulos* -teosta:

10.10.2010
Aberystwyth

Teen talolle ympäristön, paikan, pihapiirin. Haluan siihen luistelulammen niin kuin lapsuuteni piparkakkutaloissa. Jouluni kumpuaa sukuni tavoista. En työstä ainoastaan omaa suhdettani jouluun, vaan samalla käsittelen myös henkilökohtaistani suhteessa toisiin, sukuuni ja kulttuuriini.

Pihapiiristä tulee selkeästi rajaamaton alue. En tee siitä geometristä, sillä se on paikka, joka ei pääty tiettyihin mittauksiin, vaan on enemmänkin kokemuksen ja katsomisen tilanne. Siinä sekoittuvat kolmiulotteisen kuvan ominaislaadun mukaisesti useita eri aikatasoja.

Kukaan ei voi valita lapsuusympäristöään, joten rakennamme sattumanvaraisesti siinä ympäristössä, jossa satumme kasvamaan. Juuri tämä on kiinnostavaa: ihminen tietysti mutta sattumanvaraisesti ympäristössä. En pyri tekemään teosta niin, että kuvaisin ihmistä, vaan haluan tuoda esille ihmisen ja hänen ympäristön, kulttuurin ja yhteiskunnan, välistä suhdetta.

Tuona nimenomaisena päivänä alan vaivata punasavea pihapiirin levyyn. Saven valmistaminen muovailtavaksi on mekaanista käsityötä, joten teen toistakin asiaa yhtä aikaa. Pyörittelen mielessäni aamulla Facebookissa näkemiäni yläasteen luokkakaverini valokuvia. Nähdessäni ne yllätyin. On vaikeaa uskoa, että juuri tämä ihminen harrastaa nykyisin hirvenmetsästystä ja että metsästys taitaa olla edelleenkin suosittua isien parissa, vaikka kukaan nykyisistä ystäväistäni ei metsästä.

Kieputan punasavea kaaressa pöytää vasten. Se tuntuu toistavan jokaisen painalluksen herkästi. Savi on laadukasta, niin hyvin muovautuvaa, että siitä voisi tehdä levyn sijaan plastisempiakin muotoja. On selvää: tuhlaan hyvää materiaalia yksinkertaiseen aluslevyyn huonomman puutteessa. Laadukas savi hokuttelee muovailemaan. En voi olla hypistelemättä sitä. Samalla kelaan mielessäni Facebookissa näkemiäni metsästyskuvia ja pohdin metsästysharrastuksen jatkuvuutta nykykulttuurissa. Alan nähdä käsieni välissä liikkuvassa savinokareessa eläimen päätä.

Leikitellessäni mainiolla muovailumateriaalilla etsin käsinkosketeltavaa tarttumapintaa metsästyksen. Minulla

ei ole mitään suhdetta hirviin luonnoneläiminä, mutta olen aktiivimetsästäjän tytär. Kaiken mitä olen kuullut ja tiedän hirvistä on peräisin isäni harrastuksesta. Tunnustelen aiheeseen omaa näkökulmaani. Sitä pohtiessani nokareesta punasavea muovautuu metsästetty ja täytetty naarashirven pää ripustuslevyyyn kiinnitettynä.

Pää mahtuu kämmeneeni. Metsästyssaaliilla on leikin mittakaava. Olen kuitenkin työhuoneellani työskentelemässä näyttelyyni, joten seuraavaksi kysyn, miten tämän trofeen esittäisin? Mihin ripustaisin sen? Tarvitsen seinän sitä varten.

Vaihdan punasaven valkoiseen, koska nykyään suurin osa seinistä on vaaleita. Yksittäinen seinä kasvaa rakenteellisista seikoista johtuen kokonaiseksi huoneeksi. Sitä rakentaessani pohdin työskentelytapaa: keramiikkaa ja sen pitkä historiaa. Se on käsityöläistä ja käytännöllistä. Liitän sen astioihin. Teen hirvinaaraalle ripustushuonetta savesta, joten se alkaa väistämättä muistuttaa astiaa. Tämän vuoksi koen tärkeänä astiamaaisessa mittakaavassa pitäytymisen. Ennakoin ja varmuuden vuoksi muovailen vielä toisen, pienemmänkin hirvinaaraan pään.

Astian ulkopinnassa, joka nähdään ensin, haluan korostaa käsillä tekemistä. Vastapainona tälle sisäpuoli - ripustushuoneen lattia ja seinät - voisivat viitata rakentamisen nykytilaan. Vaikka rakennuksilla tarvitaan edelleen paljon työntekijöitä, rakennukset ja huoneet valmistetaan yhä suuremmassa määrin teollisesti. Tähän viitaten huoneen sisäpinnat voisivat olla mahdollisimman mitattavissa olevat, sileät ja suorakulmaiset.

26.3.2010

Päät ja huone ovat tulleet uunista. Katselen teososia pienen tauon jälkeen ja ymmärrän, että jos tavoittelen salimaista tunnelmaa, huoneen pitäisi olla suurempi jopa suhteessa pienempään hirven päähän. Olen nyt tehnyt huoneen kärkeasta valkosavesta, siitä jota minulla sattui sillä hetkellä olemaan. Huone ei ole riittävän viimeistelty. Salin seinien pitäisi olla suorat ja niiden pintojen sileät. Saavuttaakseni tämän joudun tekemään uuden version hienojakoisemmasta savesta. Vaihdan myös muovailutekniikan, jotta saan huoneen nurkista suorakulmat. Posliini korostaisi astiavaikutelmaa. Hankin siis sitä.



Kohtasin posliinin kanssa nopeasti teknisiä ongelmia. En pystynyt ratkaisemaan niitä itse, joten käännyin opiskelukaverini puoleen, jolla on keraamikon pohjakoulutus. Hän ohjeisti minua käyttämään kahta erilaista posliinimassaa, jotka tulisi liittää yhteen vasta valmiiksi työstettyinä levyinä. Näin voisin saada sisä- ja ulkoseiniin erilaiset pinnat ja niiden sisäkulmat suoremiksi. Nämä ohjeet alkoivat kuitenkin kylvää tuhoa:



Tämä oli minulle tuttu, amatöörimäinen, nolo tilanne, josta löysin jälleen kerran itseni. Työskentelin taitojeni tuolla puolen. En ole keraamikko, mutta sellaisen taitoja nyt tunsin tarvitsevani. Pyysin apua seuraavalta asiantuntijalta, joka kertoi, miksi savesta ei yleensä tehdä suorakaiteenmuotoisia, suurempia astioita. Syy tähän on se, että savi on orgaaninen materiaali, jolla on tiettyjä ominaispiirteitä. Ne vaikuttavat sen työstämiseen. Savesta tehty suorakaiteenmuotoinen astia – varsinkin jos se on suuri ja korkea – ei säilytä muotoaan kuivumisen ja polttamisen aikana. Näiden tapahtumasarjojen kuluessa suorakaiteen seinämät vääntyvät väistämättä kohti keskustaa.

Tämän selonteon lisäksi keraamikko kysyi, miksi haluan tehdä huoneen hirvinaaraan päälle posliinista, kaikkein vaikeimmin muovailtavasta savesta. Hän ehdotti käyttämäni posliinimassojen vaihtamista paperiposliiniin, joka säilyttää muotoaan paremmin vaihtuvissa olosuhteissa.

Pian sain selville, että paperiposliinin paperikuidut pitivät huoneen ohuet ja korkeat seinät paremmin pystyssä. Sain kasvatettua huonekokoa, ja seinät pysyivät suorina ainakin kuivumisvaiheen ajan. Nyt teososien koot suhteessa toisiinsa alkoivat ilmaista haluamaani:



Seuraavalla kerralla avatessani uunin jouduin kuitenkin taas pettymään. Työskentelymateriaalini ominaispiirteet vaikuttivat voimakkaasti työskentelyyni. Ne hallitsivat sitä, en minä. En millään pystynyt pakottamaan työskentelymateriaalia haluaamani muotoon. Jotta posliinista tulisi valkoista ja läpikuultavaa, se on poltettava korkeassa lämpötilassa. Ja mitä korkeamassa poltin, sitä enemmän seinät vääntyivät. En edes halunnut muistaa, montako kertaa olin jo epäonnistunut. Tunnustin yrittäväni mahdotonta.

Silti yritin olla lannistumatta. Tein uusia versioita. Liitin seinät ja lattian tarkemmin toisiinsa ja annoin muovailtujen huoneiden kuivaa pidemmän ajan. Yhtenä iltana menin taas jännittyneenä keramiikkauunille.

Tunnustelen pimeässä Punaisen tuvan valokatkaisijaa, vaikka haluaisin jo päästä uunille. Pakkanen hönkii vanhan talon seinien ja lattian läpi, ja sekin pakottaa jaloissani. Uunin avaaminen lämmittää, mutta joudun nostamaan jo ties monennenko kerran vääntyneen posliinihuoneen käsiini. Myös tämä versio lentää roska-astiaan, mutta ennen sitä sormien vielä ulkoseinien kauniita luunvalkoisia pintoja. Kävelen kohti nurkan roskista ja totean tämän huoneen pysyvän kuitenkin jo kasassa yhtenä kappaleena. Vaihdan lennossa suunnitelmaa: en pura turhautumistani vääntyneeseen posliinihuoneeseen heittämällä sitä lisää rikkoen pois. Tämän sijaan lasken epäonnistuneen teososan varovasti täynnä olevan roskasaavin päälle. Astun muutaman askeleen taaksepäin katsellakseni sitä vielä hetken roskien päällä. Kontrasti jalustaan on melkoinen. Uusi ympäristö ja pieni etäisyys auttavat minua näkemään teososan uudella tavalla. Huomaan, että leikin mittakaava sekä posliininen, vääntynyt ja rakoileva huone tuovat esiin merkityksiä.

Olen tehnyt metsästetylle ja täytetylle hirvinaaraan päälle ripustustilan posliinista. Ulkoa astia näyttää käsintehdyltä keramiikalta. Sisäpuolesta pyrin tekemään teollisen oloisen, viimeistellyn ja suorakaiteen muotoisen huoneen. Orgaaninen materiaali ei kuitenkaan pysy geometrisessa ja hallitussa muodossa. Se muuttuu ajan kuluessa ja olosuhteiden vaihtuessa. Tilannetta on mahdotonta pitää samana, joten työskentelyni on tähdännyt utopiaan, muistojeni suljettuun saliin ilman ikkunoita ja ovia. Epäonnistunut teososa ilmentää Ikea-sukupolven epätoivoista yritystä pitää yllä kulisseeja siitä, että hyvä elämä olisi mahdollisimman monen tavoitettavissa.



Pakkaan vääntyneen ja rakoilevan posliinihuoneen sille varaa-
maani laatikkoon ja jatkan pohdintaani työhuoneella:

4. 11. 2011

*Olen laittamassa parveketalon Mosterin vanhalle kolmi-
jalkaiselle ja piparkakkutalon papan tekemälle keittiö-
jakkaralle. Haluan korostaa jalustaratkaisulla henkilökoh-
taisuutta suhteessa yhteisöllisyyteen. Hirvinaarastyössä
näkökulma on erilainen. Siinä historiallisuus ja sukupol-
vien jatkumot tulevat esiin astiamateriaalista, huoneesta
ja metsästysaiheesta. Työstä puuttuu akryyliväriärien mate-
riaalimerkitys ja parveketyön lihallisuus. Tarvitsen hirvi-
naarastyön jalustaksi jotain nykyajasta. Jotain joka alle-
viivaa sukupolveani ja tätä vuosikymmentä.*

Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, 2011,
posliini, lasitettu kivitavara, rutiili ja Ikea-pöytä, 70 x 50 x 50 cm.





MATERIAALINEN
VASTUS

Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle -teoksen syntytarina on esimerkki kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumasarjasta, jossa en ajattele teoskokonaisuutta mielessä etukäteen ja sen jälkeen toteuta sitä aistiseen muotoon. Vasta nähdessäni uunissa rikkoontuneen posliinihuoneen roska-
saavin päällimmäisenä ymmärrän, mitä olen tekemässä, ja näen ne mahdollisuudet, joita kyseinen työskentely minulle tarjoaa. En voi kutsua tätä työskentelyhetkeä ainoastaan mielessä jär-
keilyksi tai älylliseksi pohtimiseksi, sillä aistin, kokeilen ja teen kokemuksellisia havaintoja. En myöskään voi määritellä tätä työskentelytapahtumaa ideoimiseksi tai idean oivaltami-
seksi, koska en näe mielessäni työskentelyn lopputulosta. Koen täynnä olevan roskasaavin posliinihuoneen jalustana tärkeäksi siinä hetkessä, mutta tiedän, että esitystilanteessa se ei toi-
misi samalla tavalla. Tiedostan työskentelyn tarvitsevan jat-
koa, jotta saisin mukaan Ikea-sukupolven epätoivoista yritystä pitää kulliseja yllä.

En työskentele a priori, enkä pakota materiaalia ennalta ajattelemaani muotoon. Näiden sijaan *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen työskentelyn tapahtumasarjassa toteutuu Morrisin²⁴⁰ vuorovaikutteinen kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely ja Craggin²⁴¹ materiaalin ja taiteilijan välinen dia-
logi. Pyrkimyksenäni on työskennellä alusta alkaen kolmiulotteisesti ja kehollisesti, joten asetun toistamiseen aistivan ja aistitun *kiasmaan*²⁴².

Alussa laadukas muovailusavi houkuttelee työstämään ajatuksiani materiaalisesti ja tilallisesti. Kohtaan ajattelevana kehona kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä hahmottuvan muodon ja tilan. Vuorovaikutus ja dialogi ovat aistista ja kokemuksellista työskentelyä yhdessä. Idealismista ja a priori -keinosta fenomenologinen työskentelykeino eroaa siinä, ettei se perustu mielessä ajattelemiseen vaan koko kehon toimintaan. Olennaisiksi nousevat myös kehon toiminnan rajoitteet, kun materiaalisuus ja painovoima osallistuvat taiteilijan ja hänen ympäristönsä vuorovaikutukseen kolmiulotteisessa tilassa.²⁴³

Kolmiulotteisuudessa on mahdotonta toimia ilman muita. Jos mikään ei vastusta toimijaa hänen ulkopuoleltaan, se on osoitus siitä, että hän on täysin yhteisen maailman ulkopuolella. Ihminen toimiikin tietynlaisessa puristuksessa.²⁴⁴ Toisen olemassaolo on se, mihin peilaten toimija voi muodostaa itsensä. Toisen kautta voi nähdä itsensä myös ulkopuolelta, mikä ei ole mahdollista pelkän sisäisen havainnon kautta.²⁴⁵ Aistivan ja aistitun *kiasmassa* toinen on usein käsinkosketeltavan todellinen, esimerkiksi vastapäinen seinä, vieressä seisova ihminen tai nokare savea.

(240) 1970/1993.

(241) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81, 84;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

(242) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

(243) Morris
1970/1993, 75-78.

(244) Merleau-Ponty
1945/1993, 42;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-19.

(245) Parviainen
2006, 124.

Edellisessä työskentelykuvauksessa aloitan savityöskentelyn vaivatakseni punasavea *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen aluslevyyn. Pohdin myös koulukaverini ja isäni metsästysharastusta. Työskentelen vastatusten tietyn savimateriaalin kanssa, joka mahdollistaa pohdinnan siirtämisen mielestä ympäristöön. Craggin²⁴⁶ sanoin laajennan ajatteluaani materiaalliseksi. Tilallisessa ja materiaalisessa taiteellisessa ajattelemisessa on ominaispiirteitä, koska vuorovaikutukseen ja dialogiin osallistuu myös muita. *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen tapahtumasarjasta näistä nousee esiin materiaallinen vastus.

(246) 1995/1998, 76;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

Aistiseen ja kokemukselliseen toimintaan liittyvää vastusta Varto²⁴⁷ kutsuu maailman vastukseksi. Ymmärrän sen fenomenologisen filosofian käsitteenä, joka jäsentää toimijan kokemuksellisuutta. Kolmiulotteisen kuvataiteen käytännössäni havaitsen ja tunnistan maailman vastuksen, kun siirryn mielessä ajattelemisesta materiaaliseen ja tilalliseen ajattelemiseen. *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teosta työstäessäni tämä tapahtuu, kun savi houkuttelee laajentamaan metsästyspohdintani materiaalliseksi. Silloin koettelen minun ja muun maailman välistä eroa, eli maailman vastusta.

(247) 1994, 34-35;
2008c, 67-68.

Vastus taiteellisessa ajattelemisessäni saa minut huomaamaan, kuinka aistinen toiminta kiinnittää kehon tiettyyn aikaan ja paikkaan. Yksinään, omissa kuvitelmissäni voin esimerkiksi kävellä vastapäisen seinän läpi, mutta konkreettisesti todellisuudessa ymmärrän heti - ilman yrittämistäkin - ettei se ole minulle ihmisenä mitenkään mahdollista. Mielen avulla luullaan ja kuvitellaan. Mielelle ei löydy varsinaisia vastuksia. Aistisessa kokemuksessa maailma vastustaa heti seinän läpi kävelemistä, koska tällaisessa tilanteessa kävelijällä on materiaallinen vastus edessään. Tällä tavalla vastus osallistuu aistiseen toimintaan. Se määrittelee, miten voin toimia, esimerkiksi tehdä kolmiulotteista kuvataidetta.

Aistinen ja kokemuksellinen toiminta sekä siihen kuuluva vastus avaavat yhteyden ympäristöön. Kasvatusfilosofiaa tutkiessaan Gert Biesta²⁴⁸ käyttää käsitettä *kokemuksen vastus*. Hänen mukaansa kokemuksen vastus osoittaa, ettei toimijan materiaallinen ja sosiaalinen maailma ole kuva ihmisen mielessä, vaan se on olemassa omana itsenään. Tämä tarkoittaa sen olevan perustanlaatusesti muuta, toista, kuin toimija. Biesta²⁴⁹ määrittelee kolme tapaa, miten toimija voi suhtautua tilanteeseen, jossa joku vastustaa hänen toimintaansa.

(248) 2012.

(249) 2012, 94-95.

Ensimmäinen Biestan²⁵⁰ määrittelemistä tavoista on vastuksen nujertaminen. Näin yritän toimia, kun kohtaan ensimmäisen kerran posliinin vastuksen työstäessäni teosta *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle*. Pysin asettamaan tahtoni ensisijaiseksi ja oletan, että valitsemani työskentelymateriaalin tulisi mukautua siihen. Tarkoitukseni on siis pakottaa materiaali ennalta ajattelemaani muotoon, vaikka en vielä

(250) 2012, 95.

ajattele, että hirvinaaraan päästä ja posliinisesta ripustus-huoneesta tulisi lopullinen taideteos. Työskentely on edelleen kokeilevaa, en pyri tiettyyn kokonaisuuteen.

Biesta²⁵¹ kirjoittaa vastuksen nujertamisen tarkoittavan toimijan korostamista vapaana yksilönä, joka määrää kyseistä toimintaa vastuksesta välittämättä. Jos olisin jatkanut työskentelyäni näin, se tuskin olisi onnistunut posliinin kanssa toivomassani mittakaavassa. Olisin joutunut joko pienentämään ripustushuoneen kokoa tai vaihtamaan sen materiaalin toiseksi. Ensimmäisessä vaihtoehdossa olisin joutunut tekemään kolmannen, vielä pienemmän hirvenpään tai hyväksymään pään ja huoneen erilaisen kokosuhteen. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa olisin menettänyt teokseni materiaallisen merkityksen, käsi-työläisittäin valmistettuihin astioihin viittaavan keramiikan.

(251) 2012, 95.

Toinen Biestan²⁵² määrittelemistä tavoista suhtautua kokemuksen vastukseen on yhteisestä tilanteesta poisvetäytyminen. Tämän myötä toimija luopuu aktiivisuudesta ja aloitteellisuudesta. Työskentelyssäni tämä olisi tarkoittanut sen keskeyttämistä. Olisin myöntynyt siihen, että en olisi voinut toteuttaa teosta haluamallani tavalla. Tässä vaihtoehdossa en myöskään olisi ollut valmis muuttamaan suunnitelmaani, eli hyväksymään sitä, että rakoileva ja kallisteleva huone voisi ilmaista muuta – ehkä vielä jotain mielenkiintoisempaa – kuin mitä olin siinä vaiheessa osannut kuvitella. Myös vastuksesta vetäytyminen merkitsee yksilön korostamista. Tämä tarkoittaa, ettei toimija pyri etsimään yhteyttä jaettuun maailmaan eikä ole valmis tekemään yhteistyötä toisten kanssa.²⁵³

(252) 2012, 95.

Kolmanneksi tavaksi vastata kokemuksen vastukseen Biesta²⁵⁴ määrittelee siihen sitoutumisen. Tämä on se tapa, jolla lopulta toimin myös posliinin kanssa. Hyväksyn sen, etten voi tehdä vastusta vastaan: en voi muuttaa posliinimateriaalin ominaisuuksia. En myöskään vetäydy tilanteesta, vaan jään katselemaan roska-astiaan laskemaani teososaa. Tulen vastaan syntymässä olevaa teosta ja näen sen, mitä posliinastialla tai -huoneella on annettavanaan työskentelytapahtumien sarjassa. Suostun viimeinkin yhteistyöhön posliinin kanssa. Otan taiteellisen työskentelyni materiaalin huomioon ja annan sen vaikuttaa lopputulokseen ja sen sisältöön. Sitoutumisesta kokemuksen vastukseen syntyy uusi, yllättävä taideteos.

(253) Biesta 2012, 95.

(254) 2012, 95.

Näytelmässä *Veistäjät* Mennan kirjoittama ja näyttelemä roolihahmo, *Inkkari*, kertoo pitävänsä kuvanveistosta, koska sen työstämiseen kuuluu materian vastus²⁵⁵. Aistiseen toimintaan liittyvä vastus tuleeikin useimmiten ilmi materiaalisesti, kun kyseessä on kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely. Tekijä liikkuu ja liikuttaa materiaaleja, koska tilan, paikan ja syvyyden kokemukset ovat mahdollisia ainoastaan liikkuvan kehon havainnossa²⁵⁶. Toiminta ei ole kokonaan kuviteltua, vaan se toteutuu myös reaalityodellisuudessa, ja silloin aina jotakin vasten. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen vastus

(255) Kokko, Menna & Smeds 2014.

(256) Parviainen
2006, 27.

syntyy materiaalisessa työskentelyssä, kun tekijän liike törmää johonkin. Maailman vastuksen ja kokemuksen vastuksen sijaan olenkin Mennan tavoin korostanut materiaalisuutta ja kutsunut työskentelyssäni tärkeää vastusta *materiaaliseksi vastukseksi*²⁵⁷.

Varto²⁵⁸ kirjoittaa, kuinka vastusta vasten on mahdollista erottaa itsensä maailmasta ja samalla koetella maailmaa ja itseäkin. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä erotan itseni syntymässä olevasta taideteoksesta materiaalista vastusta vasten. Tunnistan vastuksen kokemuksessani, ollessani aistisesti valppaana toiminnassani. *Kiasmassa* minulla on mahdollisuus käännökseen. Kun aistivan ja aistitun roolit vaihtavat paikkaa, voin myös laajentaa ajatteluni materiaaliseksi. Samalla koettelen sekä teosta että itseäni. Joskus minulla saattaa olla erittäin hyvä idea etukäteen mielessäni, kuten *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teosta työstäessäni, mutta en kolmiulotteisessa työskentelyssä voi hallita ja varmistaa sen toteutumista. Olen vain yksi osa suurempaa kokonaisuutta, jota en voi kokonaan tuntea tai määrätä.

Työskentelymateriaalini joko vastustaa tai hyväksyy työstöni. Materiaalinen vastus rytmittää työskentelyäni joko hyväksymällä työstön, hankaloittamalla sitä tai pysäyttämällä sen kokonaan. Materiaali ja sen työstäminen voivat myös ehdottaa oman luonteensa mukaisesti jotain muuta, mitä olen ajatellut. Näin tapahtuu edellisen luvun työskentelyesimerkissäni: Ensin vastus siirtää ajattelemiseni aistiseksi ja näin aloittaa työskentelyn kohti uutta taideteosta. Sitten se hankaloittaa työskentelyäni ja vaikuttaa näin ajattelemiseeni sekä taiteellisen työskentelyni lopputulokseen.

Materiaalinen vastus tuo neuvottelemisen aiheita ja perustelun vaateita kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen ajattelemiseeni. Se on materiaalinen voima, työstömateriaalini ominaispiirteet tai luonne, joka tulee ilmi sitä työstäessä. Taiteellisessa työskentelyssäni keskittymiseni välillä herpaantuu, ja joskus ajatukset karkailevat, mutta työstömateriaali vastuksiineen palauttaa minut nopeasti takaisin työskentelyyn materiaalin kanssa tässä ja nyt. Työstämisen liike ja aistinen valppaus auttavat minua työvaiheesta seuraavaan. Ne pitävät vielä jäsentymättömän ajatteluni tarkemmin kasassa.

Kun kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä sitoudun materiaaliseseen vastukseen kokemuksessa Biestan määrittelemällä tavalla, teos syntyy asteittain monivaiheisessa työskentelytapahtumassa, johon vaikuttavat sekä taiteilija että työskentelymateriaali. Morris²⁵⁹ määrittelee tämän fenomenologiseksi työskentelykeinoksi. Työskentely aistivan ja aistitun *kiasmassa* tuo tähän vuorovaikutukseen vastavuoroisuuden. Kehollisuuden fenomenologia ja Biestan kasvatusfilosofia jäsentävät kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä edelleen

(257) Mäkikoskela 2012;
Mäkikoskela 2015a;
Mäkikoskela 2015b.

(258) 2008c, 67.

(259) 1970/1993,
73, 75-78.

purkamalla ja käsitteellistämällä aistisen, kokemuksellisen ja materiaalisen työskentelyn vastusta.

Cragg²⁶⁰ toteaa kuvanveistäjän tekevän päätöksiä pääasiassa aistisin perustein. Kolmiulotteisuudessa työskennellessä on hyväksyttävä, ettei ympäristö ole kuva mielessä. Tässä tutkimuksessa on tullut esiin, että erityisesti ilman ideaa työskennellessäni asiat varmistuvat lopullisesti vasta ollessani vastatusten niiden kanssa. Esimerkiksi työskentelyssäni *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen kanssa pääsin lopputulokseen vasta, kun laskin vääntyneeseen posliinihuoneeseen liimatun hirvenpään Ikea-pöydälle työhuoneessani.

Vaativinta on sitoutua materiaaliseen ja tilalliseen ajattelemiseen sekä siihen liittyvään yhteistyöhön. Kun työskentelen aistisesti ja kehollisesti, kaksisuuntaisesti, vuorovaiikutteisesti, vastavuoroisesti ja dialogisesti materiaalin kanssa *kiasmassa*, syntymässä olevasta taideteoksesta tulee materiaalisen vastuksen myötä työskentelyni toinen osapuoli. Pysyn valppaana kokemuksessani ja olen valmis yhteistyöhön, jos huomioin materiaalisen vastuksen, mutta en yritä kontrolloida sitä. Ajattelen materiaalisesti ja tilallisesti, ja syntymässä oleva taideteos voi ehdottaa työskentelyn etenemissuuntaa. Olen itseni sisä- ja ulkopuolella. Asiat pääsevät tapahtumaan, kuten Salmenniemi²⁶¹ kirjoittaa:

(260) 1996/1998b, 84;
1996/1999, 112.

(261) 2008, 12.

kulkiessaan, kuljettuaan {luullaan että tuulen
lävitse. Niin kuin tahtoisi sulautua sen jälkeen kun
olisi ensin ollut ulkona, nojannut tuulta vasten ja
tuntenut mykkyyden, ja asettunut maailmaa vasten.
Ikään kuin tunne joka sitten näyttäytyisi pelkkänä
kumartumisena, paljon myöhemmin.
Nöyryytenä jotakin olematonta kohtaan.

voisi luulla että on, {sähköä;

JUMISSA

Juuri kun olin saanut työskentelyni alkuun, Aberystwythin residenssissä sattui outo välikohtaus. Olin saanut osakseni kansainvälisen tähden kohtelua kolme ensimmäistä viikkoa. Sitten yhtenä iltapäivänä kolme miestä marssii sisään työhuoneeseeni koputtamatta. Heidät on selvästi laitettu toteuttamaan määräystä, josta minä en tiedä mitään. Olen pahaa aavistamatta työhuoneella työn touhussa.

Kohtaaminen on enemmän kuin yllättävä. Olen tekemässä sitä, mistä minulle maksetaan. Samoin on miesten laita. Heidän tehtävänä on työhuoneeni työpöytien kantaminen taidekeskuksen aulaan myyjäisiä varten. Mutta keskeneräinen maalaukseni kuivuu yhdellä työpöydällä, toisella pöydällä on

toimistoni levällään ja kolmannella rakennan parveketaloa. Lisäksi minulla on kädet savessa.

Saamme neuvoteltua hämmennyksen hälvennyttyä. Miesten työmääräykseen kuuluu pöytieni kantaminen päärakennukseen ja sieltä muutaman päivän päästä takaisin. Olen omassa työssäni täydessä vauhdissa, ja siihen kuulumattomat keskeytykset ovat viimeisenä toivelistassani, joten yritän pelata aikaa. Seli-tän, etten saa tyhjennettyä kaikkia pöytiä muutamassa minuutissa, vaan miesten kannattaa tulla huomenna uudestaan.

24.9.2010
Aberystwyth

Kävin juttelemassa johtajan kanssa. He tosiaan vievät minulta työpöydät, mutta saan siksi aikaa tilalle jotain vanhoja ja pienempiä.

Onhan tämä aika kummallista! Minut lennätetään tänne työskentelemään, ja sitten yhtäkkiä työpöydät viedään alta. Eihän tässä ole mitään järkeä.

Lisäksi yksityisyyttäni on loukattu. Miksi kukaan ei kertonut etukäteen? Miksi kukaan ei nytkään halua ymmärtää? Eikö täällä ole muka muita pöytiä?

Olen yhtä avuton kuin ihmiset Miranda Whallin jalka-valokuvissa. Miten nämä eivät täällä tajua, mitä kunnon työpöydät minulle merkitsevät? Uppoan, jonnekin syvälle. En edes yritä pysyä ihmisyyden pinnan päällä. Sätkin ja huudan ja raivoan.

Miranda Whall, *Peak Days 1-4*, 2003,
mustesuihkutuloste, 120 x 120 cm.



26.9.2010
Aberystwyth

Nyt työpöytiä ei ole. Hyvät, entiset on viety ja toisia ei ole tilalle tuotu. Jatkan silti.

Päätin, että raivoamisen, selvittämisen ja keskustelemisen jälkeen palaan työhuoneelleni ja painan oven lopullisesti kiinni. Laitan sen lukkoon silloinkin, kun olen sisällä. Minulta on jo viety monta hyvää työpäivää. Enää en suostu keskeytyksiin. Nämä tyypit eivät lannista minua. Jatkan työskentelyä, koska se on kaikkein tärkeintä.

29.9.2010
Aberystwyth

Olen taas omine sotkuineni ja jumeineni työhuoneella. On vaikeaa aloittaa uudestaan. Olen koko aamupäivän jumittanut tietokoneella ja katsellut internetissä veistosten kuvia.

Yritän nostaa päätäni pinnalle ja jatkaa työskentelemistä vaalean kivitavarasaven kanssa. Harmittaa, kun en kirjoittanut muistiin brittikeraamikon nimeä, joka on tehnyt komeat laaksosiivet. En löydä kuvaa netistä enää. Yritän muistella niiden muotoa savessa, mutta siitä muovautuu vain sätkivät jalat. En osaa suhtautua tähän pöytäsotkuun järkevästi.

Miten kaipaankaan tukevaa pöydän pintaa, sen horisontaalista vastusta. Ilmassa muovailemisesta ei synny mitään jäsennystä. Siellä jalkani nyt huitovat.

Vaakatasossa oleva pinta, esimerkiksi pöytä, kavaletti tai lattia, on muovailtaessa taso, johon suhteutettuna työskentely etenee. Kun muovailee tason päällä, aikaan saatu muoto pitää itsensä paremmin. Istun lattialla muovailemassa, koska työpöytäni on viety. Samaa tasoa, jolla istuu, on haastavaa käyttää käsin työskentelyyn, sillä se on liian matalalla. Sopivalla korkeudella olevan työskentelypinnan puuttuessa yritän muovailla ilmassa, käsieni välissä. Muovaillessani joudun samanaikaisesti kannattelemaan työtä, ja painovoima osallistuu työskentelyyn tarpeettoman paljon. Koordinaatit katoavat. Olen hukassa. Pääni on pinnan alla.

Kun pöydät saapuvat muutaman päivän päästä takaisin työhuoneelleni, nousen työskentelemään kirjaimellisesti pinnan päälle:

29.9.2010
Aberystwyth

Sain pöydät takaisin, ja maailma on taas järjestyksessä. Kirjoitan työpäiväkirjoja tietokoneelle, muun muassa otteen 9.12.2008 kirjoittamastani:

Pohdin edelleen pinnalla olemista, nyt kun teen tilataideteosta, joka koostuu kaksiulotteisista kuvista, pinnoista. Missä sitten on, jos ei ole pinnalla, pinnan päällä? Pinnan alla kai. Silloin on sisässä, niin kuin uidessa vedessä. Mutta pinnan alla olemisen koen heti negatiivisena. Silloinhan on voi hukkua. Yhdistän kaksiulotteisen pinnan myös teoriaan. Kun kirjoitan, teen sitä pinnalla, paperin päällä. Wordissäkin laitan aina tulostusasetuksen päälle, että näen paperin, jolle kirjoitan, vaikka se onkin vain sähköistä huijausta.

Pinnan ja tilan erilaiset tunteet ovat vahvoja, kun teen kaksiulotteisia kuvia.

Pöydän pintaa vasten viimeistelin myös jalkojen lantion tänään. Mutta mitä minä näillä jaloilla teen?

Olin hyvin samanlaisessa tilanteessa kuin *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen ja *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen alkujen kanssa: Työn ensimmäinen osa oli pieni

ja sen alku kuin vahingossa syntynyt. Päätin edetä vaihe kerrallaan ja kuivattaa ja polttaa tämänkin alun, jotta se säilyisi ehjänä Suomeen kuljetettaessa.

23.10.2010
Aberystwyth

Sain ensimmäisen erän raakapoltot uunista. Asettelin ne työhuoneeni syvälle ja pitkälle, koko seinän ikkunalaudalle tarkasteltaviksi. Sitten Jenni saapui syyslomalle. Hänen mielestään parveketalo ja jalat olivat kaikkein mielenkiintoisimmat muovailuistani. Kysyin Jenniltä, miten hän jatkaisi töitani esimerkiksi lasitteilla. Hän ehdotti jalkoihin stay-up -sukkia värillisestä lasitteesta naisellisuutta korostamaan. Kyllä minun pitää ryhtyä miettimään, miten voisin näitä pieniä muovailujani muille esittää.

Raakapoltetut muovailut jäivät kuitenkin loppuresidenssiajaksi ikkunalaudalle pohdittaviksi. Vasta kotona lasitettuani sukat näin myös huitovat jalat tutkimuksellisesti merkityksellisenä. Ymmärsin, etten ollut kuvittamassa etukäteen suunnittelemaani ideaa vaan ajattelin teosta tehdessäni. Kyseessä ei ollut ideaton luonnos vaan ilman ideaa syntyvässä oleva teos. Aloin valokuvata työskentelyvaiheita:

27.4.2011



Yritän pohtia, mistä ylösalaisin huitovissa ja ilman ylävartaloa esitettävissä jaloissa on kyse. Palaan puuttuvaan pintaan ja mahdollisen pinnan alle. Uimiseen ja veden sisään sukeltamiseen. Pinnan alla olemisen koen kuitenkin kielteisenä.

Sitten koen yhtäaikaista avuttomuuden ja onnistumisen riemua, niin kuin käsillä vedessä seistessä. Haluan korostaa leikkaavaa pintaa, joka jakaa ylä- ja alavartalon eri tiloihin. Käyn läpi vaihtoehtoja, joilla saisin uppoamisen ja veden pinnan mukaan veistokseen. Kokeilen eri materiaaleja.

Kolmiulotteisesti työskennellessäni havaitsen liikkuen ja herkistyn aistisesti. Olen valppaana ja ajattelen tekemällä, dialogisesti materiaalien kanssa. Välillä vain katselen. Kokeilen myös kehoni muita mahdollisuuksia ja ajattelin abstraktisti. Järkeilen, päättelen käsitteellisesti ja loogisesti. Etsin, erittelen sekä analysoin:

19.5.2011

*Miksi pitää olla vettä ja renkaat?
Versioni on kylmä ja jäinen.
Ostamani akryylilevy on suorastaan jäätävää.*

20.5.2011

*Jumissa
Jumissa jäissä
Jäissä
Jäissä jumissa*

*Jumi = jää
Jään ala = jumala*

*Muinaiissuomalaiset palvoivat sulanutta maata
eli elämän antajaa*

*Juminkeko › jumin ala › jumala
Manan ala › maan ala › manala*

Jumissa = stuck

Kun mitään ei tapahdu, odotan:

3.6.2011

Olen välillä tehnyt hakemuksia, käsitellyt dokumentaatiokuvia ja päivittänyt nettisivuja. Tänäpäin palasin jalkatyöhön pienen tauon jälkeen. Tauko on tehnyt hyvää; näin työn aivan uusin silmin.

Miksi vesirenkaat pitää maalata akryylilevyn alapuolelle? Oikeastihan ne ovat veden pinnalla/pinnassa.

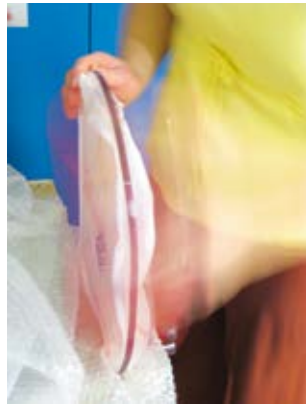
Haluan törmäyttää käsin tehdyn keramiikan ja teollisen muovin. Haluan, että pinta leikkaa figuurin terävästi, kunnolla. Kaikki tämä kärsii, jos maalaan. Varsinkin jos maalaan levyn pintaan, koska se ei sitten ole kova suhteessa figuuriin.

3.6.2011



Käsin tehdyn keramiikan yhdistäminen teolliseen muoviin korostaa ylä- ja alavartalon jakautumista eri tiloihin. Käsinhiottu reuna vähentää kuitenkin teollisen muovin olemusta ja merkitystä. Koneellisesti tasattu muovi leikkaisi käsintehdYN keramiikkaosan vielä viiltävämmin. 29.9.2010 päivätyssä

18.6.2011



Puuttuva ylävartalo on upoksissa pinnan alla. Se on poissa, toisessa tilassa. Nyt kun levy on kiiltävä ja sileä, se peilaa jalkojen kuvan alaspäin. Tämän vuoksi hahmolla on kuvassa kahdet parit jalkoja, sekä ylös että alaspäin. Hänellä ei ole päätä, jossa yleispätevän järjen tiedetään sijaitsevan. Hän on vajonnut jäihin; hän on uponnut ihmisyytensä pinnan alle.

Olen luopunut vesirinkuloista, enkä näe enää mitään syytä pitäytyä levyn kaarevassa muodossa. Voin palata levyn alkuperäiseen, kulmikkaaseen muotoon. Se toisi mukanaan teollisen tuotannon entistä vahvemmin. Näin myös törmäys käsin-tehtyihin jalkoihin olisi voimakkaampi, ja kaksi erilaista tilaa tulisivat erottumaan selkeämmin.

18.6.2011



Jumissa,
2011, lasitettu kivitavara
ja polykarbonaattilevy,
18 x 37 x 27 cm.





Houessoun²⁶² mukaan taiteellisessa työskentelyssä tehdyt valinnat pohjautuvat älyllisiin, aistisiin ja emotionaalisiin perusteisiin sekä taiteellisiin päämääriin. Viimeksi mainittu- ja asettaa myös alan käytänteet ja perinteet. Näiden lisäksi *Jumissa*-teoksen tapahtumasarjaan vaikuttavat tutkimukselliset tavoitteet.

(262) 2010a, 16.

Olen tunnistanut johdannon *Horisontissa*-teoksen tapahtumasarjassa esittelemäni kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ilmiön ilman alkuideaa ja vailla selkeää toimintasuunnitelmaa kohti lopputulosta jo *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* ja *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksien kanssa. Molempien kohdalla ymmärän tämän vasta tapahtumasarjan loppupuolella. Päiväkirjaani kirjoitin kyseisten teosten tapahtumasarjojen alkuvaiheista, jotka kertovat aistisen valppauden ja materiaalisen vastuksen merkityksestä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni.

Myös *Jumissa*-veistosta työstäessäni kestää hetken, ennen kuin kykenen hahmottamaan työskentelymenetelmäni. Jalkoja muovaillessani luulen epäonnistuneeni. Vasta lasitettuani stay up -sukat ymmärrän työskenteleväni ilman ennakkoon ajateltua teosideaa. En kuitenkaan vielä käsitä tuossakaan vaiheessa, minkälainen lopputuloksesta voisi tulla.

Jatkan työskentelyä materiaalisesti ja tilallisesti toimien. Pyrin ottamaan materiaalien ominaisuuksia ja mahdollisuuksia huomioon, joten teen päätöksiä ja valintoja ennakoinnisen sijaan materiaalisessa ja tilallisessa työskentelyssä paikallisesti. Ajattelen pääasiassa tekemällä mutta toisinaan katsellen ja välillä älyllisesti pohtien. Kuvittelen ja kokeilen piirtämällä päiväkirjaan. Kirjoitan ja käsitteellistän. Tämän jälkeen siirryn taas kolmiulotteisuuteen. Työskentelyssäni tulee ilmi Morrisin²⁶³ määrittelemä taiteilijan ja hänen materiaalisen ympäristönsä välinen vuorovaikutus mutta myös Craggin²⁶⁴ hahmottelema materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi. Ajattelen dialogisesti syntymässä olevan *Jumissa*-teoksen kanssa. Seuraavaksi kuvaan, kuinka kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä avaudutaan ajattelemaan paikallisesti, liikkeellisesti sekä yhdessä materiaalin ja ympäristön kanssa.

(263) 1970/1993, 73, 78.

(264) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

VASTAVUOROISEEN
AJATTELEMISEEN
AVAUTUMINEN

Ajatteleminen aistivan ja aistitun *kiasmassa*²⁶⁵ ei ole samanaista kuin mielessä, jossa minkä tahansa kohteen ajatteleminen merkitsee sen sulauttamista itseän. Tämän sijaan kolmiulotteisuudessa aistittu ottaa ja myös pyrkii pitämään tilansa ja paikkansa materiaaliominaisuuksiensa mukaisesti. Tästä syntyy kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen ajatteluun materiaalista vastusta.

Jo työstäessäni *Perheikävä: Parvekkeet meille kahdelle* ja *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksia koen, että taideteosten tekemiseen osallistuu jotakin muutakin kuin minä. Työskentely kohti *Jumissa*-teosta alkaa, kun tunnen olevani työskentelyssäni jumissa. Työpöytäni ei ollut palautettu, ja yritän selvittää tilanteen kanssa. Muovaillessani savea suuntaan ajattelumistani ympäristööni ja laajennan sitä käsillä olevaan työskentelymateriaaliin. Ajattelen Craggin²⁶⁶ määrittelemällä tavalla dialogisesti materiaalin kanssa. Tämä tarkoittaa sitoutumista yhteistyöhön samalla tavalla kuin Biesta²⁶⁷ määrittelee kokemuksen vastukseen sitoutumisen.

Jumissa-teoksen tapahtumasarjassa työstän valitsemaani materiaalia, ensin savea ja sen jälkeen muovia. Pysin olemaan aistisesti valppaana työskentelymateriaalini kanssa, jotta voisin edetä työskennellessäni käsin. Ajattelevana kehona, muotona ja tilana, kohtaan kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä hahmottuvan muodon ja tilan. Kun materiaalisesti ja tilallisesti toimiessani suuntaan huomioitani ympäröivään aistisesti ja kokemuksellisesti, avaudun ajattelemaan muutoinkin kuin sanallisilla käsitteillä mielessä.

Syntymässä olevan teoksen näkeminen, tunteminen ja kokeminen mahdollistavat niin sen aineellisen kuin ajatuksellisenkin perustan muokkaamisen. Myös ajatuksellinen puoli syntyy valitusta materiasta, sen työstämisestä ja suhteesta alan historiaan sekä tavasta asettaa esille. Craggin²⁶⁸ mukaan materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi on ajattelumista, sillä kuvanveistäjän tekemä teos olisi ilman dialogista työskentelyä tai katsomista pelkkä esine. Materiaaliset käsitteet ja kuvat saavat käsitetaiteen jälkeisessä nykytaiteessa merkityksensä, kun aistisessa kokemuksessa ajatellaan materiaalin kanssa.

Jumissa-veistoksen työskentelytapahtumien sarjasta tulee ilmi, että kolmiulotteinen kuvataiteellinen ajattelumiseni on jäljittämistä, ajamista ja pyytämistä, kuten Vadén²⁶⁹ kuvaa aikaa ja paikkaa huomioivaa ajattelua. Varsinkin kun aloitan materiaallisen ja tilallisen työskentelyn ilman etukäteen ajateltua ideaa, en tiedä, mihin olen lähdeksä tai mitä minulla tulee olemaan vastassa. Varto²⁷⁰ puolestaan kirjoittaa ajattelun olevan sellaisen merkityksellisen hahmotta-

(265) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

(266) 1985/1998, 60;
1995/1998, 74;
1996/1998a, 78-79;
1997/1998, 85;
1997/1999, 113.

(267) 2012, 95.

(268) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74-76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 105-106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

(269) 2000, 34, 180-181.

(270) 2008b, 64-65.

mista, josta ei vielä voi olla varma. Ajatellessa annetaan painoarvoa omille aistimuksille sekä kokemuksille ja pohditaan niiden merkityksiä. Kun herää kiinnostus siihen, kuinka jokin on tullut koettavaksi, on jokin avautumassa tai jo avautunut myös aistisessa.

Jos kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni ei ole valmista teosideaa, suuntaan huomiotani enemmän materiaaliseen ja tilalliseen työskentelyyn tiettyssä ajassa ja paikassa. Tämä johtuu siitä, että en koe tarvetta ottaa aistisesta työskentelystäni etäisyyttä ja verrata sen kulkua toimintasuunnitelmaan. Tämän sijaan ajattelen tekemällä ja teen päätöksiä paikallisesti työvaihe vaiheelta. Ainoastaan aistisesti valppaana voin avautua vastavuoroisuuteen vastaanottamaan materiaalisesti ja tilallisesti ilmaantuvaa. Aistivan ja aistitun toiminta sekä siihen kuuluva vastus avaavat yhteyden ympäristöön: kolmiulotteisuudessa voin työskennellä vastavuoroisesti syntymässä olevan teoksen kanssa.

Jumissa-teosta työstäessäni ajattelen ensin, että ylösalaisin huitovissa ja ilman ylävartaloa esitettävissä jaloissa on kyse pinnan alla olemisesta. Yhdistän sen käsillä vedessä seisomisen kokemukseeni. Tämän jälkeen kokeilen eri vaihtoehtoja, joilla saisin veden pinnan alle uppoamisen mukaan veistokseen. Kun näen ja koen materiaalisesti ja tilallisesti muovilevypinnan, johon tulen maalaamaan liikkuvan veden pinnan, oivallan, että jumissa olemisen kokemus ei tule esiin veistoksessa tällä tavalla. Muovilevyyn upotetut jalat ovat jo jumissa jäissä.

Voin myös kuvata työskentelyäni seuraavalla tavalla: *Jumissa*-teosta työstäessäni aistinen valppaus suuntaa työskentelyäni myös itsestäni ulospäin. Huomioin työskentelymateriaalejani sekä syntymässä olevaa taideteosta. Avaudun kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni ja annan syntymässä olevan teoksen vaikuttaa vastavuoroisesti työskentelytapahtuman kulkuun. Päätän luopua veden pinnan maalaamisesta muovilevyyn, koska levy on jo sellaisenaan jäätävä.

Valkeapään²⁷¹ mukaan taiteellisessa ajattelemisessa etsitään vapaasti hahmotettava lopputulosta. Eteneminen ei voi olla ennalta tiedettyä eikä kaavamaisista, koska päämäärä ja tekotapa eivät ole työn alkaessa selviä. Kuten *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen tapahtumasarjassa ilmenee, aistinen valppaus avaa minua kulkemaan tunnustellen ja kokeillen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssäni.

Taiteellinen ajattelemiseni on kuitenkin tavoitteellista. Pyrin löytämään merkityksille varmuutta kokemuksessa. Usein etsin yhteyksiä, joista en vielä tiedä riittävästi. Koska käytän useita materiaaleja, tekniikoita ja työstötapoja, en voi aina olla taidollisestikaan varma työskentelytapahtumissa. Yritän olla mahdollisimman avoin ja herkistyä toimimaan ajattelevana kehona. Minun on luotettava välittömiin havaintoihini ja

(271) 2010, 21.

niihin voi sisältyä paljon sellaista, jota en ensi kokemuksessa ymmärrä tai ole ymmärtänyt. A priori -keinossa ei tarvitse avautua ajattelemaan ja oivaltamaan mitään, koska siinä kaikki on jo annettu etukäteen valmiina. Suorittava toiminta ei edellytä vuoropuhelua tai vastavuoroisuutta kenenkään tai minkään kanssa, sillä kaikki on saneltu ennalta valmiiksi.

Varto²⁷² kuvailee avautumista taiteellisessa ajattelemisessa tietylnlaiseksi toiminnan laaduksi, jossa tulee valppaaksi omalle aistisuudelle, kehollisuudelle ja passiivisuudelle. Liikkuessa valpastuu omalle kehollisuudelle, ja silloin on mahdollista avautua, antautua, ottaa vastaan ja mennä mukaan. Valkeapää²⁷³ korostaa taiteellisessa ajattelemisessä olevan kyse ihmisen paikan oivaltamisesta. Hän näkee taiteellisen ajattelemisen erityisyyden kokemuksessa, jossa ihminen on herkistynyt, niin auki että on haavoittuva, ja voi tämän vuoksi tulla kohdatuksi ja kosketetuksi. Kun pysytellään aistisesti ja kehollisesti teoksen äärellä, kokemus on avoin, ja kosketetuksi tuleminen mahdollistuu.

(272) 2008b, 65.

(273) 2011, 101.

Valkeapään²⁷⁴ taiteellisen ajattelemisen dialogisessa tilassa osapuolet avautuvat toisilleen, ylittävät omat kykynsä ja rajansa. Dialogiseen tilaan pääseminen vaatii taitoa asettaa oma alttiiksi ja valmiutta muuttaa sitä, jotta uutta voisi syntyä. *Jumissa*-teoksen tapahtumasarjassa muovilevyyn upotetut keramiikkajalat tuovat esiin jumissa olemisen jäätävyyden, ja luovun veden pinnan maalaamisesta levyyn. Jatkan yhteistyötä syntymässä olevan teoksen kanssa, ja vastavuoroisen suhde syntyy uudestaan välillemme, kun teen uutta, kiiltävää ja puhdasta levyä keramiikkajaloille. Valmistan ensin samanlaisen ovaalinmuotoisen levyn kuin olen aikaisemminkin tehnyt vesirinkuloita ajatellen, mutta sen valmistuttua näen kaarevan ja käsinhiotun muovireunan vähentävän teoksen merkitystä käsintehdyn keramiikan ja teollisen muovin törmäyttämisestä. Aistisesti valppaana avaudun taas ottamaan vastaan sitä, mitä syntymässä oleva teos minulle ehdottaa. Totean teollisen muovin olemuksen tulevan paremmin esiin suorakaiteen muodossa ja pystysuorissa reunoissa, ja jatkan vastavuoroista ajattelemista muovin kanssa.

(274) 2011, 92.

Jumissa-teosta työstäessäni en yritä nujertaa tai hallita materiaalista vastusta. Tämän sijaan pysyn aistisesti valppaana ja avaudun vastavuoroiseen ajattelemiseen. Kokeilen useita materiaalisia ja tilallisia vaihtoehtoja. Koettelen taiteellisen ja vastavuoroisen ajattelemisen tuloksia kokemuksessa. Syntymässä oleva taideteos ehdottaa työskentelyn etenemissuuntaa. Asiat pääsevät tapahtumaan. En voi hallita taiteellista ajattelemista toisen suunnalta, enkä myöskään aina silloin, kun minussa tapahtuu jotain. Kun minussa ajatellaan. Neuvotellessani *Jumissa*-teoksen kanssa aistin ja avaudun aistittavaksi. Myös syntymässä oleva taideteos ajattelee minussa.

MOITTEETON

Viimeisenä päivänä Aberystwythin residenssissä satoi lunta, mutta vasta palattuani Helsinkiin kohtasin kylmän talven. Tai ainakin se tuntui siltä Walesin jälkeen. Ihmettelin meitä suomalaisia: meitä ei ole helppoa kohdata. Vetäydymme, haluamme pärjätä yksin. Varsinkin vanhemmat ihmiset viestittävät jo olemuksellaan, että he eivät ole valmiita kuuntelemaan ollenkaan, mitä toisilla on sanottavaa.

Toin Aberystwythistä mukanani myös toisen pohdinnan, jo tehtyjen teoksien uudelleen hyödyntämisen. Kirjoitin siitä työpäiväkirjaani:

18.1.2011

...Päästän asiat käsistäni liian helpolla. Jätän teokset nopeasti taakseeni ja siirryn seuraavaan. Päälimmäisin syy tähän on varmasti ajanpuute. Teen liian montaa asiaa yhtä aikaa. Mutta on tässä myös tuhlauksen makua. Ehkä olisi kuitenkin parempi keskittyä yhteen juttuun, materiaaliin tai teemaan hieman pidemmäksi aikaa, vaikka en ole koskaan ollut kiinnostunut tunnistettavan tyylin rakentamisesta. Se että hyödyntäisin materiaalivarastoani paremmin itseasiasa auttaisi ajanpuutteen kanssa. Voisinko tehdä vähemmällä enemmän, löytää jotain uutta vanhoista jutuistani?

Kohtaamisen vaikeutta taas pohdin, kun istuin eräänä päivänä bussissa:

29.2.2011

...Päiväsaikaan kanssamatkustajat ovat vanhuksia. Varsinkin naiset näyttävät keskenään hyvin samanlaisilta, ja heidän ulkonäkönsä poikkeaa brittivanhuksista: baskeri, lyhyehkö tukka, permanentti, toppatakki ilman muotolaskoksia, riittävän pitkä peittääkseen lanteet, pohjemittainen, yksinkertainen hame, tummat, yksiväriset sukkahousut, aika sukupuolettomat, nilkkakorkuiset saappaat. Se mitä ihmettelen eniten on kuitenkin väli hameen ja kenkien välissä. Heidän jalkojaan peittää siitä kohtaa ainoastaan sukkahousut, jotka eivät ole edes paksut tai villaiset. Aika kylmä tänään, ainakin viisitoista astetta pakkasta. Eikö heitä palele jaloista?

Minun silmäni he kaikki näyttävät siltä, että he ovat eläneet kovaa elämää. Totta kai, ymmärrän sen. Heidän vanhempansa tai he ovat olleet sodissa. Heidät on kasvatettu kurissa ja köyhyydessä. Useimmat meistä suomalaisista haluavat olla tarpeeksi hyviä. Haluamme näyttää maltillisilta. Emme pidä siitä, että toiset joutuvat puuttumaan. Näyttää siltä kuin nämä naiset haluaisivat viestittää ulkonäöllään, ettei heitä tarvitse syyttää mistään. He haluavat olla kunnollisia, kuulua hyvien ihmisten joukkoon.

Yritän löytää tarkkaa sanaa, joka kuvaisi sitä, mihin olen kiinnittänyt huomiota Suomeen palattuani. Kyse on jos-

tain sellaisesta, että toisilla ei ole tarvetta huomautella. Kaikki on tehty ja laitettu kunnolla; kenelläkään ei ole tarvetta moittia mistään. Voisiko se olla kunnollinen, kohtuullinen tai moitteeton?

Muun elämän vyöryessä päälle nämä pohdinnat siirtyivät takalalle. Ne kuitenkin jäivät, niin sanotusti, korvan taakse. Ja ne nousivat uudestaan ajateltaviksi kesällä, kun olin purkamassa mieheni kanssa teoksia Helsingin taiteilijaseuran kesänäyttelystä Suomenlinnassa.

On yksi niistä heinäkuun helteisistä lomapäivistä. Lapset ovat mukana, joten yritämme edetä nopeasti. Vaikka kello on jo yli neljän ja näyttely sulkeutunut, galleriassa on silti vielä runsaasti kävijöitä. Yritän olla välittämättä heistä ja tehdä työni ripeästi. Aloitan pakkaamisen perähuoneesta, jossa ei ole niin ruuhkaista. Lopulta jäljellä on enää *Putous* turistien ympäröimänä. Jotta saan tilaa työskennellä, laitan ensimmäiseksi teoksen lankakasaosan lattialta jätessäkkiin. Seuraavaksi työnän sateenkaaren alapään toiseen säkkiin. Vedän säkin suoraksi ylös saakka, että saan laskosteltua yläosan siististi sen sisään. Sitten lähden hakemaan tikkaita varastosta saadakseni sateenkaaren yläpään irti katosta. Matkallani sinne näen sivusilmällä turistien liikehtivän huolestuttavan lähellä puoleksi pakattua teostani. Aasialainen nainen seisoo ylös vedetyn jätessäkin ja lankasateenkaaren edessä, ja toinen ottaa tilanteesta valokuvia.

Pysähdyn. Käännyin katsomaan heitä, sillä tilanne on erikoinen. Teokseni näyttää - tarpeetonta ehkä sanoa - erilaiselta mutta kuitenkin kiinnostavalta. En ole varma, mitä katson. Tiedän näkeväni merkityksellistä, mutta en tiedä mitä se tarkoalleen on. Tuntuu jo, että tuijotan, joten käännyin ja jatkan matkaani. Kun palaan tikkaiden kanssa näyttelysaliin, tyttäreni kiirehtii kertomaan minulle samanlaisesta havainnostaan. Keskustelemme, voisiko puoleksi pakattu työni olla taideteos. Pohdimme, voisiko se toimia tällä tavoin. Entä olisiko se sitten minun taideteos?

Seuraavana aamuna ripustan uuden version *Putouksesta* työhuoneelleni. Materiaalisesta ja sosiaalisesta vastuksesta, aistisesta valppaudesta ja avautumisesta vastavuoroiseen ajattelemiseen syntyy uusi teos.

Olisin tuskin koskaan itse yksinäni ajatellut tekeväni tällaista taideteosta. Tarvitsin siihen tiettyjä tilanteita, jotka mahdollistivat paikallisen ajattelemisen. Pohdintani suomalaisista, ja varsinkin naispuolisista, jotka selvästi poikkeavat brittisisaristaan, aloittaa tapahtumasarjan. Tietysti teoksen tekeminen alkoi jo silloin, kun menin Aberystwythin residenssiin työskentelemään. Voidaan myös sanoa, että teoksen tekeminen lähti liikkeelle, kun synnyin Suomeen tiettyinä aikana ja aloin kasvaa osaksi sen kulttuuria.

Moitteeton, 2011,
villalangat ja jätessäkki,
440 × 70 × 45 cm.



Palattuani takaisin kotimaahani teen huomioita sen visuaalisuudesta. Teen kuvallisen käsitteen suomalaisten vanhempien naisten ulkonäöstä. Pyrin löytämään siitä merkityksiä ja kommentoimaan niitä, kuten taiteellisessa työskentelyssä on mahdollista. Koska se olen minä, joka etsin merkityksiä, se on pohdintaa elämäni kautta.

Seuraava *Moitteeton*-teoksen syntymiselle merkittävä tapahtuma sattuu, kun näen turisteja ottamassa valokuvia puoleksi pakatun *Putous*-teokseni äärellä. Pysähdyn purkamisen työskentelyssäni, koska näkymä vetää minua puoleensa. Jään katsomaan sitä; haluan pysytellä aistisesti ja kehollisesti näkemäni äärellä. Valkeapään²⁷⁵ mukaan lumoutuminen kiinnittää aikaan ja paikkaan. Lumoutuneena ympäröivä todellisuus muokkaa ilmiötä kuvittelun tai ennalta tietämisen sijaan. Kosketetuksi tuleminen mahdollistuu, kun keholliseen kokemukseen avautuu. Lumoutuneena jokin tuntuu itsessä. Ilmiöiden tunnistaminen lumoutuneena merkitsee vastaanottamista. Aina ei pysty määrittämään, mitä tapahtuu ja miksi, mutta tuntee jonkin koskettavan.²⁷⁶

(275) 2010, 21, 25-28;
2011, 92-93, 105-110;
2012, 74, 77.

Keskustelu tyttäreni kanssa on ratkaiseva teoksen syntymiselle. Sen perusteella tiedän, ettei näkemäni kuva ja sen merkitys ole ainoastaan omassa päässäni, vaan ne ovat jaettavia. Epäilen ja ihmettelen näkemääni kuvaa ja sen merkityksiä, koska en ole tilanteessa sillä tavalla aktiivinen, että olisin tekemässä kuvataidetta. Päinvastoin lumoudun passiiviseksi, ja ympäristöni näyttää minulle uutta versiota vanhasta teoksestani. Tarvitsen sen näkemiseen kuitenkin omat kokemukseni ja elämäni vaikeudet, joiden rinnalla toivon parempaa tulevaisuutta.

(276) Valkeapää
2011, 108-109;
Valkeapää
2012, 74-77.

Seuraavana päivänä ripustan *Putous*-teoksen puoleksi pakattuna työhuoneeni kattoon ja näen tarkemman kuvan, jossa en suomalaisena naisena kerääkään toivoni rippeitä yksin ja hiljaisuudessa - ketään vaivaamatta - roskapussiin. Teoksessa on mahdollisuus siihen, että toive paremmasta huomisesta päättyy jätesäkkiin. Toisaalta siihen sisältyy myös onnellinen loppu, jossa sateenkaari, toivon merkki, nousee arkipäiväisestä roskapussista kohti korkeuksia.

Vastavuoroiseen ajattelemiseen avautuneena näen ja olen nähtävänä. Valkeapää tarkentaa²⁷⁷, että kun taiteilija on aistittavana, lumoutumiseen ja viipymiseen teoksen äärellä liittyy myös passiivisuutta. Tällöin materiaali tai ympäristö koskettaa taiteilijaa vastavuoroisesti. Valkeapää näkee *passiivisen viipymisen* ilmaisullisena mahdollisuutena.

(277) 2010, 25-26;
2011, 105-107.

PASSIIVINEN
ETENEMINEN

Kaikissa tutkimukseeni tuomissa teorioissa on olennaista yhteistyö. Merleau-Pontyn *kiasmassa*²⁷⁸ aistivaa ei voi olla ilman aistittua. Morris²⁷⁹ korostaa vuorovaikutusta ja läpikäymistä jonkin kanssa sekä Valkeapää²⁸⁰ ja Cragg²⁸¹ dialogia. Myös Vaden²⁸² kirjoittaa, että paikallinen ajattelu ei ole kokonaan toimijan hallittavissa, sillä subjekti ei voi hallita ajavaa kokemusta. Tekemisessä ja siinä ajattelemisessa ero ajajan ja ajettavan välillä katoaa. Toimija on vain pieni osa tuota kokemusta.

Niillä tutkimukseni teoksilla, jotka ovat syntyneet ilman etukäteen ajateltua ideaa, on myös yhteinen piirre: ne ovat syntyneet yhteistyössä. Kun en työskentele ennalta päätetyn idean mukaan, vaan ajattelen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä paikallisesti ja vastavuoroisesti, en pyri määräämään ja hallitsemaan työskentelytapautumaa. Tämän sijaan käytän Biestan²⁸³ kolmatta mahdollisuutta suhtautua kokemuksen vastukseen: pyrin sitoutumaan siihen ja hyväksymään syntymässä olevan taideteoksen työskentelyni yhdeksi osapuoleksi.

Moitteeton-teoksen työskentelytapautumien sarjassa kokemuksen vastus ei ole samalla tavalla käsinkosketeltavan materiaallinen kuin *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle ja Jumissa* -teoksien kohdalla. Käsillä ja keholla koskettamisen sijaan kyse on katsomisesta, katsomalla aistimisesta ja aistittuna olemisesta. Jään lumoutuneena seuraamaan valokuvia ottavia turisteja puoleksi pakatun *Putous*-teokseni ympärillä, koska yllätyn siitä, että turistit pitävän puoleksi purettua *Putousta* valokuvaamisen arvoisena. En yritä kontrolloida tilannetta, vaan pysyn valppaana kokemuksessani ymmärtääkseni, mitä olen katsomassa. Se, mitä aistin, saa minut ajattelemaan, ja tunnen olevani aistittu. Aistinen valppaus on vaihtelevaa, ja aistivan ja aistitun *kiasmassa* siihen liittyy aina myös passiivisuutta.

Valkeapään²⁸⁴ taiteellisen ajattelemisen dialoginen tila mahdollistaa lumoutumisen ja passiivisen viipymisen. Purku-tilanteessa Suomenlinnassa tiedän katsovani jotain merkityksellistä, mutta en vielä ehdi ajatella ohikiitävässä tilanteessa riittävästi. Jotta pystyn tarkastelemaan ilmiötä uudelleen, ripustan puoleksi pakatun *Putous*-teoksen seuraavana päivänä työhuoneelleni. Siellä minulla on mahdollisuus viipyä aistisesti ja kehollisesti syntymässä olevan teoksen äärellä. Sitoudun katsomiseen, kokemukseen ja sen tuomaan vastukseen uudelleen. Näin minulla on mahdollisuus jatkaa taiteellista ajattelemista.

Lumoutuneena tekijä on kosketettavana. Kun aistiva ja aistittu risteävät *kiasmassa*, ensin aistunut muuttuu passiiviseksi ja aistittu vastavuoroisesti aktiiviseksi. Passiivisuudessa

(278) 1945/1962, 322;
1945/1993, 44;
1964/2006, 18-21;
1964/2012, 422-424.

(279) 1970/1993.

(280) 2010; 2011; 2012.

(281) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(282) 2000, 181-182;
2004, 50-53.

(283) 2012, 95.

(284) 2010, 25-28;
2011, 92-93, 105-110.

taiteilija vaeltaa ja antaa asioiden virrata, ilman kiinnittymistä, ilman asioiden ja paikkojen hallintaa. Passiivisuudessa viivytään, jotta ilmiö ei antautuisi yhdeksi kuvaksi tai sulkeutuvaksi käsitteeksi.²⁸⁵ Tässä on sen ilmaisullinen mahdollisuus, ja tämän vuoksi haluan viipyä syntymässä olevan *Moitteton*-taideteoksen kanssa hieman pitempään työhuoneellani. Näen uudelleen sen, mitä erikoinen purkutilanne on minulle edellisenä päivänä ehdottanut, mutta pystyn myös yhdistämään tähän aistiseen tilanteeseen muita kokemuksiäni. Katsellessani, kierrellessäni ja kohdatessani syntymässä olevaa teosta useista eri näkökulmista annan asioiden virrata. Olen välillä aistiva ja välillä aistittu. Passiivisuudessakaan ilmiöt eivät asetu kohteiksi²⁸⁶, vaan taiteellinen ajattelemiseni on edelleen käymistä läpi jonkun kanssa²⁸⁷.

Katsellessani puoleksi pakattua *Putous*-teosta työhuoneellani en ole enää lumoutunut vaan työskentelen tavoitteellisesti ja aktiivisesti. Taiteellinen ajattelemiseni on aistista ja kokemuksellista, mutta nyt siihen liittyy myös Craggin²⁸⁸ dialogisen ja materiaalisen ajattelemisen älyllisyyttä ja käsitteellisyttä. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen erityispiirteet tulevat esiin, kun taiteilija asettuu vastatusten materiaalin kanssa ja alkaa työskennellä *kiasmassa*. Työskentelymateriaalien materiaalisten ominaisuuksien lisäksi niillä on ihmisen ajattelussa myös näkymättömiä ja käsitteellisiä ominaisuuksia²⁸⁹.

Valkeapään²⁹⁰ mukaan passiivinen viipyminen tarkoittaa taiteellisen työskentelyn olosuhteiden hyväksymistä ja kulttuuriseen käytäntöön asettumista. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely vaatii ainutlaatuisuutta, mutta tämä toiminta ei ole ainoastaan persoonallista itseilmaisua, koska kuvataiteilijan työskentely sijoittuu aina johonkin jo vallitsevaan²⁹¹. On myös huomioitava, että kieli ja kielelliset sekä kuvalliset käsitteet liittyvät kulttuurisiin kokemuksiin, joita ei voida mielivaltaisesti käyttää tai nimittää²⁹².

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä saattaa olla välillä suuriakin aukkoja, jolloin tekijä ei tiedä, mitä on tekemässä²⁹³. Näin tapahtuu, kun katselen lumoutuneena kuvia ottavia turisteja ja puoleksi pakattua *Putousta*. *Kiasmaa* ja vuorovaikutusta sekä dialogista, paikallista ja taiteellista ajattelemista ei voida hallita eikä toista ja toisen pyrkimyksiä tuntea läpikotaisin. Mutta omien taitojen sekä kuvataiteellisen työskentelyn ja sen perinteen ymmärtäminen ja niiden sitominen osaksi omaa työskentelyä auttavat aukkojen yli.²⁹⁴ Katsellessani puoleksi pakattua *Putous*-teosta työhuoneellani työskentelen passiivisesti kuvataiteen viitekehyksessä ja katselemani alkaa muuttua syntymässä olevaksi *Moitteeton*-teokseksi. Työskentelen passiivisesti, mutta etenen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessäni.

Tekijänä olen vain yksi osa ajattelemisen tilanteen kokonaisuutta, joten olen niin purku- kuin uudelleenripustus-

(285) Valkeapää 2010, 26; Valkeapää 2011, 106; Valkeapää 2012, 78.

(286) Ks. myös Valkeapää 2010, 26; Valkeapää 2011, 106; Valkeapää 2012, 77-78.

(287) Ks. myös Morris 1970/1993, 87.

(288) 1995/1998; 1996/1998a; 1996/1998b, 81, 84; 1995/1999; 1996/1999, 109, 112.

(289) Cragg 1990/1998, 66.

(290) 2011, 106-107; 2012, 77-78.

(291) Duchamp 1957/1996, 818-819; Morris 1970/1993, 71-73; Carroll 1988, 140-149.

(292) Ks. myös Morris 1970/1993, 71-93; Vadén 2004, 51.

(293) Duchamp 1957/1996, 818-819.

(294) Ks. myös Varto 2008b, 57.

tilanteessakin sekä aktiivinen että passiivinen. Syntymässä olevan *Moitteeton*-teoksen materiaaleilla, villalangoilla ja jätesäkillä, sekä niiden muodostamalla kuvalla, sateenkaarel-la, joka ei pääty aarteeseen vaan roskasäkkiin, tai sateenkaa-rella, joka nousee kuin feeniks-lintu jätesäkistä, on kulttuuri-historiallisesti kerrostuneita merkityksiä. Ne tulevat esiin asettuessani uudelleen vastatusten syntymässä olevan teok-sen kanssa ja työskennellessäni passiivisesti. Kolmiulottei-nessa kuvataiteellisessa ajattelemisessa on mahdollista palata taaksepäin, aloittaa uudelleen toisesta näkökulmasta ja kokeil-la useampaan kertaan, jos suunta ei heti löydy. Aistinen valp-paus ja passiivinen eteneminen silloittavat aukkojen yli ja vaiheesta toiseen. *Moitteeton*-teoksen tapahtumasarjassa eri-tyisesti passiiviset vaiheet ovat etenemistä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessä.

NÄYTTELY: MONENLAISIA TAPAUKSIA

Kun edellä esittelemäni seitsemän taideteosta valmistuivat, ryhdyin ajattelemaan niiden asettamista esille, kuten olen tottunut kuvataiteilijana työskentelemään. Nyt kuitenkin teen myös tutkimusta kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjasta, joten näyttelyn tekemisen sijaan olisi luontevaa jatkaa tutkimustyötä: siirtää työskentelykuvia tietokoneelle, purkaa työpäiväkirjaa ja jatkaa kirjoittamista. Näyttelysopimus on kuitenkin jo kirjoitettu, ja kuvataiteellinen työskentelyni on esitettävä esitarkastajille. Silti suunnatessani työskentelyä näyttelyn tekemiseen tunnen astuvani sivuun tutkimustyöstä.

KUVATAITEELLISEN TYÖSKENTELYN LOPPUTULOSTEN ESITTÄMINEN

Tutkimukseni perustana on oletus kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä sosiaalisena, kulttuurisena ja historiallisena käytäntönä. Työskentelyn sosiaalisuutta on korostettu 1950-luvulta lähtien. Esimerkiksi Duchamp²⁹⁵ kirjoittaa, että toteutuakseen taide vaatii yksilöllisille ajatuksille vastaanottajan. Tämän mukaan kuvataiteellinen työskentely on aina sidottu siihen sosiaaliseen ja historialliseen tilanteeseen, jossa se tapahtuu. Kuvataide nähdään kulttuurisena käytäntönä²⁹⁶, jossa jaetaan merkityksiä²⁹⁷.

Samalla tavalla kuvataiteen esittämisen paikka ja tilanne vaikuttavat lopullisten taideteoksien kokemiseen ja merkityksiin. Teokset saavat vielä uusia merkityksiä, kun ne asetetaan esille tiettyyn paikkaan. Taiteilijan, katsojan tai kokijan kohdatessa esilleasetetut teokset tietyssä paikassa, syntyy uusi kokemisen tilanne.²⁹⁸ Zieglerin²⁹⁹ mukaan nykykuvataideteos on aina tarkoituksellisesti tehty sen esittämisen paikkaan. Tämän vuoksi kuvataideteoksen esilleasettamista voidaan kutsua esittämiseksi.

Toikka kuvailee, kuinka taidenäyttely syntyy vision sekä asia- ja paikkayhteyden kautta. Näyttelyä tehdessään hän pohtii, mitkä elementit ovat hänelle tärkeitä siinä tilanteessa. Näyttelyssä kuvataiteilija esittää teoksensa julkisesti tuomalla ne yleiseen kuvataiteen viitekehykseen. Näyttely on esittämisen kokonaisuus.³⁰⁰ Sitä tehdessään kuvataiteilija usein pohtii yksittäisten taideteosten lisäksi ilmaisullista kokonaisuutta.

(295) 1957/1996, 818-819.

(296) Krauss 1977/1981, 270;
Carroll 1988, 140-149.

(297) Cragg 1985/1998, 60;
Cragg 1988/1998, 63;
Cragg 1992/1998, 71;
Cragg 1995/1998, 76;
Cragg 1996/1998a, 79;
Cragg 1995/1999, 106;
1997/1999, 113.

(298) Oja 2011, 12.

(299) 2010, 78-81.

(300) Kyrö 2011.

Tutkimuksessani on ensisijaisesti kyse siitä, kuinka kolmiulotteisia kuvataideteoksia tehdään. Ennen tutkimukseeni aloittamista olen pohtinut tutkimuskysymyksiäni ja niihin vastauksia kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen. Taiteellinen työskentely ja sen lopputulosten asettaminen esille eivät kuitenkaan ole täysin vastanneet tutkimuskysymyksiäni. Nyt yritän etsiä vastauksia kysymyksiini tekemällä tutkimusta. Väitöstä tehdessäni pyrin muuttamaan työskentelytapaa, johon olen kuvataiteilijana tottunut. Teen väitöstäni kahden erilaisen käytännön piirissä.

Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ja tutkimisen yhdistäminen osoittautuvat tutkimuksen tässä vaiheessa kuitenkin ongelmalliseksi. Teosten valmistuessa ryhdyn kuvataiteilijana suuntaamaan huomiotani niiden julkiseen esittämiseen. Tutkijana haluan tarkastella taiteellisen työskentelyni lopputulosten sijaan vielä tapahtumasarjoja, joissa teokset syntyvät. Kirjoitan päiväkirjassani tutkimuksesta nousseesta ongelmasta:

30.5.2011

Näyttelyn tekeminen ja tutkimus eivät nyt kulje yksi yhteen, vaikka en edelleenkään jaa kuvallista työskentelyä ja tutkimusta omiin karsinoihin.

Tulevassa näyttelyssä katsoja näkee vain kuvataiteellisen työskentelyni lopputulokset, teokset kuvataiteen näyttelykokonaisuudessa ja viitekehyksessä. Tutkin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmiä. Taiteellinen tutkimukseni ei voi toimia ainoastaan näyttelyiden varassa, koska kuvataidekentällä niissä esitetään yleensä lopputuloksia. Teoksiini johtaneet tapahtumasarjat eivät tule kuvataidenäyttelyissä riittävällä tavalla esiin. Kirjallisuudessa osuudessa kuvaan ja kirjoitan tapahtumasarjoista. Kertomukset ja työvaihekuvat tuovat esiin tutkimuskysymyksiäni ja niihin vastaamistani aivan toisella tavalla.

Näyttelyn on toimittava yksinään kuvataidekentällä, ilman tutkimuksellista näkökulmaa. Siihen tähtään kuvataiteilijana. Minulla on oltava omat kuvataiteellisen työskentelyn lähtökohdat, aiheet, joista käsin työskentelen. En voi tehdä näyttelyitä ainoastaan tutkimuksen ehdoilla, koska toimin kuvataiteilijana taidekentällä.

Taiteellisesta tutkimuksesta kiinnostunut joukko on pieni kuvataidekentällä. Seuraavasta näyttelystäni on tulossa tutkimukseni ongelma: mihin tätä näyttelyä tarvitsen? Siihen asti, kun tutkimukseni toisessa osassa työskentelin vain kuvataiteellisesti ja tutkin kuvataiteellisesti työskennellen, ongelmaa ei ollut. Koin tekeväni tutkimustani. Nyt kun olen alkanut ajatella valmiita lopputuloksia, ripustamista ja näyttelykokonaisuutta, tunnen suuntaavani tutkimuksessani sivupolulle. Tähdätessäni nyt näyttelyyn teen jotain muuta kuin tutkimustani.

TAITEELLISEN
TUTKIMUKSEN
TAIDETEOSTEN
ESITTÄMINEN

Se, kuinka kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy, ei tule tutkimukseni vaatimalla tavalla esille ainoastaan lopullisia teoksia esittelevässä kuvataidenäyttelyssä. Kuvataiteellisen työskentelyni lopputulokset eivät välttämättä kerro koko siitä matkasta, jonka olen teoksieni kanssa kulkenut niiden valmistumiseen asti. Kuvaamalla ja kirjoittamalla teosten työskentelytapahtumista tutkimukseni kirjallisessa osassa tarkennan katsojille, kokijoille ja lukijoille taiteellisessa työskentelyssä kulkemaani ja havainnoimaani tietä.

Aloittaessani tutkimukseni toisen osan teosten työstämisestä minulla ei vielä ollut tiedossa niille esitystilaa, joten tutkimukseni toisen osan seitsemän teoksen tapahtumasarjat poikkeavat ensimmäisen osan kolmen teoksen työstämisestä. Lähtiessäni työskentelemään ensimmäisessä osassa tiesin alusta saakka työstäväni teoksia tiettyyn galleriatilaan. Toisen osan työskentely taas oli pitkään avointa, ilman tiettyä paikka-yhteyttä, jossa tulisin teokset esittämään. Tämä oli siinä mielessä hedelmällinen työskentelytilanne, että toisen osan tutkimustavoitteeni oli alusta alkaen saada tutkimukseen mukaan idean pohjalta työskentelyn lisäksi myös muunlaisia kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoja.

Ensimmäisen osan *Sisällä*-näyttelyyn tein tilataideteoksia. Koska rakensin työhuoneellani tilallisia ja paikkasidonnoisia teoksia esitettäväksi toisaalla, tarvitsin ensin idean, jonka suhteen pystyin suunnittelemaan ja ennakoimaan. Tilataideteoksia tekemällä ajattelin saavani ennalta mielessä ajattelun luontevasti mukaan kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyni. Kun teokset valmistuivat näyttelytilassa, oli selvää, että niiden tekeminen poikkesi siitä, miten valmiita teoksia katsotaan ja koetaan. Työstäessäni teoksia ennakkoin ja valmistelin. Työssäni oli pitkään kokemuksellista välimatkaa lopulliseen tilataideteokseen. Vasta teosten valmistuessa näyttelytilaan olin läsnä niiden kanssa samassa tilassa. Olin teoksien sisällä. Enää en voinut tarkastella teoksiani etäännytetysti.

Toista osaa aloittaessani en voinut ennakoida teosten esittämistä, koska niille ei vielä ollut näyttelytilaa. Se varmistui vasta myöhemmin. Päädyinkin aloittamaan työskentelyni pienemmillä ja pääasiassa muotoon perustuvat teoksilla, joita yleensä tarkastellaan välimatkan päästä ja joita voitaisiin esittää useissa erilaisissa tiloissa. Myös residenssityöskentely asetti omat ehtonsa työolleni. Tiesin kuitenkin aikaisemman kokemukseni pohjalta, että pienemmät, muovailtavat veistokset syntyvät useammin ilman mielessä kehiteltyä alkuideaa, koska

etukäteen ei tarvitse ottaa huomioon niin montaa asiaa, esimerkiksi materiaalin riittävyttä. Muovailtavien teosten työstämiseen ei myöskään liity samanlaista kokemuksellista välimatkaa kuin tilataideteosten valmistelemiseen työhuoneella ja niiden rakentamiseen ja esittämiseen toisessa tilassa.

Tutkimukseni toisen osan kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely on osoittanut, että veistosten työstäminen ilman ennalta ajateltua ideaa on asubjektiivista. Tällaisen työskentelyn lopputuloksissa korostuu kuitenkin objektimaisuus. Veistoksia pääsee harvoin tarkastelemaan sisältäpäin; niiden katsomiskokemukseen kuuluu olennaisena osana myös perspektiivinen välimatka. Tutkimukseni toisen osan näyttelykokemuksessa halusin tuoda sekä tilataideteoksia että veistoksia esittämällä esille sen, että vaikka olen kuvataiteellisen työskentelyni ja tutkimukseni sisällä, pääsen myös ulos, eli voin tekijänä ottaa etäisyyttä käytännöstäni ja tarkastella tutkimusaineistoani kriittisesti ja analyttisesti.

Kuten edellä kirjoitan, ennen tutkimukseni toista näyttelyä tiedostan ongelman: miten saan työskentelytapahtumien sarjat näkymään esittämällä työskentelyn lopputuloksia kuvataidenäyttelyssä? Seuraava teoksieni esittämismahdollisuus on Kaapelin Galleriassa 26.10. – 13.11.2011. Kyseinen näyttelytila tuo esilleasettamiseen mahdollisuuksia mutta myös haasteita. Seuraava kysymykseni onkin, mitä teoksistani asetan korkeaan, hallimaaiseen näyttelytilaan esille.

Tutkimukseni ensimmäinen näyttely *Sisällä* koostui Galleria G:hen tehdyistä tilataideteoksista, jotka muodostivat yhdessä näyttelytilan kanssa kokonaisuuden. Tästä asetelmasta tulen nyt jatkamaan eteenpäin. Päätän aloittaa näyttelyn *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -tilateoksella, joka avaa sillan *Sisällä*-näyttelystä tähän seuraavaan. Teoksessa katsoja ja kokija näkevät itsensä yksityisen ja sisäisen kokemuksensa ulkopuolelta seinään kiinnitettävässä peiliosassa. Kun he tulevat katsomaan peiliä ja siitä heijastuvaa kuvaa, he pääsevät myös sisään teoksen lämpömassaan. Katsomiskokemus poikkeaa ensimmäisen näyttelyn tilataideteoksista. *Sisällä*-näyttelyssä katsoja ja kokija olivat galleriassa tilataideteoksien muodostaman kokonaisuuden sisällä. Korostin galleriatilaa yksityisenä sisätilana. Sen ikkuna-aukotukset avasivat sisätilan ja julkisen ulkotilan vuorovaikutuksen, mutta ainoastaan näyttelytilasta ulos julkiseen kaupunkitilaan menemällä pystyi tarkastelemaan tilataideteoksien muodostamaa näyttelykokonaisuutta etäännytetysti. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teokseen pääsee näyttelyssä sisälle, mutta siitä huolimatta sitä pystyy sisällä näyttelytilassa tarkastelemaan myös välimatkan päästä, kauempaa.

Kun astuu näyttelytilaan, johon tämä tilataideteos on ripustettu, ja katsoo teosta ensin kauempaa, peiliosaa luulee helposti oviaukoksi toiseen näyttelyhuoneeseen. Vasta lähem-

mäksi kävellessään ymmärtää katsovansa omaa kuvaansa muiden näyttelyteosten ympäröimänä. Yhtä aikaa peilikuvan katsomisen kanssa katsoja ja kokija kietoutuvat teoksen lämpömassaan. Kylmässä käperryttään itsensä lämpimänä pitämiseen, lämpimässä rentoudutaan ja avaudutaan ympäristöön sekä päästetään toiset lähemmäksi. Näyttelykokemuksessa ehdotan katsojalle ja kokijalle kuvaa myös siitä mahdollisuudesta, että tila voi avautua myös toisaalle.

Ilman sinua minuakaan ei olisi -teoksen lisäksi tuon toisessa näyttelyssä esille monenlaisia tapauksia ja ilmiöitä, eri lähtökohdista ja useilla tavoilla syntyneitä teoksia. Joukossa on toinenkin tilataideteos, *Moitteeton*, sekä useita veistoksia: *Paha sisään, hyvä ulos, Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Kädestä suuhun, Astiasta huoneeksi hirtinaaraalle ja Jumissa*.

Kolmiulotteisen kuvataiteen tekijänä olen kiinnostunut tilasta, myös teoksieni esitystilasta. Asettaessani esille tilataideteoksia näyttelytilalla on erityinen merkitys. Veistoksillekaan esityspaikka ei kuitenkaan ole yhdentekevä. Myös tutkimukseni toisessa näyttelyssä haluan teoksien muodostavan kokonaisuuden. Yksihuoneinen galleriatila tukee tätä ajatus-tani. Tämän lisäksi pyrin ottamaan näyttelytilan valaistusolosuhteet, oven sijainnin ja ikkunarivin osaksi ripustusta. Tila on suurehko ja hyvin korkea. *Moitteeton* vie huomion kattoon saakka tuoden korkeuden ja ilmavuuden esiin. Jakkara, palli, pöytä ja jalusta tuovat kontrastin korkeudelle sekä niille asetetut pienet veistokset kontrastin entisen tehdashallin mittakaavalle. Tilaa on paljon. Mukaan mahtuu vielä kaksi maalaustani, *Pihakuusi* ja *Lapsuuden koti*, joista aloitin työskentelyn Aberystwythin residenssissä ja joiden myötä syntyi *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teos. Maalausten ja veistosten muodostaman rykelmän pikkutalot jatkuvat gallerian ikkunoista siintävissä taloissa.

Ripustettuani näyttelyn, *Monenlaisia tapauksia*, huomaan katsovani teoksiani galleriassa selvemmin suhteessa toisiinsa sekä vielä tarkemmin suhteessa kuvataiteen kulttuuriin käytäntöön, jonka puitteissa toimin. Tarkastelukulmani on muuttunut, kun olen tuonut valmiit taideteokseni esille. Teokseni ovat siirtyneet työhuoneeltani toiseen asiayhteyteen, julkiseen näyttelytilaan kuvataidekentällä. Esilleasetettuina pääsen vertailemaan teoksiani sekä keskenään toisiinsa että tutkimustani ympäröiviin asioihin. Tämän vuoksi toinenkin näyttely muodostaa tärkeän osan tutkimustani, vaikka se ei tuo esiin teosten tapahtumasarjoja riittäväällä tavalla eikä vielä vastaa tutkimuskysymyksiini.



*Astiasta huoneeksi
hervinaaraalle, 2011,
ja Jumissa, 2011.*

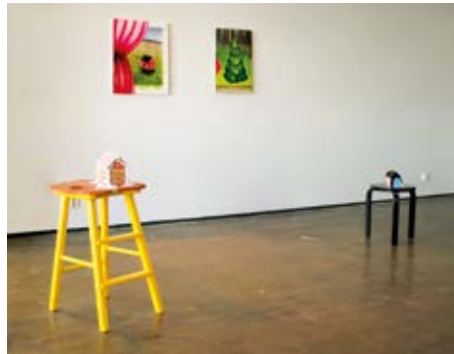
*Moitteeton, 2011,
Ilman sinua minuakaan ei olisi, 2011,
ja Kädestä suuhun, 2011.*



Monenlaisia tapauksia: yleiskuva.



*Paha sisään, hyvä ulos, 2011,
Lapsuuden koti, 2010,
Pihakuusi, 2010,
ja Perheikävä: parvekkeet
meille kahdelle, 2011.*



*Ilman sinua
minuakaan ei
olisi, 2011.*



ETÄISYYDEN
OTTAMINEN

Käytännöllisen puuhailun muuttuminen katsomiseksi tuo uudenlaisen tavan nähdä oma työskentely, kun välittömästi koettu aktiivisuus muuttuu passiivisuudeksi. Työskentely ei ole passiivisessa vaiheessakaan lepoa vaan avointa työskentelyä ilman asioiden ja paikkojen hallintaa. *Moitteeton*-teoksen tapahtumasarjassa etenen passiivisesti kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessani.

Kuvataiteilijana olen tottunut ottamaan välittömästä kokemuksestani etäisyyttä, sillä tämä on tärkeä osa kuvataiteellisen työskentelyn käytäntöä historiallisena ja kulttuurisena toimintana. Etäisyyden ottamisen tarve syntyy käytännöstä. Kun astuu taaksepäin ja ottaa välimatkaa, syntymässä oleva teos ei ole enää riippuvainen ainoastaan tekijän käytännöllisistä kiinnostuksista ja tavoitteista. Kuten olen useissa tutkimukseni työskentelyn tapahtumasarjoissa kuvaillut, aika ajoin päästän irti tekemisestäni, haen perspektiivistä etäisyyttä, josta käsin tarkastelen työskentelyäni analyttisesti ja kriittisesti suhteessa omaan kokemushistoriaani sekä käytäntöni perinteeseen. Tämä jälkeen palaan teoksen äärelle ja jatkan työstämistä, kunnes taas tunnen tarvetta suuntautua ulospäin, kriittiseen ja analyttiseen tarkasteluun suuremmassa asiayhteydessä.

Tutkimukseni kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelytapahtumien sarjat - ja seikkaperäisimmin niistä ne, joita ei määrää ennalta ajateltu idea - ovat tuoneet esiin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn yhdessä työskentelemisen materian kanssa. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä lähellä ja sisällä työskenteleminen on aivan yhtä tärkeää kuin siitä etäisyyden ottaminen. Taideteokset eivät synny ilman välitöntä kokemusta, ja kauempaa katson teoksiani tarkemmin suhteessa kuvataiteen kulttuuriseen käytäntöön. Käsintyöstämisen lisäksi kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen ajattelemiseen kuuluu mahdollisuus edetä passiivisesti. Tällöin kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä korostuu katsominen. Potts³⁰¹ kiteyttää tämän toiminnan olemuksen seuraavasti: "Seeing is having at a distance".

(301) 2000/2009, 228.

Merleau-Ponty³⁰² kirjoittaa, ettei näkeminen ole läsnäoloa itselle. Tämän sijaan se on toimijan keino olla poissa itsestään, olla sisältä päin mukana ympäristön avautumisessa. Merleau-Pontyn³⁰³ mukaan näkemällä ajattelemiseen liittyy passiivisuus. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentelyni muuttuu, kun en enää työstä teoksiani työhuoneellani vaan tarkastelen valmiita lopputuloksia *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyssä. Perspektiivinen etäisyys asettaa kauemmaksi välittömästi eletystä, jossa joka tapauksessa historiallisesti olen. Tutkimusmenetelmäni on kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely, mutta pyrin myös

(302) 1964/2006, 64;
1964/2012, 468.(303) 1964/2006, 43-44;
1964/2012, 447-448.

suuntaamaan sieltä ulos kohti minua ympäröivää eli avaamaan kokemuksiani ja tuomaan ne yhteiseen keskusteluun.

Kun asetan taideteokseni esille, esimerkiksi tutkimukseni toisessa osassa syntyneet teokset *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyyn, hyödynnän etäisyyden ottamisessa kuvataiteellisen työskentelyn ja sen tarkastelun välistä ajallista eroa. Tällöin otan yhä enemmän etäisyyttä taiteellisen työskentelyni henkilökohtaisuudesta ja katson työskentelyni lopputuloksia laajemmassa asiayhteydessä, kuvataiteen kulttuurisen käytännön kokonaisuudessa. Biestan³⁰⁴ kokemuksen vastus koskee niin toimijan materiaalista kuin sosiaalistakin maailmaa. Tehdäkseen yhteistyötä, esimerkiksi työskennellessään kuvataiteellisesti, toimijan on sitouduttava myös kokemuksen sosiaaliseen vastukseen. Siukosen³⁰⁵ mukaan kuvataiteilija kiinnittyy alaansa liittämällä yksilöllisen ilmaisunsa sen jatkumoon.

(304) 2012, 94-96.

(305) 2011, 39.

Aktiivinen työskentely muuttuu passiiviseksi etenemiseksi, kun aistiminen muuttuu aistittuna olemiseksi. Hyödynnän tätä liikettä läheltä kauemmas ja taas takaisin lähelle niin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kuin tutkimuksenkin analyysivaiheessa. Taiteellisessa tutkimuksessa teoreettinen tarkastelu tarkoittaa myös passiivista etenemistä ja etäisyyden ottamista. Tämä lähestymistapa ylittää subjektiivisuuden mutta ei johda objektivointiin klassisessa mielessä³⁰⁶.

(306) Varto 1995,
65, 91-97.

Monenlaisia tapauksia -näyttelyä kootessani totean, että näyttelyn tekeminen ei tule palvelemaan tutkimustani. Esittämällä työskentelyni lopputuloksia kuvataidenäyttelyssä tulen saamaan esille hyvin vähän kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumasarjoista, joita tutkin. Esittämällä tutkimukseni toisen osan taideteokset kuvataidenäyttelyssä pääsen kuitenkin tarkastelemaan työskentelyäni tutkimustani ympäröiviin asioihin. Ensimmäiseksi sitä ympäröi kuvataiteen kenttä ja toiseksi tutkimuksen ala.

Monenlaisia tapauksia -näyttely ja erityisesti *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teos näyttelytilaan pystytettynä tuo esiin uudenlaisen tavan tarkastella taiteellista tutkimustani. Otan etäisyyttä sekä kuvataiteilijana että tutkijana. Vaikka olen tutkimusmenetelmäni myötä tutkimukseni sisällä, minulla on myös mahdollisuus tarkastella toimintaani perspektiivisen välimatkan päästä sekä suhteessa kulttuuriseen käytäntööni. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teosta katsoessa ja kokiessa sen sisään pystyy astumaan, mutta tilataideteoksesta on myös mahdollista astua ulos sekä tarkastella sitä kauempaa sisällä näyttelytilassa suhteessa näyttelyn muihin teoksiin. Teos avautuu erilaisena läheltä, kun katsoja tai kokija on sisällä lämpömassassa ja katsoo itseään kokovartalopeilistä. Kauempaa tarkastellessa näkee ainoastaan lämpömassan valon, mutta pystyy tarkastelemaan kuvana ympärillä olevaa tilaa peilin heijastuksessa.

Tutkimukseni toisen osan näyttely ei vielä vastaa tutkimuskysymyksiini, mutta se muodostaa tärkeän osan tutkimus-

tani. Sitä katsoessani ja kokiessani näen selvemmin tutkimusmenetelmäni, kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn. Kuvataidetta tehdään alan omien päämäärien mukaan, ja kuvataiteessa yleensä lopputulos esitysyhteydessään ratkaisee. Tutkimuksessani on kuitenkin ensisijaisesti kyse kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmistä. Silti en voi tehdä näyttelyitä kuvataidekentälle ainoastaan tutkimuksen ehdoilla. Jotta saan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni tapahtumasarjat esille tutkimuskysymyksieni vaatimalla tavalla, minun on muutettava työskentelyäni tutkimukseni kolmannessa osassa.

O

S

(

3

S

A

3

)

235 • OSA (3)
238 KOLMIULOTTEINEN TUTKIMUSESITYS
247 KOKEMUKSEN VASTUS TAITEELLISESSA
TUTKIMUKSESSA
249 SYKLISYYS
252 VASTATUSTEN
255 KATSE ULOS

Monenlaisia tapauksia -näyttelyn jälkeen jatkan tutkimustyötä, josta näyttelyä kokoamaan ryhtyessäni astuin sivuun. Koneen säätiön Saaren kartanon residenssityöskentelyjaksolla 1.9. – 31.10.2012 siirrän työskentelykuvia tietokoneelle, luen työpäiväkirjaa ja jatkan kirjoittamista. Tuon toisen osan työskentelyn työvaihekuvia ja päiväkirjamerkintöjä yhteen ja huomaan, että minulla on tutkimusaineistoa paljon enemmän kuin olen väitökseni toisen osan produktiossa esittänyt. Samalla palaan tutkimustavoitteisiini ja -kysymyksiini.

Tutkimukseni ensimmäinen tavoite on kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellen kokeilla ja samalla järjestelmällisesti tutkia, miten Morrisin ja Craggin teoreettisesti määrittelemät työskentelytavat toteutuvat käytännössä. Molemmat kirjoittavat kahdesta kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinosta. Ensimmäistä Morris¹ kutsuu a priori -keinoksi tai idealismiksi ja toista taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien väliseksi vuorovaikutukseksi. Cragg² puolestaan muotoilee ensimmäisen materiaalin pakottamiseksi ennalta ajateltuun muotoon ja toisen materiaalin ja taiteilijan väliseksi dialogiksi. Kuten olen tutkimukseni edellisissä osissa esittänyt, molempien ensimmäiseksi määrittelemät työskentelytavat ovat keskenään hyvin samankaltaisia, ja myös molempien ensimmäisille työskentelytavoille vaihtoehtoiset toiset keinot tulevat lähelle toisiaan.

(1) 1970/1993, 73-78.

(2) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

Tutkimukseni ensimmäisen osan *Ketjussa, Kierrossa* ja *Lähellä* -tilataideteosten tapahtumasarjoissa pyrin havainnollistamaan ja tutkimaan käytännössä Morrisin määrittelemää a priori -keinoa ja Craggin muotoilemaa materiaalin pakottamista ennalta ajateltuun muotoon. Kyseisten teosten tekeminen tuo kuitenkin esiin toisenlaisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelykeinoon: alkuidea voi muuttua työskentelyn aikana ja lopputulokseksi voi syntyä toisenlainen mutta kiinnostava taideteos.

Tutkimukseni toisessa osassa kokeilen vielä kerran *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teoksen kanssa a priori -keinoa ja materiaalin pakottamista ennalta ajattelemaani muotoon, mutta tutkimuksellisesti lopputulos on sama kuin ensimmäisen osan tilataideteosten kanssa. Ennalta ajattelemani idea muuttuu kehollisen, materiaallisen ja tilallisen työskentelyn aikana.

Toisen osan toisena tarkoituksena on tunnistaa ja havainnollistaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keino, jossa ennalta ajattelemisen sijaan korostuu taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välinen vuorovaikutus³ sekä materiaalin ja taiteilijan välinen dialogi⁴. Nämä tulevat esiin *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyn kuudessa muussa teoksessa: *Paha sisään, hyvä ulos, Kädestä suuhun, Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton*. Tältä osin tutkimustehtäväni on täyttynyt.

(3) Morris
1970/1993, 73-78.(4) Cragg 1985/1998, 60;
Cragg 1996/1998b, 81;
Cragg 1996/1999, 109.

Silti teen valinnan, jonka mukaan keskityn vielä yksittäiseen, keholliseen, paikalliseen, liikkeelliseen ja tilalliseen ajattelemiseen, sillä Kreikasta alkanutta idealismia ja ajattelun yleispätevää, järkeen ja sanoihin perustuvaa perinnettä on tutkittu runsaasti⁵. En ole vielä onnistunut havainnollistamaan Morrisin⁶ a priori -keinoa ja Craggin⁷ materiaalin pakottamista ennalta ajateltuun muotoon, mutta en tutki enää kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä, jota ohjaa ennalta mielessä ajateltu idea. Tämän sijaan haluan tarkentaa vielä kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn, jossa taiteilija ei jakaudu ajattelijana ja työntekijänä kahdeksi eri toimijaksi⁸, koska se ei tullut esiin *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyssä, jossa esitin ainoastaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni lopputuloksia.

Olen tutkimassa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarjaa, ja työskentelyni lopputulokset muodostavat vain pienen osan tutkimusaineistoani. Ennen kuin teen lisää aineistoa, haluan tarkastella koko tutkimukseni toisen osan jo olemassa olevan aineiston vielä seikkaperäisemmin. *Ilman sinua minuakaan ei olisi* -teos on selvä tapaus, koska sitä aloittaessani minulla on mielessä pohdittu ja paperille luonnosteltu teosidea. Kuusi muuta teosta tuntuvat epäselvemmiltä, sillä työskentely niiden kanssa sisältää paljon aistisuutta ja kehollisuutta. Tapahtumasarjoja, joiden aikana nämä teokset ovat syntyneet, on vaikeaa hahmottaa. Kehollista työskentelyä on haastavaa purkaa tutkimuksen järkeen perustuvilla ja lineaarisilla keinoilla.

(5) Vadén 2004, 49.

(6) 1970/1993, 73-78.

(7) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(8) Siukonen 2011, 10.

KOLMIULOTTEINEN TUTKIMUSESITYS

Käyn yhä järjestelmällisemmin läpi aineistoa, jonka olen tutkimukseni toisen osan kolmiulotteisella kuvataiteellisella työskentelyllä tuottanut. Palaan takaisin lähelle, välittömään kokemukseen kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Pyrin hyödyntämään kokemustani analysoidessani tutkimusaineistoani. Fenomenologisen tarkastelun⁹ mukaan analysoin niitä seikkoja, joita olen teoksia tehdessäni löytänyt havainnoimalla.

(9) Spiegelberg 1994, 691.

Kolmiulotteiseen kuvataiteelliseen työskentelyyn ja siinä ajattelemiseen kuuluu ilmiöiden tunnistaminen aistisessa kokemuksessa. Keskenäinen teos toimii ajatusten koetavina, käsinkosketeltavina osina. Koska *Paha sisään, hyvä ulos, Kädestä suuhun, Perheikävä: parvekkeet meille kahdeksalle, Astiasta huoneeksi hirtinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton* -teokset ovat syntyneet tällä tavalla, tutkin niiden tapahtumasarjoja samalla menetelmällä. Tulostan työvaihekuvia ja päiväkirjasivuja isompina ja puhtaaksi kirjoittamaani tekstiä paperille. Etsin tapahtumien järjestystä sommittelemalla paperia ensin lattialla ja vien ne sitten oikeissa suhteissa seinälle. Valmistellessani toista taiteellisen työskentelyni lopputuloksista koostuvaa näyttelyä koin astuvani tutkimuksessani sivupolulle. Nyt koen taas tutkivani kuvanveistäjänä: Kosketan ajattelemaani. Näen sen mitä ajattelen. Näen sen myös suhteessa toisiin muotoihin ja pystyn koko ajan hahmottamaan syntyvää kokonaisuutta myös käsinkosketeltavasti.

18.4.2013



Työskentelyni kulkua on vaikeaa jäsentää, jos sitä ei johda ennalta mietitty idea, koska silloin minulla ei ole alun kiintopistettä. Jälkikäteen taas olen kehon muistini, päiväkirjamerkintöjeni ja työvaihekuvienei varassa. Yritän löytää työskentelyn alkuja, teosten syntymisten kannalta merkittäviä tapahtumia sekä niitä havaintoja, jotka johtivat lopputuloksiin. Kerätessäni toisen osan työskentelytapahtumien sarjojen aineistoja yhteen

kysyn myös, olenko antanut koko keholle mahdollisuuden osallistua työskentelytapahtuman kaikkiin vaiheisiin. Ja miten kolmiulotteinen kuvataideteos siinä tapauksessa syntyy?

Työstän työskentelytapahtumista kerääntyviä ketjuja eteenpäin, jotta voisin kuvata niitä ja kirjoittaa niistä tutkimukseni kirjalliseen osaan. Pohdin, millä tavalla saisin aineistossani havaitsemani asiat teoreettisesti esiin. Pohdin myös, miten voisin esittää kolmiulotteista kuvataiteellista ajattelua muille. Voiko Morrisin¹⁰ taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välistä vuorovaikutusta sekä Craggin¹¹ materiaalin ja taiteilijan välistä dialogia havainnollistaa muutoin kuin työskentelemällä tässä ja nyt tai kirjoittamalla siitä jälkikäteen? Miten voisin esittää katsojille ja kokijoille tienviitat käsittelemiini kokemuksellisiin ilmiöihin? Kuinka voin saavuttaa Hannulan, Suorannan ja Vadénin¹² esiintuoman laadullisen tutkimuksen tärkeimmän luotettavuuden kriteerin, kommunikatiivisuuden?

Kaartelen näiden samojen kysymysten ympärillä tehdesäni seminaari- ja konferenssiesityksiä sekä kirjoittaessani artikkeleita. Kokeilen niissä erilaisia tapoja tuoda työskentelytapahtumien sarjoista muodostuvia tarinoita tutkimuskirjoittamisen yhteyteen. Tarkoitukseni on kuljettaa mukanani kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kokemuksellisuutta. Yritän tuoda kirjoittamiseen taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuden hyödyntää sekä käytäntöä että teoriaa. Juuri tämä on se, mikä hävisi, kun esitin ainoastaan työskentelyni lopputuloksia väitökseni toisessa näyttelyssä kuvataidekentällä. Lopputulokset eivät kerro koko siitä matkasta, jonka olen teoksieni kanssa kulkenut niiden valmistumiseen asti. Kun esitän seuraavan kerran tutkimustani julkisesti, voisinko tehdä toisin kuin esimerkiksi Morris ja Cragg, jotka esittävät ainoastaan kuvataiteellisen työskentelynsä lopputuloksia ja nekin eri paikoissa kuin kirjalliset teoriat?

Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskentelemällä tartun aineelliseen, käsillä olevaan hetkeen. Tämä avaa minulle erityisen mahdollisuuden tutkimuksessa, kun taiteellisen työskentelyn käytäntö johdattaa teoreettista tarkasteluani¹³. Saadakseni materiaallisen ja tilallisen työskentelyn keinoa esille kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä minun on aukaistava työskentelytapahtumieni sarjoja. Voin kuvata teosten syntymistä ja tarkentaa katsojille, kokijoille ja lukijoille taiteellisessa työskentelyssä kulkemaani ja havainnoimaani tietä, jos tuon tutkimusaineistoani laajemmin esille. Tutkimani asiat ilmenevät toiminnassa, ja siinä yhdistyvät käytäntö ja teoria. Tämän pitäisi olla koettavissa tutkimukseni viimeisessä produktio-osassa. Tuon sen esille akateemiseen ympäristöön, joka on tutkimuksellisesti vapaampi kuin kuvataidekenttä.

Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Mediakeskus Lumeen galleriassa vallitsee akateeminen vapaus.

(10) 1970/1993, 73-78.

(11) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(12) 2004, 86.

(13) Tällaisesta tutkimuksesta käytetään englanninkielellä käsitettä practice-led research (Candy 2006).

Taiteellista vapauttani kuitenkin rajoitetaan. Siinä, kuinka voin esittää tutkimusaineistoani ja teoksiani tilassa, on paljon sääntöjä. Esimerkiksi näkymää Sampo-salin ylälämpiöön ei saa sulkea. Gallerian keskellä tulee olla joko kahden metrin kulkuväylä keskellä tai metrin kulkuväylät molemmilla reunoilla. Nyt joudun ajattelemaan myös erilaisia asioita kuin kahden edellisen produktio-osan kohdalla.

Kun esitän *Kädestä suuhun* -teoksen työskentelytapahtumien sarjaan perustuvan esitelmän¹⁴ uudelleen seminaarissa, niin järjestän sen videotaltioinnin. Kokoan siitä yhdessä ammatilaisen kanssa videon, jossa luettuun teoksen syntykertomukseen yhdistyy liikkuvaa kuvaa, valokuvia ja tutkimustekstin katkelmia. Video sisältää kuvaa myös lopullisesta taideteoksesta. Rinnastan videon ja taideteoksen Lumeen galleriassa:

(14) Mälikoskela 2012.

Kädestä suuhun, 2011,
mansikanmakuiset
makeisnauhat, teippi, liima,
glyseroli, akryylilakka ja
lasinen kakkuvati, 18 x 29 x 29 cm.

*Not Only Sweet
Dreams – Art As
Confrontation*,
2013, video.

Moitteeton, 2011, villalangat
ja jätessäkki, 440 x 70 x 45
cm, *Kädestä suuhun* ja
video kolmiulotteisessa
tutkimusesityksessä.



Moitteeton-teoksen tapahtumasarjan jäsentämistä kokeilen artikkelissa *There Is No Art Without Confrontation*¹⁵. Tuon kuvallisen tekstin taideteoksen rinnalle näyttelytilassa. Valitsen papereille tulostetun artikkelin luku- ja katsomistasoksi perinteisiä, valkoisia veistosjalustoja. Niillä haluan tuoda esiin materiaalista ja tilallista tutkimusmenetelmäni, kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyäni, jota ilman en olisi voinut kyseistä artikkelia kirjoittaa. Teoria, käytäntö ja niistä syntyneet kuvataiteelliset lopputulokset koetaan nyt samassa tilassa. Samalla tavalla kuin yritän tuoda kirjoittamiini mukaan taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuden hyödyntää sekä teoriaa että käytäntöä, pyrin tällä produktio-osalla havainnollistamaan taiteellisen tutkimuksen molempia mahdollisuuksia kuvataiteen esittämisen yhteydessä.

(15) Mälikoskela 2015b.

Kädestä suuhun -teoksen ja sen tekemisestä syntyneen esitelmän ja videon sekä *Moitteeton*-teoksen ja sen tekemisestä syntyneen artikkelin lisäksi päätän kerätä tutkimusaineistostani viimeiseen produktioon kaiken sen, millä tuntuu olevan merkitystä lopullisten taideteoksien syntymiselle. Asetan

esille laajemman tutkimusaineiston kuin *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyssä, joka sisältää myös taideteokset *Paha sisään, hyvä ulos*, *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle*, *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* ja *Jumissa*. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn vaiheiden, luonnoksien, valokuvien ja päiväkirjamerkintöjen rinnalla esitän myös tapahtumasarjoissa syntyneet lopputulokset. Näin voin nähdä ja kokea tutkimusaineistoni samassa tilassa yhtä aikaa. Työhuoneeni ei ole tähän tarkoitukseen riittävän suuri. Julkisella esittämällä näytän myös muille katsojille ja kokijoille, mitä olen havainnoinut ja ajatellut teoksia tehdessäni.

There Is No Art Without Confrontation
-artikkeli veistosjalustoilla esitettynä
Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä.

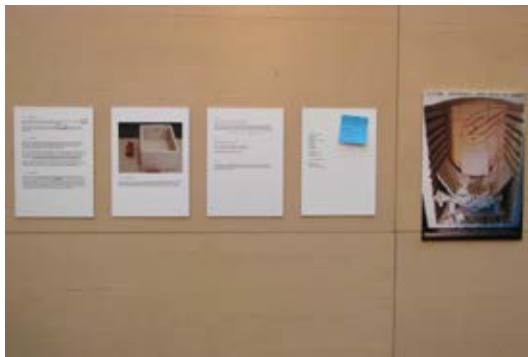
Kolmiulotteinen tutkimusesitys,
Lumeen galleria,
9. – 20.12.2013.



Kolmiulotteista tutkimusesitystä valmistellessani ajattelin vielä kaikkien siinä esittämieni taideteosten syntyneen täysin ilman ideaa, sillä niiden tekemisen lähtökohtana ei ole ollut kuva mielessä tai paperilla. Kirjoitan näyttelytiedotteeseen:

...Joskus minulla ei kuitenkaan ole alkuideaa, ja silti työskentelyni lopputuloksena saattaa olla uusi taideteos. Työskentelystä ilman ideaa ei vielä ole vakiintunutta käytäntöä kuvataiteessa. Tässä kolmannessa produktio-osassani pyrin tuomaan esille, miten taideteos tällaisessa tapauksessa syntyy. Jos teosi-deaa ei kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn alussa ole, mikä käynnistää työskentelyn? Miten asiat ja yhteydet syntyvät tai löytyvät tekemällä?

Kun *Kolmiulotteinen tutkimusesitys* on pystytetty, kuljen tutkimusaineistoni keskellä. Taivallan taas uudelleen niitä polkuja, joita olen kulkenut kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellessäni. Näen ja koen työskentelyni tapahtumasarjoja. Voin käydä tapahtumia läpi useita kertoja ja muistan niitä yhä tarkemmin. Nostan aineistosta esiin tärkeäksi kokemiani asioita. Korjaan ja lisään puuttuvia palasia. Esimerkiksi *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen tapahtumasarja alkaa muotoutua seuraavanlaiseksi:



Samalla tavalla pystyn nyt näkemään selvemmin kuvataiteellisen työskentelyni muodostaman rihmaston, jossa *Jumissa*-teokseni on syntynyt:

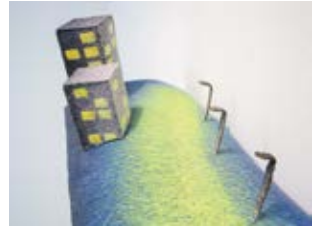
Jumissa, 2011, lasitettu kivitavara ja polykarbonaattilevy, 18 x 37 x 27 cm.



Jotta en olisi ainoastaan parin vuoden takaisen työskentelyni varassa, otan *Kolmiulotteiseen tutkimusesitykseen* mukaan myös viimeisimmäksi valmistuneen teokseni, *Kirjokannen alla ja yllä*, sekä teoksen, jota teen parhaillaan. *Kirjokannen alla ja yllä* -teoksen viereisellä seinällä esitän sen tapahtumasarjan:



Kirjokannen alla ja yllä,
2012, veteenliukenevalle muovikalvolle
koneommellut polyester- ja viskoosilangat,
koveteaine, 53 x 35 x 20 cm.



Parhaillaan työstämäni teos on saanut alkunsa samoista maalauksista kuin *Paha sisään, hyvä ulos* -teos.

Kuusiluonnos ja *Pihakuusi*, 2010, tussi paperille, 58 x 38 cm.



Olen kokeillut väreillä ja materiaaleilla. Ja samalla olen kokeellut ajatuksiani kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemiseni kokemuksissa:



Olen etsinyt muotoa ja sen synnyttämää sisätilaa sekä sen toteuttamiseksi materiaalia ja tekniikkaa. Olen joutunut aloittamaan useita kertoja uudestaan.



Kolmiulotteisen tutkimusesityksen aikaan olen menossa pronssisessa versiossa ja sen viimeistelyssä. Etsin suhdetta hiotun pronssin kiiltävälle ja patinan matalle pinnalle sekä vaalean ja tumman kontrastille. *Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä*

haluan korostaa, että teoksen työskentelytapahtumien sarja ei ole vielä päättynyt. Tämän vuoksi esitän vielä tekeillä olevan teoksen niiden työvälineiden päällä, joiden avulla työstän teosta työhuoneellani. Keskeneräisen teoksen viereen asetan tyhjän veistosjalustan ja nimikyltin. Lopputulos voidaan asettaa vapaalle veistosjalustalle ja valmistuneen teoksen nimi voidaan kirjoittaa nimikylttiin sitten, kun teos valmistuu.



Kolmiulotteisen tutkimusesityksen jälkeen palaan työhuoneelleni työskentelemään valokuvien ja tekstien pariin. Myös tutkimukseni tapahtumasarjassa kaarran taaksepäin. Aloitan uudelleen väitöskirjani ensimmäisestä osasta. Tarkennan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiallista osuutta sekä tutkimustavoitteitani ja -kysymyksiäni. *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* koettuani haluan myös tarkentaa tapahtumasarjoja, joiden aikana *Paha sisään, hyvä ulos, Kädestä suuhun, Perheikävö: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton* -teokset ovat syntyneet.

Kolmiulotteinen kuvataiteellinen ajatteleva *Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä* on sekoittanut kirjallisen osan suoraviivaisuutta. Huomaan, että teoksien syntytarinoiden lisäksi minun on ajateltava uudelleen myös teoreettista puolta. Materiaalinen ja tilallinen tutkiminen on tuonut esiin *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* taideteoksien tapahtumasarjoista ideoita. Ne eivät ole kuitenkaan syntyneet etukäteen mielessä ajattelemalla vaan Morrisin¹⁶ määrittelemässä taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välisessä vuorovaikutuksessa sekä Craggin¹⁷ hahmottelemassa materiaalin ja taiteilijan välisessä dialogissa. En koe enää kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn menetelmällistä kahtiajakoa etukäteen ajattelemiseen sekä materiaaliseen ja tilalliseen ajattelemiseen kohdallisena.

(16) 1970/1993, 73-78.

(17) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

KOKEMUKSEN VASTUS
TAITEELLISESSA
TUTKIMUKSESSA

Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä oli mahdollista nähdä ja kokea samassa tilassa ja yhtä aikaa laajempi tutkimusaineisto niistä teoksista, joiden työskentelytapahtumien sarjoissa en hahmottanut johdattavaa teosideaa. Lumeen gallerian näyttelytilassa esitin lopputulosten rinnalla niiden tapahtumasarjojen dokumentoinnin. Laajemman tutkimusaineiston avulla pyrin tuomaan esiin, mitä tein ja ajattelin teoksia työstäessäni.

Taiteellisessa tutkimuksessa tutkija toimii keskellä tapahtumista. Tätä havainnollistin väitökseni ensimmäisessä näyttelyssä *Sisällä*. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen aistivassa vaiheessa on tärkeää pysyä lähellä ja sisällä. Silloin tarkoituksena ei ole etäisyyden ottaminen. Kuten olen tutkimukseni toisessa osassa osoittanut, välittömästä kokeemuksesta etäisyyden ottaminen kuitenkin kuuluu kuvataiteellisen työskentelyn käytäntöön historiallisena ja kulttuurisena toimintatapana.

Kuvaan tutkimukseni toisessa osassa, kuinka vaihdan välillä aistivana työstämisen aistittuna työskentelemiseen. Tällöin etenen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessani passiivisesti. Saatan välillä hakea käsintyöskentelyyn etäisyyttä ja tarkastella työskentelyäni katsomalla perspektiivisen välimatkan päästä. Sieltä näen työskentelyni kriittisemmin ja analyttisemmin suhteessa muuhun kokemushistoriaani ja käytäntöni perinteeseen. Etäisyyden ottamisen jälkeen jatkan teoksen työstämistä, kunnes taas tarvitsen tarkastelua laajemmassa asiayhteydessä.

Monenlaisia tapauksia -näyttelyn jälkeen minulla oli joukko teoksia, joiden työskentelyvaiheita oli haastavaa jäsentää, koska ne sisältävät paljon aistisuutta ja kehollisuutta. Halusin hyödyntää niiden tutkimisessa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn ja siinä ajattelemisen mahdollisuutta, jossa kosketan sitä ja näen sen, mitä ajattelen. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä näen ajatteleman myös suhteessa toisiin muotoihin ja tilaan, eli pystyn koko ajan hahmottamaan myös syntyvää kokonaisuutta. Esimerkiksi tietokoneella kirjoittaessa näen suurella näytöllä kaksi sivua kerrallaan, samoin kirjaa lukiessa. Jos haluan nähdä kokonaisuuden pitemmästä tekstistä minun on printattava teksti papereille tai irrotettava ja halkaistava kaksipuoleiset sivut nidotusta kirjasta. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä laajenan ajatteluaani materiaaliseksi: voin kokeilla muotoa tietyssä materiassa, jolloin minulla on sekä nähtävä että käsinkosketeltava yhteys ajattelemiini ilmiöihin. Ajattelemisen kosketuspinta nostaa esiin kokemuksen vastuksen. Tämä on taiteellisen tutkimuksen materiaallinen ja tilallinen mahdollisuus.

Käytän kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä tutkimusmenetelmänäni, joten toimin myös tutkimuksessani kokemuksen vastuksen kanssa reaalityodellisuudessa. Kehoni on vastus sitä ympäröivälle, ja voin myös tuntea siihen kohdistuvan vastuksen *kiasmassa*¹⁸. Tutkimustoiminnan kehollisuuden ja siihen kuuluvan vastuksen avulla tunnistan, mikä on olemassa, esimerkiksi mikä on tutkimusaineistoani ja mikä siinä on merkityksellistä. Kokemuksen vastusta vasten hahmotan, mikä on itseäni ja mikä taas toista. Kokemiseen liittyy aina sosiaalinen ulottuvuus, ja tämän vuoksi toimijan on sitouduttava myös kokemuksen sosiaaliseen vastukseen¹⁹.

Kokemuksen vastus aistivan ja aistitun *kiasmassa* sekä sitouttaa minut materiaaliseen yhteistyöhön syntymässä olevan teoksen kanssa että erottaa minut siitä. Nämä molemmat tulevat ilmi esimerkiksi *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen tapahtumasarjasta. Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessä työskentelyssäni sekä laajennan ajatteluani materiaaliseksi että erotan vastusta vasten itseni syntymässä olevasta taideteoksesta. Näin voin nähdä itseni ulkopuolelta tämän toisen avulla kiasmaattisen työskentelyn ajattelemisessa. Samalla koettelen niin teosta kuin itseäni. Tämä ei ole mahdollista sisäisessä havainnossa, esimerkiksi mielessä ajattelemisessa tai itsereflektiossa.

Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä toin kyseisen työskentelytavan tutkimusaineistoni tarkastelemiseen. Asetin sekä työskentelyvaiheiden dokumentoinnin että valmiit lopputulokset esille yhtäaikaaisesti koettaviksi. Sen lisäksi että pääsin kulkemaan laajemman tutkimusaineistoni keskellä, ajattelemaan paikallisesti, ja kohtaamaan sen vastatusten *kiasmassa*, pystyin myös tarkastelemaan sitä ajan ja tilan luoman etäisyyden päästä. Tarkastelin aineistoani aistisesti, mutta kokemuksen vastus erotti minut siitä. Peräännyin kuvataiteellisen työskentelyn henkilökohtaisuudesta ja katsoin tutkimusaineistoani niin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kuin tutkimuksen kokonaisuudessa. Tämän jälkeen jatkoin kirjoittamista.

Kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä ja taiteellisessa tutkimuksessa, jota käytäntö johdattaa²⁰, kokemuksen vastusta vasten työskenteleminen on aivan yhtä tärkeää kuin siitä etäisyyden ottaminen. Hyödynnän tätä liikettä läheltä kauemmas ja taas takaisin lähelle niin kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen kuin tutkimuksenkin analyysivaiheessa. Tällöin täyttyy Hannulan, Suorannan ja Vadénin²¹ vaatimus siitä, että taiteellisen kokemuksen tulisi ohjata taiteellista tutkimusta avoimesti ja kriittisesti.

Tutkimuskysymykseni juontavat juurensa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni kokemuksista ja siinä samassa kokemuksellisuudessa sekä sen vastusta vasten etsin niihin *Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä* vastauksia. Kokemuksen vastus onkin yksi tutkimukseni keskeisimmistä osateki-

(18) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

(19) Biesta 2012, 94-96.

(20) Practice-led
research (Candy 2006).

(21) 2004, 16.

jöistä. Sen avulla kyseenalaistan tutkijanpaikkaani taiteilijana, joka tekee tutkimusta kolmiulotteista kuvataidetta tekemällä. Tutkimukseni kommunikatiivisuus ja luotettavuus perustuvat tutkimusmenetelmäni yksittäisyyden sisäistämisen lisäksi kuvataiteen luonteen käsittämiseen tietynlaisena: vakiintuneena kulttuurisena käytäntönä.

SYKLISYYS

Varton²² mukaan kokemuksen aika on avoinna menneeseen ja tulevaan sekä sisällöltään arvaamaton. Kokeminen on harvoin suoraviivaista. Kolmiulotteinen kuvataiteellinen ajatteleva ilmenee yksittäisissä kokemuksissa, joten sekään ei tapahdu lineaarisessa päätelmäkettussa. Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti työskennellessäni niin sanotusti soudan ja huopaan ajassa, kuten olen esimerkiksi *Horisontissa* ja *Kädestä suuhun* -teoksien tapahtumasarjoja kuvaamalla esittänyt. Bourgeois²³ kuvaa kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn syklistä käsitteillä *I Do, I Undo ja I Redo*.

(22) 2008b, 61.

Kuvataiteilija järjestee taiteellisessa työskentelyssään vanhoja havaintoja ja kokemuksia uudelleen yhdessä uusien havaintojen kanssa, kirjoittaa Oja²⁴. Useat tutkimukseni teoksien tapahtumasarjat ovat osoittaneet tämän kehollisuuden olevan luonteeltaan kerrostunutta ja syklistä. Kolmiulotteista työstävänä kuvataiteilijana sitoudun aikaan ja paikkaan. Tämän lisäksi matkaan jo koetussa, muistoissa, mutta materiaallinen ja tilallinen työskentely ja siihen liittyvä vastus tuovat minut takaisin kyseessä olevaan työskentelyhetkeen.

(23) 2000, 3;
2008, 368.

Valkeapää²⁵ painottaa, että taiteellisesti ajatellen etsitään työskentelyssä hahmottuvaa ratkaisua. Tällöin tarkoituksena ei ole tavoitteenalinen ja lineaarinen eteneminen aloituspisteestä A lopetuspisteeseen B. Esimerkiksi *Horisontissa* ja *Kädestä suuhun* -teoksien tapahtumasarjat eivät ala siitä hetkestä, kun ostan makeisnauhoja Ikeasta. Minulla on niistä jo aiempia kokemuksia, jotka sekoittuvat uusien kanssa. Aistisessa ja kokemuksellisessa toiminnassa suoraviivaisuus ei ole olennaisinta. Kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn kehämäisyys korostuu entisestään, jos taiteilija työskentelee ilman ideaa.

(25) 2010, 21, 23.

Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle ja Jumissa -teoksien tapahtumasarjat taas näyttävät, että kolmiulotteista työstävä kuvataiteilija voi edetä työskentelyssään, vaikka hänellä ei ole aavistusta tulevasta kuvasta, kuvataiteellisen työskentelyn lopputuloksesta. Esimerkiksi *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teosta aloittaessani olen alusta alkaen varma, että metsästämissä teemoista on syntymässä jotain mielenkiintoista. Aistisesti valppaana voin kiinnittää sellaisiin asioihin huomiota, joita

en osaa tapahtumahetkellä kuvata tai nimetä tai joiden kokonaisuutta en vielä näe.

Heimonen²⁶ kirjoittaa varmuuden koetusta syntyvän liikkeessä, toiminnassa. Syklisessä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessa suoraviivaisen etenemisen sijaan olennaisempaa on toiminnan jatkaminen. On tärkeää jatkaa liikettä ja kiasmaattista toimintaa, vaikka en vielä tietäisi sen johtavan tiettyyn lopputulokseen. Kun en pyri kohti jo tuttua, tiedettyä tai hallittavaa, saan esiin sen, mikä on tulossa. Syklisen kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen lopputulos syntyy tekijälleen kokemuksessa.

Kuten olen edellä kirjoittanut, olen pyrkinyt käyttämään tutkimusmenetelmäni, kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä, tutkimusaineiston tuottamiseen mutta myös sen analysoimiseen. Tämä tuo kiertävän rytmin myös tutkimukseeni. Esimerkiksi *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyn tekeminen voidaan nähdä Bourgeoisin²⁷ kuvaamana *I Do* -vaiheena. Olen työskentelyssäni aktiivinen ja etenen. Työskentelen näyttelyyn kolmiulotteisesti ja kuvataiteellisesti ja esitän näyttelyssä työskentelyni lopputuloksia, vaikka sitä tehdessä alan kyseenalaistamaan toimintaani. Jatkan kuitenkin näyttelyn tekemistä, jotta pääsen tutkimuksessani eteenpäin.

Monenlaisia tapauksia -näyttelyn jälkeistä tutkimusvaihetta voidaan nimittää Bourgeoisin²⁸ käsitteellä *I Undo*. Kierrän työskentelyssäni taaksepäin ja puran uudelleen epäselviä tapahtumasarjoja. Päätän asettaa jo kerran esittämäni teokset tapahtumasarjoiheen vielä kerran esille *Kolmiulotteiseen tutkimusesitykseen*. Tämä tarkoittaa sellaisen ratkaisun löytymistä, että siirryn työskentelyssäni Bourgeoisin²⁹ *I Redo* -vaiheeseen. Ajatteluni selkiytyy. Tiedän, miten voisin taas edetä ja tehdä uutta. Palaan tutkimisessani väitöskirjani ensimmäiseen osaan ja tarkennan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn historiallista osuutta sekä tutkimustavoitteitani ja -kysymyksiäni. *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* koettuani palaan myös *Monenlaisia tapauksia* -näyttelyn jälkeen aloittamiini kertomuksiin *Paha sisään, hyvä ulos, Kädestä suuhun, Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton* -teoksien tapahtumasarjoista.

Tekemällä *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* ja tarkastelemalla tutkimusaineistoani kokemuksen vastusta vasten tunnistankin *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen tapahtumasarjassa idean, jonka olen kirjoittanut työpäiväkirjaani. Sitä ei voida kutsua luonnokseksi. Se on pikemminkin muistiinmerkin töjen kimppu työskentelyn tiimellyksessä. En ajatellut sitä valmiiksi ennakkoon mielessä, vaan se syntyy tekemällä. Jatkan myös sen työstämistä materiaalisesti ja tilallisesti. Tämän vuoksi työskentelyäni kohti *Paha sisään, hyvä ulos* -teosta ei voida jakaa mielessä suunnitteluun ja sen aistiseen

(26) 2010, 38.

(27) 2000, 3;
2008, 368.

(28) 2000, 3;
2008, 368.

(29) 2000, 3;
2008, 368.

toteutukseen. Vaikka työskentelyni sisältää idean ja mielessä ajattelua, se vertautuu Morrisin³⁰ määrittelemään taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien väliseen vuorovaikutukseen sekä Craggin³¹ materiaalin ja taiteilijan väliseen dialogiin. *Paha sisään, hyvä ulos* -teoksen tapahtumasarjassa kuitenkin ilmenee, kuinka materiaallinen ja tilallinen ajattelu sitoo minut tiettyyn aikaan ja paikkaan. Lisään kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni ja siinä ajattelemiseni jäsentämisen avuksi Vadénin³² paikallisen ajattelun.

Kädestä suuhun -teoksen makeisnauhoihin liittyvät keholliset muistot ohjaavat minua materiaalliseen ja tilalliseen työstöön alusta alkaen. Tästä johtuen ajattelin ennen *Kolmiulotteista tutkimusesitystä* teoksen syntyneen täysin ilman ideaa. *Kädestä suuhun* -teoksen tapahtumasarjassa mansikkauhojen pyöritteleminen käsissä avaa aistivan ja aistitun *kiasman*³³. Siinä työskentelymateriaalini saa minut ajattelemaan käsieni suojelemista ja lapasia. Haluani kutoa mansikkauhoista käsieni kokoiset lapaset voidaan kutsua ideaksi, mutta sitäkö en ajattelu mielessä ennakoon. Myöhemmässä työskentelyvaiheessa piirrän luonnoksen kokeillakseni kierrettyjä lapasia jalallisella kakkuvadilla. Se voidaan nähdä jo kokonaisena, kuvallisena ideana, mutta sivuutin sen *Kolmiulotteisen tutkimusesitykseen* asti.

Kolmiulotteinen tutkimusesitys saa minut tutkimaan Morrisin fenomenologiaa ja Craggin dialogia uudelleen, sillä työskentelyni *Paha sisään, hyvä ulos* ja *Kädestä suuhun* -teoksien kanssa ei noudata puhtaasti kumpaakaan Morrisin ja Craggin kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinoista. Morris³⁴ kirjoittaa kehollisuudesta, taiteilijan toiminnan ja ympäristön materiaalien välisestä vuorovaikutuksesta. Hän tuo esiin kehollisen mahdollisuuden³⁵, koko kehon³⁶ ja kehon, kuten se ilmenee kolmiulotteisessa todellisuudessa³⁷, mutta hän ei määrittele kehoa. Tulkitsen hänen kirjoittavan ensisijaisesti kokemuksellisesta toiminnasta, jossa käsitteellisyydelle tai älyllisyydelle ei ole tilaa.

Kädestä suuhun -teoksen tapahtumasarjan yhteydessä esitän, että Morrisin teoriat eivät selitä kokonaan työskentelyäni, ja erityisesti siinä ajattelemistani. Jatkan lukemista ja tutkimista. Löydän lisää Craggin³⁸ kirjoituksia, joissa hän vie pitemmälle materiaalin ja taiteilijan välistä dialogia. Se onkin vasta ensi askel ajattelemiseen materiaalin kanssa. Dialoginen ajattelu materiaalin kanssa ei ole ainoastaan aistista vaan siihen yhdistyy myös älyllisyys ja käsitteellisyys. Tästä on kysymys *Kädestä suuhun* -teoksen tapahtumasarjassa.

Kolmiulotteinen tutkimusesitys sekä siinä esittämäni teokset ja niiden tapahtumasarjat tuo esiin kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen syklisyyden. Viimeinen produktio-osa myös näytti, että olen lähes jokaisen esille asettamani teoksen tapahtumasarjassa kiertänyt työskentelyssäni

(30) 1970/1993, 73, 78.

(31) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(32) 2000; 2004.

(33) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

(34) 1970/1993.

(35) Morris 1970/1993, 75.
Morris käyttää kehollisesta mahdollisuudesta englanninkielistä käsitettä bodily possibility.

(36) Morris 1970/1993, 77.
Morris käyttää koko kehosta englanninkielistä käsitettä the entire body.

(37) Morris 1970/1993, 78.
Morris käyttää siitä, miten keho ilmenee kolmiulotteisessa todellisuudessa englanninkielistä ilmaisu body as it exists in a three-dimensional world.

(38) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81, 84;
1997/1998, 85; 1998.

taaksepäin ja kokeillut useaa suuntaa. Teosten tapahtumasarjojen uudelleen tutkiminen osoitti aistisen valppauden silloittavan kolmiulotteista kuvataiteellista ajattelemistani tapahtumasta toiseen. Kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti ajatellen neuvottelen jatkuvasti ja vastavuoroisesti, teen päätöksiä väliaikaisesti ja välillä etenen passiivisesti. Siihen kuuluu purkaminen, uudelleen kokeileminen ja muuttaminen. Tämän vuoksi työskentelyn lopetushetkeä ja teoksen valmistumista on haastavaa ennakoida.

VASTATUSTEN

Tutkimuksessani pyrin hyödyntämään käytäntöäni, kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä, ja erityisesti sen mahdollisuutta koetella ajatuksia materiaalisessa ja tilallisessa tutkimuksessa. *Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä* tarkastelin tutkimusaineistoani kokemuksen vastusta vasten. Asettauduin vastatusten epäselvää tutkimusaineistoani näyttelytilassa. Näin pääsin ajattelemaan kolmiulotteisesti.

Kolmiulotteinen tutkimusesitys nosti esiin *Paha sisään, hyvä ulos* ja *Kädestä suuhun* -teoksien tekemällä syntyneet ideat. Jatkaessani lukemista ja tutkimista löysin lisää Craggin³⁹ kirjoituksia, joista selviää materiaalin ja taiteilijan välisen dialogin olevan vasta ensi askel ajattelemiseen materiaalin kanssa. Palasin myös vanhoihin luentomuistiinpanoihini sekä Varton⁴⁰ teksteihin taiteellisesta ajattelemisesta. Sinä aikana kun olen tutkimustani tehnyt, Valkeapää⁴¹ on jatkanut taiteellisen ajattelemisen kehittelyä.

Näitä teorioita käytän lähtiessäni purkamaan *Kolmiulotteisen tutkimusesityksen* muita teoksia: *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle*, *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle*, *Jumissa* ja *Moitteeton*. Teosten työskentelyvaiheita ei johda etukäteen ennakkoon mielessä ajatteleman teosidea tai ajatus, jonka mukaan pakottaisin materiaalin muotoon. Tapahtumasarjat ovat aistisia, kehollisia ja syklisiä. Teokset ovat syntyneet materiaalisesti ja tilallisesti työstämällä. Puraan niitä samalla menetelmällä kuin olen teokset tehnytkin: kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti ajatellen.

Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle -teoksen tapahtumasarja tuo esiin aistisen valppauden kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Sen myötä taiteilijan on mahdollista tarkastella kokemuksellisesti itseään ympäristössään. Varto⁴² kirjoittaa aistisesta herkkyydestä, kehollisesta valppaudesta ja aistisesta valpastumisesta taiteellisen ajattelemisen yhteydessä. Valkeapään⁴³ mukaan valppaus suuntaa taiteilijan huomiota ja virittää havaintoja. Myös Morrisin⁴⁴ taiteilijan toiminnan ja hänen materiaallisen ympäristönsä vuorovaikutuksessa sekä Craggin⁴⁵ materiaalin ja taiteilijan välisessä dialo-

(39) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81, 84;
1997/1998, 85.

(40) 2008a, 2008b, 2009.

(41) 2010; 2011; 2012.

(42) 2008b, 47-66.

(43) 2010, 26; 2011, 52.

(44) 1970/1993, 73-75.

(45) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

gissa kuvanveistäjä suuntaa työskentelyään ympäristöönsä. Varto, Valkeapää, Morris ja Cragg eivät kuitenkaan esitä, miten tämä tapahtuu. *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle* -teoksen tapahtumasarjan kuvauksessa havainnollistan, miten aistinen valppaus ilmenee kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Käyttämällä aistisen valppauden käsitettä tarkennan kolmiulotteista kuvataiteellista ajattelemista. Aistisesti valppaana koen kehon ja sitä ympäröivän kolmiulotteisesti. Tämän lisäksi aistisesti valppaana voin ajatella tekemällä ja tehdä päätöksiä paikallisesti vaihe vaiheelta.

Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle -teoksen tapahtumasarjasta en myöskään löydä ideaa. Teosta työstäessäni en ajattele sitä etukäteen mielessä valmiina teoskokonaisuutena. Tämän sijaan lopputulos syntyy kolmiulotteisesti kuvataiteellisesti ajatellen. Koettelen ajatuksiani kokemuksessa, asetun vastatusten syntymässä olevaa teostani. Aistisesti valppaana suuntaan huomiotani syntymässä olevaan taideteokseen. Kiasmaattisessa työskentelytapahtumassa risteydyn tekeillä olevan teoksen kanssa ja laajennan itseäni sen materiaaliin, kuten Cragg⁴⁶ tapahtuman määrittelee. Tällöin asetun vastatusten myös ajatuksieni kanssa.

Ajattelen sekä aistivana että aistittuna työstäessäni *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teosta. Otan välillä teoksesta etäisyyttä katselemalla sitä ja palaan takaisin työstämään teosta käsin. Tässä liikkeessä tunnistan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn materiaallisen vastuksen, kun liikkeeni irtoaa syntymässä olevasta, materiaalisesta ja tilallisesta teoksesta tai törmää siihen. Sitoudun työskentelyssäni materiaalliseen vastukseen Biestan⁴⁷ määrittelemällä tavalla, ja syntymässä olevasta teoksesta tulee vastuksen myötä työskentelyni toinen osapuoli.

Materiaalinen vastus -käsitteeni selventää Morrisin taiteilijan toiminnan ja hänen materiaallisen ympäristön välistä vuorovaikutusta sekä Craggin dialogia materiaalin ja taiteilijan välillä. Erityisesti materiaalinen vastus tarkoittaa Craggin teoriaa siitä, kuinka kuvanveistäjä laajentaa itseään työskentelymateriaaliinsa. *Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle* -teoksen tapahtumasarjassa avaudun yhteistyöhön ympäristöni kanssa, kun huomioin materiaallisen vastuksen, mutta en yritä hallita tai nujertaa sitä, vaan sitoudun vastukseen ja pysyn valppaana sitä vasten.

Varton⁴⁸ mukaan taiteellinen ajattelemisen perustuu kokemukseen sitoutumiseen ja ajatusten tulosten koettelemiseen kokemuksessa. Toisaalla kirjoittaessaan hän kutsuu kokemuksessa tunnistettavaa vastusta maailman vastukseksi⁴⁹, mutta hän ei tuo tätä kokemuksellista vastusta taiteellisen ajattelemisen yhteyteen. Valkeapää⁵⁰ puolestaan puhuu taiteellisen ajattelemisen yhteydessä lumoutumisesta. Sen laatu voi kuitenkin olla myös muunlaista kuin käsinkosketeltavaa,

(46) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78-79;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

(47) 2012, 95.

(48) 2008b, 63.

(49) Varto 1994, 34-35;
Varto 2008c, 67-68.

(50) 2012, 74.

materiaalista kokemista. Käyttämäni käsite, materiaallinen vastus, jäsentää nimenomaan kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen materiaalisia ja tilallisia erityispiirteitä.

Taiteellisen ajattelun dialogisessa tilassa⁵¹ taiteilija avautuu ympäristöönsä. Syntymässä oleva taideteos koskettaa taiteilijaa vastavuoroisesti *kiasmassa*. *Jumissa*-teoksen tapahtumasarjan kuvaus nostaa esiin vastavuoroiseen ajattelemiseen avautumisen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä. Aistivan ja aistitun *kiasman* sekä paikallisen ajattelun⁵² avulla tarkennan ja määrittelen kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen kaksisuuntaisuutta ja vastavuoroisuutta. Ajatteleminen voi olla aktiivisen lisäksi passiivista, jos avaudun aistittavaksi.

Valkeapää⁵³ liittää passiivisen viipymisen taiteellisen ajattelemisen taitoon. *Moitteeton*-teoksen tapahtumasarjan kuvauksessa havainnollistan, kuinka voin edetä passiivisesti kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessa. Asettuesani toistamiseen vastatusten syntymässä olevan teoksen kanssa, vuorottelen aistivan ja aistitun *kiasmassa*. Aistittuna etenen ajattelemisessani passiivisesti. Se ei ole ainoastaan aistista viipymistä teoksen äärellä, kuten Valkeapää⁵⁴ kuvaa, vaan etenen kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen passiivisessa vaiheessa. Kun annan työskentelyn tapahtua ulkois- sisään päin, molemmat, minä tekijänä ja ympäristöni, osallistumme työskentelyyn. Tällöin kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen aineellisuus ja käsitteellisyys – näkyvä ja näkymätön – nousevat esiin. Passiivinen eteneminen tarkoittaa Craggin⁵⁵ dialogista ajattelemisesta materiaalin kanssa selvittämällä, miten kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn tapahtumasarja ja käytäntö osallistuvat lopputuloksen syntymiseen.

Kolmiulotteisessa tutkimusesityksessä asetuin vielä kerran vastatusten *Perheikävä: parvekkeet meille kahdelle, Astiasta huoneeksi hirvinaaraalle, Jumissa ja Moitteeton*-teoksieni tapahtumasarjojen kanssa. Laajemman aineiston tarkasteleminen kolmiulotteisesti vahvisti, että kyseisten teosten keinona on Morrisin taiteilijan toiminnan ja hänen materiaallisen ympäristön vuorovaikutus sekä Craggin dialogin ajatteleminen materiaalin kanssa. Näitä täydennän väitökseni kirjallisessa osassa vielä Merleau-Pontyn⁵⁶ aistivan ja aistitun *kiasman*, Vadénin paikallisen ajattelun sekä Varton ja Valkeapään taiteellisen ajattelemisen avulla. Kun rinnastan kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni näihin teorioihin, voin määritellä ilmiötä tarkemmin. Samalla hahmottelen aistista valppautta, materiaalista vastusta, vastavuoroiseen ajattelemiseen avautumista ja passiivista etenemistä, jotka määrittelevät, miten asiat ja yhteydet syntyvät tai löytyvät tekemällä kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä.

(51) Valkeapää 2011, 108-109; Valkeapää 2012, 74-77.

(52) Vadén 2000; Vadén 2004.

(53) 2011, 106-107; 2012, 77-78.

(54) 2011, 106-107; 2012, 77-78.

(55) 1985/1998, 60; 1996/1998b, 81; 1996/1999, 109.

(56) 1945/1962, 322; 1945/1993, 44; 1964/2006, 18-21; 1964/2012, 422-424.

KATSE ULOS

Kolmiulotteinen tutkimusesitys
Lumeen galleriassa 9. – 20.12.2013.



Yllä olevan kuvan etualalla on yksi pronssinen kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen vaihe, jota tulen työstämään edelleen. Sen tavoin usea asia jää tutkimuksessani auki. En esimerkiksi ole onnistunut havainnollistamaan Morrisin⁵⁷ a priori -keinoa ja Craggin⁵⁸ materiaalin pakottamista ennalta ajateltuun muotoon, vaikka johdannon *Hurma*-teoksen tapahtumasarjassa se näyttää vielä mahdolliselta. Etukäteen ajattelemisen sijaan olen käyttänyt kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyni keinoina Morrisin⁵⁹ fenomenologista menetelmää, taiteilijan toiminnan ja hänen ympäristönsä materiaalien välistä vuorovaikutusta. Tämän lisäksi olen havainnollistanut Craggin⁶⁰ hahmottelemaa materiaalin ja taiteilijan välistä dialogia. Olen myös selventänyt, kuinka kuvataiteilija laajentaa itseänsä ja ajattelemistansa työskentelymateriaaliin dialogissa ja kuinka tämän myötä kuvataiteilija ajattelee dialogisesti materiaalin kanssa.

Tutkimuksessani on kyse ensisijaisesti kokemuksellisuudesta – siitä kuinka taideteoksia tehdään. Tätä Varto⁶¹ ja Valkeapää⁶² kutsuvat taiteelliseksi ajattelemiseksi. Työskentelyssäni se tapahtuu kehollisissa, materiaalissa ja tilallisissa tapahtumasarjoissa. On rajallista, kuinka paljon yksittäinen kuvataiteellinen työskentely voi avautua katselijoille, vaikka sitä pyrittäisiinkin dokumentoimaan. Tutkimuksessani olen yhdistänyt kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen kokemuksellisuuden, sen dokumentoimisen kuvin ja sanoin sekä sen kuvaamisen. Sanallisen kielen merkitys on ollut ratkaiseva, koska olen tutkinut myös kirjoittamalla. Olen

(57) 1970/1993, 73–78.

(58) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(59) 1970/1993, 73–78.

(60) 1985/1998, 60;
1988/1998, 63;
1995/1998, 74, 76;
1996/1998a, 78–79;
1996/1998b, 81;
1997/1998, 85;
1995/1999, 106;
1996/1999, 109;
1997/1999, 113.

(61) 2008a, 2008b, 2009.

(62) 2010; 2011; 2012.

kokeillut henkilökohtaisuuden ja yksittäisyyden kautta, mitä sanallisella kielellä voidaan kertoa kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta työskentelystä. Tutkimukseni kirjallisessa osassa tämä näkyy erilaisina tekstilaatuina, sanojen ja ilmausten etsimisenä sekä kirjallisen osan pituutena. Koen kuitenkin, että juuri erilaisia toimintatapoja yhdistämällä olen tarkentanut katsojille, kokijoille ja lukijoille kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen tapahtumasarjoja.

Taiteellista ajattelemista eteenpäin kehittelemällä vastaan alani kysymykseen⁶³, millä tavalla kolmiulotteinen kuvataiteellinen ajattelu ilmenee ja etenee käytännössä. Aistinen valppaus, materiaallinen vastus, vastavuoroiseen ajattelemiseen avautuminen ja passiivinen eteneminen ovat kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen ominaispiirteitä, jotka jäsensivät ja määrittelevät ajattelemista tietyllä tavalla sekä tietyssä asia- ja paikkayhteydessä. Taideteoksen synty tapahtuman tunteminen ja tunnistaminen ovat kuvataiteen ja kuvataideopetuksen ydinkysymyksiä. Tästä tutkimustiedosta hyötyy kuvataiteen sekä muiden luovien ja visuaalisten alojen ammattilaisten koulutus. Tutkimukseni tieto on perustavaa laatua olevaa, ja tätä tietoa voidaan tulevaisuudessa soveltaa.

Kolmiulotteisesta kuvataiteellisesta ajattelemisesta jää tutkimuksessani avoimeksi sen hallitsemattomuus ja suhde taitoon tai taitamiseen. Hallitsemattomuutta sivuan tutkimukseni useassa kohdassa, mutta asia ei täsmenny. Hallitsemattomuus kietoutuu kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen dialogisuuteen, vastavuoroisuuteen, passiivisuuteen ja sykliisyyteen. Se on selvästi yksi taiteellisen työskentelyn erityispiirre, mutta sen tutkiminen ei mahdu tähän tutkimukseen. Jatkotutkimuksissa tulen selvittämään kolmiulotteisen kuvataiteellisen ajattelemisen hallitsemattomuutta esimerkiksi suhteessa jonkun muun työntekemisen käytäntöön.

Myös hallitsemattomuus ja taito kiertyvät yhteen kolmiulotteisessa kuvataiteellisessa ajattelemisessa. Materiaalisessa ja tilallisessa kuvataiteellisessa työskentelyssä, joka sisältää työskentelyä käsin, mikä tahansa ei ole mahdollista, vaikka tekijä olisi kuinka taitava, koska työskentelyn materiaallinen vastus, dialogisuus ja vastavuoroisuus asettavat tähän omat haasteensa. Toisaalta ajattelevan kehon historia ja tieto tuntuvat ja näkyvät toiminnassa ja taidoissa. Harjoittelu ja materiaalin kokemuksellinen tunteminen vaikuttavat esimerkiksi aistiseen valppauteen, ja materiaalin lisäksi vastusta voivat aiheuttaa esimerkiksi kuvataiteilijan taitamattomat kädet. Varto⁶⁴ näkee taitamisen osaamisen ja tietämisen yhdistelmänä. Yksi jatkotutkimuksen mahdollisuus onkin kysyä, mikä on taitamisen merkitys kolmiulotteisen kuvataiteellisen työskentelyn keinossa, jossa taiteilija ei pyri hallitsemaan tapahtumasarjaa vaan työskentelee vastavuoroisesti. Näin kolmiulotteista kuvataiteellista ajattelemista voitaisiin tutkia käsitteellisenä taitona.

(63) Esim.
Siukonen 2002;
Pasanen 2005;
Varto 2008a;
Varto 2008b;
Valkeapää 2010;
Valkeapää 2011;
Oja 2011;
Siukonen 2011.

(64) 2008a, 68.

KIIITOKSET

Aivan ensimmäiseksi haluan kiittää maisteriopintojeni tutoria ja lopputyönohjaajaani Jouko Pullista, joka avasi taiteellisen tutkimuksen mahdollisuudet niin houkuttelevasti, että en voinut olla kokeilematta. Kiitän myös ystävääni Mari Kangasniemeä. Hänen väitöstilaisuudessaan tein päätöksen jatko-opinnoistani ja hahmottelin ensimmäisen tutkimussuunnitelmani.

Juha Vartolle kuuluu tutkimuksestani suuri kiitos. Hän avasi ovet innokkaalle mutta täysin raa'alle tutkijanalulle ja otti minut kypsymään luennoillensa. Erityisesti kiitän Juhaa hänen asenteestaan. Hänen uskonsa työhöni on tullut esiin nimenomaan siinä, miten hän on antanut minulle tilaa nähdä, ajatella ja oivaltaa itse. Tarvittaessa olen saanut Juhalta myös nopeaa apua sekä suoraa ja kaunistelematonta palautetta. Yhtään liioittelematta voin sanoa hänen toimineen sekä vastuuprofessorinani että kolmantena ohjaajanani.

Marjatta Ojalle haluan esittää kiitokset siitä, että hän rohkeni hypätä ohjaajaksi harhailevan vaununi kyytiin. Marjatta on toiminut tutkimukseni taideteosten ensimmäisenä, kriittisenä ja keskustelevana yleisönä. Hänen asiantuntemuksensa kuvataiteesta, kuvataiteellisesta työskentelystä ja sen tutkimuksellisista mahdollisuuksista on ollut väitökselleni korvaamaton. Kirsi Heimosta kiitän intohimosta suomenkieleen. Hänen ohjauksessaan olemme kirjoittaneet, makustelleet ja kokeilleet vielä uudelleenkin. Joka ainoa kerta hän on saanut työni tuntumaan erityiseltä ja äärimmäisen kiinnostavalta. Olen nauttinut Kirsin pedagogisesta tajusta.

Esitarkastajiani Laura Gröndahlia, Tere Vadénia, Jouko Pullista, Riikka Purosta ja Reijo Kupiaista kiitän mukaan lähtemisestä ja paneutuneesta työstä. Luran, Teren ja Joukon osuvat ja rakentavat huomiot kirjallisen osan käsikirjoitukseeni saivat minut näkemään monta asiaa uudella tavalla. Näyttelyineen ja esityksineen väitökseni on ollut esitarkastajille työteliäs. Tästä huolimatta he ovat jakaneet asiantuntemustaan ja osaamistaan lämpimästi. Olen todella iloinen, että myös Jyrki Siukonen tulee väitökseeni mukaan vastaväittäjänä, ja odotan kohtaamistamme innolla.

Kuten tutkimuksessani kirjoitan, kolmiulotteisessa kuvataiteessa materiaalit, tekniikat, sisällöt ja merkitykset kietoutuvat yhteen. Ilman Hannamaija Heiskan, Arja Karjalaisen, Ilmarin Arnkilin ja Azarin Saiyarin teknistä apua taideteokseni eivät olisi toteutuneet yhtä rikkaasti. Pakilan Lastenpaikkaa kiitän taiteellisen työskentelyni tukemisesta kahdella tavalla. Ensinnäkin olen kiitollinen lasteni hoidosta ja kasvatuksesta. Toiseksi kiitän Lastenpaikkaa Punaisesta tuvas-
ta. Ilman sen keramiikkauunia työskentelystäni olisi tullut paljon monimutkaisempaa.

Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Taiteen laitokselta kiitän kaikkia, ihan jokaista. Maisteri- ja tohtoriopiskelijat, tutkijat, lehtorit ja professorit ovat olleet tärkeitä tutkimukseni eri vaiheissa. Erityiskiitoksen osoitan tutkimussihteeri Kirsti Niemensivulle, joka on hoitanut monenlaisia asioita tutkimustani edistääkseen. Kollegaani Lisa Erdmania kiitän hänen äidinkielestään ja sen asiantuntemuksen jakamisesta. Lähetän kiitokseni myös tutkimusasiiantuntija Pia Siveniukselle, jonka reipas asioiden eteenpäin vieminen on helpottanut väitökseni valmistumista. Kustannustoimittaja Sanna Tyyri-Pohjosen taidot nousivat avainasemaan, kun aloimme muokata käsikirjoituksestani väitöskirjaa. Sannaa kiitän lisäksi siitä, että sain kirjani graafiseksi suunnittelijaksi Tuomas Kortteisen. Hän on tehnyt väitökseni kirjallisesta osasta elämyksen ja taideteoksen. Kiitän Tuomasta perehtyneisyyden tuomasta uskalluksesta.

Esitän nöyrät kiitokset Suomen Taiteilijaseuran Ateljeesäätiölle sekä perustavanlaatuisista että virkistyksellisistä mahdollisuuksista. Samanlaiset kiitokset suuntaan vielä Aalto ARTS:lle opiskelu- ja työpaikkana sekä rahoituksen myöntäjänä. Kiitän myös Suomen Kulttuurirahastoa, Alfred Kordelinin rahastoa, Taiteen keskustoimikuntaa, Valtion kuvataidetoimikuntaa, Aberystrwythin yliopiston taidekeskusta ja sen henkilökuntaa sekä Koneen säätiötä ja sen Saaren kartanon residenssiä henkilökuntineen kaikesta avusta. Olen kiitollinen myös kaikille residensseissä kanssani työskennelleille.

Suurimmat kiitokseni osoitan perheelleni. Ilman äitiäni, isääni ja sisaruksiani minua ja minun elämäni ei samankaltaisena olisi. Olemme eläneet värikkäästi ja täydesti. Lisäksi olen kiitollinen ilmapiiristä, joka on rohkaissut kokeilemaan ja tekemään. Kiitän myös lapsiani, Kanervaa ja Ukko-Veikkaa, yhdessä kulkemisesta. Olen kokenut tämänkin työn tekemisen rikastuttaneen perhettämme. Väitökselläni olen halunnut antaa lapsilleni esimerkin antoisasta työstä ja elämää kantavista intohimoista.

Haluan päättää kirjan kiittämällä miestä, jonka kannustuksella ja tuella kaikki alkoi. Elämäni tärkein, ystäväni, kollegani, rakastajani, elämänkumppanini ja aviomieheni, Ville, suorastaan tuuppasi minut tutkimuspolun alkuun, kun olin itse imetyshormoneissani. Arjessa kiitoksen sanominen helposti polkeutuu muiden asioiden ja tehtävien alle, mutta toivon, että kaikki nämä vuodet olet tuntenut kiitollisuuteni keskinäisessä vuorovaikutuksessamme. Kiitos Ville.

2.10.2015 Dubrovnikissa,
Riikka Mäkikoskela

ABSTRACT

Through my art-making process, I investigate how a three-dimensional artwork evolves. This dissertation aims at interpreting and analyzing the experiences of my art practice. I structure and conceptualize the practice in which an artwork takes material shape in real space. I examine my experience in the context of traditions, methods and theories within the historical, social and cultural practice of three-dimensional art-making.

I phenomenologically¹ examine my art-making experience and the data collected during the research process. In this sense, the research is considered as practice-led², artistic³ research. The research material has been presented in two exhibitions and in one research presentation. This book forms the forth portion of my thesis, as, in it, I bring together the three-dimensional visual art practice and both the descriptive and academic writing on it.

From historical traditions, I draw from two sculptural methods. The first of them Robert Morris⁴ calls the a priori. Tony Cragg⁵ describes the same method as an artist taking a material and forcing it into a form, which expresses a preformulated notion. The second mean Morris⁶ defines as the interaction between one's actions and the materials of the environment. In this method, thinking and its material and spatial execution are not divided. Cragg⁷, in turn, writes about the dialogue between the material and the artist. In my research, I first demonstrate how these theories can be put into practice.

In theorizing the processes of material and spatial art-making, I refer to Tere Vadén's⁸ notions of local thinking and Cragg's⁹ dialogical thinking with materials. I utilize Juha Varto's¹⁰ and Leena Valkeapää's¹¹ artistic thinking and, in considering three-dimensional art-making, I apply the following themes: sensuous awareness, material resistance, opening up to the reciprocal thinking, passive proceeding and cyclicity. They are all examined both in my art practice and artistic research.

I begin the thesis with the introduction of three narratives. These are intended to introduce the reader into my art practice and to open the research questions. The narratives also show the way the study proceeds. After this, the thesis consists of three parts: Part one provides context for the three-dimensionality in the visual art practice and a history of three-dimensional art-making. In the first part, I the research focus on experience is defined. I also describe the research material and objectives and the methods of the study. The art-making of the first part of the study focuses on attempts to make art by forcing the material into a form, which I have thought beforehand.

(1) See for example
Husserl 1995;
Varto 1992;
Spiegelberg 1994;
Anttila 2006.

(2) See for example
Candy 2006.

(3) See for example
Vadén 2001;
Siukonen 2002;
Barret & Bolt 2007;
Nevanlinna 2008;
Houessou 2010a;
Varto 2011;
Valkeapää 2011.

(4) 1968/1993, 44-46;
1970/1993, 75-78 ;
1993, 51-67.

(5) 1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(6) 1970/1993, 73-78.

(7) 1985/1998, 60;
1996/1998b, 81;
1996/1999, 109.

(8) 2000; 2004.

(9) 1995/1998;
1996/1998a;
1996/1998b;
1995/1999;
1996/1999.

(10) 2008b; 2009.

(11) 2010; 2011; 2012.

In the second part of the book, I describe the thinking in the processes of three-dimensional art practice. Through a series of descriptive narratives, I elaborate on how this practice closely connects with Morris' notion of interaction between one's actions and the materials of the environment, as well as Cragg's concept of dialogue between the material and the artist. Part three provides additions and clarifications to the previous parts of the study. It makes clear the characteristics of thinking in three-dimensional art-making. The conclusions of the research are made in the chapters called *Experience of Resistance in Artistic Research, Cyclicity* and *Confrontation*.

The research indicates that a three-dimensional artwork can evolve by the method, in which Morris' and Cragg's first and second definitions combine. If I open up a dialogue of reciprocal thinking with the evolving artwork, the initially defined idea of the artwork will change. After such a change, I continue to make art as a thinking body. In the *chiasm*¹² of sensing and being sensed, I think by molding the material. This is how my research question surfaces more precisely during the research process. I explore how this bodily, material and spatial thinking appears in my three-dimensional visual art practice.

- (12) Merleau-Ponty
1945/1962, 322;
Merleau-Ponty
1945/1993, 44;
Merleau-Ponty
1964/2006, 18-21;
Merleau-Ponty
1964/2012, 422-424.

LÄHTEET

PAINETUT

- Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. 2. painos. Hamina: Akatiimi.
- Arnheim, Rudolf. 1970. *Visual Thinking*. 2. painos. Lontoo: Faber and Faber Limited.
- Barrett, Estelle & Bolt, Barbara. 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Lontoo: I. B. Tauris.
- Biesta, Gert. 2012. The Educational Significance of The Experience of Resistance: Schooling and The Dialogue between Child and World. *Other Education: The Journal of Educational Alternatives*, 1(2012), 92-103.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art. A Critical History*. Lontoo: Tate Publishing.
- Blanchot, Maurice. 1955/2003. *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai. Alkuperäisjulkaisu: L'espace littéraire. 1955. Pariisi: Éditions Gallimard.
- Bourgeois, Louise & Kuspit, Donald. 1988/1996. Louise Bourgeois, Interview with Donald Kuspit. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 38-41. Alkuperäisjulkaisu: Interview with Louise Bourgeois. 1988. Teoksessa Kuspit, Donald. 1988. Bourgeois. New York: Vintage, 31, 43-44, 69-70, 72-74, 81.
- Bourgeois, Louise. 2000. Statement. Teoksessa Morris, Frances (toim.) 2000. *Louise Bourgeois*. Lontoo: Tate Modern, 3.
- . 2008. *Deconstruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*. 4. täydennetty painos (1. painos 1998). Cambridge ja Lontoo: The MIT Press.
- Brusewitz-Hansson, Anita & Wrenby, Bo. 1981. *Kuvanveiston opas*. Suom. Helena Rinta-Jouppi. Helsinki: Tammi.
- Buchloh, Benjamin H. D. & Morris, Robert. 1985/2013. A Conversation with Robert Morris. Teoksessa Bryan-Wilson, Julia (toim.) 2013. *Robert Morris*. Cambridge ja Lontoo: The MIT Press, October Files 15, 51-64. Alkuperäisjulkaisu: Buchloh, Benjamin H. D. Three Conversations in 1985, October 70, fall 1994.
- Candy, Linda. 2006. *Practice Based Research. A Guide*. Sydney: University of Technology. www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf
- Carroll, Noël. 1988. Art, Practice, and Narrative. *The Monist* (71) April 2/1988, 140-156.
- Causey, Andrew. 1998. *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooper, Helen & Hesse, Eva. 1992. Chronology. Teoksessa Cooper, Helen. 1992. *Eva Hesse: A Retrospective*. New Haven: Yale University Art Gallery, 19-50.
- Cragg, Tony. 1985/1998. Preconditions. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 58-61. Alkuperäisjulkaisu: Näyttelyluettelossa, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1985.
- . 1988/1998. Vantage Point. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 62-64. Alkuperäisjulkaisu: Vantage Point, Artforum, March 1988.
- . 1990/1998. From Notes for a Lecture Given at UCLA. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 64-68. Alkuperäisjulkaisu: Alankomaat 1990.
- . 1992/1998. Inside Images. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 64-68. Alkuperäisjulkaisu: Tony Cragg, näyttelyluettelo, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1992.
- . 1995/1998. Sculpture - Material Extensions. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 74-78. Alkuperäisjulkaisu: Notes for a lecture given at the Kröller-Müller Museum, Arnheim 1995.

- 1996/1998a. Rosso: A Change in Focus. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München, Saksa: Cantz Verlag, 78–80. Alkuperäisjulkaisu: Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 1996.
- 1996/1998b. Wirbelsäule – The Articulated Column. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 81–84. Alkuperäisjulkaisu: Näyttelyluettelossa 1996. Anthony Cragg. Wirbelsäule – The Articulated Column. Viersen: Skulpturensammlung Viersen.
- 1997/1998. Notes – Out of Doors. Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 85. Alkuperäisjulkaisu: Näyttelyluettelossa 1997. Anthony Cragg. Auf der Lichtung. Sennestadt.
- 1998. Why Am I this Shape? Teoksessa Friedel, Helmut (toim.) 1998. *Anthony Cragg*. München: Cantz Verlag, 86–87.
- 1995/1999. Kuvanveisto – materiaalin laajennukset. Suom. Tytti Suojanen. Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 1999. *Tony Cragg. Teoksia 1987–1999*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 65, 104–108. Alkuperäisjulkaisu: Luento vuonna 1995 Kröller-Müllerin museossa, Arnheimissa.
- 1996/1999. Wirbelsäule – Nivelpylväs. Suom. Tytti Suojanen. Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 1999. *Tony Cragg. Teoksia 1987–1999*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 65, 109–112. Alkuperäisjulkaisu: Näyttelyluettelossa 1996. Anthony Cragg. Wirbelsäule – The Articulated Column. Viersen: Skulpturensammlung Viersen.
- 1997/1999. Huomautuksia – Ulkoilmassa. Suom. Tytti Suojanen. Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 1999. *Tony Cragg. Teoksia 1987–1999*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 65, 113. Alkuperäisjulkaisu: Näyttelyluettelossa 1997. Anthony Cragg. Auf der Lichtung. Sennestadt.
- 1998/1999. Miksi olen tämän muotoinen? Suom. Tytti Suojanen. Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 1999. *Tony Cragg. Teoksia 1987–1999*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 65, 114–115.
- 2011. (Untitled). Teoksessa Elliot, Patrick (toim.) 2011. *Tony Cragg. Sculptures and Drawings*. New Haven, Lontoo ja Edinburgh: Yale University Press ja National Galleries of Scotland.
- Daval, Jean-Luc. 2002a. Monumentality and New Techniques, The Space of Representation. Teoksessa Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 1037–1089.
- 2002b. The Affirmation of Sculpture. Teoksessa: Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 1118–1132.
- Davvetas, Demosthenes. 1999. Tony Cragg. Käännös kreikasta englanniksi Judy Giannakopoulou. Suom. Juha Karvonen ja Markku Mannila. Teoksessa Valorinta, Riitta (toim.) 1999. *Tony Cragg. Teoksia 1987–1999*. Tampere: Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 65, 23–29.
- Duchamp, Marcel. 1917/1996. The Richard Mutt Case. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 817. Alkuperäisjulkaisu: 1917. Teoksessa Blind Man (New York) 2, 5.
- 1957/1996. The Creative Act. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 818–819. Alkuperäisjulkaisu: Luento huhtikuussa 1957 Houstonissa, USA:ssa.
- 1961/1996. Apropos of "Readymades". Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 819–820. Alkuperäisjulkaisu: Luento 19.10.1957 The Museum of Modern Artissa, New Yorkissa, USA:ssa.
- Ellegood, Anne. 2009. Motley Efforts. Sculpture's Ever-Expanding Field. Teoksessa Phaidon. 2009. *Vitamin 3-D. New Perspectives in Sculpture and Installation*. Lontoo ja New York: Phaidon Press Limited, 6–13.

- Elliot, Patrick. 2011. Tony Cragg: Thinking with Material. Teoksessa Elliot, Patrick (toim.) 2011. *Tony Cragg. Sculptures and Drawings*. New Haven ja Edinburgh: Yale University Press ja National Galleries of Scotland, 105–115.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 2003. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 6. painos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Fer, Briony. 2009. *Eva Hesse: Studiowork*. New Haven: Yale University Press for The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.
- Fontana, Lucio. 1946/1996. Manifesto blanco. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 48–51.
- Foster, Stephen C. 1979. Picasso's Sculpture of 1907–8: Some Remarks on its Relation to Earlier and Later Work. *Art Journal* 4/1979, Vol. 38, 267–272.
- Giacometti, Alberto. 1948/1992. Kirje Pierre Matiselle. Teoksessa Peltola, Leena, Valorinta, Riitta & Vuorikoski, Timo (toim.) 1992. *Alberto Giacometti*. Tampere ja Helsinki: Sara Hildénin taidemuseo ja Nykytaiteen museo ry, 18–33. Suom. Eeva Puttonen. Alkuperäisjulkaisu: Lettre á Pierre Matisse. 1948. Teoksessa Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings. New York: Pierre Matisse Gallery.
- Greenberg, Clement. 1947/1988a. The Present Prospects of American Painting and Sculpture. Teoksessa O'Brian, John (toim.) 1988. *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose, 1945–1949*. Chicago: The University of Chicago Press, 160–170. Alkuperäisjulkaisu: Horizon, October 1947.
- 1947/1988b. The New Review of Exhibitions of Gaston Lachaise and Henry Moore. Teoksessa O'Brian, John (toim.) 1988. *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose, 1945–1949*. Chicago: The University of Chicago Press, 125–128. Alkuperäisjulkaisu: The Nation, 8 February 1947.
- 1949/1988. The New Sculpture. Teoksessa O'Brian, John (toim.) 1988. *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose, 1945–1949*. Chicago: The University of Chicago Press, 313–319. Alkuperäisjulkaisu: Partisan Review, June 1949.
- Haapala, Arto. 2000. Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan. Teoksessa Haapala, Arto & Lehtinen, Markku (toim.) 2000. *Elämys, taide ja totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 121–156.
- Hakala, Sari. 2013. Kaikki ei ole sitä miltä se näyttää. *Savon Sanomat*, 25.1.2013, 17.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vaden, Tere. 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja 23*45.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Heimonen, Kirsi. 2010. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. 2. painos. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica –julkaisusarja nro. 24.
- Helasvuo, Maija. 2010. Lukijalle. Teoksessa: Mamia, Hanna (toim.) 2010. *Kuvanveisto ajassa ja tilassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, 7.
- Hesse, Eva. 1968/1996. Untitled Statement. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 595–596. Alkuperäisjulkaisu: 1969. Teoksessa Art in Process IV. Finch College.
- 1969/1996. Untitled Statement. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 594–595. Alkuperäisjulkaisu: 1968. Teoksessa Eva Hesse. New York: Fischbach Gallery.

- 1992/1996*. Untitled Statement (n.d.). Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 596–597. Edellinen julkaisu: Norden, Linda. 1992. Getting to 'Ick': To Know What One Is Not. Teoksessa Eva Hesse: A Retrospective. New Haven: Yale University Art Gallery and Yale University Press, 69.
- (*) Tekstistä ja kokoelmateoksesta, jossa se on julkaistu, tulee ilmi, että teksti on kirjoitettu 1969–1970. Alkuperäisjulkaisun tiedot kuitenkin puuttuvat kokoelmasta.
- Hohl, Reinhold. 1972. *Alberto Giacometti*. Lontoo.
- 2002. Twentieth Century, Adventure of Modern Sculpture: Permanence and Avant-Garde, A New Technique: The Assemblage, Sculpture Conquers Space, Realism and Surrealism, Abstraction and Figuration. Teoksessa: Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 947–1035.
- Honour, Hugh & Fleming, John. 1992. *Maailman taiteen historia*. Suom. Kaila-Itkonen, Marja, Kokkonen, Jyri, Mattila, Raija & Sauri, Seppo. Helsinki: Otava.
- Alkuperäisteos: A World History of Art. 1982. Lontoo: Calmann & King Ltd.
- Houessou, Jaana. 2010a. *Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 108.
- Huotarinen, Vilja-Tuulia. 2009. *Iloisen lehmän runot*. Helsinki: WSOY.
- Husserl, Edmund. 1995. *Fenomenologian idea - viitsi luentoa*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-Kirjat Oy.
- Alkuperäisjulkaisu: Die Idee der Phänomenologie.
- Ingarden, Roman. 2000. Fenomenologinen estetiikka. Suom. Hannu Koskenranta. Teoksessa Haapala, Arto & Lehtinen, Markku (toim.) 2000. *Elämys, taide ja totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 1–26.
- Jaukkuri, Maaretta. 1998. Edestakaista liikettä taiteen ja arjen välillä. Teoksessa Jaukkuri, Maaretta, Nyberg, Patrik & Hannula, Mika (toim.) 1998. *Nykytaiteen tulkintaa*. Helsinki: Ateneum, Valtion taidemuseon museo julkaisu, 1–46.
- Judd, Donald. 1965/1996. Specific Objects. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 114–117. Alkuperäisjulkaisu: Specific Objects. 1965. Arts Yearbook 8.
- Kaverma, Petri. 2012. *Tyhjä piha - häiriö ja hiljaisuus (nyky)taiteessa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kiljunen, Satu. 2001. Kuvataiteellinen tutkimus. Teoksessa: Hannula, Mika & Kiljunen, Satu (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 15–28.
- Klemola, Timo. 2005. *Taidon filosofia - Filosofin taito*. 2. painos. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2012. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja sarja B, Humaniora, osa 349.
- www.doria.fi/handle/10024/76980
- Kosuth, Joseph. 1969/1996. Art After Philosophy. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 841–847. Alkuperäisjulkaisu: Studio International 178, no. 915 (October 1969).
- Krauss, Rosalind E. 1977/1981. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: The MIT Press.
- 1979/1986. Sculpture in the Expanded Field. Teoksessa Krauss, Rosalind E. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 276–290.
- Alkuperäisjulkaisu: October, 8/1979.
- 1979/1999. Eva Hesse: Contingent. Teoksessa Krauss, Rosalind E. 1999. *Bachelors*. Cambridge ja Lontoo: October Books, The MIT Press, 91–100.
- Kupiainen, Reijo. 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.

- Kuumola, Leena. 2012. Havainnon merkityksestä. *Taide* (52) 1/2012, 37-40.
- Kuusamo, Altti, Kontturi, Katve-Kaisa, Markkula, Marjaana & Sihvonen, Jukka. 2014. Kuva. Teoksessa Heinonen, Yrjö (toim.) *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Turku: Turun yliopisto, Utukirjat 6, 77-131.
- Lehtinen, Erno & Kuusinen, Jorma. 2001. *Kasvatuspsykologia*. Helsinki: WSOY.
- Le Normand-Romain, Antoinette. 2002a. Neoclassicism. Teoksessa Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 851-866.
- 2002b. Sculpture under Louis-Philippe. Teoksessa: Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 867-889.
- Le Normand-Romain, Antoinette, Pinget, Anne, Hohl, Reinhold, Daval, Jean-Luc, Rose, Barbara & Meschede, Friedrich. 2002. Introduction. Part IV. The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Teoksessa Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 847.
- Lindgren, Liisa. 1996. *Elävä muoto: traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto ja Valtion taidemuseo.
- Lippard, Lucy. 2008. Eccentric Abstraction. Teoksessa Morris, Frances (toim.) 2008. *Louise Bourgeois*. New York, USA: Tate Trustees and Rizzoli International Publications, Inc, 112-114.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945/1962. *Phenomenology of Perception*. Kääntäjä Colin Smith. Lontoo. Alkuperäisjulkaisu: *Phénoménologie de la perception*. 1945. Pariisi.
- 1945/1993. Cézannen epäily. Suom. Irmeli Hautamäki. *Taide* (33) 1/1993, 35-44. Alkuperäisjulkaisu: *Le doute de Cézanne*. Teoksessa *Collection Pensés, Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens*. 1945/1966. Pariisi: Les Editions Nagel.
- 1964/2006. *Silmä ja mieli*. 2. painos. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Alkuperäisjulkaisu: *L'Œil et l'Esprit*. 1964. Pariisi: Éditions Gallimard.
- 1964/2012. Silmä ja henki. Teoksessa Luoto Miika & Roinila, Tarja. 2012 (toim. ja suom.) *Maurice Merleau-Ponty. Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 415-477. Alkuperäisjulkaisu: *L'Œil et l'Esprit*. 1964. Pariisi: Éditions Gallimard.
- Meskimmon, Marsha. 2003. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Morris, Frances. 2008. I Do, I Undo, I Redo. Teoksessa Morris, Frances (toim.) 2008. *Louise Bourgeois*. New York: Tate Trustees and Rizzoli International Publications, Inc, 11-17.
- Morris, Robert. 1965/2013. Notes on Dance. Teoksessa Bryan-Wilson, Julia (toim.) 2013. *Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo: The MIT Press, October Files 15, 1-6. Alkuperäisjulkaisu: Notes on Dance, Tulane Drama Review, winter 1965.
- 1966/1993a. Notes on Sculpture, Part 1. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1-9. Alkuperäisjulkaisu: Notes on Sculpture, Artforum, vol. 4, no. 6, February 1966, 42-44.
- 1966/1993b. Notes on Sculpture, Part 2. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 11-21. Alkuperäisjulkaisu: Notes on Sculpture, Part 2, Artforum, vol. 5, no. 2, October 1966, 20-23.
- 1967/1993. Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 23-39. Alkuperäisjulkaisu: Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs, Artforum, vol. 5, no. 10, June 1967, 24-29.
- 1968/1993. Anti Form. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 41-49. Alkuperäisjulkaisu: Anti Form, Artforum, vol. 6, no. 8, April 1968, 33-35.

- . 1993†. Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 51–70.
- (†) Artikkelista ja sen sijainnista kokoelmateoksessa voi päätellä, että se on kirjoitettu joko 1960-luvun lopussa tai 1970-luvun alussa. Alkuperäisjulkaisun tiedot kuitenkin puuttuvat kokoelmasta.
- . 1970/1993. Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated. Teoksessa Morris, Robert. 1993. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 71–93. Alkuperäisjulkaisu: Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated, Artforum, vol. 8, no. 8, April 1970, 62–66.
- Mäkikoskela, Riikka. 2015b. There Is No Art Without Confrontation. Teoksessa Göthlund, Anette, Illeris, Helene ja Thrane, Kirstine (toim.) *EDGE - 20 Essays on Contemporary Art Education*. Kööpenhamina: Multivers Academic, 335–348.
- Naukkarinen, Ossi. 2003. *Ympäristön taide*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Oja, Marjatta. 2011. *Kolmiulotteinen projisointi - tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Parviainen, Jaana. 1995. Tanssiteoksen kehollisuus. Kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta. *niin & näin* 4/1995. www.netn.fi/495/netn_495_parvi.html.
- . 2006. *Mediuksen liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pasanen, Kimmo. 2005. Taiteellisen ajattelun ulottuvuuksia. *Taide* 45 (3), 28–31.
- Phaidon. 2009. *Vitamin 3D. New Perspectives in Sculpture and Installation*. Lontoo ja New York: Phaidon Press Limited.
- Pingeot, Anne. 2002. Affirmation of the Republican Idea. Teoksessa Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 916–946.
- Pitkänen-Walter, Tarja. 2001. Kuvan tuntuoppia tavailemassa. Teoksessa: Hannula, Mika & Kiljunen, Satu (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 125–139.
- Potts, Alex. 2008. Hybrid Sculpture. Teoksessa Morris, Frances (toim.) 2008. *Louise Bourgeois*. New York: Tate Trustees and Rizzoli International Publications, Inc, 258–265.
- . 2000/2009. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. 2. painos. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.
- Pullinen, Jouko. 2003. *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40.
- Read, Herbert. 1956. *The Art of Sculpture*. Lontoo: Faber & Faber Limited.
- . 1965. *Modernin kuvanveistotaiteen historia*. Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu: A Concise History of Modern Sculpture. Suom. Mattila, Raija & Suhonen, Pekka.
- Rojola, Sanna. 2000. Donna Haraway - Mielummin kyborgi kuin jumalatar. Teoksessa Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne (toim.): *Feministejä - Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 135–160.
- Rose, Barbara. 2002. The Redefinition of American Sculpture: From Minimalism to Earthworks. Teoksessa Duby, Georges & Daval, Jean-Luc (toim.) 2002. *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*. Köln: Taschen GmbH, 1090–1117.
- Sakari, Marja. 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Dimensio 4.
- Salmenniemi, Harry. 2008. *Virrata että*. Helsinki: Otava.
- Sartre, Jean-Paul. 1948/1964. *Essays in Aesthetics*. Lontoo.
- Schneider, Pierre. 1991/1992. Pohjaton. Suom. Puttonen, Eva. Teoksessa Peltola, Leena, Valorinta, Riitta & Vuorikoski, Timo (toim.) 1992. *Alberto Giacometti*. Tampere ja Helsinki: Sara Hildénin taidemuseo ja Nykytaiteen museo ry, 34–39. Alkuperäisjulkaisu: Giacometti à fond perdu. 1991. Teoksessa Alberto Giacometti. Pariisi: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées.

- Sederholm, Helena. 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa Von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (toim.) 2002. *Kauneuden sukupuoli: näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppä, Anita. 2007. Maalaus ja liike: Bill Violan The Passions. Teoksessa Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (toim.) 2007. *Taide ja liike: Keho-Tila-Ääni-Kuva-Kieli*. Vaasa: Vaasan yliopisto, 59-82.
- Siukonen, Jyrki. 2001. *Uplifted Spirits. Earthbound Machines, Studies on Artists and Dream of Flight 1900-1935*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- . 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide ja Lahden Ammattikorkeakoulu/ Taideinstituutti.
- . 2010. Kuvanveiston materiaalit - lyhyt historia. Teoksessa: Mamia, Hanna (toim.) 2010. *Kuvanveisto ajassa ja tilassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, 28-33.
- . 2011. *Vasara ja hiljaisuus - lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Spiegelberg, Herbert. 1994. *The Phenomenological Movement*. A Historical Introduction. 3. painos. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Stella, Frank, Donald, Judd & Glaser, Bruce. 1966/1996. Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser. Teoksessa Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.) 1996. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 117-124. Alkuperäisjulkaisu: Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser 1966. Art News 65, no. 5, September 1966, 55-61.
- Storr, Robert. 2008. Abstraction. Teoksessa Morris, Frances (toim.) 2008. *Louise Bourgeois*. New York: Tate Trustees and Rizzoli International Publications, Inc, 21-35.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2010. Mikä veistos on - pari sanaa vasta-alkajille ja edistyneille. Teoksessa Mamia, Hanna (toim.) 2010. *Kuvanveisto ajassa ja tilassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, 22-27.
- Vadén, Tere. 2000. *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- . 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa Hannula, Mika & Kiljunen, Satu (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 91-112.
- . 2004. Mitä on paikallinen ajattelu? niin & näin 1/2004, 49-55.
- . 2013. Koiran unta. niin & näin 4/2013, 99-101.
- Valkeapää, Leena. 2011. *Luonnossa. Vuoropuhelua Nils-Aslak Valkeapään tuotannon kanssa*. Helsinki: Maahenki ja Aalto-yliopisto, julkaisusarja 3/2011.
- . 2012. Taiteellisen ajattelemisen autoetnografisuus. Teoksessa Haveri, Minna & Kiiskinen, Jouni (toim.) 2012. *Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012, 70-81.
- Varto, Juha. 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- . 1994. *Filosofian taito 1*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- . 1995. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. 2. painos. Tampere : Tampereen yliopisto.
- . 2008c. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry/ niin & näin.
- Värri, Veli-Matti. 1997/2000. *Hyvä kasvatusta - kasvatusta hyvään. Dialogisen kasvatuksen filosofinen tarkastelu erityisesti vanhemmuuden näkökulmasta*. 3. korjattu painos. Tampere: Tampere University Press.
- Walker, Sydney. 2004. Understanding the Art Making Process: Reflective Practice. *Art Education* (57) May 3/2004, 6-12.
- Woolf, Virginia. 1917-1921/1989. Solid Objects. Teoksessa Dick, Susan (toim.) 1989. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. 2. painos. Orlando: Hartcourt, Inc., 102-107.
- Ziegler, Denise. 2010. *Poettisen piirteistä. Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

PAINAMATTOMAT

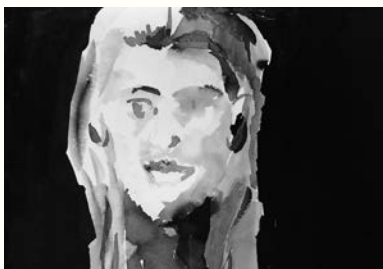
- Kokko, Tapani, Menna, Juha & Smeds, Kristian. 2014. *Veistäjät*. Kansallisteatteri, Omapohja, Helsinki. 19.3.2014 klo 19.
- Kyrö, Pekka. 2011. *Veistoksen hahmo - neljän kuvanveistäjän työt*. Radioateljée, YLE, Radio 1. 9.12.2011 klo 22:05 ja 11.12.2011 klo 13.
- Mäkikoskela, Riikka. 2012. *Not Only Sweet Dreams - Art as Confrontation*. Esitelmä symposiumissa Taiteen rooli kouluelämässä: Vapaus, ilo, kasvatus, oppiminen?. Jyväskylän yliopisto, 4.-6.10.2012.

SÄHKÖISET

- Houessou, Jaana. 2010b. Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuudesta. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 4/2010, 105-119. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/4-2010>.
- Mäkikoskela, Riikka. 2015a. Kokemuksen vastus. Taiteellisen tutkimuksen tilallinen ja materiaallinen mahdollisuus. *RUUKKU Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* 3. www.ruukku-journal.fi, www.researchcatalogue.net/view/61432/61433.
- NevaNlinna, Tuomas. 2008. Mitä "taiteellinen tutkimus" voisi olla? *Mustekala* 5/2008, www.mustekala.info/node/835.
- Snellman, Mikko. 2010. Elämä, Francis Bacon ja taide. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 3/2010, 1-11. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/3-2010>.
- Valkeapää, Leena. 2010. Tuntureilla. Taiteellinen ajattelu tutkimuksen perustana. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 1/2010, 16-30. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/1-2010>.
- Valkola, Jarmo. 2000. Taide ja visuaalisuus. *Tieteessä tapahtuu* 1/2000. www.tieteessatapahuu.fi/001/valkola.htm.
- Varto, Juha. 2008a. Kohti taiteellista ajattelemista. Tanssiopetus taidekasvatuksena. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 2/2008, 68-86. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/2-2008>.
- . 2008b. Taiteellisesta ajattelemisesta. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 3/2008, 46-68. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/3-2008>.
- . 2009. Taide ja visuaalinen kulttuuri - onko eroa? *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 3/2009, 29-44. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/3-2009>.
- . 2011. Tutkimus taiteen laitoksella. *Synnyt - Taiteen tiedonala*, 1/2011, 25-33. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/1-2011>.

RIIKKA MÄKIKOSKELAN väitös jäsentää ja käsitteellistää käytäntöä, jossa kolmiulotteinen kuvataideteos syntyy. Kolmiulotteista teosta tehdessä on olennaista, että sen ympäri tai sen sisällä päästään liikkumaan, koska teosta, sen kokonaisuutta ja merkityksiä ei voida hahmottaa yhdestä katselupisteestä. Tämän vuoksi kolmiulotteinen kuvataiteellinen työskentely muodostuu tapahtumien sarjoista, joissa tekijä havaitsee liikkeessä.

Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskenteleminen kuvataiteessa on Mäkikoskelan väitöksen neljäs osuus. Taiteellisen tutkimuksen pääaineisto on esitetty kahdessa näyttelyssä ja yhdessä tutkimusesityksessä. Mäkikoskela tarkastelee fenomenologisesti, mitä on hänen taiteellisessa työskentelyssään ilmenevä materiaaalinen ja tilallinen ajatteleva. Omien kokemustensa rinnalle hän tuo sosiaalisen, kulttuurisen ja historiallisen käytäntönsä toimintatapoja ja perinteitä. Kirja kokoaa yhteen Mäkikoskelan väitöksen käytännön ja teorian.



RIIKKA MÄKIKOSKELA kokee, että elämää ja hänen kokemustaan siitä on mahdotonta pysäyttää kaksiulotteiseksi. Tämän vuoksi hän on kuvanveistäjä. Mäkikoskelan taiteellisen työskentelyn teemoja ovat olleet arjen jakaminen, myötäelämisen pyrkimys ja vaikeus, oman itsen näkeminen ja unohtaminen sekä tradition tulkinta. Hänen teoksiaan on esitelty useissa tapahtumissa, gallerioissa ja museoissa sekä Suomessa että ulkomaila. Mäkikoskela on päteväytynyt myös kuvataideopettajaksi ja opettanut muun muassa Omniassa, Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa ja Helsingin yliopistossa. Hänen tutkimuskiinnostuksensa kohdistuu erityisesti siihen, kuinka ilmiöitä tunnistetaan aistisissa ja kehoillisissa kokemuksissa ja miten ajatteleva kietoutuu yhteen tämän toiminnan kanssa. Mäkikoskelan tutkimusta on esitelty ja julkaistu niin suomalaisissa kuin kansainvälisissäkin konferensseissa ja julkaisuissa.



ISBN 978-952-60-6397-3 (painettu)
ISBN 978-952-60-6398-0 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934 (painettu)
ISSN 1799-4942 (pdf)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Taiteen laitos
books.aalto.fi
www.aalto.fi

**KAUPPA +
TALOUS**

**TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI**

**TIEDE +
TEKNOLOGIA**

CROSSOVER

**DOCTORAL
DISSERTATIONS**