

ETAPPEJA

Kuvataideakatemian tohtoriohjelma 20 vuotta

WAYPOINTS

The Doctoral Programme at Academy of Fine Arts 20 years



Mika Elo
Lea Kantonen
Petri Kaverma
Toim./Eds.



ETAPPEJA

Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelma 20 vuotta

WAYPOINTS

The Doctoral Programme at Academy of Fine Arts 20 years

Mika Elo
Lea Kantonen
Petri Kaverma
Toim. / Eds.



ETAPPEJA

Kuvataideakatemian tohtoriohjelma 20 vuotta

WAYPOINTS

The Doctoral Programme at Academy of Fine Arts 20 years

Mika Elo
Lea Kantonen
Petri Kaverma
Toim. / Eds.



CONTENTS

Etappeja

Kuvataideakatemian tohtoriohjelma 20 vuotta

Waypoints

The Doctoral Programme at Academy of Fine Arts 20 years

Toim. / Eds.

Mika Elo, Lea Kantonen, Petri Kaverma

Julkaisija / Publisher:

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki

Graafinen suunnittelu / Graphic design:

Marjo Malin

Kansikuva / cover image:

Christopher Hewitt

Paino / printing:

Grano Oy, 2019

ISBN (painettu/print) 978-952-353-397-4

ISBN (pdf) 978-952-353-398-1

Tilannekuva / A snapshot	9
Tohtoriohjelman kaksi ensimmäistä vuosikymmentä	11
ARTIKKELIT / ARTICLES	31
YHTEISKIRJOITUS	177
PROJEKTIKUVAUKSIA / PROJECT DESCRIPTIONS	195
AIHEITA JA IHMISIÄ / TOPICS AND PEOPLE	219

TILANNEKUVA

Etappeja juhlistaa Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelman historian kahtakymmentä ensimmäistä vuotta. Kirja on tämänhetkisen toimintamme keskeltä käsin koostettu tilannekuva, joka antaa vihiä tohtoriohjelman moninaisuudesta. Yksilöllisten tohtoriprojektien ohella toimintaamme leimaavat nykyisen henkilökuntamme, tohtorialumnien ja postdocien tutkimushankkeet sekä yhteisölliset prosessit. Näitä aineksia mukaillen kirja koostuu tohtoriohjelman historiaa luotaavasta keskustelusta, yhteiskirjoituksesta, sarjasta lyhyitä projektiesittelyjä ja viidestä vertaisarvioidusta artikkelista. Kyseessä ei siis ole tyhjentävä historiikki eikä kattava esittely tohtoriohjelman nykytilasta. Osa teksteistä on kirjoitettu suomeksi, osa englanniksi, sillä monikielisyys – joka itse asiassa ulottuu myös sanallisen kielen tuolle puolen – on osa arkeamme. Tämän moniaineksisuuden mukanaan tuomat kommunikaatiokatveet ovat paitsi ajattelun haaste myös sen voimavara.

Kiitämme kaikkia kirjoittajia innostuneesta osallistumisesta tähän kirjaan projektiin. Haluamme myös nimeltä mainiten kiittää vertaisarvioijia (Taru Elfving, Riikka Haapalainen, Saara Hacklin, Martta Heikkilä, Maria Hirvi-Ijäs, Anna Jensen, Hanna Johansson, Harri Laakso, Sini Mononen, Mirko Nicolíć ja Denise Ziegler) siitä useimmiten täysin näkymättömäksi – tai ainakin nimettömäksi – jäävästä työstä, joka on akateemiselle yhteisölle kuitenkin elintärkeää.

Näin mennään!

Mika Elo, Lea Kantonen, Petri Kaverma

A SNAPSHOT

Waypoints celebrates the first 20 years of the doctoral programme at the Finnish Academy of Fine Arts. The book is a snapshot taken in the midst of our current activities, and it aims to give an impression of the rich diversity of our programme. Along with our doctoral students' individual projects, our work is characterized by the research activities of our current staff, doctoral alumni and postdocs. The book adapts to this variety, consisting of a conversation on the history of the programme, a piece of collaborative writing, a series of project outlines and five peer-reviewed articles. The volume is not a historical review, nor does it aim to give a comprehensive presentation of the current state of the programme. Some of the texts are written in Finnish, others in English, which reflects the multilingual setting – including those articulations that extend beyond the verbal – that is part of our daily life. The blind spots and shaded areas brought about by this constitute both a challenge and a resource for thinking.

We would like to thank all the authors for their enthusiastic participation in this book project. We also express our gratitude to the peer-reviewers (Taru Elfving, Riikka Haapalainen, Saara Hacklin, Martta Heikkilä, Maria Hirvi-Ijäs, Anna Jensen, Hanna Johansson, Harri Laakso, Sini Mononen, Mirko Nicolíć and Denise Ziegler) for their input; this type of work is often invisible – or at least anonymous – but is vital to the academic community.

This is the way we do things!

Mika Elo, Lea Kantonen, Petri Kaverma

TOHTORIOHJELMAN KAKSI ENSIMMÄISTÄ VUOSIKYMMENTÄ

KESKUSTELUSSA

MIKA ELO, SATU KILJUNEN, TUOMAS NEVANLINNA JA JAN KAILA

Mika: Kun Kuvataideakatemia tohtoriohjelma perustettiin reilut 20 vuotta sitten, keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta oli vasta alkuvaiheessaan. Taiteilija-tutkijan toimintahorisontti oli hahmottumassa eikä aihepiiriin liittyvää kirjallisuutta ollut juurikaan vielä julkaistu. Nyt kaksi vuosikymmentä myöhemmin olemme aivan toisenlaisessa tilanteessa. Eri taiteiden alueelle sijoittuvia tohtoriohjelmia on ympäri maailman lähes 300 yliopistossa ja taiteellista tutkimusta käsittelevää kirjallisuutta on enemmän kuin kukaan kerkeää elämänsä aikana lukemaan. Taiteilija-tutkijoille suunnattuja konferensseja järjestetään kuukausittain eri puolilla Eurooppaa ja muuallakin maailmassa. Vertaisarvioituja taiteellisen tutkimuksen aikakausjulkaisuja on viime vuosina perustettu useampia: JAR, RUUKKU, Parse, MaHKUscript, VIS...

Voisikin sanoa, että taiteellisen tutkimuksen toimintahorisontti on saavuttanut eräänlaisen kyllästymispisteen. Legitimaatiokamppailut on käyty ja instituutiot rakennettu. Toisinaan tuntuu siltä, että kaikki kiinnostavat näkökulmat on jo loppuun kaluttu. Riskinä on omahyväinen kylläisyyden ja kyllästyneisyyden tila, jossa taiteellinen tutkimus alkaa syödä itseään –

asiantila, jota keväällä 2017 järjestetty SAR konferenssi ”Artistic Research Eating Itself” keskittyi pohtimaan.

Nyt on hyvä hetki suunnata katse menneeseen ja pohtia kaikkia niitä valintoja ja sattumuksia, jotka ovat saatelleet meidät tähän tilanteeseen. Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelma on nykyisellään kansainvälisesti erittäin arvostettu, joten monia asioita on KuvAssa matkan varrella selvästikin tehty juuri oikein. Mitä kaikkea vuosien varrella KuvAn tohtoriohjelmassa on tapahtunut? Minkälaiset pohdinnat ovat ohjanneet tohtoriohjelman toimintaa? Mitä kulloinkin on painotettu ja miksi?

Jan: Huomiosi taiteellisen tutkimuksen lyhyestä ja intensiivisestä historiasta ovat oikeita. KuvAn (sen aikainen) tohtoriopiskelija ja assistentti Pekka Kantonen googlasi pyynnöstäni taiteellista tutkimusta 2005. Hakuksella ”taiteellinen tutkimus” (*artistic research*) löytyi parisenkymmentä linkkiä – nyt niitä löytyy 262.000.000!

Mika: Nyt kun Kuvataideakatemia on osa Taideyliopistoa ja muutaman vuoden käynnissä ollut integraatioprosessi jatkuu, kysymys KuvAn Tohtoriohjelman identiteetistä on muodostunut uudella tavalla ajankohtaiseksi. Minkälaisia ovat ne erityiset elementit, joiden yhdistymisen tuloksena tohtoriohjelma sai alkunsa? Mistä idea kuvataiteen tohtoriohjelman perustamiseen tuli?

Satu: Jossain vaiheessa vuoden 1996 aikana menin Taideteolliseen korkeakouluun neuvottelemaan tohtorikoulutuksen käynnistämiseen liittyvistä asioista, muun muassa mahdollisesta yliopistojen välisestä yhteistyöstä. Paikalla olivat Pekka Korvenmaa, Pentti Paavolainen ja Kari Kurkela. Tilanne oli hankala. Minun akateeminen pätevyteni asetettiin kyseenalaiseksi, sillä en ollut tohtori. Lisäksi kukaan tästä ryhmästä ei halunnut kuullaakaan ”taiteellisesta tutkimuksesta”. He pitivät koko termiä kyseenalaisena ja mahdottomana lähtökohtana. Minulla oli kuitenkin Kuvataideakatemiaan mandaatti taiteellisen tutkimuksen tohtoriohjelman perustamiseen, joten

päätin lähteä puhtaalta pöydältä jonkinlaisen tukiryhmän avulla. Kutsuin suunnitteluun mukaan Tuomas Nevanlinnan ja Juha-Pekka Hotisen. Molemmat tunsivat hyvin kansallisen ja kansainvälisen taiteen teoreettisen keskustelun ja osallistuivat siihen myös itse aktiivisesti.

Mika: Kuulostaa melkein liiankin hyvältä, ”puhtaalta pöydältä”...

Satu: No, ihan tyhjästä ei kuitenkaan lähdetty. Kun Kuvataideakatemiasta tuli ensin korkeakoulu 1993 ja sittemmin yliopisto 1998, niin alettiin spekuloida mihin kaikkeen tämä johtaa. Tohtorikoulutuksen käynnistäminen tuli väistämättä ajankohtaiseksi. Muistan yhden aiheeseen liittyvän keskustelun, jossa olivat mukana Teemu Mäki, Eija-Liisa Ahtila ja minä. Me kaikki totesimme, että jos sellainen ohjelma perustetaan, niin me haemme sinne opiskelemaan. Minullakin oli omaan taiteelliseen työhöni liittyvä tutkimusaihe hahmoteltuna.

Mika: Miten kuvataiteen tohtoriohjelman perustaminen sitten eteni?

Satu: Minua pyydettiin tekemään suunnitelma kuvataiteen jatko-opinnoista, ja yhdessä Juha-Pekan ja Tuomaksen kanssa aloimme hahmottelemaan käsitteellistä pohjaa ja teoriaopintojen sisältöjä. Tilanne oli haastava, sillä esikuvia ei oikein ollut. Se oli pioneerityötä, jo taiteellisen tutkimuksen käsitteen hahmotteleminen piti aloittaa tyhjästä. Tutkin tarkkaan ja kriittisesti eri taiteenalojen korkeakoulujen ja yliopistojen tohtoriohjelmat ja pyrin hahmottelemaan kuvataiteen alueelle sopivan mallin niin, että taiteellinen työskentely olisi tohtoriopintojen keskiössä ja tutkimuksen pohjana. Halusin luoda tohtoriopinnoista uuden kiinteän foorumin opiskelijoille koko heidän opintojensa ajaksi ja välttää tilannetta, jossa yliopistolla on suuri määrä tohtoriopiskelijoita, mutta vain harvat opiskelevat aktiivisesti. Myöhemmin tohtoriohjelman kehittämistyön tueksi ja etupäässä hallinnolliseksi instrumentiksi muodostettiin ”Jatkotutkintojen neuvottelukunta”, johon kuuluivat Henry Wuorila-Stenberg, Carolus Enckell, Altti Kuusamo

ja Riikka Stewen. Henry ja Riikka olivat tuolloin Kuvataideakatemiaan professoreita.

Mika: Miten asia jäsenyi sinun näkökulmastasi, Tuomas?

Tuomas: Tuo liki puhdas pöytä, jolle alettiin rakentaa, oli sekä vapauttava että vaikea. Yhtäältä mahdollisuus olla mukana luomassa uudenlaista tutkimuskäytäntöä ja siihen liittyvää koulutusta oli houkutteleva ja motivoiva. Toisaalta esikuvien vähäisyys ja uurretun uran ohuus tekivät homman hankalaksi. Paradoksi oli se, että tiedeyliopiston malli arvostuksineen, standardeineen ja toimintatapoineen oli *sekä* ainoa seurattavissa oleva malli siitä minkälaista akateemiset mittapuut täyttävän työskentelyn pitäisi olla *että* ainoa vältettävä malli taiteellisen tutkimuksen ominaislaadun löytämisen kannalta. Tässä raossa yritettiin jotakin alustavaa kehitellä.

Mika: Sibeliuksen Akatemiassahan oli tuolloin jo käynnissä jonkinlaista taiteellista tohtorikoulutusta, eikö niin? Teatterikorkeakoulussa ja Aallossa, siis silloisessa Taideteollisessa korkeakoulussa, oli niin ikään jotain vastaavaa vireillä.

Satu: SibA oli kaikkein myötämielisin ajatukselle, vaikka Kari Kurkela vierastikin termiä ”taiteellinen tutkimus”. SibAssa tehtiin jo taiteellisia tohtorintutkintoja, tosin heidän tutkintonsa oli kaksijakoinen: osa taiteellista työskentelyä ja osa musiikkitiedettä.

Mika: Vielä nykyiselläänkin Sibelius-Akatemian linja poikkeaa Kuvataideakatemiaan linjasta. Kesäkuussa 2016 Sibelius-Akatemia julkaisi etenkin Taideyliopiston sisäiseen käyttöön tarkoitetun kannanoton, jossa määritellään Sibelius-Akatemian suosimia ”tutkimusparadigmoja”. Paperissa todetaan muun muassa, että ”taiteellisessa tutkimuksessa tutkimuksen tieteellisten kriteerien pitää täytyä, jotta voidaan puhua tutkimuksesta”. Myös Teat-

terikorkeakoulussa pidettiin yllä taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen välistä erottelua aina vuoteen 2007 saakka. KuvAssa taas on alusta asti painotettu *tieteellisyyden* sijaan *tutkimuksellisuutta*. SibAn paperissa todetaan myös: ”Taiteellinen tutkimus ja taiteellinen tohtorikoulutus ovat kaksi eri asiaa. Sibelius-Akatemia painottaa taiteellisessa tohtorikoulutuksessaan taiteen keskeistä osuutta sekä taiteilijuutta ja sen kehittymistä, joten taiteellista tutkimusta tehdään leimallisesti *post doc -vaiheessa*”. Tuomas, sinä olet vuosien varrella pohtinut paljonkin tieteellisyyden ja tutkimuksellisuuden kriteereitä suhteessa taiteelliseen tutkimukseen. Miten tohtorikoulutuksen ”tutkimusparadigmaa” linjattiin KuvAssa?

Tuomas: Lähtökohta oli se, että korkeimman tason akateemisen tutkimuksen ei tarvitse taiteen alueella täyttää kaikkia tieteelliselle tutkimukselle asetettavia kriteerejä. Jo tämä herätti monissa epäilyjä: kyse on siis ”runoilijan vapaudella” ryyditetystä tieteellisestä tutkimuksesta, mikä tällä logiikalla voi merkitä vain tieteellisen ankaruuden löystämistä. Tästä näkökulmasta taiteellinen tutkimus merkitsisi vain sitä, ettei ole niin noko- nuukaa mitä sanoo, kun kerran saa olla tutkimusotteissaankin daideellinen. Itse otin sen kannan, että uudenlainen taidetta ja tutkimusta yhdistävä työskentely voi syntyä vain yrityksen ja erehdyksen kautta. Sanoin monesti, että vielä pitkään, ja kenties hamaan tappiin asti, jokainen taiteellisen tutkimuksen työ on pioneerityö. Schlegel sanoi romaanista, että suuri romaani ei luo vain itseään, vaan luo myös oman poetiikkansa. Sama jossain määrin pätee taiteelliseen tutkimukseen: jokainen työ on metodisesti uniikki ja luo omaa metodiikkaansa, jossain tapauksissa muiden seurattavaksi asti. Jos työstä itsestään ei ole syntyneen kokonaisuuden oikeuttajaksi, ei sitä pysty sivusta katsoen sen kummemmin oikeuttamaan. Paitsi tietenkin sitä kautta, että erehdystenkin on voitava olla mahdollisia ja niistä voi oppia paljon, ellei eniten.

Jan: Kävin aikanaan Kari Kurkelan kanssa lukuisia keskusteluita SibAn, Ku-

vAn ja TeaKin tutkimuksen eroista. Kurkelan – ja kai Sibelius-Akatemiankin – sen aikaisen asenteen voisi kiteyttää näin: tohtoriksi voi ”väitellä” soittamalla, mutta se on soittamista – ei tutkimusta... Kurkelan asenne oli rohkea, mutta samalla monin tavoin problemaattinen.

Satu: Tähän voisi lisätä sen, että KuvAssa otettiin heti alusta se linja, että tohtoriohjelmaan ei oteta opiskelijoita suoraan perusopinnojen jälkeen. Tohtoriopiskelijoiksi valittiin vain jo kokeneempia taiteilijoita, joilla on oman tekemisen kautta muodostunut tarve teoretisoida ja arvioida tuotantoaan suhteessa nykytaiteen diskurssiin.

Mika: Nykynäkökulmasta katsoen Sadun ja Mika Hannulan toimittama artikkelikokoelma ”Taiteellinen tutkimus” (Kuvataideakatemia, 2000) on eräänlainen merkkipaalu. Se on ollut aika näkyvästi mukana myös kansainvälisissä keskusteluissa, sillä se käännettiin pian ilmestymisensä jälkeen myös englanniksi. Siinä esiin nostetut teemat ovat yhä relevantteja. Millaiseen kontekstiin kyseinen kirja tuolloin tehtiin?

Satu: Keskeinen kysymys oli tietysti ”mikä on taiteellista tutkimusta?” Tätä pohdittiin eri alojen asiantuntijoiden kanssa yhteistyössä. Myös metodiikasta keskusteltiin paljon. Omaa metodista ajatteluani kuvaa hyvin yhä edelleen artikkelini tuossa kirjassa. Painotin sitä, että tutkimusmetodi löytyy kunkin tekijän oman taiteen tekemisen tavoista ja strategiasta. Lähtökohtana on tarve arvioida taidetta ja sitä, miten se toimii oman toiminnan kautta. Olen-naista tutkimuksen kannalta ei ole kirjoitustaito vaan kyky ja halukkuus reflektoida omaa tekemistä muodossa tai toisessa.

Mika: Miten kirja koottiin?

Satu: Kirjoittajat valikoituivat pitkälti sen mukaan, kuka oli ollut luennoimassa tohtoriohjelmassa. Tere Vadén tuli mukaan Mika Hannulan kautta.

Kirjaan haluttiin myös muutamia opiskelijoiden puheenvuoroja. Siellä onkin Tarja Pitkänen-Walterin ja Jyrki Siukosen jutut.

Tuomas: En omassa artikkelissani pyrkinyt kehittämään mitään yleispätevää metodologiaa – saati kriteeristöä – taiteelliselle tutkimukselle; yritin vain hahmottaa sille jonkinlaisen mielekkyyss kontekstin. Idea oli se, että teoksiin pohjautuvan taiteellisen tutkimuksen voisi nähdä eräänlaisena kokeellisena hermeneutiikkana, jossa asioita tutkitaan taiteellisen tekemisen avulla.

Mika: Tohtoriohjelma tuntuu alkaneen varsin aktiivisissa merkeissä...

Satu: Meillä oli lopulta aika hyvät valmiudet tohtoriohjelman käynnistämiseksi. Sekä minä että Tuomas olimme Taiteen keskustoimikunnassa, eräänlaisella näköalapaikalla suhteessa taiteen kenttään. Olimme kumpikin opettaneet sekä KuvAssa että TeaKissa, ja Juha-Pekka toimi dramaturgian lehtorina TeaKissa. Tuomaksella ja Juha-Pekalla oli lisäksi vankka kokemus erilaisista tutkimuskonteksteista ja kriittisestä kulttuurikeskustelusta. Minä taas olin toiminut monialaisen kuvataiteellisen työskentelyn lisäksi kirjoittajana, kuraattorina ja erilaisten kokeellisten yhteistyöhankkeiden vetäjänä. Monipuolinen kokemukseni kuvataiteen kentältä antoi hyvät edellytykset viedä asiaa eteenpäin. Varsinaiset viralliset ja rakenteelliset asiat alkoivat hahmottua ensimmäisten opiskelijavalintojen myötä.

Mika: Ensimmäisellä kierroksella opiskelijoiksi valittiin Eija-Liisa Ahtila, Jan Kaila, Teemu Mäki, Tarja Pitkänen-Walter, Jyrki Siukonen ja Jan Kenneth Weckman. Miten opiskelijavalinta tehtiin? Oliko hakijoita paljon?

Satu: Katsoin juuri vanhasta toimintakertomuksesta, että hakijoita ensimmäisellä kerralla, eli vuonna 1997, oli niinkin paljon kuin 54. Sisään otettiin kuusi. Seuraavassa haussa, eli vuonna 1999, hakijoita oli 31 ja sisään otettiin kolme. Kolmannessa haussa, vuonna 2001, hakijoita oli 25. Heistä hyväksyt-

tiin kaksi. Opiskelijavalinnoissa arvioitiin tutkimusaiheen ja oman taiteellisen työskentelyn välistä suhdetta. Luonnollista oli, että ohjelmaan valikoitui pidemmän taiteellisen taustan omaavia tekijöitä.

Jan: Vuoden 1997 valinnoista tulee mieleeni, että Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, joka oli tuolloin Kuvataideakatemiaan rehtori, ei hyväksynyt esitettyä opiskelijalistaa vaan veti hihasta omansa. Hän esitti vastoin rekrytoimikunnan päätöstä, että hyväksytyjä olisi ollut rutkasti enemmän. Tultuani hyväksytyksi sain ensin postissa sen kuuden hengen listan – sitten tuli Takalo-Eskolan laajennettu lista, jolla oli parisenkymmentä nimeä. Soitin kansliaan ja ihmettelin tilannetta. Se kuuden henkilön lista jäi voimaan.

Mika: Alkuvuosien seminaareissa kävi paljon suomalaisia filosofejja ja teoreetikoita puhumassa. Sara Heinämaa, Jussi Vähämäki, Tuija Pulkkinen, Pia Sivenius, Ilpo Helén, Timo Kaitaro, Miika Luoto ja moni muu tuttu nimi löytyy vanhoista seminaariohjelmista. Miten seminaarien ohjelma koottiin?

Satu: Teoreettinen opetus oli Tuomaksen ja Juha-Pekan vastuulla. He toivat Kuvataideakatemiaan karsinattoman kulttuurikriittisen ajattelun. Tuomaksella oli vankka kokemus mm. kriittisen korkeakoulun johtajana ja hän tunsii laajan joukon intellektuelleja ja kutsui monia heistä puhumaan seminaareihimme.

Tuomas: Sadun kanssa kehitimme vierailuluentojen suunnitteluun eräänlaisen puoliräätälöidyn mallin. Yritimme kartoittaa mitkä ovat kunkin doktorandin tutkimusongelmista nousevat tarpeet ja kehitimme luentoteemat tältä pohjalta. Sitten valikoin luennoitsijan, jolla oli nähdäkseni eniten sanottavaa aiheesta. Kukin luento oli siis implisiittisesti räätälöity tiettyä opiskelijaa silmällä pitäen. Toisaalta tässä oli ei-räätälöity aspekti, koska kaikki aiheet olivat sen verran yleisiä ja liittyivät tavalla tai toisella taiteeseen, että luennoista saattoi ajatella olevan iloa kaikille.

Kyselimme jälkikäteen palautetta tohtoriohjelmasta ensimmäisen vuosikerran jo valmistuneilta opiskelijoilta. Yksi heistä sanoi, että olivathan ne luennot yleissivistäviä ja mahtavaa luksusta, mutta ei niistä oman opinäytteen ongelmiin mitään konkreettista antia ollut. Voi hyvinkin olla, että juuri näin oli, kaikesta puoliräätälöinnistä huolimatta. Jatko-opintojen suunnittelussa on joka tapauksessa ratkaistava, missä määrin siihen kuuluu yhteisiä opintoja, jotka eivät suoraan ole opiskelijan oman etenemisen esittelyä. Missä määrin on tarpeen opiskella asioita, joissa on väkisinkin “ilmaa” suhteessa yksittäisten opinäytteiden kirjoittamisprosessiin? Entä mitä muuta nuo yhteiset opiskelum muodot voisivat olla kuin (vierailu)luentoja? Myöhemmin yhteisiin opintoihin lisättiin myös jakso akateemisen kirjoittamisen perusteita – lähdeviitteiden tekoa, rakennehyveitä jne. Näitä jaksvoja olivat vetämässä ainakin Laura Werner ja myöhemmin Hanna Järvinen. Ei-suomenkielisten opiskelijoiden tultua joukkoon mukaan koko tämä alkuvuosina kehitetty yhteisten opintojen rakenne hajosi. Suomen kielellä opiskelunsa aloittaneet eivät vielä tuolloin olleet valmiita vaihtamaan kaikkien seminaarien kieleksi englantia. Nykyään tilanne lienee toinen, kun suomen kieli on lähtökohtaisesti kakkosasemassa niin Taideyliopistossa kuin Aallossakin.

Jan: Koin 1997–2002 tohtoriopintoni ylellisinä. Seminaariviikoillamme kävi ”suomalainen eliitti” taiteen ja taidefilosofian alueelta. Samalla meillä tohtoriopiskelijoilla oli keskeinen rooli seminaariohjelman koostamisessa. Jokainen kokosi vuorollaan omaan työskentelyynsä temaattisesti liittyvän seminaarin ja kutsui siihen itseään kiinnostavat puhujat. Myös ulkomailta kutsuttiin väkeä, etenkin taidekentän toimijoita. Jotkut heistä värvättiin myös ohjaajiksi. Ongelmana jatkoa ajatellen oli kuitenkin se, että metodologia ei opetettu, vaan sen oletettiin tulevan ikään kuin luonnostaan. Meidän vuonna 1998 aloittaneitten ”kuuden joukko” oli sen verran kokenut paitsi taiteilijoina, myös kirjoittajina ja kuraattoreinakin, että oletus itseohjaavuudesta oli uskottava. Jatkossa tämä asia kuitenkin mutkistui!

Satu: Panostimme paljon siihen, että opiskelijoilla olisi innostavat ohjaajat. Tarja valitsi ohjaajakseen Mary Kellyn, Jan-Kennethin ohjaajaksi ryhtyi Sven-Olov Wallenstein. Järjestimme myös opintomatkoja kansainvälisiin taidetapahtumiin, muun muassa Kasselin documentaan.

Mika: Kuulostaa siltä, että resursseja riitti. Miten tohtoriohjelman rahoitus saatiin järjestettyä?

Satu: Ihan aluksi opintojen rakenne mietittiin niin että opinnot voisi suorittaa 3–4 vuodessa. Parhaiten tähän tavoitteeseen ylsivät Jyrki ja Jan. Jokaiselle tehtiin oma tutkimussuunnitelma ja budjetti. Saimme neuvoteltua kullekin opiskelijalle kolmivuotisten opintojen läpiviemiseen suunnatun hankerahoituksen. Se oli Suomen Akatemian ja Taiteen keskustoimikunnan yhteinen pilotti, johon sisältyi kansainvälistymistavoite. Monilla oli lisäksi henkilökohtaisia apurahoja. Sitten myös Kuvataideakatemia alkoi osallistua tohtorihankkeiden rahoittamiseen, ensin julkaisutoimikunnan kautta.

Jan: Suomen akatemia ja Taiteen keskustoimikunta tekivät kaksikin taiteellisen tutkimukseen rahoitukseen liittyvää pilottia. Mutta mihin jäivät johtopäätökset? Sekä Ruotsilla, että Norjalla on ollut pitkään varsin kehittyneet välineet taiteellisen tutkimuksen rahoittamiseen osana ”tieteellistä” kontekstia. Suomessa Akatemia ei ole ottanut asiaan lainkaan kantaa...

Mika: SA-hauissa kilpailemme käytännössä samoista rahoista kuin muut tutkimusalueet. Kilpailu on kovaa, mikä korostuu nykyisellään vielä, kun Suomen koko yliopistosektori elää supistuvassa talousraamissa ja paine ulkopuolisen rahoituksen saamiseen kasvaa. Taideyliopistossakin on viime vuosina leikattu toimintabudjettia tuntuvasti. KuvAn tohtoriohjelmalla oli ainakin alkuvuosina ilmeisen hyvät resurssit. Missä määrin tämä on muodostanut perustan KuvAn tohtoriohjelman nykyiselle kansainväliselle maineelle?

Jan: Resursseja suunnattiin etenkin verkostoitumiseen Sadun mainitseman kansainvälistymistavoitteen mukaisesti sekä julkaisutoimintaan.

Satu: Voi kai sanoa, että resurssit olivat kaiken kaikkiaan hyvät. Rahoitus oli kohdistettu suoraan opiskelijoiden projekteille. Jyrki jopa lensi Concordeella rahoituksen puitteissa, mutta olihan hänen tutkimuksessaan kyse lentämisestä!

Mika: Satu, sinä lopetit tohtoriohjelman johtajan työt 2003 ja tilallesi tuli Jan, eikö niin?

Satu: Kyllä, Jan valittiin ensin minun äitiyslomasijaisekseni. Siinä vaiheessa Kuvataideakatemia muutti myös Yrjönkadulta Sörnäisiin. Tulin äitiyslomalta enää vain pakkaamaan tavarani.

Mika: KuvAn tohtoriohjelman historiassa voi ehkä hahmottaa kolme vaihetta: Sadun johtama perustamisjakso (1997–2003), Jannen kausi (2003–2014) ja nyt käynnissä oleva minun johtamani ajanjakso, jota leimaa etenkin Taideyliopiston fuusioprosessi, TeaKin tohtoriohjelman kanssa tiivistyvä yhteistyö ja tohtorikoulutuksen oheen viriävä postdoc-toiminta. Kunkin kauden aikana seminaaritoiminta on ollut omanlaistaan ja opettajakunta on vaihtunut moneen kertaan. Myös koko Kuvataideakatemia on muuttanut paikasta toiseen. Miten omat kautenne hahmottuvat mielessänne?

Satu: Minun kaudellani tohtoriopintojen koti oli Yrjönkadulla. Se oli perusprosessien kehittämisen aikaa ja taiteellisen tutkimuksen luonteen ja ideologian vahvistamista. Fokus oli pitkälti opintojen ja opiskelijoiden tutkimuksen kannalta mielekkään seminaaritoiminnan kehittämisessä. Keskityimme oman foorumin rakentamiseen ja yhteistyömahdollisuuksien luomiseen nykytaiteen instituutioiden kanssa. Kävin myös Lontoossa esittelemässä *Artistic research* -hankettamme ja järjestimme Göteborgin yliopiston kanssa yhteisen se-

minaarin, mutta varsinaisesti Jan avasi kansainvälisen kentän ja sai asemoitua Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelman keskeiseksi toimijaksi Euroopassa.

Jan: Sadun rakentaman perustan pohjalta oli hyvä jatkaa... Vuodesta 2003 eteenpäinhän tohtoriohjelman kasvoi nopeasti ja samalla lisääntyi paine olla ikään kuin yliopistollisempi – tarkoitan, että erilaiset pitemmän tähtäimen suunnitelmat (strategia, visio, missio jne.) haastoivat meitä ihan eri tavalla kuin ennen. Muistan tällaisen tragikoomisen yksityiskohdan: sen aikainen amanuenssimme Katariina Kivistö-Rahnasto (KuvAn nykyinen kehityspäällikkö) mätkäisi pöydälleni suomalaisten yliopistojen strategiadokumentteja ja pyysi minua tutustumaan niihin. Olin äimänä ja ihmettelin mitä nämä oikein ovat! Me olimme KuvAssa eläneet kädestä suuhun päämääränä ohjata opiskelijoita omissa projekteissaan ja se siinä. Mitään laajempaa strategiaa ei ollut – hyvässä ja pahassa. Joka tapauksessa paine oli kova. Meidän oli taattava kasvavan tohtoriopiskelijajoukon tutkimukselliset valmiudet sekä instituution uskottavuus osana yliopistoa. Pelkkä oma taiteellinen työskentely ei enää näyttänyt olevan tae tohtoritasoiselle toiminnalle.

Perustettiin erilaisia metodologisia kursseja liittyen esimerkiksi kirjoittamiseen ja hiottiin strategioita ja muita metatason asioita. Samalla lähti käyntiin taiteellisen tutkimuksen kansainvälinen kehittäminen, jossa Kuvataideakatemiassa oli keskeinen rooli. EARN perustettiin 2005 Helsingissä, mukana siinä vaiheessa KuvA, Malmö, Slade School Of Art, Leeds Britannian, Utrecht sekä muutama muu. Myöhemmin EARN laajeni ja lisäksi syntyi uusia paljon laajempia verkostoja kuten Society for Artistic Research...

Mika: Nykyisellään on selvää, että toimimme kansainvälisessä kontekstissa. Olemme aktiivisia useassa taiteellisen tutkimuksen kansainvälisessä verkostossa, ja yli neljännes viime vuosina aloittaneista tohtoriopiskelijoistamme tulee ulkomailta. Kuten Tuomas jo uumoili, englantia ja suomi joudutaan sovittamaan yhteen seminaaritoiminnassa tavalla tai toisella. Millaista oli kansainvälinen toiminta KuvAn tohtoriohjelman alkumetreillä?

Jan: Opiskellessani itse 1998–2002 ei kansainvälisyydellä ollut merkittävää roolia suhteessa tohtoriohjelman vaikka meillä opiskelijoilla oli toki mittavat henkilökohtaiset kansainväliset kontaktit. Professorina vuodesta 2003 pyrin kansainvälistämään toimintaamme radikaalisti. Tähän liittyi esimerkiksi kansainvälisten osa-aikaisten professorien palkkaaminen: muun muassa Jan Svenungsson, Ray Langenbach, Henk Slager sekä Hito Steyerl toimivat tällaisina.

Mika: Omalla kaudellani olen osin jatkanut tätä linjaa. Ulkomaisia vierailevia professorejamme ovat olleet Michael Schwab ja Alex Arteaga. Rekrytointikäytännöt ovat kuitenkin byrokratisoituneet niin, että henkilöstösuunnitelmia pitää nykyään tehdä entistä pitkäjänteisemmin. Entä miten KuvAn tohtoriohjelman on vaikuttanut suomalaiseen nykytaiteeseen ja kulttuurikeskusteluun?

Satu: Ei ehkä niin paljon kuin olisi olettanut tai toivonut. Toisaalta on valmistunut koko joukko mielenkiintoisia tutkimuksia, joissa taiteiljaääni on vahvoilla. Iso asia, joka minua häiritsee, on se, että koko keskustelu taiteen yhteiskunnallisesta roolista on surkastunut. Päälehdissä ja televisiossa ei ole juuri mitään kulttuurikeskustelua suhteessa nykykuvataiteeseen. Musiikin ja kirjallisuuden näkyvyydestä pidetään paremmin huolta. Vaikka taiteen kenttä laajenee ja muuttuu tiettyssä mielessä laadukkaammaksikin taiteellisen tutkimuksen myötä, niin tämä ei jostain syystä tunnu lisäävän taiteen arvostusta ja näkyvyyttä yhteiskunnassa. Jatkossa tulisikin miettiä, mitä tälle asialle voisi tehdä. Taiteellista tutkimusta pitäisi liputtaa enemmän ja tutkimustuloksia esitellä laajemmin. Tutkimukset tulisi tavalla tai toisella integroida ja hyödyntää myös Kuvataideakatemiassa paremmin osana opetusta ja imagoa.

Jan: Samaa mieltä. Toisaalta KuvAn tohtoriohjelman sekä taiteellinen tutkimus yleensäkin ovat koulutuksen työvälineitä ja koulutus on perinteisesti

taustavoima. Koulutushan yleensä saa julkisuutta, jos siinä on ongelmia! Nykyisessä roolissani KuvAn dekaanina yritän toki olla mahdollisimman ”näkyvä” menemällä erilaisiin keskustelutilaisuuksiin ja muihin tapahtumiin. Tästä on käsittääkseni pidetty.

Mika: Näkyvyyttä mutkistaa varmastikin myös se, että keskustelu on siirtynyt pitkälti nettiin, jossa se on potentiaalisesti kaikkien ulottuvilla. Samalla keskustelu on kuitenkin pirstaloitunut. Suomenkielistä taide- ja kulttuuri-keskustelua pitää yllä lähinnä *Mustekala*.

Satu: Ei siellä oikein mitään muuta olekaan suomeksi, tosin en seuraa verkolehtiä kovin aktiivisesti. Tämä taitaa olla sukupolvikysymys, mutta joka tapauksessa verkkoon pitäisi tuottaa lisää kunnianhimoisesti kuvataidetta käsitteleviä sisältöjä.

Mika: Sitten on tietysti laaja kirjo erilaisia blogeja... taiteellisen tutkimuksen alueella meillä on nyt myös vertaisarvioitu julkaisu, RUUKKU...

Satu: Ja keskustelua pitää tuoda myös verkosta ulos.

Mika: ...esimerkiksi museoihin ja taidetapahtumiin? Nykytaiteen instituutiot ovat ainakin jossain määrin olleet kiinnostuneita yhteistyöstä taiteilijatutkijoiden kanssa. Muutamat tohtoriopiskelijamme ovat tehneet yhteistyötä museoiden kanssa. Koulutusohjelmatasolla yhteistyökuvioita ei oikein ole saatu vakiinnutettua.

Jan: Yliopistojen osalta tilanne on muuttunut – yhteistyöhalukkuutta on nykyään paljon. Käytännön esimerkkinä tulevat mieleen taiteentutkimuksen/taiteellisen tutkimuksen yhteisprofessuurit Helsingin yliopiston kanssa. Ehdotin Helsingin yliopistoon taidehistorian oppiaineelle virallista yhteistyötä kymmenisen vuotta sitten. Vastaus oli silloin kategorinen ”ei”.

Mika: Jakolinjat taiteellisen ja tieteellisen tutkimustoiminnan välillä ovat selvästikin liikkeessä. Yksilötasolla on usein kyse ennen kaikkea toimintakontekstin valinnasta – ainakin omalla kohdallani koen näin: teen tutkimusta, joka voi tulostua eri konteksteissa. Teetkö sinä taiteellista tutkimusta, Satu?

Satu: Kyllä. Työskentelyni on käsillä ajattelemista, erilaisten osatekijöiden yhteensovittamista. Lähtökohtana on jonkinlainen visuaalinen ongelma, jota pyrin lähestymään ja hakemaan ratkaisumahdollisuuksia. Sitten kun tekeminen on osa jotain foorumia, kuten tohtorikoulutusta, niin pitää lisäksi kyetä määrittelemään oman tutkimuksensa kautta, miten oma tekeminen muuttaa käsitystämme siitä, mitä taide on ja miten se toimii. En tällä erää ole osa tällaista kontekstia, mutta tekemiseni on lähtökohtaisesti tutkimuksellista. Uskon että monien taiteilijoiden kohdalla on näin. On vanhakantaista ajatella, että tutkimus ei kuulu taiteelliseen työskentelyyn. Taiteellinen työskentely on taiteen keinoin tapahtuvaa ajattelua.

Mika: Mikä on kuvataiteen tohtorikoulutuksen kaltaisen kontekstin lisäarvo?

Satu: Hyvä kysymys... Se syventää tietoisuutta ja avaa uudenlaisia kansainvälisiä toimintamahdollisuuksia – tuo tekemisen laajemmalle foorumille. Tekijälähtöinen ääni taiteen määrittelyn kentällä on valtava arvo sinänsä. Omalla tekemisellä pitää kuitenkin ensi olla vankka pohja. Siksi onkin ongelmallista ottaa opiskelijoita suoraan maisteriopintojen jälkeen. Kaikilla taiteilijoilla ei ole tarvetta ja halukkuutta määritellä omaa tekemistään taiteena tai edes taiteeksi. Tutkimuksellisen asenteen keskeinen piirre on se, että olet tietoinen traditiosta ja oman tekemisen suhteesta siihen. Tohtoriohjelma on konteksti tämän vahvistamiselle. Nykytaiteen diskurssi ja taideteoreettinen keskustelu ylipäätään on tässä tärkeä. Lisäarvoa tuottavat myös materiaaliset edellytykset, jotka tohtoriohjelma voi taata.

Tuomas: On erotettava sen käytännöllinen ja periaatteellinen merkitys. Taiteellisen tutkimuksen käytännöllinen merkitys voi vaikuttaa pienehköltä niin (ihmis)tieteellisen tutkimuksen kuin kulttuurikeskustelunkin kannalta. Toisaalta tämä sama ongelma koskee paitsi kaikkea yksittäistä tieteellistä tutkimusta myös pieniä ihmistieteellisiä aloja.

Suurin käytännöllinen ongelma kuitenkin on, millä tavalla tohtoroitumisen tulisi vaikuttaa taiteilijan asemaan kentällä. Kuinka paljon ja missä suhteissa tohtorin arvo a) painaa ja b) sen tulisi painaa vaakakupissa – eri yhteyksissä? Pitäisikö sen esimerkiksi jotenkin automaattisesti pätevöittää virkoihin ohi muilla tavoin ansioituneiden taiteilijoiden?

Taiteellisen tutkimuksen periaatteellinen merkitys on kuitenkin joka tapauksessa suuri: se on uusi avaus, uudenlainen tapa tehdä tutkimusta, joka toisaalta ja samaan aikaan kuitenkin lunastaa taidehistorian pitkän linjan lupauksia – ajatellaan vaikkapa tutkivia taiteilijoita tai heti estetiikan alkumetreillä esitettyä kysymystä, millä tavalla singulaarisesta voitaisiin saada yleistä tietoa.

Mika: Itse koen, että yksi tohtoriohjelman mahdollinen anti on sen tarjoama yhteisö. Olenkin kollegojeni kanssa sekä KuvAssa että TeaKissa pyrkinyt edistämään yhteisöllisyyttä monin pienin keinoin. Yksilötasolla tohtoriopinnot voivat toimia suvantona, jossa on enemmän aikaa keskittyä perusteelliseen ydinkysymyksiin...

Satu: Kyllä, jos tutkimukselle on rahoitusta. Taloudelliset edellytykset tehdä tutkimusta keskittyneesti ovat sitä lisäarvoa.

Jan: Toimin vuosina 2015–2017 Ruotsin tiedeakatemian taiteellisen tutkimuksen neuvonantajana, eräänlaisena koordinaattorina. Sain siinä yhteydessä huomattavan tutkimusrahoituksen – en vain itselleni vaan vetämälleni tutkimushankkeelle. Hanke nimeltä *Poettinen Arkeologia* toimi sitten kolmisen vuotta eräänlaisena koelaboratoriona, jossa testattiin nykytaiteen ja arkeolo-

gian rajoja ja yhteistyömahdollisuuksia. Tuotimme kaksi näyttelyä, kirjan sekä useita osallistumisia seminaareihin taiteen sekä tieteen puitteissa.

Mika: Vuosien varrella taiteellisen tutkimuksen erityispiirteitä on pohdittu todella monelta kannalta. Taiteellista tutkimusta on luodattu suhteessa esteetiikkaan, nykytaiteen lähihistoriaan, tieteen filosofiaan, tieteen sosiologiaan, pedagogiikkaan ja nyt viime vuosina erityisesti ekologiaan, posthumanismiin ja uusmaterialismiin. Usein keskiössä ovat olleet oppialan muodostukseen ja metodologiaan liittyvät kysymykset. Mitkä olivat keskeisiä teemoja tohtoriohjelman alkuvuosina käydyissä keskusteluissa?

Tuomas: Taiteellisen tutkimuksen erityisluonteesta ja metodologiasta käytiin niin paljon keskustelua sekä talon sisällä että kansainvälisesti, että kyllästyin siihen jossain vaiheessa. Lähinnä tämä reaktio perustui siihen, että keskusteluun vastikään mukaan tulleet esittivät aina muunnelmansa samoista kolmesta kysymyksestä. Ensimmäinen niistä oli se, että millä tavalla taiteellisen tutkimuksen respektabelius suhteessa tieteelliseen tutkimukseen voitaisiin taata. Toinen oli se, että asettuuko tässä taiteilija jotenkin omien töidensä etuoikeutetuksi kriitikoksi. Onko koko asetelma paitsi subjektiivinen, myös jotenkin perverssi ja itsekeskeinen? Kolmas aihepiiri liittyi tekstin ja teosten väliseen suhteeseen. Jos näet yritetään ottaa etäisyyttä lähestymistapaan, jossa “taiteilija tutkii omia töitään”, miten tekstin ja teosten irrallistuminen voidaan estää ja ovatko niiden väliset yhteydet tuomittuja jäämään keinotekoisiksi?

Taiteen singulaarisen luonteen vuoksi yleispätevyyden ongelmaan ei ole tarjolla teoreettisesti yksiselitteistä ratkaisua. Jos moderni taide perustuu romanttiseen ideaan poetiikasta – jokainen teos luo paitsi itsensä, myös oman poetiikkansa – on oltava myös romanttista metodologiaa, jossa tutkimus perustelee itse itsensä, jos on perustellakseen. Mielelläni sanoisin myös, että taiteilija ei niinkään tutki omia töitään kuin omilla töillään. Tämä vain ei pidä empiirisesti ihan paikkaansa: useissa tapauksessa tekijä kommentoi

omaa prosessiaan ja tavoitteitaan. Mutta kyse ei ole etuoikeutetusta kritiikistä, vaan tekijäntiedosta, jota ei voi tarjota kukaan muu kuin taiteilija itse. Juuri se avaa lisää kritiikin mahdollisuuksia.

No niin, tässä sitä metakeskustelua taas täyttää häkää käydään... Kun teologiassa keskustellaan oikeasta opista, niin osallistujien toiveena on usein se, että löydettäisiin yhteinen minimi, josta kaikki voisivat olla yhtä mieltä ja jonka ulkopuolella voisi sitten rauhassa esittää keskenään eriäviä näemyksiä. Tämä toive minimistä on kuitenkin illusorinen: joko riita koskee nimenomaan minimiä tai sitten löydetty minimi on liian triviaali toimiakseen keskustelun päättäjänä. Taiteellista tutkimusta koskevaan yleiskeskusteluun ammentaisin teologiien kinasta tämän (ja vain tämän) opetuksen: pitää luopua ”minimin” tavoitteesta. Vaikka metakeskustelu on sikäli turhaa, ettei se koskaan lopu, se on silti välttämätöntä. Opettajat tarvitsevat sitä sanoittaakseen puheenvuorojaan niin tutkimustaan aloittelevien opiskelijoiden kuin sitä rahoittavien instituutioidenkin suuntaan. Opiskelijat tarvitsevat sitä saadakseen jalansijoja ja suuntaviivoja tutkimukseensa.

Mika: Kuulostaa tutulta, tosin nykyään näiden metakeskustelujen painopiste on siirtynyt legitimaatiokysymyksistä metodologisiin finesseihin ja taiteilijan navan ympäriltä yhteistyökuvioihin. Teosten ja niiden erilaisten suplementtien välisiä suhteita sen sijaan yhä pohditaan varsin intensiivisesti.

Jan: Taiteellisen tutkimuksen tärkein funktio on ollut taiteilijoitten tohtorikoulutuksen sekä post-doc toiminnan legitimointi. Se on nyt pitkälti tapahtunut. Taiteilijoitten status akateemisessa maailmassa on tätä kautta noussut huikeasti. Miten tämä vaikuttaa itse taiteeseen on vielä epäselvää. Synnyttääkö taiteellinen tutkimus omanlaisensa taidetta ja/tai tutkijoita, joiden toimintaympäristö on ainoastaan yliopisto? Vai hyödyttääkö taiteellinen tutkimus myös niin sanottua taidemaailmaa? Itse olen sitä mieltä, että ”taiteellinen tutkimus” oli tai on termi, jolla ajettiin tiettyjä koulutuksellisia päämääriä esimerkiksi oikeutta tohtorintutkintoon, mutta samalla termi on

ongelmallinen. Olisi parempi puhua ”taidetutkimuksesta” tai pelkästään tutkimuksesta taiteen kentällä. Asia on kuitenkin monimutkainen ja politisoitunutkin, kun taiteellisesta tutkimuksesta on tullut Euroopan mittakaavassa merkittävä käsite, jopa slogan, johon liittyy paljon taloudellisiakin intressejä.

Mika: Kuvataideakatemia on muuttamassa lähivuosina Teatterikorkeakoulun kylkeen rakennettavaan uudisrakennukseen. KuvAn tohtoriohjelmalle tämä ei ole ensimmäinen muutto. Missä kaikkialla tohtoriohjelma onkaan toiminut?

Satu: Aloitimme toiminnan Yrjönkadulla. Tohtoritila oli ensimmäisessä kerroksessa, Yrjönkadun puolella. Seminaarit pidettiin kuitenkin usein tarkoituksella muualla, muun muassa Jyrkin seminaari järjestettiin Kiasmassa.

Tuomas: Yrjönkadulta muutettiin Kaikukujalle TeaKin lähistölle. Siellä ilmeni homeongelmia, joiden vuoksi opetusta järjestettiin jonkin aikaa jopa pihalle tuodussa parakissa. Sitten siirryttiin joksikin aikaa entisiin HPY:n tiloihin Kasarmikadulle.

Jan: Sieltä muutettiin takaisin Kaikukujalle, mutta sisäilmaongelmat toistuivat. Nyt ollaan taas väistötiloissa, tällä kertaa Vallilassa. Parin vuoden päästä muutamme Kuva+ nimellä kulkevaan uudisrakennukseen TeaKin kylkeen. Purkutyöt tontilla ovat jo pitkällä.

Mika: Pian siellä rakennetaan täyttä täyttä häkää, toivottavasti myös hyvässä hapessa. Nyt on jo selvää, että muutamme pienempiin tiloihin. Uusia toimintamalleja ja tilojen yhteiskäyttöä TeaKin kanssa suunnitellaan parhailaan melkoisella kiireellä. KuvAn tohtoriohjelman sijoittuminen uudisrakennuksessa on vielä auki, ja monet muutkin tutkimuksen ja tohtorikoulutuksen tiloihin liittyvät kysymykset ovat levällään, mutta ainakin TeaKin ja KuvAn välillä sukuloiminen vihdoin loppuu. Pian voimme enää vain muistella tätä Elimäenkadun välietappiakin.

**ARTIKKELIT /
ARTICLES**

PERFORMING WITH PLANTS – APPEARING WITH ELMS AND ALDER

ANNETTE ARLANDER

“Performing with plants” is an artistic research project, which develops and specifies the question of how to perform landscape today.¹ A new materialist and posthumanist perspective prompt us to rethink the notion of landscape and to consider how the surrounding world consists of creatures, life-forms and material phenomena with varying degrees of volition, needs and agency. What forms of performing or activating landscape could be relevant in this situation? One possibility is to approach individual elements in a landscape, such as specific trees, and explore what can be done together with them, for instance how to perform for camera together.

1 The doctoral program at the Academy of Fine Arts has been one of the key research environments for discussions on artistic research, and has in recent years hosted postdoctoral and senior artistic research projects as well. “Performing with plants” is an example of such a project by a visiting researcher, conducted at Helsinki Collegium for Advanced Studies (2017) and Stockholm University of the Arts Research Centre (2018–2019).

Rethinking our relationship to the environment is a central task for artists today. Artistic research can contribute to this through its capacity to allow for and to generate hybrid forms of thinking and acting. This project participates in the discussion by way of a) developing artistic practices and producing art works that can critically question existing conventions and habits in our relationship to the environment and b) by theoretically reflecting, based on practical exploration, what it means to collaborate with plants and especially trees. The importance of the project rests ultimately on the importance of the plants themselves – they are producing the preconditions for oxygen-based life on the planet. One basic form of performing with plants is agriculture (Pollan 2002).

In this text I first present the aims and the background of the project briefly, contextualize it within the growing interest in plant thinking (Marder 2013), plant theory (Nealon 2016), and the language of plants (Gagliano, Ryan and Vieira 2017) and link it to new materialist feminist theorizing (Barad 2007), especially the notions of trans-corporeality (Alaimo 2010), of becoming-with (Haraway 2016) and *zoe*-centered egalitarianism (Braidotti 2016). Then I look more closely at one part of the project which took place in Helsinki during the year 2017, where I visited a group of elm trees and a partly felled alder in Kaivopuisto Park, posing weekly for a camera on tripod with them. The rough time-lapse videos created of these mundane visits serve as examples of a mixture of artistic concerns related to landscape, performance art, environmental art, photography and moving image. Based on my experiences with these trees, I discuss the problem of performing with plants as an example of the problem of becoming-with, of living with entities and life-forms unlike us that we nevertheless are completely dependent on. I propose that understanding performing with plants as appearing together, in the same image space as well as in the same city, could be a way to practice acknowledging this dependence.

BACKGROUND OF THE PROJECT

A longstanding interest in “performing landscape”, which took, for example, the form of a twelve-year project on Harakka Island in Helsinki and a series of video works called *Animal Years* (2003–2014) forms the background to this project that explores performing with plants. Landscape as a notion is highly problematic, widely criticized as colonialist (DeLue & Elkins 2008) and easily associated with an untenable attitude, romanticising “Nature” as “Landscape”, by suggesting “a picture within a frame”, a view looked at from a distance, from a human perspective, an approach in some sense representative of a “profound form of idealism” (Morton 2011, 80). Focusing on a specific aspect of the environment that constitutes a significant part of most landscapes, and actually forms more than 80 % of the biomass of the planet earth (Daley 2018), vegetation, is one way of concretising the idea of landscape. Working with the vegetal is an immensely broad topic, which is here narrowed down by choosing specific trees to visit and perform with. Trees figured prominently in some of the works in *Animal Years*, like in *Year of the Dog – Sitting in a Tree* (2007), *Under the Spruce I-III* (2008) or *Year of the Rabbit – With a Juniper* (2012), although the main aim was to document changes taking place in a specific location during a year due to shifting seasons and weather conditions. The same technique – performing repeatedly in the same place for a camera on tripod, keeping the framing of the image as constant as possible – is utilized in these examples of performing with trees, although the time schedule of weekly visits was extended to twice or three times a week, when possible.

As an artistic research project this endeavour differs from current artistic engagements with plants, which tend to be linked to bio art and engage the vegetal in laboratory circumstances, or to focus on making the vegetal processes perceptible for humans, for instance by sonification, like Marcus Maeder’s *Trees: Pinus Silvestris*, or Terike Haapoja’s *Closed Circuit – Open Duration*. Another option is letting the plants perform, as with the upside-down hung trees readjusting their growth in Natalia Jeremijen-

ko's *Tree Logic*, or the trees drawing in Tuula Närhinen's *Windtracers*, or then inviting humans to perform for plants, as in the work by the research group *Dance for Plants*. Performing explicitly "with" plants, as Essi Kausalainen has done in several performances, can be exemplified by Spela Petric's *Confronting Vegetal Otherness: Skotopoiesis*, a bio art project with links to endurance performance, where the standing artists' shadow is imprinted on a square of growing watercress in a gallery space. Performing with plants in their own environment is undertaken by performers like the aerial dancer Anna Rubio, who suspends herself in trees, and in community art projects like *Standing with the Saguaro*, where members of the public were invited to share their experiences of standing with a saguaro cactus in a national park in Arizona. For more examples and a discussion of vegetal performativity, especially with regard to affect and touch, see Nicolic & Radulovic (2018).

GROWING INTEREST IN PLANTS

The growing interest in plant studies in recent years, to some extent as a further development of the burgeoning of animal studies (Derrida 2002; Haraway 2008) and post-humanist thinking (Wolfe 2009; Braidotti 2013), has focused on plant rights (Hall 2011), plant thinking (Marder 2013), plant theory (Nealon 2016), the language of plants (Gagliano, Ryan and Vieira 2017) and more.

In *Plants as Persons, a Philosophical Botany* Matthew Hall (2011) analyses philosophical and religious writings from various traditions. He notes "that the Western attitude toward plants is zoocentric and hierarchical", and ignores the "continuity of life ... in favour of constructing sharp discontinuities between humans, plants, and animals", focusing on "the gross differences" rather than "shared characteristics such as life and growth" (Hall 2011, 157). Hall asks how we could move "from a stance of exclusion and domination to one of inclusion and care" and even incorporate plants "into dialogical relationships" (Hall 2011, 156)? These questions are relevant for any attempts at performing with plants. Hall propagates an understanding of plants

as "active, self-directed, even intelligent Beings" and suggests that the "recognition of plants as persons", emphasizes "the view that nature is a communion of subjective, collaborative beings that organize and experience their own lives" (Hall 2011, 169). Moreover, he notes how "working closely with individual plant persons also has the potential to shift the view of nature as an organic, homogenized whole - which [...] contributes to the backgrounding of nature" (ibid.). Although compelling, this kind of extended individualism is not compatible with continental plant philosophy, nor with new materialist feminist thought.

In contrast to this idea of extending individuality and personhood to plants the contemporary philosopher perhaps best known for his engagement with the vegetal, Michael Marder, challenges humans to learn from the dispersed life of plants and to recognize planthood in themselves. In his study *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013), Marder offers a critique of the Western legacy of plant neglect by proposing a vegetal anti-metaphysics. He stresses the importance of understanding vegetal life for our attempts at avoiding metaphysical dualism and understanding what it means to "live with" other beings. Marder tries to formulate a post-metaphysical way of thinking by focusing on "the suppressed vegetal sources of human thought" (Marder 2013, 152). For him "the dispersed life of plants is a mode of being in relation to all the others, being *qua* being-with" (ibid., 51). In his opinion "all creatures share something of the vegetal soul and ... neither coincide with themselves nor remain self-contained, but are infinitely divisible" (ibid.).

An inherent divisibility and participation are paramount in the life of plants; "the vegetal democracy of sharing and participation is an onto-political effect of plant-soul" which must "eschew the metaphysical binaries of self and other, life and death, interiority and exteriority". Moreover, "every consideration of a post-foundational, post-metaphysical ethics and politics worthy of its name must admit the contributions of vegetal life to [...] the non-essentialized mode of 'living with'". (ibid., 53.) Responding

to Deleuze and Guattari's injunction "Follow the plants!" Marder wants us to engage in irreverent plant-thinking, on the path of becoming-plant. Thinking for him is not the sole privilege of the human subject, and therefore he introduces the notion *it thinks*, an impersonal, non-subjective, and non-anthropomorphic agency (ibid., 165.). The vegetal *it thinks*, for instance a tree that thinks, refers to an undecided subject, like in the expression 'it rains'. *It thinks* is not concerned with "who or what does the thinking?" but "when and where does thinking happen?" Marder explains, because it arises from and returns to the plant's embeddedness in the environment. All radically contextual thought is an inheritor of vegetal life, he adds. (ibid., 169.)² It is perhaps through this embeddedness and contextuality, rather than personhood or a general individualism, that something of the specificity of certain trees or other plants can be acknowledged and appreciated.

With regard to biopolitics and animal studies Jeffrey Nealon suggests in *Plant Theory – Bio Power and Vegetable Life* (2016) "that the discourses of contemporary biopolitics may just need a little water and sunlight" as well as "some turning of the theoretical soil in which the biopolitical debate originally grew – Foucault, Derrida, and Deleuze and Guattari" to develop a "more robust notion of what constitutes 'life' beyond the human" (Nealon 2016, xv). Nealon argues that "the vegetal *psukhe* of life" is a more appropriate notion to characterize the biopolitical present than the individual human-animal "with its hidden life and its projected world" (ibid., 106). There are, however, basic commonalities shared by animals and plants, like breathing, a topic I have explored elsewhere (Arlander 2018). Nealon further suggests that "it might be time to start diagnosing the world not as a static or dynamic backdrop [...] but as the ecological territory that cuts across all strata of life", to understand life as "rhizomatic territories", pri-

² For a discussion of some of Marder's ideas, see "Working with a Witches' Broom" (Arlander 2015).

marily defined "by the practices of emergence and transformation" (ibid., 106–107). To emphasize the practical relevance of debates in biopolitics he refers to current seed leasing practices: "In the future you and I may still own our bodies, but [...] as the Monsanto farmer owns his field: ... dependent on serial purchasing of expensive patented materials to keep the enterprise alive." The question is not so much what humans should do now, he adds, "but as Foucault suggests, [...] to pay closer attention to what our doing does" (ibid., 113).

Undoubtedly, it would be a good idea to take a closer look at what my way of performing with plants is doing, to the plants, to the human performer, to the viewer of the resulting video work and to others around. Merely calling my practice "sitting in trees" creates associations to heroic activist projects and risky environmental struggles (see for instance Philp 2018) that this modest practice has very little in common with. So far, I have tried to proceed in a manner with the least possible consequences for the trees involved. Looking at the path formed in the grass leading from the camera tripod to the trunk, however, I realize there is no way of *not* having an impact.

In the introduction to *The Language of Plants – Science, Philosophy, Literature*, the editors (Gagliano, Ryan and Viveira, 2017) note that despite the seeming impossibility to understand plants – and the different discourses of science, philosophy and literature, included in the anthology, I would like to add – "we should continue trying to listen what plants tell us in their own modes of expression" (Gagliano et al 2017, xviii). In an article titled "Breaking the Silence – Green Mudras and the Faculty of Language in Plants" plant scientist Monica Gagliano tries to bridge "the gap between the human and nonhuman world" on the one hand by "showing that [...] human language is [...] by virtue of its very 'materiality', closer than we think to the language of nonhuman others", and on the other hand "by showing the greater complexity of nonhuman communication", bringing "nature closer to the human world, via, ultimately, the medium of a more univer-

sal understanding of language” (Gagliano 2017, 86). She further asserts that by “treating language as a real and perceivable feature of the whole organism-environment system [...] we are able to consider language as a meaning-making *activity* at the core of every form of life, whether human or not.” (ibid., 87) In her concluding remarks she interestingly suggests that human language is partly to blame for our disconnectedness. As the symbols we use are detached from and only arbitrarily related to what they symbolize, the idea of humans as detached from and dominating other forms of life “is incarnated within the medium of communication itself.” Thus, “our abstractive power has resulted in the silencing (rather than the revealing) of the expression and faculties of ourselves as well as others, such as plants.” (ibid., 96.)

Concerning communication with the trees, in my performing with plants I am not attempting to communicate with them, to enter into a dialogue, to understand them or make myself understandable to them. Rather, I am trying to be aware of sharing the same time and space with them. By sitting in trees, or on tree stumps, as in this case, I try to explore how a “being with” or “becoming with”, beyond language could visually take place.

SOME MATERIALIST FEMINIST NOTIONS

Some notions developed by new materialist feminist theorists are useful in articulating this “becoming with”. It is not to be conflated with “becoming plant” as proposed by Deleuze and Guattari, which according to Karen Houle is an under thought concept in Deleuzian studies. She describes this as simply one kind of becoming, a “provisional co-creative zone in which the ‘parties’ and their ‘proper functions’ are themselves effaced and augmented”, in this case meaning “the emission of particles from a heterogeneous alliance we make which expresses in action the unique qualities of plants or plant-lives” (Houle 2011, 96–97). The notion of becoming plant could be worth examining, but is not my concern here. Instead of the no-

tion intra-action, a key concept developed by Karen Barad (2007),³ I will briefly present the notions sympoiesis (Haraway 2016) and trans-corporeality (Alaimo 2010), as well as *zoe* (Braidotti 2017), which could be useful in thinking with plants.

Sympoiesis is a term used by Donna J. Haraway to emphasize various forms of relationality in action. She writes: “Sympoiesis is a simple word; it means ‘making with’. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. ... earthlings are *never alone*.” For her “[s]ympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company”. In this sense I am making images in company with the trees, with the camera, the tripod, the passers-by and others.

Haraway is critical of the so-called posthuman turn, although she seems very much part of it: “We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities. Philosophically and materially, I am a compostist, not a posthumanist” she playfully writes. She speaks of a “sensual molecular curiosity”, “insatiable hunger” or an “irresistible attraction toward enfolding each other”, which function as “the vital motor of living and dying on earth”, and for the forming of “sympoietic arrangements that are otherwise known as cells, organisms, and ecological assemblages” (Haraway 2016, 58.)

Perhaps it is within such curiosity that we could understand our attraction to trees, or a more or less unconscious understanding of our dependence on them, for oxygen, food, or “energy”. But what would be our contribution to the trees, besides potentially spreading their seeds? From my perspective our relationship seems rather one-way, even parasitic. The tree stump serves as a sculpture pedestal for the human being, although the body could also be seen as a visual extension, a kind of prosthesis to

³ Elsewhere I have explored the ideas of intra-action and agential cut developed by Karen Barad (see Arlander 2018; 2014).

the stump. Haraway reminds us that “we require each other in unexpected collaborations and combinations [...] We become-with each other or not at all.” (ibid., 4) Moreover, she stresses how such “material semiotics is always situated, someplace and not noplacé, entangled and worldly” (ibid.). This observation is particularly pertinent when working with vegetation in their context rather than as biomass. The trees I visit grow someplace and not noplacé.

Trans-corporeality is another concept to help us realize our interconnectedness and situatedness, coined by feminist and environmental scholar Stacy Alaimo. Trans-corporeality stresses “movement across human corporeality and nonhuman nature”, and the need for “complex modes of analysis that travel through the entangled territories of material and discursive, natural and cultural, biological and textual” (Alaimo 2010, 3). Alaimo understands “human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world” and stresses the fact that “the substance of the human is ultimately inseparable from ‘the environment’” (ibid., 2). Trans-corporeality emphasizes “movement across bodies”, “reveals the interchanges and interconnections between various bodily natures” and “acknowledges the often unpredictable or unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors” (ibid.). Stressing “the material interconnections of human corporeality with the more-than-human world” enables “ethical and political positions that can contend with [...] contemporary] realities in which ‘human’ and ‘environment’ can by no means be considered as separate” (ibid.). Moreover, “to cultivate a tangible sense of connection to the material world” is a way to counteract “the pervasive sense of disconnection that casts ‘environmental issues’ as containable, eccentric, dismissible topics.” (ibid., 16).

Regardless of the lack of a shared language between the trees and me, there is nevertheless an ongoing trans-corporeality, a chemical and physical exchange between us. Even though a direct form of communication

is difficult for humans to access, at least without some technological help, trans-corporeality highlights the fact that we share and communicate on a chemical and physical level all the time. Some of the substances harmful for humans could be so for the trees as well, and vice versa. At the moment of writing this a prolonged drought makes the suffering of the trees palpable and our trans-corporeality immediately understandable.

We could also articulate our communality with plants as a “*zoe*-centred egalitarianism.” Based “on a monistic ontology drawn from neo-Spinozist vital materialist philosophy”, Rosi Braidotti posits *zoe* (rather than *bios*) as a ruling principle, as the “dynamic, self-organizing structure of life” which “stands for generative vitality”, a “transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories, and domains”. She proposes “*zoe*-centered egalitarianism” as “a materialist, secular, grounded, and unsentimental response to the opportunistic transspecies commodification of life that is the logic of advanced capitalism”. (Braidotti 2017, 32.) Without the need to assume any specific form of communion or energetic contact between the trees and myself, nor to disregard the very real differences between our ways of living, I can nevertheless be aware of our common partaking in *zoe*, a generative vitality we share.

A GROUP OF ELM TREES AND AN ALDER

During the year 2017 I had the opportunity to spend time performing with plants as an artistic research fellow at Helsinki Collegium for Advanced Studies and chose to visit an alder tree and a group of elm trees in Kaivopuisto Park in Helsinki. I also visited a beech and a sycamore in Stockholm, less regularly, and created a Tree Calendar in the Helsinki area. Here I will use the elms and the alder in Kaivopuisto as examples. Beginning on January 10th 2017 I chose a group of elm trees (without knowing they were elm trees) on the hill by the sea in Kaivopuisto Park after searching for suitable alternatives in various parks, mainly because they provided a comfortable place to sit. On the way back, I noticed an alder with one

trunk cut off and had an impulse to sit on the stump, as a strange act of mourning. I did that, beginning on January 12th 2017 and then continued with it regularly on my way to or from the elm trees. The two different framings with the elms, one closer, one further away (see images 1 and 2), which were made as alternatives to choose between, were both repeated on all the visits throughout the year. The last visit to the trees took place at sunset on December 17th 2017. All the one hundred visits (the number was a coincidence) were recorded on video and documented by video stills on the Research Catalogue (see links to works discussed) as well as described in blog posts linked to them.

The recorded video material is edited into several video works. The full-length versions *With Elms in Kaivopuisto 1 and 2 (Spring)* as well as *With Elms in Kaivopuisto 1 and 2 (Autumn)* (see images 1, 2, 3 and 4) were edited for presentation purposes into a shorter two-channel installation *With Elms in Kaivopuisto 1 and 2* (1 h 40 min. 10 s) with one-minute images of each session. In a similar manner the full-length versions *With an Alder in Kaivopuisto (Spring)* and *With an Alder in Kaivopuisto (Autumn)* (see images 5 and 6) were edited into a shorter version of one-minute images, *With an Alder in Kaivopuisto* (1 h 40 min 10 sec).



Image 1. *With Elms in Kaivopuisto 1 (Spring)*



Image 2. *With Elms in Kaivopuisto 2 (Spring)*



Image 3. *With Elms in Kaivopuisto 1 (Autumn)*



Image 4. *With Elms in Kaivopuisto 2 (Autumn)*



Image 5. *With an Alder in Kaivopuisto (Spring)*



Image 6. *With an Alder in Kaivopuisto (Autumn)*

Looking at the videos now, in retrospect, it seems obvious that the framing of the images is made with the human figure in mind; more distance would have been needed to provide proper images of the trees. The scale of the tree is not easy to adopt, as the portrait of a spruce, *Horizontal*, by Eija-Liisa Ahtila convincingly demonstrates. The videos are documentations of performances in some sense, and thus representations, although I tend to understand performance here as a way of producing the images. The relationship of representation and performativity has a long history within discourses on performance art and also artistic research, from Peggy Phelan's famous statement that performances cannot be documented (Phelan 1993, 146) – if they are, they turn into representations, something else than performance – to Barbara Bolt's remark that artworks are performative, or have performative force, because they do things in the world (Bolt 2016, 130). Karen Barad's search for performative alternatives to representationalism which "shifts the focus from questions of correspondence between descriptions and reality [...] to matters of practices/ doings/ actions" is especially relevant for these works (Barad 2003, 802). The videos can be read as representations, and discussed as such (how justly are the trees represented, for instance), but also as the results of processes, of repeatedly recording variations, emphasizing their performativity. Following Barad we can focus on the material-discursive practices involved. Among them one observation is the importance of the light in changing the atmosphere of the images, which is no news for those working with lens-based practices. Moreover, the irritating shifts in the framing especially in the mid-shot version, due to the shifting placement of the tripod, result from technical carelessness, and serve as a reminder to use reliable marks for the tripod.

PERFORMING AS APPEARING

When trying to articulate in what manner such repeated visits to trees and the resulting videos could be understood as performance, I thought of the Finnish word 'esiintyä', which is a reflexive form of 'esittää', to perform, pres-

ent or represent, that is to perform (as) oneself, or to appear, even occur. In Finnish the word does not necessarily have the philosophical connotation of appearance as opposed to truth or reality, but is concerned with being visible, at the front ('esillä'), on display. Thus, the word describes rather well what we are doing, the tree stumps and me.

This idea of occurring or appearing with plants resonates with the approach suggested by Michael Marder, when he writes, in "To Hear Plants Speak" (Marder, in Gagliano et al. 2017) that "plants articulate in their language devoid of words ... [f]irst of all, themselves... they reaffirm vegetal being, which, through them, becomes more spatially pervasive" (Marder 2017, 120). According to him "plants articulate themselves with themselves" but they also "articulate the burgeoning emergence, or self-generated appearance, that distinguishes the Greek conception of nature or *phusis*". For Marder plants are the "living bridges between the elements" and the "connections they forge are nothing short of the language of life itself" (ibid.). Moreover, "plants stand for the principle of a material living expression as such, demonstrating how a being can come into the light, appear, and signify itself" (ibid., 122). If this is the case for plants, why not for human beings as well? Could I not try to appear and signify myself together with them? Marder further claims that the plants form a world. "The world is what happens in between. To insist [...] that plants form a world is simply to emphasize that they institute relations of lived and living significance between things" (ibid.). And that kind of "worlding", (to use the term of Haraway), of relations of significance between things presumably takes place in this case between the trees and the human performer as well.

In "What the Vegetal World Says to Us" (in Gagliano et al. 2017) Luce Irigaray connects plants with doing, and with performative language, referring to J. L. Austin and John R. Searle: "In a way, for the vegetal world, saying is doing or acting", although "endowed with a meaning that is closer to being than to merely embodying an intention" (Irigaray 2017, 130). Being as doing is relevant for some forms of performance art,

especially “non-performances” like the ones discussed here, where the action is a “non-action”, at least compared to spectacular ordeals. When thinking of plants performing the question of intention is relevant. Using the word performing we assume an intentional act, while appearing need not be intentional in a similar manner. Probably not everybody would agree that plants perform, but there is no doubt that they appear. The interesting question is, can humans appear with them?

Timothy Morton discusses the power of appearance, in “What vegetables are saying about themselves”, stressing that “in some strange but not totally figurative sense, flowers *do* communicate” and “tell us something about the capacities of appearance”, which is ... an active causal power” (Morton 2017, 188). For Morton the “power of appearance has nothing to do with how it is used toward some aim”, for him it is “not activated by a human or even by something we consider sentient – or ... alive.” (ibid.) Rather, for him “[t]he power of appearance resides *within itself*, operating in the form of a loop.” He notes how our relationship to plants is characterized by “an anthropocentric restriction of meaning, intelligence, and agency to the human” and by “anxiety about the loop-like intertwining of being and appearance at levels of being we still consider ‘below’ us.” Actually, “what we consider to be agency, intelligence, sentience, or consciousness” are all related to “processes that happen all by themselves,” he writes. (ibid., 188.) Morton’s focus on appearance is related to his take on object-oriented ontology, which is not easily compatible with the relational ontology of new materialist feminist thinking explored in this text. His idea of appearance is nevertheless interesting if considered with the dispersed life of plants in mind.

The fact that we appear together in the same image, the elms and I as well as the alder and I – something that could be accomplished by digital manipulation as well – that we share the same image space, is accentuated by editing. The human figure is transformed into a sessile being at least in appearance, by cutting out the movement in entering and exiting the image. The framing, however, undermines this effect, because it is done with

the scale of the human being in mind, with the trees in the role of backdrop and support. Although the foliage of the elm trees covers the human figure at times in the mid-shot version, the framing shows only a small portion of the trees, which extend far outside the frame. This typical “mistake” gives the human figure the central position in the image.

In Barad’s terms, we could think of the framing enacting an agential cut, of sorts. “All bodies, including but not limited to human bodies, come to matter through the world’s iterative intra-activity, its performativity”, she writes. “Boundaries, properties, and meanings are differentially enacted through the intra-activity of mattering”. (Barad 2012, 69.) The camera produces an image by creating a split between what is within and what is outside the frame; nothing of this division pre-exists in the landscape. The image emerges through the act of video recording, with all the material-discursive practices involved, such as framing an image and cutting it out of the surroundings, and deciding a time continuum with beginning and end, a slice of time in the life of the tree, for instance. And by this kind of ‘agential cut’ (Barad 2007) that designates what is spatially and temporally included in the video and what is excluded from mattering, a specific performance is extracted from the general performance that is going on in the world. This cut, however, is not to be confused with a human decision; it is the result of intra-actions between equipment and environment, and involves material-discursive practices, like the properties of the lens of the camera, or my preconceptions of what constitutes a good image, or the power of the wind that day, and so on. According Barad “[i]ntra-actions include the larger material arrangement (i.e., a set of material practices) that effects an *agential cut* between ‘subject’ and ‘object’ (in contrast to the more familiar Cartesian cut which takes this distinction for granted). That is, the agential cut enacts a resolution *within* the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy.” (ibid., 139–140) Moreover, “[s]ince different agential cuts materialize different phenomena – different marks on bodies – our intra-actions [...] contribute to the differential mattering of the

world” (ibid., 178). For Barad discourse is not a synonym for language, and meaning or intelligibility are not human-based notions. “Discursive practices are the material conditions for making meaning [...] [and] meaning is an ongoing performance of the world in its differential intelligibility” (ibid., 335). Thus, in her agential realist account, trees are not excluded from performing or meaning making.

Therefore, regardless of how much of the tree’s body and of my body is included within the image-space, I propose this sitting in, on, with, or by the trees, this performing or appearing together, as a first step toward acknowledging our co-dependence, our trans-corporeality, our participation in *zoe* and in the “ongoing performance of the world”. To what extent this appearing together and visually sharing the same image space could contribute to an understanding of our sharing the same city space, the same urban environment on a practical level is another matter.

PLANTS AS ARTISTS

Instead of a conclusion, or an attempt at a response to the tasks mentioned in the beginning – a) developing artistic practices that can critically question existing conventions and habits in our relationship to the environment and b) theoretically reflecting, based on practical exploration, what it means to collaborate with plants and especially trees – some remarks on plants as artists might be appropriate to end with. According to Marder “plants are the artists of sensuous appearances, offering untold aesthetic riches to whomever they attract” and are therefore “the artists of being.” Moreover, “they are performative creatures par excellence, the artists of themselves.” As their “self-creation and self-recreation” takes its cues from the circumstances they live in, “the artistry of plants that make themselves is, therefore, of one piece with the world”. (Marder 2018, no page numbers.) This also makes them special and perhaps extraordinary, but not necessarily individual. Based on these remarks my performing or appearing with these elms and alder trees in Kaivopuisto Park in Helsinki in 2017 could be under-

stood as an artistic collaboration with them. And more generally, inviting the viewer, too, somewhere else at another moment in time, to enter a time and space at least slightly closer to that of vegetal beings, if only in imagery or imagination, could be understood as a suggestion to engage in their mode of self-creation and self-recreation.

LINKS TO WORKS DISCUSSED:

Documentation of performances for camera in Helsinki (2017), video stills

<https://www.researchcatalogue.net/view/316550/325189>

With Elms in Kaivopuisto Park

<https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=476426>

With an Alder in Kaivopuisto Park

<https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=476425>

Documentation of performances for camera in Stockholm (2017), video stills

<https://www.researchcatalogue.net/view/316550/325188>

The Tree calendar (2017)

<https://www.researchcatalogue.net/view/316550/327809>

Links to artworks mentioned (not in references):

Ahtila, Eija-Liisa: *Horizontal* http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/horizontal

Dance for Plants research collective <http://www.danceforplants.com>

Eisele, Kimi & Borderlands Theater: *Standing with the Saguars* <https://standingwithsaguars.org>

Haapoja, Terike: *Closed Circuit – Open Duration* <http://www.terikehaapoja.net/closed-circuit-open-duration-2008/>

Jeremijenko, Natalie: *Tree Logic* <https://massmoca.org/event/natalie-jeremijenko/>

Kausalainen, Essi <http://www.essikausalainen.com>

Närhinen, Tuula: *Windtracers* <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/wind.htm>

Petric, Spela: *Confronting Vegetal Otherness: Skotopoiesis* <http://www.spelapetric.org>

Rubio, Anna: http://www.frontiersinretreat.org/activities/anna_rubio_all_the_trees_i_met

REFERENCES:

Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures. Science, environment, and the material self*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Arlander, Annette (2018a). "Breathing and Growth – performing with plants". *Journal of Dance and Somatic Practices* Issue 10.2 (forthcoming)

— (2018b). "Performing with Plants". *Perilous Experience CARPA 5 Colloquium Proceedings*. Ed. . Nivel 09 2018 <http://nivel.teak.fi/carpa5/annette-arlander-performing-with-plants/>

— (2018c). "Agential Cuts and Performance as Research". Eds. Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz. London and New York: Routledge 2018. 133–151.

— (2015). "Working with a Witches' Broom / Att Arbeta med en Markvast". *RUUKKU – Studies in Artistic Research* 3/2015. <http://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=61895>

— (2014a). "Performing Landscape for Years". *Performance Research* Special issue: On Time. Volume 19:3, 27–31. Aberystwyth: Centre for Performance Research, Taylor & Francis.

— (2014b). "From interaction to intra-action in performing landscape". *Artnodes*. "New feminist materialism: engendering an ethic-onto-epistemological methodology". Coordinated by Beatriz Revellez Benavente, Ana M. Gonzalez Ramos, Krizia Nardini. No. 14 2014. 26–34. <http://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/viewFile/303309/392962>

Barad, Karen (2003). "Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3). 801–831.

— (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Bolt, Barbara (2016) "Artistic Research: A Performative Paradigm?". *PARSE Journal*, 3. 129–142.

Braidotti, Rosi (2017). "Four Theses on Posthuman Feminism". *Anthropocene Feminism*. Ed. Richard Grusin. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 21–48.

— (2013). *The Posthuman*. Oxford, UK: Polity Press.

Daley, Jason (2018). "Humans Make Up Just 1/10,000 of Earth's Biomass" <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/humans-make-110000th-earths-biomass-180969141/> [accessed 26/07/2018]

DeLue, Rachel Ziady and Elkins, James (2008). (eds.) *Landscape Theory*. New York and London: Routledge.

Derrida, Jacques (2002). "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)." Translated by Davis Wills. *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 2. (Winter, 2002). 369–418.

Gagliano, Monica., John. C. Ryan and Patricia Viveira (eds.) (2017). *The Language of Plants – Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Gagliano, Monica (2017). "Breaking the Silence - Green Mudras and the Faculty of Language in Plants". *The Language of Plants - Science, Philosophy, Literature*. Eds. Gagliano, Monica., John. C. Ryan and Patricia Viveira. Minneapolis London: University of Minnesota Press. 84–100.

Hall, Matthew (2011). *Plants as Persons. A Philosophical Botany*. New York: Suny Press.

Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.

Haraway, Donna J. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Houle, Karen L. F. (2011). "Animal, Vegetal, Mineral: Ethics as Extension or Becoming? The Case of Becoming Plant." *Journal for Critical Animal Studies*, Vol. IX, Issue 1/2, 2011.

Irigaray, Luce (2017). "What the Vegetal World Says to Us". Eds. Gagliano et al. Minneapolis London: University of Minnesota Press. 126-135.

Maeder, Marcus (2016). "Trees: Pinus sylvestris". *Journal for Artistic Research* Issue 11. <https://www.researchcatalogue.net/view/215961/215962/0/0> [accessed 26/07/2018]

Marder, Michael (2018). "A Portrait of Plants as Artists", blog post in The Philosopher's Plant <https://philosoplant.lareviewofbooks.org/?p=243> [accessed 26/07/2018]

— (2017). "To Hear Plants Speak". Eds. Gagliano et al. Minneapolis London: University of Minnesota Press. 103-125.

— (2013). *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press.

Morton, Timothy (2017). "What vegetables are saying about themselves". Eds. Gagliano et al. Minneapolis London: University of Minnesota Press. 173-190.

Morton, Timothy (2011). Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects. *Graz Architectural Magazine* vol 7. 78-87.

Nealon, Jeffrey T. (2016). *Plant Theory. Bio Power and Vegetable Life*. California: Stanford University Press.

Nikolić, Mirko and Neda Radulovic (2018). "Aesthetics of inhuman touch: notes for 'vegetalised' performance". *Ruukku* Issue 9. <https://doi.org/10.22501/ruu.372629> [accessed 26/07/2018] Phelan, Peggy (1993). *Unmarked. The Politics of performance*. London and New York: Routledge.

Philp, Drew (2018) "America's tree sitters risk lives on the front line" <https://www.theguardian.com/environment/2018/may/26/tree-sitters-appalachian-oil-pipeline-virginia-west> [accessed 26/07/2018]

Pollan, Michael (2002). *The Botany of Desire: A Plant's-eye View of the World*. London: Bloomsbury Publishing.

Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minnesota: University of Minnesota Press.

HARJOITUS II, JOSSA KERTOJAMINÄ ASETTUU TUTKIJAN ROOLIIN JA LÖYTÄÄ TAVAN TUTKIA

MINNA HEIKINAHO (VERSIO 26.11.18)

Taiteilija-kokija:

Muutettuani Helsinkiin 1980-luvun lopulla, kävin kesäyliopistossa estetiikan kurssin. En ymmärtänyt kurssin teoreettisesta sisällöstä juuri mitään, ja kurssin loppuenttipaperin koristelin kukkasilla. Näillä eväillä aloitin taiteellisen tutkimuksen opintoni Kuvataideakatemiassa. Astuin teorian maailmaan suoraan pystymetsästä.

Olin kiinnostunut taiteen teoriasta, mutta teoreettinen kieli sekä omat oppimiseen liittyvät ongelmani asettivat teorian sisäistämiseksi haasteita. Kuitenkin, haasteen ollessa riittävän iso, on minulla tapana lähteä kamppailemaan kohti ongelmaa ja selvittämään sen syitä. Olen oppinut aina hankalimman kautta. Se ei ole helpoin, lyhyin eikä ergonomisin reitti, vaan vie paljon aikaa ja vaatii sitkeyttä.

JOHDANTO

Edellisessä harjoituksessa – *Harjoitus I* – tekijä ”vapautti” tekijyytensä tai ainakin pyrki toimimaan sen suuntaisesti. Tämä ensimmäinen harjoitusartikkeli on julkaistu Ruukku-verkkojulkaisussa (Ruukku nro 7, 2017).

Tässä nyt käsillä olevassa toisessa harjoituksessa – *Harjoitus II* – kertojaminä muuttuu taiteilija-kokijaksi (1980–2008) ja taiteilija-tutkija (2008–) syntyy. Tutkija alkaa etsiä omille taiteellisille teoilleen perusteita. Teoreetikoiden eli *ajattelijoiden* äänet keskustelevat taiteilija-tutkijan kanssa rinta rinnan ja suhteessa toisiinsa (intertekstuaalisesti). Heidän äänensä auttavat taiteilija-tutkijaa ymmärtämään teoreettisen ajattelun perusteita.

Ero näiden kahden harjoitustekstin välillä konkretisoituu julkaisumuodossa: Verkkojulkaisun toiminta-alusta mahdollisti auditiivisen materiaalin käytön *Harjoitus I*:ssä, jolloin ääneen luetut kertojan äänet muodostivat yhden äänen, kirjoitetut omakohtaiset kokemukset toisen, ja varsinainen asiateksti kolmannen äänen.

Tässä artikkelissa kertojalla on kaksi eri ääntä: taiteilija-kokija (1989–2008) ja taiteilija-tutkija (2008–), jotka kumpikin kirjoittavat omat puheenvuoronsa kursiivilla. Minä itse toimin tämän tekstin meta-kertojana. Toisen tai kolmannen äänen tässä tekstissä muodostavat ajattelijat ja taiteilijakollegat, joiden ”äänet” olen sijoittanut varsinaisen asiatekstin sisälle.

Harjoitukset I ja II muodostavat yhdessä parin, joiden avulla viittaa aiempaan yhteisölliseen toimintaani. Yhteisötaiteellisessa toiminnassa tai teoksessa katsoja-kokijat tai osallistujat kytkeytyvät toimintaan tai teosprosessiin yleensä sen osatekijöinä. Yhteisötaiteellisessa toiminnassa osallistuja kokee usein vain pienen osan teoksen kokonaisuudesta tai prosessista. Siitä syystä kollaasinomainen teksti tässä artikkelissa kuljettaa lukijaa ajoittain tarkoituksellisesti harhaan. Lukija saattaa kadottaa loogisen ajatuksen siitä, mistä tässä on kyse. Lukijan tehtäväksi jää koota tekstistä oma tulkintansa, tehdä oma osansa teoksesta.

TÄSSÄ ARTIKKELISSA OVAT MUKANA SEURAAVAT ”ÄÄNET”:

Ajattelijat

Aristoteles, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Guy Debord, Philippe Lacoue-

Labarthe, Susanna Lindberg, Saara Hacklin, Ari Hirvonen, Martta Heikkilä, Jaana Parviainen, Artemy Magun, Chantal Mouffe ja Ilona Reiners.

Esiintyjä-kokijat ja taiteilijakollegat

Ajauksia-ryhmä, Niran Baibulat, Kaisa Kukkonen, Iina Taijonlahti, Todellisuuden tutkimuskeskus: Julius Elo ja Tuomas Laitinen & muu ryhmä ja Denise Ziegler.

Taiteilija-kokija ja -tutkija

Minä (Minna Heikinaho)

ARTIKKELI KOOSTUU SEURAAVISTA OSISTA:

Taiteilija-tutkija kokee ja tulee kosketetuksi

Taiteilija-tutkija on juuri aloittanut opintonsa Kuvataideakatemiaan tohtoriosastolla ja kuin intuition johdattamana hän vieraillee *Näkymätön valtakunta* ja *Naked / Sacred* -esityksissä tietämättä ennakolta esitysten sisällöistä juuri mitään. Taiteilija-kokija kertoo omakohtaisesti esityskokemuksistaan, mieltii kehollista käyttäytymistään esityksen aikana ja aloittaa mimesis keskustelun Ari Hirvosen ja Susanna Lindbergin seurassa.

Taiteilija-tutkija etsii esittämisen alkuperää

Taiteilija-tutkija mieltii mimesiksen merkitystä esitystaiteellisessa ja kuvataiteellisessa teoksessa. Esiintyjä-kokijat avaavat omia näkökulmiaan esiintyjän asemasta teoksen ”osana”. Keskustelussa ovat mukana ajattelijat Saara Hacklin, Martta Heikkilä sekä taiteilija-kollegat Tuomas Laitinen, Kaisa Kukkonen ja Iina Taijonlahti.

Taiteilija-tutkija ihmettelee mykkää valokuvaa

Taiteilija-kokija palaa muistelemaan menneitä – jättämiään taiteellisia muisti- ja kekokokemusjälkiä Helsingin Kalliossa. Taiteilija-tutkija ih-

mettelee sitä, miten mykän valokuvan poissaolo muuttuu läsnäolon kokemukseksi. Keskustelijoina ajattelijat Theodor Adorno, Guy Debord ja Ilona Reiners.

Taiteilija-tutkija tutkii omia kehollisia jälkiään

Taiteilija-kokija ruotii lapsuuden oppimisongelmiaan ja suhdettaan teoreettiseen opiskeluun. Ajattelijat käynnistävät ”kehoa” koskevan keskustelun, johon taiteilija-kokija liittyy omat erilaiset oppimiskokemuksensa. Keskustelukumppaneina Aristoteles, Niran Baibulat, Walter Benjamin, Tuomas Laitinen ja Jaana Parviainen.

Taiteilija-tutkija päätyy hävittämään taiteellisen toimintansa jälkiä

Taiteilija-tutkija pohtii tohtoriopintojensa kurssivalintoja. Sitä, miten tohtoriopintoihin liittyvä opetussisältö tulee näkyväksi opinnäytteen teoreettisessa osassa. Lisäksi hän miettii kuvantaiteilijan identiteettiä ja sitä, mistä tekijöistä se rakentuu. Miten kuvantaiteilijan identiteetti rakentuu suhteessa koulutukseen ja miten taiteilijasta tulee osa tätä koneistoa? Samaan aikaan mimesismylyt pyörivät vinosti ja keskustelu käy kuumana mimesis-aiheen ympärillä. Keskustelijoina Theodor Adorno, Guy Debord, Otso Kantokorpi, Philippe Lacoue-Labarthe, Artemy Magun ja Denise Ziegler.

Taiteilija-tutkija löytää tutkimusryhmän ja tavan tutkia

Taiteilija-tutkija lähtee kokeilemaan aistiharjoitemenetelmää ja löytää samasta asiasta kiinnostuneita taiteilija-kollegoja. Yhdessä he alkavat miettiä yhteisen toiminnan mahdollisuuksia ja päätyvät tutkimaan ympäristön ja ihmisten välisiä kokemussuhteita aistiharjoitusten avulla. Ryhmä kertoo omista periaatteistaan. Keskustelukumppaneina Ajauksia-ryhmä, Guy Debord, Saara Hacklin, Martta Heikkilä, Philippe Lacoue-Labarthe, Todellisuuden tutkimuskeskus (Laitinen & Elo) ja Chantal Mouffe.

TAITEILIJATUTKIJA KOKEE JA TULEE KOSKETETUKSI

Kerron tässä keholliseen kokemiseen liittyvistä havainnoistani kahdessa eri esityksessä. Pohdin myös sitä, miten representoiva esittäminen eroaa fyysiseen läsnäoloon perustuvasta kokemuksesta. Myöhemmin tässä tekstissäni nämä kokemukset rinnastuvat omiin taiteellisiin teoksiini ja niistä syntyneisiin kysymyksiin. Käsittelem toden ja epätoden kysymystä mimesis-käsitteen kautta. Mimesis on perinteisesti ymmärretty jäljittelyksi, mutta Lacoue-Labarthen ajattelu tuo esiin, kuinka se muodostuu paljon laajemmaksi kysymykseksi esiintulemisesta ja esittämisestä ylipäättään (Hirvonen & Lindberg 2009, 12).

Taiteilija-tutkija:

Löydän itseni istumasta sohvalta, kuulokkeet korvilla ja silmälaput silmillä. Odotan. Minun viereeni istuudutaan, hitaasti minua tartutaan kädestä, käsi pyytää minua mukaansa ja minä menen. Eteisessä minulta riisutaan laput silmiltä ja kuulokkeet korvilta. ”Noutajani” kuljettaa minut hämärään huoneeseen. Minun ”noutajani” on esiintyjä, joka asettuu lattialle lepäämään ja minä asetun hänen vierelleen. Lepäilemme jonkun aikaa, vaihdamme asentoa ja tarkkailemme toisiamme kehollisesti. Ajantajuni katoaa. On vain tämä hetki, nyt-tilanne ja siinä oleminen. Aistimme, ja tilannetta kannattelee luottamus toiseen, aktiivinen läsnäolon tunne. Tunne, jota toisen levollinen keho minussa herättää. Kehollisuus, joka vaatii ja sallii jakamisen. Kosketuskohtaaminen jatkuu ja voisi jatkua minun puolestani pidempääkin.

Onko tilanteen jatkumiselle annettu joku aika tai onko sillä päämäärä? En halua kuitenkaan miettiä sitä nyt. Suostun johdateltavaksi. Se tuntuu hyvältä. Itselleni vieras tekijä lahjoittaa ja jakaa kanssani yhteisesti rakennetun ja koe-tun tilanteen. (Heikinaho 2008.)

Olin Kiasman Kontissa Todellisuuden tutkimuskeskuksen ja Julius Elon & Tuomas Laitisen ohjaamassa ja käsikirjoittamassa installaatioesityksessä

Näkymätön valtakunta (2008).¹ Esitys yllätti ja herkisti. Yhdessä esiintyjän kanssa rakensimme yhteisen kokemuksen. Jakamisen kokemus oli välitön ja aito. Esiintyjän ja minun (osallistujan) välillä vallitsi luottamus, tai niin se ainakin minulle välittyi. Kohtaamistilanne vaatii sekä osallistujalta että esiintyjältä avointa ja vastavuoroista asennetta, valmiutta olla läsnä ja kuunnella toinen toistaan. Asenne välittyy kehollisina viesteinä ja kykynä kuunnella toisen kehoa aistien varassa. Kahdenväliset ja tilalliset kohtaamiset olivat avoimia – ne eivät olleet pakottavia vaan myötäeläviä ja osallistujaa kuuntelevia.

Todellisuuden tutkimuskeskuksen teos *Naked / Sacred* (2010)² perustui henkilökohtaiseen läsnäoloon ja katsoja-kokijoiden osallistumiseen. Osallistuminen tuntemuksia tuottamalla ei omalta kohdaltani onnistunut. En ole näyttelijä, eikä tunteiden toiminnallinen tuottaminen tuntunut itselleni siinä tilanteessa tarpeelliselta. Oliko kyseessä provosoitu esitys? Pirkimys purkaa tunteita tai estoja? Vai oliko tarkoituksena rohkaista osallistujia tuottamaan liikettä ja ääntä ja siten osallistumaan teoksen muotoon, sisältöön ja rakenteeseen psykofyysisesti? Mitä näistä, vaiko kaikkia näitä yhdessä?

1 ”*Näkymättömän valtakunta* käsittelee ihmisten välistä yhteyttä, energian vaihtoa ja pyhyttä – sitä mitä ei voi nähdä. Se rakentuu arjen, intiimin ja fantasian kudelmille, kehollisille kohtaamisille, joiden johdateltaviksi katsoja voi antautua. Esitys on mahdollisuus olla lähellä, haavoittavana ja rakastavana. Odotus on tärkeä osa esitystä. Odotuksen tilasta katsoja johdatetaan matkalle *Näkymättömän valtakuntaan*, josta hän palaa jälleen odottamaan. *Näkymättömän valtakunta* koostuu kolmesta näytöksestä ja lukuisista yksittäisistä kohtaauksista. Osaa kohtauksista vain katsotaan ja toisiin osallistutaan. Katsomisen ja näköhavainnon osuus vähenee asteittain esityksen edetessä antaen tilaa muille aisteille.” <https://todellisuus.squarespace.com/todellisuuden-tutkimuskeskus/vuosi-2008> Haettu 09.10.2018

2 *Naked / Sacred* oli työpajamainen esityskokonaisuus, joka rakentui erilaisista kehollisista, mm. hengitykselle, äänelle, katseelle, liikkeelle, kosketukselle ja liikkumattomuudelle perustuvista harjoitteista. Osallistuja kutsuttiin niihin mukaan, ja ne olivat joko yksin, kaksin tai ryhmässä tehtäviä. Siinä esityksessä, johon itse osallistuin, ei harjoitteita esitelty oleskelutilassa vaan itse esitystilassa. <http://todellisuus.squarespace.com/todellisuuden-tutkimuskeskus/?offset=1340788548000>. Haettu 07.10.2018.

Naked / Sacred -esitys alkoi jalkojen pesurituualilla, joka toimi eräänlaisena siirtymäriittinä tilanteesta toiseen.³ Sen jälkeen me osallistujat saimme vapaasti etsiä itsellemme sopivan toiminnallisen ryhmän, jonka toimintaan saimme osallistua. Jos emme halunneet osallistua esitykseen toiminnallisesti, oli aina olemassa mahdollisuus siirtyä sivummalle ja seurata sieltä ”esityksien” muodostumista. Osallistuminen oli siis ehdollista ja perustui omaan haluun tarttua tilanne-ehdotuksiin. Jokaiselle tehtiin ennen esitystä selväksi, että esityksestä voi milloin tahansa niin halutessaan myös poistua.⁴

Eräs toimintaryhmä muodosti ympyrän eli *kehän*, jossa ensin etenimme rauhallisesti kävellen, mutta ajan kuluessa vauhti kiihtyi juoksuksi ja lopulta monet esiintyjät sekä osallistujat riehaantuivat. Tässäkö vaiheessa minun olisi alettava säätelemään alastomuuteni astetta? Mitä tällä säätelyllä tässä tilanteessa tarkoitettiin?

Sanotaan, että joukossa tyhmyys tiivistyy. Esiintyjät näyttivät mallia ja esityksen osallistujat seurasivat perässä. Pelkän kehollisen toiminnan varassa ihmisten käytös ryhmässä saattaa muuttua – jopa riistäytyä käsistä ilman sen suurempaa syytä. Testasiko esitys ryhmäkäyttäytymistämme? Tuskinpa vain. Kysymys oli ennemminkin siitä, millaiseksi osallistujan rooli muotoutui osana esityksen rakennetta, sisältöä ja sen prosessia.

Aisteille ja toisen kehollisuudelle herkistyminen voi olla hyvin vähäeleistä. Oletan, että silloin myös esiintyjän on riisuttava roolinsa. Läsnäololle avautuminen tapahtuu vähin elein aistimalla ja luottamusta etsien. *Näkymätön valtakunta* -teoksessa kahdenkeskinen kohtaaminen esiintyjän kanssa syntyi

3 Islamissa, ortodoksisuudessa ja protestanttisuudessa jalkojen pesemisrituaaleilla on omat erityiset merkityksensä. Käsiohjelman mukaan esitys käsitteli suhdettamme pyhään. En kuitenkaan itse kokenut, että pyhä tai pyhän kehollinen esittäminen olisi muutoin tullut esille esityksen aikana kuin tämän jalkojen pesurituualin yhteydessä. Lähestyn esitystä oman kokemukseni johdattamana, enkä analysoi teoksen pyhään liittyvää sisältöä. Otan vapauden tulkita sitä oman kokemukseni avulla.

4 Käsiohjelman mukaan esityksen kesto oli kolme tuntia ja esitykseen voi saapua ja siitä voi poistua vapaasti ensimmäisen tunnin aikana.

yllättäen ja hienovaraisesti, kuin vaivihkaa. Luottamuksen löytäminen vaatii aikaa ja aistiherkkyyttä, kuuntelemista ja kuulluksi tulemistä. Sitä ei voi tuottaa, esittää esittämällä tai pakottaa. Voin toki asettua rooliin, provosoi-tua tai apinoida sitä mitä muut tekevät. Mutta *Naked / Sacred* -esityksessä yhdessä tekeminen, yhteistoiminta ei houkutellut minua mukaansa. En motivoitunut esityksen toiminnallisista ehdotuksista. Odotusarvo edellisen esityksen (2009) ja kokemani jälkeen oli suuri, ja jälkimmäinen esitys oli pettymys. Lähes vastakkaiset esityskokemukset (2009 ja 2010) aiheuttivat keskinäisen ristiriidan.

Yllättäviä tilanteita ja siitä syntyviä kohtaamisia ei voi ennakoita, mutta esityksessä niille voidaan luoda puitteita ja tavoitteita. Jonkin itselle vieraan kohtaaminen on aina uusi tilanne, ja siksi nämä tilanteet voivat myös olla eriarvoisia ja erimielisiä. Vastavuoroisissa kohtaamisissa voi syntyä ymmärrystä toisen erilaisuutta kohtaan sekä kokemuksia samuudesta. Mietin, mitä minussa tapahtui *Näkymätön valtakunta* ja *Naked / Sacred* -esityksissä.

Kokijana ja osallistujana minua kiinnostavat esityksen tekijyys ja sen jaettavuus (Heikinaho 2017). *Naked / Sacred* -esityksen esiintyjät onnistuivat vain aika-ajoin huomioimaan ja kuuntelemaan osallistujaa. Omas-ta toiminnastamme tai aktiivisuudestamme riippumatta meistä jokaisesta väistämättä tuli osallisia esitykseen ja sen esitysmateriaalia. Olimme osa teoksen rakennetta tai sen muotoa. Jokainen meistä osallistujis-ta tuotti esitykseen oman pienen palansa. Olisiko minun pitänyt matkia, pysähtyä katsomaan sivusta vaiko poistua koko esityksestä? Kumpi on helpompaa – samastuminen vaiko erottautuminen? Kenen vastuulla esityk-sen kulku oli? Oliko vastuu esityksen sisällöstä tekijöillä, osallistujilla, esiin-tyjillä vai kaikilla näillä? Jos oletetaan, että vastuu on minulla, kuten se aina viime kädessä on, mitä olisi tapahtunut, jos olisin edennyt vastavirtaan? Sitä olisi ehdottomasti pitänyt kokeilla.

Ryhmässä jokaisella on vastuu omasta toiminnastaan. Jokaisella on mah-dollisuus vaikuttaa. Demokratiassa vaikuttamisen voidaan olettaa alkavan mikropoliittiselta tasolta, eli siitä ymmärryksestä, että meillä oikeus ja va-

paus ilmaista oma eriävä mielipiteemme tai toimia olemassa olevaa tilannet-ta vastaan. Meillä jokaisella on mahdollisuus vaikuttaa tai reagoida ympäril-lä oleviin asioihin. Pohdin kuitenkin, mihin tuollainen vastaan reagoiminen sitten olisi johtanut? On helpompaa tehdä ja toimia muiden perässä kuin asettua vastahankaan. On olemassa esitykseen liittyviä konventioita, joita yleisön (osallistujien) oletetaan noudattavan tai päinvastoin. En nyt tässä tekstissäni kuitenkaan enempää pohdi tätä.

TAITEILIJA-TUTKIJA ETSII ESITTÄMISEN ALKUPERÄÄ

Taiteilija-tutkija:

Kluuvin näyttelytila oli hämärä, lattialla oli laudankappaleita ja maalausvä-lineitä – rakentamisesta syntynyt jätettä. Kun käveli kapean tilan päähän, edessä oli kipsilevystä rakennettu koppi ja kopin sisällä lattialla maassa ma-kaava mies. Käsi silitti miehen päätä.

Eräänä päivänä koppiin tullut katsoja-kokija potkaisi nurkassa olevaa mus-taa myttyä. Esiintyjä parahti kivusta. Kuva maassa makaavasta miehestä oli videoprojisointikuva, joka oli visuaalisesti ja teknisesti rakennettu vastaamaan mahdollisimman autenttisesti vaikuttavaa ja näyttävää tilannetta. Sen sijaan miehen päätä hyväilevä käsi oli elävän ja todellisen esiintyjän fyysinen käsi. (Heikinaho 2009.)

Jos ajatellaan näyttelyä tekijän, esiintyjän ja katsoja-kokijan näkökulmis-ta, pyrkivätkö tekijät tavoittamaan jotakin asioiden todellisuuden autentti-sesta alkuperästä kehollisen läsnäolon avulla. Kertovatko kokijan, esiintyjän ja tekijän roolien muutokset sekä kehollisen läsnäolon tavoittelu jotakin sii-tä poissaolon tai irrallisuuden tunteesta, jota koemme suhteessa toisiimme tai aikaamme?

Martta Heikkilä esittelee ja käsittelee muuttuvia subjektikäsitteitä, jot-ka määrittävät merkityseroa alkuperäisen ja representoidun esittämisen välillä (Heikkilä 2017, 33–34). Hänen mukaansa klassisessa filosofiassa *mimesis* käsittelee todellisen ja epätodellisen alkuperää ja siksi juuri mimesis

on tärkeä taiteessa (ibid., 32–33). Minua kiinnostaa se, miten tosi ja epätosi näyttäytyvät teoksen tasolla erottavina, kaksijakoisina ja ristiriitaisina tekoinä. Mimesis toiminnallaan edustaa tekijää, joka ilmentää ihmisen toimintaa eli sitä, miten samaistuiimme tai vaikkapa apinoimme toisiamme. Sitä, miten opimme toinen toisiltamme käyttäytymisen välityksellä. Sosiaalisen median aikakaudella ihmisten on vaikea erottaa totuutta valheesta ja siksi mimesiksen merkitys on ajallamme ajankohtainen eräänlaisena toiminnan tulkitusajana tai sen käynnistäjänä. Some-keskustelut tempaavat ihmisen mukaansa, ja näissä tilanteissa mimesiksen rooli riippuu ihmisestä itsestään: lähdemmekö mukaan tai otammeko selvää keskustelun todenperäisyydestä. Some-kanavien kuvavirta sekä nyt-hetkessä tapahtuva nopea ja alati käänteinen keskustelun luonne vertautuvat omassa ajattelussani Guy Debordin esittämiin kysymyksiin ihmisen alistamisesta osasta speaktaakkeli-yhteiskunnassa.

Tuomas Laitinen ymmärtää aistivan ihmiskehon energiavärähtelyjen kautta kommunikoivana kokonaisjärjestelmänä (Laitinen 2011, 33; 41). Hänen mukaansa kehojen välille syntyy esityksessä keskinäistä väreilyä (ibid., 29). Hänelle esityksessä muodostuneet suhteet (osallistujien, katsoja-kokijoiden, esiintyjien ja tekijöiden välillä) ovat merkitykseltään intersubjektiivisia (ibid., 33). Kyse on ihmisen tiedollisesta ja sosiaalisesta kyvystä ymmärtää tunnekokemuksia suhteessa tilaan ja ympäristöön – suhteessa toisiinsa. Esityksen rajauksen avulla osallistujat voivat saavuttaa upottavia esityskokemuksia. Laitisen mukaan yhdessä kokemiseen perustuva osallistuminen ja siihen liittyvät upottavat tunnekokemukset ovat merkittäviä konventionaalaisia muutoksia esitystaiteen kentällä (ibid., 31–32). Ne luovat edellytyksiä eettisesti haastaville tilanne- ja kosketuskohtaamisille.

Aloittaessani taiteellisen tutkimukseni (2008) rakensin galleriatiloihin kohtaamistilanteita, jotka edustivat tutkimuksessani eräänlaisia testialustoja tai testitiloja. Näin lähdin testaamaan yhteisötaiteellisen toiminnan esittämistä galleriatilassa. Näyttelyissäni *Saa sanoa* (2008) ja *Sanonko?* (2009) kysyin: “Voiko kahdenvälisiä kohtaamistilanteita esittää uudelleen – representoida?”

Saa sanoa -näyttelyni jälkeen haastattelin esiintyjä. Esiintyjällä on oma kokemus teokseen osallistumisesta. Kutsun tätä kokemusta esiintyjä-kokijan näkökulmaksi. Seuraavassa lainaan muutaman esiintyjän kommentteja heidän näkökulmastaan ja asemastaan *Saa sanoa* -teoksessa heidän itsensä kertomina kokemuksina.

”Pikku koira oli ainoa, joka huomioi meidät. Olimme normaaleja vain koiralle. Koira kai ajatteli, että olemme sen kaltaisia”, kertoo esiintyjä-kokija. Esiintyjät kokivat teoksen autenttisenä, vapauttavana osallistumisen kokemuksena. ”Kerran nukahdin ja ihmiset kunnioittivat nukkuva. Tilaan voi vain kadota. Oli vaan seurattava omaa intentiota – edetä sen avulla ja luottaa siihen”, jatkaa yksi esiintyjä-kokijoista. ”Sitä materiaalia mitä siellä lattialla sitten sattui olemaan: makuupussi, sanomalehtiä ja muita roskia, ja niitä sitten käytti hyväkseen.” Kerran yksi esiintyjistä kysyi yhdeltä näyttelytilassa olleelta pariskunnalta: “Kenelle kaupunkitila kuuluu? Mutta eivät he osanneet vastata – eivät kai odottaneet mitään tällaisia kysymyksiä.”

Kuvataiteen kokemiseen liittyy rakenteellisia ja rakennettuja esittämiskonventioita, joita kuvataiteen tekijät tai näyttelyissä kävijät noudattavat. *Sanonko*-näyttelyn keskeisin kysymys virittyi kehollisen läsnäolon ja rakennetun (representoidun) kuvan väliseen ristiriitaan. *Saa sanoa* -näyttelyssä esiintyjät taas olivat kehollisessa suhteessa galleriatilaan, jossa liikkuvista kehoista syntyi kohtaamistilanteita katsoja-kokijoiden kanssa. Näyttelyn viimeisillä viikoilla esiintyjien kehollinen liike pysähtyi, ja lopuksi tilassa ei ollut muita viitteitä kehollisuudesta kuin ruumismytty makuupussissa. Elävän, liikkuvan kehon kohtaaminen on aivan erilainen kokemus kuin kohdata pysähtynyt ruumismytty.

Sanonko-näyttelyssä musta mytty oli kangasta, joka oli tarkoitettu esiintyjän suojaksi. Silmän erotuskyky heikkenee pimeässä. Kopin pimeydellä, kankaan mustalla väripinnalla sekä projisointikuvan teknisellä toteutuksella pyrin rakentamaan tilan ja tilanteen, jossa ihmissilmä tulkitsee tilanteen väärin, ja näin katsoja-kokija joutuu punnitsemaan toden ja epätoden välistä eroa.



Sanonko? Näyttely. Esiintyjät: Eero Enqvist (videoprojisoitokuva) ja Maija Paunio (käsi). Kluuvin galleria, Helsinki (2009) Valokuva: Söderlund, Marja.

Saa sanoa -näyttelyssä mukana olleet esiintyjä-kokijat jatkavat: ”Esitys-tilanne oli avoin ja vapaa, etsittiin esityksen muotoa, mutta samalla se oli esiintyjälle turvaton”. En halunnut ohjata esiintyjä, vaan halusin heidän itse tuottavan, luovan ja löytävän oman suhteensa (galleria)tilaan. En kuitenkaan ymmärtänyt, että esiintyjä voisi kokea itsensä turvattomaksi ilman annettuja rajoja.

Esiintyjien piti kyetä etsimään oma paikkansa, kukin omalla tavallaan. Yksi esiintyjä-kokija kertoi löytäneensä paikkansa: ”Tää on mun koti tämän näyttelyn ajan aina kun olen siinä”. Kyky ottaa paikka haltuun auttoi esiintyjää. Itselleni esiintyjä oli installaatiokokonaisuuden osa tai elementti, joka omalla fyysisyydellään ”viestitti” yhteisölliseen toimintaan liittyvästä tilannekohtaamisten ennakoimattomuudesta. Kohtaamisten oli tarkoitus jäädä yksittäisten katsoja-kokijoiden ja esiintyjien väliseksi kokemuksiksi. Esiintyjä yhdisti omalla liikkeellään ja fyysisellä läsnäolollaan gallerian yksityisemmän tilan kadun ja kaupungin julkiseen tilaan.

Miksi katsoja-kokija potkaisi kopin nurkassa olevaa mustaa myttyä? Oliko katsoja-kokijan kenties todennettava itselleen omat epäluulonsa tai uteliaisuutensa? Sitä voi vain arvailla. Mutta on ilmeistä, että koppiin rakennettu

installointi herätti katsoja-kokijassa kysymyksen toden ja epätoden, representoidun ja autenttisen esittämisen välillä. Katsoja-kokijan oli potkaistava myttyä selvittääkseen: Onko kyseessä elävä käsi, vaiko esimerkiksi jonkinlainen rakennettu installoinnin tekninen osa?

TAITEILIIJA-TUTKIJA IHMETTELEE MYKKÄÄ VALOKUVAA

Taiteilija-kokija:

1960-luvulla rakennettu elementtitalo Kallion sydämessä oli toinen asuinpaikkani Helsingissä (1989) ja se sijaitsi Porthaninkadun ja Viidennen linjan kulmassa. Päivittäisissä kadun arjen kohtaamisissa 1990-luvun alun lama näkyi ja tuntui konkreettisesti. (Heikinaho 2018.)

Sanonko-näyttelyssä esillä olleiden *Sälekaihdin ikkuna eli se alkuperäinen* ja *Neljä aurinkoa* -valokuvateosten lähtökohtina olivat 1960-luvulla rakennettujen elementtitalojen ikkunat Helsingin Kalliossa. Ne liittyvät omiin muistoihini asumishistoriassani ja kertovat alueesta, jossa yhteisölliset teokseni *Ilmainen Aamiainen* ja *Push firma beige* toteutuivat. Kuvissa ei ole yhtään ihmistä. Ne ovat pelkkiä esteettisiä kuvapintoja tai niiden yhdistelmiä. Valokuvat toimivat leikkauspintoina todellisen paikan ja omien kokemuksieni välillä. Katsoja-kokija ei niitä välttämättä pysty yhdistämään alussa kertomaani paikkaan. Ne ovat paikattomia ja poissaolevia, mykkiä ja puhumattomia. Pelkän yksilotteisen kuvapinnan (valokuvan) luonne on etäännyttävä. Se sulkee ulkopuolelle, kertoo poissaolosta, mutta samalla se toiseutensa avulla voi kutsua poissaolevaa luokse, lähelle. Kun mykkä (valokuva)teos ja katsoja-kokija kohtaavat, mitä silloin syntyy ja tapahtuu?

Theodor Adornon mukaan taide kommunikoi, mutta kieli kätkeytyy ja aistit toimivat välittäjinä (Adorno 2007, 229–231). Adornon mukaan mimesiksen irrationaalisuus löytää paikkansa rationaalisen avulla. Adornolle mimesiksen tarkastelu perustuu tulkintaan vastakkaisuudesta ja sen tarpeeseen paikata toista. Mimesis on luonteeltaan kaksinainen. Se tarvitsee vastakohtan, ’negaation’, jonka avulla se asettuu ja perustelee itsensä



Sälekaihdin-ikkuna eli se alkuperäinen. (50 cm x 50 cm). Digitaalinen lambdaväriverdos, silikoni-liimaus akryylille. *Sanonko?* Näyttely. Kluuvin galleria, Helsinki (2009)

(ibid., 123–124, 433). Mimesis tuottaa ja hajottaa merkityksiä, ei pelkästään jäljittele. Ilona Reinersin tulkinnan mukaan Adornon allegorinen esitys avaa transsendentaalisen ja esteettisen kielen välisen kuilun, sen äärimmäisen jännitteisyyden, joka on aistimellisen ja yliaistimellisen välillä ja joka määräytyy poissaolon kautta (Reiners 1999, 126–127).

Seuraavassa esittelen valokuvateosteni ja omien paikkakokemuksieni avulla sitä, miten mykkä valokuva alkaa puhua ja sanoittuu osaksi kalliolaista elämääni adornolaisen mimesis-logiikan kautta. Oman paikkakokemuksuvaukseni paikantaa poissaolevan valokuvan läsnäoloksi Helsingin Kallioon 1980-luvun lopun ajalle.

Taiteilija-tutkija:

Emme voi tietää, mitä sälekaihtimien takana tapahtuu ja välitämmekö siitä edes?

Minulle ne sulkevat sisäänsä muistoja kesäoista Kallion elementtitalojen katoilla; auringon noususta – laskuun. Nopeasti päivän koittaessa esteettisen kaunis kaupungin silhuetti muuttuu ja rinnastuu kadun arjen raadollisuuteen sen konkreettisiin hätähuutoihin, syrjäytyneiden asemaan. (Heikinaho 2009.)



Neljä aurinkoa. (180 x 180 cm. Display-tulostus.) *Sanonko?* Näyttely. Kluuvin galleria, Helsinki (2009)

Guy Debord kirjoittaa yhteiskunnan olevan ikään kuin annettu ilmentymä, joka voidaan paljastaa ja tehdä näkyväksi kriittisen negaation avulla (Debord 1967, 33). Hän kirjoittaa läsnä- ja poissaolevasta maailmasta, jolla hän viittaa kuluttamiseen ja sen ihmiselle aiheuttamaan vieraantumiseen (ibid., 46). Adorno ja Reiners kirjoittavat esteettisen kokemuksesta *mimesiksen* näkökulmasta: poissaolo voikin muuttua läsnäoloksi.

Valokuvateokseni liittyvät kaupunkiin ja kaupunki edustaa yhteiskuntaa kansalaisineen. Valokuvat voivat kertoa siitä vieraantumisesta mitä ihmi-

nen kokee, kun häneltä puuttuvat läsnäolon kokemukset omasta arjestaan. Kuluttaminen ja kuluttamisen vallan ruumiillistuminen voivat aiheuttaa ihmiselle vieraantumisen ja tyhjyyden tuntemuksia.

TAITEILIJA-TUTKIJA TUTKII OMIA KEHOLLISIA JÄLKIÄÄN

Taiteilija-kokija:

Alakoulun kolmannella tai neljännellä luokalla ainekirjoituksen tunnilla luokamme opettaja pyysi minua kirjoittamaan liitutaululle sanan tie. Kirjoitin kauniisti kaunokirjoituksella: Tie. Opettaja raivostui: ”Miten sinä nyt sen kirjoitat oikein, kun kirjoitat sen aina väärin: tei.”

Se oli hetki, jolloin tunsin ylpeyttä itsestäni. Suoriuduin tehtävästä voittajana ja olin välttynyt opettajan nöyryytykseltä.

Kouluaikanani ei tunnustettu lukihäiriöön liittyviä ongelmia, joita minulla mitä ilmeisemmin oli ja on. Minulle dysleksia aiheuttaa ongelmia lauserakenteissa. Olen sokea virheille, lauseet muodostuvat hyvin nurinkurisesti ja niiden kanssa on tehtävä paljon töitä. (Heikinaho 2018.)

Taiteellinen tutkimukseni lähti liikkeelle yhteisötaiteellisen toiminnan luonteen ja sen keskeneräisyyden merkityksien määrittämisestä – vaillinaisuutemme hyväksymisestä osaksi elämäämme ja aikaamme. Yhteisöllinen toiminta tarkoittaa minulle yhdessä tekemistä, itselle vieraan ja erilaisen kohtaamista mutta myös samuuden löytämistä ja tekijyyden kyseenalaistamista. Nyt tutkimukseni keskeiset kysymykset liittyvät ruumiillisuuden ja kehollisuuden tuottamiin läsnäolon merkityksiin. Tilanteessa syntyvää läsnäoloa kutsun *tilanneläsnäoloksi*. Esitystilanteisiin liittyvien kohtaamisten avulla etsin todellisen ja elävän sekä esittävän läsnäolon eroa ja jännitettä.⁵

5 Olen tutkinut tilannekohtaamia taiteellisten tuotantojeni *Saa sanoa* (2008–2013) ja *Ruumiillisia harjoitteita* (2013–) avulla. Saa sanoa -tuotanto käsitti kolmen näyttelyn sarjan: *Saa sanoa* (2008), *Sanonko* (2009) ja *Saatan sanoa* (2013). *Ruumiillisia harjoitteita* -tuotannon toteutus perustui omakohtaisesti tai kollektiivisesti tuotettuihin kaupunkitila- tai aisti-kokemuksiin: *Paikkaruumis* (2013–), *Paikan paikantuminen* (2013–) ja *Paikkayhteisö* (2016–).

Kutsun esitystilanteessa syntyviä katsoja-kokijoiden tai osallistujien, esiintyjien ja tekijöiden välisiä kohtaamisia tilannekohtaamiseksi. Esiintyjän ja katsoja-kokijan tai osallistujan intiimiä tilannekohtaamista kosketuskohtaamiseksi. Katsoja-kokijoiden tai osallistujien, tekijöiden ja esiintyjien välille kehittyviä ja esitystä yhdistäviä tekijöitä jakamiskokemuksiksi.

Taiteilija-kokija:

Olin toki kiinnostunut teoriasta jo kuvataideopintojeni alkuvaiheessa. Suoritin Kuvataideakatemia ja Helsingin yliopiston Taidehistorian laitoksen välisen Vasari -kirjoittamiskoulutusohjelman (1996–1997), mutta itselleni ero toiminnallisen taiteen tekemisen ja teoreettisen ajattelun välillä oli suuri. Lukemiseen keskittyminen oli vaikeaa. Toisaalta tekstit olivat myös usein liian vaikeita. Heideggerin Taideteoksen alkuperä -teoksen jätin lukematta, sen sijaan Emmanuel Levinas Hannu Siveniuksen johdattamana herätti minussa outoa kiinnostusta.

Mimeettisesti olin jyvällä siitä, miten teoriakeskustelut näyttäytyivät minulle ”esityksenä”. Seurasin Vasari-ohjelman luennoitsijavieraiden ja opiskelijakavereiden eleitä, tapaa puhua ja muodostaa lauseita tai esittää omia mielipiteitä koetun ja luetun perusteella suhteessa teoriaan. Opin kehollisen samaistumisen avulla paremmin kuin lukemalla. (Heikinaho 2018.)

Määrittelen ruumiillisuuden ja kehollisuuden erillisiksi käsitteiksi. ”Ruumis” ja ”ruumiillisuus” merkitsevät minulle ulkoista ja erillistä, eriytynyttä suhdetta omaan kehoon. Keho taas edustaa itselleni kokonaisvaltaista kehollisuutta, josta käsin minuuteni puhuu ja toimii. Ruumis on tahdoton, hengetön (kuollut) ja erkaantunut sen elämään kuuluvasta toiminnallisuudesta.

Sana ”keho” on otettu suomen kieleen käyttöön 1940-luvulla lääketieteessä, jossa keho ymmärretään toimenpiteen kohteena.⁶ Sanan kään-

6 https://www.kotus.fi/nyt/kysymyksiä_ja_vastauksia/sanojen_alkuperasta/keho. Haettu 07.10.2018

nösapuna käytettiin viron kielen sanaa *keha*, joka tarkoittaa viron kielessä ruumista. ”Kehä” suomen kielessä taas viittaa piiriin tai ympyrään. Jaana Parviaiselle keho merkitsee elettyä ja koettua suhdetta itseän, kun ruumis taas edustaa tahdosta riippumatonta ihmiskehon toimintaa (Parviainen 2006, 70). Kehon ja ruumiin merkityserot tulevat esille myös omaan taiteelliseen tutkimukseeni liittyvissä produktioissa *Saa sanoa, Sanonko* ja *Saatan sanoa* (2013). Näiden produktioiden avulla testasin reaalisen ja tässä hetkessä läsnä olevan eroa representoituun, virtuaaliseen ja etäännytettyyn esittämistilanteeseen (Heikinaho 2017). Kehon avulla tunnistamme tunteita, aistimme, kuten Parviainen ja Laitinen toteavat. Aistiminen on välitöntä, autenttista ja tapahtuu tässä hetkessä. Aistiva subjekti kokee kipua. Esiintyjä vastaa parahtamalla katsoja-kokijan potkaisuun. Keho reagoi ja puolustautuu. Avunhuuto taas on opittu mimeettinen asia. Kipua aistiva keho on tietystä mielessä mimesiksen vastainen. Entä säilyttääkö keho mimeettisyytensä toiminnan kohteena?

Taiteilija-tutkija:

Se, miten kehoni myös taistelee leikkauspöydällä elämästään, on opittu puolustusjärjestelmä, siis mimeettinen (Heikinaho 2018).

Adornon ja Reinersin mukaan mimesis herättää kuvan mykkyydestä. Mimesis johdattaa kuvan kielen alueelle mutta Benjaminin (1989, 51) mielestä mimeettinen, kehollinen kommunikointikyky on syntynyt jo ennen kielen oppimista. Miellän Laitisen tapaan ihmis- ja luontosubjektien välisen kommunikoinnin niin sanotulla solutasolla tapahtuvaksi värähtelyksi.

Niran Baibulatin (2016) *Walking writing* -teoksessa keho kirjoittaa. Hän painaa jaloillaan merkkejä lumeen. Merkeistä rakentuu itselleni outoja kirjaimia. Videolla hänen ruumiilliset äänensä täydentävät tätä kokemusta ja kieli muuttuu koettavaksi. Ensin äänet huvittavat mutta tosiasiasa ne inhimillistävät teoskokemuksen, tulevat lähelle ja tekevät kokemuksesta jaettavan (Heikinaho & Séraphin 2017). Teokseen on helppo upota ääniko-

kemuksen avulla. Walter Benjamin mainitsee alkuperäiskansojen mimeettisen ja kehollisen kommunikaatiokyvyn syntyneen jo ennen kielen oppimista (Benjamin 1989, 51).

TAITEILIJATUTKIJA PÄÄTTYÄ HÄVITTÄMÄÄN TAITEELLISEN TOIMINTANSA JÄLKIÄ

Taiteilija-tutkija:

Suoritin taiteellisten tutkimusopintojeni alkupuolella Paikan kohtalo -kurssin (2010), ja se vaikutti suoraan sekä taiteellisen toimintani teoreettisiin kehyyksiin että teososien nimeämiseen: Paikkaruumis, Paikan paikantuminen ja Paikka-yhteisö (Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto 2013-).

Mimesis-kurssi (2011) antoi eväitä pohtia toden ja epätoden merkitysmuutoksia, ja niinpä jäljittely ja uudelleen esittäminen saivat paljon isomman roolin pakollisten esseetekstien myötä. Mimesiksen jättämä jälki muuttuu tutkimus-sanoiksi ja ajatteluksi tässä tekstissä. (Heikinaho 2018.)

Tragediassa juonen käänne voi paljastaa ihmisen toiminnan irrationaalisuuden.⁷ Denise Ziegler on kuvataiteen tohtorin opinnäytteensä kirjallises- sa osassa tutkinut mimesistä Aristoleen Runousopin avulla. Hän kiinnittää huomionsa arjen lähes huomaamattomiin tapahtumiin ja kutsuu tätä tilaa havahtumiseksi – tragedian juonen käännteiden määrittelemättömyydek- si (Ziegler 2010, 11; 75–77). Ziegler näkee omat teoksensa arjen esityksinä. Kutsun Zieglerin työskentelymenetelmää *mimesismyllyksi*, prosessiksi, joka käynnistää mielikuvituksen ja tuottaa teoksia.

⁷ Aristoteles 1997. Ratkaiseva seikka on se, että tragedia ei käsittele ihmisten ominaisuuksia, *poietes*, vaan kertoo tapahtumista, jotka koskevat heitä, heidän toimintaansa ja elämäänsä ja hyvää tai huonoa onneaan. Tragedian sisältöä eivät siis ole sen henkilöt vaan siinä tapahtuva toiminta eli sen juoni.

Taiteilija-tutkija:

Kuvataiteessa tekijäyys rakentuu valittujen välineiden (mediumien), ilmaisutavan, koulutuksen, sosiaalisten verkostojen ja esiintymisten (näyttelyiden eli julkisen toiminnan) synnyttämän (mieli)kuvan mukaan. Näissä puitteissa ja näiden tekijöiden avulla kuvataiteilija rakentaa omaa julkista taiteilijakuvaansa. Rakentuneen tai rakennetun taiteilijakuvansa avulla taiteilija pyrkii erottautumaan muista oman alan tekijöistä. Oman taiteilijakuvansa avulla taiteilija voi myös myydä tai markkinoida omaa taidettaan tai osaamistaan. (Heikinaho 2018.)

Artemy Magunin tulkitseen hahmottavan mimesiksen logiikkana, joka uhkaa kuvan totuutta katoavaisuudellaan (Magun 2009, 213). Mimesis on jatkuvassa liikkeessä eikä näin ole haltuun otettavissa. Se on kaksinaista – joko-tai tai tosi-epätosi – ja siksi Adorno näkee jähmettyneen kuvan aktina, eräänlaisena sovituksena (vrt. Adorno 2007, 267).

Taiteilija-tutkija:

Kuvataiteilijoita koulutettiin 2000-luvun alussa paljon, ja kilpailu on vapaan kuvataiteilijan ammatin harjoittamisessa kovaa. Kuvataiteen perinteinen esittäminen muuttui ensin 1990-luvulla digitaalseksi, mediumien sekoittuminen oli yleistä, 2000-luvulla esittämistavat liudentuivat muiden taiteen alojen välisiksi, ja 2020-luvulla todennäköisesti syntyy toimintamalleja, jotka ovat eri ammattialojen välisiä. (Heikinaho 2018.)

Debordin mukaan kuvavirta hallitsee ihmistä ja ihminen on sille alisteinen: kuvat ottavat vallan siellä, missä ne representoivat (Debord 1967, 36). Aistien avulla kuvatulva voi kuitenkin kääntyä vastavoimaksi. Aistiminen voi pysäyttää representaation: aistiminen on ihmisen välitöntä, läsnäoloon perustuvaa toimintaa. Aistien avulla ihminen voi havahtua tuotantovoimien vallasta ja näin hänen toimintansa laatu ja sisältö voivat muuttua. Debordin mukaan yhteiskunnallisessa speaktaakkelissa ihminen on valjastettu sen tuotannolliseksi osaksi (ibid., 37–41).

Taiteilija-tutkija:

Visuaalisten alojen ammatillisia edellytyksiä luodaan jo koulutusvaiheessa, jolloin syntyvät ensikontaktit taiteen alojen toimijoihin ja taiteen kentän vaikuttajiin sekä kansainvälistymiseen: kuraattorit, nykytaiteen museot ja työntekijät, taiteen institutionaaliset sekä koti-, että kansainväliset toimijat ja näyttelytoiminta. Taiteilijasta rakentuu tai sinusta rakennetaan osa, palanen taiteen kentälle, osaksi sen hierarkiaa. Pärjätäksesi siinä on sinun kilpailtava muita visuaalisten alojen taiteilijoita vastaan ja samalla kun joku voittaa, toinen häviää. (Heikinaho 2018.)

Adornolle poliittinen ilmenee rationaalisessa elämässä ja sen toisinnettavuudessa. Taiteen totuusarvo ilmenee tietyn negaation kautta. Teos ja totuus ovat kiinni ja sisäkkäin toisissaan. Ilmetäkseen totuutena teos tarvitsee aistillisuutta. (Adorno 2007, 258–259.) Jos Adornolle taiteen totuusarvo näyttäytyy negaation aktualisoitumisena itse teoskohtaamisessa, niin Philippe Lacoue-Labarthe se ilmenee plastisena subjekti-objekti suhteena, epävarmuutena ja hylkäämisenä (Magun 2009, 213–214). Adornon kiinnostus kohdistuu luonnolliseen, ei-inhimilliseen samastumiseen ja Lacoue-Labartheella taas aktuaaliseen subjektiin itseensä, tässä olemiseen. Epävarmuus ja epäonnistuminen merkitsevät menettämistä, alttiina olemista ja uuden tilan tekemistä. Menetetty, epävarma hetki ilmenee hiljaisuutena, katkoksenä. Riskialttiissa tilanteessa taide säilyttää arvonsa ja uusiutuu. Sekä Adornolle että Lacoue-Labartheelle mimesis on itsekriittistä toimintaa, joka riisuu tai paljastaa kuvan lumoavuuden, taiteen merkitys on siihen liittyvässä menettämisen pelossa eli siinä, mitä mykkä kuva meille paljastaa todellisuudesta (Magun 2009, 213).

Taiteilija-tutkija:

Sanonko-näyttelyssä lähdin kokeilemaan, voisiko pelkkä sisältöarvo puhutella katsojaa tekijyyden (rakennetun taiteilijakuvan) sijasta. Ohjeistin Kluwin gallerian pitäjää tarkasti ja pyysin häntä olemaan paljastamatta henkilöllisyyttäni.

Toki osa taiteilijoista tai taiteen asiantuntijoista saattoi tunnista tyylini tai löytää yhteyden edellisen näyttelyni nimen, Saa sanoa, perusteella.

En lähettänyt kutsukortteja enkä pitänyt avajaisia. Lehdistötiedotteessa oli linkki nettisivulle: www.saasanoa.com. Tiedotteen allekirjoittajana Minna H.

En tiedä, kävikö galleriassa museotyöntekijöitä tai kuraattoreita enkä sitä, mitä ajatuksia näyttelyn nimettömyys herätti heissä. Se miten näyttelyideni kävijät tai katsoja-kokijat reagoivat siihen, jäi myös arvailujen varaan. Se olisi edellyttänyt Sanonko-näyttelyssä tehtävää kyselytutkimusta. Sen järjestämisen olisi kuitenkin häirinnyt itse näyttelyn kokemista. Taiteelliseen toimintaan identifioutuminen oli minulle ensisijaista. (Heikinaho 2009.)

Edesmennyt taidekriitikko Otso Kantokorpi (1957–2018) tunnisti minut tekijänä. Hän soitti minulle ja pyysi lehdistökuvia käyttöönsä. Kerroin, ettei sellaisia valitettavasti ole olemassa. Olin luopunut lehdistökuvien käytöstä (Heikinaho 2009). Hänen juttunsa jäi kirjoittamatta. Se oli myös viimeinen kontaktini toimittajiin ja lehdistöön ylipäätään.

Hierarkia-asetelma koskee niin näyttelyssä kävijää kuin tekijääkin. Millaisen suhteen näyttelyn sisältö, tekijä ja katsoja-kokija muodostavat keskenään? Entä mitä tapahtuu, kun sisältö ja tekijä erotetaan toisistaan? Itselläni on ollut tarve vapautua taiteen kentän hierarkiasta, mikä on omalla kohdallani johtanut taiteen tekijyyden pohtimiseen yleisemminkin.

Adorno puolustaa taidetta sen teknistymistä vastaan: Mimesis on hänelle aktiivinen ja läsnäoleva (Heikkilä 2018, 40). Lacoue-Labarthesille taas mielikuvitus ja taide edustavat perustaa, joiden avulla taide voi päätyä pidemmälle kuin luonto (ibid., 46). Ziegler ajattelee mimesiksen käynnistävän esityksellisen prosessin (mimesismylyn). Tämä kuvaa mielestäni hyvin (kuva)taiteilijan työprosessin kehitysvaiheita ideatasolta konkreettisiin taideteoksiin tai esityksiin. Ziegler käsitteellistää ja rinnastaa taideteoksen syntyprosessin Aristoteleen Runousopin tapaiseksi menetelmäksi ja ottaa sen haltuunsa omassa taiteellisessa toiminnassaan. Mimesismylyllä hän havainnollistaa sitä, miten taiteellisen tutkimuksen voi menetelmällisesti ymmärtää.

Koska oma toimintani ei perustu niin kurinalaiseen käsitteelliseen taiteelliseen toimintaan kuin Zieglerin, olenkin lähtenyt etsimään ristiriitaisista mimesis-käsityksistä tukea omalle taiteelliselle toiminnalleni. Omassa taiteellis-tutkimuksellisessa ajattelussani päädyin siihen, että yhteisöllistä toimintaa ei voi jäljentää tai esittää uudelleen, sillä yhteisöllinen toiminta perustuu nyt-hetkeen ja siihen liittyvään läsnäoloon. Läsnäoloa ei voi tallentaa, vaan se säilyy ruumiissa kehollisena kokemuksena ja hajoaa ihmisruumiin mukana aikanaan. Yhteisöllinen tekijyys on luonteeltaan kollektiivista. Sitä ei voi omistaa, eikä se ole esineellistettävissä.

Koska läsnäoloa ei voi tallentaa, luovuin “esittämisen” dokumentoinnista ja asetin valokuvauksen taiteellisena välineenäni ja toimintanani kyseenalaiseksi.

TAITEILIJATUTKIJAN LÖYTÄÄ TUTKIMUSRYHMÄN JA TAVAN TUTKIA

Taiteilija-tutkijana itseäni kiinnostavat seikat, jotka sitovat yhteisöllisesti ja sosiaalisesti sitoutuneen taiteen ja toiminnan paikkaan ja historiaan, sekä se, millaisista tekijöistä yhteisöllisyys syntyy.

Olin vuosina 2016–2017 mukana Suomen Akatemian rahoittamassa *ArtsEqual* -hankkeessa tutkijana ja työskentelin Kulttuuripoliittisessa tutkimuskeskuksessa, jonne *Sosiaalisesti vastuullinen taide ja taideinstituutiot* -tiimimme koordinaatiovastuu oli ankkuroitu. Tuona aikana aloin miettiä kehollisia tutkimusmenetelmiä ja sitä, miten olisi mahdollista kollektiivisesti tutkia kehollisia ja aistinvaraisia subjekti-, objekti- ja ympäristösuhteita. Kysyin eräiltä taiteilija-kollegoilta, että olisivatko he kiinnostuneita tutkimaan yhdessä ja kollektiivisin menetelmin kokemuksellisia ympäristö- ja subjekti-suhteitamme. Nyt rakennamme yhdessä ”kysymyksiä” ja etsimme vastauksia näihin kysymyksiin aistiharjoitusten avulla.

Taiteilija-kollegat ja -tutkijat:

Tämän aistiretken aikana astumme sisään paikkoihin, joihin emme arjessamme useinkaan päädy. Aistimme kaupungin muutoksen myötä katveeseen jääneitä

paikkoja, kaupunkiluonnon, rakennetun ympäristön erityispiirteitä sekä ulko-, että sisätiloissa. Tunnustelemme, miten kaupunkitilaa koetaan. Mitä kahden tai useamman subjektin sekä subjektin ja objektin väliset kokemussuhteet meissä herättävät? Mihin asemaan kehon oma kieli asettuu näissä tilanteissa?

Ehdotamme erilaisia tulokulmia paikan kokemiselle ja kehollisen energian pohdiskelulle. Mitä on kehollinen energia ja mitä siitä syntyy? Mitä kokemuksen heilahdus, avautuminen, rajautuminen, kerrostuma ja herkistymä tuottavat meissä? (Ajauksia-ryhmä: Aistitutkimusretken kuvaus 2018.)

Aistitutkimusryhmämme jäsenet edustavat eri taiteenalojen tutkimusta ja taiteellista toimintaa. Myös tieteenalojen osaajat voisivat liittyä ryhmäämme. Esiinnymme taiteen ja taiteentutkimuksen konteksteissa. Pyrimme laajentamaan toimintaamme yhteiskunnan eri osa-alueille ja parantamaan harjoitteiden saavutettavuutta. Ryhmän toiminta perustuu demokraattiseen päätöksentekoon. Yhdessä syntyneet aistiharjoitteet muodostavat tämän "aistitutkimusretken" rakenteen. Ryhmän jäsenet ovat valmistaneet etukäteen erilaisia aistiharjoitteita, joiden tekemistä ehdotetaan osallistujille. Pyydämme retkelle osallistujia kokemaan ehdotuksen mukaisen aistiharjoitteen oman kehollisuutensa puitteissa, omalla rytmillään ja omaa kehoaan kuunnellen. Ryhmän jäsenet osallistuvat ja siten toteuttavat harjoitteet yhdessä muiden osallistujien kanssa. Osallistujille pyritään luomaan myös mahdollisuus ja puitteet ideoida oma harjoite, jonka sitten toteutamme yhteisesti. Kollektiiviset harjoitteet perustuvat keholliseen kokemiseen. Harjoitetilanteissa kiinnitetään huomio aisteihin. Seuraavassa aistiharjoite-esimerkki, jossa kiinnitetään huomio kuuloaistiin:

Oetaan hyvä asento.

Kuunnellaan hiljaa vallitsevia olosuhteita – toisiamme, ympäristöä – annetaan energian, aistien kulkeutua kehoomme. Ensin kuunnellaan aktiivisesti kaukaa ja sitten läheltä tulevia ääniä tai jätetään kuuntelu toissijaiseksi – kuunnellaan passiivisesti.

Ajatuksen tasolla voidaan olla tietoisia näkymättömistä värähtelyistä, virtauksista: sähkömagneettisesta- sekä hiukkassäteilystä, jotka liikkuvat ilmassa ja jotkut niistä ovat kehollemme elintärkeitä ja silloin toimimme niiden vastaanottajina.

Voimme myös ohittaa tai sulkea pois ulkoa tulevat äänet keskittyä esimerkiksi kehon sisäisiin ääniin. Tunnetaan ja kuunnellaan ääntä iholla. Voit sulkea silmät välillä ja keskittyä vain tuntemaan tai kuuntelemaan. (Ajauksia-ryhmä: Aistiharjoite 2016.)

Taiteellisen tutkimukseni aikana taiteellinen toimintani muuttui paitsi kollektiiviseksi toiminnaksi, myös tutkimusmenetelmäksi, jonka avulla pyrin vapautumaan tekijyyteen liittyvästä hierarkiasta. Kokeva osallistuja voi olla teoksen tasavertainen tekijä. Kukin ryhmämme jäsen kehittää oman aistiharjoituksen itsenäisesti, sen jälkeen jaamme sen ryhmän kesken ja yhdessä päätämme otammeko sen mukaan seuraavien osallistujille jaettavien harjoitusten joukkoon.

Itsenäisesti kehitetyillä aistiharjoite-ehdotuksilla herätetään osallistuja kokemaan tai havainnoimaan, aistimaan ympärillään olevaa. Kokija ja tekijä voivat kohdata toisensa tasa-arvoisina. Tekijöiden ja kokijoiden päätöksenteo havaintojen aikana perustuu demokratiaan ja vapaaehtoisuuteen. Aistitutkimusretkien jälkeen jaamme yhteisiä kokemuksiamme osallistujien kanssa. Lopputulos jää olemaan usein kokijoiden tai tekijöiden välisenä asenteena, henkilökohtaisena kokemuksena tai yhteisesti jaettuna aistikokemustietona.

Ryhmä on avoin ja sallii muutokset ryhmän kokoonpanossa. Ryhmämme tutkii ja tuottaa kokemustietoa taiteellisten menetelmien avulla. Pyrkimyksemme on ymmärtää aistikokemuksia ihmisen olemisen ja ekologisen ympäristösuhteen kannalta sekä lisätä henkilökohtaista ja kollektiivista kehoallista tietoisuutta. Pohdimme tekijyyden eettisiä valtarakenteita. Kysymme, kenen tekijyydestä on kysymys, kun puhumme yhteisötaiteen tekijyydestä. Mitä on jaettu tekijyys? Miten se syntyy? Miten omistajuus ja valta liittyvät tekijyyden kysymyksiin? Voisiko niitä purkaa ja miten?

Demokraattinen päätöksenteko ja taiteellisen toiminnan suunnittelu yhdessä muiden ryhmän jäsenten kanssa ovat suoraan vaikuttaneet siihen herkkyyteen, millä kuuntelen sekä osallistujia että muita ryhmän jäseniä. Kyse on tekijyyden jaetusta vastuusta ja toisen kunnioituksesta sekä erilaisuuden ja erimielisyyden tilasta ja sen hyväksymisestä. Asenteesta, joka omalta osaltaan auttaa purkamaan ja vapauttamaan tekijyyden hierarkioita.

Martta Heikkilän mukaan Lacoue-Labarthen mimesiksen logiikka on ollut olemassa jo ennen asioiden alkuperää ja alkuperäinen on siten luonteeltaan mimeettistä, kuviteltua (Heikkilä 2017, 46). Jos asioiden alkuperä on jo luonteeltaan mimeettistä, ei eroa asioiden alkuperän ja sen kopion välillä välttämättä ole, vaan sen perustuu jäljittelyyn. Ihmisen toiminta perustuu opittuun käyttäytymiseen eli jäljittelyyn ja siksi voidaan ajatella, että yhteisötaiteellinen toiminta on jo lähtökohdiltaan mimeettistä.

Visuaalisen teoksen katoavuudesta kirjoittaa myös Saara Hacklin, kun hän toteaa, että toisto ikään kuin muuttaa alkuperäisen kuvan läsnä olevaksi ja silloin raja itsen ja toisen välillä häviää (Hacklin 2017, 94). Jos raja teoksen ja kokijan väliltä katoaa ja teos rakentuu uudelleen katsoja-kokijan ja teoksen välillä, niin samalla tekijän ja kokijan asema murenee, Hacklinin mukaan näin ei kuitenkaan käy vaan tekijyys vahvistuu (ibid.)

Hahmotan nykykuvataiteen toimintakentän valtarakenteena, arvohierarkiana, jonka institutionaalinen rakenne on kuin globaali verkosto tai hierarkkinen pelikenttä. Chantal Mouffe kirjoittaa institutionaalisesta vallasta ja vallan luonteen siirtymisestä sekä biopolitiikasta eli siitä, miten valta ruumiillistuu (Mouffe 2008; vrt. Heikinaho 2017). Teknologia hallitsee arkeamme, läsnäolomme on muuttunut virtuaaliseksi. Yritykset eivät kysy kantaamme, vaan teknologian ja ihmisen välinen suhde on riippuvuussuhde. Ruumiimme on valjastettu. Päätöksenteko riippuu kuitenkin asemastamme hierarkiasa ja viime kädessä siis meistä taiteilijoista ja etiikastamme – siitä, miten kykenemme sopimaan ehdot, joilla haluamme toimia, olipa kysymys sitten kaupunkitilasta tai omasta kehostamme.

Sosiaalisessa mediassa syntyvä virtuaalinen maailmankuva ja siitä kehittynyt käsitys maailmasta on arkipäiväämme. Sinne minne representaatio asettuu, siellä speaktaakkeli saa vallan. Kuten jo olen maininnut, Debord viittaa speaktaakkelin asemaan valtion, yhteiskunnan sisällä. Hänen näkökulmastaan ihminen on alisteinen kuvavirralle. Nyky-yhteiskunnassa sen voidaan ajatella tarkoittavan esimerkiksi suuryhtiöiden globaalia teknologiavaltaa ja ihmisen riippuvuutta teknologiasta. Olemme aina alisteisia talouden valtasuhteille ja järjestelmälle, jonka osia olemme.

Jatkuva ulkoapäin asetettu tuottamisen tarve estää usein sisältöön syventymisen. Taide voi keskeyttää, katkaista ja tunkeutua katsoja-kokijan arkeen. Kollektiivisen, aistimellisen toiminnan avulla voimme kuitenkin löytää uudenlaisia kiinnekohtia suhteessa itseemme, itsellemme vieraisiin asioihin, ympäristöömme ja käsitykseemme biodiversiteetistä eli siihen, millaiseen maailmaan itsemme asetamme ja millä ehdoin.

Me taiteilijat voimme yhdessä ja kollektiivisesti purkaa ja vapauttaa taiteellisen toimintamme avulla teosrakenteita. Nykyisissä esitys- tai kuvataiteen teoksissa on usein kysymys subjektin paikasta teoksen tai esityksen osana tai subjektin hajoamisesta, ja mimesis on aina mukana näissä toiminnallisissa prosesseissa. Mimesis edustaa Lacoue-Labarthesin ajattelun mukaista toimintaa, alttiina olemista. Kuten oma toimintani taiteilija-tutkijana, myös Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitykset *Näkymätön valtakunta* ja *Naked / Sacred* pyrkivät nähdäkseni purkamaan teoksen ja tekijyyden rakenteita sekä avaamaan näin mahdollisuuksia uusille kollektiivisille subjektikäsityksille sekä poliittiselle vaikuttamiselle, kuten Mouffe ehdottaa.

Katsoja-kokijan, esiintyjän, osallistujan, tekijän paikan, roolin ja aseman muutoksilla voimme esittää kysymyksiä ihmisen yhteisöllisyydestä, osallisuudesta ja vastuusta. Kehollisessa ja vastavuoroisessa tilanteessa toisen toiseus puhuttelee meitä katseen, kasvojen ja ihon – aistien tasolla. Voimme aistia toisen toiseuden itsessämme. Ihmiselle ominaisen toiseuden ja ihmisten yhteiskunnalliseen toimintaan liittyvien eettisten velvoitteiden

kautta mimesis voi avata ja paljastaa meille jotakin meistä itsestämme ja toimintamme perusteista. (Ks. Heikkinaho 2017 ja 2018.)

Taiteilija-tutkija:

Kun astuin taiteen toiminnallisesta pystymetsästä teoria-orientoituneisiin ja täysin englanninkielisiin tohtoriosaston (2008) opintoihin ja minun piti tuottaa ensimmäinen englanninkielinen teorialuonnos, kävi kehoni ääriarajoillaan.

Olimme opiskelijaryhmänä moniäänisiä ja erimielisiä. Olimme aktiivisia ja osallistimme Kuvataideakatemiaa päätöksentekoon, meillä oli oma edustus monissa hallintoelimissä.

Nyt johtosääntöuudistuksen myötä kolmen eri akatemian itsenäinen rooli on katomassa enkä ole huomannut kenenkään puhuvan siitä. Mitä kauemmas päätökset ruohonjuuritasolta siirtyvät, sitä vähemmän vaikuttaminen kiinnostaa meitä opiskelijoita.

Voiko taiteilija vapautua taiteen kentän tai instituution hierarkiasta?

Ei, mutta taiteilija voi siirtyä sivummalle, hävittää tekijyytensä ja löytää uuden paikkansa taiteellisen toiminnan mikropoliittiselta tasolta, missä pienetkin päätökset saavat merkityksensä, vastaa taiteilija-tutkija.

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. (2007): *Esteettinen teoria*. Suomentanut Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

Adorno, Theodor W. (1997): *Aesthetic Theory*. Kääntänyt Robert Hollot-Kentor. New York & London: Continuum. [alkuteos: *Asthetische Theorie*, 1970].

Aristoteles (1997): *Retoriikka. Runousoppi. Teokset IX*. Suomentaneet Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus.

Benjamin, Walter (1977): "Über das mimetische vermögen". *Gesammelte Schriften II,1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 210–213.

Benjamin, Walter (1989): *Messiaanisen sirpaleita*. Suomentanut Raija Sironen. Toimittajat Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Reijo Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto, Kansan sivistystyön liitto.

Debord, Guy (2005): *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suomentaneet Tommi Uschanof ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Summa. [alkuteos: *La société du spectacle*, 1967]

Hacklin, Saara (2017): "Mimesis kuvataiteessa". *Mimesis: filosofia, taide ja yhteiskunta*. Toimittaneet Jukka Mikkonen ja Antti Salminen. Jyväskylä: SoPhi. 84–103. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55725/978-951-39-7097-0.pdf?sequence=1> Haettu 25.11.2018.

Heikkilä, Martta (2017): "Mimesis mannermaisessa filosofiassa". *Mimesis: filosofia, taide ja yhteiskunta*. Toimittaneet Jukka Mikkonen ja Antti Salminen. Jyväskylä: SoPhi. 32–50. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/55725/978-951-39-7097-0.pdf?sequence=1> Haettu 25.11.2018.

Heikkinaho, Minna (2017): "Tekijä etsii kotia. Avoin kirje minulta teille muille. Harjoitus, jossa tekijä vapautuu ja eettinen yhteisöruumis astuu esiin". *Ruukku – Studies in Artistic Research 7*. <https://www.researchcatalogue.net/view/294615/354085>. Haettu 28.08.2018

Heikkinaho, Minna & Seraphin, Lena (2017): "Yhteisöllisen kirjoittamisen alkeet". *Nivel 8*. <http://nivel.teak.fi/poetics-of-form/lena-seraphin-ja-minna-heikkinaho-havaita-ja-kirjoittaa/> Haettu 17.10.2018.

Hirvonen, Ari & Lindberg, Susanna (2009): "Johdanto". *Mikä on mimesis? Philippe Lacoue-Labarthe teatteri*. Toimittaneet Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Helsinki: Tutkijaliitto. 9–17.

Laitinen Tuomas (2014): "Katoava elimistö". *Kokeva keho*. Toimittaneet Julius Elo ja Tuomas Laitinen. Helsinki: Yliopistopaino. 25–51.

Magun, Artemy (2009): "Mimesis filosofisena käsitteenä: Philippe Lacoue-Labarthe ja Theodor Adorno". *Mikä on mimesis? Philippe Lacoue-Labarthe teatteri*. Toimittaneet Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Helsinki: Tutkijaliitto. 187–229.

Mouffe, Chantal (2009): "Kritiikin vastahegemonia interventiona". Suomentanut Janne Hernesniemi. *Megafoni*. <http://www.megafoni.org/kritiikki-vastahegemonisena-interventiona/> Haettu 17.10.2018.

Parviainen, Jaana (2006): *Bodies Moving and Moved. A phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Tampere University Press.

Reiners, Ilona (1999): ”Ei-identtisen estetiikka”. *Konstellaatiota. Kirja Adornosta*. Toimittaneet Ilona Reiners ja Jukka Kotkavirta. Tampere: Vastapaino. 119–142.

Reiners, Ilona (1998): ”Materialistinen ethos. Mimesiksen jälki Theodor W. Adornon moraalifilosofiassa”. *Etiikka ja estetiikka*. Toimittaneet Ilona Reiners ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 171–193.

Ziegler, Denise (2010): *Poettisen piirteistä. Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

KUVA-, TAI ESITYSTAITEELLISET, MUUT TOIMINNALLISET LÄHTEET:

Ajauksia-ryhmä 2017–

Baibulat, Niran (2016): Walking writing. <https://niranbaibulat.com/walking-writing/> Haettu 18.10.2018.

Heikinaho, Minna (2008–2013): Saa sanoa, Sanonko ja Saatan sanoa. Helsinki. <http://www.saasanoa.com/> Haettu 29.06.2017.

Todellisuuden tutkimuskeskus. Naked / Sacred. Työryhmä: Julius Elo, Saara Hannula, Maija Mustonen, Anni Rissanen, Petri Taipale, sekä vierailevat esiintyjät Anna Maria Häkkinen ja Jarkko Partanen. Kaapelitehtaan Valssaamo 31.10.2010. Helsinki. <https://todellisuus.squarespace.com/todellisuuden-tutkimuskeskus/naked-sacred-a-participatory-performance> Haettu 20.01.2019

Näkymätön valtakunta. Ohjaus: Julius Elo ja Tuomas Laitinen. Tilasuunnittelu: Saara Hannula. Valosuunnittelu: Tomi Humalisto. Äänikonsultaatio: Kimmo Modig. Muu työryhmä: Anna Maria Häkkinen, Anna Jussilainen, Suvi Leppänen, Minja Mertanen, Janne Pellinen, Linda Priha, Iris Raipala. Kiasman Kontti 03.10.2008. <http://todellisuus.squarespace.com/todellisuuden-tutkimuskeskus/nakymaton-valtakunta>. Haettu 20.01.2019

KONFERENSSI-, LUENTO-, LUKUPIIRILÄHTEET:

Kirkkopelto, Esa ja Tervo, Petri 2011. *Mimesis*-kurssi. Teatterikorkeakoulu, Helsinki 29.–31.3.2011.

Gröndahl, Laura ja Santanen, Sami 2010. *Paikan kohtalo* -kurssi. Aalto-yliopisto. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Helsinki.

HAASTATTELUAINEISTO

Heikinaho, Minna 2017. Keskustelu Iina Tajonlahti & Kaisa Kukkonen. Pituus: 20 min. Helsinki 15.12.2016.

YSTÄVÄN OMAELÄMÄKERTA

PEKKA KANTONEN

Ystävän omaelämäkerta – taiteilija palveluksessa on vuonna 2017 valmistuneeseen tohtorintyöhöni kuuluva kolmen taiteilijan yhdessä tekemä viisikanavainen videoteos, joka pyrkii kertomaan yhden tekijänsä, kuvanveistäjä Goa von Zwegbergkin kesäidentiteetistä. Kepeältä tuntuvasta aiheestaan huolimatta se on monitasoisin sovellutus metodista *videokuvan sukupolvittelu*, *Generational Filming*, jonka olen yhdessä Lea Kantosen kanssa kehittänyt ja josta tein taiteellisen tohtorintyöni (Kantonen 2017). Videokuvan sukupolvittelussa katsotaan yhdessä eri yleisöjen kanssa video-otoksia, niistä keskustellaan ja keskustelut kuvataan ja liitetään osaksi muuttuvan teoksen tai tutkimukseni sanoin tapaustutkimuksen seuraavaa editiota. Kun videoituja kommentteja kommentoidaan ja kommentin kommentteja kommentoidaan syntyy yhä uusia videokuvan sukupolvia. Sanallisten kommenttien lisäksi kommentit voivat olla kuvallisia tai esityksellisiä kuten tässä tapaustutkimuksessa.

Videokuvan sukupolvittelu on yhteisöllinen ja osallistava videokuvaamisen ja katsomisen metodi, jota olemme soveltaneet sekä videopäiväkirjan kotivideoihin että eri yhteisöjen kanssa kuvattuihin videoihin. Yhteisötaiteen

keskeisten estetiikkojen näkökulmasta se ei selkeästi edusta mitään niistä, mutta siinä on piirteitä useista. Pitkäkestoisuuden ja jakamiseen perustuvan toimintatavan osalta se noudattaa Grant Kesterin dialogisen estetiikan ihanteita (Kester 2004). Paikkasidonnan taiteen tutkijan Miwon Kwonin määrittelemä *Collective Art Praxis* (Kwon 2002) toteutuu silloin, kun videoiden katselut yhdessä muodostavat väliaikaisia yhteisöjä. Kommentointien katselu herättää usein osallistujissa halun väittää vastaan ja voi perustellusti väittää, että näin metodi lietsoo ristiriitoja. Näkemuserot tulevat esiin Claire Bishopin antagonismin mukaisesti (Bishop 2004).

Tämä kirjoitus on kuvaus sekä videoteoksen että tämän kirjoituksen syntyprosessista.

Mä heräsin puol neljä ja kuvittelin että mä siirryn tonne Pyryn sänkyyn Eskon huoneeseen, mutta ei, mä rupesin kirjoittaa, mä luen Idioottia, Dostojevskin Idi-oottia, niin se tulee koko ajan tohon tekstiin. (Tauko.) Se on mulle kaikkein tärkein kirjallinen inspiraation lähde, se on paras romaani mitä mä tiedän. Kaikki ne tilitykset mitä siinä on. Mutta se on äärimmäisen tuhoisa esikuva, koska ne jotka siinä kirjoittaa tai puhuu omasta elämästään on tuhon omia. Ja Dostojevski eläy-tyy niihin kaikkiin. Se on tavallaan viitekehys kun mä kirjoitan Goasta tätä lukua. Mä vuoronperään tässä kirjoittaessani petyn erilaisiin tapoihin lähestyä. Ensin se oli tää dialogisen taiteen ja antropologisen tutkimuksen suhde, sitten tulee nää postmodernit identiteettiteoriat, niihinkin mä petyn. Sitten on Bahtinin tulkinta Dostojevskista, se on mun pelastus Goan kanssa. Tää viimeisin pettymys oli se, että kun mä yritän sijoittaa tätä meidän dialogista taidetta johonkin näistä olemassa olevista pohdinnoista ja suhteuttaa niihin. Se menee jotenkin näin, että tää Kesterin dialoginen estetiikka – Kester on mun ohjaaja – on läheinen ja me ollaan melkein ideaalitaiteilijoita siihen, mutta meillä on tää Lyotardin differend, joka jäytää. Ja sitten tää Lyotard, okei, se nyt ei oikein kelpaa yhteisötaiteen viitekehyykseksi, kun pitäisi vaan puhua siitä mistä ei voi puhua tai yrittää ilmaista siitä jotain. Sitten on se joka tekee Lyotardin agonismista lähestyttävän version, tää belgialainen yhteiskuntafilosofi Chantal Mouffe. Mä, niinkuin moni taidemaailmassa, olin in-

nostunut siitä, niin sekin tekee semmosen hiphei-hypyn omaan agonistiseen plu-ralismiinsa, että tällöinen vihollisuus kääntyy, enemystä tulee adversary, millä ihmeen hipheillä se syntyy? Kun sen [Mouffen] kritiikki on se, että se ei usko Habermasin näkemykseen, että voi olla rationaalinen perusteltu Deliberative Democracy, että ihmiset ymmärtää mikä on yhteinen hyvä, niin se [Mouffe] väittää, että kun on nää tunteet, passions, siinä mukana, niin sellainen ei onnistu – siitä mäkin olen samaa mieltä. Mutta se hiphei on, että miten tämä antagonistinen, jossa on tämä vihollinen tai viholliskuva, niin muuttuu niin että se ymmärretään vastapuoleksi. Viimeiseksi mä petyin tähän Mouffen agonistiseen näkemykseen.¹ Pettymys siitä että kaikki nää teoriat taiteessa haluaa sanoa sen viimeisen sanan, ja vielä se taide minkä Mouffe sanoo olevan agonistista on perus, yesmenin-tyyppistä aktivistitai-detta, joka on ihan hyvää, mutta eihän siinä ole mitään ulottuvuuksia teoreettisesti hegemonian vastaisessa ajattelussa. Tää on pettymyksen kenttä, kun yritän asettua osaksi jotakin, tavallaan tää on se mun kodittomuuden kokemuksen teoreettinen sovellutus. Sen mä haluaisin kirjoittaa, mutta sitten (naurahdus) enhän mä voi luoda super-rakennetta kaikkien kriitikkojen yläpuolelle, että te ette tiedä sitä että te ette tiedä, että mä tiedän että te ette tiedä enkä mäkään tiedä. Siihen mä päädyn. Tässä ainoita tukipilareita on joku Foucault, joka todellakin on yrittä-nyt kaikkeen omaan tutkimukseensa liittyvään tietoon tutustua ja ymmärtää, ja päättyy, ei nihilismiin, mutta ei mihinkään hipheihin vaan jatkuvaan genealogiseen kehitysprosessiin. Tää on ehkä yksi syy, että tää tohtorintutkinto vitkuu ja vitkuu. (Huokaus.) (Työhuoneeni, videopäiväkirja 18.1.2014 klo 4.30)

1 Mouffen yhteiskuntamalli, *agonistinen pluralismi*, on syntynyt hegeliläis-marxilaisen yhteis-kuntafilosofian pohjalta kritiikiksi John Rawlsin ja Jürgen Habermasin kehittämälle harkit-sevan demokratian mallille. Mouffen mielestä harkitsevassa demokratiassa luotetaan liikaa ihmisten kykyyn tehdä päätöksiä rationaalisin perustein. Malli unohtaa ihmisten tunteet ja intohimot. Agonistisessa pluralismissa poliittinen ymmärretään potentiaalisesti konfliktii-viseksi. Poliittisessa päätöksenteossa tulisi konsensukseen pyrkimisen sijasta pyrkiä anta-agonististen, vihamielisten, ristiriitojen miedontamiseen ilman että ristiriidoista pyritään eroon. Konfliktit ja erimielisyydet kuuluvat yhteiskuntaelämään. Mouffen mallissa antago-nismi voi säilyä, mutta vihollinen muuttuu vastapuoleksi. Vastapuolen kantaa ei tarvitse hyväksyä, mutta vastapuolen oikeus esittää kantansa tulee hyväksyä. (Mouffe 2000.)

Ennen tämän tekstin kirjoittamista mielessäni oli vuosien aikana pintynyt Lean ja minun yhteinen näkemys Goasta “postmoderneimpana ihmisenä”, jonka tunnemme. Jo yhteisen projektin alussa ajattelin, että teoreettinen kehys Goan henkilökuvalle löytyisi postmodernien feministifilosofien, Judith Butlerin ja Tuija Pulkkinen, identiteettiteorioista. Suomalainen filosofi Tuija Pulkkinen hylkää näkemyksen siitä, että ihmisellä olisi joku synnynäinen Minä, jonka tulisi tulla esiin elämässä. Ihmisen identiteetti rakentuu sukupuoli-identiteettiä myöten erilaisissa tieto-valta -diskursseissa, joita yksilö ei voi valita (Pulkkinen 1998). Pulkkinen rakentaa tulkintansa identiteetin rakentuneisuudesta ennen kaikkea tukeutuen Butlerin näkemykseen performatiivisuudesta. Butler lähestyy identiteettiä sukupuolinäkökulmasta feministisen teorian nykyklassikoksi arvostetussa teoksessaan *Hankala sukupuoli* (suom. 2006). Hän soveltaa Foucault’n (Nietzscheiltä perittyä) genealogista näkemystä, joka hylkää alkuperän tavoittelun ja keskittyy syntihistorioiden jäljittämiseen ilman toivoa alkuketken löytymisestä.

Pohdinnassaan Butler viittaa Simone de Beauvoirin ajatukseen siitä, että “naiseksi ei synnytä vaan pikemminkin tullaan” ja jatkaa: “Jos väitteessä on jotakin perää, se johtuu siitä, että nainen itse on tuossa väitteessä liikkeessä oleva termi: tulemista, rakentamista, jolla ei voi todenmukaisesti sanoa olevan alkua tai loppua. Jatkuvasti käynnissä olevana diskursiivisena käytäntönä se on avoin puuttumisille ja uudelleen merkityksellistämislle.” (Butler 90–91). Butlerille sukupuoli-identiteetti – ja identiteetti ylipäänsä – on esitys, joka rakentuu teoissa. Englannin kielen verbi *perform* merkitsee sekä esittämistä että tekemistä. Ihminen esittää jatkuvasti omaa sukupuoltaan tai tuottaa oman sukupuolensa matkimalla toisia sukupuolitetuista tekoja ja esityksiä. Butlerin identiteettiin liittyvä performatiivisuus ei viittaa pelkästään esityksellisyyteen, vaan myös kielitieteilijä J. L. Austinin puheaktiteoriassa muotoilemiin performatiiveihin, sanoihin jotka tekevät. Teoksessaan *Näin tehdään sanoilla* (suom. 2016) Austin määrittelee performatiiveiksi lauseet, jotka eivät ole tosia tai epätosia, vaan lauseita jotka vaikuttavat oikeissa olosuhteissa todellisuuteen. Butlerin näkemyksen mukaan

ihmisten jako biologisiin perustein kahteen sukupuoleen, mieheen ja naiseen, on ajatuksellinen konstruktio, ei luonnontila. Se on yhtä lailla rakennettu kuin sosiaalinen sukupuoli.

Miksi en saa Goaa taipumaan butlerilaisen identiteettianalyysin mannekiiniksi? Hän on aikuisen elämänsä aikana näyttänyt barbilta, punkkarilta, luomuviljelijältä ja tyypilliseltä mustaan univormuun pukeutuvalta kuvataiteilijalta – unohtamatta tyylietietoista kierrätysvaatteita suunnittelevaa ja niitä Defender-tuotemerkillä myyvää henkilöahmoa. Teoksen *Ystävän omaelämäkerta* esittelyssä Goa määrittellään seuraavasti: suomenruotsalainen neljän lapsen äiti, kristitty vasemmistolainen taiteilija, maanomistaja ja pienyritystä. Goa on elämänsä aikana luonut uudelleen nahkansa useita kertoja Butlerin rakentuneen identiteetin merkityksessä. Hän ei vain vaihda ulkoista olemustaan kuin muodinmukaista kuosia, vaan muutos ulottuu elämäntapaan ja arvovalintoihin. Goa rakentuu uudelleen ja uudella tavalla. Goa on kasvanut suomenruotsalaisessa työläisperheessä, jonka sukukalleuksiin kuuluu Tsekistä peritty von-liite. Hänen kotikielensä on suomi, paitsi kun hän puhuu nuorimman lapsensa kanssa ruotsia. Hän on pienituloisen, mutta hänellä on omaisuutta. Videolla esiintyvä Goa täyttää myös toisen maailmansodan aikana tai sen jälkeen aikuistuneen Suomen naisen ideaalin: raatajanaisen, naisen, joka pystyy suorittamaan sekä miehen töistä että naisen velvollisuuksista (ks. esim. Näre ja Kirves 2008). Goan kohdalla mikään identiteetin peruskategorioista – sukupuoli, luokka, etnisyys – ei esiinny totulla ja eheällä tavalla.

Lea: Mun mielestä Butler kertoo Goasta todella hyvin, mutta se on eri asia että Butler ärsyttää sua. Sun täytyy jotenkin pystyä ilmaisemaan se tossa, jatkaa kirjoittamista. [...] Miten puhua ihmisestä joka sijoittuu kaikkien kategorioiden väliin tai kummallisiin rajatiloihin puhuttiinpa identiteetistä sitten sukupuolen, luokan, uskonnon tai kielen tasolla. Goahan siinä omassa sukuvideossaan koskettelee näitä kaikkia identiteettejä. Goa ei pysty jäänkösettömästi millään akseleilla sijoittumaan joko-tai kategoriaan vaan jää kummallisella tavalla

väliin. Miten puhutaan ihmisestä, jonka identiteetti, kaikki nämä muuttujat ovat monella tavalla toisistaan riippuvaisia? Sehän on siinä väkivaltaista siinä taksonomiassa, että siinä on vain ne joko-tai vaihtoehdot. Sen takia tuntuu, että kun sä olet siihen Butleriinkin tyytymätön, niin että sä et ole päässyt Butlerissa riittävän pitkälle, sillä Butler nimenomaan tästä asiasta puhuu. Mun mielestä sun ei pitäisi olla tyytymätön Butleriin, mutta kysehän on siitä, että sinäkin sijoitut väliin tässä tyytymättömyydessäsi. Sä haluat ymmärtää, mutta joku sinussa panee vastaan. (Kotimme tupakeittiö, videopäiväkirja 24.1.2014.)

Tunnustan puutteelliset tietoni Butlerin sukupuoliteoriasta. Vastareaktion on ennen kaikkea tunnepitoinen. En löydä kuvaamiselleni tai suhteelleni Goaan hyväksyttävää paikkaa Butlerin teoriassa. Olen heteromies rakentuneen sukupuolisuuden karusellissa. Antropologian *joking relationship* on tarkin ilmaisu kuvaamisen kautta esiin tulevalle suhteellemme, jolle Bahtinin dialogismi/karnevalismi tarjoaa hyväksyttävimmän selityksen.

Toiseen umpikujaan päädyin, kun yritin sijoittaa tätä Goan kanssa tehtyä teosta Grant Kesterin *dialogiseen estetiikkaan*. Yhteisötaiteen estetiikkojen kirjossa Kesterin ajattelutapa on tuntunut läheiseltä ja innostavalta, mutta ei silti omalta. Venäläisen semiootikon Mihail Bahtinin dialogismi on kiintein yhteinen nimittäjä Kesterin ja oman taiteemme välillä, vaikka oletukseksi on, että olemme lukeneet Bahtinimme kovin eri tavalla.

Neuvostokansalainen Bahtin kyseenalaisti marxilaisen yksiarvoisen totuuskäsityksen ja esitti näkemyksen, jonka mukaan totuus muodostuu erilaisista, jopa toisilleen ristiriitaisista väitteistä. Bahtinin ajattelussa marxilainen dialektiikka ja dialogismi lähestyvät totuutta eri tavalla. Hegelin idealismista periytyvä dialektiikka luo teesistä ja sen antiteesistä synteessin, joka johtaa totuuden kirkastumiseen. Dialogismissa teesi ja antiteesi voivat pitää yhtäaikaan paikkansa. Totuus ei kirkastu yhdeksi vaan säilyttää moninaisuutensa. Bahtinin mukaan jokainen lausuma käy dialogia edeltävän ja sitä seuraavan puheen kanssa. Lausuman merkitys ei määrity itsessään vaan suhteessa toisiin lausumiin. Jopa yksittäinen sana määrittyy oman

historiansa ja assosiaatioidensa mukaan monimerkitykselliseksi (Bahtin 1986: 136). Bahtin perustaa dialogisminsa taiteellisen sovellutuksen Dostojevskin romaaneihin.

Jouluna 2013 aloin lukea (taas uudestaan) Dostojevskin *Idioottia* (2010) [1868]. Se on esikuvallinen sekä saippuaopperoille että viihteellisille jatkokertomuksille – miksei myös tarinalle Goasta, joka rakastaa Jane Austin -filmatisointeja ja “aamusarjoiksi” kutsumiaan dvd-paketeiksi kootuja ihmissuhdedraamoja, jotka nautitaan aamuisin maitokahvin kera.

Idiootti etenee suunnilleen “reaaliajassa” – yli kahdessasadassa ensimmäisessä sivussa se kertoo tapahtumat aamupäivästä iltaan. Seuraavat sata sivua kuluu kiistelyyn perinnöstä ja siihen liittyvästä häväistyskirjoituksesta, joka luetaan ääneen. Dostojevski raportoi uskollisesti henkilöittensä välikommentit ja hermostuneet liikehdinnät. Kun nuori kaunotar Aglaja tapaa perheeltään salaa aamuseitsemältä puistossa idiootiksi leimatun ruhtinas Myškinin, lukija tietää, että heillä on aikaa vain tunti. Tuskastun, koska Aglaja pääsee varsinaiseen asiaansa vasta kymmenen sivun jälkeen. Kiihdytän lukunopeuttani, ettei heitä yllätettäisi – turhaan. Tekstin reaaliaikainen tempo saa minut kuvittelemaan, että Dostojevski on purkanut salaa kuvattuja video-otoksia.

Bahtinin näkemyksen mukaan Dostojevski luo polyfonisen sana-avaisuuden, jossa kirjailija “ei puhu sankarista vaan sankarin kanssa” (Bahtin 1991:100). Bahtinille “Dostojevski on polyfonisen romaanin luoja. Hän on luonut olennaisesti uuden romaanigenren” (mts. 21). Bahtin tekee eron polyfonisen ja monologisen romaanin välillä. Edellisessä puhuu monia itsenäisiä ääniä, mutta jälkimmäisessä äänten monilukuisuudesta huolimatta tekijä, siis kirjailija, hallitsee äänten kirjoa. Polyfonia rikkoo romaanin monityyliseksi tai tyyllittömäksi sekä moniaksenttiseksi ja sisäisesti ristiriitaiseksi (mts. 33).

Kun luen *Idioottia*, Goan hahmo ilmestyy sekä Natasja Filippovnan että ruhtinas Myškinin paikalle. Natasja on traumaattisen lapsuuden elänyt *femme fatal*, johon moni rakastuu, mutta jota kukaan ei onnistu elävänä kahlitsemaan. Hänen sanansa ja tekonsa yllättävät sekä lukijan että romaanin henkilöt.

Kun Goalta kysytään sukupuolen tematiikasta videolla, hän kertoo kolmesta taideprojektista, joissa hän on suostunut muiden taiteilijoiden käytettäväksi.

Bahtinin mukaan Dostojevski ei pyri selvittämään lukijalleen, kuka hänen sankarinsa todellisuudessa on, vaan “Dostojevskia sankari kiinnostaa erityisenä näkökulmana maailmaan ja itseensä, ihminen merkitys- ja arvopositiona itseensä ja ympäröivään todellisuuteen nähden” (mts. 78). *Ystävän omaelämäkerrassa* on puutteelliset tiedot Goan elämänhistoriasta. Vain suhde kesäpaikkaan kerrotaan kronologisen täsmällisesti. Sillä on yhtymäkohtia *Idiootin* ruhtinas Myškiniin. Myškin saapuu romaanin alussa Pietariin rahattomana, mutta kahdensadan sivun jälkeen selviää, että hänellä on kirje, joka “ehkä” todistaa hänen perineen puolitoista miljoonaa ruplaa tädiltään. Goa on elänyt työväenluokkaisen lapsuuden ja nuoruuden, mutta isoisoisän ostama, nyt Goan omistama “kitukasvuinen metsä” Turun saaristossa on muuttunut puolella vuosisadassa arvotonteiksi. “Kitukasvuisesta metsästä” on vuosikymmenten aikana tullut Goan silmissä maanpäällinen paratiisi, josta on kiistelty ja jota on silvottu kuin Myškinin perintöä. *Ystävän omaelämäkerrassa* Goa näyttäytyy dostojevskilaisena “merkitys- ja arvopositiona itseensä ja ympäröivään todellisuuteen nähden” (mts. 78). Kuva Goasta ei ole aristotelisen draaman hahmottama kokonaishahmotus tai elämäkerrallinen hahmotus syntymästä nykyhetkeen, vaan katsojalle piirtyy kartta Goan arvoista. Teos keskustelee Goan arvoista ottamatta niihin suoraan kantaa. *Idiootti* koostuu fragmenteista henkilöittensä kohtaamisista, tai paremminkin monumentaalista vyörytyksistä, koko videokasetin kestoisista tallenteista, joita lukija katsoo eläytyen omaan viheliäisyyteensä, armon kaipuuseensa ja kuolemanpelkoonsa.

Meillä oli yhden kesän varpunen, joka me löydettiin vastakuoriutuneena...[...] Se ei ollut koskaan avannut silmiään. Ja kun se ensimmäisen kerran avasi silmänsä niin se näki minut, sillä seurauksella että se varpunen kasvoi luullen olevansa ihminen. Kaikkien odotusten vastaisesti mä sain sen pysymään hengissä, muun muassa hieromalla sen vatsaa mun huulillani niin että mä sain sen ulostamaan, mikä oli sille kohtuuttoman tuskallista ja vaikeeta ensimmäisten vuorokausien

aikana. Mutta Sirpa kasvoi ja hänestä tuli täysimittainen varpusen ruumiissa elävä ihminen, joka rakasti meitä täysin estottomasti. Ja vasta jälkeen päin Sirpan kuoltua mä tajusin, että minkä tähden Sirpa tuli mun elämään, koska mä todennäköisesti hänet itse tapoin neljäkymmenen kahden päivän päästä astumalla hänen päälleen. Ja mä ymmärsin vasta pitkän pitkän ajan päästä, että vaan Jumala voi haluta sanoa mulle jotain semmosta, että vaan ihmisen rakkaus on niin paskamaista, että se tappaa sen mitä sä rakastat enemmän kuin mitään muuta. Nelkytkaks päivää Sirpa oli mun elämässä ja mä pidän sitä mun elämäni suurimpana kokemuksena. Ja se on täysin mahdollista että tätä ei mitenkään pysty kuvallisesti välittämään maailmalle. (Ystävän omaelämäkerran taiteellinen monografia)

Goan kertomus varpusesta, jonka voi nimetä hänen uskonnolliseksi manifestikseen, valaisee teoksen bahtinilaisesti tulkittua dostojevskilaista luonnetta. *Idiootissa* on useita puhuttuja ja ääneen luettuja tunnustuksia. Kouraisevin niistä on keuhkotautiin kuolevan nuorukaisen Ippolitin kyynelelle juhloseurueelle lukema “MINUN VÄLTTÄMÄTÖN TILITYKSENI” (vers. Dostojevskin), joka vie neljäkymmentä sivua eli tunnin romaanin juhla-aikaa (Dostojevski 2010: 521–560). Goan faabelin videotaltioinnin katsovat muutamamat taiteen ammattilaiset ja heidän kommenttinsa liitetään osaksi teosta. He löytävät Goan kertomuksesta yhtymäkohtia etologiaan.

- Galapagos-saarilla on joskus löytynyt lintuja, jotka ovat traumatisoituneina oppineet väärän lajin lauluja. Ne ovat menettäneet yhteytensä vanhempiinsa ja naapureihinsa.

- Tämä lintu identifioitui ihmiseen, joka ruokki häntä kuin emo. Ruokkiminen voi rakentaa yhteyttä eri lajien välille. Hämmästyttävää, että se voi yhdistää niinkin kaukaisia lajeja kuin varpusen ja ihmisen.

- Tuntuu ilmeiseltä, että varpusenpoikanen leimautui Goaan. Siitä tuli ikään kuin uskonnollinen uhri, kun Goa astui sen päälle.

- Leimautuminen koitui linnun tuhoksi. Lintu ei olisi muutoin joutunut Goan

jalkojen alle. Se ei olisi tullut lähellekään ketään, joka olisi vahingossa voinut astua sen päälle. Leimautuminen – joka vastaa rakkautta – oli linnun tuho. (Ystävän omaelämäkerran taiteellinen monografia, käännös englannista Lea Kantonen)

Kuva Goasta piirretty teoksessa ennen kaikkea toiminnan ja hänen toimimensa kommentoinnin kautta. Goa on edelliseen keskusteluun osallistujien mielestä *bricoleur* Lévi-Straussin² antamassa merkityksessä. Hän käyttää moottorisahaa ja muita “miehisiä” työkaluja luovalla tavalla. Hänen identiteettinsä näyttäytyy performatiivisesti ja välillä myös performanssina. Toimielias alaston Goa hämmentää katsojan käsityksiä sukupuolen esittämistä, uskonnollisuudesta ja omistamisesta. Dostojevskin romaanien henkilöt ovat fiktiivisiä, mutta eivät täysin tekijänsä hallinnassa. Dostojevski kirjoitti *Idioottia* jatkokertomukseksi konservatiiviseen Venäläinen sanansaattaja (Russkiy Vestnik) aikakauslehteen kiireessä pelivelkojen riivaamana. Hänen muistikirjansa paljastavat, että kirjoitusprosessin aikana hän muutti koko ajan juonenkulkua, henkilöahmoja ja heidän suhteitaan. Hän ei “tiennyt” mitä kuvitteellisille henkilöille jatkokertomuksen seuraavassa osassa tapahtuisi. (Dostoyevsky 1967: 8)

Goan asema *Ystävän omaelämäkerrassa* on osin päinvastainen kuin Dostojevskin henkilöillä, sillä hän on yksi tekijöistä ja todellinen ihminen. Silti hänen suhteensa teokseen, sen antamaan kuvaan hänestä, on mielestäni samankaltainen kuin Dostojevskin sankarien suhde Dostojevskin romaaneihin. Bahtinin mukaan “Dostojevskin sankarit pyrkivät aina rikkomaan heitä koskevien **vieraisten** (lihavointi Bahtinin) sanojen lopullisen ja tietyl-

2 Strukturalistisen antropologian luoja, ranskalainen Claude Lévi-Strauss nimeää teoksessaan *La Pensée sauvage* (1962) *bricoleuriksi* ihmisen, joka käyttää saatavilla olevia työkaluja ja materiaaleja tarpeittensa ja mielikuvituksensa mukaan. Hän osaa vähän kaikkea, mutta ei hallitse työtään ammattilaisen tavoin. Engineer on Lévi-Straussin binaarijaossa henkilö, joka on alansa ammattilainen. Hänen toimensa heijastavat ajattelutapaa, jota Lévi-Strauss kutsuu tieteelliseksi ajatteluksi. *Bricoleurin* tapa toimia on osoitus villistä ajattelusta.

lä tavalla kuolettavan kehyksen (Bahtin 1991: 94).” Goa toimii Dostojevskin sankarin tavoin, kun hänestä tehtyä videota tulkitaan. Hän vastaa videoiden katsojille ja tulkitsijoille tavalla, joka kyseenalaistaa kysymyksen merkitystä. Alaston puunhakkaaja Goa saa kutsuyleisöltä tulkinnan: “Siinä on alaston nainen, maailman suurin konventio jos puhutaan sukupuolesta – sukupuoli tarkoittaa alastonta naista – ja vielä luonto.” Vastauksena tähän tulkintaan ja kysymykseen sukupuolen tematiikasta Goa kertoo kolmesta taideprojektista, joissa hän on “sekaantunut” toiseen taiteilijaan.

Mulle se sukupuolen tematiikka on kiinnostavaa, kun oikeesti tapahtuu sekaantumista. Ilkka painoi väkisin mun päätä vatiin, jossa oli suklaakastiketta, ja sitten se kysyi yleisöltä haluatko suudella mun vaimoani ja yleisö sai suudella hänen vaimoan. Ja toinen esitys tässä sarjassa johon mä tai teos johon mä olen osallistunut ja [joka] asettuu tähän jatkumoon on meidän Uusi Jerusalemi -ryhmän teos, jonka nimi oli Ilkka imettää haavoistaan, joka tapahtui Kluuvin galleriasa, jossa oli esitysasettelma vessassa, ja siinä isossa tilassa oli mun piirustuksia seinällä ja sitten oli juhla-ateria, jonka Pekka valmisti. Nää piirustukset oli mun piirtämiä, mutta mä jätin ne tahallani anonyymeiksi tietäen sen tehdesäni, että ne luetaan toisen taiteilijan piirustuksiksi. Jälkeenpäin kun me on tätä materiaalia työstetty ja tästä on tehty teos niin mä olen sanallistanut tän Pekalle niin että tää teos Pekka Kantonen on tän triptyykin kolmas osa, kolmas teos jossa mä annan tän tapahtua, että mä taiteilijana annan mun subjektini sekaantua toisen subjektiin, että se on mun näkökulma tähän sukupuoleen.” (Ystävän omaelämäkerran taiteellinen monografia)

Vastauksessaan Goa tekee ovelan väistöliikkeen. Hänelle esitettyssä kommentissa huomio on representaatioissa, jonka video antaa naiskupuolesta. Alaston nainen saariston villissä luonnossa on naiseuden stereotypia. Goan vastaus siirtää näkökulman kokemukselliselle tasolle. Kysymys sukupuolisuudesta merkitsee hänelle elämistä naisen ruumiissa ja omien rajojen hämärtymistä, ei naiseuden esittämistä. Hän kertoo kolme esimerkkiä siitä, mi-

ten hän on rakentanut omaa taiteilijaidentiteettiään, jossa sukupuoli on tärkeässä asemassa. Kaikissa niissä hän on miehen käytettävissä. Goa ottaa yhteistyössä sovinnaisen naisen paikan: hän antaa itsensä toisen käyttöön, hän häivyttää oman identiteettinsä ja antaa sen sulautua toiseen. On epäselvää, onko Goa kriittinen tällaista miehen ja naisen roolien rakentumista kohtaan. Hän (hyvinkin butlerilaisesti) analysoi toimillaan jotain sellaista käytäntöä, mikä muokkaa sekä meitä taideprojektien osallistujia että yleisöä ja jonka kautta sukupuoli tulee esitetyksi kulttuurissamme. Käytettävissä oleminen on näissä taideprojekteissa Goan tietoinen valinta. Kuka silloin on tekijä ja kuka teon kohde? Kuvaan videota, jolla on oma nimeni, mutta kuvaamisen kohteena on Goa. Goan antamassa teoksen nimessä paljastun tirkistelijä-kuvaajaksi, jonka roolin Goa antaa minulle. Onko alaston Goa peili minun miehelle katseelleni? Alastoman naispuunkaatajan ja mieskuvaajan suhde kuvaa ystävyttämme tavalla, jota antropologisessa tutkimuksessa kutsuttaisiin käsitteellä *joking relationship*.³ Puunkaadosta kertova etnografinen sekvenssi (ja sen raakaversio *Pekka Kantonen*) sisältää hirtehisää vihjauksia sukupuolten väliseen taistoon ja kiusantekoon. Goan moottorisaha herättää mieskatsojassa, ainakin minussa, kastroatiopelon. Saha karsii pystyssä seisovan puun alaoksia, se kaataa kuningasmännyn, se laukaisee maahan kaadetun puun, konkelon, jännityksen ja lopulta se sahaa kannontyngän, jonka Goan nahkasaapas potkaisee irti. Sukunimeni on Kantonen.

3 *Joking relationship* tarkoittaa antropologisessa tutkimuksessa suhdetta, jossa miehen ja naisen välillä on oletettu seksuaalinen jännite, joka yhteisön sääntöjen puitteissa saa toteutua keskinäisenä kiusaamisena ja pilantekona. Esimerkiksi mies voi tehdä veljensä vaimolle julkisesti seksuaalisia ehdotuksia, jotka jo lausuttaessa paljastuvat ja näin muuttuvat vaarattomiksi. Kun kumpikin osapuoli voi pilkata toista, kyse on symmetrisestä suhteesta. Jos vain toiselle osapuolelle pilkanteko on sallittua, suhde on asymmetrinen. *Joking relationship* ritualisoi ja karnevalisoi miesten ja naisten välisiä suhteita ja jännitteitä yhteisön tai suvun sisällä. Seksuaaliset jännitteet ovat silloin yhteisön rakenteellisten sääntöjen kontrollissa.



INSTALLAATION NELIKENTTÄ

Taidehallissa vuonna 2011 esillä ollut installaatio *Ystävän omaelämäkerta* koostuu viidestä videosta. Niistä neljä näyttää puutteellisen tai osittaisen muotokuvan Goasta ja viides video Goan kesäpaikan saaristomaiseman. Teoksen muoto on tutkimuksellinen nelikenttä.⁴ Neljä kottikärryä, joista jokaisen kyydissä on monitori ja dvd-soitin, on työnnetty näyttelytilan lattialle levittäytyväälle hiekkakentälle. Neljä viiden metrin mittaista puista parrua on asetettu ristin muotoon niin, että hiekkakenttä jakautuu neljään lohkokon. Ristin horisontaalinen linja muodostuu sanaparista etnografinen-taiteellinen ja vertikaalinen linja sanaparista sekvenssi-monografia. Kirjoitetut sanaparit

4 Nelikenttä on graafinen esitys, jota käytetään kuvaamaan kahden käsiteparin ja niiden välisten suhteiden muodostamaa kokonaisuutta. Sitä sovelletaan hyvin monenlaisissa yhteyksissä: strategisessa suunnittelussa, yhteiskunnallisessa tutkimuksessa, tiedonvälityksessä – tai missä tahansa tiedollisessa esityksessä, jossa käsitelty asia voidaan rajata kahteen käsitepariin.

nimeävät neljä hiekkalohkoa. Edessä vasemmalla on etnografinen monografia, edessä oikealla taiteellinen monografia, takana vasemmalla etnografinen sekvenssi ja oikealla takana taiteellinen sekvenssi. Jokainen kottikärryistä videoineen on yhdellä loholla. Tekijöinä ehdotamme näin neljää eri tulkin-taa Goan kesäidentiteetistä.

Installaation yhteydessä tarkoitamme “etnografisella” tutkimuksellista suhtautumista, joka perustuu osallistuvan havainnoinnin metodia toteutta-vaan kenttätyöhön. “Taiteellinen” viittaa toimintaan, joka noudattaa taitei-lijan määrittelemää estetiikkaa tai metodia, eli jonkinlaista ajattelutapaa, joka ohjaa taiteilijan työssään tekemiä valintoja. “Sekvenssi” tarkoittaa yksinkertaista, vain yhtä asiaa käsittelevää tiivistä kokonaisuutta.⁵ “Mo-nografia” on yhteen aiheeseen keskittyvä monimuotoinen, kaiken olennai-sen kertomiseen pyrkivä kokonaisuus. Monografian muotoa noudattava etnografisen elokuvan tavoite on liittää kaikki kuva-aineisto kokonaisnä-kemykseensä. *Ystävän omaelämäkerran* nelikenttä jännittyy etnografisen ja taiteellisen intention välille. Etnografia pyrkii ensisijaisesti tuottamaan tietoa kohteestaan, taiteellinen toiminta pyrkii antamaan muodon aiheel-leen. Bahtinilaisesti taiteellinen intentiomme ei ollut antaa eheää tai kirkas-ta muotoa teokselle, vaan säilyttää kohdettaan kunnioittava moninaisuus ja ristiriitaisuus.

Seinälle hiekkakentän taakse projisoituu koko kentän levyinen videonä-kymä Turun saariston rantamaisemasta. Kottikärryjen sarviin on ripustettu kuulokkeet, ja viereen on asetettu rantatuoleja, joilla voi istua. Hiekkaken-

5 Etnografinen elokuvantekijä John Marshall yhdessä nuoren Ju’hoasi-kansaa kuvanneen elokuvantekijän Timothy Aschin kanssa kehitti 1960-luvun alussa etnografisen elokuvan alalajin, sekvenssielokuvan. Se oli yhden asian tai yhden tapahtuman lyhytelokuva, joka ei tyypillisen etnografisen elokuvan tavoin pyrkinyt selittämään kaikkea kuva-aineistoa tai antamaan kuvattavasta kansasta tai yhteisöstä kokonaiskuvaa. “Film can follow small events closely, letting them take their own time and produce their own content. The re-sult is a sequence notable for the lack of conceptual and contextual framework which other forms of film attempt to supply. Most filmmakers would be unwilling to call a sequence a film.” (Marshall (1993) sit. in El Guindi 2004: 100)

tän reunalla on pyyhe ja vesivati, jossa katsoja voi pestä jalkansa käveltyään paljain jaloin hiekkalla.

NELIKENTÄN NELJÄ VIDEOTA⁶

Etnografisen sekvenssin ensimmäinen kuva näyttää auringossa kylpevän käk-kyräisten mäntyjen reunustaman hiekkarannan, jonne vie luonnonkivistä tehty polku varvikon läpi. Teksti, Sandö, 1.–5.7.2006, kertoo missä ja milloin video on kuvattu. Lähikuvassa vain rähjäisiin nahkasaappaisiin ja nahkalip-palakkiin sonnustautunut nainen kiertää rannan ehkä suurinta ja vanhin-ta mäntyä, kohottaa moottorisahan kasvojensa korkeudelle ja sahaa puun alimpia oksia. Vastavalossa näemme naisen kiipeämässä sulavasti männyn runkoa ylös vetoliinat olallaan. Hän sitoo liinat oksien tyveen, laskeutuu alas ja kokeilee liinujen vetosuuntaa. Moottorisaha hyrrää, ja kuningasmänty kaatuu. Kuuluu, kun kirveen kalahdukset osuvat sirkuttavien kesälintujen äänimattoon, kun alaston nainen pilkkoo pöllejä.

Etnografisen monografian videolukujen otsikot ovat: Tulo Sandöhön, Suku, Ympäristöstä huolehtiminen, Ruokahuolto, Puuhuolto, Nykymedia, Vapaa-aika ja Paikan merkitys. Videossa matkataan ensin Sandön saareen, jossa Goan suku on omistanut 75 vuotta hehtaarikaupalla maata. Goan isoäiti ra-kennutti saareen kesämökin vuonna 1971, kun Goa oli seitsenvuotias. Siitä lähtien Goa on viettänyt kaikki kesät kahta lukuunottamatta Sandössä. Vi-deo näyttää Goaa tapaamassa samalla saarella kesäänsä viettäviä sukulai-sia, sitten rehevöityneen kaislikon leikkaamista, kalastusta, puunhakkuuta, rantalentopalloa ja lopuksi Goan pohdintaa paikan merkityksestä.

Taiteellinen sekvenssi on kameralle tehdyn performanssin taltiointi, joka to-teutui Goan tonttiin kuuluvalla autiorannalla. Alaston Goa mönkii rantaviivaa pitkin kohti kameraa ja kameran ohi. Ylävartalo ylösalaisin pystyssä – kuin päätön torso – Goa liikkuu vaivalloisesti päätään raahaten niin, että kuvasta on vaikeata hahmottaa eri ruumiinjäsenten sijaintia ja liikettä. Video kes-

6 <https://www.researchcatalogue.net/view/352318/352341> [Haettu 14.1.2019].

tää lähes yhtä kauan kuin itse tapahtuma. Mönkimisen taustalla naisääni laulaa virttä.

Taiteellinen monografia alkaa pienen kutsuyleisön kanssa käydylle keskustelulla, jossa kommentoidaan etnografisen sekvenssin ensimmäistä versiota ja alkutekijöissään olevaa etnografista monografiaa. Kuva siirtyy välillä myöhemmin tapahtuneeseen keskustelun kommentointiin tai muihin tapahtumiin, joihin keskustelussa viitataan. Kontrolloimattoman tuntuisesti teema vaihtuu sukupuolen esittämisestä uskonnolliseen pohdintaan ja kuvaamisen reflektointiin. Monografian refleksiivinen luonne tulee esiin lukuisissa keskusteluissa, joissa teoksen aineistoa katsellaan ja teoksen muodosta yritetään sopia.

DIALOGINEN LÄHESTYMISTAPA

Videokuvan sukupolvittelu perustuu eri ihmisten kanssa – videokatselussa, metsässä tai keittiössä – käytyihin keskusteluihin ja tulkintoihin tapaustutkimusten videoista. Installaation suunnittelussa tavoitteemme oli jättää teoksen Goasta antama kuva pitkälti katsojan hahmotettavaksi. Jokainen neljästä videonauhasta pyrki omien teoreettisten rajoitustensa – nelikentän käsitteiden – puitteissa hahmottamaan Goasta mahdollisimman totuudenmukaista kuvaa. Eri versioiden mosaiikki hajotti kunkin nauhan enemmän tai vähemmän yhtenäisen kuvan. Tämä sisäisesti ristiriitainen näkemys vastasi Lean ja minun näkemystä Goasta ennen teoksen tekemistä. Goa itse ei ottanut kantaa näkemyksen totuudenmukaisuuteen, vaan hän antoi oman estetiikkansa mukaisesti “itsensä toisten taiteilijoiden käyttöön”. Taiteellisen sekvenssin performanssi on Goan suurin kannanotto hänestä luotuun kuvaan – sekin on sanaton kommentti. Goa osallistui kanssamme ja läheisten ihmisten kanssa videokuvan sukupolvittelun katseluihin ja keskusteluihin, mutta hän ei kommentillaan pyrkinyt määrittelemään videoiden hänestä antamaa kuvaa.

Bahtinin mukaan Dostojevskin henkilöhaamot eivät ole sitä mitä he sanovat olevansa eivätkä sitä mitä Dostojevski sanoo heidän olevan. *Ystävän omaelämäkerrassa* Lea, Goa ja minä – tekijät – emme väitä sanovamme,

kuka Goa on. Teoksen taiteellinen monografia on sinnikäs yritys selvittää Goan taiteilijuutta *videokuvan sukupolvittelun* keinoin. Lea ja minä pohdimme siihen kuuluvassa metsäkeskustelussa:

Lea: Jotenkin kunnioitetaan Goan taiteellista näkemystä... Tähän taiteelliseen videoon jotenkin Goan taiteellinen näkemys tulee hallitsevaksi: että Goa on taiteilijana meidän kanssa dialogissa, että me pyritään tässä taiteellisessa...

Pekka: Mutta kuka määrittelee Goan taiteellisen näkemyksen tässä yhteydessä kun hän sanoo että hän on täysin käytettävissä?

Lea: Tätä on tämmönen estetiikka, että me rakennetaan kolleegoina sellasta estetiikkaa, sellaista kollaboratiivista yhteisötaiteellista estetiikkaa, jossa kuvattava yhteisestä päätöksestä antautuu ohjaajan materiaaliksi, ja se on määritelmänomaisesti... Tai se on kuvattavan valinta, että näin toimitaan. Mun mielestä se asettuu vastakkain sellaisen yhteisötaiteen vallitsevan etiikan kanssa. (Ystävän omaelämäkerran taiteellinen monografia)

Ystävän omaelämäkerta on kolmen taiteilijan ja kahden perheen yhteisötaideprojekti, jossa koetellaan yhteisötaiteen rajoja. Grant Kesterin muotoilema *dialogisen estetiikan* mukainen taide on syntynyt avantgardetaiteen möyhentämään maaperään, mutta se kyseenalaistaa useita edeltävän taiteen ideaaleja. Kyseenalaistus sinänsä kuuluu avantgarden eetokseen, mutta dialogisen taiteen halu tehdä kompromisseja sekä yleisönsä että projektien osallistujien kanssa ei. Kesterin promovoinnissa taiteessa keskustelu sekä yleisön että prosessiin osallistuvien kanssa on estetiikan ydin. Teos tai muu lopputulos ei ole itseisarvo, mutta yhteiseen hyvään tai yhteiseen ratkaisuun pyrkivä keskustelu sinänsä on. Taiteilija ei ole itseriittäinen tekijä, joka päättää ja hallitsee teostaan, vaan hänen osansa on kuunnella muita osanottajia ja enemmän tai vähemmän tehdä kompromisseja heidän kanssaan. “*Dialoginen estetiikka* osoittaa paikan, jossa taiteilija suostuu olemaan riippuvainen ja haavoittuva suhteessaan katsojaan tai yleisöön. Tämä paikka määrittyy avoimuuden ja kuuntelemisen kautta.” (Kester 2004: 110.)

Dialoginen estetiikka karnevalisoituu teoksessa eräänlaisen mittakaavavirheen takia. Varpusen kuolema on teoksen järkyttävin ja mullistavin tapahtuma. Se leimaa taiteellista monografiaa. Varpusen kohtalon merkitys on symbolinen. Se kertoo uskonnollisesta kriisistä. Teoksen itsereflektiiviset keskustelut teoksen muodosta kuulostavat yhtä kuolemanvakavilta kuin keskustelut mielenterveydestä. Teoksen komiikka perustuu tosikkomaisuuteen. Ristiriita Kesterin kuvaamiin dialogisiin projekteihin on jyrkkä. Niissä on kyse tärkeistä yhteiskunnallisista kysymyksistä: Hampurin keskuspuiston suunnittelusta, Argentiinan La Plata -joen suistoalueen ekosysteemistä tai Intian adevasi-kansan pyhistä paikoista (ks. Kester 2011). Kesteriläinen dialoginen taide on usein luonteeltaan pragmaattista: se pyrkii konkreettisiin osallistujien elämää parantaviin muutoksiin. *Ystävän omaelämäkerrassa* ei ollut tällaista hyvään pyrkivää agendaa. Se kyllä pyrki muuttamaan – ja muuttikin – meidän taiteilijoiden ja muiden osallistujien käsityksiä dialogisen estetiikan hengessä. Käsityksemme sukupuolisuudesta ja tekijyydestä muuttuivat projektin myötä, mutta dialogista puuttui konsensuksen eetos. Dialogin luonne oli agonistista belgialaisen yhteiskuntafilosofin Chantal Mouffen luonnehtimassa merkityksessä: erilaiset käsitykset arvoista rehotivat ilman, että niihin löytyi yhteisymmärrystä, mutta ne eivät myöskään kärjistyneet antagonistisiksi, vihamielisiksi konflikteiksi (ks. esim. Mouffe 2000). Halusimme valmiissa teoksessa tuoda esiin tämän erimielisyyden ja polyfonian. Mouffen näkemyksen agonismista voi tulkita samanhenkiseksi kuin Bahtinin näkemyksen polyfoniasta. Kumpikin hyväksyy moniäänisyyden, jota ei pyritä harmonisoimaan.

Huomaan, että *Ystävän omaelämäkerrassa* esiin tuleva *joking relationship* ei löydä tyydyttävää ilmaisua, kun yritän määritellä sitä Kesterin tai Butlerin käsittein. Ne jäävät Bahtinin antamassa merkityksessä vieraiksi sanoiksi. Sekä Butlerin rakennettu sukupuoli Goan identiteetin määrittelyssä että Kesterin dialektinen estetiikka taiteemme kuvaamisessa tuntuivat vierailta. Miksi? Ehkä kyse on erilaisesta huumorintajusta. Esimerkiksi Butlerin essentialistisen identiteettikäsitteiden kieltäminen on niin ehdoton,

ettei se anna mielestäni tilaa tulkita ihmistä, jonka elämässä on mukana essentialismin perusyksikkö, Jumala, hänen omilla sanoillaan. Jos yhteisötai-deprojektin tavoite dialogisen estetiikan mukaisesti on luoda edes väliaikaisesti yhteisymmärrys, sitä ei saavuteta *Ystävän omaelämäkerrassa*. Ehkä projektiin osallistuneiden yhteinen huumori on se konsensus, joka täyttää Kesterin dialogisen estetiikan onnistumisen kriteerit?

Kesterin tulkinta Bahtinin dialogismista korostaa eri äänten tasavertaisuutta, ei erimielisyyttä. *Dialogista estetiikkaa* toteuttava taiteilija jättää viimeisen sanan sanomatta teoksessaan. Teokseen osallistujille jää valtaa vaikuttaa lopputulokseen. Bahtinin tulkinnan mukaan Dostojevskin polyfonisessa romaanissa kirjailija kuuntelee henkilöitään, antaa heille vapauksia ja kirjaa ylös heidän puheensa. Näin tekee myös dialoginen taiteilija. *Ystävän omaelämäkerran* tekoprosessi oli enemmän dialogisen estetiikan mukainen kuin lopputulos, josta puuttui pyrkimys yhteisymmärrykseen. Teos syntyi neuvottelemalla eri osapuolten kesken ja tuo keskustelu tuli osaksi itse teosta. Itserefleksiivisen korostuksen takia *Ystävän omaelämäkerta* muuttui taideprojektiksi, jonka Miwon Kwon nimeäisi käsitteellään *Collective art praxis*. Sillä hän tarkoittaa yhteisöllistä taiteellista toimintaa, johon osallistuvat muodostavat väliaikaisen yhteisön. Tämä yhteisö voi koostua pelkästään ammattitaiteilijoista.

Elokuussa 2009 katsoimme Sandössä yhdessä Goan ja hänen miehensä Ilkka Sariolan kanssa kokonaisuudessaan vuotta aiemmin videolle taltioidun kellarigallerian keskustelun, jonka varaan taiteellinen monografia rakentui ja joka sisältää Goan kertomuksen varpuseksi syntyneestä ihmisestä. Harkitsimme Ilkkaa neljänneksi tekijäksi teokseen, sillä hän oli teoksen ensimmäinen katsoja ja kommentoija. Sandön saarella videoidun keskustelun katsominen ilman poistoja oli meille kaikille neljälle raastava kokemus. Kuukautta myöhemmin Ilkka kertoi, mitä hänen mielestään katselussa oli tapahtunut. Hän koki, että itsensä katsominen leikkaamattomassa videotallenteessa oli jotain, mitä ranskalainen filosofi René Girard kuvaa mimeettiseksi haluksi (Girard 2008). Se on kateuden ja mustasukkaisuuden motivoima halu saa-

da sitä, mitä toisella on tai mitä toinen on. Tuo halu korostui, koska Ilkka ei joutunut pelkästään katsomaan itseään osana tapahtumaa, vaan myös katsomaan sitä, miten muut tulksivat häntä videokuvan sukupolvittelun muissa katseluissa ja Ilkka – kuten muutkin osanottajat – altistui yhä uudelleen paljastumiselle.

Ilkka: Mä olen miettiny tässä välissä, kun katsottiin Sandössä, se on se sana mitä mä oon sun metodista miettinyt, joka tulee siihen aina, mä käyttäisin sanaa paljastus, se paljastaa aina todellisuuden luonteesta jotain, se paljastaa ihmiselle sen omaa tilaa, omaa tilannetta, ihmisten välisiä suhteita joita ei näe silloin kun on siinä keskellä. Sitten kun siinä tulee se toinen kerros, se on mikä se paljastuminen, kauhu tulla paljastuneeksi tästä omasta... mä käyttäisin sitä Girardin termiä mimeettisestä konfliktista, kun paljastuu. Girardinkin yksi perustavoite on paljastaa ihmisen väkivaltainen kilpailuasetelma. Se näkyy tossa, sun metodi paljastaa sitä. Kuvaat sä sitten perhettä tai jotain toista porukkaa, se paljastus tapahtuu aina. Nimenomaan ton sukupolvittelun kautta. Mitä enemmän se toistuu, sen enemmän paljastumisen kerrostumia.

Pekka: Yks kerros ei johda loogisesti toiseen, se ei vahvista sitä vaan se voi kääntää sen päinvastaiseksi.

Ilkka: Ja mikä parasta, se paljastaa myös sua.

Pekka: Vaikka mä olen kameran takana.

Ilkka: Kyllä joo, siks mä tykkäänkin tosta metodista. Se olisi hirveetä jos sä olisit joku ylhäältäpäin tuleva. Siinä on sekin aspekti mutta samaan aikaan sä olet siellä toisella puolella [alhaalla]. Tapahtuu myös sussa olevia paljastuksia. Silloin kun sä kuvaat näin [itseäsi].

(Kotimme tupakeittiö, videopäiväkirja 29.8.2009)

Girardin teoria mimeettisestä kilpailusta ja konfliktista on – postmoderneista ajattelijoista poiketen – yrittäjä väittää, että suuri kertomus, yksi kattava teoria kulttuurista, on mahdollinen. Tuo kertomus ei imartele ihmiskuntaa: ihminen tuli ihmiseksi rituaalimurhan myötä. Kaikki kult-

tuuriset instituutiot perustuvat arkaiseen uskontoon, jossa yksi uhrataan toisten puolesta. Kielikin syntyi representoimaan tätä väkivallan tekoa. Kulttuurien kehitys perustuu kateuteen. Kaikki halut ovat mimeettisiä, eli ihminen ei halua jotain itsensä takia tai tuon asian takia vaan siksi, että joku toinen haluaa sitä. Kun kaikki eivät voi saada samaa, syntyy mimeettinen kilpailu, joka kärjistyessään muuttuu mimeettiseksi konfliktiksi. Jotta taistelulta “kaikki kaikkia vastaan” välttyttäisiin, valitaan yhteinen vihollinen, syntipukki, joka surmataan yhdessä. Kukaan ei ole syyllinen, sillä kaikki ovat mukana. Harmonia palaa yhteisöön ja syntipukista tulee pyhä ja palvottu, koska hän on palauttanut rauhan. Girardin mukaan tämä syklinen kierto toistaa itseään eri variaationa, oli sitten kyse yhteiskunnista, pienyhteisöistä tai henkilökohtaisista verkostoista.

Ilkan Girard-kommentti avasi uuden luukun, johon sukelsin. Olin vakuutunut, että Girardin teoria mimesiksestä ei selitä pelkästään videokuvan sukupolvittelua vaan myös kaikkea taiteellista toimintaani.

Olen lukenut Dostojevskin *Idiootin* loppuun. Rogožin on tappanut Natasjan ja ruhtinas Myškin vaipunut idiotismin tilaan valvottuaan Rogožinin kanssa Natasjan ruumiin äärellä. Keuhkotautinen Ippolit ja juoppo kenraali Ivolgin ovat kuolleet. Olen samastunut erityisesti näihin neljään – en Rogožiniin. Ainoa henkiin jäänyt, johon olen samastunut, on idiotismin vaipunut ruhtinas Myškin. Oivallukseni tässä kirjallisessa taistelussa kiteytyy kysymykseen, johon en osaa vastata enkä osaa edes hakea vastausta. *Ystäväni omaelämäkerran* taiteellinen sekvenssi, Goan raahautumisperformanssi kesäsaaren rantaviivaa pitkin, on Goan tapa etsiä sanatonta vastausta. Etsin sanoja, joilla kuvata sekä kokemusta että elämän ja ihmisen identiteetin rakentuneisuuden luonnetta. Mietin identiteetin rakentuneisuutta Butlerin performatiivisuuden ohjaamana, taistelen Girardin rakentamaa mimeettisen väkivallan vankilaa vastaan, vapaudun Bahtinin karnevalismin ansiosta, mutta kokemuksen ja identiteetin rakentuneisuuden yhdistäminen jää tässä kirjoituksessa kesken. Jään odottamaan ruhtinas Myškinin kirkastumista.

LÄHTEET

- Austin, J. L. 2016 [1962]. *Näin tehdään sanoilla*. Suom. Risto Koskensilta. Tampere: niin & näin.
- Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.
- Bakhtin, Mikhail 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Caryl Emerson & Michael Holquist, (Eds.). Trans. Vern McGee. Austin: University of Texas Press.
- Bishop, Claire 2004. 'Antagonism and Relational Aesthetics'. *October* 110, 51-79. Cambridge, Ma: MIT Press.
- Butler, Judith 2006 [1990]. *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Tampere: Gaudeamus.
- Dostojevski, Fjodor 2010 [1868]. *Idiootti*. Suom. Olli Kuukasjärvi. Helsinki: Otava.
- Dostoyevsky, Fyodor 1967. *Notebooks for the Idiot*. Edward Wasiolek (Ed.) Trans. Katharine Strelsky. Chicago: University of Chicago Press.
- El Guindi, Fadwa 2004. *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Walnut Creek, Ca: Altamira Press.
- Girard, René 2008. *Mimesis ja väkivalta*. Helsinki: Nuori voima 6/2008
- Kantonen, Pekka 2017. *Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Taideyliopiston Kuvataideakatemia. ISBN 978-952-7131-31-2 (painettu) ISBN 978-952-7131-30-5 (pdf)
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Kester, Grant H. 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Kwon, Miwon 2002. *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Ma: MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1966) [1962]. *The Savage Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Mouffe, Chantal 2000. *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism*. Vienna: Das Institut für Höhere Studien. https://www.ihs.ac.at/publications/pol/pw_72.pdf (6.3.2016)
- Näre, Sari ja Kirves, Jenni 2008. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Tampere: Gaudeamus.

TERRORI-ISKU BATACLAN-TEATTERIIN – PAIKALTAAN SIIRTYNEET IDENTITEETIT

PEKKA NISKANEN

Marraskuun 13. päivänä 2015 *Isis* teki Pariisissa kahdeksan terrori-iskua, joissa kuoli yhteensä 132 ihmistä. Asuin kahdenkymmenen metrin päässä iskun yhdestä kohteesta, *Bataclan*-teatterista. Teatterissa ja sen viereisillä kaduilla kuoli 90 ihmistä. Teatteria ympäröivä alue ja läheiset kadut suljettiin iskun jälkeen. *Rue Amelot'n*, *Rue Oberkampf*, *Boulevard Richard Lenoir* ja *Passage Saint-Sébastienin* katusulut ja mellakka-aidat eristivät *Bataclan*-teatterin ympäristön muusta Pariisista perjantai-iltana 13.11. Eristys purettiin kotikadulta, *Passage Saint-Pierre Amelot'la*, kun iskusta oli kulunut kymmenen päivää ja tekninen rikostutkinta saatettu loppuun. Teatteria sivuavalle *Boulevard Voltairelle* ja sen viistosti leikkaavalle *Boulevard Richard Lenoirille* tuotiin kukkia, muistokirjoituksia, valokuvia ja kynttilöitä heti terrori-iskun jälkeen. *Passage Saint-Pierre Amelot'la* vierailleet jättivät niitä kadullemme, kun se avautui ulkopuolisille.

Tutkimustekstini keskittyy analysoimaan terrori-iskun muokkaamaa *Bataclan*-teatterin ympäristöä. Pohdin, millä tavoin isku muutti pariisilaisten ja ranskalaisten havaintoja ja käsityksiä teatteria ympäröivästä

alueesta ja Pariisista. Tarkastelen, kuinka iskut tuottivat niitä identiteettejä ja sosiaalisia subjekteja, joille muodostui jokin suhde terroritekoon, teatteriin, sitä ympäröiviin katuihin ja uhreihin. Suhde terrorismiin voi tarkoittaa terrorismin tuottamaa traumaa ja terrorismidiskurssiin osallistumista. Etäisyys ja paikka eivät ole määrääviä vaan yksilön kokemus terrorismista, yksin, sosiaalisen yhteisön jäsenenä ja osana kuvitteellista yhteisöä.

Lähtökohtani on ajatus terrorismin ja terrorin kulttuurisesti rakentuneesta luonteesta, mutta siitä huolimatta korostan, että terrorismi ei asettu tekona diskurssien sisälle. Terrori ja terrorismi eivät perustu yhteiskunnassa vaikuttaviin diskurssihin, vaan jättäytyvät niiden ulkopuolelle uhkaamalla väkivallalla ja käyttämällä sitä (Lyotard 1985, 74; Niskanen 2014, 124). Ajatus kulttuurisesta rakentumisesta liittyy myös identiteetteihin ja subjekteihin, joita terrorismikokemukset ovat tuottaneet ja siirtäneet aiemmalta paikaltaan.

Nostan esiin kansainväliset situationistit ja heidän ajattelunsa, jota peilaan suhteessa *Bataclan*-teatterin terrori-iskuun sekä pariisilaisten ja ranskalaisten terrori-iskun jälkeiseen toimintaan. Iskun jälkeen *Bataclan*-teatterin ympäristöön tuotiin sadoittain terrori-iskuun ja kuolemaan liittyviä kirjoituksia ja kuvia. Situationistit keskittyivät tutkimaan kaupunkia, tiettyjä valittuja paikkoja ja niiden ilmapiiriä. He tutkivat ympäristöä erityisesti tätä varten kehittämiensä menetelmien avulla. Heidän ajatuksena oli luoda erillisiä tilanteita ja toimintatapoja, jotka paljastaisivat kaupungin ”alittajuisia” puolia ja osallistujien reaktioita kaupunkitilaan.

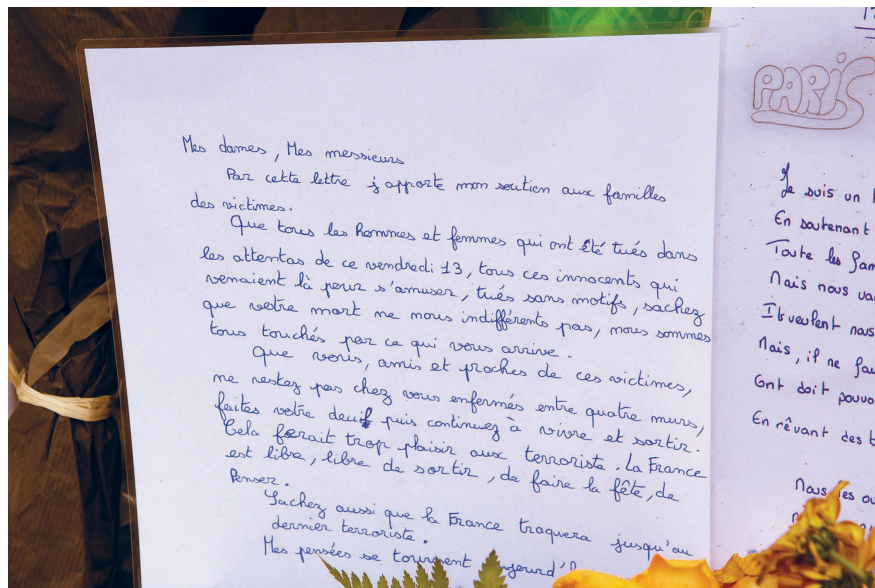
Pohdin tekstissäni, millaisia näkemyksiä ja ajattelutapoja *Bataclan*-teatterin läheisyyteen tehdyt ja jätetyt tekstit sekä kuvat kertovat terrorismista, terrori-iskusta ja sen vaikutuksista Pariisissa ja Ranskassa. Nostan myös esiin, millä tavoin tutkimani dokumentit kuvaavat koettua traumaa sekä turvallisuuden tai turvattomuuden kokemuksia. Etsin tarinoista jälkiä *toisesta*, siitä johon *me* vertaudumme, me jotka selvisimme terrori-iskusta, mutta joiden identiteettiin ja subjektin sosiaaliseen asemaa isku vaikutti.

Toteutin havainnoistani ja katumme yhteisön kokemuksista kolmi-kanavaisen videoteoksen *Yhteisöterrorit*, joka oli esillä Turku biennaalissa 2017–2018. Kuvasin lähes joka päivä muuttuvaa katuamme kolmen kuukauden ajan marraskuun terrori-iskun jälkeen. Kadullemme ilmestyi graffiteja, valokuvia, kirjoituksia, kukkia ja kynttilöitä. Kotikatuni, *Passage Saint-Pierre Amelot*, muuttui läpikulkupaikasta muistomerkkiä ja hautausmaata muistuttavaksi alueeksi, jolla terrori-iskun uhreja surtiin ja muistettiin. Alueen identiteetti muistopaikkana säilyi katkeamatta vähintään helmikuun 2016 loppuun saakka. Muutin silloin pois Pariisista, enkä voinut sen jälkeen havainnoida katua ja teatterin edessä sijaitsevaa katutilaa. Jo tätä ennen, joulun 2015 ja uudenvuoden aaton välillä, Pariisin kaupunki poisti katujen varsilta lähes kaiken terrori-iskusta ja sen uhreista kertoneen materiaalin. Palasin Pariisiin marraskuussa 2016 kuuntelemaan ja kuvaamaan *Passage Saint-Pierre Amelot'ta* ja sen väli-aikaista, muuttuvaa yhteisöä. Terrori-iskun jälkeen suljettuna pysynyt *Bataclan*-teatteri avattiin uudelleen vuosi iskun jälkeen. Teatterin edusta ja entinen kotikatuni olivat säilyneet siihen saakka paikkoina, joissa terrori-iskua käsiteltiin ja terrori-iskun uhreja muistettiin. Kun terrori-iskusta oli kulunut vuosi, kynttilöitä ja kukkia oli edelleenkin teatterin edessä ja sen sivukadulla.

AINEISTO

Kirjoitin terrori-iskusta ja sen seurauksista *Passage Saint-Pierre Amelot'n* yhteisölle Taidehistorian seuran *Tahiti*-verkkolehdessä 01/2017 julkaistussa artikkelissa: ”Raja – 19, 32, 38 ja 39. *Isisin* tekemästä terrori-iskusta ja väkivallasta kertovan videoinstallaation keskeneräisyydestä”. Nyt käsillä oleva kirjoitukseni nostaa esiin laajemman ja heterogeenisemmän joukon kokemukset ja havainnot *Bataclan*-teatteriin tehdystä terrori-iskusta lähes samalta ajanjaksolta. Käytän tässä myös joitakin marraskuun 2015 ja helmikuun 2016 välisenä aikana tekemiäni havaintoja ja osaa silloin keräämästäni aineistosta.

Ensisijaista tutkimusaineistoani ovat pariisilaisten kirjoittamat kirjeet, tekstit ja kuvat, jotka talletettiin vuoden 2015 lopussa Pariisin kaupungin arkistoon erillisenä kokoelmana, *Hommages aux victimes des attentats de 2015* [Kunnianosoitukset vuoden 2015 hyökkäysten uhreille]. Aineistoa kerättiin seitsemästä eri paikasta, hyökkäysten kohteiksi joutuneiden ravintoloiden vierestä: *La Belle Équipe*, *Le Carillon*, *La Bonne Bière*, *Le Petit Cambodge*, *Casa Nostra* ja *Comptoir Voltaire* sekä *Bataclan*-teatterin edessä ja sen sivuilla kulkivilta kaduilta. Keskityn tutkimaan aineistoa, joka kerättiin kotikadutani. 70 % Pariisin kaupungin arkistoon talletetusta aineistosta liittyy *Bataclan*-teatteriin. Tutkimusaineistooni kuuluvat myös ne kuvalliset esitykset, joita jätettiin ja tehtiin teatterin läheisyyteen, kuten graffitit ja terrori-iskuun liittyneet kuvaesitykset.



ME/NE

Pariisin kaupungin arkistoon talletettu aineisto kertoo pariisilaisten ja ranskalaisten käsityksistä muuttuneista identiteeteistä, sekä paikkojen että subjektien. Kysymys *toisesta* liittyy keskeisesti Pariisin terrori-iskuihin, sillä iskujen tuottaman epäoikeudenmukaisuuden kokemuksen lisäksi identiteetit muokkautuvat suhteessa *toiseen*, siihen, joka on tuottanut koetun vääryyden ja joka pyritään pitämään identiteettien uudelleenarvioinnin ulkopuolella. *Bataclan*-teatterissa ja sen viereisillä kaduilla *toinen* oli marraskuussa 2015 terroristi(t). Jihadistijärjestö *Isis* nimettiin ranskalaisessa mediassa terrori-iskujen tekijäksi iskun jälkeisenä päivänä, jolloin *Isis* julkaisi tiedonannon.

Terrori-iskun jälkeen kotikadulleni ja *Bataclan*-teatterin välittömään läheisyyteen jätetyt dokumentit kertovat siitä tavasta, jolla pariisilaiset ja ranskalaiset viittasivat *Isisiin*. Jihadistijärjestöä ei mainita niissä nimeltä. Tekijästä tai tekijöistä käytetään ranskankielisessä aineistossa nimityksiä terroristit, barbaarit, tyhmit, tekijä, marttyyrit, teloittajat, vihollinen, aasit, alhainen. Toisinaan iskun tekijän nimeäminen jätetään myös kokonaan auki. Tekijää kutsutaan yksinkertaisesti vain sanalla ”joku” tai ”ne”. Vain yksi alueelle jätetyistä dokumenteista on englanninkielinen. Siinä ei mainita iskun tekijöitä eikä muita toisia. Tekstejä on osoitettu uhreille, uhrien omaisille sekä Pariisille ja pariisilaisille. Vain yksi *Passage Saint-Pierre Amelot’lle* jätetty kirjoitus on osoitettu terroristeille.

Teksteissä ei pyritä luomaan konfliktia minkään nimetyn ryhmän tai ajattelutavan kanssa. Kirjoitukset eivät pyri leimaamaan mitään ihmisryhmää, eikä yhdessäkään tekstissä syytetä jotain tiettyä kansanosaa, ideologiaa, kulttuuria tai uskontoa Pariisin terrori-iskuista. Iskuista ovat kirjoitusten mukaan vastuussa iskun tekijät. Teksteissä puhutaan ennen kaikkea vain terrorismista ja terroristeista, ei ideologiasta eikä terrori-iskun syistä. Pohdinta tekijästä ei ole kuitenkaan tekstejä yhdistävä piirre aineistossani. Sitä eivät ole myöskään uhrit. Tekstit eivät painota iskun tekijöitä eivätkä uhreja, vaan kohdistuvat siihen, mitä jäi. Aineistossa painottuvat yhteisön

ja yksilöiden kokemukset terrori-iskusta, ajatukset iskun jälkeisestä Pariisista ja elämästä kaupungissa.

Tekstit nostavat esiin sen, minkä halutaan säilyvän ja jatkuvan yhteisön ja yksilöiden identiteeteissä. Kirjoituksia leimaava tunne ei ole viha vaan luottamus ja rakkaus ihmisten välisissä kohtaamisessa. Toisinaan kirjoituksessa toivotaan yksinkertaisesti vain rauhaa Pariisille. Vaikka terrori-isku ja sen tekijät, *toisina*, siirsivätkin ranskalaisten identiteettejä aiemmilta paikoiltaan, näkyy tekstien esiin nostamassa identiteettityössä pyrkimys identiteettien jatkuvuuteen.

Situationisteihin kuulunut Raoul Vaneigem kirjoittaa alunperin vuonna 1991 ilmestyneen kirjan *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* esipuheessa, kuinka kapinalliset eivät enää taistele hyväksikäyttöä ja kuolemaa vastaan kuolemalla ja hyväksikäytöllä. Pariisin tammi- ja marraskuun terrori-iskuissa tämä ajatus kuitenkin kumoutui, kuten se oli kumoutunut jo aiemmin Euroopassa eurooppalaisten keskinäisessä terrorismissa ja lopulta New Yorkissa terroristien iskuissa World Trade Centeriin syyskuussa 2001. Samassa yhteydessä Vaneigem nostaa esiin kiinnostavamman ajatuksen siitä, kuinka kaduilla kaikunut muinainen vaatimus ”kuolema riistäjille” on korvautunut huudolla ”elämä ensimmäiseksi” (Vaneigem 2001, 8). ”Kuolema riistäjille” voisi sopia *Isisin* ideologiaan, mutta Pariisissa *Bataclan*-teatteria ympäröineissä kirjoituksissa siihen ei vastattu vaatimalle kuolemaa terroristeille, vaan asettamalla elämä ensimmäiseksi.

SITUATIONISTIT

Kansainväliset situationistit aloittivat toimintansa vuonna 1957 yhdistämällä taidetta ja yhteiskuntafilosofiaa ajattelutavaksi, jossa tutkimuskäytännöllä oli merkittävä rooli. Situationistien tunnetuin jäsen oli ranskalainen Guy Debord, jonka teoreettiset kirjoitukset määrittivät situationistien tavoitteita, ajattelua ja käytäntöjä. Speaktaakkeli, psykomaantiede, drift ja situaatio ovat käsitteitä, jotka nousevat esiin Debordin kirjoituksissa (Downing 2016, 37–38; Plant 2000, 1).

Situationistien kehittämä speaktaakkelin käsite liitetään usein yksittäiseen tapahtumaan, vaikka se situationistisessa ajattelussa merkitsee tarkkaan ottaen esineellistynyttä maailmankuvaa sekä ihmisten välistä yhteiskunnallista suhdetta, jonka mediakuvat välittävät. Speaktaakkelissa korostuu oletetun todellisuuden sijaan sen representaatio ja kokemus medioituneesta todellisuudesta (Virnes 2007; Debord 1994, § 4–5). Äärimmäisen viedyn situationistisen ajattelun mukaan jokainen eletty hetki on kapitalistisen yhteiskunnan speaktaakkelissa medioitunutta, eikä speaktaakkelin ulkopuolelle asettuminen ole mahdollista. Speaktaakkelin ja sitä seuraavan katsojan välillä on lähes ylistepääsemätön etäisyys. Speaktaakkelin yhteiskunta on rakennettu ennen kaikkea passiiviselle katsojalle aktiivisen osallistujan sijaan. (Plant 2000, 10.)

Psykomaantieteen avulla situationistit pyrkivät nostamaan esiin kaupunkitutkimusotteen, jossa tutkijan subjektiiviset näkemykset ja kokemukset ovat osa havaintoja, joita tutkittava tila tuottaa. Psykomaantieteellisessä tutkimuksessa nousevat esiin tutkijan kokemat tunteet tiettyssä tilassa ja paikassa – millaisia reaktiota jokin paikka tuottaa, ja mistä nämä kokemukset ja tunteet saattaisivat johtua. Uuden tutkimustavan kehittäjänä Debord halusi kiinnittää huomion kaupunkitilassa piilevään tiedostumattomaan, alitajuiseen ja niihin menetelmiin, joiden avulla tätä alitajuista tasoa voitaisiin tutkia (Sadler 1999, 77, 81; Downing 2016, 38).

Keskeinen psykomaantieteen menetelmä on *dérive*, näennäisesti päämäärätön kuljeskelu kaupunkitilassa (Virnes 2007). *Dérive* liittyy leikkimieliseen tilassa liikkumiseen, joka eroaa päämäärätietoisestä ja säännönmukaisesta kävelemisestä ja kaupunkitilassa etenemisestä satumanvaraisuutta, hetkellisyttä ja välitöntä ympäristösuhdetta yhdistävän asenteensa vuoksi (Plant 2000, 59). Tilan ilmapiiriä ja tunnelmaa korostavana toiminta- ja liikkumistapana *dérive* ei kuitenkaan ole rationaalisen toiminnan ulkopuolella. Liikkumiseen voi liittyä ennalta valittu tilassa etenemisen tapa, jonka tulee kuitenkin johtaa ainakin osittaiseen tilallisen hahmottamisen kadottamiseen tai jopa eksymiseen uuden tila-

suhteen ja uusien paikkojen löytämiseksi (Baker 2003, 330). *Dérivessä* on käytetty usein apuna väärän kaupungin karttaa (Plant 2000, 60), mutta yhtä hyvin kartan voisi korvata kadunkulmassa heitettävällä nopalla tai kolikolla.

Tämä teksti on eräänlainen *dérive*. Se on yritys löytää näkökulma ja tulkinta *Bataclan*-teatterin terrori-iskun jälkeiseen aikaan ja paikkaan Pariisissa, teatterin välittömään ympäristöön, harhailemalla arkiston ja teoreettisten tekstien sekä omien havaintojeni ja muistikuvieni välissä.

DÉRIVE LAUANTAINA 14.11.

Pariisilaisia saapui heti iskun jälkeisenä lauantaiaamuna *bistrojen*, *brasserie'n* ja kahviloiden terasseille juomaan kahvia ja tupakoimaan. Näin ensimmäiset pariisilaiset *Rue du Bretagne*n kahviloissa lauantaiaamuna kello 9 kävellessäni kotiin *La Gaité Lyrique* -konserttisalista, jossa olin joutunut yöpymään kadullamme tapahtuneen terrori-iskun vuoksi. Eräässä *Passage Saint-Pierre Amelot'le* jätetyssä tekstissä kuvaillaan, kuinka Pariisissa ei olisi ollut iskun jälkeisenä lauantaina lainkaan liikennettä, eikä kukaan olisi liikkunut ulkona. Pariisilaisia oli kehoitettu pysymään sisällä asunnoissa.

Kuten jo mainitsin, *Bataclan*-teatterin ympäriltä oli eristetty useiden kortteleiden laajuinen alue rikostutkintaa varten. Tällä alueella liikkui vain muutamia asukkaita sekä poliisit. Poistuin lauantai-iltapäivänä asunnostani, joka sijaitsee kahdenkymmenen metrin päässä teatterista. Käytin samaa katusulkuun kuin aamulla palatessani kotiin. Katusulku sijaitsee *Rue Amelot'n* puoleisessa päässä, muutaman sadan metrin päässä teatterista. Päästyäni *Rue Amelot'le* huomasin, kuinka ihmisiä käveli eristetyn alueen rajoilla kohti *Boulevard Voltairea* ja *Boulevard Richard Lenoiria*. Ensimmäinen mieleeni tullut ajatus oli, että *Boulevard Richard Lenoirilla* sijaitseva tori on auki ja että ihmiset ovat menossa sinne. Viikonpäivä oli kuitenkin väärä, ja ymmärsin suuren ihmismäärän syyn olevan terrori-iskussa. Pariisilaiset, ranskalaiset ja kaupungissa vierailevat olivat etsimässä eristetyn

alueen ulkorajoilta kohtaa, josta teatteri näkyisi. Ihmiset seisoivat lähes liikkumattomina ja äänettöminä *Boulevard Richard Lenoirilla* ja *Boulevard Voltairella*. Minä etsin sisäänmenoaukkoja kotiini ja harhailin samalla muiden kaupunkilaisten mukana rajalla, joka eristi Pariisiin ja rikospaikan toisistaan.

Vaikka asuin tapahtumapaikan vieressä, minulla ei ollut ennakkokäsitystä siitä, miltä katumme ja ympäristömme näyttäisi iskun jälkeisenä päivänä. Myös pariisilaiset vaikuttivat tutkivan ja hahmottavan muuttunutta kaupunkitilaa ja katkaistuja katuja, jotka terrori-isku ja kuolema olivat muokanneet *toiseksi*, vieraaksi. *Bataclan*-teatterin ympärille jätettyjen kirjoitusten ja kuvien diskurssi muutti alueen identiteetiltään paikaksi, jossa lausuttiin ja nostettiin esiin yksittäinen näkökulma tai ryhmän näkemys terrori-iskusta ja sen seurauksista. Iskun jälkeen pohdin Pariisissa vaikuttanutta kansainvälisten situationistien ryhmää ja heidän suhdettaan Pariisiin. Kuinka situationistit olivat nähneet kaupungin, mitä alueita he olivat esittäneet kaupungista? Tutkittuani situationistien ajattelua pohdin eristetyn alueen rajoilla liikkuneiden hämmentyneiden pariisilaisten asenteen ja liikkumistavan suhdetta *dériveen*.

Terrori-iskun jälkeen *Bataclan*-teatteria ympäröivän alueen psyykinen ilmapiiri erosi lähes täydellisesti aiemmasta. Suurin osa alueen kahviloista sijaitsee *Rue Oberkampf*n alaosassa, josta juhlivat ja vapaa-aikaa viettävät pariisilaiset nousevat kohti kadun ylempiä kerroksia ja *Bellevilleä*. Osa suuntaa myös *Bataclan*-teatterin baariin ja teatterin konsertteihin. Terrori-iskun jälkeisenä päivänä pariisilaiset ja ranskalaiset kerääntyivät *Bataclanin* ympärille iskun aiheuttaman trauman ja järkytyksen sekä Pariisin surullisen ilmapiirin vuoksi. Vaikka pariisilaiset ja ranskalaiset olisivatkin jo aiemmin tienneet teatterin sijainnin, ei muuttuneita olosuhteita eikä myöskään kaupunkiin nousseen väliaikaisen ”muurin” sijaintia ja tarkkoja koordinaatteja tuntenut kukaan. Paikalle tulleet vaikuttivat osittain omaan kaupunkiinsa eksyneiltä kuljeskellessaan ja yrittäessään nähdä rakennusten ja puiden välistä edes pilkahduksen teatterista.



Situationistien *dériveen* liittyy leikkisyys, mutta terrori-iskun jälkeisenä lauantaia pariisilaiset olivat hiljaisen vakavia ja hämmentyneitä. Heidän liikkeissään ja osittaisessa päämäärättömyydessään oli kuitenkin läsnä situationistien *dérive*-käsitteeseen liittyvä suunnittelemattomuus, hetkellisyys ja ympäristön mentaalisen ilmapiirin aistiminen. Paikalle tulleet tiesivät terrori-iskusta, mutta he eivät tienneet alueen aukioiden, puistojen ja katujen uudelleenjärjestelystä – missä olisi sallittua liikkua, ja kuinka kaupunkilaisten liikkumista oli rajoitettu. Poliisin rikostutkinta ja teatterin ympärille eristetty alue muokkasivat alueen tilallisen rakenteen kaupunkilaisille vieraaksi. Pariisilaisista oli tullut ainakin hetkellisesti ja tahattomasti kaupunkimaantieteilijöitä, jotka tutkivat *Bataclan*-teatterin ympäristöä. He pyrkivät kokoamaan ja rakentamaan rikospaikasta, ”saartorenkaasta” ja vapaasta kaupunkitilasta ymmärrettävää kokonaisuutta yhdessä median kanssa. *Bataclan*-teatterin ympäristöstä muodostui paikka, jossa pohdittiin Pariisin muuttunutta identiteettiä. Identiteettityö ei kuitenkaan rajoittunut tähän, vaan se koski myös yksilöitä ja yhteisöjä.

SITUAATIO

Situationistien yhtenä päämääränä oli taata toiminnallaan edellytykset toisten toteuttamille ja rakentamille situaatioille, tilanteille. Situaatión onnistuminen ja oikeanlainen lopputulos edellyttää kaupunkitutkijan aktiivista osallistumista passiivisen katselun tai tarkkailun sijaan. Tilanne on rakennettava yhdessä ja myös eletävä yhdessä (Sadler 1999, 5, 115).¹ Psykomaantieteellistä ajattelutapaa noudattaen situationistit levittivät sopiville paikoille Pariisissa kehotusta tuottaa kaupungissa rajallinen tilanne, jolla ei olisi tulevaisuutta (ibid., 107). Tämä kehotus tilanteen rakentamiseen julkaistiin 1955, ennen situationistien perustamista, kun Debord toimi perustamassaan *Letterist International* -ryhmässä (ibid., 188). Menetelmästä tuli osa situationistien ohjelmaa ja psykomaantiedettä.

Bataclan-teatterin ympäristö ja paikan merkitys muuttuivat terrori-iskun jälkeen, ei vain terroristien suorittaminen tappojen, vaan myös paikalla vierailleiden ihmisten toiminnan tuloksena. En halua arvioida terroristien pyrkimyksiä, enkä sitä, millaisen Pariisin he olisivat halunneet terrori-iskujen jälkeen. Pariisilaisten ja muiden paikalle tulleiden toiminnalla oli ennalta-arvaamattomia vaikutuksia teatterin ympäristöön, sen ilmapiiriin ja sattumanvaraisten ihmisten kohtaamisiin. Pariisilaiset ja ranskalaiset jättivät paikalle kuvia, merkkejä ja kokonaisia tekstejä, jotka tulkitsivat tapahtunutta *Bataclan*-teatterin ympärille kokoontuneelle väliaikaiselle yhteisölle. Tekstit ja kuvat eivät kuitenkaan ainoastaan tulkinneet tapahtunutta, ne myös loivat muille teksteille ja kuville osallistumis- ja tulkintatilaa.

Vaikka speaktaakkelia onkin vaikea välttää ja sen ulkopuolelle asettuminen on lähes mahdotonta, terrori-iskun paikalla toimineet ranskalaiset ja pariisilaiset painottivat median tuottaman tilan ja passiivisen tilanteen sijaan omia tekstejään, piirtämiään kuvia ja valokuviaan. Teatterin välittömään lä-

1 Ks. myös verkkolähde: Preliminary Problems in Constructing a Situation. *Internationale Situationniste* #1 (June 1958).

heisyyteen jätetyt kirjoitukset ja kuvalliset esitykset kertoivat terrori-iskun vaikutuksista pienissä yhteisöissä ja tekijöiden omassa elämässä. Satunnaiset ohikulkijat pystyivät tutkimaan dokumentteja oman ajattelunsa ja omien tunteidensa pohjalta ilman median antamaa kehyskertomusta.

Pariisilaiset ja ranskalaiset olivat tuottaneet *Bataclan*-teatterin ympärille jatkuvasti muuttuvan tilanteen, joka oli saanut alkunsa terrori-iskusta. Rakennetut tilanteet tekevät mahdolliseksi toisin toimimisen ja toisin tekemisen ihmisten välisissä kohtaamisissa. Tilanteen päättymistä tai kohtaamisten tapaa ei kukaan voi tietää ennakkoon. Teatterin ympäristön toiminta tuotti sattumanvaraisia kohtaamisia ja keskusteluja, joita seurasin ja joihin osallistuin lähes päivittäin kuukauden ajan. Näin kuinka toisilleen ennalta tuntemattomat ihmiset kohtasivat ja kertoivat iskusta sekä sen seurauksista toisilleen. Kuuntelin väliaikaisen yhteisömmen kertomuksia kuolleista, pariisilaisten kauhujen illasta ja yöstä, mutta myös tarinoita ensimmäisistä konserteista *Bataclan*-teatterissa ja siellä esiintyneistä taiteilijoista. Keskustelu aloitettiin usein kertomalla ensin siitä paikasta, jossa oltiin oltu terrori-iskuun tapahtuessa.

Terrori-iskun jälkeisenä tiistaina *Bataclan*-teatterin eteen kokoontui Ranskassa asuvia musliminaisia, jotka tuomitsivat uskonnollisen fundamentalismin. Heidän pitelemässään julisteissa luki: ”Yhdessä ranskan kansan kanssa fundamentalismia vastaan”. Jäin katsomaan naisia. Kun tv-kanavien kuvausryhmät olivat lopettaneet kuvaamisen, keskustelin heidän kanssaan. Kysyin, mitä julisteissa luki. He vaikuttivat kuuntelevan tarkkaan jokaista satunnaista keskustelukumppania ja odottavan, että ihmiset tulisivat heidän luokseen keskustelemaan. En huomannut naisten eleissä minkäänlaista pelkoa paikallaolijoiden kohtaamisesta. Naiset eivät kuitenkaan halunneet näyttää kasvojaan kameroille.

Bataclan-teatterin edustalle jätettiin terrori-iskun jälkeen runo *Boulevard Voltaire*. Runo kertoo *Boulevard Voltaire* teräsaitaan kiinnitetystä pyörästä ja ”sinusta”, joka tuli *Bataclan*-teatteriin juhlan ja musiikin takia. Se kertoo myös iskun jälkeisestä tilanteesta.

*Sinä tulit hymyillen
hurmaantuneena, kukoistaen, säteillen
musiikki mielessäsi
juhlaan
SINUUN OSUI SARJATULI RAUTAA
tulta terästä verta.
Haavoituitko, elätkö vielä?
Ei ole niin kuin ennen oli
Bataclanin edessä näköeste
raskas ilmapiiri
vaimea raivo
Pahantekijöitä kohtaan
heitä jotka haluavat tuhoa*

*Pyöräsi kiinni aidassa
Milloin tulet sitä hakemaan
Jos se jää hylätyksi
annettakoon se Pariisille
muistopaateen sulautuneena
Satulasta laskeutuen
puiston keskellä
muodostamme kaaren*

Charles Clair²

Runon lopussa kuvataan tilanne, tiluatio, jonka paikalla olleet tuottavat yhdessä *Bataclanin* viereisessä puistossa.

2 Suomeenos Emma Helle ja Pekka Niskanen.

IMAGINE

Lauantaina 14.11. iltapäivällä kuulin, kuten myös myös eräänä toisena terrori-iskun jälkeisenä päivänä kotiini kantautuvan pianolla soitetun John Lennonin *Imaginen*. Musiikki tuli teatterin suunnasta. Katusulkujen rajoittamalta alueelta poistuminen oli hidasta enkä koskaan ehtinyt nähdä pianistia soittamassa. Näin hänet vain *Boulevard Voltairella* vetämässä pianoa perässään kohti *Place de la République'ia*. Myöhemmin sain selville, että pianisti oli Davide Martello, joka soitti Pariisissa myös tammikuun 2015 terrori-iskujen jälkeen.³

Pariisilaisten kuuleman *Imaginen* lisäksi myös jotkut *Passage Saint-Pierre Amelot'le* ja *Bataclan*-teatterin eteen jätetyt tekstit nostavat esiin Lennonin ja tämän kappaleen. ”Lauran” ja ”Jacquouillen” allekirjoittamassa tekstissä on *Imaginen* ranskakielinen käännös kokonaisuudessaan. Ranskankielisen sanoituksen ensimmäisellä rivillä on sana paratiisi: *Imaginez qu'il n'y a pas de Paradis*. Ranskaa osaamaton saattaisi ajatella sanan viittaavan islamin paratiisiin, mutta ranskan kielessä taivas, heaven, kääntyy paratiisiksi. *Bataclan*-teatterin ympäristöön jätetystä diskurssikudoksesta puuttuvat uskontoihin kohdistuvat ennakkoluuloiset, leimaavat tai syyttävät ilmaisut. Osassa kirjoituksia nousee esiin uskontoon ja uskomiseen liittyviä viittauksia, mutta niihin ovat vaikuttaneet usein uskonnon ulkopuoliset, uskontoihin toissijaisesti liittyvät diskurssit, kuten populaarimusiikin sanoitukset.

Useissa teatterin eteen jätetyissä viesteissä viitataan rakkauteen, myös kahden ihmisen väliseen fyysiseen rakkauteen. Tekstit kehottavat rakastamaan, eivät vihaamaan. Yhdessäkään aineistooni sisältyvässä viestissä ei haluta kosta tai kosta. Kirjoituksissa nousee esiin usein kuinka ”täytyy luottaa kyneen eikä aseisiin”. *Bataclan*-teatterin ympärillä nähtiin hiljainen pariisilaisten mielenosoitus terrorismia ja sen tekijöitä vastaan. Yhtä hyvin mielenilmauksen voi tulkita tukeneen pariisilaista elämäntapaa. Pariisilaisten kokoontu-

3 Ks. verkkolähde: Davide Martello joue ”Imagine” devant le Bataclan en hommage aux victims. *France musique* 18.11.2015. [Luettu 13.1.2019]

mista *Bataclan*-teatterin ympärille voi ajatella myös tilanteen rakentamisena tai tilanteen yhdessä elämisenä, kuten myös pianistin soittamaa *Imaginea*.

TERRORI

Alistaminen ja väkivalta ovat nouseet esiin toisinaan myös situationistien teksteissä. Nämä tekstit ja niiden sisältämät ajatukset eivät liity suoraan Pariisin terrori-iskuihin. Kirjoitukset ja joidenkin situationistien toiminta kertovat kuitenkin psykomaantieteen yhteyksistä terroriin ja väkivaltaiseen alistamiseen – jopa kaaoksen ja pakottavan toiminnan lapsellisena ihailuna. En yritä luoda analogiaa terroristien toimintatavan ja situationistien ajattelutavan välille. Olen pikemminkin kiinnostunut situationistien ajattelun yhteyksistä sekasortoon, pelkoon ja kauhuun.

Pohdin Pariisissa terrori-iskun jälkeen, kuinka sattumanvaraisilta ja impulsiivisilta valinnoilta suuri osa terroristien kohteista vaikutti – *Stade de Francea* ja *Bataclan*-teatteria lukuunottamatta – eräänlaiselta väkivaltaiselta *dériveltä*. *Stade de Francea* ja *Bataclan*-teatteria saattoi pitää ennen terrori-iskuja mahdollisina iskujen kohteina suurten yleisömaajien vuoksi. *Isisin* kohteina olleet ravintolat, kahvilat ja kadunkulmat vaikuttavat aluksi osittain satunnaisilta. Pariisissa pohdittiin, vaikuttiko juuri tiettyyn kohteeseen iskemisessä terroristien autolla ajama reitti. *Stade de Francea* lukuun ottamatta kaikki iskut tehtiin Pariisin 10. ja 11. kaupunginosissa, joiden kahvilat ja ravintolat täyttyvät viikonloppuisin juhlijoista (Fenech & Pietrasanta 2016, 41–53).⁴

Isis ilmoitti heti Pariisin terrori-iskujen jälkeen olevansa vastuussa iskuista. Terroristijärjestön julkilausuman mukaan iskujen kohteet oli valittu huolellisesti. *Isis* leimasi *Bataclan*-teatterin konserttivieraat luopioiksi, jotka osallistuivat tuhlailevaan prostituutiojuhlaan.⁵

4 Ks. myös verkkolähde: What you need to know about Paris attacks and the situation in France. *Le Monde* 14.11.2015.

5 Ks. verkkolähde: IS claims Paris attacks, warns operation is “first of the storm”. *SITE Intelligence Group* 14.11.2015.

Isisin julkilausuman jälkeen Pariisin terrori-iskun tekijöiden ei voi ajatella liittyvän situationistien *dérive*-menetelmään, koska julkilausuman mukaan terrori-iskujen kohteiden valinnasta puuttui sattumanvaraisuus. *Isisin* yhdistää situationisteihin sen sijaan väkivalta, sillä situationistit ihannoivat toisinaan väkivaltaista toimintaa ja jopa räjäytystä. Situationistien piiristä kuuluisin väkivaltaan liittyvä viittaus on Debordin ajatus *dériveä* noudattavasta kuljeskelijasta, joka voisi raiskata Lontoon *East Endin* öisiä katuja. Tässä yhteydessä Debord nosti esiin Viiltäjä-Jackin, joka hänen mukaansa on ”rakastunut psykomaantieteilijä” (Sadler 1999, 80; Baker 2003, 328; Downing 2016, 39). Viiltäjä-Jackiksi (*Jack the Ripper*) kutsuttiin tunnistamatonta sarjamurhaajaa, joka terrorisoi 1880-luvun lopulla Lontoon *Whitechapelia* murhaamalla naisia. Lontoon psykomaantieteen harjoittajat olivat erityisen kiinnostuneita kaupungin väkivaltaisesta ja traumaattisesta historiasta (Downing 2016, 39). *Letterist Internationalissa* vaikuttanut Ivan Chtcheglov kehitti situationisteille keskeistä ajatusta *dérivestä* ja sen käytännöistä. Chtcheglovin *dérivessä* ei pyritty ainoastaan tutkimaan osittain sattumanvaraisella lähestymistavalla kaupunkia, vaan saavuttamaan myös kollektiivinen paranoian tila, jonka avulla olisi mahdollista päästä käsiksi mielen tiedostumattomiin kerroksiin. Chtcheglov suunnitteli ystävänsä kanssa räjäyttävänsä Eiffel-tornin dynamiitilla, mutta hänet pidätettiin ennen suunnitelman toteuttamista 1959 (Tait 2012).

Samana vuonna situationistit suunnittelivat Amsterdamin Stedelijk-museoon labyrinttiä, joka oli situationistien ajattelussa paras mahdollinen tila sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Labyrintti oli situationistien mukaan otollinen paikka tilanteiden syntymiselle, oli se sitten rakennettu tai jo olemassa oleva. Rakennettujen tilanteiden tarkoituksena oli luoda kollektiivinen tunnelma, vaikutelmien kokoelma, joka määrittäisi tiettyä hetkeä ja jonka osallistujat voisivat kokea yhdessä. Labyrintissä katon korkeuden oli tarkoitus vaihdella ja osan ovista suunniteltiin olevan näkyvissä vain toiseen suuntaan. Sumun, sateen, tuulen ja erilaisten

äänien oli tarkoitus vahvistaa ilmapiirin tuottamaa vainoharhaisuutta. Psykomaantieteellisen reitin piti levittäytyä myös museon ulkopuolelle Amsterdamin kaupunkiin labyrintin seinään avattavan aukon avulla (Sadler 1999, 46, 115–116).

Osan *Bataclan*-teatterin ympärille tuoduista teksteistä ja kuvista voi liittää asenteeltaan situationistien psykomaantieteeseen – sen pyrkimykseen kiinnittää huomio havainnontekijän kokemuksiin tunteisiin, jotka liittyvät valittuun tutkimuspaikkaan ja -aikaan. Teatterissa ja sen sivukadulla tehty terrori-isku liittyi oleellisesti muuttuneeseen kokemusmaailmaan, paranoiaan ja tunteisiin – ahdistukseen ja kauhuun. Terroritekoon liittyy usein tekoa todistavien tunne terrorisoinnista, joka heijastuu pelkoina, epämääräisenä tuskana ja merkityksettömyyden tunteina. Terroriteon kokeneille ja sen todistaneille muodostuu teosta usein ylisuuri merkitys, joka voi peittää alleen ja marginalisoida aiemmin merkittävinä näyttäneitä asioita, ilmiöitä ja jopa ihmisiä. Todistajan taakkana saattaa olla traumatisoituminen tapahtuneen terroriteon ja ahdistavan nykyisyyden välisessä edestakaisessa ”liikkeessä”. Trauma voi nousta uudelleen esiin unissa tai paikassa, joka liittyy trauman syntymiseen. Nykyisyys etäännyttää jatkuvasti hetkestä, jolloin trauma syntyi. Ajan kulumisen luo etäisyyttä traumatisoivaseen tapahtumaan. Trauman käsitteleminen ja ajan kulumisen ovat mahdollisuus traumasta etääntymiseen ja edestakaisen liikkeen pysähtymiseen, niin että nykyisyydestä muodostuu trauman kokeneen ensisijainen olotila.

TRAUMA

*On mustia öitä,
öitä ilman toivoa.*

Öitä ilman [paperissa reikä],
öitä jolloin ei [paperissa reikä] *kärsitään.*

*On hiljaisuuden öitä,
harhailun öitä.*

*Epäilysten öitä,
kiertoteiden öitä.*

*On öitä jolloin mikään ei ole varmaa,
haavojen öitä.*

*On öitä ilman rauhoittavia,
veren öitä.*

*On öitä ilman mitään,
öitä ilman huomista.*

*Ja sinä, suloinen Ranskani,
rakastan sinua myös tässä harharetkessä.*

*Itken kaikki sieluni kyyneleet,
lapsillesi jotka kadotettiin kauhistukseen.*

Philippe⁶

Pidän *Bataclan*-teatterin ympäristöön jätettyjä kuvia ja kirjoituksia osoituksena speктаakkelin yhteiskuntaan kohdistuvasta tietoisesta ja tiedostumattomasta vastarinnasta. Trauma saattaa siirtää speктаakkeliin fokuksimisen ja osallistumisen toissijaiseksi ainakin väliaikaisesti. Mediakuvat ja mediaspeктаakkeli eivät nouse trauman yläpuolelle liittämään traumaattista kokemusta välittömästi speктаakkelin sisältämään kertomukseen yhteisön

kohtaamasta tapahtumasta. Trauman kokenut ei usein kykene liittämään näkemäänsä ja kokemaansa tyydyttävästi ympäröivään todellisuuteen eikä traumalle, kokijan traumatisoineelle tapahtumalle, ole aina mitään rationaalista selitystä (Briere & Scott 2008, 4; Niskanen 2017, 7–8).

Useissa *Bataclan*-teatterin terrori-iskuun liittyvissä kirjoituksissa ja kuvissa vaikuttaa nousevan esiin trauma ja trauman kokemisen aiheuttama osittainen tai väliaikainen yhteisöstä ja mediayhteiskunnasta irtautuminen. Trauma voi syntyä tapahtumasta, joka liittyy kokijan välittömään sosiaaliseen ja fyysiseen todellisuuteen, mutta myös etäinen tapahtuma saattaa traumatisoida. Luke Howien mukaan terrorismin tarkoituksena on vaikuttaa siihen joukkoon ihmisiä, joka joutuu todistamaan terrori-iskuja (Howie 2012, VI-VII). Terrorismi on väkivaltaa, jonka tarkoitus on usein tappaa ihmisiä, mutta terrorismia on myös jonkun pakottaminen terroriteon todistajaksi. Howien määritelmä laajentaa terrorismin koskemaan uhrien ja kohteen lisäksi myös terroriteon todistajia. Todistajaksi joutuminen on satumanvaraista, eikä etäisyys suojaa ketään terrorismilta ja sen tuottamalta traumalta (ibid., 159).

Traumassa identiteetin jatkuvuus on uhattuna, eikä tapahtunutta ole mahdollista heti liittää osaksi yksilön ja yhteisön kertomusta. Terrori-iskussa aiemmat, normaalina pidetyt yksilöä suojelevat rajat sortuvat, ja esiin nousee potentiaalinen uhka väkivallasta ja tuhoutumisesta. Turvallisuuden tunne korvautuu pelolla, koetulla kauhulla ja väkivallan symboleilla, jotka voivat olla yksilöllisiä, mutta myös yhteisön jakamia (Briere & Scott 2008, 4–5; Niskanen 2017, 8–9). Pariisin terrori-iskussa veri, luotien jäljet, hylätyt veriset vaatteet ja murhatuille kuuluneet esineet nousivat esiin kirjoituksissa traumaattisen tapahtuman symboleina. Terrori-isku kosketti suurta ihmisjoukkoa, ja siksi se luokitellaan osaksi massatraumoja (ibid., 9).

Jos trauman kokenut kykenee rakentamaan johdonmukaisen tarinan traumatisoineesta kokemuksestaan, posttraumaattiset oireet yleensä heikenevät. Identiteetin jatkuvuutta tukevan tarinan muodostaminen ei ole kuitenkaan mahdollista heti trauman jälkeen. Traumaattisen kokemuksen

6 Suomennos Emma Helle ja Pekka Niskanen.

jäsentämiseen voi mennä viikkoja traumakokemuksesta. Kokemuksen rakentamiseen vaikuttavat myös subjektia ympäröivän maailman tiedot tapahtumasta, joka tuotti trauman (Bargai et al., 2004, 290–291). Traumaan liittyvä narratiivi tekee mahdolliseksi traumakertomuksen liittämisen osaksi yksilön omasta identiteetistään, mutta myös yhteisöstään, kertomaa tarinaa. Trauman sijaan yksilö voi fokusoida tähän kertomukseen, jota traumaattinen kokemus on rakentanut.

Nykyisyydessä elämisen ehtona on traumaattisten tapahtumien muistaminen (Howie 2012, 29) ja kertominen identiteetin jatkuvuuden vuoksi. Identiteetin hajoaminen on potentiaalinen uhka trauman kokeneelle yksilölle. *Bataclan*-teatterin ympärille jätetyt tekstit ovat eräänlainen yhteisöllinen side, joka pitää yllä muuttuneiden identiteettien ja pariisilaisuuden jatkuvuutta. Saman voi ajatella koskeneen yksittäisiä tekstejä ja niiden kirjoittajia.

MEDIASPEKTAAKKELI



Debordin mukaan on tavanomaisempaa puhua mediasta kuin speaktaakkeleista, mikä johtaa tehtyjen päätösten ja vallan passiiviseen ihailuun. Debord kritisoi sitä, miten välineeseen kohdistuva huomio peittää alleen ne päätökset ja sen politiikan, jotka ovat oleellisia speaktaakkelin yhteiskunnassa. Speaktaakkeli nousee esiin mediassa mahtavana lääketieteenä, mahtavana politiikkana, loistavana oikeutena ja oikeudenmukaisuutena – kaikkena sinä, minkä speaktaakkeli hyväksyy ja sallii. Speaktaakkelin lait kertovat myös sen, mitä se ei salli. On haastavaa määritellä, mikä valta ja mikä ideologia on speaktaakkelin keskiössä, vaikka onkin tunnistettavissa, että speaktaakkeli on levittäytynyt entistä laajemmalle alueelle (Debord 1990, 6–9).

New Yorkissa syyskuun 11. päivänä 2001 tapahtuneesta terrori-iskusta muodostui maailmanlaajuinen mediaspektaakkeli, jossa useat silminnäkijät ajautuivat monitasoiseen asemaan tapahtumien tulkitsijoina, katsojina ja kokijoina. Kyseisen terrori-iskun tapahduttua yritin tavoittaa sisartani New Yorkissa, mutta hän oli ehtinyt lähteä työpaikalleen yhteen Manhattanin pilvenpiirtäjistä. Sisareni mies kertoi minulle puhelimesta nähneensä toisen koneen iskeytymisen World Trade Centerin torniin Hudsonjoen vastakkaiselta puolelta, Jersey Citystä. Keskustelin myöhemmin useaan otteeseen sisareni kanssa hänen odottaessaan pilvenpiirtäjässä ohjeita rakennuksen evakuoinnista. Pystyin seuraamaan Helsingissä useita amerikkalaisia uutiskanavia yhtä aikaa ja välitin sisarelleni tiedon Manhattanilta New Jerseyyn johtavien siltojen avautumisesta. Kehotin häntä jättämään pilvenpiirtäjän ja poistumaan Manhattanilta. Lopulta kalastaja-alus vei sisareni Hudsonjoen yli Hobokeniin kahdeksalta illalla.⁷

Tulkitsimme terrori-iskun jälkeistä tilannetta syyskuussa 2001 mediaspektaakkelin ja sisareni Manhattanilla tekemien havaintojen avulla. Tulkin ta ei ollut mediakritiikkiä, vaan median tarjoaman tiedon ja paikallisen tiedon yhdistämistä yksittäisen henkilön evakuoimiseksi. Keskityimme pohtimaan keräämiemme tietojen luotettavuutta. Tapahtuneen iskun tulkitsemisen

⁷ Helena Niskasen haastattelu 30.9.2018.

sijasta pyrimme löytämään turvallisen hetken ja reitin Manhattanilta poistumiseksi liittämällä yksittäiset havaintomme osaksi median välittämää suurempaa kokonaisuutta. Terrori-iskun syiden ja seurausten pohdinta oli mahdollista vasta seuraavina päivinä, kun iskun tutkinta oli käynnistynyt, ja tekijöistä oli muodostunut luotettavampi kuva.

Pariisin marraskuun 2015 terrori-iskujen diskurssissa nousee esiin voimakas tarve löytää iskuille syy ja tekijät analysoimalla ja tulkitsemalla tehtyjä terroritekoja. Myös *Bataclan*-teatterin ympärille jätetyt viestit kertovat tapahtuneen tulkitsemisesta. Viestit eivät ole kuitenkaan mediakritiikkiä, eivätkä ne kommentoi median roolia terrori-iskun tulkitsijana tai uutisoijana. Kuvia ja kirjoituksia jättäneet ovat pitäneet itsensä selvänä oikeutenaan tulkita terrori-iskua ja kertoa näkemyksensä siitä omista lähtökohdistaan. *Bataclan*-teatterin ympärillä passiivinen katsominen korvautui usein aktiivisella katsomisella ja toiminnalla. Spektakkelin sisällä subjektilla on kaksoispositio katsojana ja spektakkelin analysoijana. Jacques Rancière on kyseenalaistanut katsomisen ja toimimisen toistensa vastakohtina esittämällä, että myös katsominen on toimimista. Havainnoiminen, tulkitseminen ja uusien havaintojen liittäminen aiempiin kokemuksiin ja asioihin on Rancièrelle aktiivista toimintaa (Rancière 2016, 20–21).

Nähtiinkö ja koettiin terrorismi Ranskan sisällä tapahtuvana toimintana ja liitettiin se tiettyihin yhteisöihin ja hallituksen harjoittamaan politiikkaan vai ajateltiin sen tulleen Ranskaan maan ulkopuolelta? Nämä olivat kysymyksiä, joihin media yritti vastata ja etsiä vastauksia. Ne eivät olleet kuitenkaan samoja kysymyksiä, joita *Bataclanin* ympärillä olleet kirjoitukset ja tekstit kysyivät tai joihin ne vastasivat. Median reporterien kertoessa kameroiden edessä terrori-iskun seurauksista, tekijöistä ja rikostutkinnasta vaelsivat pariisilaiset ja ranskalaiset *Boulevard Richard Lenoirin* aidan vieressä, joka erottaa kadun viereisestä puistosta. Suuri osa kirjoituksista, kuvista, kukista ja kynttilöistä kasaantui aidan viereen mahdollisimman lähelle *Bataclan*-teatteria. Tutkimieni kuvien, kirjoitusten ja tekstien

perusteella aidan viereen jätetyt dokumentit eivät reflektoineet uusimpia tietoja terrori-iskusta, vaan elämää – elämää ennen iskua ja sen jälkeen.

GRAFFITIT

Iskun jälkeisenä kolmena kuukautena *Passage Saint-Pierre Amelot'le* ilmestyi graffiteja, jotka kertoivat terrori-iskusta ja sen uhreista. Kaksi graffiteista tehtiin studioni ulkoseinään. Katutasossa sijainneen studioni seinään ilmestyi ensin stensiilillä ja sinisellä värillä tehty naisen kasvokuva. Henkilöä ei nimetty, eikä kuvaan liittynyt mitään tekstiä. Sinisten kasvojen päälle liimattiin joulukuun 13. päivä 29-vuotiaan arkkitehti Quentin Mourier'n kuolemasta kertova kasvokuva. Kuvan vasemmassa alalaidassa kerrottiin Mourier'n nimi, ikä ja että hän oli 54. terroristien kaiken kaikkiaan 130:stä uhrista. Mourier'n kuvan alapuolella paloi usein kynttilä. Samaan paikkaan sytytettiin kynttilöitä ja tuotiin kukkia myös muille kuolleille.





*Passage Saint-Pierre Amelot'*lle, *Bataclan*-teatterin sivuoven viereen, ilmestyi helmikuun lopussa teksti: *Menimme ulos 13:na ... rakkaani ja minä ... tänään me rakastamme ... vielä enemmän ...* Kirjoituksen yläpuolella on luodinjälki, jolle rikostutkijat antoivat numeron 32. *Passage Saint-Pierre Amelot'*n sivuovien ja ikkunoiden kautta pakeni teatterista ulos useita konserttavieraita. *Le Monden* nettisivuilla oli terrori-iskun jälkeisenä lauantaina esillä toimittaja Daniel Psennyn kuvaama video. Videolla näkyy, kuinka nainen roikkuu *Bataclan*-teatterin toisen kerroksen ikkunan ulkopuolella. Kaksi muuta henkilöä on kiivennyt ikkunoiden kautta teatterin ulkoseinän taakse piiloon. Kaikki kolme ovat vaarassa pudota alas. Videolla näkyy myös, kuinka teatterin sivuovesta pakenee ihmisiä kadulle. Kadulla makaa avoinna olevan uloskäynnin edessä ihmisiä, jotka eivät liiku. Heidän allaan on verta. Videon lopussa nuori mies vetää maassa makaavaa ja verta vuotavaa henkilöä pois *Bataclan*-teatterin edestä. Miehen pysähdyttyä hän jää seisomaan studioni ulko-oven eteen katsomaan ylös kohti vastapäisen talon ikkunoita. Samaan aikaan toista haavoittunutta vedetään katua pitkin turvaan studi-

oni ulkoseinän taakse.⁸ Näin samat verivanat palatessani kahden poliisin saattamana kotiin terrori-iskun jälkeisenä aamuna *La Gaité Lyriqnen* konsertista Pariisin kolmannesta kaupunginosasta.



Videon kuvaamisen jälkeen Daniel Psenny siirtyi auttamaan terrori-iskun uhreja. Hän haavoittui *Passage Saint-Pierre Amelot'*lla vasempaan käteen osuneesta luodista. Psenny pääsi turvaan takapihani naapureiden asuntoon, jossa lääkäri antoi hänelle ensiapua. Psenny oli terrori-iskun silminnäkijä, ja hänen videostaan tuli keskeinen osa median kuvamateriaalia. Lehdet julkaisivat videon perusteella kuva-aineistoa ja infografiikkoja *Bataclan*-teatteriin tehdyn terrori-iskun vaiheista. Kun *Passage Saint-Pierre Amelot'* avattiin ulkopuolisille, monet kadulle tulleet ranskalaiset tutkivat katua ja *Bataclan*-teatterin julkisuvua infografiikkojen avulla. Vaikka Psen-

8 Ks. verkkolähde: Psenny, Daniel 2015. 13 Novembre, peu avant 22h, Passage Saint-Pierre Amelot, 11ème arrondissement de Paris. *Le Monde*.

nyn video olikin terrori-iskun todistusaineistoa, tuli videosta ja sen pohjalta toteutetuista grafiikoista osa mediaspektaakkelia. Video kertoo myös, kuinka jokainen yksilö voi valvoa ja tarkkailla ympäristöään mobiililaitteen kameralla muiden tietämättä.

Michel Foucault'n tematisoiman valvonnan keskeinen esimerkki ja metafora on *panoptikon*, Jeremy Benthamin 1700-luvun lopussa suunnittelema ympyränmuotoinen vankilarakennus. *Panoptikonissa* vartija näkee keskustornista rakennuksen ulkoreunan valaistuihin selleihin, mutta vangit eivät näe selleistä hämärässä tarkkailevaa vartijaa (Foucault 2005, 273; Niskanen 2014, 192, 210). Näkeminen ja näkyvissä oleminen eivät ole jakautuneet valan diskursseissa tasaisesti kaikkien välillä: joillakuilla on enemmän mahdollisuuksia nähdä ja olla näkymättömissä kuin toisilla. *Panoptikon* osoittaa, kuinka yksilöitä valvova koneisto voi objektivoida subjektin ja saada tämän valvomaan itse itseään. *Panoptikon* tuottaa vaikutelman jatkuvasta valvonnasta, vaikka valvonta olisikin todellisuudessa katkonaista. Valta ja valvonta eivät aina jätä jälkeä, mutta ne vaikuttavat tietoisuuteen. Syntyy vaikutelma jatkuvan tarkkailun alaisena olemisesta minkä seurauksena valvottava alkaa tarkkailla itseään ja omaa toimintaansa (Foucault 2005, 274-277). Modernin vallan ja valvonnan hajautumisen lisääntyttyä *panoptikonista* on tullut tarpeeton. Rakennusten, katujen ja yksittäisten ihmisten kamerat valvovat yhteistä tilaa samantyyppisellä toimintaperiaatteella kuin *panoptikon*, mutta toisinaan myös sattumanvaraisesti. Kadulla liikkuva ei voi tietää, kuinka moni kamera on dokumentoinut hänen liikkeensä, eikä aina sitäkään, miksi valvontakoneisto kiinnostuu liikkumisesta jälkeempään.

FOUCAULT, VALVONTA JA VALTA

Medialla oli *Bataclanin* terrori-iskussa tarkkailijan rooli. Sen toiminta tuotti ja muokkasi samalla iskun todellisuutta teatterin välittömän alueen ulkopuolelle. Kuvausryhmien valot nostivat ja pakottivat teatterin ja sitä ympäröivän alueen esiin myös iltaisin ja öisin. Kameroiden edessä olevilla reporttereilla oli välittäjän rooli. Heidän tehtävänään oli kertoa raporteja seuraavalle

yleisölle, mihin tulisi kiinnittää huomiota ja kuinka iskua pitää tai voi tulkita. Kameralla ja reporttereilla oli yhteinen kohde, teatteri ja terrori-isku, jotka media pakotti aina uudelleen esiin. Sekä kamera että terrori-iskusta kertoneet toimittajat edustivat median katsetta, joka muodostui huomattavasti suuremmasta joukosta toimijoita ja välineitä. Median katse edustaa myös yhteiskuntaa ja sen kurinpitovaltaa. *Bataclan*-teatterin terrori-iskussa median katse oli heterogeenisten yhteiskuntajärjestelmien tuottama. Katseiden takana oli useimmiten niihin yhteensopiva kurinpitovalta ja samanhenkinen tulkinta terrori-iskusta.

Jos jokin yhdistää Foucault'n ja Debordin ajattelua toisiinsa, se on katse: Foucault'n tarkkaileva katse ja Debordin spektaakkelin kuvavirta, jonka katse on tuottanut. Jos spektaakkelin yhteiskuntaan liittyy ajatus siinä mukana olevien yksilöiden hallitsemisesta, niin Foucault'n vallan analytiikassa nähdään yksilöt diskursiivisesti erilaisten valtasuhteiden rakentamina (Niskanen 2014, 22). Foucault'n valta-analyysissä vaikuttaisi olevan samansuuntaisia ajatuskulkuja kuin Debordin ja situationistien spektaakkelissa. Foucault haastaa kuitenkin ajatuksen spektaakkelin yhteiskunnasta esittämällä, että yhteiskuntaamme leimaa spektaakkelin kuva- ja tavaravirran sijaan valvonta.

Foucault'n esiin nostama valvonta liittyy oleellisesti valtaan. Foucault'n valta-analyysin mukaan valta sekä tuottaa todellisuutta että rakentaa yksilöitä sosiaalisissa yhteisöissä. Tätä silmällä pitäen on huomattava, että myös tutkija ja tutkittava ilmiö ovat kumpikin vallan tuottamia ja rakentamia. Valta on tuottanut aikaan ja paikkaan sidotun arvioivan subjektin, ja valta vaikuttaa tämän subjektin tekemään arvostelmaan jostain tietystä ilmiöstä tai asiasta. Koska Foucault'n ajattelussa sekä yksilösubjekti että subjektin identiteetti ovat vallan rakentamia, ovat sitä myös moraalit ja siihen liittyvät uskomukset. Valta vaikuttaa aina, kun subjekti arvioi (Pulkinen 1998, 210-231).

Valta ei suuntaudu ylhäältä alaspäin, vaan vallan mikro- ja makrotasot toimivat samanaikaisesti. Jos valta on hajautunut, niin on valvontakin. Valvontaa ja valtaa ei voi analysoida valtarakenteiden ulkopuolella, sellaista

paikkaa ei ole olemassa, mutta vallan tuottamia rajoituksia ja pakkoja on mahdollista tunnistaa ja analysoida vallan puitteissa (ibid., 87, 210–213). Valtaa kritisoiva ja sitä analyysoiva käyttää aina itse myös valtaa ja toimii vallan sisäpuolella (ibid., 108–109). Foucault esittää, että yksilöt voivat vaikuttaa valtaan tekemällä ja toimimalla – voimalla, jota valta puolestaan pyrkii hallitsemaan ja kahlitsemaan (Alhanen 2007, 119–120).

Valta on tuottanut diskurssit ja niiden säännöt, joiden haastaminen on mahdollista, vaikka se merkitsisi marginaalin joutumista tai sinne asettumista (Best & Kellner 1991, 57–58; Niskanen 2014, 38). Diskurssien haastaminen on mahdollista, koska diskursseja ei dominoi vain yhdenlainen valta, vaan vallan eritasoiset verkostot ja rihmastot. Vallan voi haastaa paikallisella mikropolitikalla ja toistamalla toisin jo olemassaolevaa. Vallan haastaminen on merkityksellistä identiteettityön vuoksi – identiteetit rakentuvat diskurssien sisällä eri suunnilta tulevan vallan seurauksena.

”ME JÄÄMME SEISOMAAN. MEIDÄN KYYNLEEMME OVAT TEIDÄN TOIVONNE.”

Ranskalaisten erilaiset mikropolitikat olivat kaikkien niiden silmien edessä, jotka tulivat *Bataclan*-teatterin lähelle terrori-iskun jälkeisinä päivinä. Sen sijaan että teatterin eteen jätettyjä kuvia ja kirjoituksia tarkasteltaisiin vastakohtaparin poliittinen/epäpoliittinen avulla, on kysyttävä millä tavalla teot ja tekstit ovat poliittisia. Tekojen ja tekstien mikropolitikka nousee esiin aiheen käsittelyssä ja käsittelytavan valinnassa. Osa kirjoitusten tekijöistä väistää tyypilliset median retoriset tavat puhutella katsojaa ja kuulijaa valitsemalla median keinojen sijaan taiteen keinot.

Kirjoitukset ovat hyvin eri pituisia. Tekstit muodostavat proosaan ja poeettiseen kirjoitustyyliin nojaavan kokonaisuuden; jotkin kirjoituksista ovat selkeästi runoja. Suurin osa teksteistä on kirjoitettu käsin, mutta niitä on tulostettu myös tekstinkäsittely- ja taitto-ohjelmista paperille. Tekstien kokonaisuus kertoo kirjallisesta ja typografisesta sivistyksestä. Tekstien muoto ja tyyli ovat poliittisia valintoja lukijoiden puhuttelemiseksi spektiakkelin marginaalissa.

Bataclan-teatteri ja sitä ympäröivät kadut olivat rikospaikka. Teatteriin ja katuihin kietoutuu selittämätön – kuolema ja trauma. Kuolema ja sen jäljet oli peitetty sivullisilta. Rikospaikan tutkijat, poliisit ja *Bataclan*-teatterin vieressä asuvat sen sijaan näkivät terrori-iskun jäljet koko rikostutkinnan ajan. Teatterin ympärille jätetyissä teksteissä nousee esiin, kuinka kuolemaan liittyvä rationaalisuus, jota rikostutkinta ja median raportit edustavat, on vain yksi tapa tutkia ja selittää koettua sekä itselle että muille. Tekstit haastoivat mediaspektaakkelin nostamalla esiin selittämättömän, joka taipuu kirjoituksissa runoiksi ja proosaksi, mutta ei luvuiksi ja tilastoiksi.

Osa teksteistä yhdistää halu elää ja usko väkivallattomaan yhteiskuntaan. Kirjoituksissa nousee esiin, miten on luotettava kynään eikä aseisiin. Vaikka *Bataclan*-teatterin ympäristö ja *Passage Saint-Pierre Amelot* vaikuttivat muuttuvan läpikulkupaikoista muistopaikoiksi, alueelle jätetyissä teksteissä korostetaan, kuinka pariisilaisen identiteetin ja elämäntyylin täytyy jatkua, kuinka juhliminen ja ajattelu eivät saa kadota julkisesta tilasta. ”Ranska on vapaa, menemään ulos, juhlimaan, ajattelemaan.”

Teksteissä fokusoidaan kuoleman lisäksi usein rakentavaan sosiaalisuuteen ja ihmisten väliseen kanssakäymiseen, jotka tuottavat yhteisöllistä identiteettiä. Kirjoituksissa toistuvat tunteet ja niiden ilmaisemisen tärkeys sekä yhteinen sosiaalinen tila, jonka täytyy säilyä avoimena terroristien iskuista huolimatta. ”Täytyy jatkaa elämää, on ilmaistava itseään, täytyy laulaa, on mentävä ulos yhdessä ystävien kanssa, naurettava ja ajateltava vapaasti.”

LÄHTEET

- Alhanen, Kai (2007). *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Baker, Phil (2003). "Secret City: Psychogeography and the End of London". *London from Punk to Blair*. Toimittaneet Joe Kerr ja Andrew Gibson. Lontoo: Reaktion. 323–333.
- Bargai, Neta et al. (2004). "Coping with Trauma: Narrative and Cognitive Perspectives". *Psychiatry Interpersonal & Biological Processes* 67(3) February. 280–293.
- Best, Steven & Kellner, Douglas (1991). *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Houndmills ja Lontoo: Macmillan Education.
- Briere, John ja Scott, Catherine (2008). *Principles of Trauma Therapy: A Guide to Symptoms, Evaluation, and Treatment*. New York: Sage Publications.
- Debord, Guy (1990). *Comments on the Society of the Spectacle*. Englanninkielinen käännös Malcolm Imrie. Lontoo ja New York: Verso.
- (1994). *Society of the Spectacle*. Englanninos Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books.
- Downing, Henderson (2016). "Probably Psychogeographical in Love: Iain Sinclair and the City of Disappearances". *The Literary London Journal*, Volume 13 Number 1, Spring 2016. 37–51.
- Fenech, M. Georges ja Pietrasanta M. Sébastien (toim.) (2016). *Rapport fait au nom de la commission d'enquête: relative aux moyens mis en œuvre par l'État pour lutter contre le terrorisme depuis le 7 janvier 2015*. Paris: Assemblée nationale.
- Foucault, Michel (2005). *Tarkkailla ja rangaista*. Suomenenos Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Howie, Luke (2012) *Witnesses to Terror*. Hampshire England: Palgrave Macmillan.
- Liotard, Jean-François (1985). *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suomenenos Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Niskanen, Pekka (2014). *Taide identiteettien politiikan rakentajana*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- (2017) *Yhteisöterrorit / Community Terrors*. Helsinki.
- Plant, Sadie (2000). *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age*. London & New York: Routledge.
- Pulkkinen, Tuija (1998). *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rancière, Jacques (2016). *Vapautunut katsoja*. Suomentaneet Anna Tuomikoski ja Janne Porttikivi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Sadler Simon (1999). *The situationist City*. Cambridge Massachusetts ja Lontoo: MIT Press.
- Vaneigem, Raoul (2001). *The Revolution of Eberyday Life*. Englanninos Donald Nicholson-Smith. Lontoo: Rebel Press.

VERKKOLÄHTEET

- Davide Martello joue "Imagine" devant le Bataclan en hommage aux victims. *France musique* 18.11.2015. <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/davide-martello-joue-imagine-devant-le-bataclan-en-hommage-aux-victimes-1091>. Luettu 12.7.2018.
- IS claims Paris attacks, warns operation is "first of the storm". *SITE Intelligence Group* 14.11.2015. <https://ent.siteintelgroup.com/Statements/is-claims-paris-attacks-warns-operation-is-first-of-the-storm.html>. Luettu 5.7.2018
- Preliminary Problems in Constructing a Situation. *Internationale Situationniste #1* (June 1958) <https://www.cdde.vt.edu/sionline/si/problems.html>. Luettu 18.7.2018.
- Pseny, Daniel 2015. 13 Novembre, peu avant 22h, Passage Saint-Pierre Amelot, 11ème arrondissement de Paris. *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/attaques-a-paris/video/2015/11/14/images-de-la-fusillade-au-bataclan_4809661_4809495.html. Haettu 2.7.2018.
- Tait, Stuart (2012). Paranoid Disorientation: The Wandering of Ivan Chtcheglov. <http://stuarttait.com/>. <http://stuarttait.com/wp/wpcontent/uploads/2011/05/Paranoid-Disorientation.pdf>. Luettu 12.7.2018
- Virnes, Antti (2007). Kohti arjen vallankumousta: Lyhyt johdatus situationistiseen ajatteluun. *Paatos, filosofinen kulttuurilehti* 1/2007. <https://societies.uta.fi/aaatos/paatos/arkisto/2007-1/paatos10708.html>. Luettu 16.7.2018.
- What you need to know about Paris attacks and the situation in France. *Le Monde* 14.11.2015. https://www.lemonde.fr/attaques-a-paris/article/2015/11/14/what-you-need-to-know-about-paris-attacks-and-the-situation-in-france_4810074_4809495.html. Luettu 6.7.2018.
- HAASTATTELU**
- Helena Niskasen haastattelu 30.9.2018.
- AINEISTOT**
- Archives de Paris. *Hommages aux victimes des attentats de 2015*.
- Pekka Niskasen yksityisarkisto. *Pariisin marraskuun 13. päivän terrori-iskut*.

RADICALLY EMANCIPATED; OR “I HAVE STOLEN FOR THE LOVE OF ART”

MIREIA C. SALADRIGUES

Radically Emancipated is an ongoing artistic research comprising video capsules, objects and documents. It looks at thefts of fragments of artworks in Spain, experiences that lie somewhere between the prohibited and the sublime. While the reasons for these particular thefts can be discovered online, this text puts the appropriation of parts of artworks in context, drawing parallels and noting differences with art thefts and forgeries. This article involves a non-academic use of various references and interviews published during 2011–2012 and woven into the context of *Radically Emancipated*. Such ‘plagiarism’ is an exercise of alignment with the work’s subject matter, a transference into the text of the act of appropriation. Therefore, most parts of the text are not authored by me, and I do not mention the ‘cannibalized references’ on every occasion; this means that some of the ‘stolen’ or ‘borrowed’ textual fragments might remain unnoticed, while others might be easy to spot even if they are not highlighted as such.

KEYWORDS

- fetishism, cannibalism, eroticism, impulse, understanding, prank, trace, desire to transcend the experience of contemplation, irreverence, participation.
- appropriation, pinching off, fragment, element of artwork, small piece, chip.
- love of art, communion, dialogue, rapport, use, consumption, tribute, statement.
- ephemeral experience, knowledge, close relation, metonymic relation.
- poetic, political, symbolic and economic value.
- security codes, safeguarding, artistic jurisdiction, prohibition.
- cultural capital, cultural domain, distribution of the sensible, social distribution, economical distribution.
- art theft, attack, vandalism, kidnapping, destruction, kleptomania.
- theft and appropriation as intrinsic to creation.

Erik el Belga (Erik the Belgian) is a nickname for René Alphonse van den Berghe.¹ He is the most notorious European white-collar criminal of the twentieth century, with the theft of over 6,000 Romanesque and Gothic works of art from Spanish churches, cathedrals, and museums attributed to him. He explains that his real motivation for these robberies is ‘the love of art’.² This statement is so central to his story, that he used it as the title for his autobiography published in 2012.

This text is neither about economic theft nor about professional art thieves who commit robberies for a capricious customer. Removing a fragment from an artwork³ is not motivated by economic speculation. Rather,

1 Born in Belgium in 1940, he now lives a quiet life in Málaga, Spain.

2 Marín, K. ‘Everything is easy to steal. It depends on who commissions you’. In *El País* 14 March 2012. Available at: http://elpais.com/elpais/2012/03/14/inenglish/1331737684_726843.html [Accessed 5 April 2018].

3 By artwork, I also mean art project, proposal or any other form of art.

it implies a close relationship with the artwork or the artist in question, and (or) a specific knowledge of their own. This was also the case with Erik el Belga, who as an antique dealer had been taught about medieval art by his grandfather and about painting by his mother.

What is interesting about these particular thefts – in contrast to the robberies coordinated by organized gangs – is that they are committed by individuals who are visitors to art institutions. Some say the urge can suddenly strike at any moment, like love or death, or it can be understood as an impulse that is sent into these spectators, who then become accomplices of the artwork.

Out of their original context and separated from the work, the stolen parts – the fragments – lack value and, therefore, cannot be economically quantified. It is nigh on impossible to sell them, and they remain at the margins of the fourth most lucrative illegal business in the world⁴: “...the value, it is just an object with which I want to coexist. Nothing more.”⁵

Hence, the removed elements could be kept in a drawer, and if someone opened it, he or she could – in the best of cases and depending on how they are being kept – imagine an arrangement in a particular constellation, forming an intimate collection. In the worst case, should the owner not be there to explain, the fragments could easily end up in the garbage, dismissed as insignificant objects.

4 Each year, art thefts account for approximately four to six billion dollars of losses worldwide. Due to the magnitude of the problem, the International Criminal Police Organization, commonly known as Interpol, continually collects data about art thefts and recoveries. With 192 member countries, the international police organization has catalogued around 50,000 stolen works of art. Using Interpol’s wealth of data, a recent analysis by *Element Paints* has announced the following: “Art theft is big business. [...] In terms of dollar value, the crime is only exceeded by drug trafficking, money laundering and arms dealing.” Available at: <https://www.elementpaints.com/shocking-interpol-art-theft-stats-reveal-a-major-problem/> [Accessed 6 April 2018].

5 *Radically Emancipated_Capsule 9 – Testimony 3*. (2011) [video] 3 min 53s. Available at: <https://vimeo.com/66336781> [Accessed 26 November 2018].

The metonymic relationship established between the collector and the fragment/s is essential. Maybe, as a sort of relic, one keeps a small part of an artwork due to the inability to acquire the entire piece. Through the fragment, the collector brings to mind the whole artwork, feels closer to the artist(s) and sometimes even recalls the moment of her or his act of theft “I have a very characteristic form, a very thoughtful way where I have them at home. So, I do not know... there are things like... you cherish the whole moment.”⁶

Andrés Hispano and Félix Pérez-Hita clarify that this fetishistic relation to a ‘chip’ of an artwork must be differentiated from superstition and the connections with relics or amulets in other traditions. Possessing a relic means enjoying special protection. This has aroused desire and a roaring trade in relics. Given their strong social, economic and cultural significance, relics have always been subject to theft and falsification. This is also the case of many artworks, such as Modigliani’s⁷ or Vermeer’s paintings⁸, but the forging of a fragment of an artwork has, thus far, not occurred and, most probably, never will.

Back to the nonexistent economic value of a fragment. The spectator might be tempted to removal knowing that, once the exhibition has ended, many contemporary works will be dismantled and their elements returned to circulation according to their use: “...and well, with contemporary art it is much simpler because there are many more elements. And also institutions

6 *Radically Emancipated_Capsule 7 – Testimony 1.* (2011) [video] 2 min. 54 s Available at: <https://vimeo.com/73682568> [Accessed 26 November 2018].

7 A major exhibition of Modigliani at the Palazzo Ducale in Genova in 2017 contained twenty-one works suspected to be forged. Several people involved in the show were under investigation by authorities, among them Rudy Chiappini, the exhibition’s curator and Hungarian art dealer Joseph Guttmann, who allegedly loaned eleven of the disputed paintings: <https://news.artnet.com/exhibitions/art-lovers-demand-refund-fake-modigliani-exhibition-1197245> [Accessed 5 April 2018].

8 One forged ‘Vermeer’ made its way into the collection of Hermann Göring. Han van Meegeren (1889–1947), a Dutch painter and portraitist, is considered the most successful and most influential art forger ever. Despite his life of crime, van Meegeren became a national hero after WWII when it was revealed that he had sold a forged painting to Reichsmarschall Hermann Göring during the Nazi Occupation of the Netherlands.

or foundations replenish it, there is no problem and you are also more aware that these objects, once the exhibition is over, lose their value.”⁹

There is a great diversity of causes, I would say, almost as many as the spectators who ‘pinch’ the artworks. As I have documented on video, motives for these peculiar thefts include an impulse, a fetishistic drive, a desire to participate, the intention to leave a trace, a prank, an irreverent gesture against the strict codification of the exhibition space, the intention to put the artwork into circulation, the wish to know more about the artist, an erotic compulsion, or something akin to an act of cannibalism: “...cannibalism, ‘cannibalism’ is the word. That is to say, in some way it is this: tasting, assimilating the body of the other. As a public you have to eat what you are interested in, and you have to confront what is there.”¹⁰

It is the thief’s very lack of professionalism that places these acts on uncertain ground, without any clear or defined attitude. Guards and restorers find these ‘sporadic attacks of kleptomania’ difficult to deal with, destructive and potentially even dangerous. Museum workers are also afraid that the removal of fragments of artworks could become common practice: “The problem is often not because of the value of the work but because you question the security protocols, the security personnel of an organization. What we cannot consent to from a security standpoint is that someone takes a piece, even if it could be expected to happen because they are one part of thousands of pieces in that exhibition... We cannot afford this, mainly because of how it looks, that an artwork could just be taken. We do not want it to be said that it is easy to remove a piece from the Artium museum.”¹¹

9 *Radically Emancipated_Capsule 8 – Testimony 2.* (2011) [video] 2 min. 17 s Available at: <https://vimeo.com/73682567> [Accessed 26 November 2018].

10 *Radically Emancipated_Capsule 9 – Testimony 3.* (2013) [video] 3 min. 6 s Available at: <https://vimeo.com/66336781#at=0> [Accessed 4 April 2018].

11 *Radically Emancipated_Capsule 12 – Gustavo Abascal* (2013) [video] 4 min. 32 s Available at: <https://vimeo.com/66342918> [Accessed 26 November 2018].

Generally, these appropriations are considered by social consensus to be acts of vandalism, but many of the perpetrators see their actions as exercises in profound and respectful communion with the work. They may have a depth knowledge of the ‘attacked’ work, or the desire to transcend the ephemeral experience of contemplation, through a kind of ‘biting off’: “...they rarely take the whole work, they just want to tell you: “I get what you’re saying and the best way to show my appreciation is to pinch a little bit from it.”¹²

We could view such appropriations as poetic and politicized statements on the need for time and private, inner communion with artworks, beyond their disposable consumption and the domain of safeguarding. Yet the person who makes such appropriations does not necessary have such (or any) theoretical constructions: “I see that it’s a reaction. And I don’t think the guy who does it have to have, let’s say, the theoretical justification or anything.”¹³

Some have argued that the hyper-vigilance of security cameras and guards and the admonishments to keep quiet, to look but not touch, transport them back to childhood: “Also through the signs, the rules, which the visitor is supposed to adopt... what the visitor becomes, which seems a lot like a child: do not touch, do not look, do not take anything, do not get too close... that same position greatly stimulates the transgressor inside.”¹⁴ So

12 *Radically Emancipated_Capsule 2* – Andrés Hispano (2011) [video] 4 min. 17 s Available at: <https://vimeo.com/35843129> [Accessed 26 November 2018].

13 *Radically Emancipated_Capsule 3* – Félix Pérez-Hita (2011) [video] 2 min. 43 s Available at: <https://vimeo.com/35849243> [Accessed 26 November 2018].

14 *Radically Emancipated_Capsule 2* – Andrés Hispano (2011) [video] 4 min. 17 s Available at: <https://vimeo.com/35843129> [Accessed 26 November 2018].

why would one not race through the galleries of Louvre¹⁵ or steal a handful of porcelain sunflower seeds?¹⁶

Moreover, some artworks envisage the need to take something from the work itself. Hence, the ‘pinching’ becomes part of the proposal and is even proposed by the artist as another possible bond between the spectator and the work. This is the case, for example, in *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991 by Felix Gonzalez-Torres, consisting of 175 pounds of candy corresponding to Ross’s ideal body weight. Viewers are encouraged to take a piece of candy; the diminishing amount alludes to Ross’s weight loss and suffering prior to his death by AIDS-related causes. Gonzalez-Torres stipulated that the pile should be continuously replenished, thus metaphorically granting perpetual life.¹⁷ A similar sort of spectator engagement occurred unintentionally with Alfredo Jaar’s installation *The Silence of Nduwayezu*: he let visitors ‘steal’ the slides that composed the work after observing the first cases of theft.¹⁸ Jaar expressed his position in a letter in which he states that he

15 In the film *Bande à part* by Jean Luc Godard (1964) the main characters run through the museum. Years later, Mario Garcia Torres took this scene as a reference for his artworks: <https://notocarporfavor.wordpress.com/2013/02/15/los-viceversas-del-pretecto-algunas-relaciones-entre-cine-y-museo/> [Accessed 5 April 2018].

16 *Sunflower Seeds* by Ai Wei Wei (2010) was installed at the Turbine Hall of the Tate Modern from 12 October 2010 - 2 May 2011. Further information at <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> [Accessed 4 April 2018].

17 Related to this work, *The Reappearance of Ross* is an action by Cauleen Smith documented in a blog in which she resolved to recuperate the body of Felix Gonzalez-Torres’s late boyfriend Ross Laycock, from the Art Institute of Chicago and place it in her bedroom at Roots and Culture Contemporary Art Center. She managed to more than double the amount of Ross in her bedroom, despite the strict restrictions on the colourful candies. Available at: <http://reappearanceofross.wordpress.com/> [Accessed 4 April 2018].

18 *The Silence of Nduwayezu*, 1997 comprises a million slides, a light table measuring 36 x 217 3/4 x 143 inches, magnifying glasses, and an illuminated wall text. The slides are all copies of the same image: the eyes of Nduwayezu, a witness of the Rwandan Genocide. Further information at <http://www.pbs.org/art21/images/alfredo-jaar/the-silence-of-nduwayezu-1997/slideshow=1> [Accessed 4 April 2018].

gave the following instructions to the guards: “You should not encourage the appropriation, don’t invite people to take slides. But in the case you’ll spot one visitor removing any, don’t stop it. Proceed as if you wouldn’t be seeing the situation.”¹⁹

The first interviewee²⁰ of *Radically Emancipated* is a regular visitor of museums and art galleries who removed a book from the matrix of *Provisoria*²¹ by Ria Verhaeghe. She anonymously explained that, sometimes, the artwork has such a powerful force that it pushes one to steal from it, “as if it were calling to you”. This is what happened when, she felt the urge to make the work hers, and to take advantage of the absence of surveillance cameras and guards, disconnected the threads linking together the very special handmade books, and removed one. She continues by explaining that the guard noticed the gap and discreetly warned security, without her realizing. The action was politely addressed upon her exit, while she was returning the audio guide, and she ran away forgetting her identity card. Coming back two days later to return the book and recover her ID, she contemplated how small subtractions adulterate and even spoil other visitors’ experiences of

19 Letter from Alfredo Jaar to Mireia c. Saladrighes on 20th June 2011 for the project *Radically Emancipated*. It compiles a conversation and some correspondence concerning the almost mystical reaction of spectators who took slides from the work *The Silence of Nduwayezu*, 1997. It also details the decisions the artist took after watching the surveillance camera recordings. A picture can be found at http://www.mireiasaladrighes.com/w/wp-content/uploads/2012/05/IMG_7710_dbgweb.jpg [Accessed 4 April 2018].

20 *Radically Emancipated_Capsule 7 - Testimony 1*. (2011). [video] 2 min. 54 s. <https://vimeo.com/73682568#at=0> [Accessed 4 April 2018].

21 *Provisoria* is an ongoing alternative image bank, based on newspaper pictures. It comprises approximately 25,000 photographs accumulated over twenty years. They are organized according to a few keywords, colours, dates and groups, in order to elaborate another dimension for newspaper photographs to be digitally accessed. Departing from the photos compiled in *Provisoria*, and together with pictures and records of his own life, Ria Verhaeghe creates new pieces of art using collage, drawing, painting, sculpture, slides and experimental video. Available at: <http://www.provisoria.net/> [Accessed 6 April 2018].

the work. Thus, she decided to emancipate herself from her own impulses and to stop taking home fragments of artworks.

Another anonymous visitor²² is a relatively young artist who appropriated two slides of Alfredo Jaar’s installation, among other objects. He explains that while he would never remove a part of an artwork that would defuse the whole, nor would he ever steal an entire work, his fetishistic impulse emerges as a need to own what he wants to know more about. However, as the first interviewee argues, even in the case of Jaar’s installation comprising a million copies of the same slide, removing one or two slides changes the intention of the artwork, since the amount of copies corresponds to the number of victims during the Rwandan Genocide.

Franco and Eva Mattes, also known as 0100101110101101.org, have a highly unorthodox opinion on the matter, after becoming frustrated with the experience of viewing vibrant masterpieces in staid museum environments. Between 1995 and 1997, they secretly removed small parts of artworks by – among others –, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Jeff Koons and Claes Oldenburg. Placed together, these fragments make up a part of their work *Stolen Pieces*.²³

Franco argues, “Works are not holy. They’re not relics. It’s way more dynamic one would think and I don’t think that we should look at art with that kind of reverence.”²⁴

It could be argued that appropriation and theft are intrinsic to artistic creation. If we look at it from a broader perspective, we find that stealing

22 *Radically Emancipated_Capsule 9 - Testimony 3*. (2013) [video] 3 min. 6 s Available at: <https://vimeo.com/66336781#at=0> [Accessed 4 April 2018].

23 Over a period of two years, they worked on this secret art project stealing dozens of fragments of masterpieces by famous artists from the most renowned museums in the United States and Europe. They publicly revealed the work in 2010. Further information at <http://0100101110101101.org/stolen-pieces/> [Accessed 4 April 2018].

24 Franco Mattes in Williams, J. ‘Stolen Pieces’. *WYNC Culture*. May 24, 2010. Available at: <http://www.wync.org/story/62860-stolen-art/> [Accessed 6 April 2018].

is one of the founding myths of Western culture. In Genesis, Eve steals the apple from the Tree of the Knowledge of Good and Evil, while in ancient Greece the Titan Prometheus steals fire from the gods and gives it to humankind. As Félix Perez-Hita and Andrés Hispano write, we should not be surprised that the museum – of the nineteenth century kind – is presented to us as a warehouse, our treasure trove of objects that have been displaced, assembled, stolen and dug up here and there, in the confines of every empire. Some think that the rest are not much to speak of, even those other museums that have shed their ornamental shell, with white rooms that display the collections of magnates, always assembled in shady circumstances.

Moreover, we can here consider how one of the main functions of the museum has completely transformed: from the container in which valuable objects – the sediment of what is called culture – were presented, to the place where the changes, transgressions and transformations of the world are shown. “Nowadays, we tend to think that we go to museums to see what is alive and moving, whereas the museum of the nineteenth century hosted that which was fixed and canonized, or in other words, what was not meant to be questioned.”²⁵ In general, the anxious spectator needs to recognize, as well as understand, where all that is exhibited comes from. Then the visitor can judge, make sense or simply contextualize the fact of having to contemplate the artworks while knowing that morally he or she has the right to touch them.

From a romantic point of view and allowing for the possibility of hypersensitive people of a special rapport with certain artworks – we could conclude that theft, along with vandalism, destruction, and other forms of attack, is a form of elevated dialogue with the art. At the age of 47, the artist Piero Cannata dealt a hammer blow to the first phalanx of the second toe of the left foot of Michelangelo’s *David*. In his own words, “It was Veronese’s

25 *Radically Emancipated_Capsule 2* – Andrés Hispano (2011) [video] 4 min. 17 s. Available at: <https://vimeo.com/35843129> [Accessed 26 November 2018].

beautiful Nani who asked me to hit *David*.”²⁶ Charged with damaging Italian artistic heritage, Cannata was tried, labelled mentally ill, and sent to a psychiatric hospital.²⁷

Stanley Cohen, one of the first contemporary sociologists to study vandalism, has considered it a “type of reality negotiation”²⁸ and that no act or type of vandalism is immune to being involved in this struggle. Based on Piero Cannata’s words and the different motives of the video-recorded interviewees, I also assert that the vandalism of artworks cannot be understood independently of certain artistic or theoretical dialogues. Political, feminist, theological, aesthetic, pathological, and other kind of motivations deal with the economic or symbolic value of the pieces or the art spaces. Paul Douglas Manning, a member of the *Fathers4Justice* organization that objects to the family court system, was arrested after a photograph was stuck to the canvas of John Constable’s *The Hay Wain* at the National Gallery in June 2013. Another example is the theft of Francisco Goya’s portrait of the *Duke of Wellington* in 1961 as a protest against fees for public television.²⁹

Who has not felt – in front of a frame, an urn of glass and within the museum itself and all its scenography – the compulsion to take home a piece

26 Cowell, A. (1991) Michelangelo’s David Is Damaged. *New York Times*. [online] Available at: <https://www.nytimes.com/1991/09/15/world/michelangelo-s-david-is-damaged.html> [Accessed 5 April 2018] and Nonjoier. (2014) *Classic Odd News: David’s Toe Smashed by Hammer-Wielding Man* [Blog] Wafflesatnoon. Available at: <http://wafflesatnoon.com/davids-broken-toe/> [Accessed 5 April 2018].

27 His case is briefly explained by Dario Gamboni in his book (1991) *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books. My ongoing project *Martellata_14.09.91* researches into the case of Piero Cannata. A brief description of it is included in this publication.

28 Cohen, S. ‘Sociological Approach to Vandalism’, in *Vandalism*. Ward, C. ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973. Pages 51–61.

29 Kempton Bunton’s theft of the Goya portrait of *Duke of Wellington*, in 1961, constitutes the first theft of a painting from the National Gallery. He told the police he had done it to “draw attention to [his] campaign against pensioners having to pay the BBC licence fee.” Available at: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/05/art-theft-duke-wellington-goya> [Accessed 5 April 2018].

of art? Moreover, who has not had the desire, all of a sudden, to randomly change the order of various objects and thus modify the visual composition set by the artist and the institution?

At this point, I would like to recount a friend's story about a work of art exhibited at the MACBA.³⁰ She explained to me that she had to restrain herself, in order to avoid the consequences that would be imposed by the authorities, in a room containing a transparent bag filled with water placed on the ground. My friend and her companion observed the bag intensely, having to strongly repress their desire to leap onto it and make it explode. In reaction to their fixation and their overtly expressed desire – we all know that a quiet comment is a shout in the silence of exhibition halls – the guard admonished them, saying: “It's just a bag full of water”. Had that bag been placed in another space, the desire to make it explode would most likely have been considerably less significant. Jumping on it meant detonating the artistic jurisdiction.

If, in line with Eva and Franco Mattes, we understand that artworks are no longer closed up in boxes and that borders are permeable, we might deduce that – beyond the material damage – the act of removing elements, rather than genuinely affecting the works of art, posits that they exist outside the museum dimension, within the millions of images, descriptions, citations and concepts circulating through our networks of communication (more or less public and more or less social).

Another anonymous testimony affirms: “I also believe that if the artist knew that his or her work – contemporary or not – had generated such emotion and need for the spectator to take an element of his or her artwork, that artist would be the happiest person in the world.”³¹ Nevertheless,

30 MACBA (Contemporary Art Museum of Barcelona). Unfortunately, Sonia Fernández Pan cannot recall which work she refers to.

31 *Radically Emancipated_Capsule 8 - Testimony 2*. (2011) [video] 2 min. 17 s Available at: <https://vimeo.com/73682567#at=0> [Accessed 5 April 2018].

while accepting that appropriating elements from artworks could be another modality of art consumption or (as others sometimes describe it) a way to release the experience of the works of art, spectators who remove elements or would like to play games, could – from the perspective of museum workers – still be considered as 'low-level art thieves'.

Fernando Dominguez Rubio, who has conducted ethnographic studies at the conservation laboratory of the Museum of Modern Art in New York, draws attention to artworks as ongoing and open-ended processes. While focusing on cases of contemporary artworks that are unstable, such as Eva Hesse's *Expanded Expansion* made in 1969, or artworks that will become technologically obsolete, such as *Untitled*, produced by Nam June Paik in 1993, he tries to demonstrate the importance of artworks *qua* physical objects claiming their materiality.

Maybe it is also a specific interest in materiality that drives certain audiences to insist that a work of art would never gain value over time if its parts were constantly renewed; or that the aura of an artwork grows with the accumulation of glances and incidents. Some would refer to Duchamp's *The Large Glass*³², which broke during a move and was restored by the artist himself, or to the *Venus at her Mirror* by Diego Velázquez, slashed by Mary Richardson – a politically active British suffragist of Canadian origin.³³

32 *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (or the *Large Glass*, as it is often referred to) was shattered while being returned from its first showing at the International Exhibition of Modern Art at the Brooklyn Museum. The damage was not discovered until the case was opened several years later and the work was eventually repaired in 1936 by Duchamp himself, who secured the pieces between two sheets of heavier plate glass clamped together by a metal frame. Available at: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011/text-catalogue-entry> [Accessed 5 April 2018].

33 She tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who was, from her point of view, the most beautiful character in modern history. She argued that justice was an element of beauty as much as colour and outline on canvas. ‘Miss Richardson's Statement’. *The Times*. 11 March 1914.

I do not know whether it was the aura or the fame that grew around the *Mona Lisa* painting when crowds of visitors gazed into the void³⁴ left after its theft, or the series of postcards that were printed of the lady visiting famous tourist sites³⁵ while the portrait was missing. Yet it seems as if artworks could not exist without stories concerning their afterlives, and all of us, as spectators, are part of these.

34 Darian, L. (2002). *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing*. London: Faber & Faber.

35 A series of *Mona Lisa* postcards printed after her disappearance (1911-1913), showing her fictitiously travelling around the world. Available at: <http://monalisadocumentary.blogspot.com.es/2010/09/boom-in-mona-lisa-postcards.html> [Accessed 6 April 2018].

PLAGIARIZED AUTHORS

Brahim, Alex (2011); Fernández Pan, Sonia (2011); Hispano, Andrés and Pérez-Hita, Félix (2011).

MENTIONED AUTHORS

Bennett, Tony (1995); Berghe, Rene Alphonse van den (2012); Bourdeau, Pierre (1991); Campbell, Karin (2011); Cavalucci, Fabio (2009); Cohen, Stanley (1973); Dominguez Rubio, Fernando (2014); Leader, Dorian (2002); Rancière, Jacques (2009); Riemens, Patrice (2011); Silva, Elizabeth. B (2013).

MENTIONED ARTWORKS

David by Michelangelo Buonarroti (1501-1504), *The Hay Wain* by John Constable (1821), *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)* by Marcel Duchamp (1915–23), *Bande à part* by Jean Luc Godard (1964), *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* by Felix Gonzalez-Torres (1991), *Duke of Wellington* by Francisco Goya (1812 - 1814), *Expanded Expansion* by Eva Hesse (1969), *Silence of Nduwayezu* by Alfredo Jaar (1997), *Stolen Pieces* by Franco and Eva Mattes (1995-1997), *Untitled* by Nam June Paik (1993), *Venus at her Mirror* by Diego Velázquez (c. 1647–51), *Provisoria* by Ria Verhaeghe (1996), *Mona Lisa* by Leonardo da Vinci (c. 1503–06), *Sunflower Seeds* by Ai Wei Wei (2010).

BIBLIOGRAPHY

Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Berghe, R. (2012). *Erik el Belga. Por amor al arte: memorias del ladrón más famoso del mundo*. Barcelona: Planeta.

Bourdeau, P. (1991). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. California: Stanford University Press.

Brahim, A. (2011). "Magnitude. The art of orbiting the public" in AAVV. *Composition of the Place II: Cardinal Audiences* (Eng.). Barcelona: Caja Madrid Cultural Space. pp. 100–101.

Cohen, S. (1973). "Sociological Approach to Vandalism" in Ward, C. ed. *Vandalism*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp. 51–61.

Campbell, K. (2011). *Her Museum*. Gallery text of solo show at Espai 13 - Joan Miró Foundation within the cycle *The End Is Where We Start From* 29/09/2011-13/11/2011. [pdf] Barcelona: Joan Miró Foundation. Available at: http://www.mireiasaladrigues.com/wp-content/uploads/2012/02/Her-Museum_gallery-text.pdf [Accessed 6 April 2018].

Cavalucci, F. (2009). "Stolen pieces" in AAVV. *Eva and Franco Mattes. 0100101101010101.org*. Milan and New York: Charta Books, pp. 52–55.

Dominguez Rubio, F. and Silva, E. B (2013). "Materials in the Field: Object-trajectories and Object-positions in the Field of Contemporary Art." [pdf] New York: Cultural Sociology. Available at: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975512473287> [Accessed 6 April 2018].

Dominguez Rubio, F. (2014). "Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA." [pdf] San Diego: UC San Diego Previously Published Works. Available at: <https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx> [Accessed 6 April 2018].

Fernández Pan, S. (2011). "Radicalmente emancipado(s) de Mireia c. Saladrígues". Exhibition critique in *Esnorquel: a critic experiment, partial and individual of cultural submarinism*, 01.09.2011. Available at: <http://esnorquel.es/radicalmente-emancipados-de-mireia-saldrigues> [Accessed 5 April 2018].

Hispano, A. and Pérez-Hita, F. (2011). "Notes on Theft as a Form of Dialogue with the Work of Art" in AAVV. *Composition of the Place II: Cardinal Audiences* (Eng.). Barcelona: Caja Madrid Cultural Space.

Darian, L. (2002). *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing*. London: Faber & Faber.

Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso books.

FRAMING DIFFERENCE IN ARTISTIC RESEARCH, A ROAD MAP

JAN KENNETH WECKMAN

Parmenides jump-started the Western philosophical tradition by dreaming up the notion of Reality with a capital R. He took the trees, the stars, the human beings, and the gods and rolled them all together into a well-rounded blob called 'Being' or 'the One'. He then stood back from this blob and proclaimed it the only thing worth knowing about, but forever unknowable by mortals [...] Plato suggested that perhaps a few gifted mortals might, by replacing opinion with knowledge, gain access to what he called "the really real". Ever since Plato, there have been people who worried about whether we can gain access to Reality or whether the finitude of our cognitive faculties makes such access impossible.¹

The trajectory toward doctoral degrees in art academies and universities runs between Scylla of art history and Charybdis of classical aesthetics, between critical hermeneutics and poststructuralist influences of art

¹ Richard Rorty, *Getting rid of the appearance/reality distinction*, from The Page-Barbour Lectures 2004, University of Virginia (Rorty 2016, 2).

history and formal art education. Early comments by those in charge of higher education at art schools like the Academy of Fine Arts Helsinki and University of Art and Design Helsinki, saw artists with doctorates, on one hand, as experts in their field and, on the other hand, as responsible for creating “new knowledge [...] based on creative work”.² However, soon the challenge of artistic research was also described as an aspiration to “solve the unfounded dichotomy-problem” through “experiential democracy”, that is, guided by the idea that “no area of experience is out of reach from criticism of another field of experience” (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 15–16).³

What Rorty did to analytic philosophy can be compared with what artistic research does to aesthetics. Artistic research undresses aesthetics, discards old notions and dichotomies up to the point of replacing aesthetics (art philosophy) by a genre of contemporary art. If so, research moves into contemporary art transgressing the limits of academia. I will, however, put a miserly stake on an ‘exposition’-kind of artistic research that accepts a both-and mode and fosters an interdisciplinary aspect generalizing the responsibility of publishing in academia “between” art and writing (Schwab & Borgdorf 2014, 15). According to this mode of artistic research, the format of publishing in academia pertains to both art and writing, where “publishing” does not necessarily separate itself from the artwork. This is a special format of contemporary art incorporating the writing of thematic elements as much as exposing them.

² Quote translated from Finnish. However, two recent, widely differing accounts on artistic research, one in Finnish, Varto (2017) and, in Swedish, Lilja (2017) are also of note. Here I am not able to make a survey of the development of the notion of artistic research and its early reflections, all of them in hindsight much more interesting than they appeared to me when in the middle of it (1997–2005). See Kiljunen & Hannula 2002.

³ Hannula, Suoranta and Vadén make my attempts at artistic research seem problematic. Still, the idea of artists creating “new knowledge” remains on the table after 2003, alluding to creative artwork rather than academic research. See Jan Kaila’s foreword in *The Artist’s Knowledge 2* (Kaila 2008, 6).

As shown above, my first cue in this article is neopragmatism in the vein of Richard Rorty, which also runs against my personal interests. I will let Rorty make the first call, and admit to being guilty of packaging the “blob” mentioned in the opening, while at the same time embarking on a voyage towards disrupting any belief in a totalist show of words that would claim finality.

And you guessed right, my personal blob is *art*, whether artwork or artworld, substance, essence or appearance. The blob reflects an all-inclusive confusion at the beginning of everything, of articulating one’s work in the studio, remembering in terror what has already been done; or worse: existence, reality, and identity being hidden away in the name of cognitive awareness. Here I intend to look at two possible aspects in order to develop further my already long-ago completed doctoral work and its written part. How is one to choose between ‘exposition’ and Rorty’s blob, after all? Below I will reflect on metacontexts and scenarios for my own research in an unstable future. Welcome aboard!

FROM THE ASPECT OF THE SAME

Aspects and *points of view* are what make descriptions of real-life endeavours appear different and be different. Let me enlarge this a bit. This article is not about artworks but about the difference between various approaches to artworks and their making; it is about aesthetics from the artist’s point of view. Descriptions come with *viewpoints* embedded in every articulation. Theoretical (written) approaches surround artworks and move together with selected bits and pieces of the artefact. With the *aspect* comes, admittedly, a certain idealist hope for a distinction between the artwork itself (as in the notion of the subject) and the theme or purpose of its theoretical context.

In 2005 I made a preliminary and limited review of the viability of different kinds of semiotics (Saussurean and Peircean) in order to describe artistic work from such aspects (Weckman 2005). On the table was the approach,

not the object of art making. This did not interfere with the artistic part of the doctoral project that consisted of the production of examples, where the ways of producing reference differ. Cases were made out of text-based, image-based, figurative and non-figurative elements with spatial installation as well. In addition, a contextualization with regard to the history of modern art was juxtaposed with a close-reading of a number of paintings as a way of formulating a theoretical problem (*Seitsemän maalauksen katsominen*). The unravelling of the problem was begun (*Maalaus maailman osana*), but not finished. I see such an unfinished landscape in the following terms: 1) the parts of the world as media, 2) the articulation of the role of perception and form-sense and 3) what may count as a thematic element in contemporary art, understood as, say, research.⁴

One focus of my doctoral thesis was to implement pragmatist semiotics in the theoretical picture of trying, once more, to semiologise the artistic work process. It led me to partly turn away from the “linguistic turn”

4 In my thesis, there was no way of resolving the distinction between the subject and object of form, neither did form become a topic of phenomenological analysis (hence, of subject versus subjectivity) unless Peirce’s semiotics will be accepted as a phenomenologically enlightened semiology, which I did state. Since then, it is worth mentioning the presentation of contemporary art as a horizontally installed register of “compositional patterns” by Silja Rantanen in her thesis work (Rantanen 2014). Rantanen questions the lack of attention to form in new art history and theory, while developing a rich typologically-inspired list of examples beyond the borders of traditional material and conceptual or idealist systematics (like structuralism, or phenomenology) and contexts from contemporary aesthetics that has been invaded by post-structuralism, phenomenology, Freudian and Lacanian theory. Rantanen turns away from these mostly established academic themes for aspectual analysis. Instead, she lets the genres of academia fill the footnotes while genres of artworks take their cross-disciplinary and legitimate space in the presentation. This is the only account in my opinion of a horizontally envisioned attempt for a “lexicon” on what has been done, as it were, in the vein of Latour, fully relativist in its acceptance of formal and ontological difference.

towards a “pragmatic turn”, to use the term of Richard J. Bernstein.⁵ It seems now that back then, in 2005, my text was more of an introduction to aspects, and without going very far into it those aspects remained rather fuzzy: Saussure, yes, but Peirce? Hjelmslev, well, but then the studio? And so forth. Funnily enough, the jazziest moment was having completed it and seeing the interesting rifts between contexts that never came together. Following Hannula, Suoranta & Vadén, my thesis work misfired due to the “aporia” between the written and artistic part, which were situated far apart from each other. (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 15–16). Cut.

Now, metacontexts compete for future justification, something I wrote in 2005 for the Academy of Fine Arts, and rewrite here:

1) A version of neopragmatism by Richard Rorty would entail a distinction between research and poetry, however, a research without foundationalism and representationalism. My relying on Rortyan pragmatism will be considered as a critical context to the question of the relation between speech and writing when compared to all the rest that we use for communication. Can Rorty be overthrown? Is it necessary? Is all art/writing, and writing on art, necessarily already poetry?

2) The second candidate for a metacontext in artistic research, is hermeneutics, in a very general sense, sharing the antifoundational attitude of Rorty as well as deconstruction, that is, some form of social constructivism and a permission to use semiotics with phenomenology over anything that is, in a strict sense, structural linguistic. Should artistic research necessarily become poetry, a format of contemporary art?

5 Bernstein makes a survey on the revival of pragmatism in a monograph with articles on Charles S. Peirce, William James, John Dewey, David Sellars, Hilary Putnam, Jürgen Habermas, and Richard Rorty (Bernstein 2010).

Such a vast picture of two different metacontexts has to be simplified into iconic imagination. This route is obvious in the French poststructuralism of Baudrillard and the late Barthes. In many ways my writing is somewhat anxious about the fate of a form of theory itself, about the vertical metaphor of sign and meaning from Saussure to Baudrillard, one of the great ironists between sociology and philosophy. My writing also tries to (faintly) imbibe another kind of medicine in the form of furthering horizontal metaphors: the juxtaposition of different elements that offers relational networks as a descriptive context (Latour). This is also a French innovation from Deleuze onwards: philosophy is sociologised into recognizing the vast, unfounded and unfinished matrix-like landscape reminiscent of digital networks. The powers of society do not have to use vertical metaphors anymore. Everything is there to be seen side by side, in its obscenity, without secrets, only surprises.

Semiology and semiotics are still a kind of fragmentary *lingua franca* in cultural theory, or in aesthetics and media studies, popping up here and there in the form of a few key notions – albeit without a universalist stance or pretension of sharing a totalist philosophy, but instead in the spirit of participation in relativist and deconstructing operations of description. Lately notions like ‘arbitrariness’, ‘sign’, ‘syntagm’ and ‘paradigm’, ‘icon’, ‘index’ and ‘symbol’ help in keeping the house of social and linguistic constructivism air-conditioned, however, not adding much surplus. Semiology lost its cause, hermeneutics won the race.⁶ Who cares about language or truth when everything is interpretation?

The totalist stance seems not to go away, however. The contemporary status of the Blob shows a more rhetorical kind of binarism for whatever objects there are of interest. The binarism is a feature of social media language, its rhetoric of the clear and iconic, in, as it were, Tolkienesque dramatizations of difference – and downright lying. The *Öffentlichkeit* has gone

6 See Jussi Vähämäki's introduction to Vattimo in Tontti 2005.

viral and fictional. Aspect is a general condition, as it were, over the head of Spinoza's “infinite number of modes of Being” is “Nothing”. Only the “modes of the non-substance of God” are left: habit and matter. Critique is not only the Derridean deconstruction of classic and modern philosopher's texts, but the clash of structuralisms of the said and the written in Twitter, WhatsApp, Facebook. The “deep-seated structures of the background of the life-world” (Habermas) hide their *noumena* as of old (Kant), but exchange bitcoin, drugs and violent porn in the TOR-network.⁷ Baudrillard got it right. Simulation is the emergent life-form of contemporary life itself, offering irony and fertile ground for metonymia in contemporary art forms - of which structuralist binarisms were the first targets.⁸

Rorty managed practically single-handedly to purge the quest of linguistic positivism of its goals and moderated the aims of the profession more than a few notches downward (of a vertical metaphor) defining philosophy rather (horizontally) as a social practice and conversationalism, at its best, a source of the production and critique of vocabularies, pushing truth-dreaming towards the future of a solidarity within social community where thinking, speaking and writing turns to action, rather than mirroring nature and creating vertical truth-tracking methods in the aftermath of Platonism and Cartesianism (Rorty 1977, 1999).

The unifying umbrella aspect for both European and American hermeneutics is the notion of experience. Fallibilistic interpretation, though,

7 As a “chastened” version of a de-transcendentalized Kant, Bernstein critically investigates Habermas links to pragmatism (Bernstein 2010, 168–199). My sarcasm, if it is such, is on a par with the disappointments to which Bernstein already in his introduction is referring, to the lack of “open dialogical and fallibilistic, critical pragmatism in times of anxiety, crisis and fear”, and to the return of “binary, simplistic oppositions of Good and Evil, post 9/11”. (ibid., 30).

8 The irony-ridden writings of Jean Baudrillard (1991) are exemplary for defusing the notion of the binary sign, including its vertical composition. The position of Baudrillard is exemplary for Charles Levin arguing for the reasons Rorty neglects and misreads postmodernism (Levin 1986).

seems to require a social shareable universe, the hegemonic medium which speech and writing are part of. Rorty dismisses the attention to experience altogether. Dewey considers ‘experience’ useful as a description of both linguistic and, in contrast to Rorty, non-linguistic access to reality (in line with James and Peirce).⁹

Is there any point in asking how Rorty designed the universe that he wants to make go away? Is discursive knowledge all there is to it, to call knowledge? From the point of the studio, and its consciousness, I think my question is well worth a try. Rorty did not allow much for “experience” (Bernstein 2010, 125–152).¹⁰ Bernstein criticizes Rorty on his refusal to accept non-linguistic access to reality, which in my opinion must lead to the dismissal of Peircean habit including important parts of his semiotics pertaining to the non-linguistic aspects of and referring to the heuristics of Secondness and Firstness – outside symbolic representation. This amounts, in respect to Peirce’s triadic sign theory, to dismissing “the Outward Clash”, brute force and resistance in experience (of Secondness) describing, say, constraints media artists must work with (ibid., 46, 49–51; Peirce 1992, 223). These aspects Rorty sees as meaningless, following earlier logical positivists, as it were, in order to stress the solution of “conversionalism” as a reform of analytic philosophy.

9 We must translate the blob-like term ‘reality’ Rorty uses, arguing the “blob”reality to be meaningless outside linguistic knowledge, and rather expressing an universe of signs and meanings. Firstly, “We do not have to go to knowledge to obtain an exclusive hold on reality. The world as we experience it is a real world” (Dewey 1984). And then, see “Habit as Tacit (Non-linguistic) Meanings”; “[...] the Peircean concept of experience is broader than perception” (Mättänen 2015, 9, 21, 25, 42). The “radical empiricism” by James, presented by Bernstein, goes against the “brickbat construction” of classic empiricism, and, citing James, further to: “direct experience [...] within the continuous flow of experience” (Bernstein 2010, 57–58).

10 Bernstein argues against Rorty, criticising him for the lack of understanding “experience”, a notion central to the classical pragmatists in complementary and various ways (Peirce, Dewey, James and Mead) (ibid. 126–28, 152). Referring to Jay, among others, a critical survey of the treatment of the notion of experience by the “linguistic turn” and its poststructuralist versions, see Jay 2005.

Saussure created a placeholder for semiology in which linguistics will only be a part (Saussure 1989, 16). Saussure anticipated a much larger universe of “languages” in which verbal discourse is only one, albeit important and economical. How could he have anticipated any accelerations of technological matter to bend binary signaling towards light speed in digital hardware? This, in fact, makes Saussure’s dream come true.

A *caveat* by Joseph Margolis, in a critical move analyzing Rorty’s understanding of Dewey’s pragmatism in terms of “experience”, a notion that connects Dewey closer to Peirce than Rorty’s conversionalism allows: “[...] the dawning significance of Dewey’s and Peirce’s attenuation of the theory of knowledge along the lines of the tacit, the indeterminate, the thoroughly fluxive, the informal, the inexplicitly organismic, the inchoate [...] Apparently, there is no place for such conjectures in either Davidson or Rorty – pace Davidson’s “A Nice Derangement” and Rorty’s “Twenty-Five Years After” (Margolis 2014).¹¹

It is a small wonder, though, that Rorty does not figure within artistic research as role model, since, is not artistic research about completely new ideas about research and the production of knowledge? Rorty seems to build his criticism for his fellows in the university. This is clear, also in the Page-Barbour lectures, where his position is presented with eloquence and clarity. Rorty is a philosopher who does not want to separate cognition and language from each other, language meaning a world of discourse, “a linguistic method of philosophy”. Conversionalism has been criticized for its conflation of language with knowledge. In the “narrative philosophy” of Rorty, however, vocabularies can and do align with specific practices as tools for interpretation, that is, as hermeneutics: “The term ‘hermeneu-

11 Margolis’s mention of Rorty’s article “Twenty-Five Years After” refers to the development that made Rorty the rebel of analytical philosophy – which again offers suggestions that the “Continental” and “Anglo-American” split in philosophy is a past history. Honestly, though, neopragmatism that wants to stay within analytic frames (pace Wittgenstein and Rorty) is challenging for such pragmatists as Bernstein (2010) and Mättänen (2015).

tic’ signals a shift of interest from what can be got right once and for all to what can only be reinterpreted and recontextualized over and over again” (Rorty 2016, 41).¹²

Dividing between the faculties of imagination and cognition in a weak distinction lets two styles of philosophy emerge, one relying on techno-scientist utopias concerning quantum physics and natural sciences, the other on an awareness of history and hermeneutics. These two philosophies might not, however, make us understand our social practices, even when combined with each other. “We neither have nor need a bridge between neurons and the practices [...] To understand how hardware works is one thing, but to understand the uses to which it is put is something quite different” (ibid., 37). Understanding the uses of our brains as hardware redirects our attention to the iterative world of hermeneutics, possibly iterative forever.

Contemporary art discourse is split into multiple vocabularies, reflecting changes of both thematic and medial pressure. Urgencies and worries of planetary life predictions, human and non-human together with power-related issues and politics, are encountered with a weakening reference to “philosophy”, a metacontext without contemporary usefulness. Instead, it seems, the search for truth is found in the natural sciences, neuropsychology, digital technology and the ekphrasis of quantum theory, of all things. This is taking place as hermeneutics won the battle against aesthetics, while having lost the war against technology and science. What can be extracted from science at this moment? At its best, it seems, a new view towards matter, ranging from the problematization of the significance of materiality and artifacts to the idea of the “human environment as the active factor” in

12 A bad omen pointing towards relativism? Besides endless interpretation is hermeneutics a civil conversation only? Rorty is hoping for conversationalism as the last step after the demise of epistemology in professional communities as well as in society at large. This is an option for art, surely, re-interpreting, among other things, itself as part of such a civil conversation with all means available. Ibid. xvi.

Dürckheim. Sociology and science are suffering an identity crisis, pushing towards redescriptions in art and bringing in new aspects “from the outside”. This is a thematic issue for art. Thus, new metacontexts offer new reasons for art’s existence (Carlile et al. 2013, 7).¹³

The conflation of ontology and epistemology seems to be a practical necessity of artistic intuition and reflexivity, whereas for any analytic philosophy riding on the hobby-horse of language only it is something terrible. Rorty made a philosophical splash, to put it mildly, turning against predilections of the analytic tradition in jumping on the horse of pragmatism which made him capable of defusing permanent dichotomies and predicting: “Time will tell, Epistemology won’t” (Rorty 2016, ix).¹⁴

Now, Rorty is the guy whose career was built on the image of riding a horse facing backwards – his criticism against representationalism – and believing that one finds one’s way ahead by keeping up a civil conversation with partners riding at one’s side in the same manner, while cursing Kant.

13 The editor-writers of the introduction, *Bringing materiality back in*, present Bruno Latour and Karen Barad, among other writers in the anthology. One, Latour, an eminent founder of a new view on sociology with the Actors-Network-Theory, the other, Barad, a feminist with a physics education, who uses quantum physics in a hyperbolic, Derridean move, offering neologisms inspired by the behaviour of matter on the quantum level. Against this hyperbole, in my opinion, the pragmatist critique should apply as in the reductive definition of the “true” dinner table being an atomic configuration of electrons and neutrons etc. Instead of the table being the artifact we use – wherefore its meaning makes Barad’s exploiting of quantum physics look odd in terms of augmenting her argument, and, due to quantum-level particle/wave behaviour, urges us to accept a novel stance on social practice. On the other hand, there is a poetic awe in front of these phenomena of the “materialization of time” that seems to erode all stable ideas of a stable university while simultaneously exposing a “spacetime mattering” paradoxically as a guarantee of this very stability. On the urgencies of what matters with matter, together with all the metaphorical extrapolations in favor of a thoroughly post-structural, as it were a constructivist reading of the nature of universe, see: Barad in Carlile et al, 16–18. That there is a deconstruction-oriented link I read as concession to the rhetorics of the article. The main work of Barad (2007) is a detailed argument for *agential realism*, *intra-action*, and *entanglement* of subject-object relations.

14 The quote is in the introduction by Michael Bérubé.

Other naturalists and pragmatists, Peirceans in particular, would ask Rorty to ride on but to turn his head around – and to recognize that there is a horse underneath.¹⁵

FROM THE ASPECT OF THE ASSEMBLAGE

“We write texts, we don’t look through some window pane [...] In plain English, to say something is constructed means that it’s not a mystery that has popped out of nowhere, or that it has a more humble but also more visible and more interesting origin. Usually, a great advantage of visiting construction sites is that they offer an ideal vantage point to witness the connections between humans and non-humans.” (Latour 2007, 88, 122.)

I will side with Bruno Latour who respects the “assemblage” as a name of humans and non-humans in juxtaposition with each other without hierarchies of inner, outer, distinctions of categories, from which relations may be found bearing on a new kind of seeing, where, making reference to Laurent Thévenot: “A science of life together in the world”, is possible. Latour finishes off one of his lectures with: “When we believed that we were modern, we could content ourselves with the assemblies of society and nature. But today we have to restudy what we are made of and extend the repertoire proposed by social explanations. At every corner, science, religion, politics, law, economics, organizations, etc. offer phenomena that we have to find

15 The problem with Rorty was that he did not fare well with Firstness and Secondness, something open to hermeneutics from Peirce to Heidegger: I see the movement of ‘exposition’ towards what will be met behind the corner, Peirce. Then, we can continue speaking about speaking, even about ‘consciousness’ and reflexivity, acknowledging a speaking mode of *tone/token/type*, the Peircean triad having undergone a historical elision of the first notion, when crossing the Atlantic as part of Peirce’s ideas influencing the British philosopher Frank P. Ramsey (Champagne 2018, 22). For a more in-depth account of the crossing over the Atlantic, see Misak 2016. In relation to the lack of non-linguistic constraints and “the freedom” of the language by Rorty: “Rorty is not a pragmatist, he is a neo-Kantian replacing the pure concepts and categories of pure reason with language.” (Pentti Määttänen in an interview 6.8.2018 with the writer).

puzzling again if we want to understand the types of entities collectives may be composed of in the future. Since it now appears that the collectors are not comprehensive enough, let’s go back to the drawing board.” (ibid., 248.)

The innovation of Schwab and Borgdorff is to suggest how we could see the double track of artistic research as something of a third in-between area: “With the notion of ‘exposition’, we wish to suggest an operator between art and writing” (Schwab and Borgdorff 2014, 15). Modeled on the practices of publishing in academia, ‘exposition’ is an example of media presence as juxtaposition. Taken seriously it refuses to accept two different genres of representation and research to be subsumed into each other. Hybrid modeling makes it easy to understand that two or more already familiar genres or ways of looking and doing may be combined without positing a preferred hierarchy between them.

Something of a model description arrives with each work, or each performance. In my case, this happens in the studio setting where the first intuitions in front of the on-going work are overshadowed by a research of the semiotic grid and its possibilities for description. However, I arrived already earlier at a non-monolithic, aspect-oriented look at the art work by way of articulating the studio experience to and with students, simply because the artistic practice showed a set of different conditions, resistances and attentions that had to be met separately when inside the work process and showed relatively independent features and conditions. These included spatial and non-spatial abstract mappings that would deserve, but never gained more detailed close-up readings before my actual research. Until then, artwork and teaching combined into a kind of diagrammatic intuition and awareness of an ever-growing register of media, form, and thematic purposes in various relations to each other.¹⁶

16 In their contribution to *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Ruth Benschop, Peter Peters and Brita Lemmens find examples of artwork production where the notion of artistic research is relevant (Schwab and Borgdorff 2014, 39–51).

ENDLESS FUTURE, A REPETITION

First metacontext: Richard Rorty is admittedly a much more complicated writer than I have presented here, with a few slogans and citations. His life's work never arrived at a full-fledged multimedial hermeneutics, something for artistic research to encounter. It is, however, interesting for the purposes of artistic research that some of Rorty's works converse with words and concepts, some with artifacts and events produced differently than writing, with different forms and outlooks. This should not fool us into repenting for sins against truth and epistemic rigour. Rorty relieved us from all that (Champagne 2018, 2).¹⁷

Second metacontext: Some distinctions have presented choices, which it seems necessary to make decisions on. The topic of, or decision on, how to articulate experience in an artwork or even invoke the concept as synonymous with consciousness that others cannot experience, makes for a choice. On the topic of consciousness and reflexivity I find myself close to parting with pragmatism cum naturalism (Rorty and Määttänen). However, the borderline here is vague indeed, considering the contribution of William James to the pragmatist camp that keeps a lively debate open while continuing with more than civil conversation (See Bernstein 2010, pp 56-59). The question of how it feels to be a bat might deserve artistic rendering even if

17 "The combination of romanticism and pragmatism [...] will seem as plausible to the intellectuals of the future [...] Those future intellectuals will not be closer to the way things really are than Plato was, but their imaginations will be dominated by a different sense of what it is to be human – one that takes our finitude for granted rather than attempting to escape from it." (Rorty 2016, 62).

the philosophical rigour of expressions involving artistic metaphors does not reach consciousness as such, only its effects.¹⁸

Both analytic and hermeneutic philosophy rather reflect on the conditions for aspects that are possible or useful to hold, concerning questions of knowledge and communication, language and notions about reality "outside" of notions of the self and subjectivity. If my writing could be a hyper-text, hence, this is really the exit door-point of my rumination, where even the topic of rumination itself must be avoided, for now. If, however, I would consider it necessary to open the intriguing door to subjectivity, I would try to solve the problem by including everything that came to be visible from such a vantage-point as a topic of "theme" and narration. Rorty dismissed topics on consciousness and experience, even the Deweyan one, as rather useless for his philosophical taste, unless we move over to "imagination" and "non-philosophy", to use the extreme rhetoric of François Laruelle where, perhaps, Rorty might have found something "interesting" in terms of academic poetry.¹⁹

The distinction between cognition and imagination limits Rorty, who had deconstructed analytic philosophy, any possibility of donating Romanticists or artists immediate access to knowledge in their work. Neither imagina-

18 Marc Champagne makes a review of the options for a discourse on consciousness and *qualia*, or *tone* (of Firstness "which is Mind" in Peirce 1992, 297) in relation to the categories of Peirce. Perhaps a more useful concept than consciousness could be that of reflexivity of quasi-minds of the same person, say, in the way Peirce discusses "inner speech". However, this is a dead-bolted door not to be opened here and now. Generally: See Archer 2003; 2010; Champagne 2018, 113. In descriptions concerning First-Person research compared to Third-Person research, very little is said of how artworks fare in communication and semiotics.

19 Laruelle and collaborators 2013; Laruelle 2013. Here I restrain my urge to test a third metacontext referring to Laruelle. I will leave Laruelle suspended in the air of "rhetoric problems". How to advance from rhetoric, that is, from form and metaphor, to Laruelle, a "terrorist within philosophy" (Derrida), is too early for me to say. Philosophy as a genre of literature, as Rorty says, might then be subjected to a critique of its "rhetoric" or style, why not? See Rorty 2016, 65; Fisher 1984.

tion or cognition will have the last word, but poets may write “interesting” texts inspiring us towards solidarity and a better world and philosophers may try to participate in the quest of interpreting an endless future. Peirce’s choice was to project a fallibilistic relation to whatever is “out there” to the academic community in the future to solve, once again for the better. The academic community became a symbol of atonement and resolution in a still fallibilistic discourse on the real (Bernstein 2010, 36–37).

ENDLESS INTERPRETATION, A REPETITION

Hermeneutics as a metacontext, for its part, does not dismiss consciousness and experience, and readily seeks a friendship with art and humanism, including posthumanism, as plug-in thematics for dealing with difficult questions mirroring our survival on earth and reviving the existential mode in hermeneutics. As mentioned above there are distinctions to be decided upon when entering the (possibly) endless rites of interpretation, as it were, corresponding to an endless production of art, including artistic research in the format of contemporary art cum research-driven thematics. Some of us are happy with this state of affairs, reflected in the contemporary society of social networks and art education institutions competing for funding now also on postgraduate and research levels. Others might draw the line somewhere, if only to vote for a minimalist style capable of limiting one’s conversation, say, by making temporary, apofatic and ascetic ontologies for a theory, or a look on a particular reality.²⁰

Approaching details in metacontexts makes one sink to the bottom of each well of specific sources to the extent that a research paper on an art project, and the “exposition” between artwork and writing, easily becomes

a heuristic side-dish illustrating the contextual backdrop against which images and events can find their theoretical solace and stability.

Contextualizing gives the credibility to meaning-production in doubles and triples via different channels, art, writing, context-network, history, comparison. Artistic research as *research* seems to evaporate in terms of criticism. My choices of context and metacontext will be next to choices of form and media. This is a horizontal affair in juxtaposition with the artwork and its presentation. Accepting the method of ‘exposition’ by Schwab and Borgdorff makes me able, on one hand, to lean on the rationality-driven hermeneutics of Gadamer or Vattimo, and on the other, to continue leaning on Peirce, who within his phenomenology and semiotics steps outside the symbolic and linguistic as well.

20 A certain pessimism concerning the pairing of ‘intuition’ with artistic research is due, not to the “sameness” of Rorty on Parmenides, but to a “hermeneutic” of inclusion without dichotomies, an endless interpretation of metaphor. In this respect, an early warning, in Finnish: see the introduction to Vattimo by Vähämäki in Tontti 2005, 121–137.

LITERATURE

Archer, Margaret S. (2003). *Structure, Agency and the Internal Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (ed.) (2010). *Conversations About Reflexivity*. London and New York: Routledge.

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: NC. Duke University Press.

Baudrillard, Jean (1987). *Ekstaasi ja Rivous*. Transl. XX. Helsinki: Gaudeamus. [*L'Autre par lui même Habilitation*. Paris: Editions Galilée, 1991]

Bernstein, Richard J. (2010). *The Pragmatic Turn*. Cambridge: Polity Press.

Carlile Paul R.; Nicolini, Davide; Langley, Ann; Tsoukas, Haridimos (2013). *How Matter Matters: Objects, Artifacts and Materiality in Organization Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Champagne, Marc (2018). *Consciousness and the Philosophy of Signs*. Cham: Springer.

Dewey, John (1984). *The Quest for Certainty, the later works 4*. Ed. J.A. Boydston. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Fisher, Michael (1984). "Redefining Philosophy, Richard Rorty's "defence" of Literature Culture". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 67, No. 3 (Fall 19 84). 312–324.

Hannula, Mika; Suoranta, Juha and Vadén, Tere (2003). *Otsikko Uusiksi, taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: Niin & Näin.

Kaila, Jan (ed.) (2008). *The Artist's Knowledge 2*. Co-ed. Anna Herlin. Helsinki: The Finnish Academy of Fine Arts.

Kiljunen, Satu and Hannula, Mika (eds.) (2002). *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Arts

Laruelle, François (2013). *Principles of Non-Philosophy*. London and New York: Bloomsbury Academic.

Laruelle, François and collaborators (2013). *Dictionary of Non-Philosophy*. Transl. Taylor Adkins. Minneapolis: Minnesota University Press.

Latour, Bruno (2007). *Reassembling the Social. Clarendon Lectures*. Oxford: Oxford University Press

Charles Levin (1986). "Richard Rorty and Postmodernism, Language as the Mirror of Philosophy". *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol.X, N. 1-2.

Lilja, Efva (2015). *Konst, Forskning, Makt, en bok om konstnären som forskare*. Stockholm: Regeringskansliet.

Margolis, Joseph (2014). "Richard Rorty contra Rorty and John Dewey". *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, Vol. 2/2014.

Jay, Martin (2005). *Songs of Experience, Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press.

Misak, Cheryl (2016). *The Cambridge Pragmatists, From Peirce to Ramsey and Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press.

Mättänen, Pentti (2015). *Mind in Action*. Cham: Springer.

Mättänen Pentti (1993). *Action and Experience, A Naturalistic Approach to Cognition*. Helsinki: Suomen Tiedeakatemia.

Peirce, Charles S. (1992). *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Vol. 1 (1867-1893)*, Eds. Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Rantanen, Silja (2014). *Out of the Brackets, Genre as Compositional Pattern in Contemporary Art*. Helsinki: Academy of Fine Arts of the University of the Arts Helsinki.

Rorty, Richard (2016). *Philosophy as Poetry*. Introduction by Michael Bérubé and postscript by Mary V. Rorty. Charlottesville: University of Virginia Press.

— (1977). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.

— (1999). *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books.

Saussure, Ferdinand de (1989). *Course in General Linguistics*. Translated with introduction by Roy Harris. La Salle: Open Court Classics.

Schwab, Michael, Borgdorf, Henk (eds.) (2014). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: University Press.

Tontti, Jarkko (ed.) (2005). *Tulkinnasta Toiseen, Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino.

Varto, Juha (2017). *Taiteellinen tutkimus, mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto ART Books.

Weckman, Jan Kenneth (2005). *Seitsemän maalauksen katsominen/Maalauksen maailman osana*. Helsinki: The Finnish Academy of Fine Arts and LIKE.

YHTEISKIRJOITUS

KIRJOITUSHARJOITUS JOHTAA TAITEELLISEN TYÖN ÄÄRELLE

NIRAN BAIBULAT

LEA KANTONEN

ANNI LAAKSO

HENNA LAININEN

MAIJA NÄRHINEN

JAAKKO RUUSKA

Mitä luovalla kirjoittamisella voi tehdä taiteellisessa tutkimuksessa? Miten löytää omaan tutkimusaiheeseen sopiva kieli? Tarvitseeko taiteellisen tutkimuksen kielen jäljitellä humanistisen tutkimuskielen käytäntöjä? Voisiko poeettinen runouden ja tarinankerronnan kieli lähestyä tutkimusaihetta uudesta kulmasta? Voisiko se olla taiteellisen tutkimuksen medium?

Taiteellisessa tutkimuksessa väittämä saa usein materiaalisen tai esityksellisen muodon. Teksti tulee tutkimukseen mukaan usein jälkikäteen, taiteellisesta työstä irrallisena. Kirjoitus on silloin jälki tapahtumasta, joka on toisaalla, eikä tuo jälki välttämättä johda taiteellisen työn äärelle.

Tämä tekstimme pohjautuu kirjailija Helena Sinervon antamiin harjoituksiin, joita olemme työstäneet Kuvataideakatemian tohtoriohjelman neuvotteluhuone Nordströmin yhteisen pöydän ääressä Sinervon ja Lea Kantosen ohjaamalla *Kirjoittaminen taiteellisessa tutkimuksessa* -kursilla. Teksti ja kirjoittamisen tilanne on yhteinen: harjoitteleimme yhdessä ja annamme kirjoittamisen tilan ja tilanteen vuotaa teksteihin. Kirjoituksesta tulee meille

näin spontaanimpaa, yllätyksellisempää ja lihallisempaa kuin yksinäisessä työskentelyssä. Olemme kukin kirjoittaneet oman tutkimuksemme syntytarinan. Sinervo ohjeisti meitä näin: ”Tutkikaa ja miettikää kuinka monta retorista keinoa teksti kestää ennen kuin se tulee liian täyteen ja menettää hengittävyytensä!”

Sinervon mukaan suuri osa taiteellisesti lahjakkaista ihmisistä ajattelee intuitiivisesti, ei analyyttisesti. Tämän vuoksi perinteinen akateeminen kirjoitus ja sen hierarkkinen jäsentely voivat jumiuttaa koko kirjoitusprosessin ja syntyy niin sanottu *writer's block*. Hänen mielestään onnistunut kirjoitustapa lähtee muutenkin tekijän vahvuuksista, jotka kuvataiteilijalla usein ovat kuvalliset ja aistiset – aivan kuten runoilijallakin. Runouden raikkaat ja omaperäiset kielikuvat, joiden tarkoitus on päästä kliseisten ajattelu- ja tuntemistapojen tuolle puolen toisenlaiseen tapaan kokea, voivat myös antaa taiteilijalle ja hänen yleisölleen uusia keinoja katsoa esillä olevaa taiteellista kysymystä.

Sinervo ehdotti vielä, että lisäisimme lopputulokseen piirteitä, jotka tekevät tekstin ”puhujasta” pakkomielleisen tai jotenkin häiriintyneen. Tämä harjoitus sai meidät ottamaan etäisyyttä omaan taiteelliseen työhömmö ja kirjoittamiseemme. Pohdimme sitä, kuka on taiteellisen tutkimuksen kirjoittaja. Onko hän sama ihminen kuin se, joka tekee taidetta? Millaista välimatkaa haluamme rakentaa taidetta tekevän taiteilija-tutkija-minän ja kirjoittavan taiteilija-tutkija-minän välille?

Kirjoitusharjoitusten jälkeen luimme toistemme tekstit ja lisäilimme niihin kukin omiamme. Lopuksi kokosimme tekstimme yhteen. Syntynyt kooste on muodoltaan hybridi ja sisältää aineksia milloin tutkimuskirjoittamisesta, milloin taas kaunokirjallisesta proosasta tai runoudesta. Se on leikkimielinen ja vakava etsimismatka kunkin kirjoittajan omien taiteellisten kysymysten äärelle. Tekstimme matkustaa neuvotteluhuone Nordströmin ja tutkimuspaikkojemme välillä. Lähdemme liikkeelle myllypurolaisesta pihasta, vierailemme Utössä, Porvoon Tackholmenilla, Kuusankoskella, Berliinissä, Tepicin kaupungissa Meksikossa, palaamme takaisin neuvotteluho-

neeseen, ja sieltä lähdemme sanojen kanssa saunaan. Yksittäiset kirjoittajat voi tunnistaa tekstistä värin perusteella.

Kuvataiteilija **Niran Baibulat** kävelee kieltä. Hän tamppaa tataarinkielisiä sanoja lumeen ja jättää ne toisten löydettäväksi. Tutkimusmatka alkaa hänen kirjoituksestaan. Lumi on sulanut ja on loppukesä. Paljon kävelleet jalat ovat paljaina ja pysähdyksissä.

KÄVELY KOLAHTAA TUTKIMUSPÖYDÄLLE

Omena kolahtaa pihakivetykselle, ponnahtaa niin kuin golfpallo ja pyörii sitten kerän lailla jonkin matkaa ja pysähtyy lopulta kuivalle sammaleelle. Minä istun kuistilla mineriittilevykatoksen alla suojassa kypsien omenien hypyiltä. En tarvitse kypärää kirjoittaessani.

Viisi varvasta ja lisää toiset viisi varvasta, luonnollisesti. Tietokone estää muun jalan näkymisen, ei siis polven kohoumaa, ei reittä, joka on pehmeän puna-valkoisen lahkeen käärimä. Jalat on nostettu jakkaralle ja niiden varassa lepää tietokone, jota reiteni ovat suosiollisesti suostuneet nyt kannattelemaan. Ainoastaan ampiaisen lentely saa minut nousemaan välillä seisomaan ja ravistelemaan mahdolliset pistijät pois. Istun tietokonekaverini kanssa kuistilla ja yritän ystävällisesti kertoa kymmenelle varpaalleni, mitä kirjoittaminen on taiteellisessa tutkimuksessa. Vastapäätä lepäävät varpaat odottavat selostustani.

Olen ulkoistanut varpaat, ne ovat luonnollisesti osa minun kehoani. Mutta nyt nuo rivissä lepäävät raukeat kappaleet ehkä hiukka välinpitämättömästi odottavat ajatuksiani. Ne ovat kääntyneet hiukan pois päin, ehkä hienotunteisuuttaan, arvelen ehkä, että tuijottelu lisäisi hämmennystä. En anna sen häiritä. En anna myöskään tämän runsaslukuisen yleisön häiritä pienesti vekattuja ujoja mietelmäaihoitani. Asetun rohkeasti varvasyleisöni eteen ja katselen niitä luottavaisesti kuin ystäväjoukkoa yhteisen kiinnostuksen äärellä. Kymmenen pientä kynsikasvoa odottaa levollisesti. Tapailen sanoja, sanoja, jotka eivät vielä riitä lauseeksi. Hyvät ystävävarpaat, ajatellaanpa näin.

Katseet kääntyvät katsomaan yhtenä liikkeenä. Lukuisia naamoja, jotka vääntyvät muuttuviin kuvioihin. Terävä värähdys, pupillit säikähtävät ja käpertyvät kokoon mutta naama on kiven kaltainen. Poskihampaat puristuvat yhteen, kieli venyttää lihaksensa valmistautuen hyökkäykseen. Leuat nappaavat kielen viime hetkellä. Uusi yritys. Kasvot kutristuvat, pää kääntyy toisaalle. Kasvot puristuvat voimasta, joka vetää niitä sisältä. Leuat avautuvat hieman, antavat tilaa kielelle, henkäys, pää kääntyy nopeasti takaisin minua kohti. Nyt näen jo hyökkäyksen tulevan, mutta liike väistyy viime hetkellä ja nostaa koukistuneen sormen hiljaa ylös. Käsivarsi nytkähtää. Nopea vilkaisu muihin kasvoihin. Varmistus siitä, huomaavatko muut. Joku on kouristunut polviensa väliin, tuijottaa lattiaan. Muutama huomaa. Jotkut huomaavat. Nyt se tulee, luikertelee syliin, kehrää, mutta puree varmasti.

Yleisö oli hieno ja edustava. Kirjoituksen tulisikin olla sellaista, että varvasoppimäärällä se olisi kohdattavissa. Paljaana ilman hienoja saleja. Miten mineriittilevy vaikuttaa ajatteluamme? Sen kanssa kirjoittaminen on varmaankin erilaista kuin puusta putoavien omenoiden. Sujuuko kirjoittaminen paremmin vai huonommin muutoksen tilassa olevan kasvillisuuden äärellä vai huoneessa, jossa liike on pysäytetty?

Missä on isovarvas, missä on isovarvas? Täällähän minä! Mitä sulle kuuluu? Mitä sinä ajattelet taiteellisesta tutkimuksestani? Minkälaisesta positiosta kommentoit? Pystytkö erottamaan oman asentosi muiden varpaiden asenosta? Pystyttekö levittäytymään erillenne toisistanne viuhkaksi vai kumarratteko kaikki yhdessä samaan tahtiin, viisi yhdessä ja sitten toiset viisi?

Mutta kiinnostaako varpaita kirjoittaminen ollenkaan? Ehkä varpaat haluaisivat upota rahkasammaleeseen, joka hohkaa litsimärkänä öisen sateen jäljiltä. Jos antaisit varpaiden viedä, ajattelematta. Jalkapohjan kaari on erityisen herkkä alue. Astut kutittavaan ruohon ja litsaat kirsikan luittesi painolla. Muljuinen kivi takertuu varpaittesi väliin. Kiven nautinto kierä,

rapsahdella. Pidin eniten kaikkein pienimmistä sanoistasi, ne eivät melkein olleet sanoja ollenkaan: ujut mietelmääihioni. Minäkin olen tuntenut niiden putoilemisen aurinkohatun lierin reunalta. Niille voi olla lempeä, suhtautua äärettömällä hellyydellä, kupristaa kämmenensä kupiksi. Lieri on kuilu, hui- maava pudotus ajatukselle, joka on vasta syntynyt.

Hyvät ystävävarpaat, ajatellaanpa näin, että kävely on kappale. Tuo kävelyn ruho (neuvokas kulku) on nostettu nyt pöydälle, jotta voisimme sitä tarkastella. Ennen kuin uni on suoristanut silmäluomet peitoksi mietin, että kävely on linja-auto. Mitä se tekee? Nielaisee asfaltin suureen kitaansa, murustelee hiekkatiet ja kuolana valuttaa suupielestään pilven kaataman ukkosen jätteen. Sanoisin näin, että tämän linjurin ikkunoihin ei laiteta rasterikuvioita läpinäkyvää tarraa, sillä tämä kilometrien syöjä rakastaa näkymiä. Sen valtavat suodatinkanavat pyrkivät päästämään kaikentaajuisen valon läpi, sillä sattuma levittää mahdollisuutta. Suodatinkanavien pohjalle kerääntynyt sakka puolestaan paljastaa perehtyneisyyden kaikenlaisen eloperäisen aineksen käsittelyyn.

Kuvataiteilija **Henna Laininen** käsittelee ympäristöahdistusta luovan kirjoittamisen menetelmin. Hän kuuntelee kehoaan ja etsii tukea sanoista.

TUTKIELMA SULAMISESTA

Voiko ilmaston lämpenemisen kokea kehossaan, veden rätisevässä kamarissa? Ja voinko edes käyttää sanaa kammari, jos en ole lukenut mitään ruumiillisuuden fenomenologiasta? ”Miljoonat erilaiset ruumiit kokevat lämpenemisen kanssani.” Kokevatko ruumiit lämpenemisen, nuo jääkauden säilömät kalmot? Muistan isäni korkean, viisaan otsan, kuinka se rutistui omenaksi. En halua haukata ohikulkukaistan omenaa, tutkimuksen kieltä. Kieltä voi jumpata kuin mitä tahansa lihasta. Itse asiassa kielessä on kahdeksan toimivaa lihasta, ja kieli voi venyä pituutta harjoittelun seurauksena. Harjoitan kieltäni nuolemalla. Mitä kaikkea voi nuolla: majakan suolaista

seinää, syyllisyyden sulatusuunia, huoltomiehen selkäkarvoja, huoltomiehen neonkeltaisen liivin heijastinraitaa. ”Tuo on elementtipornoa”, toteaisi turisti. Minua kiinnostaa elementtiporno tällä hetkellä enemmän kuin tutkimuskysymys. Makaan Utön eteläkärjessä lämpimällä rantakalliolla, kammarini (vai ruumiini?) sulaa osaksi jäämassojen raapimaa kylkeä. Makaan ja sulan, makaan ja sulan. Olen aina halunnut ampua niskalaukauksella omakseni sen, mikä on tässä. Siroan molekyyleiksi kalliioon, ja oloani voi tarkastella mikroskoopilla. Minusta on tullut kysymys.

Ei ole paikkaa eikä kehoa maailmassa, jonka neitsyyttä ilmastonmuutos ei olisi vienyt.

Anni Laakso on kuvanveistäjä joka etsii, löytää ja käyttää löytämiään esineitä työssään. Harjoitteessaan hän tarttuu siihen, miltä taiteilijan tutkimus kuulostaa, millaisia ääniä kuuluu sieltä missä tutkija liikkuu, miten hän liikkuu ja mitä löytää – rannalta.

PUUTA KERÄÄMÄSSÄ

Olen saarella, on kesä. Tässä kohdassa Suomenlahtea tuulee usein etelästä. Nytkin samean vihreä aallokko iskee voimalla avomereltä rantakallioihin. Niin on ollut koko talven. Metsänreunan harmaaleppärivistö näyttää siltä kuin olisi törmännyt jätekuorman. Se oli vastaanottanut etelätuulen kuljetamat tavarat, jotka apeina roikkuivat oksilta kuin Tiimarin joulukuvastossa. Paikassa, missä metsä ja rantakalliot kohtaavat, punaruskea rakkolevä oli kasautunut ratisevaksi kaulukseksi, jota keltaiset polyuretaanimöykät värjättivät vielä hetken ennen auringonsäteiden armotonta kirurgiaa. Siellä täällä levämässän seassa näkyy meren tuomia oksia. Kerään niitä usein ja esittelen ne veistoksissani tai vain ihailen niitä työhuoneellani.

Huomioni kiinnittyy verkonriekaleiden seasta pilkottavaan hopeanhoitoiseen kappaleeseen. Siirrän kulttuurimme tuotteet sivuun ja noston ylös juurakon, joka muistuttaa tuntemattoman lajin kalloa.

Oi sinä lintuseni, kultakalloiseni, vesikirppujen kirjoma, vieraiden viherlevien viistämä! Minä sinua sormeilan, hyviä höyheniäsi hypistelen, luittesi alle tungettelen tietäni tiedustelevaan. Puhdistele puruiset ajatukseni, luotavani luonnostelee, päästä pääsi lävitse! Aukaise kultanokkaisesi, tee se teräväksi, ahmaise matoiseen mahoiseen makoiseen mahaasi!

Paikalle jää hämmästyneenä tila, jonka asukkaat pakenevat viiltävän valon jahtaamina onkaloiden syvyiksiin. Pyörittelen juurakkoa käsissäni, se synnyttää uusia mielikuvia: tässä on Tackholmenin Venus.

Huimaukseni pahenee uuden yllättävän tapauksen yrittäessä tunkeutua kaiken muun aiemmin tapahtuneen sekaan. Ajatukset putoavat päästäni hetkeksi. Näen ne taas ja niitä tulee lisää. Juurakko uhoaa voimaa ja sähköistyy valossa. Asukkaiden siihen rouskuttama holvisto vain lisää sen vaikuttavuutta. Juurakkoon on tehty lukuisia vierailuja, mutta siinä ei ole jälkeäkään ihmisten jättämästä tunkkaisuudesta, kusen, hien ja jätteiden hajusta. Aika liikkuu hyönteisten mukana. Se tihkuu kaiken läpi loputtomana jälkenä.

Hei oletko miettinyt toukkien näkökulmaa? Miten ne pärjäävät tässä tiukassa kilpailussa. Tämä on varattu, täällä asutaan, tänne ei ole kenelläkään asiaa, kaikuu ääni onkalosta. Karvainen, limanliukas asukki työntää päänsä kolosta ulos. Ja se on ainakin vissinvarmaa, että siihen koloon ei ole muilla asiaa, tuskin sinne tungostakaan on. Yhteisasumislonkerosto ei ehkä sovi kaikille, näin on. Ei sisäsiisti, ei nuku vielä kokonaisia öitä ja pystyy sulattamaan vain nestemäistä ravintoa

Hyönteiset tulkitsevat heille avautunutta tilaa. Koska muita ei ole paikalla vaatimuksineen, ne rouskuttavat ja lisääntyvät, kunnes hienot katedraalit käyvät ohuiksi ja romahtavat puruksi, jonka tuuli liittää planeetan yhteiseen pölypilveen.

Purupilvien piina päättyy paljastaen paikoitellen poimuttuneen planeetan.

Minäkin olen katsellut muurahaisia viime päivinä. Niitä kiipeilee huomaamattomasti uuden kotimme kivisellä keittiöntasolla. ”Avaudu ja anna universumin täyttää sinut”, kuiskutti teepussiaforismi. Kehoani murennetaan päivä päivältä. Koisot valloittavat aamiaismyslin, punkki upottaa mikroskooppiset, terävät leukansa vaaleaan ihoon kohtuni liepeille. Melkein itku pääsi kun huomasin sen, se muistutti katoamisesta. Sinä tarkastelet pelkäämättä! Olen hämmästyntynyt, miten pelkäämättä ja riemastunein katsein sinä tarkastelet ihmisistä autiota rantaa. Niljan ja suolan ahmaisema kallo kutsuu sinua, hajoamisen heikullinen kauneus. Kohotat sen ilmaan: Tätä se on, me siroamme pimeään.

Kerään suun täyteen kivien välissä heikuvia punaisia marjoja. Havaintoni saa kirpeän soinnin.

Cornus suecica. Mitä teen tiedolla kasvin nimestä, kun voin tehdä kasvista laulun tai piirroksen? Mitä vieressä kykkivä sammakko sanoisi? Tekisinkö sinusta runon vai viedäänkö sinut suoraan leikkauspöydälle prepartoitavaksi ja katsotaan mitä sisälläsi on? Taide on paljon luonnontiedettä tarkempi tapa luonnon tutkimiseen. Se havainnoi murhaamatta ja pyrkimättä hallitsemaan. Rannalla ei ole kaupunkien aikaa mittavaa koneistoa, joka häiritsisi ajattelua. Aivan kuin kivellä seisova kalalokki olisi juuri nyökännyt. Vuoropuhelumme on aikoja sitten unohtunut. Mutta munista ja ajatuksista olemme samaa mieltä: ensin pidetään ne hetken salassa keräämässä kuumutta ja pimeää, kunnes on aika kohdata valo.

Miten tämä liittyy arkielämään? Ihminen oli osa luontoa, kunnes älysi keksiä eroja itsensä ja luonnon välille. Näistä eroista tältä istumalta tulevat mieleen, että ajatuksia voidaan järjestellä. Ajatukset voidaan kirjoittaa tietokoneeseen, tietokoneessa voidaan laatia kalentereita. Kalentereihin voidaan mitata ja annostella elämää. Onko se totta – olemmeko oikeasti ja varmasti elossa 20. tammikuuta, jolloin kalenteri väittää meidän olevan menossa hammaslääkärille kello viisitoista vailla kymmenen? Onko kalenteri totta vai valetta?

Minulla oli samankaltainen ruumis kuin sillä linnulla: kopsahtava pään liike, levoton askel, jalkapohjassa kiven hemaisevia kyhmyjä.

Jälkeenpäin käännyn katsomaan, mitä olin jättänyt jälkeeni. Voisiko tuon kaiken koota ja analysoida? Mistä löytyy se auktoriteetti, joka ottaisi tämän kantaakseen puolestani tiellä, jonka terävät lohkarit painavat haavoja jalkapohjiin?

Jaakko Ruuska tekee taiteellista tutkimusta empatiasta. Hänen Juha Salmisen kanssa toteuttamansa lyhytelokuva kuuntelee sisällissodan vaiettuja ääniä. Vertaisryhmän osallistaminen tutkimusprosessiin on yksi Ruuskan tutkimusmetodeista. Tutkijana ja miehenä hän kysyy mitä teloitettu nainen olisi voinut kertoa omasta teloitamisestaan. Siihen hän tarvitsee kirjoituskurssin muiden kirjoittajien, tutkijanaisten apua.

KUINKA KUOLLEET PUHUVAT

Ensin oli naisen nimi ammuttujen listalla. Naisella oli lapsi, äiti, kaksi siskoa ja kolme veljeä. Sukulaiset löysivät isoäitinsä nimen listalta, me löysimme heidät. Heille lista kertoi isoäidin sukunimen, jota kukaan muu ei ollut kantanut mukanaan. Siihen asti heillä oli ollut iso-äiti, josta ei koskaan kuulunut muuta kuin pihahdus, että hänet oli ammuttu.

Yhdet silmät olivat sentään nähneet hänet. Mies oli kulkenut hänen mukanaan ammuttavaksi, ohi koulun, kaupan, työväentalon ja monien hiljaisten ystävien kotien, kaupungin reunaan suurelle hiekkakuopalle. Siellä hänen jalkansa olivat kääntäneet kurssia, kyynärvarsi raivannut polun, ylittänyt saattueen. Jalat veivät miehen mukanaan, jonnekin kauas, ei kuitenkaan pois. Hän kuuli kolmetoista yhteislaukausta. Sitä hiekkakuoppaa, jonne nainen ammuttiin ei enää ole, eikä sitä metsää, minne mies pakeni. Eikä mies puhunut naisesta, mainitsi vain ohimennen nimen.

Sali josta heidät haettiin ammuttavaksi, sijaitsee käytöstä poistetussa tehdasrakennuksessa. Rakennuksen on saartanut kemiantehdas ja sen varastot: ainakin suolahappoa ja klooria. Pääsimme turvallisuuskoulutuksen läpi

käytyämme hiljaiseen saliin. Vuosikymmenien aikana ikkunalaseihin tarrautuneen pölyn läpi hohti pehmeä valo, joka ryömi kauas nurkkien ja kulmien taakse, piiloon käpertyneisiin maali- ja metallipintoihin. Paperirullia makasi kuin lavasteiksi jätettyinä lattioilla. 99 vuotta aikaisemmin siellä oli ollut yli tuhat odottavaa ihmistä. 14 heistä vietiin tuossa kulkueessa hiekkakuopalle. Me lähdimme perään kulkemaan. Vastaan tuli kaikenlaisia teitä, joita aikojen saatossa oli kuljettu ties minne. Vanhuuttaan häviävällä polulla kysyimme tietä piikkipensaan tyngältä, lahonneelta puun rungolta, kellarin raunioilta, takapihoilta ja vitikoista. Etsimme sieltä, minne katsotaan yksin hiljaa, kun ajatellaan jotain sellaista, mistä ei puhuta muille. Sellaiset ajatukset kasvavat toukokuussa valtoimenaan ja kiertyvät toistensa ympärille. Niiden varjot kurottautuvat vaivihkaa iltapäivällä aidan yli tavoittaakseen puoleensa kääntyneen silmäkulmat.

Hiekkakuoppa saattoi olla hautausmaan kupeessa. Ehkä kirkkomaa oli perustettu teloituspaikeen päälle. Joskus hautausmaan vierestä, sieltä missä arvelimme hiekkakuopan sijainneen, oli kulkenut lasten koulutie. Joku kertoi lapsille, miten polun vierestä hiekasta oli noussut esiin ihmisen käsi. Koulussa hiekkakuopasta ei puhuttu eikä siitäkään, että koulun opettaja oli ollut päättämässä ammuttavista ihmisistä. Etsimme luodin reikiä puun rungoista ja sitä katajan kantoa, johon mies oli kaatunut paetessaan. Emme löytäneet jälkeäkään. Kaivoimme kuopan kielojen keskelle ja kävimme vuorotellen makaamaan. Jossain lauloi mustarastas, sireenit kukkivat Koppelinnotkossa.

“Te kaivauduitte sammaleeseen. Saitte tuntea mullan, ja kiviin hiertymällä kasvatitte tietoa. Se on kirkas kuin välähdyksen heinikossa. Sitä ei voi välittää sanojen koordinaatein.”

Ammuttu nainen olisi voinut olla kuka tahansa. Viereisellä hautausmaalla makasi kuolleita naisia joka puolella, kaiken ikäisiä, hiljaisia yhtä kaikki. Kernet heistä herättäisit, kaivaisit ylös ja kysyisit: Missä olisivat ajatuksesi, jos

bakteerit ja sienet eivät olisi syöneet sinua? Monella heistä olisi vielä paljon sellaista sanottavaa, mitä he eivät eläessään saaneet puhuttua puhtaaksi. Kun multa olisi lusikoitu suusta pois, tarina jatkuisi siitä mihin jäi. Jotkut sanavalmiit heistä puhuvat kuolleinakin, sana kulkee valokuitukaapeleita pitkin planeetan ääriin asti, nostaa sanavarastosta loistavia tähtiä. Toisten vaikeeva hämäryys levittäytyy pimeydeksi, johon tähdet piirtävät karttansa. Me halusimme kuunnella ihmistä, joka oli kertakaikkiaan kadonnut. Joku sentään muisti, että hän oli ollut kova suustaan, mutta sitä ei enää muistettu, mitä hän oli sanonut tai missä hänen leukaluunsa edes sijaitsee.

“Hän ei ollut puhtoinen lakana, jossa on isoäidin pitsikirjailu reunassa, vaan nokipannu, yhtä kipeästi haljennut kuin kuka tahansa meistä.”

Toinen muisto oli kirjoitettu syytteeksi naiselle, joka oli jo ammuttu. Se taisi kuitenkin olla puolustuspuhe syytteen kirjoittajalle, joka ei voinut tunnustaa voittoaan tappioksi. Siihen taisteluun nainen sai osallistua vain nimellään. Suurenuslasin alta hän katsoi takaisin, joskus ennen kahvin virkistämää hymy poskillaan. Hänen kasvonsa näkyivät hetken, mutta katosivat koettaessani nähdä mitä hän tunsu tai ajatteli. Lähempää paljastui vain halkeamia paperissa ja hopeakiteitä, jotka joskus olivat tummuneet hänen heijastuksensa varjosta. Kuinka hänet saisi puhumaan, kenen suusta hänen äänensä kuuluisi? Ouija-laudalla on planchetten ympärillä monta kättä, joiden keskellä planchette liikkuu kirjaimilla, muodostaen sanoja. Kuinka kuolleet puhuvat? Kädet liikkuvat. Kirjain kirjaimelta syntyy sanoja:

“Muistatko kuinka hän istuessaan piti käsiään sylissänsä, ei liikahtanut, ei kaari suoristunut, tai jos käsi liikahti, tuntui, että se olisi yhtä jännittyneitä kaarta koko käsi, jotain jousen kaltaista.”

”Minä tunnen monta sinun kaltaistasi naista. He ovat niin vihaisia epäoikeudenmukaisuuden takia, että he taistelevat vastaan, vaikka tietävät, että

he ovat itse vaarassa ja heidän lapsensakin ovat. En ymmärrä, miten he uskaltavat. Minä en uskaltaisi.”

”Sinut ammuttiin kuin kuka tahansa meistä.”

Lea Kantosen elämä taiteilija-tutkijana on jo kauan kuulunut kahteen maailmaan, joilla on omat kielensä. Harjoitteessa kahden maailman asukkaat kohtaavat toisensa.

Viime syksynä vedin Meksikossa Nayaritin autonomisessa yliopistossa Ulkoministeriön rahoittamaa projektia Grabando al caminar. Se oli taidealan kehitysyhteistyöprojekti, ja sen tarkoituksena oli yhteistyössä alkuperäiskansojen kyläkoulujen opettajien kanssa opetella tekemään videoita alkuperäiskansojen kylien omia yhteisömuseoita varten. Menetelmä, jota tässä kutsun yksinkertaisesti yhdessä opettelemiseksi, tarkoittaa, että olemme kaikki oppilaita ja opettajia, opimme toistemme kokemuksesta. Ensimmäisellä viikolla piirsimme kuvia omista yhteisöistämme, niiden tärkeistä ja pyhistä paikoista sekä reiteistä niiden välillä. Katselimme toistemme tuomia yhteisöissä kuvattuja videoita ja kerroimme yhteisöjemme paikoista, tiloista, kasvillisuudesta ja ihmisten välisistä suhteista. Viikonloppuna yliopiston alkuperäiskansojen videokollektiivin aktiivisimmat jäsenet olivat luvanneet opettaa videon kuvaamista käytännössä.

Palatessamme perjantaina yliopistolta hotellille jouduimme todistamaan huumekartellien ammuskelua. Piilouduimme autojen alle ja taakse. Kehenkään meistä ei onneksi osunut. Seuraavana päivän kurssilaiset lähtivät kaupungin ulkopuolelle kuvaamaan videokollektiivilaisten opastuksessa niin kuin mitään ei olisi tapahtunut. Minä jäin kauhistuneena hotellihuoneeseen. Yöllä tunsin, että päänahkaani kutisi. Huomasin, että tyynylleni oli ilmestynyt pieni muurahainen. Se oli Rositan lähettämä apulainen. Rosita pystyy työntämään kätensä muurahaispesään, muurahaiset nousevat hänen käsiään kyynärpäihin asti, niiden kusi jähmettyä ja ne pudottautuvat takaisin

pesään. Muurahaisten ansiosta hän on vikkellä kaikissa töissään. Kun hän kirjailee vaatteita, hänen sormensa liikkuvat vispilöinä niin, ettei niistä saa kunnan pysäytyskuvaa. Tunsin, miten muurahainen käveli päässäni ja korvassani, se laskeutui kyynärpäähäni ja alkoi kuiskia. En aluksi ymmärtänyt, sihinää tuli kuin kraanasta, mutta erotin wirrorarikankielisiä sanoja ja lauseen "*Ne nep+tikaneine*". Kohta minä tanssin.

Kaipaan jumalaa korvanlehdelleni. Olen alkanut muuttua jähmeäksi, en tunnista enää itseäni valokuvista. Kävin ystävän luona. ”Joskus järki vain päättää lähteä”, ystävä sanoi. Toinen ystävä haluaisi leipoa tammenterhoista leipää. ”Niukkuus tekee sitkeäksi”, hän sanoo, ”keskitysleireiltä selvinneet elävät pitkään.” Miten tämä kaikki liittyy muurahaiseen korvassasi? Pimeänä hetkenä muurahaisen muisti kannatteli sinua. On olemassa terapiamuoto, jossa naputellaan pöytää. Näin muisto napaus napaukselta jäsentyy ja lakkaa repimästä kantajaansa hajalle.

Maija Närhinen tekee kolmiulotteisia teoksia ja installaatioita jokapäiväisistä, arkisista esineistä, kuten tiskiräteistä ja tyhjästä pahvilaatikoista. Hänen tutkimuksensa taiteellinen osuus on ollut pitkä prosessi, jonka aikana taiteoksen materiaalisuus on noussut aiheeksi esittävyiden rinnalle. Sanat ovat hänelle uudenlaista materiaalia ja niillä tuntuu olevan oma tahto.

Ainakin pöytäkirjasta jätetään pois, että kuvat ovat tähänastiset tsaarit, kuninkaat ja keisarit.

Kuvat ovat määrälliset minua kuin imuri villakoira. Ja miten suhtautua sanoihin? Sanat voivat pakata ajatuksen tyylikkäästi ja tiiviisti, mutta ovatko ne tällä työmaalla muuta kuin muualta tullutta palvelusväkeä?

Aavistan kuvien tunteet. Sanat ovat keittäneet juonipuuron, joka maistuu sahapurulta kuville. ”Kuvat jaarittelevat”, voivat sanat puolestaan ilmoittaa, “ne eivät ole kuulleetkaan säännöistä, tekevät mitä haluavat – epärehellisyiden ensimmäistä luokkaa!”

Kokous on alkamassa. Minä johdan keskustelua. Suostuttelen osapuolia – kuvia ja sanoja – yhteistyöhön. Kuvaprintit katsovat minuun pöydältä huomiota pyydellen. Kuvat osaavat olla itsepäisiä, mutta neuvottelen ne puolelleni. Vakuutan, että saan sanat palvelemaan niitä.

Sanat tuntuvat levittäytyneen joka puolelle. ”Joustimme, mukaudumme, taivumme”, sanat kehuskelevat ja nyökyttelevät kaikista ilmansuunnista. Tiedän silti, että sanat osaavat yllättää, synnyttää itsestään uusia kuvia, jotka eivät yhtään kuulu asiaan. Sanoja on hillittävä, ellen halua, että metaforat tai hyperbolat täyttävät huoneen nurkasta nurkkaan.

Olen rakastunut molempiin, kuviin ja sanoihin. Juhlin onnistunutta liittoa jo ennen ensimmäistä nuijan kopautusta.

Katsos, minä otan sanat ja menen saunaan. Läiskin kiuasvettä lauteille ja keskustelen sanat sileiksi. Sellaisista sanoista saa hyvää saunaseuraa. Tarkoitan sanoja, jotka saunan hämärässä pihisevät pisaroita iholle. Sellaisista kiuassanoista voi jopa ommella puvun. Ja minä käärin hiukseni turbaaniksi ja astelen pihan poikki. Ja naapuri ihmettelee: ”Kuinka lumoavia kuvia puvullasi onkaan!”



PROJEKTIKUVAUKSIA / PROJECT DESCRIPTIONS

Matthew Cowan

**THE LESSONS OF FOLKLORE. UTILISING
THE CARNIVALESQUE ORIGINS OF FOLK RITUAL
IN CONTEMPORARY ART PRACTICE.**

Many European folk rituals contain elements of a subversive nature, relying on humour, costumes, disguise and ceremony in their performance. Numerous rituals, customs and folk dances from across Europe rely on the kind of sanctioned and disguised chaos that characterize a subversive state of being. My doctoral practice is situated within this milieu of ritual and tradition, expanding and reframing the contemporary performance of customs and rites.

This investigation is intended to take place in our present, an age when digital technologies and globalized connectedness seem to move us away from a different kind of connectedness, that of the realm of the natural magics of the landscape, and of past hyper-local agricultural rites. Throughout history, folklore has connected us with the seasons and with hopes and luck-charms of future prosperity. Traditional customs have represented a kind of necessary annual calendar of combined natural speculation, for both the realms of the environment and the human.

Matthew Cowan's aim is to critically engage with the folkloric practices of modern incarnations of traditional European folklore as the basis for creating new performative, sculptural and video works. He is investigating the practical use of traditional rituals and customs as actions of performance and sculptural installations both within a gallery context and as documents of performance in real-world contexts.



Para field notes, installation view, Photographic Gallery Hippolyte, 2018

Henna-Riikka Halonen
THROWS OF DICE:
BETWEEN EXPERIENCE AND EXPLANATION

As a strategy for artistic, social and political engagement and a reaction to contemporary conditions (the liberal democratic paradigm, in which our claim to the positions we occupy is increasingly simplified), this research creates semi-fictional worlds as spaces of thinking, imagination and resistance. By confusing the functionality of language, it makes visible the power dynamics and infrastructures shaping our world. The notion of power is two-fold; on the one hand, the research examines the complexity of human interactions and positions in relation to hegemonic power structures, and on the other, the relationship between artworks and language.

A number of defining characteristics of our contemporary condition are matters of concern: the speed of the networked globalized economy, the control enacted by states and the categorization and exclusion of culture. In artistic research (and the networked world as a whole) there is often a tendency to adopt an overarching view, which seeks to unify under a single concept a multiplicity of events. However, I do not find this kind of reductive approach to be productive; instead, my strategy is to do away with the usual way of doing theory and to dismantle hierarchical relationships between categories.

This research is structured as an open game-like system, a labyrinth of spaces that are embedded within each other. The structure is designed as a sort of speculative choreography that requires the reader/viewer's active participation, with holes or unknowns placed in a narrative structure that moves through entangled nodes of connections and temporalities. This purposefully disables the reader/spectator's normative perception of events, putting emphasis on productive uncertainty and aporia.



Edén, *The Pow(d)er of Fear*, 2014, performance/installation, Lilith performance studio, Malmö

Flis Holland

SURFACE ATTACHMENT DEVICES

I practice depression and I'm trying to get worse at it. Slowing down until I fall out of sync with everybody. Losing the ability to think clearly, then to speak. Withdrawing from social life. Being too exhausted to get out of bed, being unfit to work, the career stuttering and stalling. Listening to the unrelentingly vicious inner voice. Lacerating my skin. Feeling trapped in an interminable and unbearable present, unable to imagine any future that isn't just a continuation of this.

Rather than denying my depression, I am in a process of working through it (when I can). Positioning it at the centre of my research, I build installations that manifest features of the illness, in particular the rupture in communication. Images created using smartphone and film-based technologies are suspended at eye-level, held within austere precisely-engineered frameworks.

The effect is of over-determined underperformance, a flatness that doesn't match the distressing topic. Defying efforts to establish a narrative, the work calls for new modes of encounter that are not based on exposure, but allow artworks – or people – to be complex and incoherent. But the gesture is not a simple refusal. By foregrounding its own rebuffs the work redirects attention to the present moment, entangling the viewer and reinscribing a shared social context.

This outward turn in my work echoes the repoliticization of depression. Critics of the medical model, which treats it purely as a brain malfunction, claim a causal link between capitalism and soaring rates of mental distress. It's a strong argument, but difficult to turn into action. It also falsely universalizes people's responses to crisis. At its worst depression is devastating, but it can also be a coping mechanism, a bodily protest, or a way to reclaim control.



Installation view, Huuto, 2015

Leena Kela

DIALOGUES: THE LANGUAGE OF PERFORMANCE ART IN THE INTERACTION OF MATERIALITY AND CORPOREALITY

Leena Kela's artistic research focuses on the language of performance art. She approaches the question of performance art as a language by examining relationships of materiality and corporeality. The language of performance art is based on the metaphorical nature of bodily and material action. In works of performance art the performer's body meets the material world, starting with the space the performance takes place in, and including various objects and materials with which the artist is in dialogue. Kela is interested in what happens in that interaction: how the performer's body affects the objects and materials and vice versa. Clothing already puts the division between body and object into question, as clothes cover, protect and partly create the body. In her research Kela looks at other examples where this division is put into question, in the meetings of human and nonhuman agencies.

Her research consists of solo performances as well as collaborations realized with scientists, performance art colleagues and other partners. The different collaboration processes, based on the meetings of skills, knowledge and personalities of the participants, offer the possibility to construct new meanings. In each of the collaborations they work with one selected object or material, exploring different ways of working with it and looking to expand its realm of expression and meaning-making.

The introductory part of Kela's artistic research is a project called "Alphabets of Performance Art", where she creates a lexicon for performance art by performing with materials and objects typical to it. For example A is for apple, B is for balloon and C is for cardboard. She selects 26 materials and objects to form the language of performance art, and performs with them by referring to various historical and contemporary works.



Picture: Christopher Hewitt

Henna Laininen

GUIDE TO EXPERIMENTAL LIFE - COMMUNAL CREATIVE WRITING AS AN ANSWER TO THE ENVIRONMENTAL CRISIS

Laininen's research asks how the process of learning a sustainable lifestyle can be supported by means of communal creative writing in the context of contemporary art. By communal creative writing she means making fiction by interacting with both the human and the non-human, for example site specific texts written in a certain place and weather conditions, and texts written together as a group.

The research is based on an assumption that acknowledging one's feelings by writing can make space for hope and environmentally-conscious action. In the first part of her research, the project *Climate Change in Me* (2018–2019), Laininen investigates bodily feelings related to climate change and develops creative writing based tools for dealing with eco-anxiety. The artistic part of the project, *In the Meltwaters* sound art series and *Feeling the Climate* discussion, serves as an opening of a discussion that invites the audience to listen to a fellow person's experience of climate change. The pedagogical part of the project, the *Climate Change in Me* creative writing workshops and online educational material, opens up space for sharing personal experiences in a group by writing and discussing.

In the second part of her research Laininen will proceed from feelings to action. In the community art project *Book of Skills* (2019–2021) she will get to know people in Finland who attempt to practice a sustainable way of life in changing climate conditions. She will study skills required for sustainable lifestyle under their guidance and produce a blog and sound art about the experience. She will compile her findings in the research publication *Guide to Experimental Life* (2022).

During her research process Laininen will co-operate with environmental experts and Finnish eco-villages and she will consult the BIOS research unit.



One of the recording locations of *In the Meltwaters* sound art work, Steindalen's glacier in Norway. Picture: Eero Nieminen.

Stephanie Misa

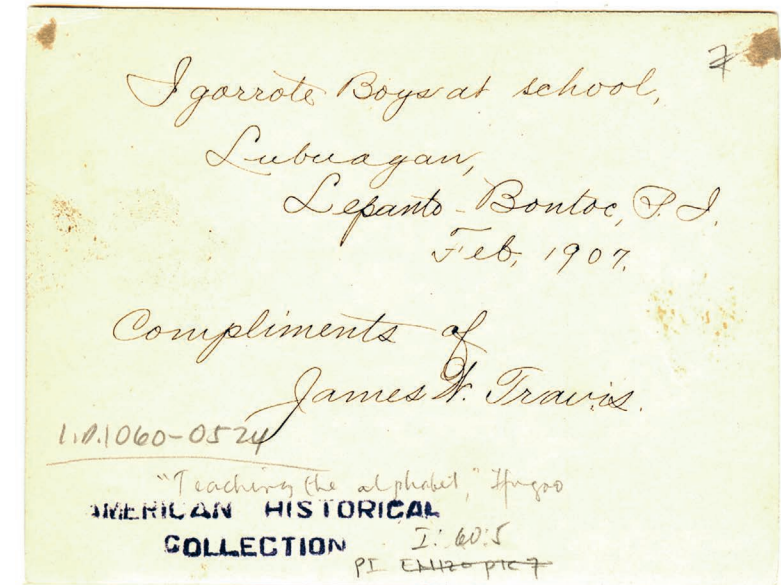
OF BASTARD TONGUES AND GHOSTS IN THE ARCHIVE

Stephanie Misa focuses on orality. She looks at first languages and the complications this notion implies within the context of a colonized nation where the “mother tongue” is often reduced to a purely spoken language outside of institutional frameworks, or as within immigrant communities where a mother tongue is suddenly relegated to only its oral form. “Orality” here aims to decipher the growth and agency of a marginalized spoken language.

In his essay *Traité du Tout-Monde*, Edouard Glissant coins the term *archipelagic thinking* to reassess the insularity and heaviness of continental thought. For archipelagic sea-faring people, the sea does not constitute a barrier, but rather a connective tissue crossed by perpetual flows of exchange. Does archipelagic thinking, then (especially within coastal landscapes), also allow us to think of language, identity, and culture in terms of flows?

The metaphor of a group of islands lends its topography as an alternative imaginary to the schema of a “nation-state” and bound cultures, and asserts the possibilities of exchange beyond a horizon. This idea proposes that culture—and, by extension, language (orality)—is in perpetual flux, one that is marked by colonial undertaking and creative becomings, and different modes of resistance. As archipelagic thinking builds a structure of possibility and interconnectedness unique to the archipelagic space, the questions asked are: can orality be considered in terms of archipelagic thinking? Would the geographic qualities of an Archipelago allow us to think in terms of multitudes, of being one yet composed of many? Can this orality reside as a living, embodied, and temporal testament which speaks of the interconnectivity and plurality of things?

“Teaching the Alphabet” Ifugao, photograph from the Ateneo de Manila University Library, American Historical Collection



Maija Närhinen EXPERIMENTS IN DEPICTING

Maija Närhinen's work *Pile* depicts a situation where the number of sheets of paper has grown so huge that they fill up an entire room and are flooding out of the door. *Pile* is based on the question of how many pictures, and how much information, you need to get a message across.

Now that our image of the world is scattered and we are flooded by information constantly pouring in from all directions, questions of representation are very much in the air. In the written part of her doctoral work Närhinen will discuss questions of depiction and representation, as well as asking what kind of role concrete materials, and collage and assemblage made of concrete materials, have in the digital era.

Deconstructing, reconstructing and building from pieces are intrinsic to her research. As building blocks for her works she uses existing objects, for instance sheets of paper or cardboard boxes. In other works she uses images, such as printed matter.

Ready-made doesn't surprise us anymore, but in contemporary art making a piece of work may mean reorganizing what already exists, such as objects. When distances between the elements or materials of the work are increased or decreased, the material undergoes a change. New locations and decontextualization alter a material's meaning and character. Even when a work is made by combining elements, something is always deconstructed - the 'identity' of the material.

In her research Närhinen focuses on different ways of depicting, and on the question of an image corresponds to its subject. She is interested in the things that make depicting difficult or impossible: the limitations of an image such as scale, size, two dimensionality, presence, degree of reality etc.

Maija Närhinen, *Pile*, 230x150x150cm, mixed media, 2012



Ilya Orlov

ARTWORK: ITS DEFINITION, CONCEPT AND SUBJECT

The research project focuses on the problem of the nature and structure of the concept of an artwork, raising the questions of what intellectual operation occurs within a piece of art, and how it could be defined and distilled into formal knowledge.

Taking as a starting point the tension between, on the one hand, the common supposition that an artwork is 'about' (i.e. that it 'tells something about something'), and on the other Conceptual art's claim of the self-sufficiency of an artwork, the thesis places these questions into a broader theoretical context, tracing and locating irreconcilabilities between competing intellectual paradigms and philosophical traditions.

Holding a demystifying stance, according to which the 'mystery' of art-making can be demythologized, and thus art can be learned and taught on a level of concept-making similar to the level of technical skills, the thesis discusses the possible applications of linguistic theories and political philosophy to the analysis of the conceptual structures of a work of art.



"Museum of the Museum. 2017"

Left: "The Very Last Futurist Exhibition (K.Malevich's Suprematist composition affected by gravity). Oil, canvas, 40X40. 2016"

Jaakko Ruuska
THE ABSENCE OF THE OTHER –
EMPATHY AND POWER STRUCTURES

The subject of the study is the interplay between empathy and power structures, which is approached both theoretically and by practice-led artistic research. Following a phenomenological approach, empathy is understood as a perceptual, affective awareness of the other's experience. Accordingly, it plays an important, mediating role in the constitution of intersubjectivity. This study focuses on the interruption of empathy, on situations in which the mediation of the other's experience is disconnected or disrupted, or the representation of the other is distorted.

In psychology the inability to empathize is considered a pathology, related to personality disorders such as narcissism. The inability to empathize is considered a developmental disorder. This study takes another approach, situating the disconnection, disruption and distortion of empathy in relation to power structures. Both psychology and phenomenology studies view the phenomenon of empathy as an attribute of an individual's psychic life. The phenomenological approach gives priority to the observing subject, who places their own point of view at the origin of the knowledge.

This artistic research assumes empathy as an attribute of Art. The premise of the artistic research is that empathy is virtually present or possible, even if not actualized. What could be the politics of empathy, when studied in relation to power structures? How can we represent the muted fields of experience? How do we position the otherness that is effaced?



Mireia c. Saladrigues

MARTELLATA_14.09.91 (WORKING TITLE)

This project is a chrono-material and dialectical reflection on one of the most dramatic events in the social history of art: the hammer blow that Piero Cannata gave to the left foot's phalanx of the second toe of Michelangelo's David on September 14, 1991.

As a result of a *dys-position*¹, *Martellata_14.09.91* will contribute to the theories on the vandalism with an object-oriented perspective, considering the quality/ies (and behaviors) of the masterpiece.

The different outputs – having as common matter the pieces of marble that were detached by the hammer blow – will propose other temporal and physical readings on: the ‘attack’ and its motivations; the figure of Cannata; the subsequent restorations and materials used; the relations established by the public with this Renaissance work; the creative processes of Michelangelo and the (de)formation of genius; the metamorphic process of marble; its extraction; and ontological questions about its powder and its (unconventional) behavior.

For this, I accessed several archives such as those of Florence Supreme Court and Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro; I visited Carrara, its quarries and workshops. Furthermore, I interviewed Piero Cannata, Franca Falletti (former director of the Galleria dell'Accademia), other art historians, restorers and art workers.

Martellata_14.09.91 is a component of my doctoral thesis *Behaving Unconventionally in Gallery Settings. Alteration in Cultural Practices for Rearticulating Relations among Makers, Objects, Audiences, and (Virtual) Museums*.

The research is granted by Kone Foundation.

1 Following Georges Didi-Huberman, *dys-posing* things would be a way to understand them dialectically, to disorganize their disposition or order of appearance. The ancient Greek verb *dialegestai* means to controvert, to introduce a difference (*dia*) in the discourse (*logos*).



Martellata_14.09.91. Archive of the Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro. Mireia c. Saladrigues, ongoing.

Katja Tukiainen
THE ARMY OF GIRLS:
EXPLORING NARRATIVE PAINTING IN SPACE

Katja Tukiainen's army of girls explores modes of narration in the field of painting. This is the synopsis of her research, to cut a long story short. Her pink girls show an approach to this visual narration, which happens both within a single painting and between paintings, incorporating the whole space into their narrative. They indicate ways of reading the visual language of paintings in the spaces that they take over.

The questions of her research are focused on painting, narration and space and include considerations of text, color and subject matter. Tukiainen's girls talk from one painting to the next, and back. Space is an assembling element between the paintings. Text is included in the paintings as a visual element, as a narrative element or even, in paintings with no text, as a sub-text. The way she has painted the text varies from cute red handwriting to anarchistic neon-pink spray paint. The color pink has a fundamental role in her paintings. The color creates meanings and is linked to the material of painting. She reveals her personal reasons for working with this color and analyzes how this color works in the exhibition space.

The most common way to see an exhibition is all at once. In the scope of her research is one more element, time. In the three exhibitions she includes in her research she approaches the concept of time by making visible how the viewer, paintings and settings define and operate within different time frames. She asks how far it is possible to bend the timeline of narration and how the narration, the materiality of the painting and the political power of space are intertwined with the message, the color pink and the girliness.



Katja's Sassy Sayings PART 4, oil and alkyd on linen, each 200 x 150 cm, Katja Tukiainen 2017

**AIHEITA JA IHMISIÄ /
TOPICS AND PEOPLE**

KUVATAIDEAKATEMIAN TOHTORIKOULUTETTAVAT JA HEIDÄN
TUTKIMUSAIHEENSA / DOCTORAL STUDENTS OF THE ACADEMY OF FINE ARTS
AND THEIR RESEARCH TOPICS

Eija-Liisa Ahtila: Screen Surface and Narrative Space: Narration and Construction of Meaning in Moving Image Installations.

Simo Alitalo: Mitä kuulemalla tietää? Taiteellinen tutkimus äänitaiteesta.

Niran Baibulat: Kävelen kuvailtu, koettu paikka.

Erick Beltrán: Flores: The reading machine as model of edition.

Matthew Cowan: The lessons of folklore. Utilising the origins of the carnevalesque folk ritual in contemporary art practice.

Terike Haapoja: Kohtaamisen mediat – teknologia suhteena tuntemattomaan.

Henna-Riikka Halonen: THROWS OF DICE: Between Experience and Explanation.

Minna Heikinaho: Saa sanoa! Kohtaamisia kaupunkitilassa.

Flis Holland: Surface Attachment Devices.

Leena Kela: Dialogues: The Language of Performance Art in the Interaction of Materiality and Corporeality.

Anni Laakso: Yhteiskunnallisten teemojen esiintuominen työssäni.

Henna Laininen: Kokeellisen elämän käsikirja – luova yhteisöllinen kirjoittaminen vastauksena ympäristökriisiin.

Liisa Lounila: Oh! You Pretty Things – On Rebellion and Alternative Youth Culture as Elements of Art.

Susanna Majuri: Valokuvallinen fiktio tunteiden kohtaamisen paikkana

Stephanie Misa: Of Bastard Tongues and Ghosts in the Archive.

Maija Närhinen: Kokeita kuvaamisen tavoista.

Christoph Oeschger: How to take a picture of wind?

Lauren O’Neal: Choreographic Thinking and Curatorial Agency.

Ilya Orlov: Actualizing Revolution. A Revolutionary Legacy and the Avant-Garde in the Context of Artistic Research and Contemporary Art Practice

Kukka Paavilainen: Through Painting – Painting as Research.

Pilvari Pirtola: Demoscene – Creative Digital Subculture.

Anssi Pulkkinen: Tilanteen syntyminen tilallisessa teoksessa.

Merja Puustinen: Plug In – Action. Down and Out in the Institutional Framework with Interactive Art.

Heli Rekula: Poissaoleva ruumis – tekijän näkökulmia esitettyyn ja lavastettuun valokuvaan.

Juha Rouhikoski: Valotaiteen aika – ajan ja paikan näkemisen arvoitus.

Jaakko Rustanius: The Makings of Meanings in Painted Pictures. A reconstruction project in contemporary painting towards the beyond of the representation / non-representation dichotomy.

Jaakko Ruuska: Tunnistamaton toiseus – Valtasuhteet ja empatia.

Mireia Saladrígues: BUGS - Behaving Unconventionally in Gallery Settings.

Tülay Schakir: Valo, havainto ja oleminen taiteena.

Katja Tukiainen: Tyttöarmeija – kerronnallinen maalaus tilassa.

Markus Tuormaa: Maisemakuvan ja muotokuvan ykseys.

KUVATAIDEAKATEMIAN TOHTORIKOULUTUSOHJELMASTA VALMISTUNEET
KUVATAITEEN TOHTORIT / DOCTORS OF FINE ARTS GRADUATED FROM
THE DOCTORAL STUDIES PROGRAMME

2018

Johanna Lecklin: Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta.

2017

Elina Saloranta: Laatukuvia ja kirjallisia kokeiluja / Genre Pictures and Experiments in Writing.

Pekka Kantonen: Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research.

Markus Rissanen: Basic Forms and Nature. From Visual Simplicity to Conceptual Complexity.

2016

Timo Heino: Aineen olemuksesta materian muuntumiin.

Tuula Närhinen: Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta.

Paul Landon: Intersecting travelogues. Wandering through practices and archaeologies of space, place and time.

Itay Ziv: Disabled Art. Escapism as Artistic Tactic.

2015

Stig Baumgartner: Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa.

Shoji Kato: Place of Geometry.

2014

Silja Rantanen: Ulos sulkeista. Nykytaiteen teosmuotojen tulkintaa.

Pekka Niskanen: Taide identiteettien politiikan rakentajana.

2013

Jay Koh: Art Led Participatory Processes: Subject to Subject Communication within Performances in the Everyday.

2012

Petri Kaverma: Tyhjä piha – häiriö ja hiljaisuus (nyky)taiteessa.

Sami van Ingen: Moving Shadows – Experimental Film Practice in a Landscape of Change.

2011

Irene Kopelman: The Molyneux Problem Five backstage stories – and a map of why and how.

Marjatta Oja: Kolmiulotteinen projisointi – tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä.

2010

Denise Ziegler: Poeettisen piirteistä. Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa.

2008

Jan-Erik Andersson: Life on a Leaf – Tila ikonina. Taloni arkkitehtonisena taideteoksena.

2006

Tarja Pitkänen-Walter: Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta.

2005

Jan Kenneth Weckman: Seitsemän maalauksen katsominen ja Maalaus maailman osana.

Teemu Mäki: Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta.

2002

Jan Kaila: Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa taiteessa, teoksia vuosilta 1998–2000.

2001

Jyrki Siukonen: Uplifted Spirits, Earthbound Machines, Studies on Artists and Dream of Flight 1900–1935.

TOHTORIOHJELMAN JOHTAJAT / HEADS OF THE DOCTORAL PROGRAMME

Satu Kiljunen 1998–2003; **Jan Kaila** 2004–2014; **Mika Elo** 2015–.

PROFESSORIT / PROFESSORS

Jan Kaila 2004–2014; **Jan Svenungsson** 2007–2009; **Ray Langenbach** 2007–2009; **Anita Seppä** 2014–2015; **Mika Elo** 2015–; **Maija Timonen** 2015; **Lea Kantonen** 2016–; **Annette Arlander** 2016.

VIERAILEVAT PROFESSORIT / VISITING PROFESSORS

Henk Slager 1.3.2011–31.12.2014; **Hito Steyerl** 1.1.2012–31.12.2013; **Michael Schwab** 1.1.2016–31.12.2017; **Alex Arteaga** 1.8.2017–31.12.2017.

LEHTORIT / LECTURERS

Hanna Johansson 2006; **Petri Kaverma** 2018–.

TUTKIJAT / RESEARCHERS

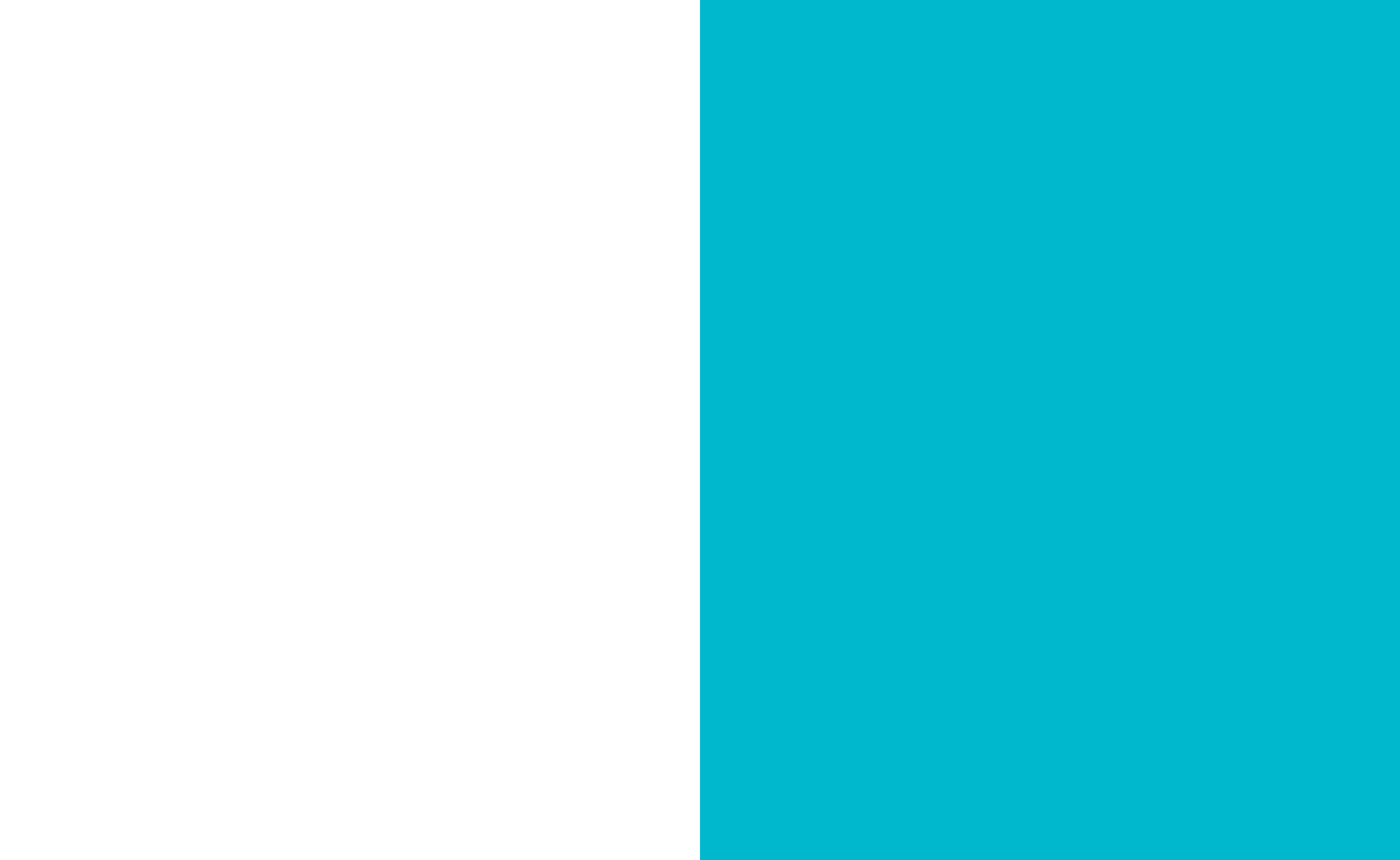
Hanna Johansson 2007–2009; **Jyrki Siukonen** 2013–2015 & 2016–2017; **Jan Kaila** 2015–2017; **Petri Kaverma** 2015–2018; **Tero Heikkinen** 2016–2018; **Denise Ziegler** 2018–2021; **Tuula Närhinen** 2018–2022.

AFFILIOITUNEET TUTKIJAT / AFFILIATED RESEARCHERS

Tuula Närhinen 2017–2018; **Timo Heino** 2018–2020; **Marjatta Oja** 2018–2021.

KOORDINAATTORIT / COORDINATORS

Marita Penttilä 1996–2003; **Sanna Ylihelo** 2003–2004 & 2007; **Katariina Kivistö-Rahnasto** 2004–2005; **Marjatta Tikkanen** 2005–2006; **Anna Herlin** 2008–2009; **Henri Wegelius** 2009–2018; **Kimmo Sarje** 2011–2012; **Michaela Bränn** 2014–; **Jukka Tuominen** 2018–.



Etappeja juhlistaa Kuvataideakatemian tohtoriohjelman historian kahtakymmentä ensimmäistä vuotta. Kirja on tämänhetkisen toimintamme keskeltä käsin koostettu tilannekuva, joka antaa vihiä tohtoriohjelman moninaisuudesta.

Waypoints celebrates the first 20 years of the doctoral programme at the Finnish Academy of Fine Arts. The book is a snapshot taken in the midst of our current activities, and it aims to give an impression of the rich diversity of our programme.

**ACADEMY
OF FINEARTS**

X UNIARTS HELSINKI

ISBN 978-952-353-397-4