

Saimaan ammattikorkeakoulu
Kuvataide Imatra
Kuvataiteen koulutusohjelma
Kuvanveisto

Sari Tarnanen

Miksi käsi? Intuitiivisen aiheeni anatomia

Opinnäytetyö 2016

Tiivistelmä

Sari Tarnanen

Miksi käsi? Intuitiivisen aiheeni anatomia, 62 sivua, 1 liite (sisältyy sivumäärään)

Saimaan ammattikorkeakoulu

Kuvataide Imatra

Kuvataiteen koulutusohjelma

Kuvanveisto

Opinnäytetyö 2016

Ohjaajat: korutaiteilija Tarja Tuupanen, taidekriitikko Hannu Castrén

Opinnäytetyössä tuotettiin näyttelytilälähtöisesti käsi-aiheinen veistos, jonka korkeus on 2,6 metriä. Teoksen materiaalit ovat läpinäkyvä pvc-muoviletku, kirkas kalastussiima ja kirkas polykarbonaattilevy.

Lisäksi työn kirjallisessa osassa kuvattiin teoksen valmistamisprosessia ideoinnista toteutukseen sekä tarkasteltiin intuitiivisesti valittua teoksen aihetta, ihmiskättä ja sen osoittavaa elettä, sekä nykykuvanveiston esimerkkien kautta että runouden ja tieteellisten lähteiden valossa. Kirjallisen osan keskeinen tavoite on ollut tunnistaa selittäviä tekijöitä teoksen intuitiivisesti valitun aiheen takana.

Asiasanat: kuvanveisto, nykytaide, käsi, osoittamiseksi, tilälähtöisyys, intuitiivisuus

Abstract

Sari Tarnanen

Why Hand? The Anatomy of My Intuitive Subject, 62 pages, 1 appendix (incl.)

Saimaa University of Applied Sciences

Department of Fine Arts, Imatra

Degree Programme in Fine Arts

Sculpture

Bachelor's Thesis 2016

Instructors: Ms Tarja Tuupanen, Jewellery artist, Mr Hannu Castrén, Art critic

The purpose of this study was to create a sculpture to the graduation exhibition in April 2016 and describe the work process from ideation to final execution. Furthermore, the study analyses the subject of the sculpture, which was chosen intuitively.

The sculpture was constructed from transparent plastic hose and bright transparent plexi plates woven together with transparent fishing line. The choice of materials aimed to give the sculpture maximum transparency to communicate with the dim natural light in the gallery.

The analysis of the subject revealed several subconscious connections between the artist and the subject intuitively chosen, for example in personal preferences. Also the transformation into professional sculptor was found embedded in the subject.

Keywords: sculpture, sculptor, contemporary art, hand, pointing gesture, intuitivity, conceptual space, transparency

Sisällys

1	Johdanto.....	5
2	Teoksen prosessi.....	6
2.1	Teoksen taiteelliset impulssit	6
2.2	Teoksen tilalähtöisyys.....	7
2.2.1	Veistos ja arkkitehtuuri	8
2.2.2	Tila ja valo	8
2.2.3	Vaikutelma näyttelytilasta.....	9
2.2.4	Katosta lattiaan.....	10
2.2.5	Läpinäkyvyys.....	11
2.3	Teoksen sisällön kehittäminen.....	12
2.3.1	Suuri koko ja jumaluus	13
2.3.2	Osoittaminen	15
2.4	Teoksen tekninen toteutus.....	16
2.4.1	Materiaalivaihtoehto 1: Kirkas jätemuovi	17
2.4.2	Materiaalivaihtoehto 2: Kirkas pakkausteippi	17
2.4.3	Materiaalivaihtoehto 3: Kirkas muoviletku	19
2.4.4	Kiinnitysratkaisu	20
3	Käsi nykykuvanveiston aiheena.....	23
3.1	Cesár Baldaccini: Le Grande Pouce	24
3.2	David Cerny: Screw You.....	25
3.3	Maurizio Cattelan: L.O.V.E.	27
3.4	Jaume Plensa: Together.....	28
3.5	Sophie Ryder: The Kiss	31
3.6	Radoslaw Gryta: To Grandmothers – Monument of Hands Threading a Needle.....	32
3.7	Yhteenveto: universaali aihe moneen tarkoitukseen.....	34
4	Käsi tieteen ja runouden valossa	36
4.1	Viestivä käsi.....	37
4.2	Inhimillinen käsi	40
4.3	Kyvykäs käsi	42
4.4	Itsensä tunteva käsi	45
4.5	Yhteenveto: käsi ajattelee, tietää ja tuntee	48
5	Lopuksi: miksi käsi?.....	50
	Kuvat.....	53
	Lähteet.....	54
	Liitteet	57
	Liite 1 Kuvataiteilija Radoslaw Grytan haastattelu.....	57

1 Johdanto

Tämä teksti on osa Saimaan ammattikorkeakoulun kuvataiteen yksikölle tehtyä opinnäytetyötäni. Opinnäytetyö koostuu tästä kirjallisesta tutkielmasta sekä fyysisestä taideteoksesta eli veistoksesta, josta tekovaiheessa käytin nimeä Aineeton merkitsijä. Tätä tekstiä kirjoittaessa teos on vielä osittain keskeneräinen, mutta valmistuu parin viikon kuluessa.

Tässä tutkielmaosuudessa kuvaan ensin fyysisen teoksen muotoutumista. Tämän jälkeen etsin vastausta kysymykseen, joka minulle teosideaa ja luonnoksia esitellessäni toistuvasti esitettiin. Miksi aiheeni on juuri käsi?

Itselleni käsi aiheena syntyi täysin intuitiivisesti. Nopeasti valitsin myös käden asennon, osoittamiseleen. Kaikki tämä tuntui niin itsestään selvältä, etten aluksi tahtonut ymmärtää minulle esitettyä kysymystä, miksi juuri tämä aihe. Vastauksia löytäkseni tarkastelen tässä tekstissä sekä omia valintojani teoksen valmistusprosessissa että joitakin nykytaiteen suurikokoista käsi aiheisiä teoksia tekijöiden. Lisäksi pohdin käsi aiheita ja osoittamiselettä joidenkin tieteellisten lähteiden ja runoesimerkkien avulla.

Näiden lähestymistapojen kautta pyrin lopulta ymmärtämään, miksi osoittava käsi tuntui niin itsestään selvältä aiheelta juuri minulle ja juuri nyt, tähän kuvataiteen opinnäytetyöhöni. Tarkoitus on siten tehdä ruumiinavaus intuitiiviselle, aluksi täysin selittämättömältä tuntuvalle aihevalinnalle. Lukijalle tämä tutkielma voi toimia esimerkkinä kuvataiteen tekijän aiheen muotoutumisen prosessista.

2 Teoksen prosessi

2.1 Teoksen taiteelliset impulssit

Taidehistoria on ollut kiinnostukseni kohde lapsesta saakka, niin vanhempien kirjahyllyn kuin kirjastojen kautta aina yliopisto-opintoihin ja sitkeästi nykyhetkeen pysyvänä harrastuksena. Kuvataiteen historian ja viime vuosina erityisesti nykytaiteen teosten ja tekijöiden vaikutus on siten moninainen ja runsas. Mutta suurimman impulssin omalle kuvataiteen tekemiselleni, erityisesti sen vaatimaan rohkeuteen, olen saanut yllättäen kirjallisuudesta.

Merkittävin viime vuosien vaikuttaja, ja tietenkin myös tämän työn takana perusajattelun suuntaajana, ovat Siri Hustvedtin romaanissaan *Kaikki mitä rakastin* (2010) kuvaamat taitelija William (Bill) Wechslerin teokset. Hustvedt kuvaa romaanihenkilönsä teoksia, niiden valmistamista ja niiden kokemista sekä tekovaiheessa että valmiina näyttelyissä päähenkilönsä, taidehistorioitsija Leo Hertzbergin kokemina. Teksti imee mukaansa ja saa minut hahmottamaan teokset mielessäni niin elävästi, että olen vähällä unohtaa, että sekä taiteilija Wechsler että hänen teoksensa ovat täysin Siri Hustvedtin luomia.

Hustvedtin luomat kuvitteelliset taideteokset astuvat tuntemani nykytaiteen konventionaalisen ilmaisun rajoista ulos juuri sellaisella tavalla, joka saa mielikuvitukseni laukkaamaan omien ideoideni parissa. En halua menettää innoituksen nautintoa ymmärtämällä liikaa, joten olen pohtinut vain kevyesti, miksi näin on. Ounastelen, että Hustvedt on upottanut Wechslerin taiteeseen yhdistelmänä sellaista vakavan intohimoista tekijänasennetta ja toisaalta lapsenomaisen leikkisyyden, satujen ja tunnevoiman maailmaa, joista itse nautin. Wechsler ottaa keinokseen näennäisen naiiviuden, rakentaa monimutkaisia pienimittakaavaisia teoksia, ikään kuin arvoitusleikkejä, joissa kaikki komponentit ovat kuitenkin avoimesti näkyvillä. Suuren ja totisen modernin ekspressiivisyyden vaatimus rikotaan ystävällisesti Wechslerin taiteilijankaareissa, ja tämä voimaannuttaa minua.

Teoksessa *Lumous* (2009) Siri Hustvedtin tärkeä sivuhenkilö on taidemaalari, ja myös tämän teoksia kuvataan innostavalla tavalla. Teosten kuvaus on niin elävää, että minussa syntyy välittömästi omia teosideoita. Ennen muuta taidemaalarin työskentelytapa ja suhde työhönsä ovat jotain, johon samaistun.

Hustvedtin teoksessa Kesä ilman miehiä (2011a) kuvataan erään sivuhenkilön tekemiä koruommeltöitä. Niiden sisältö on ilkkurinen ja tekijä kantaa ommeltöitä vaatteidensa vuorissa, muiden katseilta piilossa, itselleen salaisena voimanlähteenä. Myös tämä kuvaus tuottaa minulle nautintoa, koska se rikkoo minulle nykytaiteessa tuputetun totisen ja ylevän eetoksen ja tuo mukaan eräänlaisen rabelaismaisen rehevän naurun elämälle. Rabelais'n Pantagruel ja Gargantua ovat olleet itselleni samanlaisia salaisia voimaannuttajia kuin Hustvedtin kuvaamalle hahmolle tämän piilokirjontatyöt.

Samaistun näihin kuvitteellisiin taiteilijoihin, jotka ovat keskenään hyvin erilaisia ja joiden teoksetkin ovat keskenään erilaisia. Itselleni merkityksellisinä tekijöinä tunnistan ainakin intohimoisen tutkivan tekijänasenteen, kiinnostuksen ja kiintymyksen ihmiseen aiheena ja kuvauskohteena, huumorin ja pienen ilkkurisuuden, sekä ylevien normien rikkomisen tarpeen, kiltin kapinan.

2.2 Teoksen tilälähtöisyys

Kuvataide on ensisijaisesti katseella aistittavaa taidetta, joten se on olemukseltaan kiinni katseella havaittavassa maailmassa. Silmä ei yksinkertaisesti voi nähdä ilman valoa, jonka olemus puolestaan on liikettä tilassa. Jos taideteos itsessään on fyysinen, se on aina myös esillä tilassa. Digitaalinen kuvataidekin on kytköksissä esitysvälineeseen, joka tuo sen näkyväksi havaitsijan tilaan. Voi siis ajatella, että koska kaikki näköhavaintoa vaativat esitykset ovat aina havaittavissa ollessaan jossain fyysisessä tilassa, niiden sijainnin tai havaitsemisen mahdollistava tila on välttämätön osa niitä.

Missä määrin teos siis on sijainnin tilasta erillinen? Se, että pystymme puhumaan valtaosasta kuvataiteen teoksia täysin niiden sijainnista riippumatta, todistaa teosten vahvasta itsenäisestä luonteesta. Vaikka tiedämme, että fresko ei ole olemassa ilman seinää, johon se on maalattu, voimme kuitenkin puhua aivan täysipainoisesti kyseisestä freskosta tietämättä, missä tai millainen sen alla oleva seinä on. Kyky abstraktissa mielessä irrota tilastaan ja saada meidät unohtamaan sijaintitausta ja ympäristö itse teoksen tarkastelussa on yksi taideteoksen tunto-merkeistä. Se, mitä ei voi irrottaa tarkastelusta pois, kuuluu teokseen.

2.2.1 Veistos ja arkkitehtuuri

Länsimainen taidehistoria on kiinnittänyt tarkkaa huomiota siihen, milloin veistokset irtosivat taustastaan vapaasti seisoviksi eli irti ympäröivästä arkkitehtuurista. Tätä pidetään yhtenä renessanssia määrittävistä tapahtumista. Kun veistos irtosi fyysisesti kiinteästä yhteydestään rakennukseen, se ei enää ollut rakentamisen oheistuote eli koriste. Veistokset muuttuivat itsenäisiksi taideteoksiksi. Kuuluisimmat tämän murroksen tekijät ovat Donatello ja Michelangelo. (Ceysson & Bresc-Bautier, 2002.)

Modernismin irtiotto renessanssin perinteestä puolestaan toi tila-teossuhteeseen uuden käänteen: installaatioissa teos ottaa sijaintilansa osaksi teosta, valtaa sen arkkitehtuurilta. Vanha renki on itsenäistytyään keksinyt ryhtyä isännäksi.

Teoksen suhde sijaintitilaan voi siis olla ainakin koristeeksi alistumista, installaatiohaltuunotto tai klassinen, renessanssin tavoitteleva tilariippumattomuus.

Maalaustaiteen peruslähtökohta on nykyisin tilariippumattomuus: teokset tehdään yleisesti täysin ajattelematta tilaa, johon ne päätyvät esille. Maalausten ja grafiikan ripustuksessa erillisyyttä sijaintiympäristöstä korostetaan vielä vahvalla kehystyksellä.

2.2.2 Tila ja valo

Kuvanveistäjillä tietoisuus esitystilasta tuntuu säilyneen muutenkin kuin installaatiohaltuunottoina, ehkä siksi, että kuvanveistäjä aina työstää jotain valmiiksi tilassa jo olevaa. On vaikea olla havaitsematta jo teoksen työstön aikana, miten valon vaihtelut eri vuorokaudenaikoina ja eri valaistusoloissa muuttavat teoksen synnyttämää vaikutelmaa. Tämän vaihtelun, siis teoksen ja valon suhteen, hyödyntäminen ja hallinta ovat olennainen osa kuvanveistäjän työstöprosessia. Valon hallinta on käytännössä teoksen sijaintitilan sekä sijaintitilan ja teoksen suhteen valaistuksen ja valaistusmuutosten hallintaa. Kuvanveisto on valon muotoilua.

Vaikka kaupallinen esinetuotanto kasvaa ja tehostuu jatkuvasti niin suurella teholla, ettei sitä voi olla huomaamatta, kolmiulotteiset kuvataiteen teokset eivät ole menettäneet voimaansa. Näin ehkä siksi, että sekä teollinen esinetuotanto että taideteollisuus lähtevät väistämättä muotoilussaan tilariippumattomuudesta. Onnistuneimmillaan kaupallinen muotoilu pystyy tuottamaan jotain sellaista, joka toimii hyvin monissa ympäristöissä ja saa siksi itse objektin tuntumaan erityisen merkitykselliseltä ja vahvalta. Esine ikään kuin sopeutuu niin moniin tiloihin, että laajat joukot näkevät sen erityislaadun ja siitä tulee arvostettu klassikko. Tässä voi ajatella vaikka Alvar Aallon suunnittelemaa Savoy-maljakkoa.

Yleisemmin tällainen monitilaisuuskyky on teollisesti tuotetulle esineelle harvinaisen, koska sen tuottamiseen ja ennakkotutkintaan ei voida käyttää aikaa. Kuvanveistäjä sen sijaan työstää teoksensa sijoitustilan valaistusluonnetta ja siihen vaikuttavia ulottuvuuksia ajatellen, vaikka tämä prosessi onkin useimmiten alitajuisen ja analysoimaton. Näin silloinkin, kun sijoitustilasta ei ole tietoa. Tilasuhteen viritys tehdään työhuoneympäristön olosuhteissa.

2.2.3 Vaikutelma näyttelytilasta

Itselleni oli itsestään selvää käydä etukäteen tutkimassa paikkaa, johon tiesin lopputyönäyttelyn tulevan. Olen vierailut tilassa usein katsomassa siellä olevia näyttelyitä, ja käyntini ajoittuvat yleensä aamupäivään, jolloin tila on hiljainen ja vallitseva valo hämärätkö luonnonvalo.

Paikan fyysisten olosuhteiden ja näistä johtuvan valon lisäksi minuun vaikuttivat myös paikkaan kytketyt sosiaaliset ja symboliset merkitykset. Tila on modernistisen näyttelykäsityksen mukainen valkea kuutio, hiljaiseksi ja monokromaattiseksi rakennettu kehys, nykypäivän taidemuseoiden taattu standardiympäristö, jossa voi luottaa saavansa sitä, mitä hiukankin kokenut nykytaiteen kävijä osaa jo odottaa. Kyseessä on taidemuseo, kuvataiteelle erikseen tuotettu pysyvä erityistila, johon tullaan tietoisesti sekä panemaan esille että näkemään ja kokemaan tarkkaan valikoitua ja parhaaksi arvioitua kuvataidetta.

Muiden näyttelyitä katsoessa tein nämä havainnot sivuhuomioina, joiden en ymmärtänyt vaikuttavan omaan tulkintaani tai kokemukseeni merkittävästi. Kun sitten mietin näyttelygalleriaa oman teokseni esillepanon näkökulmasta, koin sen yhtäkkiä voimakkaasti seremoniallisena, ennalta käsikirjoitettuna ja alleviivatun juhlallisena, jopa niin pitkälle, että elävä ihmisyyttä jäykistyy ikään kuin kuoliaaksi ja jäljelle jää pelkkä uskonnollis-ylevä ritualismi, jossa annetun seremoniakaavan mukaan kuuluu reagoida mihin tahansa esille pantuun ”ylevänä taiteena”. Tällainen ohjailu tuntui liian vahvalta ja herätti välittömän halun kapinoida.

Toisaalta näyttely olisi yhteisnäyttely, jossa teokseni tulisi asettua sopuisaan vuorovaikutukseen toisten valmistuvien opiskelijoiden teosten kanssa, niitä tukemaan ja korostamaan. Solidaarisuuteni estää panemasta ranttaliksi tilan kanssa. Kapinani voisi siis ulottua vain oman teokseni kohteliaan vaikutuspiiriin alueelle, ei toisten teoksia häiritsemään. Kaikkien, jotka haluavat maksimoida teokselleen tilan uskonnollis-ylevän vaikutuksen, on se saatava tehdä. Miten siis samalla kapinoin ja samalla kunnioitan toisten esillepanoa?

2.2.4 Katosta lattiaan

Ensi ajatukseni oli tilan haltuunotto siihen takertumalla, nykytaiteelle poikkeavalla tavalla asettumalla osaksi arkkitehtuuria, aivan kuten ennen renessanssia itsestään selvästi tehtiin. Kuitenkin niin, ettei kyse olisi nykytaiteen installaatiosta. Sulautuminen seinään, kattoon tai lattiaan olisi oiva keino.

Toisaalta voisin materiaalivalinnalla poiketa rajustikin odotuksista: sen ei pitäisi olla vaikeaa, sillä pidän kokeilevasta materiaalikäytöstä. Koin tilan hämärän luolamaiseksi, kuin eläimen maanalaiseksi koloksi, josta välähti assosiaatio katon läpi tunkevista puun juurista. Juuret voisivat ikään kuin jatkua edelleen lattian läpi. Tämä ajatus johti mielikuvaan pilareista, tilan kannattajista. Taidemuseon päällä hän on kirjasto, paikka täynnä painavaa päivittäistä aktiivisuutta, arkista elämää. Kirjaston voimallinen paino ikään kuin notkui hiljaisen tyhjän galleriatilan sisäkatoissa, joten sille voisi hyvinkin olla aihetta antaa lisätukea pilarimaisilla taideteoksilla. Ja näin yhtäkkiä vertikaalisuunta asetui mielikuvissani ainoaksi mahdol-

liseksi. Teoksen olisi ulotuttava katosta lattiaan, jotta se olisi suuri täyttäen modernistiset odotukset. Samalla se sulautuisi rakennukseen, olisi kuin huomaamaton pilari lattian ja katon välissä eli palaisi taidehistoriallisesti kuvanveiston alkujuurille.

2.2.5 Läpinäkyvyys

Entä tuo hämärä valo, se eläimen pesäluolan näkymä ulos nurkkaikkunoista? Aloin pohtia läpinäkyvyyttä. Jos kallisarvoista valoa on mielestäni tilassa niukasti, miksen antaisi valon vallita teoksestani huolimatta ja tekisi läpinäkyvää teosta?

Läpinäkyvyys on mielestäni myös eräänlaista heikkouden ja väistyvyyden ilmentämistä, mikä on modernin nykytaiteen kopean arrogantille jyrkkyydelle täysin vastakkaista. Näin haastaisin myös ne modernismin dogmaattiset vaatimukset, jotka niin usein olivat ärsyttäneet. Kävijäkokemuksen kannalta ajatus oli hykerryttävä: kulkija huomaisi teokseni hämärässä vasta siihen kompastuessaan.

Läpinäkyvän materiaalin löytäminen tuntui kiehtovalta haasteelta. Mikä olisi sopivalla tavalla aineetonta ja läpikuultavaa, ajattomuuden ja tavoittamattomuuden tunnun välittävää, mutta koko huoneen korkuisena riittävän kestävä? Koska teokseen käytetyn materiaalin kustannukset eivät saaneet nousta suuriksi, kekseliäisyys olisi pakollista.

Edellä kuvatulla tavalla tilan antamista impulsseista syntyi nopeasti sarja valintoja, jotka käynnistivät lopputyöni toteutusprosessin. Jälkikäteen tarkasteltuna motiivini ovat olleet sekä halu osoittaa solidaarisuutta toisille valmistuville heitä tukien että halu haastaa tila ja siihen kytkeytyviksi tunnistamani odotukset. Halusin myös olla ilkkurinen suhteessa kävijäodotuksiin, jotka oletin konservatiiviksi. Kävijöihin, siis yleisöön, sisällytin myös opettajakunnan ja muut mahdolliset kriitikot. Halusin siis tehdä jotain odotusten mukaista ja muut huomioivaa, mutta toimia samalla odotusten vastaisesti: kutittaa, jopa ärsyttääkin, mutta kevyesti ja leikitellen.

2.3 Teoksen sisällön kehittäminen

Hyvin nopeasti tiesin, että aiheeni on käsi. Oikeastaan en edes harkinnut muita aiheita. Aihe tuntui itselleni sopivalta, läheiseltä. Mutta se tuntui myös sopivan klassistis-modernistiseen tematiikkaan, joka näyttää olevan oppilaitokseni eetokseen syövytetty. Aihe on konkreettinen eikä sisällä kirjallisia viitteitä, kerroksellisuutta, monitulkintaisuutta tai ajankohtaisuutta, joita olen opintojen aikana oppinut välttämään. Halusin toki työrauhan enkä kuluttaa opinnäytetyöprosessini aikaa turhaan kamppailuun ohjaajien kanssa.

Hain teokselle ulkoasua muovailemalla pienoismalleja juustonkuorivahasta (Kuva 1). Nopeasti päädyin käteen, joka on ranteen yläpuolelta poikki: leikkauspinnan ajattelin lopullisessa teoksessa olevan kiinni lattiassa. Teos lepäisi pilarin tavoin lattialla, mutta koskettaisi kattoa, jotta syntyisi illuusio kevyesti rakennuksen osaksi sitä kannattelemaan asettuneesta objektista. Tein vahasta kymmenkunta erilaista käden asentoa miettimättä niiden mahdollista elettä tai viestiä; ohjaavana tekijänä oli tässä vaiheessa käsihahmon visuaalinen kiinnostavuus, asennon sommitelmallisuus.



Kuva 1. Vahaluonnoksia

Useimmissa malleistani käden asento oli samanaikaisesti sekä avautuva että sulkeutuva niin, että osa sormista osoitti kämmenestä ulospäin, osa käpertyi kämmentä kohti. Tällaisen kaksisuuntaisuuden dynaamisuus tuntui miellyttävän mi-
nuu.

Valmiita malleja tarkastellessa osa käsiasiannoista tuntui tutuilta, ja muistin nähneeni vastaavia uskonnollisissa kuvissa ja veistoksissa, ortodoksien ikoneissa sekä hindulaisuuden, taolaisuuden ja buddhalaisuuden pyhissä kuvissa. Päädyin valitsemaan mallin, jossa asento ei tuntunut liittyvän mihinkään tällaiseen alitajuntaan takertuneeseen ”alkukuvaan”, mutta jossa kuitenkin toteutui sisään-ulosliikesuuntayhdistelmä.

Päädyin myös kääntämään käden asentoon, jossa sormenpäät koskettavat lattiaa ja ranneleikkaus kiinnittyy kattoon, mikä oli päinvastoin kuin alkuperäinen visioni. Mallissani etusormi oli osoittavassa asennossa. Kokeilujeni perusteella halusin sen osoittavan mieluummin pistettä lattiassa, katsojan maailmassa, kuin kattoon, ikään kuin taivaalle katsojan ulottumattomiin. Jos kädelläni olisi jokin alitajuinen viesti, halusin sen puhuvan tästä maailmasta, jonka jaamme ja jota kosketamme jaloillamme, ei jostain toiseuden alueesta, jonka voisi ohittaa etäisenä ”ei kuulu minulle” -paikkana.

2.3.1 Suuri koko ja jumaluus

Biologisten vaistojemme vuoksi katsoja tunnistaa käden hahmon lähes yhtä helposti ja nopeasti kuin ihmiskasvot. Esitys voi olla hyvinkin viitteellinen, kunhan riittävä määrä ainesta tunnistamiselle tarjoutuu. Edes suuri koko ei estä tunnistamista, korkeintaan hidastaa. Käytännössä melkein mitä tahansa viisihaaraiseksi jakautuvaa vartta voidaan pohtia kätenä.

Jos katsoja on tunnistavinaan käden, hän todennäköisesti tulkitsee myös sen eleen. Osoittavan eleen tunnistaminen on myös biologispohjaista, joten katsojan tulisi nyt olettaa saaneensa viestin jättiläiskädeltä. Jos näin käy, hän tekee intuiti-

tiivisen oletuksen viestinnästä ja teokseen liittyvästä viestivästä hahmosta; varsinkin jos onnistun tavoitteessani ja saan teoksen kiinni kattoon ikään kuin käsi tulisi sen läpi.

Kuka siis viestii? Pohjimmiltaan toki teoksen tekijä, mutta kenen suuhun viesti on katsojan mielestä asetettu? Teoksen esitystapa ei anna viitteitä sukupuolesta, iästä, ihonväristä, sosiaalisesta asemasta tai elämäntavoista. Se ei myöskään suoraan viittaa nisäkkään tassuun tai apinan käteen. Koska teoksen käsi on moninkertaisesti suurempi kuin oma kätemme, voi kyseessä kuitenkin olla jokin arkitodellisuuden ulkopuolelle kuuluva olento. Suuren koon voidaan tulkita viittavan erityiseen ylivoimaisuuteen ja ylivertaisuuteen suhteessa näkijään eli ihmiseen. Jo luonnosvaiheessa teosideaa esitellessäni kuulijat alkoivatkin spontaanisti puhua ”jumalan kädestä” tai ”Jumalan kädestä”.

Mistä syntyy tämä vahva oletus suuren koon viittauksesta jumalaan tai jumaliin? Oletammeko intuitiivisesti, että jumalan käsi on muuten paitsi kooltaan ihmiskäden kaltainen? Entä jos jumalilla onkin neljä tai kuusi sormea tai kaksi oikeaa kättä? Mielenkiintoisesti kaikki ne uskonnot, jotka olettavat jumaluudet ihmisen näköisiksi, kuvaavat jumalan ruumiin hyvin tarkasti ihmisruumiin kaltaiseksi. Jumalien ihmisestä erottavia fyysisiä tunnuksia voivat olla jättimäinen koko, kyky muuttua näkymättömäksi tai muuntua hahmosta toiseen, poikkeava ihonväri (esimerkiksi sininen), ylimääräinen elin (esimerkiksi kolmas silmä) tai oudoimmillaan symbioottinen puoliksi eläimen ruumis. Eroja voi olla myös katseelta piilossa ihon alla, kuten sisäelimissä – näin jumaluus paljastuu vain yllättävissä poikkeusoloissa. Kaikissa tapauksissa kuitenkin tunnutaan oletavan jumalille viisi sormea.

Selitys voi olla, että viisivarpaisuus on tyypillistä myös muiden nisäkkäiden raajoille. Toiseksi viisisormisuus on jonkinlainen optimitila. Vaikka puuttuvat tai ylimääräiset sormet ovat yksi tavallisimpia vastasyntyneitten sikiönkehityksestä periytyviä epämuodostumia, ylimääräiset sormet pyritään poistamaan nopeasti kirurgisesti, koska niistä on käytännössä haittaa, aivan kuten sormien puuttumisestakin. Viisi sormea on käytön kannalta optimi, ja jumalathan ovat ylivertaisia, täydellisiä, ruumiiltaan virheettömiä. Jos Jumala loi ihmisen omaksi kuvakseen, on jumalillakin viisi sormea. Ainut erottava tekijä on koko – joten suuri koko inhimillisellä raajalla tai elimellä (kuten silmällä) viittaa mielestämme jumalaan.

2.3.2 Osoittaminen

Osoittamiseksi on ihmisajalle universaali: kaikissa kulttuureissa sen sisältö ymmärretään samalla tavoin. Ihmiselle kyky tuottaa ja ymmärtää sormella osoittaminen (erityisesti siis etusormella osoittaminen) on sisäsyntyistä. Osoittamiseksi ilmaantumista vauvalle pidetään kielellisen kehityksen ensimmäisenä virstanpylväänä, sillä ensimmäiset puhutut sanat ilmestyvät sen jälkeen.

Ihmislapsi alkaa osoittaa noin kymmenkuisena. Ele kiinnittää huomion johonkin erityiseen ympäristössä. Aluksi eleen ensisijainen tarkoitus on suunnata lapsen oma huomio osoitettuun kohteeseen – hän siis sekä suorittaa että vahvistaa eleellä omaa ajatteluaan. Eleen käyttötarkoitus voi olla pyytävä, kysyvä tai kertova. Eleen sisällöllinen merkitys ei muutu, kun sitä aletaan suunnata kommunikatiivisesti viestiksi muille.

Ihmisapinat, joille on opetettu kieli ihmisen kanssa kommunikointiin – viittomakieli tai abstraktien visuaalisten merkkien tukema hoitajan puhuma luonnollinen kieli – osaavat osoittaa. Osoittamisen ymmärrys ja siten kyky tulee kielen ymmärtämisen mukana. Edellytyksenä on, että kielen opettelu on aloitettu jo lapsuusvaiheessa. (Great Ape Trust of Iowa 2010.) Gorilloilla on luonnostaan erityisen runsas elekieli (University of St Andrews 2009). Osaavatko ne osoittaa? Ainakin eläintarhoissa, joissa osoittamiseksi on gorillan nähtävillä lasin takaa töllistelevien ihmisten käyttämänä, ne osaavat.

Voiko koira ymmärtää ihmisen osoittavan eleen, jos ihmisapinat voivat tämän taidon oppia ihmisen kanssa kommunikoidessaan? Raymond Tallis (2003) mielestä ei, ja hän pitää tätä kykyä ihmisen ja eläinten välisen eron yhtenä tunnuspiirteenä. Ihmisellä osoittavan eleen ymmärtäminen on sisäsyntyistä, muilla eläimillä se vaatii opettamista ihmiseltä. Koiralla ei ole sormia, joten se ei voi käsiemme eleitä fyysisesti matkimalla syntyvän sisäisen kokemuksensa kautta oivaltaa osoittamisliikkeen ja sille annetun merkityksen yhteyttä. Pointterit, saaliseläintä osoittamaan jalostetut metsästyskoirat, osoittavat kuonollaan ja jähmettyneellä ruumiinkielellään. Vaikka koiran lajikehityksellä on pitkä historia ihmisen kanssa ja olemme jalostaneet sitä kaikin keinoin kanssamme viestiväksi, emme ole saaneet koiriin sisäsyntyistä automaattista kykyä ymmärtää, mitä sormella

osoittaminen tarkoittaa. Näyttää siltä, että tämä taito voidaan opettaa, ja varsinkin jos opettaminen aloitetaan varhaisessa iässä. (McConnell 2010.) Sekä tieteellinen tutkimus että koiranomistajien kokemusperäinen ymmärrys aiheesta syvenee jatkuvasti, onhan ihmisen ja koiran välinen kommunikointi niin laaja ja arkinen ilmiö, että aineistoa kertyy kuin itsestään.

Osoittaminen eleenä on vahvasti inhimillinen ja viestinnällinen. Eleenä se on hämmästyttävästi jotain, minkä opimme sisäsyntyisesti, ensin omaan käyttöömme ja sitten muiden kanssa viestintään. Meillä on jopa pakkomielle opettaa se kumppanillemme koiralle.

2.4 Teoksen tekninen toteutus

Luonnostelussa rakensin käsimallit juustonkuorivahasta. Kun lopullinen asento löytyi, aloin laskea lopullisen teoksen mitoitusta millimetripaperilla 2,6 metriä korkeaan huonetilaan (gallerian sisätilakorkeus oli ilmoitettu lopputyöohjeissa). Saadakseni selvän kuvan sormien paksuudesta ja teoksen kokonaismitoituksen vaikutuksesta katsojaan rakensin tukevasta metallilangasta ääriviivarungon lopulliseen kokoon.

Metallilankamalli paljasti, että olin arvioinut sormien halkaisijat paperilaskennassa hiukan liian pieniksi. Koska olin arvioinut tämän takia kokonaispinta-alan ja kokonaistilavuuden liian pieniksi, olisin hankkinut liian vähän materiaalia ja joutunut rakentamisen viime hetkillä lisähankinnan eteen. Lisämateriaalin haaliminen kiireisimmässä rakennusvaiheessa on riski, jota en tiukassa aikataulussa halunnut ottaa.

Toteutusmateriaaliksi etsin hinnaltaan edullista läpinäkyvää materiaalia, jota olisi helppo työstää ilman apuvoimia, suuria tiloja tai koneita, ja joka kuitenkin mahdollistaisi suuren teoskoon. Materiaalin tuli olla riittävän kevyttä, jotta huoneenkorkeista teosta pystyi siirtämään ilman kalliita järjestelyjä. Vaihtoehtoisiksi päätyivät kirkas jätemuovi, kirkas pakkausteippi ja läpinäkyvä letku.

2.4.1 Materiaalivaihtoehto 1: Kirkas jätemuovi

Kirkasta jätemuovia on käyttänyt teoksissaan mm. Landys Roimola. Pehmeät, puhtaat pakkausmuovisuikaleet liitetään toisiinsa hiustenkuivaajalla kuumentamalla ja näin vähitellen materiaalia lisäämällä kasvatetaan kappaleeseen haluttu kokonaisuus. Työstötapa on lisäävä ja mahdollistaa vaiheittaisen, harkitsevan rakentamisen. Materiaalia voi myös poistaa työstön aikana, joten halutun muodon rakentaminen ei vaadi muottia tai harjoitusversioita.

Keskeiseksi haasteeksi arvioin riittävän suuren materiaalierän hankkimisen. Missä säilyttäisin kertyvää muovia työstön aikana? Kuumentamista vaativa työkentely ulkotiloissa talvioloissa vaikutti epävarmalta.

2.4.2 Materiaalivaihtoehto 2: Kirkas pakkausteippi

Kirkasta pakkausteippiä on käytetty mm. suuriin installaatioihin. Jätemuoviin verrattuna teipin etu on valmis liimapinta, jonka vuoksi liittäminen onnistuu lähes ilman työkaluja. Materiaalin hinta on kohtuullinen ja säilytystilaa tarvitaan vain kohtuullisesti. Teipin poistaminen on kuitenkin sotkuista, joten valmiin viimeistellyn lopputuloksen saavuttaminen voi vaatia paljon tekniikkakokeiluja ja muodon hakemista harjoituskappaleiden avulla, mikä lisäisi materiaalikulutusta ja kustannuksia arvaamattomasti. Lisäksi teipin venymiskesto on vahvan liimakitkan ansiosta suuri, mutta puristuskesto lähes olematon.

Teipistä rakennettu teos vaatii jäykistyäkseen paljon kerrostamista, jonka arvioin heikentävän läpinäkyvyyttä. Installaatioissa tukirakenteina toimivat tilan seinät, joten kerrokset jäävät ohuiksi ja läpinäkyvyys säilyy. Vapaasti seisovan kappaleen rakentamisessa on käytettävä jonkinlaista sisäistä tukimateriaalia, jos teippikerrokset halutaan pitää läpinäkyvyyden takaamiseksi riittävän ohuina.

Tukimateriaalia testatakseni rakensin luonnollisen käden kokoisen pienoismallin ohuesta metallisesta sidontalangasta ja teipistä. Rakensin ensin spiraalimaisesti sormia ja ranteen muotoa myötäillen sidontalangasta rungon, jonka päälleystin kirkaalla askarteluteipillä. Näin pienessä mittakaavassa riittävä teippipinta syntyi

kolmen-neljän kerroksen avulla. Malli seiso i tukevasti eikä materiaalissa esiintynyt minkäänlaista painumaa ja läpinäkyvyys säilyi. Tästä rohkaistuneena rakensin kaksi sormea lopulliseen kokoon käyttäen galvanoitua teräslankaa (2 mm) ja kirkasta pakkausteippiä (leveys 48 mm). Käytin vastaavaa spiraalirunkorakennetta kuin pienoismallissa: valmiit sormet olivat reilun metrin korkuisia, halkaisija noin 35 cm. Lopputulos oli kevyt ja jäm äkkä, mutta teippikerroksia tarvittiin parikymmentä. Teipin liimassa oleva liev ästi kellertävä sävy kasautui teippikerrosten mukana ja lopputulos oli likaisen keltainen. (Kuva 2.) Myös tavoittelemani läpinäkyvyys oli käytännössä kadonnut.



Kuva 2. Teippikokeilu

Materiaalimenekin perusteella kustannukset tässä ratkaisussa olisivat kuitenkin jääneet kohtuullisiksi: lopullisen huoneenkorkuisen käden materiaalit (metallilangan ja teipin) olisi arvioni mukaan saanut noin 80 eurolla.

2.4.3 Materiaalivaihtoehto 3: Kirkas muoviletku

Olin pannut jo aiemmin merkille muoviletkun kiinnostavana materiaalina. Se on tasalaatuista, kestävä ja muovattava sekä hankintahinnaltaan kohtuullista. Se on arkinen, tuttu materiaali, joka käytön jälkeen kuluneena helposti heitetään vain roskiin eli muuttuu jätteeksi. Letkujen uusiokäyttöä taideteoksissa voi verrata vaikka autonrenkaisiin, joita Villu Jaanisoo käyttää. Jotta saisin pidettyä materiaalmäärän minimissä, hylkäsin ajatukset tekniikoista, joissa pinta rakennettaisiin letkukerroksia keskenään solmien tai punoen. Tavoite oli yksinkertaisesti rakentaa spiraalimaisesti letkua kerrostaen tasainen käden muotoinen pinta, ikään kuin seisova hansikas.

Tutkin internetin avulla myynnissä olevia letkutyyppisiä ja päädyin kirkaaseen pvc-letkuun. Vertailemalla letkujen taivutus- ja jäykkyysominaisuuksia päädyin ulkohalkaisijaltaan 15 mm letkuun. Letkun olisi taivuttava taittumatta laskemani sormien halkaisijan mukaisesti ja samalla kannettava kertyvien letkukerrosten paino muuttamatta muotoaan. Ohuempi letku on liian pehmeää ja painuu kasaan ja menettää muotonsa, paksumpi letku taas jäykkää eikä pysty taipumaan tarvittavan pieneksi ympyräksi taittumatta. Paksu letku on myös suuremman materiaalmäärän vuoksi metrihinnaltaan merkittävästi kalliimpaa, jolloin teoksen kustannukset nousisivat liian korkeaksi.

Sain hankittua koe-erän halkaisijaltaan 15 mm:n letkua ja kokeilujen jälkeen totesin sen parhaaksi kompromissiksi kaikilta ominaisuuksiltaan. Rakensin vielä pahvista yhden kokeilukappaleen koko kädestä lopulliseen kokoon varmistaakseni pinta-alalaskelmieni osuvuuden.

Kun lopullinen materiaalmäärä oli tiedossa, pyysin tarjouksia useilta toimittajilta. Kokonaishinnassa ratkaisevaksi muodostuivat toimituskulut, jotka pahimmillaan olisi veloitettu kahteen kertaan, koska useimmilla toimittajilla ei ollut tarvitsemaani määrää varastossa kertatoimitukseen. Lopulta noudin itse 850 metriä pvc-letkua suoraan valmistajalta Espoosta: napakasti pakatut letkurullat mahtuivat farmari-auton perään ja kuljetuksen kustannus jäi alle kymmenesosaan siitä, mitä minulle annetuissa tarjouksissa.

2.4.4 Kiinnitysratkaisu

Vielä piti ratkaista letkukerrosten kiinnitys toisiinsa. Alkuperäinen ideani oli käyttää kirkasta läpinäkyvää siimaa ja yksinkertaisesti solmia sen avulla letkukerrokset kiinni toisiinsa. Varmuuden vuoksi testasin vaihtoehtona myös kirkasta silikonin. Valmiiksi aseteltujen letkukerrosten kiinnitys silikonilla saumaten näytti kaulilta, mutta valitettavasti silikonin vaatima pitkä kuivumisaika esti vaiheittaisen etenemisen. Tiukka aikataulu edellytti, että saisin koko teoksen ensin valmiiksi ja lisäksi saumauksen vasta sitten. Lopulta, suunnitellun aikataulun lyhennyttyä lähes kuukaudella, en ehtinyt edes harkita silikonin lisäystä.

Koska lähes kolmimetrisen letkurakennelman pitäminen kasassa vaati joka tapauksessa jonkinlaisen kiinnityksen jo rakennusvaiheessa, palasin siimaan. Se tuntui toimivan kiinnitysratkaisuna hyvin eikä häirinnyt läpinäkyvyyttä. Kokeilemalla eri paksuuksia käsittelyn kannalta parhaaksi osoittautui 0,35-0,40 mm paksu kirkas väritön kalastussiima. Ohuempi viiltää solmuja kiristäessä sormia, ja kuten letkumateriaalissakin, paksummat laadut ovat hinnaltaan suhteessa huomattavasti kalliimpia kuin ohuemmat.

Sopivan solmintatekniikan löytäminen vaati omat kokeilunsa ja pakotti ajoittain purkamaan jo tehtyä työtä. Teoksen eri kohdilla on erilaisia kesto- ja ulkonäkövaatimuksia, mistä johtuen on osattava soveltaa erilaisia solmintatapoja. Kovimman painon vastaanottavat sormenpäät ja mutkat on solmittava tiheästi ja joustamattomilla solmuilla. Pitkät runko-osuudet taas vaativat kerrosten lukintaa tarkasti toisiinsa sivusuunnassa, jotta kokonaismuoto ei ala pullistella tai pinta vaikuta häiritsevästi aaltoilevalta (Kuva 3). Solmujen on oltava tällöin mahdollisimman aineettomia ja tasalaatuisia sekä optimaalisen harvassa, jotta letku asettuu tasaisesti.



Kuva 3. Letkujen kiinnitystä siimalla

Perusratkaisuina käytin kahta solmutyppiä: kahden langan yhteen solmimista tavanomaisella merimiessolmulla sekä ”virikkaamalla” kiinteitä ketjusilmukoita. Merimiessolmut lisätään letkukerrosten mukana niin, että edellisen solmun päälle lisätään uusi letkukerros ja tämän ylle solmitaan merimiessolmu niin, että letkukerros kiristyy solmulankojen väliin. Kiinteät ketjusilmukat puolestaan voi lisätä jälkikäteen telineen tai muun mitta-apuvälineen avulla rakennettuun valmiiseen letkukierrosten pinoon: lankasilmukka kokkaa seuraavan letkun alta sen ympäri, jonka jälkeen silmukan läpi syötetään uusi silmukka, josta kiristetään koko solmu tiukaksi. Kiinteät ketjusilmukat on varmistettava sopivin välein kitkaa lisäävillä lisäsilmukoilla, ettei virkattu liukas siimarakenne purkaudu siiman katketessa.

2.4.4.1 Rakenteen tuet

Letkukerrokset vahvistuvat siimalla itsestään seisoviksi ja painoa kantaviksi, kun muodostuvan putken halkaisija oli tarpeeksi pieni, maksimissaan noin 35-40 senttiä. (Kuva 4.)

Jo suunnitteluvaiheessa kuitenkin ymmärsin, että kämmenosa on tuettava, jottei sen muoto romahtaisi. Päädyin leikkaamaan läpinäkyvästä akryylista ja polykarbonaatista lautamaisia levyjä, joista rakensin tarvittavat tuet. Kämmenessä tuet ovat siltoina vaakasuuntaisesti, sormissa pystysuuntaisesti joko nivelten tai koko sormen mittaisina. Paksuudeltaan 3-6 mm levyt toimivat parhaiten jäykkyytensä ja joustavuutensa osalta: materiaalin on oltava sitä paksumpaa, mitä suurempi pinta-ala levyllä on.

Levyjen kiinnitystä varten porasin reiät niiden reunoihin noin viiden sentin välein. Solmin levyt letkupintaan reikiin kiinnitetyillä siimoilla. Teoksen kaikissa rakenteissa on siten käytetty samaa kiinnitysratkaisua.



Kuva 4. Valmistuvia sormia

3 Käsi nykykuvanveiston aiheena

Käsi tuntuu olevan todella klassinen taiteen aihe, yksi alkukantaisimmista: käsihän esiintyy jo luolamaalauksissa. Se on ihmisen ensimmäinen työkalu: sillä jätetään jälkiä, sillä tutkitaan ja sillä tartutaan tähän maailmaan. Käden tärkeyttä ei voi olla oivaltamatta. Käden kuva on tekijänsä omakuva. Käden kuva on ihmisen kuva.

Kun vauva vielä tutkii maailmaa ensisijaisesti maistamalla, se käyttää jo käsiään saadakseen ulottuvillaan olevat asiat suuhunsa. Seuraavaksi se oivaltaa, että käsillä saa myös aikaan liikettä: voi heiluttaa, kaataa, tyrkkiä. Ja sormiväri, joka tarttuu kämmeneen, painetaan lattiaan, vaatteisiin, kasvoihin, kaikkialle, mihin se tarttuu. Kädellä vaikutetaan maailmaan. Luovuus on pään ja käden yhteistyötä.

Sain oman työni materiaalikoeluvaiheeseen, ennen kuin ehdin tutustua paremmin yhteenkään nykykuvanveiston käsi aiheisistä teoksista. Aihetta esitellessä alkoi sataa vinkkejä käsi aiheisistä teoksista, joihin suosittelijat itse olivat törmänneet. Yllätyin, miten suosittu kuvanveiston aihe käsi on, ja toisaalta, miten hyvin teokset olivat jääneet lyhyelläkin vilahduksella katsojien mieleen. Intuitiivisesti valitsemani aihe siis tuntui olevan ”ilmassa”, ehkä jollain tavoin muotia?

The Guardian-lehden digiartikkelissa Stuart Heritage vihjaa, että nykypäivän käsi aiheisten taideteosten viesti maailmalle on suorastaan sietämättömän riemukas ja optimistinen. Onneksi teokset, joissa ele on pystyssä sojottava keskisormi, sentään tasapainottavat tilannetta, leukailee Heritage. Artikkelin perusteella voisi päätellä, että kaikki esille päätyvät käsi aiheiset nykytaiteen teokset esittävät eleitä, joiden sanoma on karnevalistisen riehakas, joko yltiöpositiivinen tai röyhkeän kapinoiva. Nykypäivän käsiteokset eivät ole ryppyotsaisia eivätkä muhkeasta koostaan huolimatta alleviivaa, vaan vallitsevia ovat ironia tai hyväntuulinen huumori. Heritage vihjaa myös esteettisen otteen olevan kaikkea muuta kuin odotusten mukainen, vakava ja huoliteltu. (Heritage 2013.)

3.1 Cesár Baldaccini: Le Grande Pouce

Cesar Baldaccinin (taiteilijanimenä vain etunimi 'Cesár') veistos Le Grand Pouce, ”Suuri peukalo” sijaitsee Pariisin La Défence –korttelissa, kaupungin kaupallisessa ytimessä (Kuva 5). Teos valmistui 1965. Mallina oli Cesárin oma peukalo, josta otetun mallin hän suurensi tarkasti ajan huipputeknologisin menetelmin yli 12-metriseksi. Cesár toteutti aiheesta useita versioita eri puolille maailmaa (mm. kuusimetrinen marmoripeukalo 1981 Djeddaan ja kuusimetrinen pronssipeukalo Seouliin 1988).

Pariisin veistos on peukaloteoksista suurin. Ensimmäinen, vain 40-senttinen vaa-leanpunainen muoviversio, oli esillä Cesárilta tilatussa ”La Main de Rodin à Picasso” -näyttelyssä. Yleisö tulkitse ensiversion yksiselitteisesti esittävän penistä. (Atlasobscura 2016; Wikipedia 2016b.)

Cesárin tyyliä kutsuttiin ”uudeksi realismiksi”, koska hän suosi aiheina luonnonmuotoja. Aiheen kokoa hän muunteli sekä isoon että pieneen suuntaan. Teosten materiaalit olivat uusia teollisia aineita tai esim. murskattuja autoja. Cesárin suhdetta teknologiaan kuvataan myötämieliseksi, vaikka siinä on haluttu nähdä teknologiakritiikkiä ja -ironiaa. Hänelle teknologia mahdollisti uudenlaisen ilmaisun, orgaanisten yksityiskohtien tarkan suurentamisen ja aiemmasta poikkeavat tekniset ratkaisut. Cesárin teoksissa on kuitenkin aina humoristinen ote. (DeFacto 2016; Atlasobscura 2016.)

Teoksen sijaintipaikka synnyttää vahvan kontrastin kiiltävän kaupallisen modernin kaupunkitilan ja sen keskelle sijoitetun tarkasti kuvatun orgaanisen muodon välille. Vaikka Cesárin ei tiedetä ajaneen takaa protestia kaupallisuudelle, nykypäivänä teoksen näkijät tuntevat tulkitsevan Le Grand Pouce'n näin. (Atlasobscura 2016.)

Hänen muovailemansa Ranskan elokuvataiteen valtionpalkinto tunnetaan myös nimellä Cesár (Wikipedia 2016a).



Kuva 5. Cesár Baldaccini, Le Gran Pouce, 1965, Pariisi, kuvaaja Steve Lee (Kartavoit 2014).

3.2 David Cerny: Screw You

Tshekkiläinen kuvanveistäjä David Cerný rävytti 1991 maalaamalla Prahan keskustassa sijainneen Neuvostoliiton sotamuistomerkkinä toimineen panssarivaukun vaaleanpunaiseksi. Hänelle provokaatio on yksi taiteen voimakkaimmista olemassaolon syistä. Cernýn taiteessa provokaatio kohdistuu usein politiikkaan ja ilmenee ihmisen ikiaikaisin peruselimellisin keinoin, kuten mahdollisuutena työntää pää kirjaimellisesti sisään klassisesti muotoillun jättiläispatsaan peräaukkoon nähdäkseen videon tshekkiläispoliitikoista syöttämässä toisiaan. (Wagner 2013.)

Cernýn teos Screw You (Kuva 6) noudattaa samaa linjaa. Vuonna 2013 tämä kymmenmetrinen purppuravioletti käsi, jossa on ylipitkä ylössojottava keskisormi,

lipui majesteettillisesti Vltava-jokea Prahan linnan eli presidentti Milos Zemanin virka-asunnon ohi. (Wagner 2013; Cerný 2016.)

Cerný ei vierasta uusinta teknologiaa vaan hyödyntää sen mahdollisuuksia täysimittaisesti teoksissaan. Vuodelta 2004 oleva Two Peeing Guys koostuu kahdesta sähköisen mekanismin liikuttelemasta pissaavasta mieshahmosta, jotka seisovat Tshekin valtakunnanrajojen muotoja myötäilevässä vesiasiassa. Katsoja voi vaikuttaa liikettä ohjaavaan tietokoneohjelmaan kännykkäviesteillä. (Tom 2011.)

Cerný huomauttaa, että vaikka vain osa hänen teoksistaan on aiheeltaan poliittisia, juuri ne huomataan. Taiteilijan ironia löytää kohteensa yhtä lailla taiteen maailmasta: hänen versiossaan Damian Hirstin hai-teoksesta "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" formaldehydissä on hain sijaan luonnollisen kokoinen Saddam Hussein. (Wagner 2013.)

Amanda V. Wagnerin haastattelussa Cerný kertoo valinneensa teokseensa purpurasävyn, koska se ei viittaa yhteenkään poliittiseen puolueeseen (Wagner 2013).



Kuva 6. David Cerný, Screw You, 2013, Praha (Vice 2016).

3.3 Maurizio Cattelan: L.O.V.E.

Myös Maurizio Cattelanin nelimetrisen marmoriveistoksen L.O.V.E. pystyyn ojenettu keskisormi on katsojille selvä kapinaele (Kuva 7). Kun teos asetettiin Milanon pörssitalon eteen Piazza Affarille 2010, virallinen vastaanotto oli torjuva, vaikka italialaiset ovat tavanomaista tottuneempia nykytaiteeseen ja sen rohkeuteen. Teos oli lahja Milanon kaupungille, mutta kaupungin hallinto kieltäytyi ottamasta sitä vastaan. Teos sai aluksi luvan olla esillä vain 10 päivää Milanon muotiviikkojen aikana. (Lohman, 2010) Yleisön innostuksen vuoksi teos sai jäädä paikoilleen, mutta seuraavana vuonna pörssitalon työntekijät alkoivat ajaa raivokkaasti teoksen poistamista, koska kokivat sen pilkkaavan työpaikkaansa. Yleisön kirjelmillä teokselle saatiin taas parin vuoden lisääaika. (Passariello 2011.)

Teoksen alkuperäinen nimi oli latinankielinen "Omnia munda mundis" eli "Puhdaille kaikki on puhdasta", mutta taiteilija vaihtoi nimen juuri pystytystä ennen muotoon L.O.V.E. (= lyhennys italiankielisistä sanoista "rakkaus, viha, kosto, ikuisuus"). Vaikka nimi viittaa rakkauteen, se on selvästi ironinen. Ironia ja kirjalliset viitteet ovat tyypillisiä Cattelanin tuotannossa. Pörssitalo on Milanon keskeisin fasismiajan arkkitehtuurin rakennus, ja Cattelan halusi kohdistaa teoksensa eleen myös Italian fasismille. Eleen pohjana on fasistien tervehdys, josta on poistettu neljä sormea. Näin teos Cattelanin mukaan ensisijaisesti tervehtii silvotulla kädellään Euroopan 1900-luvun totalitarismia mutta laajemmin kaikkia 'ismejä', ja vastustaa kaikkia ideologioita yhdenmukaisesti. Teoksen julkistus oli osa Cattelanin yksityisnäyttelyä, jonka teema oli juuri ideologiavastaisuus. (Passariello 2011.)

Vaikka taiteilija itse koki teoksen muotokielen hyvin klassiseksi ja kuvataiteen historiaa kunnioittavaksi, Milanon kaupunki koki asian päinvastoin. Nykypäivässä selkeästi ymmärrettävä ele tuntuu siis ikään kuin ajavan klassisen estetiikan ohi ja hävittävän sen. (Lohman 2010.)

Yleisö on kiinnittänyt huomioita käden suuntaan: kämmenselkä osoittaa pois päin pörssitalosta, kohti muuta yhteiskuntaa. On vaadittu teoksen kääntämistä, jotta sen ele osoittaisi kohti pörssitaloa eli rahan valtaa. Cattelanin on ajateltu erehtyneen, koska ajatusta muulle yhteiskunnalle keskisormea näyttävästä pörssistä ei

koeta hyväksyttäväksi, mutta teos ajatellaan nykyasennossa tulkittavaksi näin. Yhteys fasismiin ja menneisyyteen ei näytä avautuvan suurelle yleisölle, vaan teos tulkitaan mieluummin keskisormeksi rahavallalle 2000-luvun taloustaantumman aiheuttajina. (Passariello 2011.)



Kuva 7. Maurizio Cattelan, L.O.V.E, 2010, Milano (Designboom 2016).

3.4 Jaume Plensa: Together

Jaume Plensan tuotannossa provokaatio tai ironia ovat hyvin vaikeasti huomattavia, jos niitä on. Plensan tuotantoa luonnehtivat päinvastoin meditatiivinen hiljaisuus sekä ihmisen humaani kauneus ja kuunteleva läsnäolo. Runous on merkittävä lähtökohta. ”Tilaa ei tarvitse täyttää esineillä, ne voi täyttää energialla”, Plensa tulkitsee ihailemansa runoilija William Blaken ajatusta ”One thought fills immensity”. Hän vertaa runoutta myös oviverhoon, jonka läpi voi nähdä ja kulkea ja joka ”suojava elämän kärpäsilältä ja hyttysiltä”. (Medina 2016.)

Suuri, jopa valtava koko sekä verkkomaiset, ontot ja läpikuultavat rakenteet ovat Plensan teoksille tyypillisiä. Aiheina ovat usein ihminen, erityisesti ihmiskasvot, ja kieli sanoina, lauseina, kirjainmerkkeinä tai symboleina. Plensa on myös herkkä ja taitava tilankäyttäjä näyttelyissään. Teokset esitetään usein pimeässä vain kevyesti kohdevalaistuna tai luonnonvaloa vasten.

Teos Together, nelimetrinen käsi, jonka muodostaa kahdeksan eri kielen sanoina ruostumattomasta teräksestä leikattu pinta, vastaa hyvin näitä ominaisuuksia (Kuva 8). Teos oli 2015 Venetsian Biennalen ajaksi ripustettu Santa Giorgio Maggiore – kirkon kuoriosan ylle alttarin lähelle osana useamman teoksen kokonainstallaatiota. Plensa halusi tarjota installaatiollaan kaikille avautuvan uskonnollisen kokemuksen, uskonnoista riippumatta, myös siis uskonottomille. Teoksen motiivia voi kutsua yliuskonolliseksi. Kaikille soveltuvuus tarkoittaa myös mahdollisuutta tulla yhteen yli uskonnollisten rajoitteiden. (My Art Guides 2015.)

Käden ylöspäin osoittava ele on jo kristillisen kirkon alkuvaiheista asti tunnettu siunaavana: etu-, keskisormi ja peukalo osoittavat ylöspäin, nimetön ja pikkusormi ovat taipuneena koskettamaan kämmentä. Kolme pystyssä olevaa sormea osoittavat kohti taivasta ja symboloivat Jumalan kolminaisuutta (Isä, Poika ja Pyhä Henki). Ele on periytynyt yhä elinvoimaisena Bysantin taiteen kautta ikoni-taiteeseen ja keskiajan ja renessanssin kautta länsimaiseen kirkkotaiteeseen. Plensan teoksen tavoin siunaavassa eleessä on aina oikea käsi, ei koskaan vasen.

Teoksen teksteistä muodostuva pinta sekä heijastaa että päästää lukemattomista aukoistaan kirkon ikkunoista tulevaa luonnonvaloa. Tilassa kulkevan katsojan kannalta pinta tuntuu olevan jatkuvassa pienessä säkenöivässä muutoksessa. Plensa on halunnut tilaan staattisen asettamisen sijaan panna teoksensa sieppaamaan ja heijastavan ympäröivän tilan valoja ja varjoja, mikä hänen mukaansa saa teoksen puhumaan metaforisella kielellä. Samanaikainen visuaalinen vaikuttavuus ja intiimiys kohdistavat kokijan ajatukset näyttelyn kuraattori Clare Lilleyn mukaan ”alati muuttuvaan maailmaan, jossa erilaisuus ja muuttoliike luovat haasteita sivistyneelle käyttäytymiselle”. (Azzarello 2015.)

Plensan mielestä taiteilijan ei tule vain asentaa teoksiaan julkiseen tilaan vaan muuttaa alueen ulkomuotoa. Hän muistuttaa, että jokainen paikka, myös hyvin historialliseksi mielletty, elää väliaikaisuudessa koko ajan. Teoksen on kehitettävä alueen sielua. Plensa vertaa teosta pulloon, jossa on sisällä viesti. Kauneuden lisäksi teoksen on tarkoitus saada toimitettua tuo viesti mahdollisimman kauas. (Medina 2016.)

Vaikka Plensan teokset näyttävät tyylikkäiltä valokuvissa, niihin sisältyvä liike ja valon vaihtelu kutsuvat katsojaa kulkemaan ja kokemaan teokset oikeassa maailmassa ja aistimaan ne myös etäisyyden ja tarkastelukulman muutoksen kautta. Onttous ja pinnan pitsimäisyys antavat teoksille aineettoman sävyn: juurevasti maahan kiinnittymisen sijaan ne tuntuvat kevyiltä ja ikään kuin johonkin näkymättömään todellisuuteen viittaavilta.



Kuva 8. Jaume Plensa, Together, 2014, Venetsia, kuvaaja Jonty Wilde (Designboom 2015).

3.5 Sophie Ryder: The Kiss

Englantilaisen kuvanveistäjä Sophie Ryder tunnetaan suurista mytologisia eläinhahmoja kuvaavista veistoksistaan. Myyttisten hahmojen lisäksi hänen aiheisiinsa kuuluvat myös suurikokoiset silmät, kädet ja jalat. Materiaalina hän suosii saven ja pronssin lisäksi erityisesti metallilankaa, jolla hän ikään kuin piirtää, sekä kaksi- että kolmiulotteisesti. Teosten tiheään verkkorakenteen hienovarainen läpikuultavuus antaa metallipinnalle mattamaisen, orgaanisen hengittävän luonteen. Teosten pysyvät sijoituspaikat ovat yleensä julkisia ulkotiloja kuten puistoja. Eloisa, osin läpikuultava mattatekstuuri reagoi luonnonvalon muutoksiin ja Ryderin myyttiset eläimet tuntumaan ikään kuin eläviltä ja hengittäviltä.

Ryderin galvanoidusta metallilangasta tehty kahta vastakkain puristuvaa kättä kuvaava *The Kiss* (Kuva 9) pystytettiin keväällä 2016 Salisburyn katedraalipuistoon kävelypolun ylle kaartuvaksi. Käsien väliin jäävästä yli kaksimetrisestä aukosta huolimatta kännykkäänsä räpläävät kävelijät törmäilivät päin teosta, joten se jouduttiin siirtämään jo parissa viikossa pystytyksestä. Ryder tekee kaikista teoksistaan useita versioita. *The Kissin* ensimmäinen, ruostutetusta teräslangasta tehty versio on jo vuodelta 2008. (Jamieson 2016.)

Sophie Ryderille veistosten suuri koko on erityisen tärkeä. Toissijaisesti suuri koko toimii parhaiten ulkotilassa rakennusten ja istutusten mittakaavan kanssa. Ensisijaisesti hän kuitenkin haluaa itse työstää teosta perusteellisesti ja saada siihen voimakkaan fyysisen suhteen, minkä iso koko mahdollistaa. Hän tuntee vieraaksi mahdollisuuden tehdä pienoismalleja, jotka joku toinen vain suurentaisi lopulliseen kokoon. Toisaalta hän voi itse tehdä saman teoksen pieneen kokoon tai piirroksena sen jälkeen, kun on tehnyt siitä ensin suuren veistoksen. Ryder kuvaa kuvanveistoa itselleen pikemminkin pakkomielteeksi kuin ammatiksi. (Ryder 2016.)

Suuren koon lisäksi Ryder pitää materiaalin tuntemista ja sen kanssa suorassa vaikutussuhteessa olemista tärkeänä ja kokee saavansa keskeiset ideat teoksiinsa materiaalilähtöisesti. Toinen lähtökohta ovat reaali maailman kokemukset ja näyt, jotka toimivat impulsseina vakioaiheiden muuntelulle. Teoksissaan hän

haluaa välittää elämäniloista asennetta, mutta ei pyri huumoriin tai ironiaan. Tarkat tai kohdennetut viestit eivät ole Ryderin teoksille ominaisia, vaan hän työskentelee intuitiivisesti ja materiaalikeskeisesti sisäisten perusaiheidensa parissa. Hän ei näe järkeä ajatuksessa, jonka mukaan taide ei voisi olla iloista ja mukavaa. (Ryder 2016.)



Kuva 9. Sophie Ryder, The Kiss, 2015, Salisbury, kuvaaja Ben Birchall (The Telegraph 2016).

3.6 Radoslaw Gryta: To Grandmothers – Monument of Hands Threading a Needle

Puolalaisyntyinen, nykyisin suomalainen Radoslaw Gryta on teoksissaan ilmentänyt sekä ironiaa että vahvoja inhimillisen myötäelämisen tunteita. Klassisten kuvanveiston materiaalien, kiven ja metallin, lisäksi hän on suosinut puuta sen

inhimillisemmän ja helpommin työstettävän luonteen vuoksi. Monet taiteilijan teoksista hyödyntävät muistoja ja tutkivat yksilökokemuksen kautta ihmisyyden kiipeitä puolia, kuten holokaustia tai totalitarismia. (Gryta 2016.)

Grytan yli kolmimetrinen puuveistos ”To Grandmothers – Monument of Hands Threading a Needle” (Kuva 10) kuvaa käsiä, jotka ikään kuin pujottavat lankaa neulansilmään. Teokseen kuuluu myös ääninauha, jossa tekijä lukee samaa kirjaa, jota lapsena luki iltaisin isoäidilleen tämän ommellessa tai tehdessä muita kotitöitä. Gryta on pyrkinyt tavoittamaan lapsuuskokemuksensa tunnelman tilanteesta, jossa tiivistyi naisten hiljaisesti tekemä arkityö muiden hyväksi. Heikentyneen näkökyvyn vuoksi langan pujotus neulansilmään ei enää sujunut helposti, siksi juuri tämä käsien asento. (Liite 1)

Teoksen kuvaamat suuret kädet ovat anonyymit, eikä lankaa tai neulaa esitetä. Teoksen nimi kuitenkin tarkoittaa kädet vanhan naisen, isoäidin työtä tekeviksi käsiksi – ja laajentaa samalla teoksen koskemaan kaikkia isoäitejä, ei vain tekijän muistamaa omaa isoäitiä.

Teoksen valkeat värialueet viittaavat muiston hämäryyteen, unenomaisuuteen. Toisen käden alle on lisätty koroke, jotta käsien korkeus olisi oikea; tekijä ei halunnut esittää käsivartta sommittelullisista syistä. Gryta valitsi teosmateriaaliksi laudan sen aitouden, ihmisvoimin työstettävyyden ja keveyden vuoksi. Näytellyssä tekijä asetti teoksen kävijän reitille viimeiseksi, inhimilliseksi päätökseksi. (Liite 1)

Tätä tutkielmaa varten tehty Radoslaw Grytan haastattelu on kokonaisuudessaan Liitteet-osiossa (Liite 1).



Kuva 10. Radoslaw Gryta, To Grandmothers, 2000, Helsinki (Gryta 2016). Kuvan käyttö Radoslaw Grytan luvalla.

3.7 Yhteenveto: universaali aihe moneen tarkoitukseen

Käsi on sopinut oman ilmaisun aiheeksi hyvin erilaisille taiteilijoille, eivätkä teokset tunnu tekijöilleen epätyypillisiltä, päinvastoin. David Cerný kommentoi näyttävällä eleellä päivänpolitiikkaa, Maurizio Cattelan taas leikellyllä fasistitervehdyksellä Euroopan totalitaristista historiaa. Heidän teoksissaan kädessä ja sen eleessä on selvä universaalisti tunnistettava viesti. Jaume Plensa ja Radoslaw Gryta puolestaan ilmentävät kädellä inhimillisyyttä, joka samalla kantaa teoksen laajempaa, kerronnallisempaa tai metafysisempää sisältöä. Sophie Ryder ja César hyödyntävät käsiä ilman minkäänlaista kommunikatiivista viestiä tai syvämerkityksellistä viittausta, ikään kuin vain oman sisäisen sanastonsa iloisina ilmaisuina. Kaikkiin näihin käyttötapoihin aihe tuntuu luontuvan mutkattomasti, ja myös yleisö tuntuu tunnistavan ja hyväksyvän nämä taiteen ilmaisuvariaatiot.

Kun aluksi oletin, että käsi aiheisia veistoksia on vinkkien perusteella maailma täynnä, esimerkkitapausten tarkastelu antoi ymmärtää toisin. Löytämäni esimerk-

kiteokset olivat kaikki eurooppalaisia ja eurooppalaissyntyisten taiteilijoiden teke-
miä – siinäkin tapauksessa, että tekijä asuu ja työskentelee nykyisin Euroopan
ulkopuolella. Johtuiko se siitä, että vinkkien antajat olivat nähneet vain eurooppa-
laista taidetta? Näin näyttää olevan. Harvalla suomalaisella on mahdollisuus mat-
kustaa taiteen perässä niin laajalti, että voisi saada henkilökohtaisen kokonais-
kuvan koko maailman nykytaiteesta.

Yksinkertaisilla google-hauilla ”hand sculptures” ja ”famous hand sculptures” sain
esiin teoksia kaikilta mantereilta, lähes kaikista suurkaupungeista. Julkisia suuria
käsi aiheisiä teoksia näyttäisi olevan lähes kaikissa suukaupungeissa. Missä on
julkisia veistoksia ja kuvanveistoa arvostetaan, siellä on myös käsi aiheisiä teok-
sia erikokoisina. Aihe siis näyttää universaalilta. Pikatarkastelun perusteella
muilla mantereilla käsiteosten eleet eivät ole aivan niin suoraviivaisen kirkeitä
kuin vaikkapa Cattelanin tai Cernýn teoksissa. Myös materiaaleissa pysytellään
Euroopan ulkopuolella klassisissa veistoskivissä ja valetussa metallissa. Joissain
suurimmissa teoksissa on käytetty myös betonia, kuten chileläisen Mario
Irrázabalin hiekasta kohoavissa sormenpäissä Uruguayn Punta del Estessä.
Kokeilevat värit ja materiaalit – ronskimman ironian ohella - voisi nimetä euroop-
palaiseksi trendiksi muuten universaalien aiheiden esiintymissä.

Kannattaa vielä muistaa, että käsi on klassinen, tuhatvuotinen veistosaihe suu-
ressa osassa Aasiaa, jossa se liittyy alueen suuriin uskontoihin. Näillä alueilla
suuria käsi aiheisiä veistoksia ei ensisijaisesti mielletä länsimaisessa mielessä tai-
deteoksiksi vaan uskonnollisiksi objekteiksi. Koska näiden teosten paikka ei ole
gallerioissa, ne eivät nouse esiin google-hauissa taiteeseen kytkeytyvillä haku-
sanoilla.

4 Käsi tieteen ja runouden valossa

Emme tiedä, mitä käsiaiheisten luolamaalausten tekijät ajattelivat tai mihin pyrkivät tekemillään kuvilla. Edellisessä luvussa David Cerný ja Maurizio Cattelan painottivat käden suorittamaa elettä, viestintää. Radoslaw Gryta ja Jaume Plensa liittivät veistoksen käsiaiheen inhimillisyyteen, toisen ihmisen humaaniin läsnäoloon, kohtaamiseen ja myötäelämiseen. Grytan monumentti nosti esille myös käsien suorittaman työn. Löytyykö vielä uusia näkökulmia? Otan nyt avuksi esimerkkejä runoudesta, tieteellisestä tutkimuksesta ja maalaustaiteesta rikastaakseni tarkastelua.

Olen säilyttänyt ihastukseni puolalaisen nobelistin, Wislawa Szymborskan, runoihin jo useita vuosikymmeniä. Tiesin etsiä käsi-aihetta hänen teksteistään, ja vaihtoehtoja löytyi niin paljon, että aloin selata vastapainoksi materiaalia muiltakin runoilijoilta. Hämmästykseni niitä ei tahtonut löytyä millään. Niinpä keskityn tässä tutkielmassa hänen runoihinsa.

Szymborskan tapa käyttää suurten symbolien sijaan runojensa sanastossa konkreettisia, kenen tahansa tunnistamia arkielämän aihioita, kuten esineitä, ruumiinosia ja ihmisen fyysistä toimintaa, paljastuikin varsin uniikiksi. Samalla oivalsin, että juuri tämä tavanomaisten perusihimillisten arkihavaintojen kieli on tehnyt hänen runoistaan minulle niin rakkaita. Ihmisen fyysinen olemus arkisen läsnäolon ja haavoittuvan inhimillisyyden symbolina hiljaisissa, elämää tarkkailevissa kuvissa vastaa pitkälle sitä, miten itse koen maailmaa.

Wislawa Szymborska on aito humanisti. Hän ei etsi tai pönkitä viholliskuvia, vaan purkaa niitä, menettämättä kuitenkaan terävänäköisyyttään ihmisen pahuden tai virheiden kohdalla. Lämmin ymmärtävä nauru ja loputon leikkisyys maustavat kitkerimmänkin viestin paremmin vastaanotettavaksi. Hänen arkinen sanastonsa kestää myös kääntämistä yllättävän hyvin: rytmin ja nyanssien muutokset eivät tunnu haittaavan, kun runon muodostama kuva on itsessään niin rikas ja näennäisen visuaalisen yksiselitteinen.

Tieteelliset lainaukset olen valinnut lääketieteen, kognitiotieteen ja neuropsykologian alueilta. Hiukan koukataan myös eläinten käyttäytymisen tutkimuksen puolella.

4.1 Viestivä käsi

Ihminen viestii puhutulla ja kirjoitetulla kielellä, mutta myös ruumiillaan – ilmeillä, eleillä ja ruumiin asennoilla. Ruumiillisen viestinnän ja symbolikielen välimaastosta löytyy kuurojen viittomakieli; kielen ulkopuolelle helposti luettavan mutta tahattoman viestinnän alueelle jäävät ruumiin reaktiot, kuten punastuminen, hikoilu tai vapina. Ihmisen aivoissa kieltä ja eleitä hallitsevat alueet ovat vierekkäin, joten on ymmärrettävää, että ihmisen viestintä on eräänlainen jatkumo kaikkea tätä viestijän mielestä lähtevää, muille havaittavaksi tulevaa tiedon välittämistä.

Wyslawa Szymborskan runossa ”Lapsen haastattelu” kuvataan yhden henkilön laajaa viestinnän kirjoa. Päähenkilö, ”Mestari”, liikkuu, kurkkii, huokaa ja huutaa ajatustensa tahdissa, kuten vain lapsi voi.

*Mestari on ollut paikalla vasta hetken.
Siksi hän hiippailee pitkin nurkkia.
Hän peittää kasvonsa käsiin ja katsoo sormiensa välistä.
Hän seisoo otsa seinää päin, sitten yhtäkkiä kääntyy.*

*Mestari hylkää vastenmielisyyttä tuntien sellaisen absurdin ajatuksen,
että pöydän, johon silmät eivät juuri nyt katso on oltava pöytä kaiken aikaa,
että selän takana olevan pöydän on mahduttava käsitteeseen pöytä,
ja ettei se edes yrittäisi käyttää tilaisuutta hyväkseen.
On totta, että maailmaa on vaikea saada kiinni toisenlaisesta toiminnasta.
...*

*He pitävät minua vastatulleena – huokaa Mestari –
eivät halua ottaa vierasta mukaan yhteisiin rientoihin.*

*Onko kaiken, mikä on olemassa,
oltava olemassa vain yhdellä
hirvittäväällä tavalla, vailla ulospääsyä itsestään,
...*

*Ei – huutaa Mestari ja tömistelee niin montaa jalkaansa
kuin hänellä on käytössään – niin epätoivoisena
etteivät edes kirpun kuusi jalkaa riittäisi.*

(Szymborska 2004.)

Kognitiotieteilijä David McNeillin (1992) mukaan yksilön ajattelu ja kieli esiintyvät aina toisiinsa sisäkkäin tunkeutuneina. Ajattelu sisältää sisäistä puhetta ja puhuminen ajattelua. Puhuessamme tämä vuorottelu on jatkuvaa: muotoilemme ilmaissamme vuoroin ”kokonaisvaltaisesti analyttisin elementein sekä analyttisesti kokonaisvaltaisain elementein”, vaihdellen toisesta toiseen. Eleet ovat McNeillin mukaan kielellisen viestinnän toinen puoli (puhutun) symbolikielen rinnalla. Ne lisäävät puhujan sisäisesti kokemaa tarkkuutta sosiaalisesti säädelyihin kielen rakenteisiin, jotka itsessään jäävät liian viitteellisiksi. (McNeill 1992.)

Kun yritämme muotoilla ilmaisumme niin, että kuulija ymmärtäisi juuri sen, mitä sisäisesti koemme, puhuttu kieli sellaisenaan on liian epätarkka. Puhe on sanoja ja kielen rakenteita, joiden merkityssisältö on sosiaalisesti yhteisesti sovittua – sanat ovat siten liian keskimääräisiä ja etäisiä tavoittamaan sisäistä ajatustamme riittävän tarkasti. Jotta voimme muotoilla viestiksi kokonaisvaltaisen sisäisen kokemuksemme, tarvitaan samanaikaisesti sekä eleitä että sanallista puhetta. Eleet fyysisenä ilmaisuna tarkentavat sanallista viestiä keskustelukumppaneille, jotta saamme sisäisen ajatuksen tarkempana ulos. Samalla myös eleet osallistuvat puhekielen rinnalla sisäiseen ajatuksen ja merkityksen määrittelyyn. Tarkalleen ottaen eleet ovat osa puhetta sen visuaalisena komponenttina. (McNeill 1992.)

Eleet siis muuttavat ajatuksiamme toisille ymmärrettävään muotoon, aivan kuten sanallinen puhekin. Mutta yhtä lailla ne osallistuvat sisäiseen ymmärryksen muodostamiseen, ajatteluamme. Koska osa sisäisestä ajattelustamme ja ymmärryksestämme perustuu ruumiin tuntuun ja liikeaistiin, eleet tiivistävät juuri tätä ruumiillista sisäistä ymmärrystä ja maailman kokemista symboliseen muotoon – aivan kuten välitämme sanoilla niitä osia ajatuksistamme, joille puhutuissa kielissä on jo yhteisiä sanoja ja käsitteitä. (LeBaron & Streeck 2000.)

Siinä missä puhutun kielen sanat ja kieliopin rakenteet ovat kaikkien kielenkäyttäjien yhteistä sosiaalisen sopimisen tulosta ja säilyttävät merkityksensä myös käyttötilanteiden ulkopuolella, eleet ovat erityisellä tavalla tilannekohtaisia. Niiden erityisluonne on olla ymmärrettäviä niille, jotka ovat puhetilanteessa läsnä: ensinnäkin puhujalle itselleen tämän sisäisessä merkityksen määrittelyssä ja toiseksi tilanteessa oleville kuulijoille jaetun keskustelun täydennyksenä. Tilanteen ulko-

puolisten ei tarvitse ymmärtää puhujan eleitä, vaan niiden on avauduttava ja annettava kokemuspohjaista tarkentavaa tietoa ennen muuta keskustelussa mukana oleville. Ymmärtämisen mahdollistaa yhteinen fyysisen kokemuksen ja havainnon ympäristö. (LeBaron & Streeck 2000.)

Myös gorillat esittävät äänettömiä eleitä vain silloin, kun niiden tarkoitettu yleisö varmasti näkee ne. Tämän perusteella eleet ovat osa gorillojen keskinäistä kieltä. Erityisen paljon ja monipuolista valikoimaa eleitä käyttävät nuoret, lähellä aikuisuutta olevat gorillat, jotka ovat nopeita poimimaan eleitä muiden gorillojen viestinnästä. Sama ele voi kuitenkin tarkoittaa aivan eri viestiä eri gorillayhteisöissä. Tutkijoiden mukaan eleiden pohjalla onkin eräänlainen suuri yleisvalikoima gorillojen elämään kuuluvia liikkeitä, josta viestivä yhteisö poimii viestintään eleitä sille ominaisen ympäristön ja käyttötarpeiden mukaan. Viestintätilanteessa eleitä ei luoda tyhjästä vaan jo luontaisesti osattu liike saa merkityksen, yhteisen kielellisen käytön. (University of St Andrews 2009.) Toinen gorillayhteisö voi siis antaa vastaavalle liikkeelle aivan eri merkityksen – ele näyttää meistä samalta, mutta käyttötilanne paljastaa sen merkityksen eron. Käyttäjyhteisölle on kyllä selvä, mitä eleellä viestitään.

Sama koskee myös ihmisen eleitä. On helppo olettaa, että kaikki eleet olisivat osoittamiseksi tavoin ihmiselle sisäsyntyisiä ja universaaleja, puhutusta kielestä ja kulttuureista riippumattomia. Kuitenkin vain hyvin harvat eleet ymmärretään samalla tavoin kaikissa kulttuureissa ja tilanteessa kuin tilanteessa. Eleet eivät ole sanoja: niiden sisältö ei ole koskaan irrallaan tilanteista, joissa niitä muistuttavia käden liikkeitä on jo nähty ja joista ne on poimittu viestikäyttöön. Sama liikesarja voi olla hyvin monenlaisessa arkikäytössä ennen kuin se muutetaan symboliksi, ja tämä arkikäytön historia säilyy osana elettä. Positiiviseksi eleeksi länsimaissa ajateltu ylös nostettu peukalo onkin törkeä ja loukkaava ele laajoilla alueilla eri puolilla maailmaa, mm. Lähi-Idässä ja Länsi-Afrikassa – länsimaissa samaa merkityssisältöä vastaa kohotettu keskisormi.

4.2 Inhimillinen käsi

Käden näkeminen on alitajuista tietoisuutta kosketuksen läsnäolosta, ihmisen kosketuksen mahdollisuudesta. Käden kosketus on intiimi, luottamukseen perustuva viesti: kättely, halaus tai kosketus eivät onnistu, elleivät molemmat osapuolet uskalla, salli ja asetu riittävän lähelle toisiaan vuorovaikutukseen. Pohjalla on fyysinen aistiminen ja riski siitä, että koskettaja voi myös tuottaa kipua. Ei voi enää paeta, on luotettava. On avauduttava suopealle asenteelle toista osapuolta kohtaan. Käsi ikään kuin pakottaa uskomaan toisen inhimillisyyteen.

Geriatrisen lääketieteen professori Raymond Tallis kuvaa hänelle tuttua tilannetta. Elämänsä nuoruudesta asti yhdessä ollut vanha aviopari tulee lääkärin vastaanotolle kuulemaan diagnoosia, jossa toinen – tai molemmat - saa kuolemantuomion. Pariskunta pitää toisiaan kädestä. Sairaus nimetään ja sen eteneminen kuvataan. Vastaanotolta siirrytään elämään tämä kuolemaan johtava prosessi läpi, ja lopussa on kuolema. Koko ajan pariskunta pitää toisiaan kädestä aina kun voi – kontaktia vahvistetaan pienillä puristuksilla, joilla toista rohkaistaan ja muistutetaan, että ”olen tässä kanssasi”. Sairaam käden puristus heikkenee, kunnes viimeiseen puristukseen ei tule enää vastausta. (Tallis 2003.)

Wisława Szymborskan runossa ”Suuri luku” aistii menetettyjen läheisten kaipuun, vaikka lukijalle näytetään vain unessa vieraileva yksinäinen käsi:

...
*Uneni – eivät edes ne ole, niin kuin niiden pitäisi,
täynnä ihmisiä.
Niissä on enemmän yksinäisyyttä
kuin äänekkaita ihmisjoukkoja.
Joskus joku kauan sitten kuollut piipahtaa hetkeksi.
Ovenkahvaan tarttuu yksinäinen käsi.
Kaiun rippeet peittävät tyhjän talon.*

...

(Szymborska 2003.)

Runossa ”Ensimmäinen valokuva Hitleristä”, Szymborska havainnollistaa tehokkaasti miten käden ja muiden ruumiinosien tarkastelu luo kohteesta inhimillisen

ja rakastettavan ja riisuu meidät ennakkoasenteista. Kun kasvojen ilmeillä, sanoilla tai merkitsevillä eleillä ei lisätä kantajaan merkkejä tämän sisäisestä persoonallisesta laadusta, vahvistuu kohteen inhimillisyyttä sitä enemmän, mitä useampia ruumiinosia tunnistamme.

*Ja kukas vauveli se siinä nuttusillaan?
Sehän on pikku Adi, Hitlerin perheen poika.
Mahtaako hänestä kasvaa oikeustieteen tohtori?
Tai kenties tenori Wienin oopperaan?
Kenen onkaan tämä kätönen, korva, simmu, nenännypykkä?
Kenen pieni pömpömassu täynnä maitoa*

....

(Szymborska 2004.)

Käsi voi kertoa myös inhimillisyyden puutteesta, siitä, miten inhimillisyyden odotukset rikkoutuvat. Wislawa Szymborskan runossa ”Sirkuksen eläimet” käsi edustaa anonymisti koko ihmisrotua. Näin julmuutta tai myötäelämisen puutetta ei voi tulkita vain yhden ihmisyksilön ominaisuutena vaan siitä tulee koko rodun ominaisuus.

...
*koirat tanssivat varovaisin askelin.
Minua hävettää kovasti, minua – ihmistä.
Se oli surkeaa hauskanpitoa:
raivokkaita aplodeja ei säästelty,
vaikka käsi heitti
piiskaa pidemmän varjon hiekkaan.*

(Szymborska 2003.)

Ihminen osaa myös valehdella, muistuttaa Raymond Tallis. Kättelemme yhtä vilpittömän näköisesti vihamiehiämme, niitä joita kadehdimme ja niitä, joilta meidät pakotetaan pyytämään anteeksi, kuin ystäviämme. Kulttuuriinsa kasvanut käsi hallitsee teeskentelyn, rituaalit ja seremoniat. Tallis kehottaakin olemaan suhteessamme kättelyyn ”läpikotaisin kyyninen”:

So perhaps we should not be glibly cynical. We should be profoundly cynical. For the duplicity of the handshake arises not simply from the fact that it belongs to the formal ballet of public endearments, or that it is rooted in the cold world of legally enforceable contracts. No, it goes deeper: the handshake is born to distrust. To grip another's hand is to engage in a preliminary exploration; originally it was a way of determining that the other was unarmed or of demonstrating that one was oneself disarmed.

(Tallis 2003, 115-116.)

Yleensä toisen käteen tartutaan spontaanisti peilikuvamaisesti eli vasen käsi tarttuu toisen oikeaan käteen ja päinvastoin. Kättely on eleenä poikkeus: siinä noudatetaan tiukkaa samankaltaisuuden käänteissymmetriaa eli oikea käsi tarttuu oikeaan käteen. Spontaani tarttuminen rakkaan ystävän kohtaamisessa tehdään molemmilla käsillä eikä kosketuksessa pihistellä. Virallinen kättely on siten omanlaisensa poikkeus käden eleissä. (Tallis 2003.)

4.3 Kyvykäs käsi

Radoslaw Grytan veistoksen isoäidin kädet olivat tekevät kädet, ihmisen ahkeruuden ja arkisen luovan työn suorittajat. Erityisesti naismaalarit, kuten Judith Leyster, Artemisia Gentileschi ja Sofonisba Anguissola, kuvaavat omia tekeviä käsiään työkaluineen omakuvissaan, mutta myös Velazquez sijoittaa itsensä sivellin kädessä kuningasperheen kanssa teokseensa "Las Meniñas". Näissä teoksissa kuvataan käsien valmiutta ja kykyä erityistyöhön, ja tämän kautta itse tekijän kyvykkyyttä.

Maurits Cornelis Escherin "Piirtävä käsi" kuvaa kahta loputtomana kehänä paperille piirtävää kättä, jotka ranteessa muuttuvat piirroksiksi, jota toinen käsi piirtää. Escher on tunnistanut käsiensä pystyvän mahdottomaan, tekemään olemattomasta olevaa, ja näyttää tämän teoksellaan. Kuvassa näemme vain piirtävät kädet: tekijän kasvoja tai muuta ruumista ei ikään kuin enää tarvita. Tekijän – ja esityksen - huomio on kokonaan käsissä, jotka tuntuvat toteuttavan omaa tekijästä irronnutta huimaavaa luovuuttaan.

Vastaavaa huimaa oman luovuuden oivaltamista kuvaa Wislawa Szymborskan runo "Kirjoittamisen ylistys":

*Minne laukkaa tuo kirjoitettu metsäkauris
halki kirjoitetun metsän?
Rientääkö se juomaan kirjoitettua vettä,
josta sen kuono kuvastuu kuin kopio?
Miksi se kohottaa päätään, kuulikohan se jotain?
Neljän totuudelta lainatun jalan varassa
se höristää korviaan sormieni alta.*

*Hiljaisuus – tämäkin ilmaus kahisee paperilla
ja levittää sanan 'metsä' aiheuttamia oksia.*

*Valkean arkin yllä vaanivat kirjaimet,
jotka saattavat järjestäytyä pahaan,
piirittävät lauseet,
joilta ei ole pelastusta.*

*Mustepisarassa on runsas varasto
silmiään siristeleviä metsämiehiä
valmiina ryntäämään jyrkkää kynää alas,
saartamaan kauriin, laukaisemaan.*

*He unohtavat, että tämä täällä ei ole elämä.
Täällä vallitsevat toiset lait, mustaa valkoisella.
Silmänräpäys saa kestää niin kauan kuin haluan,
voin jakaa sen pieniksi ikuisuuksiksi,
täynnä lennossa olevia hauleja.
Kautta aikain, jos niin käsken, ei tule tapahtumaan mitään.
Minun tahtomattani ei edes lehti putoa
eikä ruohonkorsi taivu kavion alla.*

*Onko siis olemassa maailma,
jossa ohjaan vapaasti kohtaloa?
Aika, jonka kahlitsen kirjainten ketjuihin?
Olemassaolo minun käskystäni päättymätön?*

*Kirjoittamisen ilo.
Ikuistamisen mahdollisuus.
Kuolevaisen käden kosto.*

(Szyborska 1998.)

Szyborskan runossa "Vaikutelmia teatterista" kädet sekä viestivät käsikirjoituksen mukaisin elein että kertovat kantajiensa rooleista, ammattimaisuudesta ja taidosta. Lopuksi luovuuden abstrakti voima tekee tehtävänsä, sekin käden muodossa.

*Kuudes osa on minulle murhenäytelmän tärkein:
kuolleiden ylösnouseminen taisteluesityksen jälkeen.
Peruukkien, vaatteiden kohentelu,
veitsen vetäminen rinnasta,
köyden irrottaminen kaulasta,
ryhmittäytyminen riviksi elävien joukkoon
kasvot katsomoon päin.
Kumarrukset yksin ja yhdessä:
valkea käsi haavoittuneen sydämen päällä,
itsemurhan tehneen niaus,*

*mestatun pään nyökkäys.
Pareittain tapahtuvat kumarrukset –
raivo ojentaa kätensä herkkyydelle
uhri katsoo pyöveliä silmiin;
kapinallinen sovussa tyrannin kanssa.*

...
*Mutta todella liikuttavaa on esiripun laskeutuminen
ja se mikä vielä näkyy sen kapeassa aukossa:
siellä jokin käsi tarttuu kukkaan,
toinen pudonneeseen miekkaan.
Vasta silloin kolmas, näkymätön käsi,
tekee tehtävänsä:
nostaa palan kurkkuuni.*

(Szymborska 2003.)

Entä jos kyvykäs käsi ilmiselvästi onkin vahvempi kuin sitä ohjaava mieli? Siri Hustvedt kuvaa omakohtaisessa monitieteisessä esseessään Vapiseva nainen (2011b) mm. kokemustaan ”kirjoittavan muukalaisen oireyhtymästä”. Hän pitää ilmiötä ammattikirjailijoille hyvin tavallisena.

Kun oma kirjoitustyöni sujuu hyvin, kadotan usein koko tajun tekstin laatimisesta: lauseet vain tulevat kuin tahtomattani, kuin jonkin toisen olennon tuottamina. Tätä ei suinkaan tapahdu joka päivä, vaan päivittäinen kirjoittaminen on usein tuskallista puurtamista pysähdyksineen ja uudelleen aloittamisineen. Tunne siitä, että olen jonkin vallassa, tulee kuitenkin useita kertoja kirjan kirjoittamisen aikana, yleensä myöhemmissä vaiheissa. En kirjoita, vaan minua kirjoitetaan. Jos olisin taipuvainen hakemaan selityksiä mystiikasta, voisin kuvitella, että joku enkeli (tai paholainen) leikittelee näppäimistöä naputtavilla sormillani.

(Hustvedt 2011b, 83-84.)

Hustvedt referoi neurologiassa tunnettuja erikoisia potilastapauksia, Zasetksia ja Neilia. Toisessa maailmansodassa vakavasti päähän vammautunut Zasetski kärsi pahoista muistivaikeuksista ja pystyi loppuelämänsä vain vaivoin lukemaan mitään tai ymmärtämään kirjoittamaansa tekstiä, vaikka kirjoitti suuret määrät tarkkoja kuvauksia kokemuksistaan ja muistoistaan. Kirjoittamalla hän muisti, etenkin jos ei nostanut kirjoittavaa kättään paperista. (Hustvedt 2011b, 78-79.)

Kolmetoistavuotias Neil oli saanut sädehoitoa vakavaan aivokasvaimeen, jonka seurauksena hän ei osannut enää lukea ja näkeminen ylipäänsä oli ongelmallista. Kasvojen tunnistus ja tuttujen esineiden nimeäminen olivat vaikeita, ja hä-

nellä oli hataria muistikuvia vain elämästään ennen kasvainta. Kuitenkin hän pystyi kirjoittamaan siitä, mitä hänelle tapahtui ja oli tapahtunut, vaikkei ymmärtänyt kirjoittamaansa tai edes muistanut kirjoittaneensa. Muisti toimi ainoastaan mielen, käden ja liikkeen yhdistelmänä. Neilin tietoisuuteen ei kuulunut niitä asioita, jotka hänen kirjoittava kätensä tiesi ja muisti. (Hustvedt 2011b, 75-77.)

4.4 Itsensä tunteva käsi

Oman eletyn elämän muistaminen on tärkeä osa ehjää minäkokemusta. Hustvedt (2011b) havainnollistaa nykyistä tieteellistä käsitystä kolmesta erilaisesta rinnakkaisesta muistista – asiamuistista, toimintamuistista ja tapahtumamuistista:

Asiamuistiin kuuluu suurin osa siitä, mitä maailmasta tiedän, esimerkiksi, että lasi menee rikki tai miltä haisunäätä haisee tai mikä on Kierkegaardin käsitys estetiikasta. Toimintamuisti on sanatonta muistamista. Nousen polkupyöräni selkään ja lähden ajamaan, koska ruumiini on oppinut ajamaan polkupyörää, eikä asia vaadi enää ajattelua.(...)Tapahtumamuisti on sanallista. Sen omistaa itsestään tietoinen ”minä”. Se on tarkkaan ottaen mieleen palauttamista(...) ja sen ansiosta pystyn näkemään itseni minuna itsenäni ja samanaikaisesti katsomaan itseäni ikään kuin matkan päästä – niin kuin joku toinen voisi nähdä minut.

(Hustvedt 2011b, 72-73.)

Riittääkö ehjään minäkokemukseen, että on vahvoja, ehjiä muistoja itsestä? Muistohan jäävät, vaikka jokin kyky katoaisi? Meille on yllättävän ylivoimaista hyväksyä, että olemme menettäneet jonkin raajamme, etenkin kätemme. Hustvedt referoi tapauksia, joissa oikean päälakilohkon vaurio saa potilaan lakkaamaan huomioimasta maailman vasenta puolta, jopa oman ruumiinsa vasenta puolta – vaikka tähän ei ole suoraa neurologista syytä. Potilas kampa hiukset vain pänsä oikealta puolelta: vasen puoli ei hänen mielestään ole enää olemassa. Halvaantunut vasen käsi kuuluu jollekulle toiselle huoneessa olijalle. (Hustvedt 2011b, 93-97.) Vaikka tuntoaisti kertoisi kipujen kautta, että vammautunut käsi on tallella, sairauden ja sen myötä jäsenen kytkeytyvän ruumiillisen minäkuvan muutoksen tietoinen myöntäminen on liikaa. Kyvykkyyden menetys on minuuden menetystä.

Entä jos menetämme vain kyvyn tunnistaa oman kätemme meihin kuuluvaksi? Oliver Sacks on kuvannut mm. teoksessaan *Mies joka luuli vaimoan hatuksi* (1988) sensoriseksi neuropatiaksi kutsuttua tilaa, jossa tiedostava yhteys omiin jäseniin katoaa. Kuvatuilla potilailla on hermoston vammoja, joiden vuoksi he ovat menettäneet kyvyn tunnistaa täysin toimivan jäsenensä omakseen. Eräs heistä säikähti vierestään vuoteesta löytynyttä vierasta jalkaa. Mies tyrkkäsi oudon irtotalan lattialle, jolloin oma ruumis putosi miehen järkytykseksi perässä. (Sacks 1988, 66-69.) Hustvedt (2011b) referoi myös tutkimustapauksia, joissa saman henkilön raajat eivät ikään kuin tunnista toisiaan tai omistajaansa: toinen käsi asettaa savukkeen suuhun ja toinen poistaa sen saman tien. Eräessä tapauksessa potilaan käsi tarttui kuristamaan tätä kurkusta niin, ettei sitä saatu irti kuin väkivalloin. (Hustvedt 2011b, 62.) Tietoisuus käden kyvyn menettämisestä murskaa minäkuvan rajusti. Sen sijaan vieraaksi koettu jäsen tuntuu lähinnä ylimääräiseltä riipalta vailla järkevää merkitystä.

Wisława Szymborskan runon ”Raportti sairaalasta” katkelmassa kuoleva kertoo ilman sanoja oman näkemyksensä tilanteesta, jossa kohtelias mutta vaivaantunut vieras on tullut häntä tervehtimään.

...
*Hän ei sanonut sanaakaan tervehdykseksi.
Halusin ottaa häntä kädestä – hän veti sen pois
kuin nälkäinen koira joka ei luovu luustaan.*

...

(Szymborska 2003.)

Kuoleva minä vetäytyy pois tarjotusta inhimillisestä kommunikaatiosta, kosketuksesta. Hän ei halua enää osallistua vuorovaikutukseen, ei ainakaan kohteliaisuudesta. Hän sulkeutuu itseensä ja vetää kommunikaation kanavan, kätensä, pois muiden ulottuvilta vain itselleen. Portti on suljettu. Käsi ei vain torju vieraan kontaktia vaan määrittää kantajansa sisäisen maailman rajat ja pelisäännöt, sekä muille että kantajalleen.

Sisäisen minän ilmaiseva käsi saattaa paljastaa kantajansa ajatuksen tahattomasti muillekin, kuten runossa "Muistojen kätköistä":

*Rupattelimme niitä näitä,
äkkiä vaikenimme.
Terassille saapui tyttö, niin kaunis,
aivan liian kaunis
jotta olisimme voineet jatkaa oloamme rauhassa.
Basia vilkaisi miestänsä pelokkaasti.
Krystyna laski kätensä vaistomaisesti Zbyszekin käden päälle.*

...

(Szyborska 2003.)

Raymond Tallis mukaan osoittamiseksi kätkee samanaikaisesti kaksi ihmisen perustavanlaatuaista oivallusta itsestään maailmassa. Ensinnäkin koetun maailman voi muuttaa käsitteelliseksi geometriseksi tilaksi, jota voi käsitellä alkeellisin matemaattisin ja kielellisin keinoin. Maailmaa voi hallita käsitteellisesti.

I use my finger to divide up the space around me into sectors; I select a region of 'over there' but do not merge with over there: it is as if my body partly wakes out of its surroundedness to know that it is surrounded and that that surrounding can be partitioned and dissected. In pointing, we see an early step from the experimental space we share with beasts to geometric space which only humans occupy; from implicit 'thereness' to the abstract space of mathematical and linguistical discours.

(Tallis 2003, 164.)

Toiseksi osoittamiseksi kommunikaationa perustuu oivallukseen, että muut jakavat kyllä kanssamme saman maailman, mutta katsovat sitä sillä tavoin hiukan eri kulmista, että he eivät tiedä kaikkea sitä, mitä me tiedämme. Osoittaminen ilmaisee, että ymmärrämme toisten huomaavan eri asioita kuin me itse. Niinpä toimiva osoittaminen edellyttää ympäröivän havaitun maailman abstrahointia, oman ruumiin paikantumista tuohon abstrahoituun tilaan, toisten paikantumista samaan tilaan mutta meistä poikkeavalla tavalla, ymmärrystä toisten tietämättömyydestä omiin havaintoihimme verrattuna mutta myös oivallusta mahdollisuudesta korjata tuo tiedon puute antamalla tietoa - osoittamalla. (Tallis 2003.)

Osoittamisleessä luova ja pystyvä käsi siis yhdistyy viestivään käteen, mutta samalla sisäiseen oivallukseen itsestä maailmassa. Kun muistetaan, että osoittamaan oppiva lapsi käyttää osoittamisleettä ensin spontaanisti itsekseen, vahvistaakseen omaa sisäistä ajatteluaan, käden eleen voi ajatella käyttäjänsä minuuden ilmentymänä, mutta myös osana minuutta itseään. Käden toiminnassa minä toteuttaa olemistaan niin maailmassa kuin itsessään.

4.5 Yhteenveto: käsi ajattelee, tietää ja tuntee

Ihmisen käsitys omasta itsestään ja olemisestaan maailmassa on myös ruumiillista, ei vain tarinallista ja sanoin ilmaistavaa. Tekeminen vaikuttaa siihen, keitä koemme olevamme. Hustvedt (2011b) lainaa William Jamesia:

Elämä virtaa sisään silmiemme ja korviemme kautta, ja sen on määrä virrata ulos kättemme, jalkojemme ja huultemme kautta.

(Hustvedt 2011b.)

Tekemällä otamme sisään asioita maailmasta, kielellä ilmaisemme sisäistä maailmaa ulospäin. Tekeminen muuttaa meitä käsien kautta kaltaiseksi: se muokkaa identiteettiämme ja minäkäsitystämme.

Tietoinen ymmärryksemme on pääosin sanallista ja tarinallista, mutta kädet liikkuvat syvemmillä liikeaistin, liikemuistin ja tunnekokemuksen puolella, toiminnassa. Kädet kantavat mukanaan taitoa ja osaamista, jota on vaikea sanallistaa: tietoa, joka pitää näyttää tekemällä. Kädet välittävät sisäistä tietoa eleinä, mutta myös tekoina, näyttämällä, miten. Kuvataiteilijan työ on aina käden ja silmän yhteistyötä, mutta kuvanveistäjillä käden osuus korostuu erityisen voimakkaasti. Se on Sophie Ryderin malliin maailmassa olemista käsillä tehden, materiaaliin uppoutuen ja fyysisesti muokaten.

Oman ruumiimme kuvan voimme nähdä vain peilin avulla, mutta kädet työskentelevät edessämme ikään kuin itsenäisinä toimijoina joka päivä. Koska kädet ja

niiden toiminta ovat erityisellä tavalla kytköksissä ihmisen toiminnalliseen olemiseen, itsensä havaitsemiseen ja muistiin, ne voivat joskus toimia ikään kuin riippumatta omistajansa tahdosta.

Käsi on osa ihmisen ruumiin kokonaisuutta, mutta samalla myös väline maailman hallintaan, työkalu. Tämä hallinta ei ole pelkästään aineellista. Kätet viestivät muille ihmisille ja ne koskettavat. Ne saavuttavat toisen ihmisen. Ne luovat käsitteitä – abstraktioita, aineettomia yleistyksiä, kuvaavia malleja, kieltä.

Käden osoittamiseksi yhdistyvät minän sisäinen tunnistaminen suhteessa maailmaan, muille viestiminen sekä kyky muokata maailmaa. Osoittamiseksi on myös muutoksen virstanpylväs lapsen kehityksessä: kohta alkaa tulla sanoja. Jotain uutta on tulossa pintaan, ja tämä uusi kuplii jo sisällä niin voimakkaasti, että se kumpuaa väkisin esille spontaanina eleenä, jolla lapsi osoittaa aluksi itselleen maailmaa. Pian hän osoittaa sitä jo muille ihmisille, ja sitten tulevat hienostuneemmat ilmaisut.

5 Lopuksi: miksi käsi?

On aika koota vastaus kysymykseen, miksi valitsin lopputyöteokseni aiheeksi käden, jossa on osoittava ele. Valinta oli intuitiivinen, mutta nyt sitä on purettu ja sanallistettu monella tavoin. Mitä ovat ydinlöydökseni?

Ensinnäkin: minähän muutun. Tutkinnon suorittaminen on merkittävän minuuden transformaation, ammattiin kasvamisen, virstanpylväs. Muutos taviksesta kuvanveistäjäksi on täynnä fyysistä omalla ruumiilla oppimista. Elämä ei vain virtaa ulos käsieni kautta teoksina, vaan se on myös virrannut sisään ja muokannut minua koko opiskeluajan kaiken käsillä tekemäni kautta. Tekemisen kautta kasvaminen on yhtä tärkeä osa kuvanveistäjäksi kypsymistä kuin ammattiin kuuluvan sanallisesti välittyvän tiedon omaksuminen.

Nyt käsillä ollut lopputyöprosessi onkin jo niin iso ponnistus, että olisi suorastaan kummallista, jos en olisi alkanut alitajuisesti aistia uutta tekemisen voimaa, kyvykkyyttä, käsissäni. Ennen käsissäni oli erityistä voimaa vain kirjoittaessa, nyt sitä voi hetkittäin löytyä myös kuvanveistossa. Luovat kädet tuntuvat sikiävän jossain sisälläni. Vielä joskus, oletan, luovat kädet ottavat ohjat ja kävelevät ylitseni. Silloin jokin tekee minussa ja minä vain ihmettelen tulosta. Ainakin tämän pitää olla tavoite, sillä ”veistäjän muukalaisen syndrooma” on täysmittaisen luovan ammattilaisuuden indikaattori.

Osoittamiseksi sopii hyvin kuvaamaan sitä, miltä sisällä tuntuu. Olen kuin lapsi, jonka sisällä kuplii muutos. Nyt on pakko ojentaa sormi sisäisestä pakosta, mutta pian sormeni näyttää muille. Aloitan tieni kohti täysimittaista kuvataiteen kielen hallintaa, teoksilla puhumista. Opiskeluaikana on jo jokelleltu, mutta nyt sisäinen käsi sanoo, että tämän jälkeen vielä puhutaan, ihan aikuisten oikeasti.

Toiseksi: ihminen on aiheena minulle rakas. Katson ihmistä ja hänen inhimillisyyttänsä kaikkialla, en voi olla näkemättä sitä. Katson ihmisiä suhteessa toisiinsa, katson ihmistä suhteessa ympäristöön ja luontoon, näen hänen tavoitteitaan ja unelmiaan. Reflektoin itseäni näihin havaintoihin. Katson sitä, mitä ihminen on rakentanut. Ihmisen ajattelu ja kieli ovat minulle tärkeitä. Tuskin olisin kauhonut aikoinaan läpi umpihumanistista maisterintutkintoani, jolleivat nämä ilmiöt olisi minulle rakkaita. Visuaalinen lähestymistapa synnyttää väkisinkin sillan vanhasta

tiedosta uuteen tietoon tutusta rakkaasta aiheesta, ja tältä sillalta löytyy kuin itsestään eleillä ja ruumiinkielellään kommunikoiva ihminen.

Se, etten osaa määritellä teokselleni sanallisesti määriteltävää viestiä, tehdä siitä väitettä, viittaa mielestäni siihen, että olen ehkä pitkälle Sophie Ryderin kaltainen tekijä. Aiheet tulevat intuitiivisesti katsomalla ja havaitsemalla, eikä niihin kätkeydy suoraa sanallista viestiä.

Kolmanneksi: työprosessin aikana pyrin omilla valinnoillani selvästi riisumaan työstäni uskonnolliset viitteet painottaakseni niiden sijaan jonkinlaista abstraktia yleisihmisyyttä – aivan kuten Jaime Plensa - mutta katsojat liittivät jumalaulottuvuuden työhöni. Onko katsojalle helpompaa tulkita näkemäänsä mytologisen hahmon avulla kuin hyväksyä abstrakti symbolinen sisältö tuttuun objektiin liitetynä sellaisenaan, raakana? Onko normaalimpaa miettiä, kuka tässä viestii ja miksi, kuin mitä viesti tai viestintä itsessään ovat viestijästä riippumatta? Sophie Ryder on ikään kuin kehystänyt teoksensa mytologialla, jolloin häneltä ei haastatteluissa tivata teosten sanomaa tai ajattelullisia taustoja. Intuitiivinen ilmaisu hyväksytään ja katsoja saa kehittää itselleen haluamansa tulkinnan mytologiakehyksen auttamana. Ehkä tästä on syytä ottaa opiksi.

Neljänneksi: nautin ironiasta ja tavanomaisten näkökulmien kyseenalaistamisesta. Tämä ominaisuus tuntui yhdistävän minut niin Szyborskaan kuin valtaosaan tarkastelemistani nykykuvanveistäjistä. Provosointini on kuitenkin kilttiä ja kohdistuu enemmänkin taiteen maailmaan kuin esimerkiksi politiikkaan. Szyborskan tavoin haluan mieluummin olla purkamassa viholliskuvia ja lisäämässä huumorin avulla ymmärrystä ja tervettä suvaitsevaisuutta kuin lietsoa vihaa.

Näiden neljän teesin valossa käsi käy aiheeksi siinä kuin joku muukin. Kyse on sattumalta henkilökohtaisesta ajankohtaisuudesta vailla tietoista tarkoituksellisuutta. Valintani on itsessään kuin käden ele, joka samalla yrittää kuvata sisäistä intuitiivista maailmaa ja muotoilla tätä sanatonta ainesta yhtä lailla ilmaisijalle itselleen kuin yleisöllekin. Vastaus kysymykseen 'Miksi käsi?' onkin vastakysymys: Miksi ei?

Loppusanoina on syytä harjoittaa hieman rituaalista itseruoskintaa. Olen saanut korkealaatuisen pohjakoulutuksen kulttuurintutkimukseen, joten minun pitäisi tietää, miten tieteellisesti vakavasti otettava tutkielma tehdään. Estääkseni saamani koulutuksen joutumasta vakavan kyseenalaistamisen kohteeksi tunnustan nyt olevani tietoinen siitä, mitä olen tehnyt, vaikka sen olenkin tehnyt.

Olen tässä tarkastelussa kuvannut itse oman taiteellisen teokseni itse tekemääni aihevalinnan prosessia, joten tieteellisessä mielessä tarkastelu on äärimmäisen epäluotettava. Havainnointi on subjektiivista ja tehtyjen havaintojen tulkinta vieläkin subjektiivisempaa. Jo lähtökohtaisesti itse asettamani haaste on kuin tieteellisen työn parodia: intuitiivisissa ratkaisuissa on paljon puolia, joita ratkaisun tekijä ei edes huomaa. Aivan varmasti moni valintoihini vaikuttanut tekijä puuttuu kokonaan tästä esityksestä. Itselleen on sokea. Joku toinen näkisi ja tulkitsisi tämän materiaalin aivan toisin.

Kuvat

Kuva 1. Vahaluonnoksia, s. 12

Kuva 2. Teippikokeilu, s. 18

Kuva 3. Letkujen kiinnitystä siimalla, s. 20

Kuva 4. Valmistuvia sormia, s. 22

Kuva 5. Cesár Baldaccini, Le Gran Pouce, 1965, Pariisi, kuvaaja Steve Lee, s. 25

Kuva 6. David Cerný, Screw You, 2013, Praha s. 26

Kuva 7. Maurizio Cattelan, L.O.V.E, 2010, Milano, s. 28

Kuva 8. Jaume Plensa, Together, 2014, Venetsia, kuvaaja Jonty Wilde, s. 30

Kuva 9. Sophie Ryder, The Kiss, 2015, Salisbury, kuvaaja Ben Birchall, s. 32

Kuva 10. Radoslaw Gryta, To Grandmothers, 2000, Helsinki, s. 34

Lähteet

Atlasobscura (2016) 'Le Pouce,' the Giant Thumb Sculpture. <http://www.atlasobscura.com/places/le-pouce-giant-thumb-sculpture>. Luettu 2.4.2016.

Azzarello, N. 2015. Jaume Plensa brings sculptural installations together for the Venice Art Biennale. Designboom 5.5.2015. <http://www.designboom.com/art/together-jaume-plensa-venice-art-biennale-05-06-2015/>. Luettu 2.4.2016.

Ceysson, B. & Bresc-Bautier, G. 2002. Renaissance. Teoksessa Duby, G. & Daval, J.L. (toim.) Sculpture From Antiquity to the Present Day. Köln: Taschen. 555-634.

Cerny, D. 2016. David Cernýn kotisivut. <http://www.davidcerny.cz/start.html>. Luettu 2.4.2016.

DeFacto (2016) Le Pouce. <http://www.ladefense.fr/fr/oeuvres-d-art/le-pouce>. Luettu 2.4.2016.

Designboom (2015) <http://www.designboom.com/art/together-jaume-plensa-venice-art-biennale-05-06-2015/>. Luettu 2.4.2016.

Designboom (2016) <http://www.designboom.com/cms/images/-000m/fc4.jpg>. Luettu 2.4.2016.

Duby, G. & Daval, J.L.(toim.) 2002. Sculpture From Antiquity to the Present Day. Köln: Taschen.

Great Ape Trust of Iowa (2010): If bonobo Kanzi can point as humans do, what other similarities can rearing reveal? PhysOrg.com 1.3.2010. <http://phys.org/news/2010-03-bonobo-kanzi-humans-similarities-rearing.html>. Luettu 2.4.2016.

Gryta, R. 2016. Radoslaw Grytan kotisivut: <http://radoslawgryta.com/> Luettu 2.4.2016.

Heritage, S. 2013. Why is the art world all fingers and thumbs? The Guardian 22.10.2013. <http://www.theguardian.com/artanddesign/short-cuts/2013/oct/22/art-fingers-thumbs-david-cerny-sculpture>. Luettu 2.4.2016.

Hustvedt, S. 2009. Lumous. Helsinki: Otava.

Hustvedt, S. 2010. Kaikki mitä rakastin. Helsinki: Otava.

Hustvedt, S. 2011a. Kesä ilman miehiä. Helsinki: Otava.

Hustvedt, S. 2011b. Vapiseva nainen. Hermojeni tarina. Helsinki: Otava.

Jamieson, S. 2016. Massive sculpture relocated because people busy texting kept walking into it. The Telegraph 19.2.2016, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/12164922/Massive-sculpture-relocated-because-people-busy-texting-kept-walking-into-it.html>. Luettu 2.4.2016.

Kartavoir (2014) <http://kartavoir.blogspot.fi/2014/10/n055-le-pouce-1965-cesar.html>. Luettu 2.4.2016.

LeBaron, C. ja Streeck, J. 2000. Gesture, knowledge, and the world. Teoksessa McNeill, D. (toim.) Language and Gesture. Cambridge: Cambridge University Press. 118-138.

Lohman, B. 2010. Maurizio Cattelan's Middle Finger Displayed in Milan. Designboom 26.9.2010, <http://www.designboom.com/art/maurizio-cattelans-middle-finger-displayed-in-milan/>. Luettu 2.4.2016.

McConnell, P. 2010. Do Dogs Inherently Understand Pointing Gestures? Patricia McConnellin The Other End of The Leash –blogi 12.10.2010. <http://www.patriciamcconnell.com/theotherendoftheleash/do-dogs-inherently-understand-pointing-gestures>. Luettu 2.4.2016.

McNeill, D. (toim.) 2000. Language and Gesture. Cambridge: Cambridge University Press.

McNeill, D. 1992. Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought. Chicago: The University of Chicago Press.

Medina, L. 2016. Interview with artist Jaume Plensa. Portrait of the artist. Designboom 10.2.2016. <http://www.designboom.com/art/jaume-plensa-interview-02-10-2016/>. Luettu 2.4.2016.

My Art Guides (2015) Jaume Plensa: Together. Abbazia di San Giorgio Maggiore 06 May 2015 - 22 Nov 2015. <http://myartguides.com/collateral-events/jaume-plensa-together/>. Luettu 2.4.2016.

Passariello, C. 2011. At Milan's Bourse, Finger Pointing Has Business Leaders Up in Arms. The Wall Street Journal 13.5.2011. <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704681904576317781140034982>. Luettu 2.4.2016.

Ryder, S. 2016. Sophie Ryderin kotisivut: <http://www.sophie-ryder.com/#!/the-kiss/c4wa>. Luettu 2.4.2016.

Sacks, O. 1988. Mies joka luuli vaimoan hatuksi. Helsinki: Tammi.

Szyborska, W. 1998. Ihmisiä sillalla. Runoja vuosilta 1957-1996. Helsinki: WSOY.

Szyborska, W. 2003. Sata Szyborskaa. Helsinki: Like.

Szyborska, W. 2004. Hetki. Helsinki: Like.

Tallis, R. 2003. The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

The Telegraph (2016) http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/03578/sculpture_by_artis_3578507b.jpg. Luettu 3.4.2016.

Tom, 2011. 10 Bizarre Sculptures by David Cerny. Boredpanda. <http://www.boredpanda.com/bizzare-sculptures-by-david-cerny/>. Luettu 2.4.2016.

University of St Andrews 2009. How gorilla gestures point to evolution of human language. PhysOrg.com 9.2.2009. <http://phys.org/news/2009-02-gorilla-gestures-evolution-human-language.html#nRlv>. Luettu 2.4.2016.

Wagner, A.V. 2013. Artist David Cerny's Giant Purple "Screw You" to Czech President. Vice 26.10.2013. <http://www.vice.com/read/artist-david-erns-giant-purple-fuck-you-to-the-czech-president>. Luettu 2.4.2016.

Wikipedia (2016a) César (sculpteur). Ranskankielinen Wikipedia-artikkeli 2.3.2016. [https://fr.wikipedia.org/wiki/César_\(sculpteur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/César_(sculpteur)). Luettu 2.4.2016.

Wikipedia (2016b) Le Pouce (La Défense). Ranskankielinen Wikipedia-artikkeli 19.3.2016. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pouce_\(La_Défense\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pouce_(La_Défense)). Luettu 2.4.2016.

Vice (2016) <http://www.vice.com/read/artist-david-erns-giant-purple-fuck-you-to-the-czech-president>. Luettu 2.4.2016.

Liitteet

Liite 1 Kuvataiteilija Radoslaw Grytan haastattelu

Saimaan ammattikorkeakoulu / kuvataide/ opinnäytetyö ”Miksi käsi? Intuitiivisen aiheeni anatomia”

Taideteoksen tekijän haastattelu

22.3.2016

Sari Tarnanen

Radoslaw Gryta: To Grandmothers – Monument of Hand Threading a Needle

Sisällys

Aihe	58
Esityksen rajaus	59
Teoksen koko ja materiaali.....	60
Näyttelytila.....	60
Teoksen nimi.....	61
Teoksen vastaanotto	62

Radoslaw Gryta: To Grandmothers – Monument of Hands Threading a Needle

Haastattelu toteutettiin Siitolan kartanon navetassa iltapiirustuskurssin aikana. Haastateltavana oli kuvataiteilija Radoslaw Gryta (jatkossa 'RG') ja haastattelija kuvataiteen opiskelija Sari Tarnanen ('ST'). Haastattelun kokonaiskesto aika oli reilut puoli tuntia.

Teksti on väliotsikoitu jälkikäteen käsiteltyjen pääkysymysten mukaisesti.

Aihe

ST: Puhutaan teoksestasi "To Grandmothers – Monument of Hands Threading a Needle". Mistä aihe syntyi ja millaisten valintojen kautta päädyit lopulliseen toteutukseen?

RG: Työstän mielessäni laajempia teemoja ja aiheet syntyvät niiden osina. Tässä tapauksessa minulla oli sovittu yksityisnäyttely Sculptoriin ja silloin mielessäni olevista vaihtoehdoista teemaksi muotoutui vähitellen kokemukseni kotoa lähdöstä, kotoa pois muuttamisesta. Pidän mielelläni aiheet auki mahdollisimman pitkään ja pohdin teemaa rauhassa. Jos jokin pohtimani teema ei käy tiettyyn näyttelyyn, se voi sopia myöhemmin johonkin toiseen.

Kotoa lähtö –teema perustui lapsuusmuistoihini. Kokonaisuuteen kuuluivat mm. myös teokset "Kotoa lähtö" ja "Toteutumaton keskustelu vanhempieni kanssa". Mummo oli minulle hyvin tärkeä henkilö, asuin 12-vuotiaana hänen luonaan olakseen lähempänä koulua. Iltaisin, kun mummo teki tavallisia arkitöitä, kuten laittoi ruokaa, korjasi vaatteita tai kutoi, luin hänelle. Alue on kuuluisa partisaaniliikkeestä, Partisaanivalssikin on syntynyt siellä. Isoisäni oli ollut monien partisaani-

liikkeestä armeijan ja valtion vaikuttajiksi nousseiden opettaja näiden lapsuudessa ja mummo muisti nämä henkilöt lapsena ja nuorena. Luin mummolle kuuluisuuteen nousseiden partisaanien muistelmia ja hän kommentoi kuulemaansa, oliko kirjassa kerrottu, kuten asiat olivat.

Teoksessani kädet pujottavat lankaa neulansilmään. Taustalla on myös ääninauha, jossa minä aikuisena luen puolaksi samaa kirjaa, jota silloin luin mummolteni iltaisin. Kenraalit kirjoittavat kirjoja, mutta taustalla ovat naiset, jotka ovat tehneet työtä ja mahdollistaneet muiden, myös kenraalien elämän. Halusin kohdistaa monumentin naisten työlle, en vain mummolteni yksittäisenä henkilönä. Valokuvasin omia käsiäni ja hain elettä ja asentoa, joka mieleeni oli jäänyt mummon työskentelystä. Ele ei sinällään ole merkityksellinen tai jokin viesti; vanhalla ihmisellä on jo heikko näkö ja langan vienti neulansilmään vaatii ponnistusta. Keskitymisestä tulee tärkeää. Tilanteessa tiivistyy ihmisen ja erityisesti naisten työn tuhansien vuosien historia aina luuneuloista alkaen, mutta samalla läsnä on inhimillisuus ja kauneus.

Esityksen rajaus

ST: Miten päädyit lopulliseen rajaukseen (kädet ranteista alkaen), oliko se heti selvä?

RG: Kädet ovat minulle luonteva kohde, katson uusissa ihmisissä aina käsiä. Kädet kertovat ihmisestä paljon. Meksikolainen Siqueiros on ilmaissut maalauksiinsa käsillä paljon.

Pohdin käsien rajaamista mm. ottamieni kuvien avulla, ja valitsin rytmin kannalta toimivimman. Alla on kuutio korottamassa kädet sopivalle korkeudelle. Halusin kämmenet ja sormet korkealle, mutten pitkiä käsivarsia. Työstin samaan aikaan paljon laudasta; se tuntui oikealta materiaalilta, ja halusin säilyttää materiaalin tunnun selvänä valinnoissani.

Teoksen koko ja materiaali

ST: Miten päädyit lopulliseen kokoon?

RG: Koska teos on monumentti, sen piti olla iso. Tein myös pienempiä luonnoksia ja mm. pienemmän version lyijystä. Teosten koko ja mittakaava on minulle tärkeä asia. Sekä iso että pieni koko ovat minulle tärkeitä, jostain syystä keskikoko ei tunnu merkitykselliseltä.

Puu oli materiaalina itsestään selvä valinta. Se on sympaattinen. Puu työstetään itse, siitä saa kookasta ja itse siirrettävää. Laudasta tehtynä teos on ontto. Koko-
sin ensin teoksen valmiiksi, sitten paloittelin sen siirtoa varten. Teoksen palat voi näyttelyssä nostaa päällekkäin ja kytkeä lukkojen avulla kiinni. Työssä on valkeaa maalia, jonka halusin mukaan tehostamaan unista tunnelmaa, hämärää tilaa onnellisen päivän päätteeksi nukahtamisen rajamailla, kuten muistossani mummosta.

Näyttelytila

ST: Ajattelitko näyttelytilaa teosta suunnitellessasi ja työstäessäsi?

RG: Sculptorin tila oli kokonaisuutta työstäessä mielessä vain löysästi, mutta kävin katsomassa sitä muutaman kerran. Kun näyttelyä tarjottiin, mielessäni oli aivan muuta, mutta sitten tila ja teoksen iso koko tuntuivat sopivan toisiinsa ja kotoa lähtö asettui teemaksi. "Toteutumaton keskustelu vanhempieni kanssa" oli lähtöteos ja impulssi muihin teoksiin: aiheet löytyivät toisiinsa liittyen vähitellen.

Olen saanut keskiasteenkoulutuksen näyttelyrakentamiseen. Minulle on tärkeää työstää koko näyttelytila ja myös näyttelyyn liittyvä kuvallinen viestintämateriaali, kuten kutsut, kokonaisuuteen sopiviksi. Näyttelyn kutsukortissa oli raollaan oleva työhuoneen ovi, josta näkyi leluja. Lelut liittyivät näyttelyssä olleeseen teokseen, jossa leikkiä valvoo seinältä puoluejohtaja Gomulkan hahmo. Tämän hahmon kaikkialla valvova läsnäolo tuntui lapsena.

Teatteri ja kirjallisuus ovat minulle tärkeitä. Haluan rakentaa näyttelyistä kokonaisuuden, jossa tarina alkaa näyttelyyn sisään astumisesta ja kävijä etenee käsi-kirjoituksen ja sen aksenttien mukana. Visuaaliset vihjeet johtavat läpi näyttelyn. Mielestäni kävijää ei saa ohjailta naruilla tai vastaavilla pakotuskeinoilla vaan asettelun on oltava itsessään luonteva ja luotava imu tarinaan. Teoksien työstön aikana löydän mielessäni paikat, joihin haluan ne näyttelyssä sijoittaa.

Teos näkyi Sculptorissa ikkunoista ulos kadulle ja valo oli yölläkin päällä. Valo oli hieno. Teos oli viimeisenä näyttelyssä ja antoi inhimillisen päätöksen kokonaisuuteen.

Pääasiassa olen saanut tehdä teokset tilaan, jonka tunnen. Viimeistään näyttelyn rakennusvaiheessa mietin paikan, joka on teokselle sopiva, onko se nurkka, seinä, avoin tila tai esimerkiksi ulkotila. Myös pienen teoksen voi sijoittaa ulos, jos se toimii siellä.

Kesällä 2014 Jyrki Siukonen tilasi minulta Mäntässä teoksen, joka jatkuu kahden kerroksen läpi. Siinä piti siis hallita kahden kerroksen haaste niin että teos on mielenkiintoinen kummassakin kerroksessa. Nopeasti valitsin teeman, joka oli jo mielessäni ollut työn alla, ja sovitin sen tilaan. Lopputulos oli puu, joka läpäisee kaksi kerrosta.

Teoksen nimi

ST: Miten teoksen nimi syntyi?

RG: Minulle teoksen työnimi on yleensä se tavoite, johon teoksessa pyrin. Monesti työnimestä tulee lopullinen nimi. Nimi muodostuu ja vahvistuu työprosessin aikana. Joskus tulee mieleen ensin nimi. Luen paljon, olen kiinnostunut kirjallisuudesta, joten näin voi syntyä ensin nimi.

En ole tainnut koskaan tehdä teosta, joka olisi nimetön tai jolle olisin vasta loppuvaiheessa tai valmiina keksinyt nimen. Teemat antavat itsessään sekä nimiä että

aihoita. Joskus olen tehnyt tilaustöitä jostain yhteisestä yleisteemasta, kuten esimerkiksi "Isä". Mutta omissa näyttelyissäni teen mitä tykkään ja siitä materiaalista, josta haluan.

Monumentti isoäideille syntyi naisten tekemästä hiljaisesta työstä ja sen arvostuksesta.

Teoksen vastaanotto

ST: Millainen on ollut teoksen vastaanotto yleisön, kritikoiden ja muiden taiteilijoiden suunnalta?

RG: Kriitikot ovat aina olleet suopeita. Yleisöltä ei ole tästä työstä tullut palautetta, vaikka joistakin teoksista saan hyvin henkilökohtaista palautetta. Kerran ovikello soi ja sen takana seisoivat vanhoja naisia. He halusivat kiittää minua teoksesta "Monumentti tavallisille". Teoksessa on kiveen kaiverrettu puolalaisen runoilija Tadeusz Rozewiczin runo "Kertomus vanhoista naisista" (myös suomeksi). He kiittivät minua siitä, että olin tehnyt teoksen juuri heille.

Olen kuullut jonkun kuvanveistäjän ihmetelleen, miksi teoksessani sormenpäät vaikuttavat lähes tasaisilta, joidenkin mielestä ikään kuin poikki leikatuilta. Minulle teoksen vain lievästi pyöristetyt sormenpäät olivat materiaalin luonteeseen kuuluva valinta: teos on laudasta, jolloin tietty kulmikkuus on luontevaa. Laudan luonteeseen eivät kuulu korostuneen pyöreät muodot.