

Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataide

2025

Marjaana Markkula

Polulle varisseita kirsikankukkia

– miten japanilainen estetiikka on kehittänyt minua taiteilijana

Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Kuvataide

2025 | 37 sivua

Marjaana Markkula

Polulle varisseita kirsikankukkia

- miten japanilainen estetiikka on kehittänyt minua taiteilijana

Tässä opinnäytetyössä tarkastellaan taiteilijan kehittymistä vaiheessa, jossa japanilainen estetiikka ja minimalismi ovat olleet taiteilijalle tärkeitä innoituksen lähteitä. Kehittymistä tutkitaan tekijän taiteellisen opinnäytetyön, japanilaista estetiikkaa ja Mono-ha-koulukuntaa käsittelevän kirjallisuuden ja tekijään vaikuttaneiden japanilaisten taiteilijoiden esimerkkien avulla. Kysyn, miten japanilainen estetiikka ja taide ovat kehittäneet minua taiteilijana: Millainen on suhteeni materiaaleihin? Miten ymmärrän tilan teoksessa? Onko japanilaisen taiteen vaikutteilla ollut merkitystä siihen, miten suhtaudun ympäristöön ja millaisena näen taiteilijan roolin?

Taiteellinen opinnäytetyöni on teossarja Sattumanvaraisuuksia 1–9, joka kuuluu kuvanveiston alaan. Sarja on osittain luotu käyttämällä japanilaista puun käsittelyn menetelmää *yakisugi*, joka esitellään tässä opinnäytetyössä. Pohdin, miten teossarjassani ilmenevät japanilaisen estetiikan käsitteet sekä miten taiteilijuuttani ovat kehittäneet Japanissa 1960–1970-luvuilla vaikuttaneen Mono-ha-koulukunnan periaatteet: materiaalitietoisuus, suhde tilaan, läheinen suhde ympäristöön ja luontoon, taiteilijan roolin uudelleen määrittely ja antroposentrisyydestä, ihmiskeskeisyydestä, irtautuminen. Käsitellen lyhyesti myös sattuman osuutta ja merkitystä teossarjani synnyssä ja miten japanilainen estetiikka tukee sattumataiteen toteuttamista. Käytetty kirjallisuus on estetiikan teoriaa, taidehistoriallista tutkimuskirjallisuutta Mono-ha-suuntauksesta sekä sattumataiteesta.

Päätelminä opinnäytetyössä osoitetaan, että japanilainen estetiikka on kehittänyt taiteilijan tilakäsitystä, materiaalitietoisuutta, vahvistanut ympäristötietoisuutta ja antroposentrisyydestä irtautumista, auttanut pohtimaan taiteilijan roolia ja vahvistanut taiteellista havaintokykyä.

Asiasanat: antroposentrisyys, estetiikka, Japani, japanilaisuus, japanismi, kuvanveisto, minimalismi, Mono-ha, sattuma, sattumataide, serendipisyys, taiteilijuus, yakisugi

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Fine Arts

2025 | 37 pages

Marjaana Markkula

Fallen Cherry Blossoms on the Path

How Japanese Aesthetics Have Shaped My Development as an Artist

This thesis researches the development of an artist during a phase where Japanese aesthetics and minimalism have been important sources of inspiration. The development process is examined through the author's artistic work, literature on Japanese aesthetics and the Mono-ha school, and examples of Japanese artists who have been important for the artist. The questions asked include how Japanese aesthetics and art have developed the author as an artist: Which kind of relationship do I have with materials? How do I think about space in a work? And finally, have the influences of Japanese art changed my views on how I relate to the environment and how I see the role of the artist?

My artistic work is a series of sculptures named Serendipities 1–9. The series is created by using the Japanese woodcraft method called yakisugi, which is introduced in the thesis. I reflect on how the concepts of Japanese aesthetics are adequate in my series of works and how the principles of the Mono-ha school, which appeared in Japan during the 1960's and 1970's, have developed me as an artist: material awareness, relationship to space, importance of the environment and nature, redefinition of the artist's role, and detachment from anthropocentrism. I also shortly reflect on the role of chance in the creation of my sculptures and how Japanese aesthetics support the creation of chance art. The literature used in this thesis includes theories of aesthetics, art historical researches on the Mono-ha school, and chance art.

The conclusions of the thesis are that Japanese aesthetics and art have developed the artist's abilities to spatial perception, material awareness, strengthened the artist's relationship to the environment, and helped to detach oneself from humancenteredness, helped to redefine the artist's role, and developed artistic skills of perception.

Keywords: aesthetics, anthropocentrism, artistry, chance, chance art, Japan, Japanese culture, Japonism, minimalism, Mono-ha, sculpture, serendipity, yakisugi

Sisältö

1 Johdanto	5
2 Japanilaisen taiteen ja estetiikan lumo	7
2.1 Japanismi – kuvataiteen ilmiö ennen ja nyt	7
2.2 <i>Ma, wabi</i> ja <i>sabi</i> – yli Japanin rajojen levinneet estetiikan käsitteet	9
2.3 Mono-ha-koulukunta japanilaisessa taiteessa 1960–1970-luvuilla	13
2.4 Mono-ha yhteiskuntakriittisenä taidesuuntauksena	16
3 Taiteellisen opinnäytetyön ”kirsikankukkia”: poluilta löydetyt oksat ja poltetun puun lopullisuus	19
3.1 <i>Yakisugi</i> - perinteinen japanilainen puun käsittelyn menetelmä	19
3.2 Vaikutteiden etsintää ja ideointia	22
3.3 Etsimässä onnekkaita sattumia: vuoropuhelua ympäristön kanssa	27
4 Yhteenveto työskentelyprosessin tuloksista ja katsaus tulevaan	32
Lähteet	34
Kuvat	
Kuva 1. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos 8 (Kuva Markkula).	11
Kuva 2. <i>Yakisugilla</i> käsitelty puun pinta (Miller 2015, 23).	19
Kuva 3. Perinteinen <i>yakisugi</i> -menetelmä (Ebner ym. 2021, 3).	20
Kuva 4. Turun AMK:n Taideakatemian ahjo (kuva Markkula).	21
Kuva 5. Kishio Sugan teos <i>Opening Situation</i> 1990–2016 (Suga 2025).	24
Kuva 6. Narita: Sumi, 1969 (Holliday 2012).	25
Kuva 7. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos 1 (kuva Markkula).	28
Kuva 8. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos 9 (kuva Markkula).	30

1 Johdanto

Kenties monikin taiteilija voi nimetä kehitymisestään vaiheita, jotka ovat olleet merkityksellisiä ja jotka ovat muuttaneet taiteellista ilmaisua, esteettisiä ajatuksia ilmaisun takana ja jotka ovat vieneet taiteellista työtä kenties kokonaan uudenlaisiin suuntiin. Minulle tällainen vaihe on ollut tutustuminen japanilaiseen minimalismiin kuvanveiston opintojen yhteydessä. Minimalismi oli toki ollut minulle tuttua aiemmista taidehistorian opinnoistani. Olin aina pitänyt minimalismia vaikeasti lähestyttävänä, älyllisenä – se tuntui vaativan piinkovaa ajattelua ja kaikkein olennaisimman ytimen hahmottamista ylimääräisen ja turhan keskeltä. Se ei sopinut laiskalle ajattelijalle! Olen edelleen samaa mieltä siitä, että se vaatii ajattelua, keskittymistä ja paljon pohdintaa. Hyvän minimalistisen teoksen luomisessa ehkä aikaa vievin ja vaikein osuus on ajatustyö, suunnittelu ja kaikki pohdinta ennen konkreettisen toteutuksen aloittamista. Tutustuessani japanilaiseen minimalismiin – tarkemmin sanottuna Mono-ha-suuntaukseen, joka vaikutti 1960–1970-luvuilla – jouduin kohtaamaan niin Laotsen, Zen-buddhismin kuin Martin Heideggerin fenomenologian. Onneksi olin opiskellut filosofiaa aikaisemmissa opinnoissani!

Minimalismin pariin kuvanveistossa minut ohjasi materiaali: puu. Minulle se oli materiaalina uusi, jotain, jota en ollut aiemmin pohtinut enkä tohtinut kohdata. Halusin ymmärtää sitä, minun oli pakko ymmärtää voidakseni selviytyä puukuvanveiston opinnoista. Huomasin, että Mono-han minimalistisilla taiteilijoilla oli erityinen suhde käyttämiinsä materiaaleihin, olivat ne sitten puuta, maata, vettä, metallia tai vaikka parafiinia. Materiaali tuntui olevan pääroolissa, ei taiteilija itseilmaisun tarpeineen. Minua kiehtoi tekijöiden materiaalitietoisuus. Tutustuessani Mono-ha-suuntaukseen opiskelin myös japanilaisen estetiikan perusasioita. Ne ilmenevät myös minimalistisessa taiteessa. Tästä syystä on tarpeen luoda tässä työssä katsaus keskeisiin japanilaisen estetiikan käsitteisiin.

Tässä opinnäytetyössä tutkin sitä, miten japanilaisen taiteen estetiikka ja erityisesti japanilainen minimalismi kehittivät minua taiteilijana. Minkälainen on minun suhteeni materiaaliin? Entä mitä nyt ajattelen tilasta tai asioiden ja objektien välisistä suhteista? Olen joutunut pohtimaan myös taiteilijan roolia uudella tavalla sekä miettimään suhdetta ympäristöön ja luontoon.

Opinnäytetyöni alussa esittelen keskeisiä käsitteitä estetiikasta, jotka auttavat ymmärtämään japanilaista taidetta ja myös Mono-han minimalismia sekä luon lyhyen

katsauksen japanismiin taidehistoriallisena ilmiönä, sillä japanilainen taide on vaikuttanut voimakkaasti länsimaisiin taiteilijoihin ja tuo vaikutus jatkuu tänäkin päivänä. Myös oma taiteellinen opinnäytetyöni edustaa japanismia. Esittelen Mono-ha-suuntauksen ja kerron sen edustamasta minimalismista, sen keskeisistä piirteistä ja tarkastelen sitä myös yhteiskuntakriittisenä suuntauksena.

Opinnäytetyöni loppuosassa kerron omasta taiteellisesta työskentelystäni ja teossarjastani Sattumanvaraisuuksia 1–9. Esittelen käyttämäni japanilaisen menetelmän käsitellä puuta, kerron teossarjan ideoinnista ja toteutuksesta. Puhun myös hieman sattuman vaikutuksesta ja sattumataiteesta, sillä teossarjaani olen käyttänyt ympäristöstä löytämiäni puun oksia, jotka määrittävät teosten muotoa. Katson, että myös Mono-han taiteilijoille sattuma oli tärkeä osatekijä taiteessa, vaikka sitä ei suoraan mainita suuntauksen yhteydessä. Monet heidän teoksistaan ovat lähellä prosessitaidetta, jossa teokset ikään kuin muovautuvat omien lainalaisuuksiensa mukaan taiteilijasta riippumatta, ja syntyneessä lopputuloksessa sattumalla on ollut tärkeä rooli. Pohdiskelen tarkemmin vastauksia kysymyksiini japanilaisen estetiikan ja minimalismin vaikutuksista minuun taiteilijana. Loppuyhteenvedon yhteydessä pohdin myös hieman tulevaa.

2 Japanilaisen taiteen ja estetiikan lumo

Tässä luvussa tarkastelen ensin taidehistoriallista ilmiötä nimeltä japanismi, joskus myös japonismi. Se tarkoittaa Japanin taiteen ja kulttuurin vaikutusta länsimaiseen taiteeseen. (Tieteen termipankki 2025.) Erityisesti 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle vaikuttanut suuntaus muutti merkitsevällä tavalla länsimaisen taiteen ilmaisua. Japanismi on kuitenkin jatkanut vaikutustaan myös 1900-luvun puolivälistä aina näihin päiviin asti. Aloitan japanismin tarkastelun sen varhaisista vaiheista ja ulotan katsauksen nykypäivään asti. Käsittelen myös japanilaisen estetiikan termejä *ma*, *wabi* ja *sabi*, jotka ovat levinneet länsimaiseen käyttöön laajalti, ei vain taiteen, vaan myös designin ja sisustustyylien yhteyteen. Pidän näiden käsitteiden suosiota yhtenä esimerkkinä nykypäivän japanismista. Myöhemmin tässä opinnäytetyössäni tarkastelen myös omaa teossarjaani tavalla, jossa nämä japanilaisen estetiikan käsitteet ovat merkityksellisiä. Teossarjani edustaa myös japanismia, sillä se on tavallaan kunnianosoitus Mono-han taiteilijoille.

Japanismin jälkeen esittelen Mono-ha-koulukunnan, joka oli Japanissa suunnilleen 1960–1970-luvuilla vaikuttanut taidesuuntaus, jonka keskeinen piirre oli minimalistisuus (Sekine 2025). Taidesuuntaus ei ajallisesti ollut pitkäikäinen, mutta sen vaikutukset olivat merkittäviä. Oman taiteellisen opinnäytetyöni suunnitteluvaiheessa perehdyin Mono-han taiteilijoihin ja heidän toteutuksiinsa. Esittelen myös Mono-han taustalla vaikuttaneita yhteiskunnallisia ja filosofisia perusteita, jotka ovat nykyihmiselle tuoreita ja ajankohtaisia tänäänkin.

2.1 Japanismi – kuvataiteen ilmiö ennen ja nyt

Tieteen termipankin mukaan japanismi tarkoittaa paitsi japanilaisen taiteen keräilyä, myös sen ihailua ja vaikutusta eurooppalaiseen taiteeseen, taideteollisuuteen ja arkkitehtuuriin. Japanismi alkoi jo 1600–1700-luvuilla, jolloin se näkyi posliinissa, lakkamaalauksessa ja arkkitehtuurissa. (Tieteen termipankki 2025.) Varsinkin sen jälkeen, kun Japani avasi satamansa kansainväliselle kaupankäynnille 1853, vaikutteet levisivät laajalti eurooppalaiseen taiteeseen. Pariisin maailmannäyttelyt 1867 ja 1887 lisäsivät japanilaisen kulttuurin tuntemusta. (Hayashi 2024.)

Japanismi vaikutti merkittävästi impressionistien taiteelliseen ilmaisuun 1860-luvulta lähtien: niin Claude Monet (1840–1926), Vincent van Gogh (1853–1890) kuin Paul Gauguin (1848–1903) olivat vaikuttuneita erityisesti japanilaisesta painokuvataiteesta, jota kutsutaan nimellä

ukiyoe, ja monella impressionistilla oli merkittävä painokuvakokoelma (Hayashi 2024; Kang 2019, 24, 32–33, 35.) Vaikutteet johtivat kirkkaiden, elävien värien käyttöön, uusiin ja rohkeisiin kompositioratkaisuihin sekä negatiivisen tilan (*ma*) ja epäsymmetrian esteettiseen hyödyntämiseen. Erityisesti länsimaisesta kuvaperinteestä poikkeava perspektiivin käsittely käynnisti kehitysprosessin, joka tuli muuttamaan länsimaista taidetta. (Hayashi 2024.)

Myöhemmin, modernissa taiteessa, 1900-luvun puolestavälistä eteenpäin erityisesti abstraktia ekspressionismia edustaneet Jackson Pollock (1912–1956) ja Franz Kline (1910–1962) olivat vaikuttuneita etenkin japanilaisesta kalligrafiasta ja sumi-e-maalauksesta. Pollock kävi myös jatkuvaa vuoropuhelua japanilaisten kalligrafiaryhmien kanssa vaihtaen kokemuksia tekniikoista ja keskustellen filosofiasta kalligrafiaperinteen taustalla. Abstraktissa ekspressionismissa japanilaiset vaikutteet johtivat ilmaisun minimalistisuuteen ja vapautuneeseen viivan käyttöön. (Kakei 2018, 48–51; Bogdanova-Kummer 2017.)

Japanilaisella estetiikalla on ollut voimakas vaikutus moderniin taiteeseen. Vaikutukset näkyvät yksinkertaisuuden ja luonnollisen kauneuden korostamisena. Syvälinen yhteys käytettyihin materiaaleihin ja tilan käsittelyyn on luonteenomaista näille vaikutteille. Käytettyjen elementtien ja materiaalien perusolemuksen tavoittaminen ja kunnioittaminen ovat tärkeitä japanilaisessa estetiikassa. Yksinkertaisuus ja periaate 'vähemmän on enemmän' ovat keskeistä tälle ajattelulle. Muotojen puhtaus ja yksinkertaisuus kutsuvat katsojaa reflektioon ja pohdiskeluun. Etenkin minimalistisessa taiteessa näiden periaatteiden vaikutus on ollut keskeistä. Luonnon prosessien kunnioittaminen ja kauneuden näkeminen epätäydellisyydessä ja rapistumisessa liittyvät *wabin* ja *sabin* käsitteisiin, joita tarkastelen myöhemmin. Luonnosta saatavien materiaalien ja aiheiden käsittely painottavat harmoniaa taideteoksen suhteessa ympäristöön. Negatiivinen tila tulee osaksi katsojan vastaanottokokemusta, johon kuuluu myös tyhjän tilan, tyhjyyden, näkeminen aktiivisena osatekijänä taideteoksessa. (Saito 1997, 377–380; Haimes 2020.)

Uutena japanismin ilmentymismuotona 2000-luvulta eteenpäin voidaan nähdä animen ja mangan ja yleisimminkin japanilaisen populaarikulttuurin vaikutus nykytaiteeseen. Myös *ukiyoe*, japanilainen painokuvataide, on kokenut voimakkaan uuden tulemisen 2000-luvulla. (Kang 2019, 28–29; Hayashi 2024.) Vaikutteet näkyvät voimakkaasti designissa, sisustussuunnittelussa ja arkkitehtuurissa (Hayashi 2024).

2.2 *Ma*, *wabi* ja *sabi* – yli Japanin rajojen levinneet estetiikan käsitteet

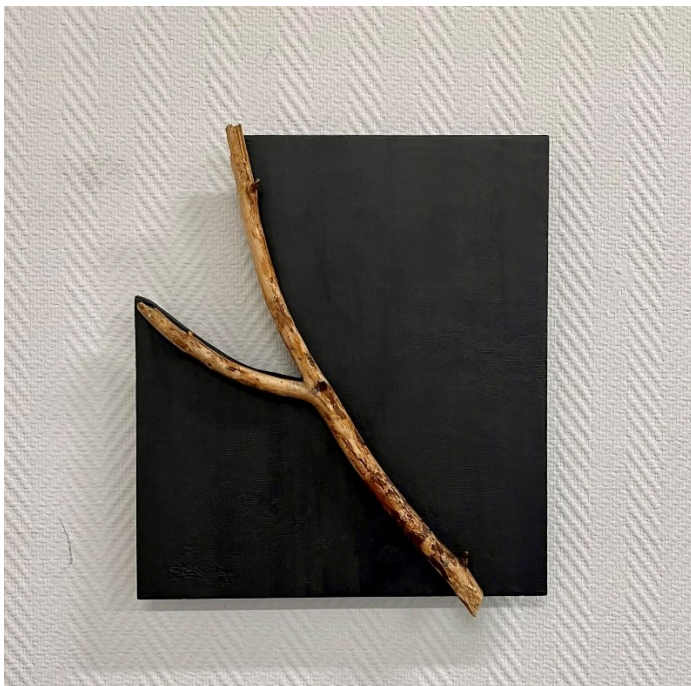
Ma – negatiivisen tilan merkitys

Ma, 間, on alun perin tarkoittanut japanin kielessä pelkästään fyysistä välimatkaa objektien välillä, tyhjää tilaa objektien välissä tai musiikissa taukoa tai intervallia. Se on yhteydessä sekä tilaan että ajalliseen keston. (Lucken 2021, 1.) Kirjoitusmerkki kuvaa hyvin visuaalisella tavalla merkin historiaa: merkissä on avoin ovi tai portti, josta voi nähdä auringonpaisteen tai kuun loisteen (Matsumoto 2020).

Ma, tyhjä tila, jota objektien tai merkkien ympärillä kutsutaan usein myös negatiiviseksi tilaksi esimerkiksi sumi-e-mustemaalauksessa, korostaa objekteja ja tuo ne esille kokonaisuudesta. Tyhjä tila on siten keskeinen osa kompositiota. *Ma* kiinnittää huomion niin objektien välissä olevaan tilaan kuin objekteihin itseensä. (Haimes 2020, 3.) Japanilaisessa estetiikassa *Ma* ajatellaan täynnä energiaa ja mahdollisuuksia olevana tilana. Se mahdollistaa keskittymisen ja ajattelun fokusoimisen oleelliseen, se korostaa muotoja, tuo ne esiin ja tarjoaa hiljaisuutta, joka mahdollistaa reflektoinnin. Teehuoneen tyhjät seinät ilman ornamenttiikkaa ovat hyvä esimerkki arkkitehtuurissa toteutetusta *ma*'sta. Tällaisena *ma* on oleellinen osa nykypäivän japanilaista estetiikkaa, ja sitä käytetään monella osalla alueella japanilaisessa kulttuurissa. (Matsumoto 2020; Kisaki 2023.) *Ma* on itse asiassa se elementti, joka mahdollistaa minimalismin (Kisaki 2023; Haimes 2020, 2). Mitsuru Kodama Nihonin yliopistosta kertoo *ma*-käsitteen alkuperästä, että se pohjautuu kahteen traditioon: japanilaiseen shintolaisuuteen ja buddhismiin, joka saapui Japaniin Kiinasta. Shintolaisuus korosti harmoniaa ja ihmisten välistä yhteyttä. Buddhismi painotti tyhjyyttä ja itsestä luopumista. (Matsumoto 2020.) Japanilaista filosofiaa kutsutaankin usein 'tyhjyyden filosofiaksi', sillä Zen-buddhalaisuuden mukaan kaikki saa alkunsa tyhyydestä, myös jumaluus (Haimes 2020, 10). Mono-han taiteilijoille buddhalainen ja shintolainen ajattelu oli tärkeitä ja siitä haettiin sitä tekijää, joka erottaisi japanilaisen minimalismin länsimaisesta minimalismista ja antaisi sille sen oman erityisluonteen (Sumi 2003, 10). On tärkeitä ymmärtää esimerkiksi käsitteen *ma* merkitys ja tehtävä japanilaisen estetiikan kokonaisuudessa, jotta voisi ymmärtää japanilaisen minimalismin omintakeista luonnetta.

Luckenin mukaan käsite *ma* ei suinkaan ole aina historiansa alkuajoista asti merkinnyt niitä kaikkia asioita, joita käsitteellä nykyään ilmaistaan. Käsite on käynyt läpi erilaisia merkitystason muutoksia. (Lucken 2021, 2.) 1960-luvulta eteenpäin länsimaisessa arkkitehtuurissa on haettu lisääntyvästi vaikutteita japanilaisesta estetiikasta ja *ma*-käsitteen

ilmaisuvoimasta. 1990-luvulta lähtien käsitteen käyttö on levinnyt myös muille kulttuurin ja taiteen alueille. Siitä on tullut japanilaisen estetiikan käsite samalla tavalla kuin *wabi* tai *sabi*, mitä se ei alun perin ole ollut. Aluksi *ma* oli ainoastaan tekninen termi, joka tarkoitti vain välimatkaa tai taukoa eikä se liittynyt esteettisiin ihanteisiin. (Lucken 2021, 10.) Käsitteys *ma*'sta japanilaisen estetiikan erityispiirteenä ja kaikkia kulttuurin osa-alueita koskevana alkoi levitä Japanissa 1950–1960-luvuilla filosofisessa kirjoittelussa (Lucken 2021, 12). *Ma* tarjosi välineen kritisoida länsimaista ajattelua ja sen vaikutusta japanilaiseen kulttuuriin. Käsitteen uudelleen määrittely palveli kansallisidentiteetin lujittamisen päämäärää. Näin japanilaisille taiteiden ja kulttuurin edustajille löytyi mahdollisuus luoda ja määritellä oma tila erotuksena länsimaisesta tilakäsityksestä ja samalla sisällyttää siihen nykyfilosofian ihanteita (Lucken 2021, 13.) 1950–1960-luvuilla käsitteestä käytävässä keskustelussa viitattiin usein Martin Heideggerin ajatuksiin *Daseinista* ja buddhalaisuuden opetuksiin. Heideggerin käsite *Dasein* (olla tilassa) pitää sisällään ajatuksen siitä, että oleminen on aina olemista jossakin tilassa. Tilan merkitys on siis keskeinen. Pian luettuaan Heideggerin teoksen *Oleminen ja aika* (1927) filosofi Nakai alkoi käyttää käsitettä *ma*. (Lucken 2021, 15.) Fenomenologia vaikutti japanilaisen avantgarden taustalla. Tämä ilmeni myös Mono-Hakoulukunnan edustajien kirjoituksissa, esimerkiksi Lee Ufanin ajattelussa (Reiko 2013, 220). Japanilaisen avantgarden estetiikka on syvälinen ja monitahoinen yhdistelmä ikivanhaa buddhalaista ja shintolaista ajattelua sekä fenomenologisen filosofian pohdintaa tilassa olemisesta ja asioiden välisistä suhteista. 1960-luvulta alkaen käsitteellä *ma* on ollut esteettisen ihanteen merkityksiä. Nykyinen *ma* sijoittuu siis erilaiseen arvojärjestelmään kuin aivan historiansa alkuaikoina. (Lucken 2021, 16.) 1950–1960-lukujen keskustelusta on peräisin ajatus *ma*'sta tyhjänä tilana, joka mahdollistaa muodon merkityksen tajuamisen. Taiteilijan oli osattava hyödyntää tyhjää tilaa merkityksen tuojana. Täyteys saatettiin ymmärtää vain tyhyydestä käsin. (Lucken 2021, 13.) Omassa teossarjassani *Sattumanvaraisuuksia* 1–9 olen käyttänyt tyhjää tilaa mustan, poltetun puulevyn muodossa (kuva 1). Tämä korostaa oksan muotoa ja toisaalta puulevyn ja oksan välistä suhdetta.



Kuva 1. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos numero 8 (Kuva: Markkula).

Wabi – Yksinkertaista, koristelematonta kauneutta

Wabi merkitsee kohtuullisuuden arvostamista, kaikenlaisen ylenpalttisuuden ja runsauden välttämistä. Alun perin *wabi* on liittynyt teeseremonian yksinkertaisuuteen ja koruttomuuteen, ja se on ollut tunnettua japanilaisessa estetiikassa jo 1500-luvulta alkaen. Tuolloin teeseremonioissa suosittiin karkeita ja käsittelemättömiä, paikallisia luonnonmateriaaleja. Teehuoneen seinät jätettiin tyhjiksi ja koristelemattomiksi. Kaikki valtaan, varallisuuteen ja yhteiskunnalliseen asemaan liittyvät tunnusmerkit olivat kiellettyjä. Tyhjiys merkitsee *wabin* äärimmäisintä yksinkertaisuuden ilmentymää, ja sen lähtökohta on Zenbuddhalaisuudessa. (Parkes ym. 2024.) *Wabin* – ja *sabin* – tärkeys tulee esiin japanilaisessa temppelearkkitehtuurissa, jossa puu materiaalina tuo hartauden harjoittajat osaksi luontoa ja sen elämän kiertokulkua. Puurakenteet temppeleissä ovat yksinkertaisia ja geometrisia, puu on maalaamatonta ja mahdollisimman lähellä sen luonnollista olomuotoa. (Yang 2021, 47.) *Wabi* tarkoittaa myös luonnollisuutta, materiaalien, asioiden ja esineiden luonnontilaa, niiden olemusta 'sellaisina kuin ne ovat' (Avdulov 2022, 2). *Wabi* voi käsitteenä luonnehtia yleisesti mitä moninaisimpia asioita, ei vain taidetta ja kulttuurituotoksia, vaan esimerkiksi ihmisten välisiä suhteita, asenteita ja lähestymistapoja, keittotaitoa, eri esineitä tai hajusteiden käyttöä (Avdulov 2022, 3). Tässä yhteydessä käytetään myös usein käsitteitä

aware tai *monoaware*, jotka tarkoittavat luonnollisen, käsittelemättömän materiaalin tai objektin kauneutta tai luonnonilmiön, kuten kirsikankukkien varisemisen, herättämää esteettistä kokemusta ja mietiskelyä (Miller 2013, 8). Myös Mono-han taiteilijoiden esteettisiin pyrkimyksiin kuului käyttää luonnollisia materiaaleja käsittelemättöminä, 'sellaisina kuin ne ovat' (Sumi 2003, 6; Yoshitake 2013, 204). Omassa teossarjassani olen käyttänyt löydettyjä oksia käsittelemättöminä (kuvat 1, 7 ja 8). Myös yksinkertaisuuden ja tyhjyyden suosiminen sarjassani edustaa *wabin* periaatetta.

Sabi – ajan tuomaa patinaa

Sabi merkitsee ajan patinoimaa kauneutta, luonnollisen vanhenemisen ja katoavuuden sekä luonnossa ilmenevän muutoksen, elämän ja kuoleman kierron arvostamista ja sen näkemistä esteettisesti kauniina. Käsitteenä se on myös ensimmäisen kerran ilmaantunut teeseremonian yhteydessä, jolloin siihen liitettiin lisäksi yksinäisyyden ja eristäytymisen kokemus. *Sabi* korostaa yhteyttä luontoon ympärillämme ja antaa arvoa menneisyydelle, linkittää nykyisyyden osaksi historiallista jatkumoa. (Parkes ym. 2024.) Materiaalien käytössä se tarkoittaa ruostumisen, luonnollisen kulumisen ja patinoitumisen esille tuomista; materiaaleja ei kiilloteta eikä niitä korjata uuden näköisiksi. Hopea saa olla tummunutta, puu kulunutta ja kivien päällä voi kasvaa sammalta. Käytön myötä syntyvät kulumisen jäljet tuovat oman lisänsä esineen tai materiaalin kauneuteen ja kertovat luontoon ja elämään kuuluvasta kiertokulusta ja vanhenemisestä. (Avdulov 2022, 3.)

Jo 1500-luvulla teehuoneissa ja teeseremonioissa suosittiin löydettyjä esineitä, jotka olivat kuluneita, vahingoittuneita tai iän patinoimia. Teehuoneissa suosittiin maalaamattomia, tummia seiniä, käytettiin kieroksi kasvanutta puuta tukipilarina, jotta tilasta saatiin kuluneen ja patinoidun näköinen. (Saito 1997, 378.) Saiton mukaan yksi tätä selittävä tekijä voi olla myös pyrkimys kontrastien luomiseen. Perinteisen japanilaisen estetiikan mukaan harmonia voidaan saavuttaa järjestelemällä huolellisesti toisiinsa nähden kontrastissa olevia elementtejä. Tämä periaate näkyy hyvin esimerkiksi japanilaisessa puutarhassa. Tällöin patinoitunut ja kulunut voidaan asetella uuden objektin rinnalle tuomaan kontrastia. (Saito 1997, 379.) Kuluneen ja epätäydellisen arvostamisessa ei ole kyse vain sensorisista ja havaittavista ominaisuuksista tai kontrastin saavuttamisesta, vaan viehätys perustuu juuri siihen, että niiden vastakohta – uutuus - on saavutettavissa ja hankittavissa oleva ominaisuus. Lisäksi shintolaisuus

tähdentää pyrkimystä luonnollisuuteen ja luonnon prosessien, elämän ja kuoleman kiertokulun, arvostamiseen. (Saito 1997, 380.)

Kiinasta 1100-luvun lopulla Japaniin saapunut Zen-buddhalaisuus tarjoaa perustavimman lähtökohdan epätäydellisyyden arvostamisen estetiikalle, sillä se ei arvota eri objekteja ja asioita keskenään. Kaikella olemassa olevalla on ainutkertainen arvonsa. Japanilainen, merkittävä buddhalainen ajattelija Dogen (1200–1253) opetti Buddhan olevan yhtä luonnon, puiden, kasvien ja eläinten kanssa. (Saito 1997, 38.) Inhimillinen pyrkimyksemme ihailta täydellistä ja uutta kertoo ihmisen luonnosta, mutta Buddhalle ei ole olemassa epätäydellistä. Siten pyrkimys valaistumiseen ja ihmisen sisäiseen kasvuun on mukana epätäydellisyyden estetiikassa ja sen ihanteissa. (Saito 1997, 382.) Myös Mono-han taiteilijoiden teoksissa materiaalien ja objektien käyttö 'sellaisina kuin ne ovat' edustaa ajattelua, jossa *sabi* nähdään tavoiteltavana ominaisuutena. Omassa teossarjassani käyttämäni maasta löydetyt oksat ovat luonnollisen kiertonsa päähän tulleita objekteja ja edustavat sellaisina *sabia*.

2.3 Mono-ha-koulukunta japanilaisessa taiteessa 1960–1970-luvuilla

1900-luvun alkupuolella saksalainen Bauhaus (1919–1933) vaikutti voimakkaasti moderniin arkkitehtuuriin, designiin ja valokuvaukseen. Japanissa Bauhausin esteettiset pyrkimykset ja periaatteet olivat arvostettuja ja suosittuja 1930-luvulta alkaen. (Haimes 2020, 11.) Filosofian alalla fenomenologia, ja erityisesti Martin Heideggerin filosofia, oli Japanissa tunnettua jo tuolloin (Lucken 2021, 14). Toisessa maailmansodassa Japani liittoutui Saksan kanssa. Hävityn sodan jälkeen Japanissa ilmeni voimakas tarve kansallista identiteettiä lujittavaan estetiikkaan, joka kritisoi länsimaista, Japania eksotisoivaa katsetta ja joka haki japanilaisten itsensä määrittelyä omalle estetiikalleen. (Lucken 2021, 11–12.) 1960-luvulle tultaessa Japani oli yhteiskuntana voimakkaasti teollistuva maa, jossa massatuotanto ja kaupallisuus olivat nousussa (Hayashi 2018, 201). Tällaista yhteiskunnallista taustaa vasten Mono-ha kehittyi taidesuuntaukseksi, ja se vaikutti Japanissa vuosien 1968–1975 aikana (Sekine 2025).

Lyhyestä ajasta huolimatta Mono-han vaikutus japanilaiseen taiteeseen oli merkittävä. Vaikka puhutaan koulukunnasta tai suuntauksesta, Mono-ha ei varsinaisesti ollut yhtenäinen koulukunta, vaan joukko itsenäisesti toimivia taiteilijoita, joita yhdisti löyhästi tietyt esteettiset pyrkimykset (Rawlings 2009; Yoshitake 2013, 202). Sen keskeisinä

edustajina pidetään muuan muassa Nobuo Sekineä, Lee Ufania, Suga Kishiota ja Narita Katsuhikoa (Sekine 2025). Tutustuessani Mono-han taiteilijoiden tuotantoon minua kiehtoivat erityisesti Kishio Sugan ja Naritan teokset, joita käsittelen myöhemmin oman teossarjani vaikutteiden yhteydessä.

Termi Mono-ha tarkoittaa sananmukaisesti 'esineiden koulu' ('school of things'), ja alun perin sitä käytettiin pejoratiivisesti, koska taiteilijat halusivat käyttää teoksissaan löydettyjä materiaaleja – muun muassa puuta, maa-ainesta, kiviä, puuvillaa, metallia tai parafiinia – käsittelemättöminä (Minemura 1986, 1; Sekine 2025; Sumi 2003, 6; Yoshitake 2013, 204). Suuntauksen taiteilijat eivät perinteisessä mielessä luoneet uusia teoksia materiaaleja työstämällä vaan järjestelivät usein käsittelemättömiä materiaaleja ja objekteja suhteessa toisiinsa uudella tavalla. Suhde ympäröivään tilaan oli tärkeä osa teoksia. (Rawlings 2009.) Sana 'mono' (japaniksi esine, asia) kiinnittää huomion uudenlaiseen suhteeseen esineisiin ja materiaaleihin niiden alkuperäisessä olomuodossa. Objektien ja materiaalien suhde toisiinsa oli taiteellisessa ilmaisussa tärkeää. (Minemura 1986, 8; James 2014, 19.) Japanilaiseen taide- ja käsityöperinteeseen on kuulunut taidokas materiaalien käsittely, josta mestarit ovat kuuluisia. Mono-han taiteilijat rikkoivat tätä perinnettä. Nobuo Sekinen mukaan pyrkimyksenä oli uudistaa taidetta pelkistämällä objektit alkuperäiseen olomuotoonsa. Materiaaleja ei kohdeltu vain muokattavina aineksina, vaan niillä korostettiin olevan oma olemuksensa, autonomiansa ja merkityksensä sellaisenaan. (Sekine 2025.) Sekine kertoo kotisivuillaan: "Attempts were made to draw out a kind of artistic expression from matter by directly engaging in its *being* (*ari-yō*), perception, and relations" (Sekine 2025). Suunta oli poispäin taideobjektin luomisesta ja muokkaamisesta ja institutionaalisisista, perinteisistä taiteen tekemisen tavoista kohti prosessia ja presentaatiota, tässä mielessä Mono-ha läheni performanssi- ja prosessitaidetta. Taiteen esittämisen tilaja aikaulottuvuudet nousivat esiin. Hierarkia 'näkemisen' ja 'tekemisen' välillä haluttiin purkaa. (Yoshitake 2013, 209; Reiko 2013, 219.)

Mono-han taiteilijoiden materiaalitietoisuus on tehnyt itseeni suuren vaikutuksen. Se on kannustanut myös minua pohtimaan tarkkaan käyttämäni materiaalien perusolemusta ja luonnetta. Käyttäessäni löydettyä, käsittelemätöntä oksaa osana teosta olen toteuttanut Mono-han periaatteita kohdella materiaalia ja objektia autonomisena ja itsessään arvokkaana. Käyttämäni puun polttamista ja puulevyn muotoilua oksan mukaan voidaan pitää muokkaamisena, mutta kuten myöhemmin tässä tutkimuksessa huomaamme, myös puun polttaminen on sen luonnollisen taipumuksen ja ominaisuuden esille tuomista ja

toteuttamista. Mono-han taiteilijoista Narita toi esille tätä puun ominaisuutta ja halusi ilmentää sillä lopullisuuden merkitystä, puun kierron päättymistä hiiltyneeksi kappaleeksi (Minemura 1986, 10; Yoshitake 2013, 207). Vaikka siis olen jonkin verran muokannut teoksiani, niissä ei kuitenkaan oleellisinta ole se, miten olen hallinnut käyttämäni materiaalia tai kuinka taitava olen puun työstäjänä. Tunsin teossarjaa tehdessäni ikään kuin astuvani syrjään ja antavani puulle ja oksille etusijan, pääroolin. Tämä johti minut myös pohtimaan omaa taiteilijuuttani ja sitä, mikä minun tehtäväni taiteilijana on.

Mono-han kanssa samanaikaisina ilmenivät muualla maailmalla prosessitaide, maataide, yhdysvaltalainen minimalismi, Italiassa Arte Povera ja Ranskassa Supports/Surfaces-suuntaus, mutta Mono-ha-suuntauksella oli oma, japanilainen erityisluonteensa, joka erosi länsimaisesta minimalismista (Sumi 2003, 9; Sekine 2025; Bradberry 2024). Suuntauksen taiteilijat perehtyivät buddhalaiseen ajatteluun ja kiinalaiseen filosofiaan, ja se vaikutti heidän esteettiseen ajatteluunsa. Opinnot auttoivat löytämään taiteelle länsimaisesta minimalismista eroavat lähtökohdat. Kishio Suga ilmaisi asian: "I felt that minimalism came from the outside. I wanted to reject that and look for something indigenous to Japan" (Sumi 2003, 10). Lee Ufan korosti, että asioiden näkeminen 'sellaisina kuin ne ovat,' pohjautuu buddhalaiseen ja taolaiseen ajatteluun sekä fenomenologiaan, kuten Heideggerin ja Merleau-Pontyn filosofiaan (Reiko 2013, 220; Hayashi 2018, 202). Eroavuutta länsimaiseen minimalismiin toivat myös luontosuhteen korostaminen sekä länsimaisen ihmiskeskeisyyden, kartesiolaisuudesta johdetun subjektikäsityksen ja taiteilijakeskeisyyden hylkääminen (Ufan 2024). Esimerkiksi Sugalle luonto on keskeistä: "How I capture nature and how I place myself within its bounds—that is the first and very critical element of my work" (Suga 2013, 230).

Nämä periaatteet ovat tällä hetkellä tärkeitä myös länsimaisessa taidekentässä. Ilmastokriisin ja luontokadon myötä ihmiskeskeisyydestä on pyritty eroon ja halutaan käydä vuoropuhelua muun lajisten kanssa. Minusta vaikuttaa siltä, että Mono-han taiteilijat olivat 1960–70-luvuilla aikaansa edellä korostaessaan juuri näitä asioita taiteessaan.

2.4 Mono-ha yhteiskuntakriittisenä taidesuuntauksena

Tässä luvussa tarkastelen Mono-ha-suuntausta yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Vaikka Mono-ha-suuntausta on myös joskus kritisoitu epäpoliittisuudesta, sitä edustavat taiteilijat olivat kriittisiä suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan (Reiko 2013, 220; Bradberry 2024). Tulemme näkemään tässä luvussa, että taiteilijoiden kriittiset ajatukset tuntuvat nykyihmisestä ajankohtaisilta ja tuoreilta yhä tänään.

Japani oli 1960-luvulle tultaessa voimakkaasti teollistuva yhteiskunta. Länsimaiden, eritoten Yhdysvaltojen, vaikutus oli voimakasta. Vuonna 1960 Japanin ja Yhdysvaltojen välillä vahvistettiin uudelleen niin sanottu ANPO-sopimus, joka satoi Japanin sotilaalliseen yhteistyöhön USA:n kanssa. Sopimuksen mukaan Japanissa oli Yhdysvaltojen armeijan joukkoja. Sotilaallista yhteistyötä vastaan osoitettiin mieltä läpi koko 1960-luvun. (Bradberry 2024.) Japanissa nousi 1960-luvun lopulla voimakasta kritiikkiä sekä länsimaiden vaikutusta ja interventioita että Japanin omaa nationalismia kohtaan. Yhdysvaltojen osallistuminen Vietnamin sotaan ja Japanin hallinnon tuki Amerikalle herätti vastarintaa. Tähän liittyi myös tarve kriittisesti tarkastella maan modernisoitumista, johon sisältyi myös länsimaisen ajattelun varauksetonta omaksumista, esimerkiksi valistusajakaudelta periytyvän subjektikäsitteiden ja ihmiskeskeisyyden vaikutusta. Taiteilijoiden vastareaktio oli uudenlainen havainnon ja havaitsemisen prosessin käsittely, jota tuki perinteinen japanilainen filosofia. (Yoshitake 2013, 209.)

Toshiaki Minemura, ensimmäinen taidekriitikko, joka analysoi Mono-ha-suuntauksen esteettisiä tavoitteita, huomioi, että Mono-ha ja esimerkiksi italialainen, minimalistinen Arte Povera -suuntaus syntyivät molemmat samoihin aikoihin reaktiona kapitalismiin ja kasvavaan kaupallisuuteen sekä kulutusyhteiskunnan nurjiin puoliin. Molemmilla ilmeni perinteisen kuvallisen representaation kritiikkiä ja halua irtautua siitä sekä pyrkimys palata luontoon, korostaa luonnon merkitystä taiteen lähtökohtana. (Minemura 1986, 8.) Teollisen massatuotannon ja kasvavan kulutuksen maailmassa myös kuvallinen ilmaisu nousi yhä tärkeämmäksi ja laajeni kuvien tulvaksi. Japanissa Marshall McLuhanin (1911–1980) mediateoria oli tärkeä osa ajan taidepoliittista keskustelua. Lee Ufanin mukaan – joka oli Mono-han taiteilijoista se, joka teoretisoi ja kirjoitti suuntauksen ajattelusta – taiteessa maailma tulisi voida kohdata 'sellaisena kuin se on'. Tämä merkitsi irtautumista perinteisestä kuvallisesta representaatiosta, 'kuvien tulvasta', kohti prosessitaidetta, performatiivisuutta ja luonnonmateriaalien ja objektien käyttöä käsittelemättöminä. (Hayashi 2018, 201; Bradberry

2024.) Michio Hayashi, joka on tutkinut maiseman katoamista japanilaisen taiteen kuva-aiheista 1960–1970-luvuilla, on huomannut, että katoaminen tapahtui samalla, kun maasta, ja täten maisemasta, tuli yhä enemmän kulutusyhteiskunnan keinottelun kohde ja taloudellisen hyödyn lähde. Tähän liittyi myös modernismin subjektikäsityksen muuttuminen. Modernismissa subjekti oli ilmaissut maiseman avulla omaa subjektiuttaan ja tuntojaan. Kun maisema alkoi menettää symbolista merkitystään, mediayhteiskunnan kuvatulvan myötä yksilön identiteetin osatekijäksi muodostui jatkuvasti muuttuvien, sekalaisten kuvien kokoelmat. (Hayashi 2018, 208.)

Mono-han taiteilijat pyrkivät osoittamaan, että taiteen katsomisen tapa oli sekin sosiaalisesti muokattua ja länsimaisten vaikutteiden ohjaamaa – sen sijaan he halusivat ohjata katsomaan asioita fenomenologisesti 'sellaisina kuin ne ovat' (Bradberry 2024). Ihmiskeskeinen ajattelu liittyi länsimaiseen tapaan katsoa esimerkiksi taideteosta. Tämä katsomisen tapa myös irrotti ihmisen erilleen luonnosta ja etäännytti hänet siitä. (Sumi 2003, 47.) Taiteilijat erkaantuivat ajatuksesta, että taide olisi taiteilijan individualistista itseilmaisua, jolloin taideteoksen luomisen ja menetelmien sijaan haluttiin suuntautua kohti taidemuotoja, jotka olivat enemmän prosessipainotteisia ja performatiivisia. Lopputuloksena oli radikaali esteettisten pyrkimysten ja taideinstituutioiden uudelleen määrittely. (Yoshitake 2013, 208.)

Lee Ufan korostaa, että Mono-han projektina ei ole vastustaa länsimaita. Se, mitä Mono-ha haluaa muuttaa, on ihmiskeskeisyys niin taiteessa kuin laajemmin yhteiskunnassa ja suhteessa luontoon ympärillämme. (Ufan 2024.) Ufan toteaa: "Mono-ha questions anthropocentrism—the glorification of industrial society and the total reliance on technology that accompanies increased production. I firmly believe that the significance of Moho-ha exists therein. Mono-ha offers an alternative to the faith in "making," and proposes to reconsider the relationship between nature and humankind by looking at both" (Ufan 2013, 237). Modernismin subjektikäsitys muuttui, ja sen myötä syntyi tarve käydä vuoropuhelua ulkomaailman ja ympäröivän luonnon kanssa. Suhde johonkin, jota taiteilijat eivät olleet muokanneet ja luoneet, oli Mono-han taiteilijoille tärkeää. Kuten Lee Ufan toteaa: "An artist should not come up with ideas related to production or consumption nor be influenced by knowledge or information. An artist should focus on detecting something unknown in a dialogue with the universe or the nature" (Ufan 2024). Goodmanin mukaan Ufanin ajattelu korostaa yhteyttä luontoon ja antaa objektien ja materiaalin puhua taiteilijan sijaan. Tämän taustalla on buddhalainen filosofia, joka ei korosta yksilön itseyyttä kaiken keskipisteenä. (Goodman 2024.) Länsimaisessa taiteessa samaan aikaan vaikuttanut maataide käytti

luonnonläheisyydestä huolimatta maata ja luonnon materiaaleja yhtenä menetelmänä muiden joukossa tai muokattavana materiaalina. Työskentely oli yhä taiteilijälähtöistä ja ihmiskeskeistä. (Sumi 2003, 49, 51–52.)

Mono-han taiteilijat halusivat vapauttaa esinekoosteillaan materiaalit ja objektit siitä, että ne ovat olemassa vain hyötykäyttöä varten. Sen sijaan, että näkisimme puun vain materiaalina, josta voi tehdä jotain kätevää ja hyödyllistä, he halusivat ohjata kokijan kohtaamaan materiaalin itsessään, 'sellaisena kuin se on'. Taustalla on Laotsen ajatus siitä, että nähdessämme puun, näemme vain pelkän puun, emme sen todellista olemusta. (Sumi 2003, 14.) Lao-tse piti parhaimpana sitä, että luonnon materiaalit jätetään käsittelemättömiksi: "A great tailor cuts little" and "The Universe is sacred. You cannot improve it. If you try to change it, you will ruin it" (Sumi 2003, 14). Mono-han taiteilijoiden näkemys materiaalista oli japanilaisen ajattelun perinteestä nouseva, ja se oli vastakkainen länsimaiselle suhtautumiselle, joka näki materiaaleissa vain hyväksikäytön mahdollisuuden. Tämä aiheutti sen, että länsimainen suhde luontoon oli ihmiskeskeinen: ihminen oli luomakunnan herra, joka käytti sen rikkauksia hyödykseen. Mono-Han taiteilijat kritisoivat antroposentrisyyttä ja kehottivat kohtaamaan luonnon ja sen materiaalit niitä kunnioittaen. (Sumi 2003, 44–45.)

Tällä hetkellä elämme ilmastokriisin ja luontokadon aiheuttamien ongelmien keskellä. Mono-ha-suuntauksen edustamat ajatukset, kuten pyrkimys pois antroposentrisyydestä kohti vuoropuhelua luonnon ja muun lajisten kanssa niiden arvoa kunnioittaen, tuntuvat hyvin ajankohtaisilta ja tuoreilta.

3 Taiteellisen opinnäytetyön ”kirsikankukkia”: poluilta löydetty oksat ja poltetun puun lopullisuus

Tässä luvussa esittelen taiteellista opinnäytetyötäni. Kerron ensin, minkälainen menetelmä on käyttämäni *yakisugi* ja mitä hyviä ominaisuuksia tällä menetelmällä on. Sen jälkeen käyn läpi teossarjan Sattumanvaraisuuksia 1–9 ideointia ja kehittelyvaihetta. Lopuksi kerron teossarjan tekemisestä ja analysoin samalla ajatuksia ja esteettisiä perusteita teokseni taustalla. Pyrin vastaamaan kysymyksiin siitä, miten japanilainen estetiikka ja erityisesti japanilainen minimalismi on kehittänyt minua taiteilijana.

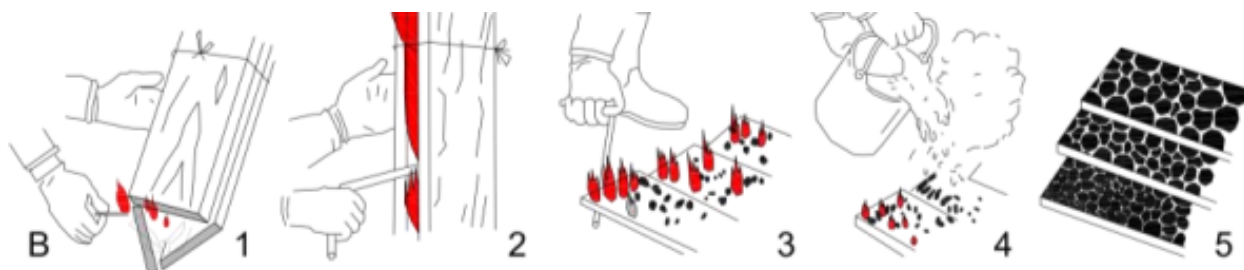
3.1 *Yakisugi* - perinteinen japanilainen puun käsittelyn menetelmä

Yakisugia (焼杉板) (kuva 2) kutsutaan joskus myös toisella nimellä *shou sugi ban* (Miller 2015, 23). Se on vanha, perinteinen japanilainen puun käsittelyn menetelmä, jossa puun pinta käsitellään polttamalla siten, että siihen muodostuu kosteudelta suojaava, hiiltynyt pinta. Japanilaisilla käsityön mestareilla on kullakin omat, tarkoin suojellut reseptinsä *yakisugin* toteuttamiseen. *Yakisugia* voidaan myös tehdä nykyaikaisilla menetelmillä kaasun ja hapen synnyttämällä liekillä ahjossa tai kuumilla levyillä. (Kymäläinen ym. 2020, 7.) Esittelen kuitenkin tässä luvussa perinteisen japanilaisen menetelmän pääperiaatteissaan ja kerron havainnoista, joita on tehty *yakisugia* tutkittaessa. Kiinnostus menetelmää kohtaan on kasvussa sen monien hyvien ominaisuuksien takia. Ilmastonmuutoksen lisätessä säiden ääriolosuhteita *yakisugi* tarjoaa keinon suojella puupintoja hyvin säiden ja UV-säteilyn kuluttavalta vaikutukselta. Lisäksi menetelmä on luonnonmukainen. Menetelmän avulla saadaan myös esteettisesti miellyttävä pintavaikutelma. Perinteisellä tavalla käsitellyn puun on sanottu säilyvän jopa useita vuosikymmeniä hyvänä ilman lisätoimenpiteitä. (Kymäläinen ym. 2020, 1.)



Kuva 2. *Yakisugilla* käsitelty puun pinta (Miller 2015, 23).

Perinteinen *yakisugi* tehdään sitomalla puulevyt yhteen siten, että muodostuu eräänlainen kulmikas hormi, jossa tuli palaa ja savu kulkeutuu ulos (kuva 3). Tuli sytytetään alhaalta. Puu palaa hitaasti, ja prosessissa muodostuu puulevyihin vain toiselta puolelta hiiltynyt pinta. Neljän minuutin palamisen jälkeen puuhun on muodostunut 2–4 mm paksu, hiiltynyt kerros, joka on onnistuessaan tasaisesti muodostunut. (Miller 2015, 45; Ebner ym. 2021, 3.)



Kuva 3. Perinteinen yakisugi-menetelmä (Ebner ym. 2021, 3).

Tutkittaessa perinteisellä menetelmällä käsiteltyä puuta huomattiin, että puuta suojaavaan lopputulokseen vaikuttavat käytetty puulaji (kuusi ja mänty), käytetty lämpötila, paloaika ja lopputuloksen tasaisuus (Ebner ym. 2021, 3). Hiiltyneen pinnan korkeampi pH-arvo oli yhteydessä etenkin puunlahottajasieniltä suojaaviin ominaisuuksiin (Ebner ym. 2021, 10).

Palaminen on voimakas reaktio, joka muuttaa kemiallista koostumusta puun pinnassa siten, että se hylkii kosteutta. Käsittelyajan pituudella on merkitystä: pitempään käsitelty puu säilyttää värinsä muuttumattomana UV-säteilylle altistuessa. Joissakin tutkimuksissa viiden vuoden säille altistumisen jälkeen värisävyssä ilmeni harmaantumista. Tutkimuksissa havaittiin, että käsittelylämpötilaa kohottamalla saatiin lisää suojaavaa kestoa. (Kymäläinen ym. 2020, 6.) Käytettäessä kaasuliekkiä lämpötila kohoaa lähes tuhanteen asteeseen. Haasteena voi olla yhtenäisesti ja tasaisesti hiiltyneen kerroksen aikaansaaminen, mutta lopputuloksena syntyvä hiillos on aromaattinen. Yli 700 asteen kuumuudessa pintaan muodostuu sipulimaisia kerroksia sekä grafiittimaisuutta. Tällä tavoin käsitellyllä puulla voi olla parempi suoja UV-säteilyä vastaan. Liekkiä käytettäessä haasteena voi olla epätasainen lopputulos suojauksen kannalta. (Kymäläinen ym. 2020, 7.)

On kiinnostavaa, miten Japanissa sellaiset puun käsittelyn menetelmät, kuten tulella ja vedellä käsittely, joihin länsimaissa on suhtauduttu torjuvasti, ovat olleet vuosisatoja

käsityön mestarien käytössä. Ne tarjoavat myös yhä uusia soveltamisen ja kehittelyn mahdollisuuksia tuotesuunnitteluun. (Miller 2015, 8.)

Korostan, että en ole omassa työssäni käyttänyt perinteistä menetelmää, vaan tehnyt *yakisugin* Turun AMK:n verstaalla olevalla ahjolla (kuva 4), jossa liekki siis muodostetaan kaasua ja happea käyttämällä. Tässä metodissa lämpötila kohoaa jopa lähelle tuhatta astetta. Käsittelyaika oli näin ollen nopea, vain pari minuuttia. Koivulevyt käsittelin vain yhdeltä puolelta, kuten *yakisugissa* tehdään. Jäähdytymisen ja varovaisen harjaamisen jälkeen levitin pinnoille kaksi kerrosta suojaavaa lakkaa, joka oli Tikkurilan Paneeli-Ässä 10. Lakka säilyttää puun luonnollisena eikä vaikuta sävyyn. Pintaan voisi käyttää myös esimerkiksi jänisliimaseosta, joka olisi luonnollinen koostumukseltaan. Jänisliima on kuitenkin eläinperäistä, ei vegaanista. Polttaminen sai pinnoissa aikaan esteettisesti kiinnostavia sipulimaisia kerrostumia. Tätä ei kuitenkaan tapahtunut tiikkilevyssä, jota käytin yhdessä teoksessa. Siinä vaikutelma oli täysin tasainen ja yhtenäinen. Käytetyllä puulajilla on siis suuri merkitys lopputuloksen kannalta. *Yakisugi* voisi olla kiinnostava menetelmä myös ulkona sijaitseville taideteoksille, koska se suojaa puun pintaa säätötilojen vaikutuksilta.



Kuva 4. Turun AMK:n Taideakatemiaan ahjo (kuva Marjaana Markkula).

3.2 Vaikutteiden etsintää ja ideointia

Teossarjani Sattumanvaraisuuksia 1–9 (engl. *Serendipities* 1–9) sai alkunsa joulukuussa 2023. Sarjan ensimmäiset osat syntyivät joulukuussa 2023, muutama valmistui kesällä 2024 ja sarjan kaksi viimeistä osaa tuli valmiiksi marraskuussa 2024. Sarja koostuu tulella käsitellyistä puulevyistä ja niihin liitetyistä ympäristöstä löydetyistä puunoksista, jotka määrittävät puulevyn muotoa. Tyyli on minimalistisen selkeä ja vähäeleinen. Teossarja kuuluu veistotaiteen alaan.

Olin aiemmissa opinnoissani Vapaassa taidekoulussa ja Taidekoulu Maassa keskittynyt maalaustaiteeseen, piirustukseen, kollaasiin ja performanssiin, joten aloittaessani monimuotokoulutuksen Turun AMK:ssa, päätin keskittyä kuvanveistoon, koska sitä minulla ei aiemmin ollut mahdollista opiskella. Ensimmäinen kurssini veistossa oli puukuvanveisto. Tästä ensimmäisestä kurssista alkoi myös Sattumanvaraisuuksia-sarjan tarina. Etsin erilaisia vaikutteita ja toteutuksia puukuvanveistossa. Mietin, minkälainen materiaali puu olemukseltaan on ja millaisia mahdollisuuksia se tarjoaa työskentelylle. Sattumalta – oliko tämä *serendipisyttä?* – löysin minulle aiemmin tuntemattoman japanilaisen Mono-ha-suuntauksen. Siinä minua kiehtoi etenkin Kishio Sugan teokset. Myöhemmin löysin myös Naritan, joka oli luonut teoksensa *Sumi* (1969) tulella polttamalla. Sattumalta löysin myös tietoa *yakisugista*, perinteisestä japanilaisesta puun käsittelyn menetelmästä. Voin siis tavallaan sanoa, että teossarjani pohjautuu *serendipisiin* löytöihin, joita olen yhdistellyt ja joiden innoittamana olen luonut teossarjani.

Sana *serendipiti* tulee englannin kielestä. Sen keksijänä pidetään kirjailija Horace Walpolea (1717–1797), joka käytti sanaa ensimmäisen kerran vuonna 1754 (Wilén ym. 2017, 44). *Serendipiti* tarkoittaa sattumaa, joka johtaa johonkin hyvään, uuteen tietoon tai oivallukseen. Monien tieteellisten löydösten ja keksintöjen voidaan sanoa olevan *serendipisiä*, ja löysihän Kolumbuskin Amerikan ikään kuin vahingossa, sattumalta. (de Rond 2005, 6; Helttula 2015, 106–107.) Myöhemmin tutkijat ovat täsmentäneet, että *serendipisyys* ei varsinaisesti ole tapahtuma, vaan kyseessä on henkilön persoonaan liittyvä kyky tai taito: henkilöllä on valmius havaita, kohdata ja käyttää hyödykseen outoja ja hulluiltaikin vaikuttavia asioita. Tähän kuuluu myös intuition käyttö. Keskenään irrallisten tai yhteensopimattomilta vaikuttavien havaintojen yhdistäminen ja ratkaisujen löytäminen niiden yhdistelmistä edellyttää luovuutta ja mielikuvitusta. (de Rond 2005, 4–5; Wilén ym. 2017, 51.)

Vaikea kysymys on, onko *serendipisyys* aina kontrolloimatonta. Voiko siihen sisältyä myös tietoista harkintaa ja kontrollia? Taiteellista opinnäytetyötä tehdessäni käytin sattumalta löytämiäni oksia, joiden muoto määritteli lopullisen työn. Käytin kuitenkin myös tietoista harkintaa oksien suhteen: en valinnut mitä tahansa oksia teiden varsilta. Myös etukäteen tehty päätös kerätä löytyviä oksia ja antaa niiden vaikuttaa teoksen muotoon oli tietoista ja kontrolloitu päätös. Aikaisempi tutkimus antaa ymmärtää, että *serendipisyys* ei ole täysin kontrollin ulottumattomissa ja että se ei ole vain sattuman kauppaa. Monet tekijät vaikuttavat siihen: yksilölliset erot, vallitsevat mielentilat ja ympäristön erityispiirteet. *Serendipisyyttä* voivat edistää joutenolo, kävelyretket, kuljeskelu, meditaatio ja sellaisten asioiden tekeminen, jotka eivät kuulu jokapäiväisiin rutiineihin. (de Rond 2005, 23; Wilén ym. 2017, 55.)

Kuvataiteessa sattumaa on kenties hyödynnetty aina, mutta erityisesti 1900-luvun alun avantgarde sekä dadaismi kiinnostuivat sattumasta siinä määrin, että nostivat sen keskeiseksi ohjenuorakseen ja kiinnostus sattuman läsnäoloon on jatkunut näihin päiviin asti. Tällä hetkellä uusi sattumaa hyödyntävä taiteen muoto on algoritmeille perustuva generatiivinen taide. (Malone 2009, 3; Brailovsky 2023, 3.) Ensimmäisiä sattumaa hyödyntäneitä taiteilijoita oli dadaisti Jean Arp (1886–1966), joka vuonna 1916 loi kollaasinsa antamalla revittyjen paperinpalojen pudota sattumanvaraisesti alustalle. Toinen oli Marcel Duchamp, joka loi teoksensa *Standard Stoppages* (1913–1914) pudottamalla narunpätkiä metrin korkeudelta kolmelle alustalle. (Brailovsky 2023, 3.)

Meredith Malone kutsuu sattumaa hyödyntävää estetiikkaa *sattumaestetiiikaksi* (2009, 3). Hän katsoo, että *sattumataiteessa* sen kiinnostava lähtökohta on siinä jännitteessä, joka muodostuu toisaalta sattuman hyödyntämisen, toisaalta taiteilijan harkinnan ja suunnittelun välille. Täysin sattumalle perustuvan taiteen luominen on oikeastaan mahdotonta. Viime kädessä taiteilijalle jää aina jokin kontrollin, suunnittelun tai valinnan tehtävä. (Malone 2009, 4–5.) Dadaismin jälkeen muun muassa fluxus, minimalismi ja postminimalismi, käsitetaide ja prosessitaide ovat hyödyntäneet sattumaa taiteen osatekijänä. 1960–1970-luvuille tultaessa *sattumataide* oli reaktio kulutusyhteiskunnan, standardoidun massatuotannon ja kaupallistumisen ilmiöihin. (Malone 2009, 5–6.) Vaikka *sattumaestetiiikkaa* käyttävillä taiteilijoilla oli eri pyrkimyksiä ja syitä sattumaan turvautumiselle, yhteinen tekijä oli halu määritellä taiteilijuus, taiteilijan rooli ja autonomia taiteen tekemisessä, ja taideteos objektina uusista lähtökohdista käsin (Malone 2009, 3). Zen-buddhalaisuus ja sen tarjoama vapaus hierarkioista kiinnosti erityisesti fluxus-liikkeen taiteilijoita, sillä se tuntui antavan vapauden

taiteilijan omista subjektiivisista lähtökohdista ja antoi perustan hyödyntää sattumaa uudella tavalla taiteellisessa toiminnassa (Malone 2009, 62). Mono-han yhteydessä ei ole tapana puhua *serendipisyydestä* nähdäkseni siksi, että länsimaisessa ajattelussa luotuna käsitteenä se tuntuu vieraalta japanilaisen estetiikan yhteydessä. Mono-han taiteilijat olivat kuitenkin lähellä prosessitaidetta, heitä kiinnosti taiteilijan roolin uudelleen määrittely ja he halusivat antaa objektien ja materiaalien puhua taiteilijan sijaan. Kaikki tämä antaa mahdollisuuden sattuman käytölle taiteellisessa toiminnassa. Käsittelemättömät materiaalit 'sellaisina kuin ne ovat' antavat tilaa sattuman tuomille erilaisille mahdollisuuksille.

Kishio Suga (1944 -) teoksissa minua kiehtoi oivaltava leikillisuus, jolla hän toi esille materiaalien tai objektien yllättäviä yhteyksiä ja suhteita toisiinsa tai ympäristöön asettelemalla niitä kekseliäästi sommitelmiksi (kuva 5). Suga teoksissa on usein tärkeitä suhteita tilaan, etenkin isoissa töissä ja installaatioissa on keskeistä tilallinen sommittelu, jolla hän kiinnittää katsojan huomion ympäristöön ja siihen, miten objektit ja katsoja ovat suhteessa tilaan ja toisiinsa (Bradberry 2024). Objektit ja käytetyt materiaalit ovat usein täysin käsittelemättömiä tai niukasti muokattuja. Suga halusi tuoda esille sen, että kaikki on olemassa suhteessa ympäristöön tai suhteessa johonkin toiseen objektiin, mikä pohjautuu itämaiseen filosofiaan. Negatiivisen tilan (*ma*) käsitteeseen kuuluu kaiken oleminen suhteessa välissä olevaan tilaan eli tavallaan kaikki on jatkumoa. Länsimaisessa ajattelussa taas on korostettu erillisyyttä tai individualistisesti yksilöä. (Sumi 2003, 11.) Sugalle luonto on keskeistä: "How I capture nature and how I place myself within its bounds—that is the first and very critical element of my work" (Suga 2013, 230).



Kuva 5. Kishio Suga teos *Opening Situation* (1990–2016) (Suga 2025).

Katsuhiko Narita (1944–1992) tuli tunnetuksi erityisesti teoksesta Sumi (1969), jossa hän poltti isoja puukuutioita hiiltyneiksi (kuva 6). Hän pyrki minimoimaan taiteilijan osuutta prosessissa ja painotti puun luonnollista palamisherkkyttä, joka on osa puun materiaalisuutta 'sellaisena kuin se on'. Prosessin luova ja muutosta aikaan saava osuus on tällöin luonnolla, ei taiteilijalla. (Sumi 2003, 37; Rawlings 2009.) Prosessissa ajallinen ulottuvuus oli tärkeä; isojen puumöhkäleiden hiileksi muuttuminen vei pitkän ajan. Se tuntuu painottavan ajallista lopullisuutta, vääjäämätöntä materian tuhoutumista luonnollisen kehityskulun seurauksena. (Minemura 1986, 10; Yoshitake 2013, 207.) Painottaessaan prosessin luonnollisuutta vastakohtana taiteilijan luomiselle hän antaa materiaalin puhua taiteilijan sijaan, mikä oli Mono-han yksi keskeisiä periaatteita.



Kuva 6. Narita: Sumi, 1969 (Kuva: Holliday 2012).

Länsimaisessa taiteessa taiteilijan työskentelyprosessia materiaalien parissa ei ole pidetty varsinaisena taideteoksena, mutta japanilaisessa perinteessä se, miten taiteilija kohtaa materiaalinsa, on jo osa itse taideteosta (Sumi 2003, 16). Toinen ero länsimaisen taiteen ja japanilaisen taiteen välillä on länsimaisessa käsityksessä tekijän materiaalien *hallinnasta*, kun taas japanilaisessa taidekäsityksessä teoksen ajatellaan ikään kuin syntyvän itsestään, sen luonnollisten prosessien mukaan ilman kaikkivoivan taiteilijan keskeistä osuutta.

Taiteilijan tulee luottaa maailmankaikkeuden luonnolliseen järjestykseen, joka ohjaa teoksen muotoutumista. (Sumi 2003, 42.)

Minua on jo aiemminkin, ennen kuvanveiston opintoja, kiinnostanut materiaalien ja esimerkiksi ympäristöstä löydettyjen objektien käyttö sellaisenaan osana teoksia tai installaatioita, välttämättä en ole halunnut käsitellä niitä mitenkään tai vain hyvin vähän. Olen pohdiskellut sitä samalla tavoin kuin Mono-han taiteilijat: haluan kunnioittaa materiaalia 'sellaisena kuin se on' ja antaa sen puhua puolestaan. Olen myös aina arvostanut *wabin* ja *sabin* estetiikan piiriin kuuluvia vanhoja, kuluneita, ikääntyneitä ja jopa rikkonaisia esineitä ja materiaaleja. Tästäkin syystä Mono-han taiteilijoiden estetiikka puhutteli minua oitis. Tunsin, että olen kohdannut sukulaissieluja, mitä tulee suhteeseen materiaaleihin. Minulle oli ilman muuta selvää, että haluaisin käyttää ainakin osana teoksiani löydettyä käsittelemätöntä puuta, oksia, joita näemme maassa joka päivä kulkiessamme ulkona. Halusin antaa niille erityisen osan, kohtalon tulla kiinnitetyksi veistokseen, jatkaa elämäänsä ja olomuotoaan osana sitä, kohottaa sen tällä tavoin esiin katseiden ulottuville ja pohdittavaksi.

Saadakseni aikaan kolmiulotteisen veistoksen esineasetelman sijaan päätin liittää oksat puulevyyn, joka edustaa samaa materiaalia, mutta kuitenkin on täysin toisenlainen, koska puulevy on liimattu ja käsitelty. Sугan innoittamana päätin ruveta testaamaan ja kokeilemaan erilaisia mahdollisia muotoratkaisuja. Pidin ajatuksesta, että ympäristöstä löydetty oksa määrittää puulevyn muodon. Tämä tarkoitti sitä, että minun olisi myös käsiteltävä levyä oksan muotojen mukaisesti. Suga on todennut: "There is no such thing as 'form' until it is cognized from the infinite phenomena around us. Form is created by our consciousness which selects according to our needs or abilities. Everything is interdependent without definition, until we become aware of one aspect; then 'form' emerges for the first time." (Tomio Koyama Gallery 2006.) Aluksi pohdin puulevyn maalaamista mustaksi, mutta sitten ymmärsin, että polttamalla lopputulos olisi samanlainen, mutta prosessi olisi luonnollinen, ilman keinotekoisia maaleja. Se, mitä sain tietää *yakisugista* japanilaisena menetelmänä vahvisti valintaani.

Tämän jälkeen minun oli suunnattava tien päälle, puistoihin ja metsiin, ja terästettävä havaintokykyäni sopivien oksien huomaamiseksi. Jo alusta alkaen pohdin samalla sattuman käsitettä ja se oli minulle merkityksellinen koko prosessin ajan: Missä määrin sattumalla on osuutta elämänvalinnoissa ja tapahtumissa? Milloin tietoinen valinta ja

harkinta tulee mukaan ja muuttaa suuntaa? Voinko todella sanoa, että jokin tapahtui elämässäni sattumalta vai onko kyse kuitenkin viime kädessä harkinnasta ja tietoisesta valinnasta tai päätöksestä? Tämä teossarja tuntui erityisesti, itsepintaisesti kyselevän näitä kysymyksiä. Myöhemmin oivalsin, että pelissä on muutakin.

3.3 Etsimässä onnekkaita sattumia: vuoropuhelua ympäristön kanssa

Aloin tehdä kävelyretkiä, joilla pidin silmällä maassa lojuvia oksia. Myrskyt ja tuuliset säät antoivat lupauksia katkenneista oksista, joita tulisi löytymään pitkin poikin kaduilta ja teiltä. Puistotyöntekijöiden katkomien oksien kasat olivat äkkiä kiinnostavia. En muista enää kaikkia paikkoja, joista löysin oksat teoksiini, mutta osa on jäänyt mieleeni. Ensimmäiset oksat otin lenkillä, jonka tein Elonkirjopuistoon, jossa olin ihailut lahoavia puita ja sienikasvustoja pinnoilla. Matkan varrella on päihdehoitoyksikön asuntola, jonka pihalla olin nähnyt pensaikon, jonka kaikki oksat olivat kauttaaltaan haavankeltajakälän peitossa. Se oli hieno näky keltaisine, sädehtivine oksineen. Haavankeltajakälä (*Xanthoria parietina*) kasvaa nimensä mukaisesti haavan pinnalla, mutta se viihtyy yleisesti myöskin muitten lehtipuitten oksilla (Salonen ym. 2010). Löysin kaksi jäkälän peittämää oksaa ja ajattelin, että keltainen jäkälä näyttää hienolta tummaksi poltetun puun kanssa. Jäkälän peittämä puun oksa edustaa esteettisesti sekä *wabia* että *sabia*, luonnollista yksinkertaisuutta ja ajan käsittelemää kauneutta. Etsintäretkilläni koin yhteyttä ympäristööni ja tunsin ikään kuin saavani lahjoja minua ympäröivältä puustolta.

Ensimmäinen teos haki kuitenkin vielä muotoaan: puulevyn muotoilun ja polttamisen jälkeen halusin kokeilla hakkeesta, liimasta ja jäkälän värisestä maalista tehtyä seosta, joka kuivuessaan koveni kiinni teoksen alareunaan. Kun teos oli valmis, totesin, että värjätty osio teoksessa oli liikaa. Sen läsnäolo oli perustelematonta ja häiritsevää, se oli ylimääräistä ja jälkikäteen lisättyä, jotain, joka ei kuulunut siihen. Oli kuljettava minimalistisempaan ja riisutumpaan suuntaan, keskittyttävä vain kaikkein olennaisimpaan. Hylkäsin ensimmäisen kokeiluversion. Hylkäämisen jälkeen jouduin pohtimaan lisää ja syvällisemmin suhdettani puuhun materiaalina. Minun oli mietittävä, mikä tekee oikeutta sille ja mikä ei. Yksi tärkeimmistä minua kehittäneistä japanilaisen estetiikan piirteistä on materiaalitietoisuus. Koen, että tutustuttuani japanilaiseen minimalismiin olen aivan eri tavalla tietoinen materiaalien ominaislaadusta ja miten tärkeitä on kunnioittaa kunkin materiaalin luonnetta. Haavankeltajakälän peittämästä oksasta tein toisen version, joka oli pelkistetyn minimalistinen, ja se toimi paremmin kuin ensimmäinen versio (kuva 7).



Kuva 7. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos 1 (kuva: Markkula).

Oksien etsiminen terävöitti havaintokykyäni. Vielä tänäänkin katson polunvarsia, puita ja puistojen nurmikoita tarkkaavaisin katsein ja huomaan erikoisia pieniä yksityiskohtia, joita en aiemmin olisi pannut merkille. Koin, että etsintäretkilläni ympäristö puhui minulle ja kävi vuoropuhelua kanssani: löytyneet oksat olivat kuin lahjoja, joita minulle suotiin. Näin kohtaamisesta luonnon kanssa tuli teokseni tekemisen ensimmäinen ja tärkein edellytys. Ymmärrän nyt täysin, mitä Kishio Suga ja muut Mono-han taiteilijat tarkoittavat yhteydellä luontoon ja vuoropuhelulla ympäristön kanssa. Havainnot maailmassa olemisesta, eri asioiden välisistä suhteista ja materiaalien syvimmästä olemuksesta edellyttävät luontoon asettautumista ja sen kohtaamista.

Käytin teoksissa sattumalta löytyviä oksia, mutta alusta asti oli selvää, että käytän myös harkintaani: en valinnut ensimmäistä löytyvää oksaa, vaan tiettyjen kriteerien piti täytyä. Etsin kiinnostavia muotoja tai erikoisia pintastruktuureja, esimerkiksi toukan kaiverrukset yhdessä käyttämässäni oksassa kertoivat kiinnostavaa tarinaa. Olin myös tarkka siitä, että oksa lepää kiinteästi puulevyllä eikä sen ja levyn väliin jää tyhjiä aukkoja. Tämä aiheutti sen, että moni kiinnostava oksa piti hylätä, ja etsiminen oli tästä syystä vaikeampaa. Jälkikäteen arvioidessa olisin hyvin voinut käyttää myös oksia, jotka eivät lepää levyllä kiinteästi. Syntyvä tyhjä tila puun ja levyn välissä kiinnittää huomion negatiiviseen tai näkymättömään tilaan, jota ei yleensä havaita tai nähdä. Se voisi olla tilallisuuden ymmärtämisen kannalta tärkeä toteutus. Tutkittuani tarkemmin Kishio Sugan teoksia olen löytänyt tällaisia tyhjiä

aukkoa hyödyntäviä teoksia hänen kokoelmastaan. Tajuan olevani nyt paljon tiedostavampi tilan käytön ja eri objektien välisten suhteiden ymmärtämisessä. Oksien keruuretket olivat sattuman vaikutuksesta huolimatta valintaprosesseja: jo ulkona kävellessäni arvioin oksia lopullisen teoksen kannalta, arvioin niiden muotoja ja pintoja, niiden sopivuutta suhteessa puulevyyn. Tässä lienee myös vastaus kysymyksiini sattuman vaikutuksesta elämänvalintoihin: avautuviin vaihtoehtoihin meillä on valinnan vapaus ja mahdollisuus vaikuttaa siihen, miten valitsemme ja mitä valinnoistamme seuraa.

Japanilaisessa estetiikassa tärkeä *ma*, negatiivinen tila, ilmenee poltettujen puulevyjen mustassa ja koruttomassa tyhjyydessä. Löydetty oksa määrittelee puulevyn leikkauksen ja muodon, mutta musta levy tuo esiin ja korostaa oksan muotoa, kuten negatiivinen tila tekee. Toisaalta on kyse keskinäisestä riippuvuudesta, suhteesta tai 'situaatiosta', kuten Suga asian ilmaisee (James 2014, 24). Suga teoksessa *Opening Situation* (kuva 5) haarautuva puun oksa ikään kuin avautuu kehysten rajaaman tilan sisältä ulospäin. Suga kiinnittää tällä tavoin katsojan huomion syntyvään tyhjään tilaan oksan haarautumassa ja siihen, miten oksa on suhteessa tilaan. Olen itse käyttänyt samankaltaista avautumista kahdessa sarjani teoksista (kuvat 1 ja 8).

Syntyvä tyhjä tila tekee katsojan tietoiseksi siitä, miten oksa on suhteessa teoksen kokonaisuuteen, mutta myös tietoisuus siitä, miten teos on suhteessa sitä ympäröivään tilaan, kasvaa tyhjän tilan kautta. Tyhjä tila – tai tilan negaatio – on välttämätön osa tilan täyteen kokemuksen. Teoksesta muodostuva tyhjä tila myös rakentaa oksan olemisen osana teoksen kokonaisuutta. Oksa ja puulevy muodostavat riippuvuuden suhteen toisistaan: teoksen kokonaisuudessa kumpikaan ei ole erillisinä mitään, vaan ne ovat väistämättömässä keskinäisriippuvuudessa toisiinsa.



Kuva 8. Sattumanvaraisuuksia 1–9, teos 9 (kuva: Markkula).

Materiaalina puu on palamisherkkää. Poltamme puita lämmittääksemme tiloja, saunaa, takkaa. Rakennamme nuotion retkellä valmistaa ruokaa. Luonnossa esiintyy metsäpaloja salamaniskun tai inhimillisen toiminnan seurauksena. *Yakisugi*, poltettu puu, teossarjassani vie luonnolliseen ja lopulliseen päätökseensä puun kehityskaaren materiaalina ja muistuttaa kaiken lopullisuudesta osana elämän kiertoa. Se on myös *wabi*, joka pelkistetyimmillään on tyhjän tilan kauneutta. Löydetty oksa itsessään on myös *wabi* ja *sabi*, ajan kuluttamaa ja kiertonsa loppupäähän tullutta materiaa. Sen kauneus perustuu rosoisiin, luonnon sanelemiin, käsittelemättömiin muotoihin.

Teossarjani yhteydessä olen joutunut myös pohtimaan omaa osuuttani ja rooliani taiteilijana. Haluanko nähdä itseni luovana subjektina, joka hallitsee materiaalinsa sekä käyttämänsä tekniikan ja osoittaa kekseliäisyyttä ideoidessaan teostaan? Mono-han taiteilijat halusivat muuttaa taiteilijan roolia: suunta oli pois taiteilijakeskeisyydestä kohti materiaalin ja teoksen itsenäistä osuutta, sen olemisen tavan hahmottamista. Taiteilijaa voisi pitää mahdollistajana, joka avaa objekteille ja materiaaleille tilaisuuden olla sitä, mitä ne ovat, vailla hyötykäytön pakkoa tai velvoitetta olla esteettisesti kaunis ja teknisesti viimeistely. Huomaan, miten itsessäni taistelevat perinteinen näkemys taiteilijasta luovana ja materiaalinsa hallitsevana, taitavana subjektina ja toisenlainen näkemys syrjään astuvana, materiaaliin nöyrästi suhtautuvana luonnon palvelijana, joka mahdollistaa jotakin jollekin: materiaalille ilmentymisen itsenään ja katsojille havainnon tuosta ilmentymästä.

Pohjimmiltaan kysymys on siitä, mikä on taiteilijan tehtävä. Lee Ufan totesi, että taiteilijan on käytävä vuoropuhelua maailmankaikkeuden kanssa: ” An artist should focus on detecting something unknown in a dialogue with the universe or the nature” (Ufan 2024). Minun etsintäni jatkuu: roolini taiteilijana on epäselvä, mutta hienoiset epävarmuuden ja epäuskoisuuden kuiskaukset kertovat, että ajatus tekijyydestä hakee muotoaan ja muuntuu joksikin jonakin päivänä.

4 Yhteenveto työskentelyprosessin tuloksista ja katsaus tulevaan

Olen tässä opinnäytetyössä käsitellyt japanilaista estetiikkaa ja erityisesti minimalistisen Mono-ha-suuntauksen taiteellisia periaatteita ja lähtökohtia. Pyrin vastaamaan kysymyksiin siitä, miten japanilainen estetiikka ja minimalismi ovat kehittäneet minua taiteilijana erittelemällä työskentelyprosessiani taiteellisen opinnäytetyöni parissa. Esitin myös tarkentavia kysymyksiä siitä, onko esimerkiksi suhteeni tilaan tai asioiden ja objektien välisiin suhteisiin muuttunut. Pohdin myös työssäni suhdetta materiaaliin, taiteilijan rooliin ja luonto- sekä ympäristösuhteeseen.

Ensimmäinen huomioni koskee materiaalitietoisuutta, jonka koen muuttuneen syvällisesti japanilaisen estetiikan ja minimalismin vaikutuksesta. Mono-ha-suuntaus korosti materiaalien ja objektien kohtaamista 'sellaisina kuin ne ovat', niiden syvimmän olemuksen tavoittelua ja esiin tuomista vapaina hyötynäkökohdista tai olemasta pelkkää materiaalia taiteilijan itseilmaisulle. *Wabin* ja *sabin* periaatteiden mukaisesti vanhan, kuluneen ja koruttoman yksinkertaisen, käsittelemättömän materiaalin kauneus pääsee oikeuksiinsa tässä estetiikassa. Omassa työskentelyssäni kiinnitän nyt erityistä huomiota materiaalin olemukseen. Käytin taiteellisessa työssäni *wabin* ja *sabin* mukaisesti maasta löytyneitä oksia ja yksinkertaista, koristelematonta puulevyä. Puulevyä polttamalla tavoitin myös puun elämänsyklin jatkumossa sen viimeisen ja luonnollisen pisteen palamisherkkänä materiaalina. Koen kehittyneeni pohtijana, kun tarkoitukseni ja tavoitteeni on eritellen löytää olennaisimpia asioita taiteellista työtäni varten. Japanilaisen minimalismin syvälinen filosofinen perusta on avannut silmäni sille, miten syvälle luotaavien asioiden parissa teemme taiteilijoina työtämme ja miten tehtävämme on yrittää löytää ja tavoittaa ydin niissä asioissa, joita haluamme tutkia taiteessamme.

Mono-han taiteilijat halusivat syrjäyttää taiteilijan kaikkivoipan ja itseään ilmaisevan subjektin roolista ja painottaa uudenlaista havaitsemista, jossa taiteen katsomisen tapa muuttuu ja taiteilija on mahdollistaja, joka astuu sivuun keskipisteenä olemisesta. Olen myös joutunut pohtimaan omaa rooliani taiteilijana. En jaa japanilaisen suuntauksen taustalla olevia shintolaisia tai Zen-buddhalaisia näkemyksiä, vaikka ne kiehtovia ovatkin. Ajatus oman subjektiivisuuden sivuuttamisesta tai ihmiskeskeisyydestä luopumisesta on kuitenkin tässä hetkessä hyvinkin merkityksellinen: elämme antroposeenin aikaa, kohtaamme ihmisen aiheuttamat ilmastomuutoksen ongelmat ja yritämme löytää uudenlaista suhdetta

lajien välisyyteen ja kunnioittaa ympäristöä tuhoamisen sijaan. Se edellyttää ihmiskeskeisyydestä irtautumista. Mono-han minimalismissa nämä pyrkimykset ovat ilmeisiä. Olen taiteellista opinnäytetyötä tehdessäni kokenut käyväni vuoropuhelua ympäristön ja luonnon kanssa. Tämä vuoropuhelu oli ensimmäisiä edellytyksiä työlleni. Koin ympäröivän luonnon tarjoavan minulle lahjojaan niiden sattumalta löytyvien oksien muodossa, joita saatoinkin käyttää teoksissani.

Ma tai negatiivisen tilan käsite sekä tyhjyyden merkitys osana teosta ovat japanilaisessa estetiikassa tärkeitä. Täyteyttä ei ole ilman tyhjyyttä. Näkemykseen tilasta liittyy myös eri objektien ja materiaalien väliset suhteet, joita Mono-han minimalistit painottivat. Ymmärrän nyt, miten teoksessa rakentuu oma tilansa ja toisaalta, miten teos on suhteessa ympäröivään tilaan. Niin kutsutut tyhjät tilat teoksessa tai teosten rajakohdissa kutsuvat ja ohjaavat katsetta, havaintoa, suuntautumaan siihen, mikä on teoksen eri osien suhde toisiinsa ja ympäröivään tilaan. Rohkenen sanoa, että tiedostan tilaan ja eri osien välisiin suhteisiin liittyviä asioita enemmän tutustuttuani japanilaiseen estetiikkaan.

Taiteellista opinnäytetyötäni tehdessä olen myös terävöittänyt havaintokykyäni ja kiinnittänyt erityistä huomiota havaitsemisen prosessiin. Mono-han taiteilijat puhuivat katsomisen tavan muutoksesta: taiteen katsomisen ja tekemisen välisen eron häivyttämisellä he tarkoittivat, että taideteos tapahtuu vasta katsojan havaintoprosessissa, jossa teos viime kädessä luodaan. Havaitseminen on aktiivinen, reflektointia vaativa prosessi.

Japanilaiseen estetiikkaan ja taiteeseen perehtymisen myötä olen myös kehittynyt teknisesti ja oppinut *yakisugista* puun käsittelyn menetelmänä.

Teossarjan Sattumanvaraisuuksia 1–9 jälkeen olen ajatellut jatkaa puun tutkimista materiaalina, tällä kertaa piirtäen. Suunnittelen isokokoista piirrosinstallaatiota, jossa tutkin puun syitä, koloja ja vuosirakenteita puuvärikynäpiirroksin japanilaiselle paperille. Aion yhdistää siihen veistoksen, jonka rakennan ympäristöstä löydetyistä puun oksista, joita yhdistän käsittelemättöminä toisiinsa. Näin jatkan samaa minimalistisen estetiikan perinnettä ja puun tutkimista materiaalina, minkä aloitin taiteellisen opinnäytetyöni yhteydessä. Suunnittelen myös löydetyistä puun oksista tehtyjä veistoksia, joihin yhdistän perinteistä punontaa. Osan puista voin käsitellä *yakisugi*-menetelmällä polttamalla.

Lähteet

Avdulov A. 2022. Understanding Wabi and Sabi in the Context of Japanese Aesthetics. The Asian Conference on Cultural Studies 2022. Official Conference Proceedings. The International Academic Forum. Viitattu 10.1.2025. [Microsoft Word - ACCS2022_62854.docx](#)

Bogdanova-Kummer, E. 2017. Contested Comparisons: Franz Kline and Japanese Calligraphy. Teoksessa Meryon 1960–1 by Franz Kline, Tate Research Publication. Viitattu 5.2.2025. www.tate.org.uk/research/in-focus/meryon/japanese-calligraphy

Bradberry, A. 2024. MONO-HA: Material State Of Mind. Collecteurs Magazine. The Museum of Private Collections. Viitattu 6.12.2024. [MONO-HA: Material State Of Mind on Collecteurs Magazine.](#)

Brailovsky, P. 2023. Between Randomness and Control: The Aesthetics of Experimental Chance in Artistic Practice. AI21C Foundation for Alaska Editions. Art Institutions of the 21st Century Foundation: London. Viitattu 11.1.2025. [650aa210a010ae9a1f2fa160_Randomness_and_Control.pdf](#)

Ebner, D; Barbu M; Klaushofer J; and Čermák P. 2021. "Surface Modification of Spruce and Fir Sawn-Timber by Charring in the Traditional Japanese Method—Yakisugi". Polymers 13, no. 10: 1662. Viitattu 6.1.2025. <https://doi.org/10.3390/polym13101662>

Goodman, J. 2024. Thought Is a Form of Visual Expression. LEE UFAN in conversation with Jonathan Goodman. Lee Ufanin haastattelu. XIBT Contemporary Art Magazine. Viitattu 7.12. 2024. [Interview with LEE UFAN • XIBT Contemporary Art Magazine](#)

Haimes, P. 2020. On Japanese Minimalism. Contemporary Aesthetics 18 (2020). Viitattu 12.1.2025. contempaesthetics.org/2020/09/24/on-japanese-minimalism/

Hayashi M. 2018. The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture. Teoksessa Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective. Ed. Cwiertka, Katarzyna J. & Ewa Machotka, s. 195–214. Amsterdam: Amsterdam University Press. Viitattu 7.12.2024. [The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture from Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective on JSTOR](#)

Hayashi N. 2024. Japonisme 3: the Quiet Power Shaping 21st Century Culture. Medium 30.12.2024. Viitattu 9.1.2025. [Japonisme 3: the Quiet Power Shaping 21st Century Culture | by Nobuyuki Hayashi林信行 | Dec, 2024 | Medium](#)

Helttula J. 2015. Sattuma yhteiskuntaa muokkaavana voimana. Tutkimus sattumien synnystä, olemuksesta ja vaikutuksesta. Väitöskirja. Tampereen yliopisto: Tampere.

Holliday, H. 2012. Mono-ha, 6.3.2012. Viitattu 4.2.2025.
/hadleyholliday.blogspot.com/2012/03/mono-ha.html

James, J. 2014. Remembering Mono-ha: The Reconstruction of Encounters. University of Hawaii: Hawaii. Viitattu 6.12.2024.
<https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/dac1f804-29a7-4994-aa73-ed938d3cbd76/content>

Kakei, N. 2018. Oriental Calligraphy in Jackson Pollock: A Study of the Formation of the Black Paintings. *Aesthetics* 21 (2018), s. 45–54. Viitattu 5.2.2025.
www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_21/text21/text21_kakeinanako.pdf

Kang, T. 2019. The Ukiyoe Boom and Twenty-First Century Japonism. *Seoul Journal of Japanese Studies* Vol.5, No.1 (2019), s.23–43. Institute for Japanese Studies, Seoul National University: Seoul.

Kisaki, Y. 2023. When Less is More: Japanese Concept of "MA", Minimalism and Beyond. Wawaza.com, 16.9.2023. Viitattu 11.1.2025. [When Less is More: Japanese Concept of "MA", Minimalism and Beyond - WAWAZA](#)

Kymäläinen, M; Turunen H; Rautkari L. 2020. Effect of Weathering on Surface Functional Groups of Charred Norway Spruce Cladding Panels. *Forests* 11, no. 12: 1373. Viitattu 6.1.2025. <https://doi.org/10.3390/f11121373>

Lucken, M. 2021. The Limits of ma: Retracing the Emergence of a "Japanese" Concept. *Journal of World Philosophies* 6 (2021), s. 38–57.

Malone, M. 2009. *Chance Aesthetics*. Mildred Lane Kemper Art Museum. Washington University: St. Louis.

Matsumoto, K. 2020. MA- The Japanese Concept of Space and Time. 24.4.2020. Medium. Viitattu 11.1.2025. medium.com/@kiyoshimatsumoto/ma-the-japanese-concept-of-space-and-time-3330c83ded4c

Miller, H. 2015. *Japanese Wood Craftmanship*. Hugh Miller Furniture: Liverpool. Viitattu 9.1.2025. <https://www.hughmillerfurniture.co.uk/wp-content/uploads/2016/04/WCMT-Report-Final-Online-v2.6-Spreads-Smallest-File-Size.pdf>

Miller, M. 2013. *Japanese Aesthetics and Philosophy of Art*. Teoksessa *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Ed. William Edelglass and Jay L. Garfield. S. Oxford Handbooks. Oxford University Press: Oxford. Viitattu 11.1.2025.
www.academia.edu/40545247/Japanese_Aesthetics_Philosophy_of_Art

Minemura, T. 1986. What was MONO- HA? Julkaisussa モノ派 MONO-HA. S. 8–44. Kääntänyt Jean Campignon. Kamakura Gallery. Viitattu 9.1.2025. [モノ派 Mono-Ha](#)

Parkes, G., Loughnane A. 2024. Japanese Aesthetics. Teoksessa The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2024 Edition). Ed. Edward N. Zalta & Uri Nodelman. Viitattu 5.1.2025. [Japanese Aesthetics \(Stanford Encyclopedia of Philosophy\)](#) [Japanese Aesthetics \(Stanford Encyclopedia of Philosophy\)](#)

Rawlings, A. 2009. An Introduction to Mono-ha. Tokyo Art Beat. Viitattu 6.12.2024. <https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/an-introduction-to-mono-ha>

Reiko, T. 2013. Six Contradictions of Mono-ha. Review of Japanese Culture and Society, Vol. 25 (2013), s. 214–222. Viitattu 7.12.2024. [\(35\) Exploring Mono-ha in Japanese Art](#)

de Rond, M. 2005. The structure of serendipity. Working Paper Series, WP 07/2005. Judge Business School, University of Cambridge: Cambridge. Viitattu 30.12.2024. [PDF - The structure of serendipity - working paper](#)

Saito, Y. 1997. The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.55 (4), s. 377–385. Viitattu 10.1.2025. www.jstor.org/stable/430925?seq=1

Salonen, V., Heinonen P. 2010. Haavankeltajäkälä. Valokki-nettikasvio. Jyväskylän yliopiston avoin yliopisto. Viitattu 30.1.2025. [Haavankeltajäkälä \(Xanthoria parietina\) - Lajitiedot - Valokki - Nettikasvio](#)

Sekine, N. 2025. <http://www.nobuousekine.com/mono-ha/>. Taiteilijan kotisivut. Viitattu 18.1.2025 www.nobuousekine.com

Suga K. 2025. Opening Situation 1990–2016. Viitattu 4.2.2025. www.kishiosuga.com/assemblages

Suga, K. 2013. Dialogue 2. Lee Ufan and Suga Kishio, with Mika Yoshitake. Kääntänyt Reiko Tomii, Mika Yoshitake. Review of Japanese Culture and Society. Vol. 25 (2013), s. 228–231. Viitattu 7.12.2024. [\(35\) Exploring Mono-ha in Japanese Art](#)

Sumi, H. 2003. Mono-ha in Context; the Evolution of a Japanese Modern Style. Cuny: New York. Viitattu 6.12.2024. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=cc_etds_these_s

Tieteen termipankki 7.1.2025. Taidehistoria: Japanismi. Viitattu 7.1.2025. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Taidehistoria:japanismi>.

Tomio Koyama Gallery, 2006. Kishio Suga. Tomio Koyama Gallery. Viitattu 7.12.2024. [Kishio Suga – Tomio Koyama Gallery 小山登美夫ギャラリー](#)

Ufan, L. 2013. Roundtable Haraguchi Noriyuki, Koshimizu Susumu, Lee Ufan, Sekine Nobuo, and Suga Kishio, with Hollis Goodall. Kääntänyt Rika Iezumi Hiro. Review of Japanese Culture and Society. Vol. 25 (2013), s. 235–237. Viitattu 7.12.2024 . [\(35\) Exploring Mono-ha in Japanese Art](#)

Ufan, L. 2024. Thought Is a Form of Visual Expression. LEE UFAN in conversation with Jonathan Goodman. Lee Ufanin haastattelu. XIBT Contemporary Art Magazine. Viitattu 7.12. 2024. [Interview with LEE UFAN • XIBT Contemporary Art Magazine](#)

Wilén R., Holopainen M. 2017. ”Älä jätä käyttämättä sattuman tarjoamia mahdollisuuksia” – Serendipisyys tiedonhaun ilmiönä. Informaatiotutkimus. Informaatiotutkimuksen yhdistyksen tieteellinen aikakausjulkaisu. Vol 36, nro 2 (2017). Viitattu 30.12.2024. [”Älä jätä käyttämättä sattuman tarjoamia mahdollisuuksia” – Serendipisyys tiedonhaun ilmiönä | Informaatiotutkimus](#)

Yang, J. 2021. The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in Environmental Art Design. Pacific International Journal, Vol.5(1), s. 6–9. Viitattu 10.1.2025. [\(PDF\) The Meaning and Expression of Wabi-Sabi in Environmental Art Design](#)

Yoshitake, M. 2013. What is Mono-ha? Review of Japanese Culture and Society, Vol.25 (2013), s.202–213. Viitattu 7.12.2024. [\(35\) Exploring Mono-ha in Japanese Art](#)