IN LINE
ONLINE
OFF THE GRID

LINJASSA
LINJOILLA
KATVEESSA

Eds/toim.
Mika Elo
Maiju Loukola

IN LINE
ONLINE
OFF THE GRID

LINJASSA
LINJOILLA
KATVEESSA

Eds/toim.
Mika Elo
Maiju Loukola

Sisällys / Content

One thing leading to another 8
MIKA ELO, MAIJU LOUKOLA

CASES / KEISSIT

Case 1

Jaakko Ruuska:
Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa 19

Abstract 20
Tutkimussuunnitelma 21
Saatekirje 1 41
Esitarkastuslausunto 1/1 45
Esitarkastuslausunto 1/2 50
Vastine 52
Saatekirje 2 55
Esitarkastuslausunto 2/1 57
Esitarkastuslausunto 2/2 59
Vastine 63
Saatekirje 3 koko opinnäytteen esitarkastukseen 70
Esitarkastuslausunto 3/1 72
Esitarkastuslausunto 3/2 90
Esitarkastuslausunto 3/3 93

Case 2

Lauren O'Neal:
Assembling a praxis: choreographic thinking and curatorial agency 103

Abstract 104
Research Plan 105
Linking paper 1a 115
Linking paper 1b 119
Pre-examination statement 1/1 123
Pre-examination statement 1/2 128
Pre-examination statement 2/1 130
Pre-examination statement 2/2 135

Case 3

Kukka Paavilainen: Teoksen äärellä harjaantunut katse 141

Abstract 142
Tutkimussuunnitelma 143
Saatekirje 1 152
Esitarkastuslausunto 1/1 158
Esitarkastuslausunto 1/2 161
Saatekirje 2 164
Esitarkastuslausunto 2/1 171
Esitarkastuslausunto 2/2 174
Saatekirje 3 177
Esitarkastuslausunto 3/1 179
Esitarkastuslausunto 3/2 184

Case 4

Bruno Caldas Vianna: The poetics of autopoiesis:
visual arts, autonomy and artificial intelligence 189

Abstract 190
Research Plan 192
Linking paper 1 201
Pre-examination statement 1/1 201
Pre-examination statement 1/2 205
Linking paper 2 209
Pre-examination statement 2/1 212
Pre-examination statement 2/2 215
Linking paper 3 217
Pre-examination statement 3/1 218
Pre-examination statement 3/2 224
Pre-examination statement 3/3 229

INVITED CONTRIBUTIONS / KUTSUTUT PUHEENVUOROT

On precision, consistency and why it's nothing special 243
ANKE HAARMANN

Acts of Divination / The Tense of Artistic Research 246
HARRI LAAKSO

From procedural to a process-based assessment 249
LENA SÉRAPHIN

Public and archivable 252
ANNETTE ARLANDER

Evaluating With 256
DENISE ZIEGLER

balancing artwork and experiment 260
OTSO AAVANRANTA

Writing and performing as testimonies of epistemic encounters 264
VYTAUTAS MICHELKEVIČIUS

The Faculty of Judgment 267
HENK SLAGER

Mietteitä hajoavan teoksen äärellä 271
SAARA HACKLIN

Miten tarkastaa taiteellisia prosesseja? 276
MARTTA HEIKKILÄ

Taiteellinen tutkimus kehkeytyvänä kenttänä 281
MAARIT MÄKELÄ

Ohjauskeskustelukäsitykset suhteessa
tutkimuksen taiteellisiin ja akateemisiin tavoitteisiin 285
TANELI TUOVINEN

Kirjoittajat | Contributors 291

One thing leading to another

In line, online, off the grid is motivated by the need to continue developing discussions on the varying and emerging forms of artistic research projects in the context of doctoral education. We especially want to address the challenges related to evaluation of artistic doctoral projects in their singular specificity, both in terms of public shareability and challengeability within the critical community of artistic research.[1]

The title of the book refers to the variety of forms and formats of doctoral projects in the arts. They vary not only from country to country and from institution to institution but also from case to case within one and the same doctoral programme. In our doctoral programme at the Academy of Fine Arts Helsinki (KuvA), the doctoral theses[2] sometimes take the form of a series of clearly delimited part-projects, such as exhibitions, and a written part that wraps up the project. They are easily *in line* with the degree requirements. Quite often, however, artist-researchers operate with less conventional formats. Consequently, a doctoral thesis might include workshops, collaborations, curatorial processes, and expositional presentations, which complicates the evaluation process both conceptually and practically. It is often not clear whether the project should be evaluated in parts or as whole; live or based on documentation. Sometimes it is not even clear what exactly is the entity that should be evaluated. Sometimes a project to be evaluated inhabits unstable *online* spaces. An artwork can take the form of an ephemeral process, and the key issue might be the very process and its ways of contesting every form of closure. Sometimes a doctoral project includes events that take place only offline and in a remote place, *off the grid*.

1 *In line, online, off the grid / Linjassa, linjoilla, katveessa* is conceived as a continuation of *Yhä osuvammin / More and more to the point,* a publication that presented the pre-examination process of the doctoral projects at the Academy of Fine Arts Helsinki by introducing seven already completed doctoral projects in the light of the pre-examination process they had gone through. (https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7358)

2 At KuvA, 'doctoral thesis' is the designation of doctoral project. It consists of a written part and often separately pre-examined artistic parts. Unlike in some other institutions, the term 'thesis' thus refers to the whole project and not only to the written component. The target degree of our programme is Doctor of Fine Arts (DFA), which is considered internationally equivalent to practice-based PhD.

Given this challenging but also desirable variety, it is a demanding task – not only for the artist researchers themselves, but also for their supervisors and evaluators – to figure out how the project could best be aligned with the prevailing protocols. For example, how to deal with situations where circumstantial factors interfere with conceptual and aesthetic decisions? This question arises, for example, when a doctoral thesis includes exhibitions or artworks that are realized in geographically remote locations, and the pre-examination needs to be carried out based on documentation due to purely practical and financial reasons, even if live evaluation would clearly appear as the most appropriate option.

Another tricky issue often turns out to be finding a good balance between ethics of artistic practice and research ethics, as these two are embedded in slightly different socio-economical structures. Further, institutional guidelines, such as the demand of open access publishing and accessibility policies, subtly transform the horizon of expectations. Even if the protocols operate in the name of equity, inclusivity and diversity, they successively tend to eliminate odd cases and singularities.

Most times the research questions, methodological choices and discursive specificities of a doctoral thesis are found and established step by step. It can be argued that in artistic research the artistic practice itself functions as the primary navigation tool or methodical horizon. It informs the doctoral researcher in finding the most relevant points of reference that would have been (at least partly) impossible to recognize or motivate at the very beginning. No doctoral project, once kicked off in full go at a doctoral programme, is a carte blanche. Rather, each project already has a rich collection of dispositional anchors, even if they come to shed light on their specificities only successively. Yet, it is possible to develop means and methods of exposing the practice on its own terms and make it shareable within a community of peers, once the hands-on and eyes-on modes systematically work alongside each other. The common saying 'one thing leads to another' applies indeed!

In line, online, off the grid / Linjassa, linjoilla, katveessa presents four recent KuvA doctoral programme graduates' – **Jaakko Ruuska**, **Lauren O'Neal**, **Kukka Paavilainen** and **Bruno Caldas Vianna** – projects in the form of "case files", that is, complete unedited documents deriving from the pre-examination process. Only minor

changes such as amendment of spelling mistakes have been made. All four cases are presented with consent from the authors involved. The four cases include letters and research plans written by the doctoral researchers themselves as well as statements by their pre-examiners: **Saara Hacklin**, **Ilona Hongisto, Satu Kiljunen**, **Jussi Parikka, Nina Roos**, **Lena Séraphin**, **Juha-Heikki Tihinen** and **Denise Ziegler**.

These "case files" are published in this book alongside a series of invited contributions that address the challenges and desirable effects of the pre-examination process of artistic doctorates in more general terms. We invited a few educators, supervisors, academics, and pre-examiners to share their insights concerning the evaluation, supervision and/or the emergence of new forms and formats of doctoral theses in artistic research. We encouraged them to write in a reflective mode addressing topical issues deriving from their own professional contexts. As expected, the invited contributions vary significantly in their thematical focus and approach. Together they make up something like a kaleidoscope that presents supervising and evaluating artistic research as a multifaceted set of activities, responsibilities, and concerns. Certain patterns and motives repeat in the constellation they form.

When read in relation to each other, the contributions suggest, in their own ways, that supervision and evaluation practices have or should have an intimate relationship: in the best case, supervision and evaluation make space for new qualities, skills and forms to emerge. They enhance the precision and quality of research outcomes. At the same time, supervising and evaluation are two distinct processes, at least from the institutional point of view, and mixing them often leads to unnecessary confusion, even to ethical dilemmas.

Taneli Tuovinen sees the supervisor as an enabler, and identifies four more specific takes in supervisional dialogues: the supervisor is a caretaker of addressing the relevant contexts, a safeguard in reaching for relevant new insights in terms of future professional career, a peer discussant in pondering the most relevant skills and knowledges based of experience as colleagues in arts, and lastly, a dialogue partner in considering how artist-researcher finds meaningful ways to direct their skills and practices wider in societal contexts and discussions. Tuovinen's contribution is in Finnish.

Henk Slager focuses on ethics of evaluation. He points out that today most traditional forms of judgment and evaluation have been

called into question. At the same, art and research are required to contribute to an ethical discourse that connects it to the wider societal sphere. This "relational ethos" implies a need to develop nuanced ways of dealing with the ethical potential of artistic research itself. Assessment, in consequence, needs to be based on a methodological coherence between artistic qualities, epistemic practices and performative engagement. Evaluation does thus not have to lead to restrictive norms and standards but can make space for new artistic forms and qualities to emerge.

Anke Haarman underlines the importance of methodical coherence in terms of precision. In the process of making something implicit explicit, the artist-researcher needs to negotiate the relation of form and content. This implies that the simple question "why?" becomes something like a driving force of both supervision and evaluation. Drawing from the traditions from both arts and sciences, Haarman suggests a break with habitual understanding of disciplinary demands and welcomes new less conventional formats for artistic research.

For a pre-examiner, the question "why?" implies what **Lena Séraphin** calls "creative attendance" with reference to Simone Weil's and Judith Butler's thought. "Creative attendance" involves loosening up one's own subjectivity and entering the space of the artistic practice that is to be evaluated. Séraphin sees that this participatory mindset helps to inhabit the question of how and on whose terms the object of evaluation is constituted.

Saara Hacklin relates the challenge of delimiting the object of evaluation in artistic research to the changing framing conditions of contemporary art. In a similar way as a curator of a contemporary art museum who faces the challenges of categorizing artworks that invent their own medium and genre, a pre-examiner of artistic research needs to scrutinise relational gestures that are outlining the emerging whole. This complicates the question of documentation: what if the original does not exist? Hacklin's contribution is in Finnish.

Annette Arlander discusses the role of documentation in artistic research, wherein artworks are considered as research outcomes rather than objects of research. The focus in both supervising and assessment is directed not only to the artworks exhibited and examined in public but also to the process and steps in it. Documentation has come to the fore, not only in terms of archiving the accomplished

work, but as a methodical act that plays an active part in the whole. Alongside the importance of finding pertinent strategies for documenting, archiving and making the research outcomes public, Arlander points out the significance of sharing and archiving the research process.

Denise Ziegler addresses some of the new challenges of assessment and pre-examination. While the research processes have diversified and incorporated participatory, collaborative and socially engaged elements as well as other relational forms and formats, pre-examination can play a significant role in channeling and challenging the research process from within. When the pre-examiner's involvement in workshops or exercises is incorporated in the research project, the evaluator becomes more like a peer walking side-by-side than an authoritative figure assessing the outcomes. Ziegler also points out how the means and methods of making artistic research public may in themselves constitute the entity to be assessed. One of the aims of pre-examination is assessing the researcher's ability to document, contextualize and reflect the process-based project in ways where the relevance lies in the specificities within the process.

Maarit Mäkelä shares a personal insight into the evolution of artistic research and practice-based research in the field of art and design, reflecting her own research path from the late 1990s onwards. In the early days of artistic research, material-based practices such as Mäkelä's own work as a ceramicist were often discussed in intermediate terrain of art, design and hands-on making. The variety of forms that the dialogue between the material creations and written contextualization can take is highlighted through a selection of cases from Mäkelä's *Empirica* research group. Mäkelä's contribution is in Finnish.

Martta Heikkilä discusses the tensional relation between showing and arguing in artistic research processes. The negotiation between these registers varies from case to case, and careful sensitivity towards the singular strategies is needed so that assessment hits its target. Drawing from Derrida's *écriture*, Heikkilä points out how, in the process of endless production of new meanings, the writer's authority over their own writing becomes porous, and the grounds on which the text eventually lands are decided on in the readers' reception. Heikkilä's contribution is in Finnish.

Otso Aavanranta brings in a musician's and sound artist's point of view and shares his insights of evaluation processes in music academy context. Even if the recent developments within artistic research have loosened up some historical models, deeply rooted tendencies towards satisfying the expectations associated with the concert-ritual are still prevailing in the music academy context. Evoking a more experimental attitude, Aavanranta argues for a shift from artwork-oriented ethos towards understanding research as a transepistemic experience. Seeing an artistic research project as an experimental apparatus, where transformation and experimentation are the key features, has the potential to widen the conception of what can be recognized as an artwork and to open doors towards altruistic contribution to the commons. This scenario implies that pre-examination and evaluation practices need to be developed and made capable of meeting the challenges posed by truly experimental outcomes.

Harri Laakso pays attention to two key peculiarities in the pre-examination processes: time and words. The phases within the evaluation process entail several interlinking immediacies of the now, the past, and of things potential (present marked by the future). When encountering any part of an ongoing process – something partly complete and incomplete at the same – the evaluation must be weighed on the basis of what opens up here and now, what is potentially yet to come and is scanned through the evaluator's own experience and understanding. Words, again, operate alongside the restlessness of the artistic components, never quite fully explainable. As Laakso formulates: "language seeks to meet the artwork in the artwork's terms". A touch of prophecy inevitably plays a part in the evaluation process.

Vytautas Michelkevičius stresses that the question of "where is the artwork?" can, by no means, be settled by a simple answer in artistic research contexts, since artistic research comes in various modes and forms. The research can appear as a play, a novel or a performative textual constellation where "the outcome" can refer both to the artwork and to the research text as one intertwined and inseparable entity. In the midst of the heterogeneous ways of how artworks find themselves in the academic institutional frame, the notions of artwork and its "taking place" as well as the notion of "academia" become open features that call for reframing, over and over again, in each case.

We hope that the readers will find productive ways of thinking along the fractured lines of the kaleidoscopic constellation presented in this book without falling off the grid that is not quite one. Even if the cases, voices, and statements juxtaposed in this volume are not always consistent with each other, we believe that they will line up in readers' minds and offer new insights into the peculiarities of artistic research and its evaluation.

Whereas the pre-examination processes of the four cases were conducted in the chosen language of each project (Ruuska and Paavilainen in Finnish; O'Neal and Caldas Vianna in English), the invited writers had a free choice of writing in English or in Finnish. The mix of the two languages in this book reflects the practicalities of the situation at the KuvA doctoral programme. Further, and perhaps more importantly, the co-existence of Finnish and English in this book and the communicative gaps it implies, reminds us of the fact that artistic research operates with several modes of articulation, often beyond words, and that no register or language can cover everything alone. In artistic research, doctoral candidates as well as their supervisors and pre-examiners need to deal with gaps.

We would like to express our warmest thanks to all parties involved in the four doctoral cases presented in this book, as well as to the invited writers sharing their valuable close-up insights!

Mika Elo, Maiju Loukola

CASES

Keissit

Jaakko Ruuska, *Elisenvaara-Pieksämäki – Uudelleenkytkentöjä #1 – Elokuva ilman kameraa.* Kuva: Hanna Koikkalainen.

Case 1

Jaakko Ruuska (2024)
Irtikytketyissä tiloissa –
poissaolevan kosketuksia katveessa
Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-447-6

Doctoral studies started: autumn 2017
Public examination: 19 January 2024

Jaakko Ruuska's thesis consists of three essays (in Finnish Ruuska uses the term "tutkielma") that include multifaceted elements: films, installations, photographs, workshop descriptions, accounts of participatory exercises and their contextualisation and theorisation. Ruuska has bundled all parts of the thesis together into a multimedia exposition published through the Research Catalogue. Structurally the presentation format reflects on wandering without a definite goal ("kuljeskelu") that Ruuska has used as his key essayistic device throughout his research. One of the essays was published as a peer-reviewed exposition in *Ruukku – Studies in Artistic Research* issue 17 in 2021. Ruuska's thesis is one of the first doctoral theses completed at KuvA in which significant efforts have been made towards developing the artistic research methods into a shareable form. The thesis exposition includes valuable exercise instructions that the reader can further experiment with. The thesis is rich in its experiential language, and it makes a significant contribution to thinking along artistic research processes in Finnish.

Pre-examined parts of the doctoral thesis:
Tutkielma: *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* (2021)
Tutkielma: *Irtikytketty kaupunki* (2023)
Tutkielma: *Kadonnut isoäiti* (2023)

Abstract

My thesis for a Doctor of Fine Arts (in Finnish) is about the experiential phenomenon of space, which could be referred to as an off-connection in English. In its manifest sense, the Finnish word 'irtikytkentä' refers to a disconnection or fracture, but in more detail, it is more a question of a disjunctive synthesis or a link between discrete things. All these translations of the concept characterise the different aspects of the phenomenon I study.

In off-connections, the concept of space is influenced by fragmented links. As a subject of artistic research, disconnected spaces challenge us to consider how the absent and absence are manifested in a sensible experience. One phenomenon that describes the sensibility of off-connections is the blind corner, which can mean both that which is imperceptible and the blind corners of collective perceptions.

The artistic components of this research approach the experientiality of a place through experiments that alter cinematography practices and methods for collective participatory exercises. The corporeal nature of walking as a medium of experience comes up in different ways in each artistic component, and perambulation in this thesis is also the attitude that guides research. The thesis consists of three artistic components and their frameworks as well as expounding essays.

The subject of the essay *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* ('Elisenvaara–Pieksämäki – Wrecked Machine') is a train track disconnected from the railway network. In the artistic component of the study, I experimentally examined how the concept of movement-image (Deleuze) can be applied to perceiving the spatial experience of an abandoned railway. The subject of the essay *Irtikytketty kaupunki* ('Disconnected City') is the textual nature of urban space. In the artistic component of the essay, the secret signs of hoboes are used to detach the textual order of the city. In the essay *Kadonnut isoäiti* ('Lost Grandmother'), I examine disconnection as a phenomenon concerning the sites of memory. In the artistic component of the essay, the film is developed into an acting-out of space (de Certeau), which links the blind spots of forgotten stories with the site of memory (Nora).

Within the constellation of these three essays, the concept of off-connection suggests how the experientiality of a sensible space is also affected by the preceding stratum that is rendered absent.

The concept brings the perception of place as a garment, that is knitted with the absent and the present. The research compiled in the Research Catalogue database consists of essayist writings, videos, photographs and exercise instructions, which the reader can also experiment with using careful consideration.

Tutkimussuunnitelma

Johdanto

Tekijälähtöinen taiteellinen tutkimus tarkoittaa minulle taiteellisen työskentelyn teoreettista reflektiota ja itsereflektiota, uskallusta avata muille taiteelliseen työhön liittyviä prosesseja, mutta se on myös taiteellisen työn käytäntöjen analyysiä ja kyseenalaistamista. Teoreettinen ajattelu haastaa omaa ajatteluani – joka tuottaa ideoita taiteelliseen työhön. Teoria on ikään kuin Camera obscura, jonne katsomalla todellisuus näyttäytyy vieraana ja siksi kiehtovana.

Oleellinen motivaatio tohtorin opinnoille elämäntilanteessani on työskentelyn pitkäjänteisyys, mahdollisuus ilmiöiden pitkäkestoiseen ja kriittiseen tutkimukseen.

Empatian katkoksia – havaintoja yhteiskunnasta

DI, FT Frank Martela tutki väitöskirjassaan (Martela 2012) hoitajien ja potilaiden vuorovaikutusta vanhainkodeissa. Osallistuvaan havainnointiin perustuneessa tutkimuksessaan Martela kutsui hoivayhteydeksi tilannetta, jossa sekä hoitaja, että potilas olivat ”läsnä emotionaalisesti” ja ”myötätuntoisesti”. Hoivayhteydet edellyttivät kummaltakin osapuolelta riittävästi aikaa ja halua kohdata toisensa ja tajuta toistensa mielentilat, halut ja tarpeet, sekä yksilölliset piirteet, toisin sanoen empatian osapuolten välillä. Sekä hoitajat, että potilaat kokivat hoivayhteydet Martelan mukaan ”syvästi merkityksellisinä, lämpiminä ja hellinä”. Martela päätyi tutkimuksessaan johtopäätökseen, että: ”hoivatyön laatu [---] hyötyisi sellaisista aloitteista, joissa kannustettaisiin ja palkittaisiin hoivayhteyden kaltaista toimintaa, sen sijaan, että pyrittäisiin ennaltaehkäisemään affektiot.” Martela myös vetosi poliittisiin päättäjiin ja hoiva-alan hallintoon, että ”hoivatyön mitattavien tulosten ja taloudellisen tehokkuuden rinnalla tulisi

panostaa hoivatyön laatuun". Martelan vetoomus meni kuuroille korville. Suomen hallitus esitti vuodelle 2017 vanhusten hoitajamitoituksiin laskua 0,5 hoitajasta / potilas 0,4:n hoitajaan / potilas. Se olisi tarkoittanut käytännössä esimerkiksi sitä, että yhden potilaan aamutoimet olisi tehtävä viidessä minuutissa[1]. Vaikka hallitus myöhemmin perui leikkaukset hoitajamitoituksiin, ei niitä myöskään lisätty.

Vastaavanlainen asetelma on noussut esiin julkisuudessa Migrin eli Maahanmuuttoviraston tiedotteesta, jonka mukaan turvallisuustilanne Irakissa, Afganistanissa ja Somaliassa on hiljalleen parantunut, mikä vaikeuttaa turvapaikan saamista näistä maista tulleille turvapaikanhakijoille. Helsingin Sanomien artikkelissa (Maria Manner, 2016) Maahanmuuttoviraston työntekijät valittivat: "Meillä on niin rajut tulostavoitteet, että niihin on melkeinpä mahdotonta päästä. Ihmiset väsyvät todella pahasti. Puhuttelun laatu kärsii, ja silloin myös hakijoiden oikeusturva vaarantuu".

Jos edellä mainittuja rakenteita, vanhusten hoidon ja Maahanmuuttoviraston turvapaikkahaastattelua tarkastellaan empatian näkökulmasta, niissä kummassakin hallinnan keinovalikoimista puuttuu empatia. Tieto, jonka perusteella kohteita hallitaan, ohittaa vallan kohteena olevien oman kokemuksen. Vanhustenhoidon ja maahanmuuttoviraston tapaukset ovat esimerkkejä empatian katkokseksi kutsumistani asetelmista, joita aion tutkia tohtorinopintojeni aikana. Vastaavanlainen esimerkki voisivat olla esimerkiksi pitkäaikaistyöttömien työllistämisohjelmat, joissa heidät pakotetaan työttömyysturvan leikkaamisella palkattomaan työhön, joissakin tapauksissa pitkäaikaisesti. Tällaisessa tapauksessa empatiakyvyttömyys näyttäytyisi kaupungin työllistämisohjelmista päättävien viranomaisten ja työllistämisohjelmaan lähtevien yritysten johdon kyvyttömyytenä asettua työhön pakotetun asemaan.

Empatian katkos voi asettua kysymyksenä myös tilallisesti. Millaiset maantieteelliset alueet, tai kaupungin kaavoitukselliset alueet jäävät valtarakenteen ulkopuolelle. Millaista kokemus on näissä sijainneissa? Millaisia alueita sijoittuu empatian katkoksiin, tuotannon ulkopuolelle jääviin syrjäseutuihin, tai esimerkiksi "Calais'n viidakkoon", turvapaikanhakijoiden leiriin Ranskan ja Englannin rajalla?

1 Perustuu vanhustenhoitajan tekemään laskelmaan, joka on julkaistu hänen blogissaan: (https://www.lily.fi/blogit/run-babe-run/hoivatkaa-kohta-poissa-on-veljet%E2%80%A8-muistakaa-heille-kallis-ol-maa/ ; poimittu 13.10.2016).

Se, mitä erityistapauksia tulen tarkastelemaan väitöskirjan taiteellisessa osassa, selviää väitöskirjaprosessin aikana, kun syvennän käsitystäni empatian katkoksen ilmiöstä. Lähden tutkimaan empatian katkosta ensin teoreettisena kysymyksenä ja annan sen ohjata taiteellista prosessia.

Empatian katkos – teoreettinen kysymys

Empatian määritelmä

Fenomenologiassa empatialla tarkoitetaan kykyä eläytyä toisen kokemukseen. Empatialla on tärkeä rooli siinä, miten ymmärrämme todellisuuden ja suhteemme siihen. Empatian fenomenologian kysymykseksi toi fenomenologian perustaja Edmund Husserl (1859–1938) ja seikkaperäisemmän analyysin empatian luonteesta teki hänen oppilaansa ja assistenttinsa Edith Stein (1891–1942). Stein esitti, kuinka toisen olennon ruumiin liikkeitä aistitaan ”niin kuin tapahtuisivat omassa ruumiissa” (Stein 1989, 58). Toisen ruumiin liikkeet eivät kuitenkaan aiheuta samanlaista ruumiillista tuntemusta, joka seuraa oman ruumiin liikkeestä. Kun havaitsen toisen kokemuksen, ”ymmärrän oman havaintopisteeni tilallisena sijaintina muiden joukossa -- [empaattisesti tavoitettu] toisen näkökulma ei korvaa aiempaa, omaa havaintopistettäni, vaan koen ne samanaikaisesti” (Stein 1989, 63–64). Edmund Husserl johti empaattisesta eläytymisestä intersubjektiivisuuden idean, jossa käsitys itsestämme perustuu ymmärrykseen omalle havainnoillemme vieraista, vaihtoehtoisista ja mahdollisista *toisten* näkökulmista[2].

Psykologian käsitteenä empatia jaetaan yleensä kahteen kategoriaan: affektiivinen empatia on kykyä myötätuntea toisen kokemuksia, ja kognitiivinen empatia taas on kykyä tiedollisesti ymmärtää toisen kokemus (Kalliopuska, 1983). Empatia erotetaan psykologiassa myös projektiivisesta identifikaatiosta, jossa omia tuntemuksia heijastetaan toiseen (Ibid.). Vaikka psykologiassa empatiakykyä pidetään normaalina ominaisuutena ja empatiakyvyttömyyttä

2 “[N]iinkuin hän ilmenee minulle Toisena, minä ilmenen myös hänelle Toisena”. Kun Toisia on useita en koe heitä jokaista Toisena vain minulle, vaan he kaikki kokevat, toinen toisensa, myös itselleen Toisina, josta seuraa mahdollisten toisten loputon määrä, eli ”transendentaalinen intersubjektiivisuuden horisontti” (Husserl 1999, 129–130).

patologian tunnusmerkkinä, yhteiskunnassa ilmenee jatkuvasti rakenteita, joissa osapuolilta puuttuu kyky hahmottaa toisen kokemuksellinen asema.

Empatian katkos

Mitä tapahtuu tilanteessa, jossa empatia ei tavoita toisen kokemusta, käsitys toisesta on vääristynyt tai perustuu johonkin toisenlaiseen tiedonmuodostukseen, kuin empatiaan. Kutsun tällaisia tilanteita empatian katkoksiksi. Mistä empatian katkokset johtuvat? Sosiaalipsykologi Paul K. Piff on tutkinut empatiaa suhteessa sosiaalisiin hierarkioihin. Sosiaalisissa kokeissaan Piff'n tutkimusryhmä havaitsi, että varallisuus korreloi empatian kanssa käänteisesti. Mitä varakkaampia ihmiset ovat, sitä epäeettisempiä heistä tulee (Piff, 2012)[3]. Piff on myös esittänyt, että sosiaalinen status korreloi narsismin kanssa (Piff, 2014). Varakkaiden ihmisten empatiakyvyttömyydelle on löydettävissä myös ideologinen perusta. Monien länsimaiseen talouseliittiin kuuluvien mielipidevaikuttajien esikuvana ovat olleet Ayn Randin näkemykset, joiden mukaan empatia on "sairautta" (Rand, 1996). Yhteiskunnan rakenteet eivät kuitenkaan toimi pelkästään varakkaiden ihmisten pyörittäminä.

Kuuluisassa analyysissään *Eichmann In Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), Hannah Arendt esitti, että Saksan kansallissosialistisen hallinnon virkamies Adolf Eichmann organisoi juutalaisten kansanmurhan silkasta ajattelemattomuudestaan ja kuuliaisuudestaan, jota seuraten hän noudatti määrättyjä tehtäviä. Eichmannilla itsellään ei ollut minkäänlaista henkilökohtaista kokemusta tappamisesta. Eichmann ei omien sanojensa mukaan myöskään tuntenut minkäänlaista vihaa juutalaisia kohtaan. Oliko Eichmannilla keinoja ajatella juutalaisia subjekteina, vai ilmenivätkö he Eichmannille ainoastaan anonyymeinä toisina.

Jos empatian katkosta tarkastellaan psykologian näkökulmasta, ilmiössä tarkastelun kohteeksi asettuu yksilö ja hänen oma empatiakykynsä, tai -kyvyttömyytensä. Myös fenomenologiassa tarkastelun kohteena on yksilö-subjekti, jonka suhde maailmaan ja toisiin asettaa ymmärryksensä ehdot. Fenomenologia asettaa ensisijaiseksi havaitsevan subjektin ja subjektin eletyn elämän horisontin, jota vasten ilmiöt

3 Epäempaattisuus ei kuitenkaan ollut Piff:n tutkimuksissa kiveen hakattua, vaan sitä kyettiin ehkäisemään mm. valistamalla kohteita empatian eduista.

tulevat ymmärretyiksi. Voisiko fenomenologian kritiikistä löytyä syitä myös empatian katkoksen ilmiöön? Vastaavasti empatian ilmiö voi valottaa valtasuhteiden dynamiikkaa, eli sitä, miksi valtasuhteissa subjekti käsittää itsensä epäsymmetrisesti suhteessa toiseen.

Foucault – vallan konstituoima subjekti

> [P]ower is not to be taken to be a phenomenon of one individual's consolidated and homogenous domination over others, or that of one group or class over others [---]The individual is not to be conceived as a sort of elementary nucleus [---] it is already one of the prime effects of power that certain bodies, certain gestures, certain discourses, certain desires, come to be identified and constituted as individuals.
>
> Foucault, Michel: *Power/Knowledge* (1980).

Michel Foucault'n (1926–1984) teoriat vallasta ja vallan roolista subjektin konstituutiossa tarjoavat kiinnostavan lähestymiskulman empatian katkoksen ongelmaan[4]. Foucault'n ajattelulla on myös tietoteoreettiset kytkökset fenomenologiaan, jota Foucault on useaan otteeseen myös kritisoinut. Fenomenologian kritiikissään Foucault esittää, ettei subjekti suinkaan ole tiedon perusta, vaan pikemminkin tieto/valta konstituoi subjektin historiallisesti. Foucault'n mukaan modernin länsimaisen yksilö-subjektin muodostuminen on jäljitettävissä mm. keskiaikaisen kristinuskon sielunpaimennuksen taitoon, jossa "tietyt ihmiset opetetaan hallitsemaan toisia, ja toiset antavat toisten hallita itseään" (Foucault 2010, 152). Sielunpaimennus on alkusoittoa "hallinnalle [---] myös erityisen subjektin rakentamisen kautta, subjektin, jonka ansiot tunnistetaan analyyttisesti; subjektin, jota alistetaan jatkuvassa kuuliaisuuden verkostoissa". Hallinnan seurauksena yksilö näyttäytyy "sommitelmana elementtejä, jotka yhtäältä ovat osa elävien olentojen yleistä järjestystä ja toisaalta tarjoavat tarttumapinnan autoritaarisille, mutta harkituille ja laskelmoiduille muodonmuutoksille" (Foucault 2010, 181). Foucault'n mukaan modernille vallalle on ominaista se, että elämästä tulee tieteellisten diskurssien kohde, jotka ovat erottamattomasti sidoksissa poliittisiin pyrkimyksiin ja teknologioihin (Oksala 2005, 150). Biovalta on valtaa, joka tekee normalisoivia

4 Foucault ei tietääkseni ole suoraan pohtinut fenomenologista empatian käsitettä, vaikka onkin pohtinut sympatiaa (Foucault 1973, 23).

päätelmiä, määrittelee tieteellisiä normaalin kriteerejä, jakaa asiat normaalin ja epänormaalin dikotomioihin. Tieto/valta konstituoi subjektin muodostamalla subjektille kokemuksen mahdollisuuden rajat ja raamin, jossa subjektin teot, intentiot, halut ja motivaatiot tulevat sille ymmärrettäviksi (Oksala 2005, 94).

Filosofi Johanna Oksala esittää luennan Foucault'n vallan teorioihin fenomenologian intersubjektiivisuuden käsitteen kautta (Oksala 2005). Oksala soveltaa Foucault'n teorioita Merleau-Pontyn määritelmään intersubjektiivisuudesta[5]. Merleau-Pontyn mukaan intersubjektiivinen kokemus ei perustu universaaleihin ruumiin normeihin, vaan ilmenee kulttuurin historiallisesti sedimentoituneina rakenteina (Oksala 2005, 150). Intersubjektiivisuuden kautta sosiaalista ympäristöä määräävät normit rakentavat ja konstituoivat myös yksilösubjektin havaintojen intentionaalisuuden. Mikä rooli empatialla on intersubjektiivisuudessa?

Edith Steinin empatian analyysin mukaan empaattinen kokemus, eläytyminen toisen ruumiilliseen kokemukseen on intersubjektiivisuuden perusta (Stein 1989, 64). Stein esittää sensuaalisen empatian ehdoksi, että ”voin vapaasti liikuttaa ruumistani ja vapaasti kuvitella ruumiini osat erilaisiksi, vaikka ruumiin tyyppi pysyy samana” (Ibid., 58). Steinin mukaan tavoitamme toisen erilaisen ruumiillisen kokemuksen assosioimalla sitä samankaltaisuuteen itsemme kanssa. Tässä assosiaatiossa yhdistävä tekijä on tyyppi, joka määrittää sekä minua että toista. Tosin empatiaan kuuluu vielä empaattista havaintoa korjaavat havainnot, jotka tuovat esiin toisen erilaisuuden. Fenomenologinen empatia kohdistuu ruumiisiin ja on siksi luonteeltaan yksilökeskeistä, kohdistuu aina vain havaittujen yksilöiden ruumiisiin. Toisaalta juuri yksilöihin kohdistuessaan empatialla on mahdollisuus politisoitua tietyllä tavalla, johon palaan myöhemmin pohtiessani Emmanuel Levinasin etiikan määritelmää.

Seuraten Johanna Oksalan luentaa, Foucault'n tieto/valta konstituoi subjektin intersubjektiivisesti. Voidaanko näin ollen päätellä, että tieto/vallan asettama raami määrittelisi sen, kuinka subjekti ymmärtää empaattisen kokemuksen toisesta? Tällainen vallan ja

5 Merleau-Pontyn intersubjektiivisuuden määritelmä on sovellettavissa myös Edith Steinin empatian analyysiin, sillä sekä Merleau-Ponty että Edith Stein perustavat oman ajattelunsa Edmund Husserlin postuumisti julkaistuihin analyyseihin intersubjektiivisuudesta (Husserl 1982). En kuitenkaan ole tehnyt seikkaperäistä analyysiä siitä, miten Steinin ja Merleau-Pontyn tulkinnat eroavat toisistaan.

empatian suhteen jäsennys selittäisi ilmiötä, jossa ihmiset reagoivat eri tavoin kadulla makaavaan ihmiseen riippuen siitä, vastaako hän mielikuvaa alkoholistista, vai ei. Oksalan luentaa seuraten voidaan myös kysyä, asettaako tieto/valta rajan sille, millaiset ruumiilliset kokemukset tulevat empaattisesti koetuiksi? Toisin sanoen, jos tieto/valta määrittää subjektin oman ruumiin kokemusta, Steinin päättelyä seuraten tieto/valta määrittäisi näin ollen myös rajat toisen ruumiillisen kokemuksen empaattiseen havaintoon, siitä huolimatta, ettei empatiassa toisen ruumista tunnisteta oman ruumiin kaltaiseksi. Kun Oksalan luentaa sovelletaan Edith Steinin empatian määritelmään, voidaan päätyä myös tulkintaan, jossa empatiasta tulee tieto/vallan väline, joka tarjoaa tartuntapinnan ruumiisiin. Jos oletetaan, että toisen kokemukseen eläytyvä subjekti ei ole tietoinen itseään konstituoivista tieto/vallan diskursseista, tällä voi olla useita vaihtoehtoisia seurauksia:

- Empatian kohde määräytyy sosiaalisen aseman mukaan. Paul Piff'n tutkimuksiin viitaten subjekti on empaattinen omaan yhteisöönsä kuuluvia ihmisiä kohtaan, mutta yhteisön ulkopuoliset jäävät anonyymeiksi vieraiksi.
- Yksi empatian katkoksen tulkintamahdollisuus on, että toista ei yksinkertaisesti tunnisteta. Foucault'n mukaan "on kokemuksia, jotka putoavat sen ulkopuolelle, mikä on konstituoitu diskurssissa, niin että nämä poissaolevat, tai rikolliset kokemukset on vaiennettu ja tulleet mahdottomiksi ymmärtää omassa kulttuurissamme." (Oksala 2005, 130). Tästä voi seurata se, että kokemus toisesta jää vaille tulkintaa, tunnistamattomaksi toiseudeksi, tai ajautuu ennen pitkää eritavoin kulttuurisesti jäsentyneisiin vierauden kategorioihin.
- Jos empatia konstituoi toisen kokemuksen erilaisena suhteessa omaan subjektiiviseen kokemukseen, toinen voi näyttäytyä epäsymmetrisenä suhteessa itseen. Valtasuhteissa tästä voi seurata, että toista koskevat normit määritellään erilaisiksi kuin itseä koskevat normit.

Foucault'n teorioiden mukaan tieto/vallan konstituutio subjektin kokemuksessa ei ole suinkaan täydellinen. Foucaultilainen ruumis vallan kohteena myös kapinoi. Se kykenee vääristämään tieto/vallan edustuksia, monistautumaan ja vuotamaan yli diskurssien

asettamista rajoista. Normi sisältää aina oman rajansa, joka näyttäytyy ainoastaan normin rikkomuksessa. Jos tieto/valta konstituoi subjektin Johanna Oksalan luennan mukaisesti intersubjektiivisesti, tieto/vallan konstituutiosta tulee myös häilyvä, sillä Merleau-Pontyn mukaan subjektin havainto maailmasta on olemukseltaan häilyvä ja avoin. Tuntemusten merkitykset saavat useita mahdollisia tulkintoja ohjautuessaan ja konstituoituessaan intersubjektiivisesti.

Jos Foucault'n vallan analyysiä sovelletaan maahanmuuttoviraston käytäntöihin, turvapaikan hakijan haastattelijan empatia turvapaikanhakijaa kohtaan on rakenteellisesti merkityksetöntä, sillä turvapaikanhakijassa tunnistetaan joka tapauksessa vain "vakioita ja säännöllisyyksiä", joiden perusteella hänet luokitellaan joko siihen ryhmään, joka saa turvapaikan, tai siihen ryhmään, joka ei sitä saa. Vanhusten huollon tapausta olisi mahdollista tarkastella toisen Foucault'n käsitteen, nimittäin biovallan näkökulmasta. Foucault'n määritelmän mukaan: biopolitiikka "pyrkii käsittelemään väestöä elävien ja toistensa kanssa rinnakkain elävien olentojen kokonaisuutena, jonka jäsenillä on erityisiä biologisia ja patologisia piirteitä ja jotka näin ollen kuuluvat erityisten tietojen ja tekniikoiden piiriin." Martelan tutkiman hoivatyön näkökulmasta, tutkijan kritisoimat "mitattavat tulokset" tulevat ymmärrettäviksi biopolitiikan keinovalikoimana, vaikka ne empatian näkökulmasta näyttävätkin epäinhimillisiltä.

Empatian katkoksen muut teoreettiset suunnat

> [N]ykyään pyhitetään tylyihin tosiasioihin vedoten noita tosiasioita tuottava yhteiskunnallinen vääryys jonakin, jota ei saada koskaan kahleisiin. Hintana herruudesta on paitsi vieraantuminen hallinnan kohteista myös se, että mielen asiallistuminen noituu niin ihmisten väliset suhteet kuin ihmisen suhteen itseensä.
>
> Adorno, Theodor & Horkheimer, Max: *Valistuksen dialektiikka* (2008)

Foucault tarjoaa yhden suunnan empatian katkoksen tutkimukseen. Tässä vaiheessa tutkimussuunnitelman rajaaminen Foucault'n teorioihin vallasta kuitenkin on liian varhaista. Teoksessaan *Valistuksen dialektiikka* Theodor Adorno ja Max Horkheimer analysoivat Francis Baconista lähtenyttä valistusajattelua, jossa ihminen erottautuu luonnosta ja alistaa luonnon hallintaansa. Luonnon alistamisesta seuraa vieraantumisen prosessi, jossa ihminen uhraa myös itsensä. Niinpä

”myötätunto on ihmisyyttä välittömässä hahmossaan”, mutta samalla ”pahaa ja hyödytöntä, nimittäin vastakohtana miehiselle suorituskyvylle, joka roomalaisten kuntoisuudesta Medicien kautta fordilaiseen tehokkuuteen asti on aina ollut porvarillinen tosihyve” (Adorno & Horkheimer 2008, 50–51). Foucault on tunnustanut ”Frankfurtin koulukunnan” länsimaisen rationaliteetin ja vallan suhdetta koskeneet havainnot (Foucault 1991) ja näin syntynyttä lankaa voisi olla syytä keriä auki hieman lisää.

Foucaultilaisen Tieto/vallan diskurssit jättävät jatkuvasti pimentoon diskurssien ulkopuolelle jääviä alueita. Kuinka empatian katkoksen ongelma näyttäytyy tilallisena kysymyksenä maantieteellisesti tai arkkitehtonisesti? Sosiologi Zygmunt Bauman pohtii teoksessaan *Postmodern Ethics* toisen kohtaamista julkisten kaupunkitilojen näkökulmasta. Bauman ottaa lähtökohdakseen Alfred Schutzin typifikaation ajatuksen, jonka mukaan ”luokittelemme itsellemme vieraat ihmiset erilaisten yleisten tietojen mukaan”, jolloin ”toiset ihmiset kohdataan eri anonymiteettien tasoina” (Bauman 1993, 149). Bauman varoittaa, että tyypittelyssä piilee se vaara, että toinen luokitellaan väärin. Jos toinen on tarpeeksi vieras, hän voi kyseenalaistaa myös koko luokittelujärjestelmämme. Bauman esittää, että sosiaalisilla tiloilla on desosialisoiva potentiaali. Väkijoukossa toiset kohdataan muukalaisina. Viitaten Richard Sennettin tutkimuksiin Bauman esittää, kuinka kaupungit ovat kohtaamattomuuden paikkoja. Suuret tyhjät tilat ovat ”läpi kulkemisen – ei olemisen tiloja”, paikasta A paikkaan B siirtymisen tiloja, ja niinpä niillä on ”tendenssinä erottaa luokat, etniset ryhmät, toisinaan sukupuolet ja sukupolvetkin” (Bauman 1993, 157–158). Myös Foucault on pohtinut valtaa arkkitehtonisten rakenteiden kannalta (Foucault 2000), mutta ehkäpä sosiologisista tutkimuksista löytyisi uusia ulottuvuuksia vallan tilalliseen analyysiin ja empatian katkokseen.

Empatian katkoksen ylittäminen

Edith Steinin mukaan empatia toista kohtaan on perustana intersubjektiivisuudelle. Suhde toiseen siis konstituoi subjektin. Vaikka Foucaultilainen tieto/valta typistää yksilön yleisien, eläviä olentoja koskevien vakioiden ja säännöllisyyksien subjektiksi, eläytyminen toisen asemaan voi paljastaa toiseuden, joka ei sijoitu tieto/vallan diskursseihin. Toisen kohtaamisessa avautuu kysymys etiikasta, joka Foucault’n konstituoimalle subjektille olisi mahdotonta. Ehkäpä tieto/

vallan konstituutio ei kuitenkaan ole ihan totalisoiva. Siihen viittaisi sekin, että empatiaa pidetään myös psykologiassa normaalina psyyken ominaisuutena. Emmanuel Levinas on teoretisoinut eettistä suhdetta toiseen. Levinasille toisen kohtaaminen on etiikan lähtökohta, jossa toiseutta ei typistetä tiedon kategorioihin, vaan toisessa avautuu äärettömyys. Toinen on kohdattava ilman ennakkokäsityksiä: ”on riisuttava identiteetin lisäksi tahto, toiminta ja julistukset ja jätettävä puolustusasemansa” (Levinas 2006, 63). Levinasin eettinen subjekti on aina ruumiillinen, lihallinen subjekti, joka voi vahingoittua, tulla häpäistyksi ja nöyryytetyksi (Oksala 2005, 203). Toinen kohdataan vieraana omalle käsitykselle todellisuudesta, vieraana, jota ei voi hallita. Toinen radikaalina vierautena avaa valtarakenteiden konstituoimalle subjektille näkymän siihen, mitä se ei itsessään ole, mitä se ei voi hallita. Toiseus siis mahdollistaa eettisen subjektiivisuuden, ja rikkoo samalla konstituoidun kokemuksen totaalisuuden, ehdottaen moninaisuutta, joka ei taivu normalisoinnin kategorioihin (Ibid., 207). Foucault’n vallan teorioiden törmäyttäminen Levinasilaisen käsitykseen etiikan ehdoista tarjoaa Levinasin ajatteluun myös käänteisen luennan. Toiseus jää kohtaamatta silloin, kuin subjekti samaistuu identiteettiinsä, seuraa tahtoaan ja ennalta määrättyjä julistuksia, sekä linnoittautuu puolustusasemiinsa. Kysymys empatian katkoksesta kutsuu esiin rakenteita, jotka katkaisevat empatiasuhteen, vääristävät empatian luonteen, tai tukahduttavat empatian roolin. Empatia – kyky eläytyä toisen asemaan ja toisen kohtaaminen – on edelleen mahdollinen ja tunnistettavissa myös Levinasin ajattelusta. Empatialla on siis sijaintinsa, joka siltä puuttuu empatian katkoksissa aktuaalisena ilmiönä, mutta on siis läsnä katkoksissaankin, tosin virtuaalisesti[6]. Tässä taiteellisessa tutkimuksessa pohdin, kuinka taiteen keinoin on mahdollista valaista katkoksissaan virtuaalisesti läsnä oleva empatia, silloin kun se ei muuten aktualisoituisi.

6 Tutkin, voiko Deleuzen virtuaalisuuden käsitettä soveltaa empatian katkosten tarkasteluun. Deleuze on jäsentänyt käsitettään mm. teoksessaan *Difference & Repetition* (Deleuze, 1994).

Teoreettinen tutkimuksen rakenne lyhyesti

Tutkimussuunnitelmani on miellettävissä kaksijakoiseksi. Tutkin empatian katkokseksi kutsumaani ilmiötä, mutta myös empatian mahdollisuutta suhteessa empatian katkokseen. Lähestyn empatian kysymystä ensisijaisesti fenomenologian kautta, Edmund Husserlin, Maurice Merleau-Pontyn ja Edith Steinin teorioista käsin. Lisäksi tutkin empatiaa koskevaa psykologista ja sosiaalipsykologista tutkimusta. Empatian kysymystä sekä psykologiassa, että filosofiassa on tutkinut erityisesti filosofi Elisa Aaltola, jonka tutkimukseen työssäni kannattaisi perehtyä.

Teoreettisen tutkimuksen keskiössä ovat kysymykset valtasuhteista ja -rakenteista, joita lähestyn erityisesti Michel Foucault:n vallan teoretisoinneista käsin. Foucault'n ohella tutkin muita vallan teoreetikkoja. Lisäksi selvitän sosiologista tutkimusta vallasta, jossa lähden liikkeelle Zygmunt Baumanin ja Erving Goffmanin teorioista käsin. Sosiologian osalta tutkimussuunnitelmani on edelleen melko jäsentymätön. Vertaan Foucault'n analyysejä siitä kuinka tieto/valta konstituoi subjektin Levinasin ajatteluun, jossa eettinen subjekti muodostuu toisen kohtaamisessa.

Tutkimukseni politisoi empatian kysymyksen. Koska oletan toisaalta, ettei empatia toteudu aina valtasuhteissa, mutta pyrin kuitenkin haastamaan tällaiset valtasuhteet empatian näkökulmasta, empatia politisoituu. Millaisia seurauksia empaattisella näkökulmalla on erilaisiin valtarakenteisiin? Millaisia rakenteita on ylipäänsä mielekästä lähestyä empatian näkökulmasta, vai tulisiko empatian rinnalla pohtia esim. solidaarisuutta?

Taideteoreettinen tutkimus koostuu Foucault'n valtateorioiden, fenomenologisen empatian käsitteen ja Deleuzen virtuaalisuuden käsitteen soveltavista tutkimuksista. Koska asetan tohtorin opinnoissani teoreettisen tutkimuksen taiteellista prosessia ohjaavaan tai liikkeelle sysäävään rooliin, riippuu syntyvien taiteellisten projektien luonteesta, millaisia taiteellisia prosesseja tulen käyttämään osana tohtorin opintojen prosessia.

Taiteellinen tutkimussuunnitelma

> "Members of dominant groups have always defined their subjectivity as mobile, changing, flexible, complex and problematic [---]

> Whereas the subjectivity of their Others remains uncomplicated, unsophisticated, unproblematic, verifiable, and knowable...”
> Trinh T. Minh-ha 1999, *The Cinema Interval*, Routledge, New York (1999)

1. Kysymyksiä itselleni.

Taiteellisen tutkimuksen ongelmana empatian katkos kohdistaa huomion valtaan. Millaista valtaa, mitä diskursseja ja valtarakenteita empatian katkoksessa näyttäytyy? Kuinka noita diskursseja voisi taiteen keinoin tehdä näkyväksi ja ymmärrettäväksi? Onko taiteen keinoin mahdollista tuoda sellaisia poliittisia kysymyksiä esiin, joita ei olla osattu edes ajatella poliittisina? Millainen on empatian katkoksen kokemus? Miten empatian katkos näyttäytyy maantieteellisesti, millaisina kokemuksellisina etäisyyksinä empatian katkos näyttäytyy? Foucault’n käsitteenä subjektilla on kaksi merkitystä: 1. olla toisen hallinnan kohteena ja 2. subjektina, jota sitoo oma identiteettiinsä, omatunto tai itsetietoisuus. Miten tieto/vallan konstituutio subjektissa olisi taiteen keinoin esitettävissä ja kuinka subjekti olisi mahdollista konstituoida toisin? Foucault väittää, että tieto/vallan konstituoimalle subjektille vapaus on mahdotonta. Foucault’lle vapauden mahdollisuus löytyy kuitenkin taiteesta. Kirjallisuuden mahdollisuus leikkiä kielen rakenteilla tuottaa surrealismin hengessä toisia todellisuuksia. Jos taiteen tehtäväksi asetetaan virtuaalisen empatian esiin kutsuminen, millaisen vaihtoehtoisen rakenteen taiteen pitäisi tuottaa suhteessa empatian katkokseen?

2. Kysymyksiä taiteelle.

Veistoksen tai installaation poliittinen sanoma voi jäädä toissijaiseksi, jos teos seisoo gallerian tai museotilan lattialla esineenä esineiden joukossa; tai jos vallitsevia sosiaalisia rakenteita kyseenalaistava esitys on yhtenä vaihtoehtona aistista ekstaasia käsittelevien esitysten joukossa nykyteatteri-festivaaleilla. Kun Jani Leinonen palkkasi ihmisiä esiintymään kerjäläisinä Tottelemattomuuskoulu-näyttelyn avajaisiin (4.9.2015) Kiasmaan, heistä tuli hetkeksi osa kokoelmaa, joka esitteli brändiä nimeltään Jani Leinonen. Yleisradion haastattelussa[7]. Leinonen puolusti kerjäläisten roolia sillä, että ilmiö on muutenkin osa yhteiskuntaa, jolloin sillä olisi mahdollista muuttaa

7 Julkaistu 8.9. osana Romano Mitris -ohjelmaa ks. http://areena.yle.fi/1-2918637 (poimittu 26.1.2017).

muuten steriiliä näyttelytilaa. Leinonen kuitenkin tiedosti myös performanssinsa ongelmallisuuden, sillä hän haastattelussa kertoi epäilevänsä, haluaako ihminen esittää kerjäläisen osaa pidempään ja rajasikin kerjäläisperformanssin ainoastaan näyttelyn avajaisiin ja lehdistötilaisuuteen. Mutta mitä sitten tapahtui? Kerjäläisistä nousi mediakohu, joka mainosti tehokkaasti Leinosen näyttelyä ja brändiä. Minne kerjäläisen roolia esittäneet naiset katosivat? Taiteella on omat instituutionsa, ja rakenteensa, sekä diskurssit, joihin taide sijoittuu. Jos empatian katkos tuottaa kokemuksellisia katvealueita, joiden olemassaolo jää pimentoon, millaisien taiteen käytäntöjen kautta perifeerisiä alueita olisi mahdollista tarkastella? Miten toiseus suhtautuu taiteen rakenteisiin? Omassa tutkimuksessani haastan itseni pohtimaan, millaisia vaihtoehtoisia kokemisen tapoja voidaan tuottaa suhteessa valtarakenteisiin.

Empiirinen kenttä – dokumentaristinen metodi

Dokumentaarisella elokuvalla on mahdollisuus lähestyä kuvattujen ihmisten kokemuksellista asemaa ja tehdä näkyväksi heidän elämänsä sellaisena, kun se näyttäytyy niissä fyysisissä olosuhteissa, joissa he elävät. Niinpä dokumentaarisen elokuvan kautta on mahdollista eläytyä, vaikka ehkä epätäydellisesti, kuvattujen ihmisten asemaan. Joshua Oppenheimerin dokumentaarisessa elokuvassa: *The Act of Killing* (2012) kuvauksen kohteina olivat Indonesian sotilasdiktatuurin kätyreinä toimineet tappajat, jotka käyvät läpi kansanmurhaa ja asemaansa siinä. Oppenheimer rekonstruoi elokuvan alussa yhden tappajan unenomaisen fantasian. Elokuvan kantavana metodina on kuitenkin se, että tappajat rekonstruoivat ja esittävät toteuttamiaan murhia. Elokuvan lopussa yksi tappaja eläytyy murhaamansa ihmisen asemaan ja käy läpi murhan siinä asemassa.

Kuvataiteilijapariskunta Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen haastattelivat 101 taustoiltaan erilaista ihmistä eri puolilta Suomea. Otanta muodosti ”tilastollisen poikkileikkauksen Suomen väestöstä ikänsä, sukupuolensa, maakuntansa sekä tulo- ja koulutustasonsa puolesta”. Taiteilijapariskunta kysyi haastatelluilta näkemyksiä ajankohtaisiin kysymyksiin, joissa mielipiteet tyypillisesti polarisoituvat. *101 kaikkien puolesta* -teoksen (2015) kautta on mahdollista tarkastella, millaiset diskurssit vallitsivat Suomalaisessa yhteiskunnassa vuonna 2015. Teoksen katsojalle eri henkilöiden ajatustavoista syntyy intersubjektiivinen tausta, johon hän voi projisoida

omia mielipiteitään. Teoksen tuottama mahdollisuus kuulla toisten ajattelutapoja tekee vaihtoehtoisten ajattelutapojen huomioimisen mahdolliseksi. Ihmisten kuunteleminen ja näkeminen ja se, että vaihtoehtoiset ajattelutavat ovat ylipäänsä tavoitetavissa, tekee taideteoksen tuottamasta kokemuksesta erilaisen, kuin esimerkiksi sosiaalisen median tuottama kokemus.

Aino-Marjatta Mäen teoksessa *Yhdeksän etäisyyttä* (2012) yhdeksän tanssijaa ruumiillisti masentuneiden ihmisten ruumiin kieltä, eläytyen heidän ruumiilliseen ilmaisuunsa. Teoksen katsoja kohtaa nämä tanssijat ja heidän ruumiidensa välittämät tunnekokemukset. Teoksen katsoja eläytyy siis siihen, kuinka tanssija eläytyy masentuneeseen ihmiseen. Sanaton teos puhutteli katsojakokemuksena, sillä teoksessa korostui ruumiin empaattinen medium. Olin nähnyt alkuperäiset haastattelut, joihin teos perustui. Niitä katsoessani kokemuksesta oli vaikea erottaa haastateltujen ihmisten eleillä ja puheilla välitettyjä viestejä. Tanssija ikään kuin käänsivät heidän ilmaisunsa affektiiviseksi kehollisuudeksi.

Olen koulutukseltani dokumentaarisen elokuvan ohjaaja (TaM, Aalto-yliopisto 2012) ja koulutuksestani olen omaksunut dokumentaristin työvälineitä, joihin kuuluu ns. osallistuva havainnointi, arkistojen tutkimus ja luonnostelu valokuvaten. Riippumatta siitä, millaisia taiteellisia projekteja empatian katkoksen tutkimus tuottaa, otan työskentelymetodiksi empatian katkoksen tutkimuksen havainnoimalla ilmiötä empiirisesti. Käytännössä tämä tarkoittaa mm. valtarakenteiden kohteina ja subjekteina olevien ihmisten haastattelemista. Jos osallistuvan havainnoinnin kohteena olisi edellä mainitut maahanmuuttoviraston haastattelut, minua kiinnostaisi tutkia, miten maahanmuuttoviraston haastattelu rakentuisi. Mihin kategorioihin haastateltava asetetaan? Millaisia kokemuksia haastattelijalla itsellään on suhteessa noudatettaviin linjauksiin ja millaisena haastattelun kohteena olevan turvapaikanhakijan kokemus omasta tilanteestaan näyttäytyy? Kuinka haastattelutilanne olisi rekonstruoitavissa? Voisiko haastattelutilanteen dramatisoida näyttelijöillä? Miten haastattelu olisi rekonstruoitavissa installaatioksi?

Taiteellinen työskentely tohtoriopinnoissa

Tohtorin opinnot Kuvataideakatemiassa tarjoavat haasteen pohtia kysymystä, miten taiteen keinoin empatian katkos tulee näkyväksi ja miten empatian virtuaalisuus on aktualisoitavissa. Oman

taiteellisen työskentelyni metodit sijoittuvat dokumentaariseen elokuvaan, mediataiteeseen ja esitystaiteeseen. Tohtorin opintojen kautta haluan haastaa omat työskentelymetodini ja kyseenalaistaa nykyiset työskentelymetodini. Riippuen siitä, millaisia taiteellisia tuotantoja aiheista syntyisi, ne vaikuttaisivat opintojen etenemiseen. Yhdeksi läpi tohtorin opintojen jatkuvaksi työskentelymetodiksi haluan ottaa vapaan kirjoittamisen, mahdollisesti blogimuotoisena, jossa kommentoin havaintojani. Kirjoittamisen rinnalla toisena välineenä olisi dokumentaarinen valokuvaus[8], joka olisi aiheideni hahmottamisväline, mutta sekä teksti ja valokuvat voisivat olla myös osa tohtorin opintojeni taiteellista ulostuloa.

Mielessäni on vielä jäsentymätön idea hankkeelle, jossa tutkittaisiin empatian katkosta työympäristöissä, joissa vallitsee suuret sosiaaliset hierarkiat. Tutkimuksen kohteena voisi olla esimerkiksi joku instituutio, jonka työhierarkian huipulla on poliittisesti vaikutusvaltaisia hallintojohtajia, ja hierarkian alapäässä käytäviä kiertävät siivouspalveluyrityksissä työskentelevät siivoojat. Haluaisin tutkia sitä, kuinka eri asemissa olevat ihmiset kokevat toinen toisensa. Mitkä syyt heidän mielestään ovat johtaneet heidät siihen asemaan, jossa he itse ovat ja mitkä syyt taas siihen, miksi toisissa asemissa olevat ihmiset ovat ajautuneet erilaiseen asemaan? Edellä esitetty tutkimuskohde voisi olla mahdollinen taiteellisen tutkimuksen kohde, mutta ei välttämättä minkään teoksen lopullinen aihe tai viitekehys.

Suhteessa nykyisiin taiteellisiin hankkeisiin, toivon tohtorin opinnoista itselleni teoreettista viitekehystä, joka jäsentäisi omaa taiteellista työskentelyä, keskittäisi huomioni yksittäisissä hankkeissa kohti laajempaa tutkimuskysymystä, yli yksittäisten hankkeiden.

Tämänhetkinen taiteellinen työskentelyni

Nykyiset keskeneräiset hankkeet, joiden parissa työskentelen, sivuavat eri tavoin valtarakenteita, vaikka kyseisiä hankkeita ei varsinaisesti ole ohjannutkaan kysymys empatian katkoksesta. *Energiapolitiikka.esitys* on monitaiteellinen ja -tieteellinen hanke, jossa toimin dokumentaristina (ks. www.energiapolitiikka.esitys.fi). Hankkeessa tutkitaan vallitsevia energian tuotannon ja jakelun

8 Olen työskennellyt vuodesta 2005 lähtien satunnaisesti sivutuloisena lehtivalokuvaajana. Olen myös toteuttanut näyttelyn *On Strange Grounds* (esitettiin Valokuvagalleria Hippolytessä 2011), joka koostui pääosin dokumentaarisista valokuvista.

rakenteita, ja etsitään ratkaisuja, joiden avulla uusiutuvasta energiasta tuleva hyöty olisi hajautettavissa pientuloisien prekaarien hyödyksi. Hankkeen ensimmäisenä vuonna 2016 järjestettiin *Energiapelejä*, joihin kutsuttiin sähkön ja ruoan tuotannon, jakelun ja rahoituksen asiantuntijoita pohtimaan, millä edellytyksillä tavallinen kansalainen voisi perustaa itselleen kannattavan pienen energian tuotanto laitoksen. Pelit paljastivat, kuinka sähköntuotannon nykyiset rakenteet tekevät kansalaisista väistämättä kuluttajia. *Elisenvaara-Pieksämäki* -hanke ottaa tutkimuskohteekseen kahden valtion rajojen katkaiseman, taloudellisesti kannattamattomana henkilöliikenteeltä osittain katkaistun rataosuuden. Junarata kytki 1900-luvun taitteessa siihen asti syrjäisen seudun teolliseen vallankumoukseen, mutta yhteiskunnallisten mullistusten takia radan varren paikoista on tullut jälleen syrjäseutua. Tämän hankkeen yksi tärkeä kysymys on, millaisia merkityksiä kätkeytyy alueeseen, jonka vallitsevat teknologiat ja poliittiset pyrkimykset ovat sysänneet periferiaan. Hankkeen ns. kohdeyleisönä ovat radanvarren alueiden asukkaat, joille hankkeen yhtenä tavoitteena on tuottaa uusia merkityksiä omasta elinympäristöstään. Edellä mainittujen hankkeiden lisäksi työskentelen aktiivisesti *Toisissa tiloissa* esitystaiteen ryhmässä, jonka teoksissa eläydytään ei-inhimillisiin olo- ja kokemustapoihin ja tutkitaan, kuinka se muuttaa käsityksiämme todellisuudesta ja itsestämme.

Edellä mainitut hankkeet *Energiapolitiikka.esitys* ja *Elisenvaara-Pieksämäki* ovat luonteeltaan isoja hankkeita, jotka kummatkin ovat tällä hetkellä vaakalaudalla. Rahoitus hankkeiden toteuttamiseksi on vireillä, mutta varmistumaton. Jos hankkeet etenevät, tulen työskentelemään niiden parissa osa-aikaisesti seuraavien 2–3 vuoden ajan. Siinä tapauksessa tohtorinopintojen tutkimuskysymys empatian katkoksesta kohdistuisi näiden prosessien taustalle ja tuottaisi luultavasti omanlaisiaan havaintoja.

Opinto- ja liikkuvuussuunnitelma

Kuvataideakatemia tohtorin opintojen viitekehyksenä ja instituutiona tarkoittaisi minulle ensisijaisesti sosiaalista yhteisöä ja nykytaiteen laaja-alaista näkökulmaa suhteessa tutkimuskysymykseeni. Varsinainen taiteellinen työskentely ei suhteessa tutkimuskysymykseeni kuitenkin olisi luonteeltaan pelkästään kuvataiteen

konventioihin rajautuva. Tohtorin opinnot olisivat minulle aidosti monitaiteellinen projekti, jossa suhde eri taiteen muotojen rajapintoihin olisi kriittinen. Samasta syystä en haluaisi keskittyä tietyn taidemuodon kehittämiseen vaan opiskelisin itselleni ainakin osittain vieraita työskentelytapoja.

Koska tutkimus koskee valtaa, opintoihin olisi mielekästä sisällyttää opintojakso myös ulkomaisessa yliopistossa, toisin sanoen jossakin sellaisessa maassa, jossa yhteiskunta on esimerkiksi polarisoituneempi kuin Suomessa. Tutkimuskysymyksen kannalta kiinnostava kohde voisi olla esimerkiksi Etelä-Afrikka.

Kysymys opinnäytteen ohjaajasta

Tohtorin opintojeni kannalta Mika Elo olisi varmasti hyvä ja haastava ohjaaja, jonka kriittinen palaute avasi itselleni monia kysymyksiä MA opinnäytetyöhöni. Kuka toinen ohjaaja sitten olisi? Taiteellisen työskentelynsä ja töissään esittämiensä kysymysten kannalta Veli Granö voisi olla hyvä ohjaaja siitä huolimatta, ettei hänellä itsellään ole taiteilija-tohtorin tutkintoa. Granön tuotannossa on toistuvasti pohdittu kysymystä siitä, miten vallitsevien tiedollisten diskurssien ulkopuolelle asettuvien ihmisten kokemus on representoitavissa. Huomaan jatkuvasti törmääväni kysymykseen, koenko Granön tavan kohdella kuvaamiaan ihmisiä eettisesti kyseenalaiseksi. Jätän kysymyksen toisesta ohjaajasta kuitenkin tässä tilanteessa avoimeksi, sillä tohtorin opinnot taiteellisena hankkeena on vielä jäsentymätön ja jäsentyessään kutsuu varmasti tietynlaisia tekijä/ajattelijoita.

Kuvataiteen tohtorin opinnäyte

Tohtorinopinnoissani taiteellinen työskentely ja teoreettinen tutkimus edistyvät kontrapunktisessa suhteessa toisiinsa. Empatian katkoksen tutkimuskysymys tuottaa sekä teoreettista tutkimusta, että taiteellisia hankkeita. Hankkeet voivat olla luonteeltaan esityksiä, näyttelyitä tai prosessissa voi syntyä myös elokuva. En halua ennalta määrätä sitä, mitkä taiteelliset hankkeet kuuluisivat lopulliseen tohtorin opinnäytetyöhön, sillä sen määrittäisi lopulta tehtyjen töiden ja teoreettisen tutkimuksen suhde. Taiteellisen työskentelyn ja teoreettisten opintojen suhdetta määrittäisi luonnollisesti myös se, missä määrin tohtorin opintoja olisi mahdollista tehdä kokopäiväisinä opintoina ja missä määrin ei. Teoreettista tutkimusta ja taiteellisia hankkeita kytkisi kuitenkin toisiinsa jatkuva vapaan kirjoittamisen

ja valokuvaamisen käytäntö, josta saattaisi syntyä taiteellisia sisältöjä myös tohtorin opinnäytteeseen.

Vapaavalintaiset opinnot

Taustani taitelijana on elokuvassa, esitystaiteessa ja liikkuvalle kuvalle perustuvassa kuvataiteessa. Työprosessien osalta kykenen hahmottamaan näiden taiteen muotojen käytäntöjä. Vapaavalintaiset opinnot kohdistuisivatkin katvealueelle. Haluaisin opiskella Kuvataideakatemiassa Nykytaiteen historiaa ja teoriaa. Teatterikorkeakoulussa haluaisin opiskella nykydramaturgian opintoja ja erityisesti näyttelijän ohjauksen opintoja. Näyttelijän ohjauksen opintoja voisin soveltaa empatian katkosten dramatisointiin, jossa materiaalina olisi todellisten ihmisten haastattelut. Niin ikään tutkimukseen olisi mielekästä sisällyttää sosiologian opintoja teoreettista tutkimuskysymystä koskevista teemoista.

Pakolliset opinnot

1. Taiteellisen tutkimuksen seminaarit.
   Empatian katkoksen ongelma kytkeytyy teoreettisesti erilaisiin filosofian, poliittisen filosofian ja sosiologian kysymyksiin. Empatian katkos on ensisijaisesti epistemologinen ja yhteiskunnallinen kysymyksen asettelu ja asettaa taiteelle poliittisen tehtävän. Tohtorinopintojeni tulokulma seminaareihin suuntautuu siis taiteen poliittisuuteen.
2. Opinnäytepiiri
   Opinnäytepiiriin osallistuminen olisi ajankohtaista opintojen loppupuolella.
3. Metodiopinnot
   Metodiopinnot ovat ajankohtaisia siinä vaiheessa, kun tutkimuskysymys ja taiteelliset projektit on saatettu alulle.
4. Kirjoittaminen
   Koska tutkimuskysymykseni on teorialähtöinen, kirjoitusprosessit olisi luonteva aloittaa opintojen alkupuolella, mahdollisesti jo ensimmäisen opintovuoden aikana.
5. Taiteellisen tutkimuksen rajapinnat
   Nämä opinnot olisi hyvä aloittaa alkupuolella opintoja, jo ensimmäisen vuoden aikana.
6. Tutkimusvalmiudet
   Osallistuminen Symposium-tapahtumiin ei ole itselleni täysin

vierasta. Olen osallistunut Poetics and Politics of Documentary Film symposiumiin (24.4.2013), ja Kuvataideakatemian On Walking symposiumiin (27.8.2013). Olen hakuprosessissa Metsähistorian tutkimusseminaariin Suomalaisten luontosuhteesta, joka järjestettäisiin 7.4.2016. Tutkimukseni edetessä voisi olla mielekästä osallistua myös mahdollisesti tutkimustani koskevien tieteenalojen tutkijapäiville, eikä välttämättä pysyttäytyä tiukasti taiteellisen tutkimuksen seminaareissa. Empatian katkosta olisi mahdollista tutkia myös kurssi/workshop -aiheena. Työpajamuotoinen työskentelymetodi olisi mahdollista viedä myös mahdollisesti sellaiseen yliopistoon, jonne kohdistuisi tietty opintojakso (esim. Etelä-Afrikassa). Työpajan kautta empatian katkoksen kysymystä olisi mahdollista tutkia taiteellisen työskentelyn tutkimuskysymyksenä laajemmin, jolloin työpajaan osallistuvien havainnoista ja teoksista syntyisi aineistoa mahdolliseen julkaisuun tai näyttelyyn.

Opintojen rakenteen kuvaus ideaalitilanteessa

1. Vuosi: perehdyttävät opinnot, tutkimussuunnitelman tarkentaminen yhdessä ohjaavan professorin kanssa, metodiopinnot, opinnäytteen taustatutkimusta, taiteellisen tutkimuksen rajapinnat
2. Vuosi: valinnaiset opinnot (sosiologiaa), opinnäytteen taustatutkimusta, taiteellisen työn suunnittelu
3. Vuosi: opinnot toisissa yliopistoissa (mahd. Etelä-Afrikassa), opinnäytteen taustatutkimusta ja taiteellisen työn toteuttamista, opinnäytteen kirjoittamista, Symposium
4. Vuosi: taiteellisen työn loppuun saattaminen, opinnäytteen kirjoittamista, julkaisu
5. Vuosi: opinnäytteen kirjoittaminen valmiiksi ja opinnäytteen tarkastus, taiteellisen työn esittely.

Kirjallisuus

Aaltola, Elisa 2014. Varieties of Empathy and Moral Agency, *Topoi* 33, 243–253.

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max 2008. *Valistuksen dialektiikka*, Tampere, Vastapaino.

Arendt, Hannah 1963. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking.

Bauman, Zygmunt 1993. *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell Publishers.

Barker, Jennifer 2009. *The Tactile Eye – Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, The University of California Press.

Deleuze, Gilles 1990. *Logic of Sense*, käänn. Mark Lester & Charles Stivale, New York,

Columbia University Press.
Deleuze, Gilles 1994. *Difference and repetition*, käänn. Paul Patton, London, Athlone Press.
Di Nola-Vatanen, Flavia 2007. *Realism and empathy in Edith Steins phenomenal approach to subjectivity*, Helsinki, Helsingin Yliopisto.
Foucault 1994. *The Order of Things*, N.Y., Vintage books.
Foucault 2010. *Turvallisuus, alue, väestö*, käänn. Antti Paakkari, Helsinki, Tutkijaliitto.
Foucault 2014. *Parhaat: Strukturalismi ja jälkistrukturalismi*, Tampere, Niin & Näin.
Foucault 2008. *The Birth of Biopolitics – Lectures at the College de France, 1978–1979*, käänn. Graham Burchell, Hampshire, Palmgrave Macmillan.
Foucault, Michel 1980. *Power / Knowledge*, käänn. Alessandro Fontana and Pasquale Pasquino, The Harvester Press Limited, Sussex.
Foucault, Michel 1991. *Remarks On Marx: Conversations with Duccio Trombadori*, käännös T. James Goldstein ja James Cascaito, New York, Semiotext(e).
Foucault, Michel 1998. *Seksuaalisuuden historia, osat I, II, III: Tiedontahto, Nautintojen käyttö, Huoli itsestä*, käänn. Kaisa Sivenius, Helsinki, Gaudeamus.
Foucault, Michel 2000. *Tarkkailla ja rangaista*, käänn. Eevi Nivanka, Helsinki, Otava.
Goffman, Erving 1983. *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*, New York, Simon & Schuster.
Goffman, Erving 1971. *Relation in Public: Microstudies of the Public Order*, London, Allen Lane.
Helén, Ilpo 1993. *Peilivirta – elokuvan poliittinen tiedostamaton*, Jyväskylä, Gummerus.
Husserl, Edmund 1999. *Cartesian Meditations*, käännös Dorion Cairns. Dordrecht, The Netherland, Kluwer Academic Publisher.
Husserl, Edmund 1982. *Collected Works Vol 2.*, käänn. F. Kersten, The Hague, Martinus Nijhoff.
Husserl, Edmund 1989. *Collected Works Vol 3.,* käänn. Richard Rojcewicz ja André Schuwer, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
Kalliopuska, Mirja 1983. *Empatia*, Hämeenlinna, Karisto Oy.
Keltinkangas-Järvinen, Liisa 2010. *Sosiaalisuus ja sosiaaliset taidot*, Juva, Bookwell Oy.
Lévinas, Emmanuel 1979. *Totality and Infinity*, käänn. A. Lingis, The Hague/Boston/London, The Martinus Nijhoff Publishers.
Lévinas, Emmanuel 2006. *Humanism of the Other: Without Identity*, käänn. Nidra Poller, Chicago, University of Illinois Press.
Lévinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*, käänn. Antti Pönni, Toisen jälki, käänn. Outi Pasanen, Helsinki, Gaudeamus.
Maria Manner 2016. Maahanmuuttoviraston työntekijät avautuvat hurjasta kiireestä, joka voi johtaa vääriin turvapaikkapäätöksiin – ”Ei ehditä tutkia tapauksia kunnolla”, Helsingin Sanomat 4.9.2016.
Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham NC, Duke University Press.
Merleau-Ponty, Maurice 2006. *Silmä ja mieli*, käänn. Kimmo Pasanen, Helsinki, Taide.
Merleau-Ponty, Maurice 2002. *Phenomenology of Perception*, käänn. Donald Landes, London, Routledge.
Merleau-Ponty, Maurice 1992. *Visible and the Invisible*, käänn. Alphonso Lingis, Evanston, Northwestern University Press.
Martela, Frank 2012. *Caring Connections*, Helsinki, Unigrafia Oy.
Mbembe, Achille 2003. Necropolitics, käänn. Libby Meintjes, Public Culture, Vol 15, Duke Univ. Press (https://www.dartmouth.edu/-lhc/docs/achillembembe.pdf), poimittu 14.10.2016).
Natanson, Maurice 1970. *Phenomenology and Typification: A study in the philosophy of Alfred Schuzt*, *The New School* (http://www.jstor.org/stable/40970001), poimittu 13.10.2016.
Oksala, Johanna 2005. *Foucault on Freedom*, Cambridge University Press.

Piff, Paul K. 2014. *Wealth and the Inflated Self: Class, Entitlement, and Narcissism*, in Personality and Social Psychology Bulletin, Vol 40.
Piff, Paul K.; Stancato, Daniel M.; Côté, Stéphane; Mendoza-Denton Rodolfo; Keltner, Dacher 2012. *Higher social class predicts increased unethical behavior*, University of California, Berkeley.
Rand, Ayn 1996. *Atlas Shrugged*, New York, New American Library.
Simmel, Georg, 1969. *Classic Essays on the Culture of Cities: The Metropolis and Mental Life*, toim. Richard Sennet, New York, Appleton-Century-Crofts.
Sobchack, Vivian 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Cultures*, Berkeley, University of California Press.
Stein, Edith 1989. *On the Problem of Empathy*, käänn. Waltraut Stein, Washington, DC, ICS Publications.
O'Sullivan, Simon 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. New York, Palmgrave Macmillan.
Whitfield, Stephen J. 1980. *Into the Dark: Hannah Arendt and Totalitarism*, Philadelphia, Temple University Press.

Saatekirje 1

Saatteeksi
Min nimi on Laura Viljander on ensimmäinen esitarkastettavaksi esittämäni taiteellinen ulostulo, joka sisältää yleisötapahtuman ja näyttelyn. Kutsun esitarkastusraadin yleisötapahtumaan 10.5. klo 18–21 nimellä: *Min nimi on Laura Viljander* ja näyttelyyn. Tapahtumapaikkana on Taideruukin Pato-Areena (https://taideruukki.fi/nayttelyt/) Liitteenä on tapahtuman virallinen tiedote. Tapahtuman lisäksi *Min nimi on Laura Viljander* on näyttely samassa osoitteessa (3. Kerros) 20.5.–27.5.2018. (klo 11–18).

Yhdessä teatteri-dramaturgi Juha Salmisen kanssa järjestettävä *Min nimi on Laura Viljander* -teoskokonaisuus on osa tohtorin opinnäytteen taiteellista tutkimustani, jonka olen nimennyt: ”Minä olen Laura Viljander”. Koska tutkimuksella on omat eettiset periaatteensa, olen erottanut tutkimuksen näyttelystä ja tapahtumasta erilliseksi hankkeeksi[9]. Juha Salminen ei osallistu tutkimukseen tutkijana.

9 Tutkimuseettisiin kysymyksiin olen hakenut ohjeita eettiseltä toimikunnalta ja toiminut ohjeiden mukaan.

Tapahtuman ja näyttelyn yhteys tohtorin opinnäytteeni tutkimussuunnitelmaan

Min nimi on Laura Viljander on ensimmäinen taiteellinen ulostuloni aloitettuani tohtorin opintoni Taideyliopistossa. Vaikka hankkeen juuret ovat ajassa ennen tohtorin opintojani[10] teosten toteutukseen käytettyihin metodeihin ovat vaikuttaneet tutkimuskysymykset ja tutkimuksellinen asenne. Tästä johtuen pidän hyvin mahdollisena, että *Min nimi on Laura Viljander* olisi osa tohtorin opinnäytettäni – ei vähiten siksi, että toteutettavan näyttelyn tila-sidonnaisuus ja suhde yleisöön on erityislaatuinen. *Min nimi on Laura Viljander* -tapahtuma ja näyttely toteutetaan Kymintehtaan vanhoissa rakennuksissa, jotka ovat olleet käytössä jo Suomen sisällissodan aikoihin. Näyttelyn ja tapahtuman yleisö on löyhästi rajautuva yhteisö, joka koostuu eri tavoin tehtaalaisuuden muovaamasta identiteetistä. Näyttelyn vieraat ovat joko Kuusankoskelaisia tai sieltä kotoisin olevia ihmisiä, joilla on elämässään ollut joku suhde tehtaaseen. Osa heistä on ollut töissä tehtaalla, jotkut tehtaalaisten lapsia ja osa lapsenlapsia. Vaikka tehdas ei enää tarjoakaan työtä suurimmalle osalle kuusankoskelaisista, tehtaan vaikutus paikallisidentiteettiin on useiden sukupolvien mittainen.

On mahdollista, että *Min nimi on Laura Viljander* ei lopulta tulisikaan osaksi tohtorin opinnäytettä – taiteellisena ulostulona – joka tapauksessa se on tosiasiallinen osa oman taiteellisen tutkimukseni prosessia, jossa pohdin tutkimuksellista näkökulmaa taiteellisiin metodeihin ja ensimmäinen yritykseni määritellä taiteellista tutkimusta taiteellisten käytäntöjen näkökulmasta.

Taustaa

Min nimi on Laura Viljander tutkii taiteen keinoin illan suussa 10.5.1918 Kuusankosken Störinkankaalla tehtyä teloitusta. Kymintehtaan Paperisaliin oli 4.5.1918 lähtien koottu Kymenlaaksolaisia puna-

10 Ensimmäiset hahmotelmat näyttelyyn toteutettavasta videoinstallaatiosta ovat jo vuodelta 2006, jolloin suoritin dokumentaarisen elokuvan opintojani silloisessa Taideteollisessa Korkeakoulussa (nykyinen Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Elokuva- ja Lavastustaiteen laitos). Tapahtuman ja näyttelyn ilmoituksen ajankohta on valitettavan myöhäinen johtuen ongelmista tila-neuvotteluissa UPM Kymmenen kanssa (tilojen omistaja). Koska kysymyksessä ei näyttelyn osalta ole aiemmin näyttely-käytössä ollut tila, eikä UPM:llä ole ollut käytäntöjä ja kokemusta tällaisten tilojen vuokraamisesta, on näyttelyn järjestäminen ollut mutkikas prosessi.

kaartilaisia sekä punakaarteihin enemmän tai vähemmän kytköksissä olleita vankeja. Illan suussa heitä vietiin teloitettaviksi. Verner Granqvist onnistui pakenemaan ja teki selkoa tapahtumista toimittajalle 50 vuotta myöhemmin. Sen sijaan Laura Viljander, postitoimiston työntekijä ja yksinhuoltaja ei kyennyt pakenemaan. Hänet teloitettiin tuhansien muiden tavoin. Laura Viljanderista ei hänen lapsensa perheessä puhuttu, eivätkä hänen lapsenlapsensa saaneet tietää isoäidistään juuri muuta, kuin sen että hänet oli ammuttu. Tämä selvisi haastattelusta, jonka toteutimme osana hankkeen taiteellisia ulostuloja.

Tutkimussuunnitelmani mukaan tutkin tohtorin opinnäytteessäni empatian katkosta, empatian suhdetta valta-rakenteisiin. Oletan väitöstutkimuksessani empaattisen kokemuksen ilmenevän *virtuaalisesti* silloin kun sitä ei aktuaalisesti todellisuudessa ilmene. *Min nimi on Laura Viljander* on yritys lähestyä Laura Viljanderin kokemuksellista asemaa erilaisin taiteellisin keinoin päämääränäni uudelleen asemoida Laura Viljanderin hävitetty ja vaiennettu näkökulma. Teoksissa empatian kohteeksi asetetaan erilaisiin, irrallisiin dokumentteihin perustuva henkilö, joka teloittamisensa ja sitä seuranneen aktiivisen unohtamisen takia on mahdollista esittää vain osittain, fiktiivisenä henkilönä. Mitä ruumiillisen empatian käsitteelle tapahtuu, kun sen kohteeksi asettuu taideobjekti ja ainakin osittain fiktiivinen hahmo? Suhteessa väitöskirjaani teos on ensimmäinen yritykseni lähestyä empatian katkosta taiteellisena hankkeena. Teoskokonaisuus koostuu useista videoteoksista ja valokuvista. Näyttelyssä on tarkoitus esittää ainakin seuraavat teokset:

1. Videoinstallaatio on kävelynopeudella 10.5.2017 kuvattu reitti Kymintehtaan Paperisalista (nykyisin yleisöltä suljettu alue kemiantehdas Kemiran alueella), oletetulle teloituspaikalle.
   Osana teosta on YLEn arkistosta löytynyt vuonna 1968 toteutettu Verner Granqvistin haastattelu, sekä fiktiivinen, erilaisiin historiallisiin dokumentteihin ja tutkimuksiin pohjautuva monologi, jonka lukijaäänenä toimii Kuusankoskelta kotoisin oleva näyttelijä Noora Dadu.

2. Videoinstallaatio, jossa on kolme kanavaa. Ensimmäisellä kanavalla Laura Viljanderin lapsenlapset Eeva Pirinen, Kalle Aaltonen ja Jukka Aaltonen puhuvat isoäidistään. Toisella kanavalla

näyttelijä Noora Dadua haastatellaan siitä, millaisena hän näkee Laura Viljanderin roolihahmon. Kolmannella kanavalla on kuva, joka liikkuu Laura Viljanderista löytyneiden still-kuvien keskellä.

3. Kaksi lasilevyille vedostettua valokuvaa, joista ensimmäisessä on Laura Viljander ja toisessa Verner Granqvist. Kuvat perustuvat historiallisten henkilöiden perhealbumikuviin. Lasilevyille vedostettuja kuvia on tarkoitus katsoa videoinstallaation heijastuksen valossa.

Näiden teosten lisäksi näyttelyyn on mahdollisesti tulossa joitakin muita objekteja.

Työryhmästä
Olemme suunnitelleet näyttelyn ja tapahtuman yhdessä teatteriohjaaja/dramaturgi Juha Salmisen kanssa.
Videoteosten kuvaaminen: Jaakko Ruuska
Videoteosten leikkaaminen: Jaakko Ruuska (Juha Salminen)
Videoteosten värimäärittely: Jaakko Ruuska
Videoteosten suunnittelu ja käsikirjoitus: Jaakko Ruuska & Juha Salminen (Noora Dadu ääninäyttelijänä)
Videoteosten äänitys: Jaakko Ruuska & Jyrki Kleimola
Still-kuvat: Jaakko Ruuska
Valokuvat ovat perhe-albumeista löydettyjä valokuvia, joiden pohjalta toteutetut teosvalokuvat on koottu.
Kuvaaja on tuntematon.
Näyttely-valokuva-objektien suunnittelu ja toteutus: Jaakko Ruuska
Monologi: ääninäyttelijä Noora Dadu[11].
Verner Granqvistin haastattelu on peräisin Yleisradion Radion ohjelma-arkistosta, tiedostosta:
Teloituskomppanian_edessa._RARK_DIG-502132-0_HILSKKA_BKE9W20160810112730

11 Noora Dadu on Kuusankoskelta kotoisin oleva näyttelijä, jonka omia teoksia ovat mm. *Minun Palestiinani* (2015) ja *Fail* (2016).

Taiteellinen tutkimus
Minä olen Laura Viljander -tutkimusta on tarkoitus kirjoittaa näyttelyn, syntyneiden teosten, niihin liittyvien dokumenttien ja julkisen tapahtuman pohjalta. Teoreettista tutkimusta ei vielä ole aloitettu vaan artikkeleita/presentaatioita on tarkoitus kirjoittaa toteutuneiden julkisten teosten pohjalta. Tutkimus osallistuu taiteellisena tutkimuksena suomen sisällissodan historian kerronnan jatkumoon. Tutkimusaineistolle etsitään arkisto, jonka kautta se on myöhemmän sisällissotaa käsittelevän tutkimuksen tavoitettavissa – ja samalla sen taiteelliset metodit tulisivat muiden alojen – ensisijaisesti todennäköisesti humanististen tieteiden tutkijoiden tavoitettaviksi. Mahdollisia tällaisia arkistoja voisivat olla esimerkiksi Kansan arkisto, Työväen arkisto tai Kansallisarkisto. Neuvotteluja arkistojen kanssa ei vielä asiasta ole käyty.

Rahoitus
Videoinstallaatioon ”Minä olen Laura Viljander” on myönnetty Suomen Kulttuurirahaston Kymnelaakson maakunta-rahaston kohdeapuraha. Varsinaisesti taiteelliseen tutkimukseen ei ole myönnetty rahoitusta. Olen toteuttanut näyttelyyn liittyvät teokset työskennellessäni Taiteen edistämiskeskuksen Monitaiteen toimikunnan puolivuotisella taiteilija-apurahalla.

Helsingissä 23. Huhtikuuta 2018
Jaakko Ruuska

Esitarkastuslausunto 1/1

Satu Kiljusen esitarkastuslausunto
Jaakko Ruuskan videoteoksesta ja installaatiosta (näyttely) ”Min nimi on Laura Viljander” Taideruukissa Kuusankoskella 20.–27.5.2018

Jaakko Ruuskan yhteistyössä dramaturgi Juha Salmisen kanssa toteuttama teos *Min nimi on Laura Viljander* Taideruukissa Kuusankoskella oli kokonaisuutena hyvin tehty, kompakti, oikean kokoinen, perusteellinen ja selkeä. Teoksen paikallisuus, aika-

ulottuvuus ja aiheen rankkuus ja arkaluontoisuus haastoivat myös tekemään tarkkaan harkittua työtä ja siinä oli onnistuttu.

Taideruukin kolmannessa kerroksessa kahdessa pienessä huoneessa oli näyttely/installaatio, joka koostui yhdestä isohkosta seinään projisoidusta videoteoksesta kahdesta videomonitorista ja pienten valokuvien päälle projisoiduista liikkuvista kuvista, sekä installatioosta (pöytä, lamppu, kuvat ja tekstit pöydällä ja seinässä). Teoksen tarkoituksena oli antaa ääni sisällisodan unohdetulle uhrille tässä tapauksessa kuusaalaiselle Laura Viljanderille, 23-vuotiaana teloitetulle Heikki-pojan yksinhuoltajalle. Teoksen lähtökohtana on Juha Salmisen 10 vuotta sitten kirjoittama näytelmä ”Nurmilinnut,” jossa esiintyi Laura Viljander -niminen sivuhahmo.

Taustaa (Jaakko Ruuskaa mukaillen): ”Min nimi on Laura Viljander” tutkii taiteen keinoin illan suussa 10.5.1918 Kuusankosken Stöörinkankaalla tehtyä teloitusta. Kymintehtaan Paperisaliin oli 4.5.1918 lähtien koottu Kymenlaaksolaisia punakaartilaisia sekä punakaarteihin enemmän tai vähemmän kytköksissä olleita vankeja kaikkiaan noin 1500. Illalla 10.5 heistä 14 vietiin teloitettaviksi. Verner Granqvist onnistui pakenemaan viime hetkellä juostuaan pysähtymättä 25 km turvaan. Hän teki selkoa tapahtumista radiotoimittajalle 50 vuotta myöhemmin. Laura Viljander, postitoimiston työntekijä, teloitettiin valheellisiin syytöksiin perustuen. Laura Viljanderin kohtalosta vaiettiin, eivätkä hänen lapsenlapsensa saaneet tietää isoäidistään juuri muuta, kuin sen että hänet oli ammuttu.

Jaakko Ruuskan rakentama kokonaisuus on hänen ensimmäinen esitarkastettavaksi esittämä taiteellinen ulostulo, joka sisältää yleisötapahtuman ja näyttelyn. Toteutetun kokonaisuuden tilasidonnaisuus ja suhde yleisöön on erityislaatuinen. *Min nimi on Laura Viljander* –tapahtuma ja näyttely toteutettiin Kymintehtaan vanhoissa rakennuksissa, jotka ovat olleet käytössä jo Suomen sisällissodan aikoihin. Yleisötapahtuma toteutettiin 10.5. sisältäen kulkueen teloituspaikalle sekä keskustelun. Yleisötapahtumaa ei sisällytetty tässä vaiheessa esitarkastettavaan kokonaisuuteen koska esitarkastajina meillä ei ollut mahdollista olla paikalla 10.5. Mikäli Ruuska katsoo tarpeelliseksi hän voi käsitellä dokumentoitua tapahtumaa myöhemmässä tutkimuksessaan.

Näyttely alkaa seinään projisoidulla videoteoksella/lyhytelokuvalla, jossa liikutaan nyt, sata vuotta myöhemmin, samassa miljöössä, jossa tapahtui 13 ihmisen teloitus. Äänimateriaalina vuorottelee

teloituksesta pelastuneen Verner Granqvistin radiohaastattelu (YLE 1968) sekä Kuusankoskelta kotoisin oleva näyttelijä Noora Dadun tulkitsema rooli Laura Viljanderina. Hän kertoo Laurana tapahtumien kulusta vangitsemisesta teloitukseen. Kymintehtaan nykyisin tyhjät hämärät salit sekä kolmen kilometrin kävely Kuusankoskella, suljetun kaupan ohi, metsän halki, oletetulle teloituspaikalle, toimivat hyvin taustana Lauran hajanaisille, ahdistuneille ajatuksille. Kävelijän askelten äänet yhdistyvät mietteisiin vanhempien häpeästä tytön toiminnasta työväenliikkeessä ja halusta päästä kotiin, jonne on vain viiden minuutin matka, pojan Heikin luokse, joka kohta täyttää kuusi vuotta. Aurinko laskee puiden taakse, edessä monttu versiä ihmisiä. Viimeinen katse maassa kasvaviin kieloihin. Pimeys hiljaisuus. Kuoleman hiljaisuus.

Yllättäen ja hämmästyttäen teos jatkuukin pian Granqvistin haastattelulla. Kaikki 13 meni. En ole nähnyt painajaisia ja lopuksi Lauran sanomana: Etkö sie muista minua, min nimi on Laura Viljander.

Seuraavassa pienessä sisäikkunallisessa tilassa oli kaksi monitoria ja kuulokkeet. Toisessa monitorissa pyöri video, jossa näkyy peilin ja balettiharjoitustangon edessä istumassa kaksi henkilöä. Toinen on ”joku” ja toinen Noora Dadu, joka esiintyi Laura Viljanderin äänenä lyhytelokuvassa. ”Jonkun” rooli on olla näkyvä kuuntelija, jolle Noora voi kohdentaa puheensa. Kuvan ulkopuolelta haastattelija kyselee muun muassa mitä kosketuspintoja Noora käytti valmistautuessaan Lauran rooliin. Yllättäviä yhtäläisyyksiäkin löytyi, Nooran koulumatka on kulkenut samoissa maastoissa kuin 3 kilometrin teloitusmatka sata vuotta sitten. Jotenkin kolmen osallistujan kokonaisuus, jossa yhtä ei näytetä ja toista näkyvää henkilöä ei esitellä mitenkään, on hankala. Kuka hän on ja mitä tekee siinä tuolissa istumassa Dadun vieressä? Tunnistin istujan Jaakko Ruuskaksi nähtyäni hänet Taideruukin ulkopuolella ennen näyttelyyn tutustumista.

Toisessa monitorissa näkyy kolme päällysvaatteissa hylätyssä tehdastilassa istuvaa keski-ikäistä sisarusta. He ovat Lauran pojan Heikin lapsia ja vastaavat kysymyksiin, jotka näytetään videolla tekstinä Laurasta jäljellä olevien kuvien päällä. He kertovat mitä isän äiti, on merkinnyt heille. He olivat nähneet vain valokuvia Laurasta, mutta eivät tienneet edes sukunimeä, sen vaan että Laura on ammuttu ja että isän söivät sudet. Vaikeneminen ja puhumattomuus on ollut ajan tapa. Haastateltavat vaikuttavat tyytyväisiltä, kun olivat saaneet

uutta tietoa isovanhemmastaan videoteoksen valmistumisen yhteydessä esiin tulleista materiaaleista. Erikoinen yksityiskohta monitoriteoksessa oli yhtäkkinen äänen voimistuminen, kun keskimmäinen haastateltava otti taskustaan nenäliinan ja niisti. Pohdin pitkään erillisen toiminnan korostamista äänellä, mutten löytänyt sille mitään sisällöllistä merkitystä.

Hämärässä välitilassa on kulmassa pöytä, jonka päällä oleva lamppu valaiseen pyöreän valokiilan seinään. Mieleen tulee kuulusteluvalo. Seinällä on kuvia teloittajista, kuulustelijoista, ammutuista omina ryhminään ja pöydällä tekstit, jossa kerrotaan Laura Viljanderin elämästä sekä Kymintehtaan teloitusten johdosta, tutkijalautakunnasta ja teloittajista. Ylimpänä roikkui numeroituja erivärisiä pieniä lappuja, joiden merkityksen saattoi arvata liittyvän jotenkin ihmisten rekisteröintiin, ehkä? Tämä pieni installaatio oli merkittävä ele viedä tapahtumien kuvaus nimetyiden henkilöiden tasolle. Reagoin aluksi sitä vastaan, mutta lopuksi arvostan elettä välttämättömänä osana tätä kokonaisuutta, Laura Viljanderin kohtaloa ja ajankuvaa.

Installaation osina on myös valokuvapohjaiselle lasilevyille tehtyjä projisointeja. Niissä vuorotteli valokuvat Viljanderista ja Granqvistista tyhjien tehdassalien kuvien kanssa. Vaikeasti hahmotettava visuaalinen viesti halusi viitata epäilemättä jotenkin aikaan ja muistoihin.

Eri elementtien osuus näyttelyssä oli tarpeellinen. Ne antoivat katsojalle tarvittavaa aikaa ja tarvittavia näkökulmia tapahtumien käsittelyyn. Monitoriteokset eivät olleet taiteellisesti ja teknisesti niin loppuun vietyjä kuin esillä ollut lyhytfilmi.

On ehdottomasti todettava että, ajan ja paikan suhde todellisuuspohjaiseen teokseen ei voisi olla tehokkaampi. Teoksen yleisönä oli etupäässä kuusankoskelaisia, joilla kaikilla on ollut suoranainen tai välillinen suhde Kymintehtaaseen. Juuri ennen teloitusta karkuun juosseen Granqvistin radiohaastattelu toi mukaan myös järkyttävää todellisuudentuntua.

Tämän näyttelyn yhteydessä voisi myös puhua käsitteestä dokumentaarinen installaatio.

Jaakko Ruuska kirjoittaa: *Tutkimussuunnitelmani (Tunnistamaton toiseus- Valtasuhteet ja empatia) mukaan tutkin tohtorin opinnäytteessäni empatian katkosta, empatian suhdetta valtarakenteisiin. Oletan väitöstutkimuksessani empaattisen kokemuksen ilmenevän*

virtuaalisesti silloin kun sitä ei aktuaalisesti todellisuudessa ilmene. Min nimi on Laura Viljander on yritys lähestyä Laura Viljanderin kokemuksellista asemaa erilaisin taiteellisin keinoin päämääränäni uudelleen asemoida Laura Viljanderin hävitetty ja vaiennettu näkökulma. Teoksissa empatian kohteeksi asetetaan erilaisiin, irrallisiin dokumentteihin perustuva henkilö, joka teloittamisensa ja sitä seuranneen aktiivisen unohtamisen takia on mahdollista esittää vain osittain, fiktiivisenä henkilönä.

Näyttelystä jäi vaikutelmaksi ahdistunut suru epäoikeudenmukaisuudesta ja väkivallasta. 1918 asioiden käsittely tuntuu uuvuttavalta, mutta tämänkin teoksen yhteydessä on jälkipolvelle saatu tuotua esille vaiettuja tietoja mennestä polvesta ja sukulaisista. Myötäelämisen kyky on mitä ilmeisemmin suurempi, kun tapahtumia kuvataan yhden henkilön tai pienemmän ryhmän kautta. Ruuskan mukaan empatiakyky asettaa kuitenkin myös oman rajansa. Kykenemme myötäelämään ja ymmärtämään toistemme kokemuksia vain eläytymiskykymme rajoissa. Hänen tutkimuskohteenaan on katkos, jossa empatia ei tavoita toisen asemaa. Käsitykset toisesta eivät vastaa kokemusta itsestä, tai toinen voi jäädä tunnistamattomaksi, anonyymiksi toiseksi.

Tutkimuksessaan Ruuska olettaa, että empatian katkos voi olla seurausta valtasuhteista sosiaalisissa rakenteissa – silloinkin kun sosiaalisten suhteiden osapuolet ovat sinänsä empatiakykyisiä. Millaiset valtarakenteet ja hallinnan keinot tuottavat empatian katkoksia, millaista valtaa ja millaisia diskursseja empatian katkoksissa esiintyy? Jos valtarakenteet tuottavat empatian katkoksia sosiaaliseen vuorovaikutukseen, millä keinoin taide voi tuottaa empaattisen kokemuspinnan empatian katkoksiin?

Ruuska haastaa tutkimuksessaan taiteen tehtäväksi empatian simulaation, virtuaalisen empatian. Voisiko virtuaalinen empatia tehdä näkyväksi, tai muuttaa valtarakenteita taiteen kautta. Miten empatia politisoituu katkoksessaan?

Jaakko Ruuskan tohtorintyö on saanut hyvän alun. Hän on erittäin hyvin dokumentoinut teoksensa kaikki osa-alueet. Hän on myös tuottanut suuren joukon taustamateriaalia Kuusankosken tapahtumista 1918, jonka toivoisi myös päätyvän hänen oman tutkimuksensa ohella kansallisiin sisällissodan historian arkistoihin.

Ruuskan tutkimusaihe on kiinnostava ja merkittävä. Hänen tulevat teoksensa suhteessa emootioiden/empaattisuuden

katkokseen käsittelevät nykyisyydessä ilmeneviä aiheita. Silloin empatiakyvyn tai -kyvyttömyyden rajat alkavat ilmetä selvemmin ja ristiriidat valtasuhteissa tulevat epäilemättä synnyttämään myös polemiikkia Suosittelen lämpimästi Jaakko Ruuskan teoskokonaisuutta ”Min nimi on Laura Viljander” osaksi hänen tohtorityötään Kuvataideakatemiassa.

Kökarissa
24.7.2018
Satu Kiljunen

Esitarkastuslausunto 1/2

Esitarkastuslausunto Jaakko Ruuskan näyttelystä ja yleisötapahtumasta ”Min nimi on LauraViljander”

Jaakko Ruuskan Kuvataiteen tohtorin työn ensimmäinen taiteellinen osuus oli Kuusankoskella Taideruukissa 20.-27.5.2018 esillä ollut *Min nimi on Laura Viljander*. Teos on Ruuskan ensimmäinen Kuvataiteen tohtorin työhön liittyvä näyttely. Teoskokonaisuus on tehty yhteistyössä Juho Salmisen kanssa, joka oli kirjoittanut 10 vuotta sitten näytelmän Laura Viljanderista. Viljander (1896-1918) teloitettiin 1918 tapahtumien yhteydessä ja hänet haudattiin tuntemattomaan paikkaan. Esillä oli videoteos *Min nimi on Laura Viljander* (20 minuuttia, 2018), jossa kuljetaan matka entiseltä paperitehtaalta Viljanderin oletetulle teloituspaikalle. Videon taustalla kuuluvat sekä tapahtumista henkiin jääneen Verner Granqvistin haastattelu 1960-luvulta että Kuusankoskelta kotoisin olevan näyttelijä Noora Dadun tulkinta Laura Viljanderista. Esillä oli myös kaksi haastatteluvideota, jossa toisessa Viljanderin lastenlapset kertovat isoäitinsä perinnöstä ja asemasta perheen historiassa. Toisessa haastattelussa Noora Dadu kertoo siitä, millaisia tuntemuksia hänessä on herännyt, kun hän on esittänyt Laura Viljanderia. Esillä oli myös kaksi lasilevylle pohjustettua valokuvaa, joissa esiintyvät Laura Viljander ja Verner Granqvist. Teoskokonaisuuteen kuului myös esitys, jota en ole nähnyt, mutta johon voinen tarvittaessa varmastikin tutustua dokumentaation avulla.

Jaakko Ruuska kuvaa itse teoskokonaisuutta seuraavasti: ”tutkin tohtorin opinnäytteessäni empatian katkosta, empatian suhdetta valta- rakenteisiin. Oletan väitöstutkimuksessani empaattisen kokemuksen ilmenevän virtuaalisesti silloin kun sitä ei aktuaalisesti todellisuudessa ilmene. Min nimi on Laura Viljander on yritys lähestyä Laura Viljanderin kokemuksellista asemaa erilaisin taiteellisin keinoin päämääränäni uudelleen asemoida Laura Viljanderin hävitetty ja vaiennettu näkökulma. Teoksissa empatian kohteeksi asetetaan erilaisiin, irrallisiin dokumentteihin perustuva henkilö, joka teloittamisensa ja sitä seuranneen aktiivisen unohtamisen takia on mahdollista esittää vain osittain, fiktiivisenä henkilönä. Mitä ruumiillisen empatian käsitteelle tapahtuu, kun sen kohteeksi asettuu taideobjekti ja ainakin osittain fiktiivinen hahmo?”

Teosten esityspaikka vaikutti vahvasti niiden kokemiseen, koska kyseinen miljöö oli sama missä näyttelyn päähenkilö oli aikoinaan elänyt ja työskennellyt. Vanhat tehdasrakennukset toivat teoksiin lisää historiallista perspektiiviä ja muodostivat luontevan näyttämön historialliselle tragedialle, jonka päähenkilö on suurelta osin jäänyt unohduksiin. Ruuska kirjoittaa teoksensa myötä historiaa uusiksi ja kuvaa nuoren yksinhuoltajaäidin teloitusta tavalla, joka saa katsojan miettimään tämän hetken poliittisia tendenssejä.

Ruuska kertoo myös teoskokonaisuuden esityspaikasta ja sen taustoista: ”*Min nimi on Laura Viljander* -tapahtuma ja näyttely toteutetaan Kymintehtaan vanhoissa rakennuksissa, jotka ovat olleet käytössä jo Suomen sisällissodan aikoihin. Näyttelyn ja tapahtuman yleisö on löyhästi rajautuva yhteisö, joka koostuu eri tavoin tehtaalaisuuden muovaamasta identiteetistä. Näyttelyn vieraat ovat joko Kuusankoskelaisia tai sieltä kotoisin olevia ihmisiä, joilla on elämässään ollut joku suhde tehtaaseen. Osa heistä on ollut töissä tehtaalla, jotkut tehtaalaisten lapsia ja osa lapsenlapsia. Vaikka tehdas ei enää tarjoakaan työtä suurimmalle osalle kuusankoskelaisista, tehtaan vaikutus paikallisidentiteettiin on useiden sukupolvien mittainen.” Suomen sisällissodan perintö on edelleen ajankohtainen, mikä näkyy siinä, miten moni on viime vuosina tarttunut aiheeseen, kuvataiteilijoista muun muassa Heikki Marila, Johanna Lecklin, Katriina Rosavaara ja Carl Sebastian Lindberg. Näiden taiteilijoiden teoksissa on ollut yhteistä kiinnostus luoda vaihtoehtoisia ja uusia näkökulmia menneisyyteen ja sen läsnäoloon tässä hetkessä. Ruuskan teoskokonaisuus sopii hyvin osaksi hänen Kuvataiteen tohtorin työtään,

joka on otsikoitu seuraavasti: Tunnistamaton toiseus – Valtasuhteet ja empatia. Ruuskan teoskokonaisuus on monipuolinen pyrkimys palauttaa historiallisiin tapahtumiin emotionaalinen kokemus. Toisaalta hän näyttää myös sen, mistä foucaultlaisessa valta analyysissa on kysymys, sillä kuolemaan tuomitusta subjektista tulee myös henkilö, jonka välityksellä vastavalta (alistetun yksilön koskemattomuus) on mahdollista saavuttaa. Laura Viljanderista tulee teoksen myötä hahmo, jonka historiallinen näkymättömyys paljastaa paljon aikansa yhteiskunnasta ja siitä kenen tarinat ovat saaneet historiassa näkyvyyttä. Punakaartilaisnainen oli sisällissodan aikaisessa yhteiskunnassa varsinainen kauhistus, koska vasemmistolaisuus ja vallankumouksellisuus olivat hyvin kaukana siitä, miksi vallitseva yhteiskuntajärjestys oli määritellyt naiselle sopivaksi rooliksi.

Näyttelyvierailun jälkeen jäin pohtimaan Ruuskan suhdetta Laura Viljanderiin, onko teoksen päähenkilö jollakin tavalla yhdistettävissä taiteilijan omaan elämään vai onko kyseessä historiallinen hahmo, jonka avulla empatiaa on mahdollista tarkastella etäännetysti? Molemmat vaihtoehdot ovat mielestäni mahdollisia ja relevantteja lähestymistapoja, koska Viljander on sen kaukainen historiallinen hahmo, jonka tavoittaminen on jo jollakin tapaa lähtökohdiltaan kuvittelukykyämme ja eläytymistämme vaativa suoritus. Tätä problematiikkaa taiteilija tulee todennäköisesti sivuamaan tulevaisuudessa tekstuaalisestikin.

Edellisen perusteella suosittelen lämpimästi Juha Ruuskan näyttelyn ja yleisötapahtuman *Min nimi on Laura Viljander* hyväksymistä osaksi hänen Kuvataiteen tohtorin opintojaan.

Helsingissä 13.8.2018
FT Juha-Heikki Tihinen

Vastine

Vastine Satu Kiljusen ja Juha-Heikki Tihisen lausuntoon
Tässä on muutamia tarkennuksia *Min nimi on Laura Viljander* -näyttelyn kontekstiin.

Tarkennuksena Satu Kiljusen ja Juha-Heikki Tihisen lausuntoihin: Laura Viljander mainittiin nimeltä Juha Salmisen *Nurmilinnut*

-näytelmässä, mutta Viljander ei ollut edes näytelmän merkittävä sivuhenkilö. Laura Viljanderin henkilöhistoriaa luotaava tutkimus sijoittui miltei kokonaan *Min nimi on Laura Viljander* -teoksen yhteyteen.

Min nimi on Laura Viljanderin on tarkoitettu puhuttelevan erityisesti Kuusankoskelaisia, paperitehtaan ympärille muodostuneeseen yhteisöön kuuluvia ihmisiä – olivat he sitten nykyisiä tai entisiä tehtaan työntekijöitä, heidän lapsiaan tai vaikka vain kotoisin Kuusankoskelta. *Min nimi on Laura Viljander* -lyhytelokuvan ääninäyttelijänä toimi Kuusankoskelta kotoisin oleva näyttelijä Noora Dadu. Juha Salminen, näyttelyn toinen toteuttaja on myös Kuusankoskelta kotoisin – ja asuu siellä edelleen. Samoin asiantuntijana käyttämämme historian emeritusprofessori Seppo Aalto. Elokuvan äänet miksasi paikkakuntalainen Tuukka Nikunen. Laura Viljander itse oli kotoisin Valkealasta (Kuusankosken läheltä) mutta asui perheensä kanssa Kuusaalla ja työskenteli Kymintehtaassa. Näyttely toteutettiin alkuperäisen Kymintehtaan tiloihin.

Min nimi on Laura Viljander installoitiin entisen Kymintehtaan tiloihin, joka on nykyisin UPM Kymenne:n omistuksessa. Laura Viljander ja muut punavangit vangittiin Kuusankoski Ab:n tehdasrakennukseen, joka sijaitsee Kymintehtaan välittömässä läheisyydessä. Näyttelyn lyhytelokuva alkaa Kuusankoski Ab:n tehdasrakennuksesta, joka nykyisin kuitenkin sijaitsee Kemiran tehtaan tehdasalueella ja edellyttää vierailijalta sekä Kemiran järjestämää turvallisuuskoulutusta, että lupaa UPM Kymmeneltä.

Vallan näkökulmasta sisällissodan lopussa teloitusten toteuttamisen aikaan kummatkin tehtaat olivat saman suojeluskunnnan alaisuudessa, joka koostui merkittävältä osin kummankin tehtaan johdon jäsenistöstä. Nykyinen UPM Kymmene eli Kymin paperitehdas on fuusioitunut näistä kahdesta tehtaasta – sekä myöhemmässä vaiheessa monista muista paperitehtaista. Tästä johtuen voidaan ajatella, että nykyinen UPM Kymmene on sen pääomavallan perillinen, joka toteutti myös sisällissodan teloitukset. Mm. Johan Emil Mäki kertoo haastattelussaan[12], kuinka Kymintehtaan johtokunnan jäsen osallistui punavankien tuomitsemiseen. Tässä on huomioitava, ettei hänellä ollut tutkijalautakunnassa eikä vangittuja hallinnoineessa organisaatiossa tuossa vaiheessa virallista asemaa. Halusimme

12 Johan Emil Mäen haastattelu, Tampereen Yliopiston Kansanperinteen arkisto. Y-01060.

toteuttaa näyttelyn UPM Kymmenen vanhaan tehdasrakennukseen, tilaan, joka ei varsinaisesti ollut näyttelykäytössä. Näyttelymme tilaa oli aiemmin käytetty taiteilijan työhuoneena. Sillä ettei näyttelyä järjestetty olemassa olevaan näyttelytilaan (jollainen olisi löytynyt esimerkiksi Taideruukista (samassa rakennuksessa), oli sisällöllinen merkitys. Alkuperäisenä tavoitteenamme oli ollut järjestää näyttely tehtaan kellariin, josta emme kuitenkaan saaneet lopulta tilaa käyttöömme. Näyttelytilan varmistuminen selvisi muutenkin viime hetkellä ja oli hankala prosessi.

Min nimi on Laura Viljanderin yhtenä tavoitteena oli pohtia taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta, ketä teos puhuttelee ja millainen medium tavoittaa kohteensa. Hankkeen ensisijaisena tavoitteena ei ollut puhutella taiteellisen tutkimuksen akateemista yhteisöä – eikä erityisesti myöskään nykytaiteen institutionaalista yhteisöä. Siitä huolimatta *Min nimi on Laura Viljander* -näyttelyn yleisö ei ole tarkasti rajattu, niin kuin Kuusankoskelaisten yhteisökään ei rajaudu esimerkiksi paikkakunnalla asuviin, vaan siihen kuuluu myös siellä asuneiden ihmisten lastenlapsia, jotka ovat eläneet elämänsä esimerkiksi Australiassa tai Englannissa (10.5.1918 teloitettujen lapsenlapsia). Kuusankoskelle paikantuvat kokemukset voivat avautua tietenkin myös muille kuin paikkakunnalla asuville – kuten minun tapauksessani minulle. Oma suhteeni Kuusankoskeen ja tehtaalaisuuteen on täysin ulkoista eikä liity omaan henkilöhistoriaani. Siitä huolimatta en koe Viljanderia empatian tutkimuksen kohteena etäännytettynä. Diskurssit, jotka ohjaavat nykyisyyttä, ovat historiallisesti muodostuneita ja toisen asemaan eläytymisessä projektiota toisesta tuottava tieto on luonteeltaan sirpaleista ja rajoittunutta. Edith Stein korostaa väitöskirjassaan sitä, kuinka empatiassa käsitys toisesta muuttuu ja tarkentuu havaintoa korjaavien havaintojen johdosta. Steinin mukaan toinen empaattisen havainnon kohteena ilmenee aina epäalkuperäisesti niin kuin omat menneisyyden kokemukset ovat läsnä epäalkuperäisinä representoitaatioina.[13] Poliittisessa kamppailussa käydään aina kamppailua myös muistista ja kuolleiden äänistä. Tutustuminen tehtaalaisuuteen – joka on Kuusankoskelaista identiteettiä voimakkaasti määrittävä tekijä – on itselleni tuottanut ymmärrystä modernista ja sen jälkeisestä identiteetistä ainutlaatuisen selkeästi. Viitaten

13 Stein, Edith. 1989. *On the Problem of Empathy*, translated by Waltraut Stein, ICS Publications.

Tihisen kysymykseen omakohtaisesta suhteesta – itselläni ei ole henkilöhistoriallista yhteyttä Viljanderiin, en ole myöskään yksinhuoltaja saati tehdastyöläinen. Tihisen käyttämään vastavallan käsitteeseen viitaten teoksen tavoitteena on ollut tuottaa vaihtoehtoisia kuvia menneisyydestä – vallitsevalle historian kertomukselle. Näyttelyssä vierailleista monelle – samoin kuin Noora Dadullekin – Kuusankoskella sisällissodan lopussa toteutetut mittavat teloitukset (yli 270 teloitettua) olivat täysin tuntematon asia. Monille näyttelyn vieraista oli ollut se käsitys, ettei Kuusankoskella olisi tapahtunut juuri mitään, vaan jossain muualla.

Satu Kiljusen havainto siitä, että toteutus ei näyttelyn muiden elementtien osalta ole yhtä tarkka kuin lyhytelokuvan – on minunkin mielestäni totuudenmukainen. Viljanderin lastenlasten haastatteluun on voinut epähuomiossa jäädä äänenmiksauksellinen virhe. Äänitys tehtiin Kymintehtaan tiloissa, joka oli akustisesti erittäin huono ympäristö, mutta oli antoisa haastateltaville. Näyttelyn toteutukseen varatun ajankäytön näkökulmasta muut asiat painoivat enemmän kuin tekninen laatu. Sivumennen sanoen oli jopa vaikeaa yhdistää ensimmäisen opintovuoden tohtorin seminaariopintoja samaan aikaan tehtävään taiteelliseen työskentelyyn. Huomio esteettisissä ratkaisuissa on kohdistunut siihen, ketä *Min nimi on Laura Viljander* -näyttelyn on ensisijaisesti oletettu puhuttelevan. Seuraavaksi meidät on kutsuttu esittelemään lyhytelokuvaa Kymenlaakson alueen koululaisluokille, eläkeläisille ja kirjastoihin.

Helsingissä 13.8.2018
Jaakko Ruuska

Saatekirje 2

Tervehdys, esitarkastuslautakunta ja erityisesti taiteellisen opinnäytteeni esitarkastajat Satu Kiljunen ja Juha-Heikki Tihinen

Osana kesän 2021 Helsingissä järjestettävää Tutkimuspaviljonki #4:ää toteutan tutkimustapahtuman harjoite-esityksen muodossa. Pyydän *Irtikytketty tila* -harjoite-esitystä esitarkastettavaksi osaksi tohtorin opinnäytettäni: Tunnistamaton toiseus – valtasuhteet ja

empatia. Liitteenä on kuvaus esityksestä. Harjoite-esitys järjestetään Helsingissä 20.6.2021 (klo 11-18), kestollisena tapahtumana. Osallistava harjoite-esitys muodostuu lukemisen, kirjoittamisen ja kävelyn harjoittamisesta. Ulkotilassa tapahtuva esitys on rajattu kuudelle taiteilija-tutkijalle (poislukien esitarkastajat). Tapahtumaan osallistutaan ilmoittautumalla etukäteen ja tapahtuma voidaan toteuttaa huomioiden koronapandemian asettamat rajoitukset.

Toteutan esityksen myös *Toisissa tiloissa* -kollektiiville suomenkielisenä versiona vielä määräämättömänä päivämääränä, joko 13.6., 15.6. tai 17.6. Kollektiiville toteutettavan harjoite-esityksen tutkimuksellinen merkitys poikkeaa hieman taiteilija-tutkijoiden vertaisryhmälle toteutettavasta tapahtumasta, mutta myös se on mahdollista esitarkastaa osallistuen.

Irtikytketty tila -esitystä ei ole mahdollista dokumentoida videoituna ns. esitystaltiona. Sen sijaan tulen kokoamaan esityksestä julkaisun Research Catalogue -alustalle harjoitteessa syntyvien tekstien avulla. - Ollaan yhteydessä siitä, miten esitarkastus olisi parhaiten toteutettavissa. Taiteellisen osan kannalta parasta olisi tietysti osallistumisenne harjoite-esitykseen, jos se vain on mahdollista.

Muita ajankohtaisia huomioita tohtorin opinnäytteeni esitarkastamiseen: Toteutin kesällä 2019 esitarkastettavaksi ehdotettuja taiteellisia osia suljetulla Elisenvaara-Pieksämäki -rautatiellä. Esitarkastajani eivät kyenneet osallistumaan silloin toteuttamiini Resiinaesityksiin, joten minua neuvottiin dokumentoimaan esitykset esitarkastettavaksi dokumentaation pohjalta. En kuitenkaan saanut riittävää rahoitusta, jotta esityksestä olisi ollut mahdollista toteuttaa koko esityksen kattava videoitu esitysdokumentaatio. Olen koonnut dokumentaatioaineiston Research Catalogue -verkkojulkaisualustalle julkaisuehdotukseksi *RUUKKU*-julkaisun teemanumeroon ”Arkipäivän utopioita”. Julkaisuehdotukseni on tällä hetkellä vertaisarvioitavana. Tulen esittämään julkaisun vertaisarviointi-prosessin jälkeen esitarkastettavaksi ja esittämään, että julkaisu siihen sisältyvine dokumentaatioineen olisi esitarkastettava taiteellinen osa opinnäytettäni. Palaan tähän asiaan toivottavasti elo-syyskuussa 2021.

Ystävällisin terveisin ja parempia aikoja toivoen
Jaakko Ruuska
15.4.2021

Esitarkastuslausunto 2/1

Esitarkastuslausunto Jaakko Ruuskan harjoite-esityksestä ”Irtikytketty tila” 20.6.2021 klo 11–17 Hietaniemessä ja Etu-Töölössä

Jaakko Ruuskan *Irtikytketty tila* on taiteilijan tohtorityön kolmas tarkastettava osuus. Kaksi aikaisempaa osuutta ovat olleet *Min nimi on Laura Viljander* vuonna 2018 Kuusankoskella ja toisena osuutena *Elisenvaara-Pieksämäki – hajonnut kone* (2019). Ensimmäiseen osuuteen saatoin osallistua paikan päällä. Toiseen osioon osallistuminen ei ollut kohdallani mahdollista, joten se on tulossa esitarkastukseen dokumentaation perusteella.

Irtikytketty tila -harjoite-esityksen alku tapahtui Hietaniemessä Tutkimuspaviljongissa, jossa Ruuska selvitti yhdessä Timo Jokitalon ja Kati Koronsuon kanssa tapahtuman taustoja ja sen muotoa. Osallistujille jaettiin hobo-merkkilista, muovipusseja ja väriliitu, jolla merkit voi piirtää katuun. Jokainen osallistuja toimi yksinään, jolloin tapahtumaan liittyi vertaiskokemus, jota ei kuitenkaan jaettu sen aikana, vaan sen jälkeen. Nähdäkseni tästä syntyy rinnastus erilaisten kokemusten rinnastettavuuteen ja ylipäätään siihen, miten on mahdollista jakaa ja olla jakamatta kokemuksia. Harjoitteen kulttuurihistoriallisena rankana toimi linkitys hoboihin ja heidän kuljeskelevaan elämäntapaansa. Hoboiksi on kutsuttu Yhdysvalloissa 1800- ja 1900-luvulla liikkuneita kulkureita, jotka elivät yhteiskunnan rajamailla ja siirtyivät paikasta toiseen. He kehittivät oman alakulttuurinsa, kielensä ja merkkijärjestelmänsä, joiden avulla he saattoivat jättää viestejä toisille hoboille. Ilmiötä on käsitelty kirjallisuudessa esimerkiksi Jack Kerouacin, Jack Londonin ja John Steinbeckin tuotannossa.

Taiteilija sanallistaa itse *Irtikytketyn tilan* taustoja seuraavasti: *Irtikytketty tila* -esityksessä tutkitaan, voidaanko saavuttaa kokemus ruumiillisesti jaetusta tilasta tilanteessa, jossa ruumiit eivät voi jakaa paikkaa yhdessä samanaikaisesti. Harjoite-esitys tempaa osallistujansa leikilliseen, ainutkertaiseen tapahtumaan, jossa osallistujat koodaavat julkisen tilan toisilleen yhteiseksi. Harjoitteessa etsitään kirjoittamisen tilallistumista, johon muodostuu ruumiillisen kokemuksen jaettuja alueita. Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa harjoite avautuu tutkimuksen tilaksi, joka tapahtuu välittömästi vertaistutkijoiden osallistumisessa harjoitteeseen, ja heidän

osallistumisensa myös kannattelee harjoitteen synnyttämää tilaa. Harjoitteelle ei muodostu tapahtumisensa ulkopuolista tilaa, yleisön tilaa tai kriittistä etäisyyttä. Tutkimuksessa pohdin, voiko julkinen, jaettu tila rakentua jaetuille kirjoittamisen, lukemisen ja tilan haltuunoton praktiikoille. Jaakko Ruuskan *Irtikytketty tila* merkitsi hobo-merkkien jättämistä, viestien kirjoittamista ja toisten jälkien seuraamista. Omassa kokemuksessani tilanne on erityinen, koska olen asunut koko aikuisikäni Etu-Töölössä ja liikkunut juuri kaikkialla siellä missä minun piti etsiskellä irtikytkettyjä kokemuksia. Oma suhteeni alueeseen on monimutkainen, koska se on äärimmäisen tuttu, mikä aiheutti seuraamuksia, kun yritin löytää alueesta outouden ja katsoa sitä toisin silmin.

Merkkien jättäminen ja reitin suunnittelu tuntui omalla kohdallani kohtuullisen vaivattomalta, koska alue on tuttu. Vaativammalta tuntui taas tutun ympäristön havainnoiminen sellaisella tavalla, joka jättäisi ohjeistetusti epäjatkuvuuksia kokemukseen. Toisaalta kirjaan kokemukseni harjoitteessa käytetyllä kielellä englanniksi, joka taas outouttaa paikan, jossa yleensä kommunikoin ympäristöni ja läheisteni kanssa suomeksi tai ruotsiksi. Tässä yhteydessä havaitsen myös sen, että minun on hankala hahmottaa, onko viestini tarkoitus olla kommunikaatiota tai jotakin muuta, ja mitä jos ei kommunikaatiota?

Huomaan sangen pian, etten kykene lukemaan itselleni äärimmäisen tuttua ympäristöä seuraamalla hobo-merkkejä kadussa. Hukkaan aina reitin enkä löydä sitä uudestaan. Onnistun löytämään kaksi muuta tekstiä, mutta muuten harhailen kotikaduillani eksyneenä. Tämä on tietysti mielenkiintoinen kokemus, mutta koen ulkopuolisuutta muiden osallistujien liikkuessa sujuvasti paikasta toiseen. Myös harjoitteen loppuessa löydän oman tekstini sieltä minne olen sen kätkenyt, mikä tekee selväksi sen, ettei kukaan ole löytänyt sitä, vaan se on jäänyt koskemattomaksi. Harjoitteen tekemisen jälkeiseen keskusteluun olisi voinut mielestäni varata enemmän aikaa, koska osallistujia oli sangen monta ja keskustelu jäi mielestäni ehkä hieman vähäiseksi aikarajan vuoksi. Toisaalta erityisen kuuma päivä uuvutti, joten ehkei purkutilaisuuden pitkittäminen olisi myöskään edistänyt keskustelua. Verrattuna Ruuskan ensimmäiseen teososuuteen *Irtikytketty tila* on kokeellisempi, ehkäpä jopa tutkimuksellisempi, erityisesti jos sijoittaa sen kokeellisen taiteen ja tieteen traditioon. Ensimmäinen taiteellinen osuus on teosmaisempi, kun taas kolmas

on esitysmäisempi ja ajatuksellisesti monitulkintaisempi. Erässä mielessä koen Ruuskan taiteellisten osuuksien muuttuneen monipuolisemmiksi ja ajatuksellisesti ja kokemuksellisesti heterogeenisemmiksi, jonka itse assosioin Georges Bataillen heterogeenisuuden teoretisointiin.

Ruuska on päivittänyt tutkimussuunnitelmaansa niin, että alkuperäinen empatian katkoksen tutkimus on muuttunut hieman eri suuntaan, koska taiteilija on havainnut empatian termin olevan ongelmallinen. Hän kirjoittaa seuraavasti: ”Huomasin kuitenkin pian, että empatia on käsitteenä ongelmallinen, sillä se postuloi toisen ruumiillisena, aistisen havainnon kohteena. Empatian käsitteen avulla ei siis voisi tutkia irtikytkettyä subjektiviteettia, joka ei ole havainnon kohteena välittömästi läsnä.” Nähdäkseni ajatus vaatii mielestäni laajempaa käsittelyä, koska nähdäkseni on mahdollista kokea empatiaa tai ylipäätään tunteita historiallisia subjekteja kohtaan, vaikka ne eivät olekaan olemassa. Esimerkistä käyvät mielestäni niin kuolleet läheiset kuin historian hahmot, joita kohtaan koen tunteita. Myöskin kehottomat ja olemassa olemattomat subjektit, kuten taideteosten henkilöt, herättävät minussa tunteita, vaikka välillämme olisikin ylittämätön olemuksellinen kuilu. Keskeistä on kuitenkin se, että hän pohdiskelee termistönsä soveltuvuutta ja on valmis muuttamaan käyttämiään käsitteitä. Tämä viestii siitä, että hän suhtautuu taiteelliseen tutkimuksensa ja tohtorintyöhönsä kunnianhimoisesti ja kriittisesti. *Irtikytketty tila* jatkaa hyvin Ruuskan tohtorintyön *Tunnistamaton toiseus – valtasuhteet ja empatia* taiteellista prosessia ja esitänkin ilomielin sen hyväksymistä hänen tohtorin työnsä taiteelliseksi osioksi.

Helsingissä 9.9.2021
Juha-Heikki Tihinen

Esitarkastuslausunto 2/2

Esitarkastuslausunto Jaakko Ruuskan Irtikytketty tila -harjoite-esityksestä 20.6.2021 klo 11–17 Hietaniemessä ja Töölössä.

Noin kymmenen ihmistä kokoontuu kesäsunnuntain aamuna Hietaniemen rannalla sijaitsevaan Tutkimuspaviljongin näyttelytilaan.

Jaakko Ruuska jakaa kirjoitusalustoja, johon on klemmarilla kiinnitetty pino papereita. Päälimmäisessä paperissa on kolme riviä yksinkertaisin viivoin piirrettyjä symboleita. Ruuska jakaa myös Minigrip-pussin, jossa on kostea pesusieni ja ojentaa muovipurkin, josta saa valita yhden paksun, värillisen katuliidun. Sitten jokainen osallistuja saa vielä toisen tyhjän Minigrip-pussin katuliitua varten. Etukäteen olemme saaneet ohjeet ottaa eväitä ja vettä mukaan tapahtumaan. Ruuska kerää osallistuilta etukäteen täydennettäväksi jaetut suostumuskaavakkeet, jossa kukin osallistuja on voinut ilmaista, missä määrin ja millä ehdoin tapahtuman kirjalliset ja kuvalliset tuotokset ovat taiteilija-tutkijan käytettävissä.

Oloni on turvallinen ja hieman jännittynyt. Kaikki on valmiina ja hyvin suunniteltua, retkipäivä voi alkaa. Tapahtuma kestää kuusi tuntia. Jännitän osallistavan tapahtuman mahdollisia ryhmätehtäviä ja niissä esiintymistä. Esittelykierroksen jälkeen selviää, että Ruuskan lisäksi kaksi henkilöä on avustamassa häntä työpajan järjestelyissä. Kaikki kolme ovat *Toisissa tiloissa* -nimisen kollektiivin jäseniä ja he ovat tehneet yhteistyötä jo joitain vuosia.

Ruuska johdattaa päivän teemaan ytimekkäällä luennolla viime vuosituhannen alun Amerikan pienryhmissä tai yksin vaeltavista paikkaan sitoutumattomista miehistä, jotka kutsutiin Hoboiksi. Ruuska kertoo vaeltavien yksilöiden välisestä kommunikaatiosta – liiduilla julkiseen tilaan piirretyistä symboleista – joilla Hobot olivat vaihtaneet kokemuksia ja varoituksia. Vastaavanlainen merkkikieli on ollut käytössä myös Euroopassa vaeltavien kesken, jossa sitä kutsutiin Rotwelschiksi. Luento on informatiivinen ja inspiroiva ja hyvin rytmitetty: välillä Ruuskaa avustavat henkilöt lukevat sitaatteja. Se tuo kirjaimellisesti erilaisia ääniä luentoon. Ainoastaan luennon alussa oleva toteamus, jossa Ruuska kertoo, että pandemia on muuttanut julkisen tilan epätilaksi, jää minulle epäselväksi. Miksi se olisi epätila ja miten tämä liittyy Hobo-kulttuuriin? Eikö julkinen tila on pandemian myötä otettu enemmän käyttöön yksityisten tilojen laajennuksena ja rajoituksen puitteissa mahdollisena tapaamispaikkana?

Kysymys unohtuu pian, kun luennon lopussa saadaan yksityiskohtaiset ohjeet alkavalle pelilliselle tapahtumalle. Tapahtumapaikka tulee olemaan Töölön muuttama rauhallinen asuinkortteli. Saadaan pikakurssi Rotwelschin symbolikielillä ja lähdetään kävelemään kohti Töölöä. Nervanderin puistikko on tapahtuman varikko. Saadaan lisäohjeita pelin kulusta ja kestosta. Selviää, että jokainen vaeltaa ja

merkkaa reittejään yksin. Pelkoni ryhmätyöstä ja esiintymisestä oli siis turha. Aloitan innolla ja lähden liikkeelle. Merkkaan reittini ja löydän paikan, jossa voi kirjoittaa rauhassa. Auringon paahteisessa helteessä olen kiitollinen, että voin istua viileässä töölöläisellä sisäpihalla. Mietin minua ympäröivä pihaa, korttelia, kaupunkia. Aistin ja kuulen, että täällä asutaan, syödään, tehdään sunnuntain keskipäivän askareita. Piilotan sovitusti paperin, johon kirjoitin havaintojani ja merkkaan paikan liidulla asfalttiin. Menen etsimään muiden reittejä ja heidän piilotettuja kirjoituksiaan. On jännä löytää muiden valitsemat paikat ja piilotetut kirjoitukset, joissa voi lukea muiden havainnoista.

Harjoite tuo mieleen geokätköilyn, tai sen, miten vuorilla vaelluksen yhteydessä kaiverretaan merkkiä metsurien taukotilojen hirsiseiniin. Mutta tämä harjoite on kuitenkin erilainen kuin edellä mainitut aktiviteetit. Ruuskan harjoitteessa on kyse ei pelkästään viestin jättämisestä ja viestien löytämisestä tyyliin ”minä kävin täällä”. Kätketyistä papereista voi lukea, miltä joltain ryhmän jäsenistä tuntui olla juuri täällä juuri äsken. Hyttyset, rotat, linnut, ohikulkijat mainitaan. Minusta tuntuu, että jotain juuri äsken täällä oleskelleesta henkilöstä on edelleen läsnä lukiessani hänen kuvauksiaan havainnoista ja tuntemuksista juuri tästä samasta paikasta.

Ajan mittaan kuumuus ottaa ylivallan ja mietin harjoitusta enemmän pelinä, jossa kerätään mahdollisimman paljon muiden viestejä. Juuri tätä ei pitäisi tehdä. Mutta on vaikeaa keskittyä miettimään, mitä olisi olla Hobo Helsingissä tai miettiä viestien hyötyä muille vaeltajille tai pelaajille. Pelin kesto ja kuumuus ottavat veronsa. Keskittyminen herpaantuu, eksyn reitistä, näen toisia pelaaja, jonotan kätköön, turhaudun kadulla olevien merkkien epäjohdonmukaisuuteen. Mietin, että kaikkien kielien olennainen piirre on se, että niiden käytössä syntyy väärinymmärryksiä. Mietin, että Töölön kaduilla olevien merkkien epätarkkuudet ovat kuin väärin ymmärrettyjä äänenpainotuksia jossain keskustelussa. Tämä peli antaa myös mahdollisuuden seurata mihin reitti johtaa, kun ymmärtää toisten ohjeet väärin.

Harjoituksen purkutilaisuudessa ilmeni piilotettujen kirjoitusten tarinallisia jatkumoja. Peräkkäin luetut tekstit olivat kuin otoksia tai sekvenssejä toisiinsa kytketyistä tarinoista. Se oli minulle yllättävä ja päivän paras anti. Eri ihmiset kokivat samaa paikkaa hieman eri aikaan ja tekstien epäkronologinen kokoaminen eli saman paikan viestien lukeminen ääneen sattumanvaraisessa järjestyksessä oli tehokas tapa herättää empatiaa näitä paikkoja ja tilanteita kohtaan.

Lukuhetkestä selviää minulle, että paikkoja kohtaan voi tuntea empatiaa! Harjoitteen kirjallista antia voi verrata rikkinäiseen puhelimeen, peliin, joka aiheuttaa hilpeyttä ja empatiaa virheitä kohtaan. Ruuskan harjoite tuottaa tekstejä, jotka kuvaavat erilaisia paikkoja niissä koettujen tunteiden ja niistä saatujen kokemuksien kautta. Paikka ja siinä koettu sulauttavat kokijoita yhteen. Paikat vaikuttavat kuvauksissa empaattiselta. Piilopaikat ovat kuin sijaiskehoja tai astraalikehoja, joiden kautta ihmiset voivat epäsuorasti ja ei-samanaikaisesti jakaa jotain keskenään.

Ruuska asetti tapahtumalle etukäteen seuraavan kysymyksen: ”Voidaanko saavuttaa kokemus ruumiillisesti jaetusta tilasta tilanteessaa yhdessä samanaikaisesti.”

Minusta tämä toteutui purkutilaisuudessa tarinoita kuunnellessani. En koe, että olisi tapahtunut suoranaista kokemuksen jakamista harjoitteen osallistuvien kesken, enkä kokenut erityistä empatiaa toisia osallistujaa kohtaan mutta koin empatiaa töölöläisiin takapihoihin, kivijalkakaupan portaisiin ja kalliokätköihin, joiden parissa vietin aikaa katuliitumerkkien johdattamana. Nämä paikat toimivat minulle siirtymäobjektin kaltaisina empatian välittäjinä.

Tapahtuma oli suunniteltu erinomaisesti ja johdonmukaisesti. Ohjeet olivat selkeitä mutta silti ne olivat myös jätetty sopivasti avoimeksi niin, että tapahtuman kulussa on ollut mahdollisuus yllätyksille. Loogiselta tuntuu myös, ettei tapahtumaa voitu dokumentoida esimerkiksi kuvaamalla sitä videolle. Ruuska kirjoittaa: ”*Irtikytketty tila* -esitystä ei ole mahdollista dokumentoida videoituna ns. esitystaltiona. Sen sijaan tulen kokoamaan esityksestä julkaisun Research Catalogue -alustalle harjoitteessa syntyvien tekstien avulla.” Ruuska on tietoinen työskentelymenetelmiänsä eettisistä vaatimuksista ja hän ottaa vakavasti jaetun tekijyyden mukanaan tuomat haasteet. Harjoitteen kytkös Covid 19 pandemiaan jäi epäselväksi ja ehkä turhaksi.

Irtikytketty tila -harjoite-esitys oli vaikuttava ja hyvin toteutunut tapahtuma, joka soveltuu hyvin Ruuskan tutkimussuunnitelmaan. Odotan kiinnostuneena, miten Ruuska työstää ja kokoaa harjoitteen tuottamaa materiaalia. Puollan erittäin mielellään tapahtuman hyväksymistä osaksi Ruuskan tohtorityön produktio-osuutta.

Helsingissä 14.8.2021
Denise Ziegler
Yliopistotutkija, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Vastine

Hyvä esitarkastuslautakunta,
Oli kiehtovaa lukea Denise Zieglerin ja Juha-Heikki Tihisen lausunnot *Irtikytketty tila* -harjoite-esityksestä. Ensiksi toistan uudelleen sen, että Tutkimuspaviljongin osana toteutettu harjoite-esitys oli luonteeltaan kokeellinen tutkimustapahtuma, enkä koettanut toteuttaa taideteokseksi tunnistettavaa kokonaisuutta. Niinpä esitarkastajien lausunnot voidaan lukea myös kokemuksellisiksi dokumenteiksi tutkimuksen luonteesta.

Tutkimukseni ongelma kuuluu: ”voidaanko saavuttaa kokemus ruumiillisesti jaetusta tilasta tilanteessa, jossa ruumiit eivät voi jakaa paikkaa yhdessä, samanaikaisesti”. Luennossani ehdotin, että se tarkoittaisi ”hajaantuneen yhteisön ruumiiden yhteen tulemista tilaan, jolla ei ole paikkaa”. Toisin sanoen *Irtikytketty tila* -harjoite tarkasteli irtikytkentää paikan ja paikattomuuden teemana.

Juha-Heikki Tihisen lausunnossa nousi esiin kriittinen kysymys, jota en harjoitteessa ollut huomioinut: osallistujien erilaiset suhteet harjoitteen tapahtumapaikkaan. Esitarkastajalle harjoitteen tapahtumapaikka: Töölö sijaitsi ”kotikulmilla”, jossa tila on latautunut kaikista niistä merkityksistä, jotka vuosien aikana ovat siihen kasautuneet. Nämä merkitykset harhauttivat esitarkastajan toistuvasti ”hobomerkkien” jäljiltä. Myös harjoitteessa käytetty englanninkieli Tihisen sanoin: ”outoutti” tilan, jossa hän oli tottunut toimimaan suomen- ja ruotsinkielellä. Pidän tätä havaintoa erityisen kiinnostavana, sillä se kielii kielen ja paikan suhteesta, johon myös Michel de Certeau viittasi teoksessaan *Practice of Everyday Life* (1984).[14]

Denise Zieglerin nosti lausunnossaan viittaukseni pandemiaan, jonka hän tulkitsi kuuluneen seuraavasti: ”pandemia on muuttanut julkisen tilan epätilaksi”. Tämä väittämä jäi Zieglerin mukaan vaille perustetta. Lausunnossaan Ziegler kysyy: ”[e]ikö julkinen tila ole pandemian myötä otettu enemmän käyttöön yksityisten tilojen laajennuksena ja rajoituksen puitteissa mahdollisena tapaamispaikkana?” Tarkalleen ottaen esitin pandemiaa koskevan väittämän seuraavilla lauseilla:

14 Viittasin tähän teokseen myös esitykseen kuuluneessa luennossa. Ks. De Certeau, Michel 1989: *Practice of Everyday Life*. Käännös Steven Rendall. University of California Press: Berkeley & Los Angeles.

– Harjoite-esitys kehitettiin reaktiona julkisen tilan transformaatioon Covid19-pandemia seurauksena.
– Viirus saastutti ruumiimme vaaran tunteella (”sense”), ja irtikytki ruumiiden spontaanin vuorovaikutuksen.
– Yksinäisestä kävelystä tuli vallitseva julkisen tilan kokemisen tapa.

Näiden kolmen lauseen muodostama tilanteen kuvaus läpäisi myös esityksen tiedotuksen ja esitykseen kutsutuille lähetetyt saatekirjeet. Erityisesti viimeinen väite asettui harjoite-esityksen taustaksi, sillä tehtävässä harjoitteessa osallistujat liikkuvat yksin, vailla kosketusta toisiinsa. Esityksessä ei kuitenkaan palattu kysymykseen pandemiasta, joka muodosti esityksen taustan. Siksi on tietenkin myös luontevaa, ettei pandemian rooli esityksessä ”avautunut”, kun varsinaiseksi aiheeksi muodostuivat kulkurit. Tässä asiassa haluan kuitenkin tarkentaa, että *Irtikytketty tila* -harjoite todella kehitettiin tilanteessa, jossa *Toisissa tiloissa* -kollektiivi ei voinut keväällä 2020 kokoontua yhteisiin harjoituksiin, useita esityksiä oli peruttu ja työryhmämme hankesuunnitelmat Venäjälle kohdistuvasta vaellusmatkasta olivat kariutuneet. Keväällä 2020 yksinäinen kävelymatka oli yleisempi ilmiö, kuin kesällä 2021, jolloin ihmiset olivat jo tottuneet pandemiaan, ja monet olivat jo saaneet ensimmäisen rokotuksensa. Jos Covid19-pandemiaa tarkastellaan sen tuottamien käytäntöjen valossa, nykyisin se näyttäytyy muuntuneiden toimintatapojen moneutena: ihmiset toimivat pandemian eri vaiheissa eri tavoin, ja toimintatapohin vaikuttivat myös heidän taustansa, asemansa ja perhesuhteensa. Kehys, jonka pandemia synnytti harjoite-esitykselle, oli vain yksi havainto kaikista niistä muutoksista, jotka pandemiasta arjelle aiheutuivat. Esityksen lähtökohta, ruumiillisen kontaktin välttely, muodosti esitykselle alkusysäyksen, johon ei sen koomin palattu.

Kummatkin esitarkastajani Denise Ziegler ja Juha-Heikki Tihinen nostivat lausunnoissaan esiin empatian käsitteen, jonka valossa he arvioivat tutkimustani. On siis aiheellista palata tähän käsitteeseen, josta olisin tutkimuksessani luopunut.

Ziegler havaitsi, että harjoite tuotti empatiaa virheitä kohtaan. Harjoitteen avulla hän koki empatiaa osallistujien piilopaikkoja kohtaan, jotka toimivat Zieglerin sanoin astraalikehoina, tai sijaiskehoina toisille ihmisille. Ziegler totesi, ettei kokenut empatiaa erityisesti toisia harjoitteeseen osallistujia kohtaan, vaan erilaisia paikkoja,

kuten takapihoja, kivijalkakaupan portaita ja kalliokätköjä kohtaan. Tihinen palasi lausunnossaan ongelmaan, jossa olin luopunut empatian käsitteestä. Tihisen mukaan empatiaa tai tunteita voi kokea historiallisia subjekteja kohtaan, jotka eivät olisi olemassakaan, kuten kuolleita läheisiä, historiallisia hahmoja. Tihinen ehdottaa, että empatiaa voisi kokea myös kehottomia ja olemattomia subjekteja kohtaan, kuten taideteosten henkilöitä kohtaan, ”vaikka välillämme olisikin ylittämätön olemuksellinen kuilu”. Zieglerin havainto empatiasta paikkoja kohtaan vaikuttaisi tukevan Tihisen väittämää.

Voin yhtyä Tihisen väittämiin, mutta silloin on kysyttävä, mitä empatialla oikeastaan tarkoitetaan. Viime vuosina empatia on ymmärretty sekä toisen tunteisiin eläytymiseksi (affektiivinen empatia) että toisen asemaan asettumiseksi (kognitiivinen empatia). Tihisen väittämästä herää ongelmallinen kysymys, voidaanko historiallisia subjekteja, kuolleita läheisiä, tai kehottomia ja olemattomia olentoja pitää toisina. Empatia kehottomia olentoja kohtaan on erityisen haastava kysymys, johon palaan tuonnempana vastineessani. Tohtorin opinnäytten ensimmäisessä taiteellisessa osassa *Min nimi on Laura Viljander* yritimme teatteridramaturgi Juha Salmisen kanssa eläytyä Kuusankoskella 10.5.1918 teloitetun Laura Viljanderin asemaan. Koska meiltä puuttui havainnon kohteena kadonneen Laura Viljanderin ruumiillisuus, saatoimme hahmotella hänen henkilöään mm. seuraavien ruumiillisuuteen liittyvien kysymysten avulla:

Missä Laura Viljander oli kävellyt?
Miten Laura esiintyy valokuvissa?
Mitä Laura Viljanderista, tai muista kulkueessa teloitetuista kerrottiin?

Kuolemaan tuomittujen kävelyreitin etsiminen ja kulkeminen heidän ”askeltensa jäljissä” 99 vuotta teloituksen jälkeen voidaan tulkita yritykseksi empatiaan heitä, ja tässä tapauksessa erityisesti Laura Viljanderia kohtaan. Kirjoittaaksemme fiktiiviselle Lauralle kertojaäänen, pyysimme palautetta naiskollegoiltani ja samalta paikkakunnalta kotoisin olevalta ääninäyttelijä Noora Dadulta. Vertasimme kertojaääntä dokumentoituihin kirjeisiin, joita teloitettavat punavangit olivat lähettäneet omaisilleen. Lisäksi yritimme kaivaa esiin kaiken Laura Viljanderia koskevan historiallisen aineiston, kuten kirkon kirjat, jälkikäteisiä lausuntoja kuulusteluista,

mainintoja lapsuudesta, ja haastattelimme hänen lastenlapsiaan. Lauran kertojaääni oli siis heterogeenisista havainnoista muodostunut konstruktio. Tällaisen konstruktion rakentumista empatian käsite ei kuitenkaan kykene valaisemaan. Sitä olisi mielestäni helpompaa lähestyä Deleuzen virtuaalisen käsitteen avulla, sekä esimerkiksi Walter Benjaminin muistia koskevien teoretisointien avulla[15]. Kuolleitten omaisten tai muuten aiemmin eläneiden, historiallisten henkilöiden asemaan eläytymistä koskee ongelma, etteivät he, toisin kuin elävät olennot ole läsnä ruumiillisina olentoina. Sen sijaan he ovat ajautuneet virtuaalisen moneuden tilaan, josta muisti, tai kuvittelu voi nostaa esiin kuvia. Esimerkiksi syksyllä 2020 kuollut isäni näyttäytyy minulle fragmentaaristen muistikuvien koosteena. Voin keskittyessäni nähdä hänestä välähdyksen, jostakin ilmeestä, tai eleestä, mutta tilanne, johon muistikuva viittaa, on ikuisesti tavoittamattomissa, ja on siksi pakotettu tulkinnanvaraisuuteen. Voin tietenkin asettaa eleen johonkin muistelemaani tilanteeseen ja kertoa siitä tarinan, mutta tunnistan välittömästi tuon tarinan keinotekoisuuden. Näin ollen kuollut läheinen, tai historiallinen henkilö voivat olla Toisia ainoastaan tunnistamattomuudessaan, epätarkkana hahmona. Taideteoksessa esiintyvä henkilö voi olla eläytymisen kohteena vain silloin, kun uskomme representaatioon, johon liittyy kuitenkin aina tietoisuus myös siitä, että kyseessä todella on representaatio. Ehkä olisi mielekästä ajatella taiteen kokeminen empatiaksi taiteilijaa kohtaan, eleisiin ja tekoihin eläytymisenä. Silloin ongelmaksi paljastuu toisenlainen moneus: materiaalien toimijuudet, kulttuuriset vaikutteet, konventioiden esiintyminen esteettisissä ratkaisuissa jne. En ole lainkaan varma, auttaako empatian käsite ymmärtämään tällaisia seikkoja.

Tutkimussuunnitelmassani esitin empatian katkoksen tutkimukseni aiheeksi. Viittasin empatialla käsitteen fenomenologiseen tulkintaan, jossa nojasin Edith Steinin tutkimukseen Empatian ongelmasta[16]. Steinille empatia tarkoittaa eläytymistä [*Einfühlung*] toisen kokemukseen. Steinin mukaan empatiassa toisen olennon ruumiin liikkeitä aistitaan ”niin kuin tapahtuisivat omassa ruumiissa” (Stein 1989, 58). Empatialle on oleellista kuitenkin myös havainnon kohteen

15 Ks. esim: Benjamin, Walter 1968: *On Some Motifs in Baudelaire.* New York: Shocken books.

16 Stein, Edith 1989: *On the Problem of Empathy.* Käännös Waltraus Stein. ICS Publications.

erillisyys: oma ruumiillinen kokemus ja toisen ruumiillisuus koetaan rinnakkain, samanaikaisesti (Stein 1989, 63–64). Empatian perustana on kyky kuvitella ruumiin osat erilaisiksi, ruumiin tyypin rajoissa (Ibid., 58). Tämä on äärimmäisen tärkeä aspekti koskien sitä, miten ymmärrän empatian käsitteen. Maurice Merleau-Ponty kuvaa tutkimuksessaan *Phenomenology of Perception*[17], kuinka ihmisellä on aktuaalisesti toteutettavien liikkeiden lisäksi virtuaalinen kyky liikkeisiin, projektiivisesti. Tutkimuksessaan Stein ei havainnoi tätä kykyä yhtä seikkaperäisesti, mutta vaikuttaa siltä, että hän perustelisi empatiakyvyn juuri tähän virtuaaliseen kykyyn, joka Merleau-Pontyllä liittyy ruumiin skeeman ja ruumiin kuvan käsitteisiin.

Steinin empatian teoriassa Toisen ruumis empaattisen havainnon kohteena näyttäytyy tunnistettavien tyyppien välittymänä, ja siksi on mahdollista tuntea empaattisesti kipu, joka kohdistuu esimerkiksi koiran tassuun, sillä meillä on koiran kanssa jaettu tyyppi: raaja (Stein 1989, 59). Mahdollisten tyypitysten rajan Stein asettaa elävien olentojen ja elottomien olentojen välille. Putoava kivi ei voisi Steinin mukaan olla empaattinen havainto, sillä empatia voi kohdistua vain elävien olentojen spontaaneihin liikkeisiin, siis liikkeisiin, joihin niiden subjektilla liittyy tuntemus (ks. Ibid., 67). On myös tärkeää muistaa, ettei empaattinen havainto koskaan tavoita toisen kokemusta sellaisena, kuin toinen sen kokee (muutenhan havainnon kohde ei olisi Toinen). Steinin empatian teorian ansiona pidetään sitä, että siinä havainto toisen kokemuksesta muodostuu toistuvien, toisiaan korjaavien ja tarkentavien havaintojen koostumana, jossa käsitys toisesta muodostuu tunnistettavuuksien ja tunnistamattomuuksien kokonaisuutena. Tällaista empatian käsitystä voi kuvailla poluksi, jota kulkiessasi huomaat ajautuvasi kauemmas ja saapuvasi vieraalle seudulle. Käsittääksesi, minne olet saapunut, alat verrata uutta ympäristöä tuttuihin paikkoihin. Uuden seudun identiteetti muodostuu poikkeavuuksista, havainnoista, etteivät asiat olekaan, samalla tavoin kuin kotona.

On tietenkin kiistanalaista, rajautuuko empatiakyky elollisiin olentoihin, mutta taivun olettamaan, että empatia edellyttäisi ruumista havainnon kohteena. Kun Ziegler lausunnossaan perustelee kokemustaan empatiasta paikkoja kohtaan, hän esittää, että

17 Maurice Merleau-Ponty, & Smith, C. (2002). *Phenomenology of perception*. London: Routledge Classics.

harjoitteessa paikoista tuli jonkinlaisia astraaliruumiita, tai sijaisruumiita. Irtikytketty tila -harjoitteessa todella oli tällainen esioletus, jossa interkorporaalisuuden tai ruumiiden välisyyden tilaa etsittiin yhteisistä paikoista ja kulkureiteistä. Paikat eivät harjoitteessa sellaisenaan olleet ruumiillisia, vaan niiden ruumiillisuus perustui sekä tietoisuuteen siitä, että joku oli vieraillut niissä, sekä viestien lukemiseen, jossa sanallistettu kokemus vertautui lukijan ruumiillisiin aistimuksiin. Siitä huolimatta epäilen, voisiko kokemus olla empaattinen havainto paikasta, vai näyttäytyisikö paikka ehkä pikemminkin jonkinlaisena aaveraajan kokemuksena, jossa kokemusta luonnehtii poissaolon/läsnäolon kaksinaisuus (ks. Merleau-Ponty 2002). Esitarkastajien harmiksi käsittelen aaveraajan ilmiötä, sekä irtikytkennän käsitettä tarkemmin vertaisarvioitavassa artikkelissa, jonka tulen esittämään tuonnempana esitarkastettavaksi osaksi tohtorin opinnäytettäni.

Syy sille, miksi olen alkanut mieltää empatian käsitteen tutkimuksessani hankalaksi, ainakin tutkimani ilmiön suhteen ns. ydin käsitteenä, liittyy siihen, millaisessa roolissa tulkitsin empatian olevan suhteessa intersubjektiivisuuteen[18]. Oletin nimittäin, että empaattinen havainto konstituoisi Toisen, ja toimisi välittymisen keinona intersubjektiivisuudelle. Tarkoitan intersubjektiivisuudella kokemusta siitä, että olemme yhdessä, aistisesti jaetussa maailmassa, jossa ”niin kuin hän ilmenee minulle Toisena, minä ilmenen myös hänelle toisensa” (Husserl 1999, 129). Kun Toisia on useita, he eivät ole vain Toisia minulle, vaan he kaikki ovat Toisia myös toinen toinen toisilleen. Oletin, että empatian katkokseksi kutsumassani ilmiössä tähän ”intersubjektiivisuuden horisonttiin” (Husserl 1999, 130) muodostuu murtuma, jossa Toinen jää anonyymiksi, tai tyystin tunnistamattomaksi, vieraaksi. Myöhemmin kuitenkin käsitin, ettei empatia toimi intersubjektiivisuuden ehtona. Intersubjektiivinen horisontti näyttäytyy pikemminkin empatian mahdollistavana ”metafyysisenä viitekehyksenä”, jossa itse, toiset ja maailma tekevät toisensa ymmärrettäviksi ”vastavuoroisesti” (ks. Zahavi 2011). Tästä näkökulman muutoksesta seurasi, ettei empatian katkos välttämättä kykenisi selittämään sitä, miksi Toinen jää anonyymiksi, tai tunnistamattomaksi, vieraaksi. Empatian häiriintymistä on tarkasteltu erilaisina psykopatologisina kehityshäiriöinä (kuten autismi),

18 Ks. Husserl, Edmund (1999): *Cartesian Meditations*. Käännös Dorion Cairns. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publisher.

tai sosiaalipsykologisina ilmiöinä, joissa empatian häiriintyminen luonnehtii yksikön käyttäytymishäiriöitä[19] (6). Tutkimukseni valossa oli hedelmätöntä kutsua tutkimaani ilmiötä empatian katkokseksi, sillä se sitoi ajatteluni käsiteapparaattiin, joka ei tekisi ymmärrettäväksi tutkimaani ilmiötä. Muodostin irtikytkennän käsitteen kuvaamaan tapahtumaa, jossa subjektien kansoittamiin muodostelmiin syntyy murtuma, kokemuksen katve, jossa ei kyetä havaitsemaan Toisia: vaikka tunnistaisinkin Toisen, en voi olettaa, että toinen tunnistaisi minut Toisenaan, tai Toiset tunnistaisivat toinen toisensa. Käsitteenä irtikytkentä ei erottele sitä, onko tutkimuksen kohteena intersubjektiivisuuden murtuma, vai tila-ajallinen murtuma. Siitä huolimatta empatia on tärkeä näkökulma irtikytkentöihin, onhan empatia erityinen kytkeytymisen tapa, jonka avulla voi lähestyä myös sellaisia subjekteja, joille omassa sosiaalisessa ympäristössä ei välttämättä ole minkäänlaisia tunnisteita. Empatian voi ymmärtää toisen annettuuden aistiseksi välittymisen keinoksi, ja siksi voidaan ajatella, että empatia osallistuu intersubjektiivisen horisontin jatkuvaan muotoutumiseen, ruumiiden aistiseen jakoon. Käsitteenä empatia ei kuitenkaan valaise irtikytkennän syitä, enkä siksi halua väittää tutkimukseni otsikkotasolla tutkimukseni koskevan empatian katkosta. Esimerkiksi *Min nimi on Laura Viljander* -tutkimuksen aiheen suhteen oli toisarvoista, missä määrin massateloitusten toteuttajat kokivat empatiaa teloitettavia kohtaan. *Irtikytketty tila* -harjoite-esityksen taustana ollutta pandemiaa, ja sitä seurannutta julkisen tilan politiikkaa ei ole mielekästä pohtia empatian käsitteen avulla. Voidaan perustellusti väittää, että toisten vältteleminen pandemian kurimuksessa oli myötätuntoinen teko. Tietysti tilanne, jossa toisia ei voida kohdata kasvokkain, voidaan kuvata empatian katkokseksi, mutta mitä käsite lopulta paljastaisi tilanteesta? Millaisia toiminnan muotoja käsite kutsuisi esiin? Millainen performatiivisuus empatian käsitteellä olisi? Toivon, ettei näitä tutkimuksen äärellä tapahtuvia esittämiäni pohdintoja tulkittaisi tohtorin opinnäytteen lopullisiksi johtopäätöksiksi, vaan prosessiseksi ajatteluksi tutkimuksen äärellä.

19 Esimerkiksi Paul Piff on tutkinut taloudellisen aseman vaikutusta empaattisuuteen, toisin sanoen sitä, “miten rikkaat käyttäytyvät”. Ks. esim. Piff, Paul K (2014): Wealth and the Inflated Self: Class, Entitlement, and Narcissism; *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol 40.

Saatekirje 3 koko opinnäytteen esitarkastukseen

Hyvä esitarkastuslautakunta,
Esitän tohtorin opinnäytteeni: *Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa* esitarkastettavaksi. Research Catalogue –verkkojulkaisualustalla julkaistava opinnäyte koostuu kolmesta ekspositio-muotoisesta tutkielmasta, ja tutkielmat yhdistävästä Johdanto–ekspositiosta. Eksposition muodossa julkaistavat tutkielmat ovat: *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* (2021), *Irtikytketty kaupunki* (2023) ja *Kadonnut isoäiti* (2023).

Lisäksi opinnäytteeseen kuuluu kolme taiteellista osaa: (1) *Min nimi on Laura Viljander* -elokuva (2018) ja sitä Kuusankoskella toukokuussa 2018 kehystänyt samanniminen näyttely (esitarkastettu), (2) paikkasidonnainen Savonlinnassa ja Rantasalmella 2019 järjestetty osallistava harjoite-esitys: *Elisenvaara–Pieksämäki – Uudelleenkytkentöjä: Resiinaesitykset* ja (3) Helsingissä vuosina 2021 ja 2022 toteutettu osallistava *Irtikytketty tila* -harjoite-esitys (esitarkastettu).

Taiteelliset osat esitellään opinnäytteen tutkielmissa. *Irtikytketty kaupunki* -tutkielmassa esittelen Irtikytketty tila -harjoite-esityksen, *Kadonnut isoäiti* -tutkielmassa esittelen *Min nimi on Laura Viljander* -elokuvan ja elokuvaa kehystäneen näyttelyn, *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* -tutkielmassa esittelen *Elisenvaara–Pieksämäki – Uudelleenkytkentöjä: Resiinaesitykset*.

Viimeksi mainittua Resiinaesitykset -osaa ei ole vielä esitarkastettu. Esitarkastuslautakunta päätti aikoinaan, että kyseinen osa tarkastettaisiin dokumentaation perusteella. Olen koonnut tarkan dokumentaation teoksesta osaksi *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* -ekspositiota, joka julkaistiin vertaisarvioituna taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu *Ruukku*:ssa 2021 numerossa 17: ”Arkipäivän utopioita”. Julkaistu ekspositio sisältää erittäin seikkaperäisen dokumentaation tarkastettavasta taiteellisesta osasta. Siksi esitän kyseisen taiteellisen osan esitarkastettavaksi eksposition muodossa osana esitarkastettavan opinnäytteen kokonaisuutta.

Opinnäytteen tekninen rakenne

Olen koonnut esitarkastettavan opinnäytteeni siis Research Catalogue -julkaisualustalle kokonaisuudessaan. Julkaisun ekspositiot sisältävät tekstin lisäksi videoita, ääniä ja valokuvia, jotka sisältävät laajan dokumentaation tutkimuksen osana toteuttamistani taiteellisista kokeiluista. *Irtikytketyissä tiloissa* -ekspositio toimii johdantona taiteelliseen tutkimukseen, ja siitä löytyvät linkit tutkielmiin. Jokaisen tutkielma-eksposition alusta löytyy linkki tutkielman tekstiin pdf– muodossa. Pdf–tiedostot eivät kuitenkaan sisällä kaikkea sitä aineistoa, joka sisältyy ekspositioihin. Ekposition kansilehdeltä, joka avautuu ensimmäisenä *Irtikytketyissä tiloissa* -ekspositiosta, löytyy seikkaperäinen lukuohje. Miellyttävän lukukokemuksen varmistamiseksi opinnäytettä kannattaa lukea hyvien nettiyhteyksien äärellä. Muussa tapauksessa Research Catalogue -julkaisun videot ja valokuvat eivät välttämättä avaudu toivottavalla tavalla. Myös internet-selaimen suurennus- ja pienennyskomentoa kannatta käyttää. Olen taittanut opinnäytteen niin, että se olisi luettavissa sujuvasti myös 13-tuumaisen kannettavan tietokoneen ruudulta. Monet tutkielmien sivut on sommiteltu niin, että silloin, kun kirjasimet ovat miellyttävän kokoisia, myös kuvat mahtuvat samalle ruudulle. Tätä opinnäytettä ei kuitenkaan ole suunniteltu luettavaksi älypuhelimen ruudulta.

Opinnäytteen kirjallinen jäsennys

Opinnäyte Irtikytketyissä tiloissa koostuu siis kolmesta tutkielmasta ja niitä yhdistävästä Johdanto-luvusta. En ole kirjoittanut erillistä Johtopäätös-lukua, sillä olen sisällyttänyt kootut ”tutkimustulokset” johdantoon. Tutkielmat ovat itsenäisiä esseitä ja sisältävät omat johdantonsa ja viiteapparaattinsa. Tutkielmia ei tarvitse lukea missään tietyssä järjestyksessä, mutta opinnäytteen Johdanto-luvussa esittelen kyllä sen, millainen yhteys tutkielmilla on toisiinsa ja tutkimukseeni Irtikytkennöistä. Suhde alkuperäiseen tutkimussuunnitelmaan Alkuperäisessä tutkimussuunnitelmassani (liitteenä) määrittelin tutkimukseni aiheeksi empatian katkeamisen, eli sen, miten empatia, eli ’kyky eläytyä’ (*Einfühlung*) toisen tuntemuksiin hajoaa. Käsitykseni empatiasta perustui erityisesti Edith Steinin fenomenologiseen tutkimukseen, jossa empatiaa tarkastellaan ruumiillisena ilmiönä. Fenomenologinen käsitteistö ei kuitenkaan auttanut minua hahmottamaan niitä ilmiöitä, joita kohtasin taiteellisissa kokeiluissani.

Esittelen sen, miten päädyin irtikytkennän käsitteeseen opinnäytteeni Johdanto-luvussa. Olen kirjoittanut tästä asiasta esitarkastuslautakunnalle aikaisemmissa saatekirjeissä, jättäessäni tutkimukseni taiteellisia osia esitarkastettavaksi, enkä siksi palaa tähän asiaan tässä kirjeessä siksi yhtään seikkaperäisemmin. Tärkeitä huomioita tarkastettavan opinnäytteen rakenteesta. Vaikka opinnäytteeni on koottu ja taitettu Research Catalogue -alustalle julkaisuksi, julkaisujen lopullinen layout ei ole vielä viimeistelty. Riippuen selaimesta, tietokoneen käyttöjärjestelmästä, tai siitä, onko käytössä kannettava tietokone, tai pöytäkoneen näyttö, tutkielmien layout saattaa hieman vaihdella. Esimerkiksi kaikki automaattisesti käynnistyviksi tarkoitetut videot eivät välttämättä käynnisty automaattisesti. Tällaisiin teknisiin haasteisiin pyrin löytämään ratkaisuja tarkastusprosessin loppuvaiheessa, kun esitarkastajien kommentit ja lautakunnan päätös on huomioitu. Lisäksi opinnäytteen tekstit sisältävät vielä kirjoitusvirheitä, eikä kaikkia viitteitä ole vielä tarkastettu. Tekstin lopullinen tarkastaminen ja oikoluku suoritetaan tarkastusprosessin lopuksi. Suomeksi kirjoitetusta opinnäytteestä puuttuu englanninkielinen tiivistelmä, jonka kokoan sen jälkeen, kun opinnäytteen lopullinen muoto esitarkastusprosessin jälkeen ratkeaa. Näiden seikkaperäisten ohjeiden saattelemana toivon, että tämä käsikirjoitukseni on esitarkastajille kiehtovaa luettavaa!

Helsingissä 2.6.2023
Jaakko Ruuska

Esitarkastuslausunto 3/1

Jaakko Ruuska:
IRTIKYTKETYISSÄ TILOISSA – poissaolevan kosketuksia katveessa

Jaakko Ruuskan opinnäyte on laaja kokonaisuus, joka sisältää tekstejä, liikkuvan kuvan teoksia ja osallistavia tapahtumia sekä kahteen viimeksi mainittuun liittyvää dokumentaatiomateriaalia.

Ruuska esittää opinnäytteensä onnistuneesti neljän yhdistetyn RC-exposition muodossa. Hän kokoaa opinnäytteeseen kuuluvat projektit samalle alustalle, mikä mahdollistaa projektin eri osien

välisen ristipölytyksen. Ruuskan opinnäyte on rönsyilevä ja poukkoileva kokonaisuus, joka sisältää teoreettis-analyyttisiä osia, fiktiivispelillisiä rakennelmia ja historiallisdokumentaarisia osia. Myös opinnäytteen runsauden kannalta ekspositio on oivallinen tapa esittää kokonaisuus ilman tarvetta kronologiseen lineaarisuuteen.

Lukija saa erinomaiset käyttöohjeet eksposition luentaan. Tähän seikkaan Ruuska käyttää aikaa ja tilaa tohtorin opinnäytteen johdannossa. Lukuohjeiden vuoksi lukija asennoituu rauhallisella mielenkiinnolla tulevaan, hänellä on turvallinen olo lähtiessään tutkimaan opinnäytettä. Ruuskan ohjeet ovat lukijaystävällisiä, niissä hän ottaa huomioon lukijan ja kokijan monipuolisesti antamalla esimerkiksi teknisiä ohjeitä ja vinkkejä siitä, miten ekspositio kannattaa lukea.

Lukuohjeesta selviää, että Ruuskan tohtorin opinnäyte koostuu neljästä erillisestä ekspositiomuotoisesta osiosta: kolmesta tutkielmasta ja johdannosta, joka yhdistää mainittuja kolmea tutkielmaa. Jokainen tutkielma sisältää taiteellisen osan tai taiteellisia osia.

Kolme tutkielmaa ovat:

Elisenvaara-Pieksämäki - hajonnut kone -tutkielma (sisältää taiteellisina osina lukuisia harjoitteita, esityksiä ja dokumentaarisia video/filmi -teoksia vuosilta 2017–2019)
Tämä tutkielma on aiemmin julkaistu elektronisessa taiteellisen tutkimuksen RC-julkaisussa *Ruukku*, nro 17 (2021).

Irtikytketty kaupunki -tutkielma (sisältää taiteellisen osan ja Irtikytketty tila -harjoitteen eri toteutuksineen, 2022)

Kadonnut isoäiti -tutkielma (sisältää taiteellisena osana elokuvan *Min nimi on Laura Viljander*, 2018 ja kaksi teoksen installaatioon kuuluvaa lyhyttä videoteosta)

Ruuskan tohtorin opinnäytteellä on artikkeliväitöstyön piirteitä. Opinnäytetyön abstraktissa käy ytimekkäästi ilmi mitä (kolme taiteellisen tutkimuksen tutkielmaa), missä eri paikoissa (kaupungissa, hylätyllä rautatien rataosuudella, teollisuusalueella ja sen ympäristössä) ja miten (kuljeskelemalla, kirjoittamalla, kollektiivisella työskentelytavalla) Ruuskan tutkimus tapahtuu. Abstraktissa voisi tuoda esille tarkemmin tutkimuskysymyksen ja motiivin siihen, miksi

paikkasidonnaisuuden menetelmiä pitää kehittää, sekä sen, miten nämä (tutkimuskysymys ja uudet paikkasidonnaiset menetelmät) liittyvät Ruuskan kehittämän irtikytkennän ilmiöön. Abstraktista puuttuu selkeäsanainen ja yksinkertaisessa muodossa esitetty ongelmakuvaus siitä, miksi ”pelkkä” paikkasidonnaisuus ei ole riittävä käsite ja ilmiö suoraan sovellettavaksi poissaolevaan, epäpaikkaan ja katvealueeseen. Kysymys saattaa kuulostaa itsestään selvältä, mutta se kannattaisi silti sanallistaa ja asettaa.

Ruuska kutsuu osuvasti kolmesta tutkielmasta koostuvan kokonaisuuden muotoa esseistiseksi.

Ruuskan opinnäytetyö operoi tila-aikataiteessa ja sillä on vahva kielellinen ulottuvuus.

Opinnäytetyössään Ruuska laajentaa tilan käsitettä siten, että hän tutkii tilaa ajallisen ulottuvuuden ja siinä toimimisen kautta. Lisäksi hän tutki tilaa kääntämällä tilaa kielelliseen muotoon. Ruuska tekee kielellisiä tulkintoja tilallisuudesta. Hän keskustelee siitä, miten ymmärrämme ja kommunikoimme tilallisuutta kielen kautta.

Ruuska selventää heti alussa opinnäytetyölle relevantteja taustatekijöitä: hän toimii *Toisissa Tiloissa* -kollektiivin jäsenenä ja on myös dokumentaarinen elokuvantekijä, joka tekee yhteistyötä monien muiden ammattilaisten kanssa myös tätä tohtorinopinnäytettä varten. Osittain Ruuskan tutkimus on esitetty minä-muodossa, osittain me-muodossa. Kollektiivisella työskentelytavalla on tärkeä rooli Ruuskan tutkimuksessa, ja se on olennainen seikka Ruuskan esiin kuorimien näkökulmien ymmärtämiseksi. Opinnäytteessä käy riittävästi ilmi, mikä rooli Ruuskalla oli kunkin yhteistyön osalta.

Ruuska kehittää opinnäytetyössään paikkasidonnaisen työskentelyn menetelmiä soveltamalla niihin kehittämäänsä irtikytkettyjen tilojen konseptia. Hän kiteyttää tutkimuksensa yhteen lauseeseen: ”Tässä tutkimuksessa kehitän tuntemistani taiteen käytännöistä paikkasidonnaisia menetelmiä, joilla tulkitaan irtikytkettyjä tiloja uudelleen.” Ruuska onnistuu näin rajaamaan melko tarkasti tohtoriopinnäytteen aiheen.

Johdanto:
Johdannossa Ruuska kertoo, miten hän määrittelee irtikytkettykäsitteen tässä opinnäytteessä. Ensiksi hän puhuu muistoista ”jotka kytkeytyvät poissaolevaan”. Näitä muistoja hän kutsuu irtikytkennän kokemukseksi. Irtikytkettyjen tilojen käsitteen konteksti on

opinnäytteessä esitetty selkeästi. Ruuska selventää, mistä opinnäytteen pääkonsepti on peräisin: hän mainitse englanninkieliset käsitteet *decoupling* ja *disconnecting*. Hän kertoo, kuinka englanninkieliset vastineet kytkeytyvät tila-aika -problematiikkaan. Asian ytimeen tullaan, kun Ruuska kertoo suomenkielisessä irtikytketty-sanassa piilevästä ristiriidasta, joka ei toistu esim. englanninkielisessä vastineessa *disconnected*. Ruuska huomauttaa:

”Suomen kielen kummajainen ‘irtikytkentä’ on yhdyssana, joka muodostuu kahdesta vastakkaisesta tapahtumasta, ‘irtoamisesta’ ja ‘kytkemisestä’. Irtikytkentä voidaan mieltää ‘erottavaksi kytkennäksi’, tai ‘erillisten asioiden kytkeytymiseksi’. Jälkimmäisessä merkityksessä irtikytkentä voidaan hahmottaa myös ajallisena ilmiönä, jossa havainnon kohteena oleva kytkös on hajonnut.”

Tähän suomenkieliseen irtikytkentä -käsitteen sisällölliseen ristiriitaan Ruuska rakentaa tutkimustaan. Koska johdantoluku toimii samalla myös johtopäätösten esittelylukuna, Ruuska olisi voinut vielä enemmän tuoda esille, että irtikytkettyjä tiloja -käsite on tässä opinnäytteessä käytetyssä merkityksessään hänen itsensä luoma konsepti. Ruuska kirjoittaa: ”(tutkimuksessa DZ)... esittelen sen, miten kohtasin irtikytkennäksi kutsumani kokemuksellisen ilmiön erilaisissa yhteyksissä, ja kolmesta tutkielmissa esiteltävästä taiteellisesta osasta.”

Ruuska voisi voimakkaammin nostaa esille oman tutkimuksensa ydintä. Tutkimuksessaan hän haastaa paikkasidonnaisen praktiikan irtikytkettyjen tilojen konseptilla ja kehittää irtikytkettyjen tilojen käsitteestä kokonaan uuden taiteellisen työskentelyn ja tutkimuksen metodin. Muun muassa maataiteesta ja ympäristötaiteesta tuttu paikkasidonnaisuuden käsite tulee uudella tapaa kriittiseen tarkasteluun: Ruuska avaa tuoreen näkökulman paikkasidonnaisuuteen liittämällä oman tulkintansa ”sidonnaisuuteen” jossa on kyse jostakin paikkaan kuuluvasta, mutta siitä samanaikaisesti perustavasti poissaolevasta. Tämä ei vielä lue eksplisiittisesti ja rautalangasta väännettynä Ruuskan opinnäytetyössä. Ruuska tutkii ilmiöitä, jotka ovat sidoksissa paikalliseen, maisemalliseen, sosiaaliseen, kommunikatiiviseen ja tekstuaaliseen katvealueeseen.

Ruuskan koko opinnäyte hehkuu tarkkaan kuvailemisen voimaa. Ruuskan kieli on analyyttista ja tarkkaa, ja samalla kokemuksellisuutta suosivaa, väljää ja välittävää. Ruuskan kieli on rikasta ja käytännönläheistä. Hän puhuu sisiliskoista ja käärmeistä, jotka

lämmittelevät kehojaan auringossa, kun hän puhuu paikasta, joka on jäänyt ajalliseen katvealueeseen. Hän puhuu junia raiteelta toiselle johtavista kytkimistä myös metaforana ajatteluun.[20] Lukija joutuu sietämään sen, että opinnäytteessä hypätään vauhdissa olevaan junaan ja kytköksistä toisiin. Lukijana palaan takaisin ja luen uudestaan assemblaasia muistuttavia palasia, joilla Ruuska rakentaa osuvalla tavalla johdannon opinnäytteen monialaiselle ja monitulkintaiselle konseptille.

Johdanto koostuu vuoroin teoreettisista pohdinnoista, vuoroin niiden kokemuksellisista kuvauksista. Keskusteleva tyyli jatkuu läpi opinnäytteen. Sen lisäksi Ruuska käyttää puolistrukturoituja laadullisia haastatteluja, teoksiin osallistuvien kokemusten kirjallisia palautteita ja tapahtumien dokumentointia valokuvin ja liikkuvan kuvan keinoin. Ruuska yhdistää irtikytkettyjä tiloja -käsitteen muun muassa seuraaviin seikkoihin:

- se korostaa tilaa tapahtumana (irtikytkennän ajallinen ulottuvuus kuuluu implisiittisesti tilan käsitykseen)
- irtikytketty -konsepti on vastarinnan menetelmä
- se tuo peruuttamatoman muutoksen (irtikytketyt tilat eivät mahdollista paluuta edeltäneeseen)
- se kuvaa kokemuksellisia ilmiöitä
- dokumentaarisen elokuvan tekijätaustansa Ruuska tunnustaa muun muassa vertailemalla irtikytkennän metodia elokuvan leikkausvaiheeseen, jossa osa kuvatusta materiaalista jätetään pois

Ruuska luonnostelee irtikytkettyjä tiloja hypoteesina, mallina tai menetelmänä, jota käsitettä hän siten tarkentaa ja syventää teoreettisten pohdiskelujen ja taiteellisen praktiikkansa avulla. Taiteelliset osiot ovat näin elimellinen osa opinnäytetyötä. Ruuska hahmottaa *Irtikytketyissä tiloissa* -menetelmänsä avulla eräänlainen paikkasidonnaisuuden vastakohtaa, joka ilmenee liikkuvalle tutkijalle (Ruuskalle) paikkasidonnaisuuden katvealueella. Ruuska kutsuu taiteellisia

20 ”Lyhyesti sanottuna irtikytkennän käsite hahmottui minulle ajatellessani rautatien raunioita. Raideliikennettä koskevassa teknisessä sanastossa ´kytkimellä´ tarkoitetaan laitetta, joka ohjaa junia raiteilta toisille. Siksi käytöstä poistettu rautatie on luontevaa mieltää ´irtikytketyksi´.”

osioita (esimerkiksi dokumentaarisen elokuvansa *Min nimi on Laura Viljander*, 2018) ”taiteellisiksi kokeiluksi”. Termi taiteellinen kokeilu on tässä mielestäni hieman harhaanjohtava. Tutkimuksessa käytetyt termit kuten *kokeellisuus, harjoitemaisuus* ja *pelillisyys* eivät viittaa siihen, että taiteelliset tuotokset eli teokset olisivat millään lailla keskeneräisiä tai harkitsemattomia. Sen sijaan voi sanoa, että *niiden luonne* on kokeellinen, pelillinen jne. Näen, että taiteellinen kokeilu ja luonteeltaan kokeellinen taideteos eivät ole aivan sama asia.

Ruuska kertoo että ”Kuljeskelemisesta on sittemmin tullut minulle myös taiteellisen tutkimisen menetelmä.” Hän ei kuitenkaan alista kävelemistä pelkäksi metodiksi vaan ikään kuin osoittaa kunnioitusta kävelemiselle ja kuljeskelemiselle kertomalla, että sillä on hänen taiteelliselle tutkimukselleen vertauskuvallista merkitystä. Ruuska kutsuu tutkielmiaan esseiksi ja hän perustelee hyvin sen, miksi käyttää esseetä menetelmänä viitaten mm. Theodor Adornoon. Hän osoittaa olevansa myös hyvin tietoinen taiteellisen tutkimuksen ajoittain haasteellisesta suhteesta kielelliseen ilmaisuun, sekä taiteellisen tutkimuksen kirjallisen ilmaisun tulkittavuuden rajoista. Hänen opinnäytteensä kuitenkin osoittaa, miten nämä haasteet voidaan kääntää voitoksi. Ruuska antaa taiteelliselle tutkimukselleen aikaa muotoutua myös osaksi kielellistä ilmaisua. Viivyttelevä, rönsyilevä ja poukkoileva kieli on Ruuskan keino antaa muissa medioissa tutkimansa asian asettua kirjalliseen muotoon.

Ruuska tutkii siten sekä kirjoittamalla että kuljeskelemalla. Kielelle kääntämisen operaatio on Ruuskan taiteellisen tutkimuksen ytimessä. Myös taiteilijan rooli ja hänen asemansa yhteiskunnassa ovat opinnäytteen läpi kulkevia teemoja. Ruuska viittaa Henk Borgdorffin ”rajakäyntiin” (boundary work) ja Gilles Deleuzen liikekuvan käsitteeseen sekä Michel de Certeaun kaupungilla kuljeskelun vastarintaluonteeseen. Oman kontribuutioonsa tähän kielellistämisen operaatioon Ruuska voisi ilmaista eksplisiittisemmin. Mitkä ovat ne seikat ja kysymykset, joilla irtikytketyn käsite haastaa paikkasidonnaisuuden käsitettä? Onko paikkasidonnaisuuden uudelleen miettiminen vastakohtien pohtimisen ulkopuolella oleva operaatio, joka noudattaa epäsuoran filosofian periaatteita (Ruoankoski, *Niin & Näin* 2/2023)? Ruuska puhuu uudelleenkytkennän suhteesta paikkasidonnaisuuteen. Olisiko irtikytkettyjä tiloja -konseptin ytimessä oleva ei-binäärinen ajattelutapa ja sen keskustelevuus sovellettavissa esimerkiksi vastakohtia suosiviin diskursseihin kuten

kolonisaatio-dekolonisaatio, inkluusio-ekskluusio, tasa-arvo-eriarvoisuus? Ruuskan opinnäytetyöstä nousevat kysymykset ovat mielestäni kauaskantoisempia kuin mitä hän itse tuo esille. Pienellä reflektionlisäyksellä tutkimuksen arvo voisi nousta vielä paremmin esille.

Ruuskan pyrkimys ymmärtää uudella tavalla tutkijan suhdetta taiteellisen tutkimuksen yleisöön pohjautuu osin hänen kytköksiinsä kollektiiviseen työskentelyyn.

Tutkimuksen lopputulemana Ruuska huomauttaa, että ”tutkimukseni ja siinä esitelty irtikytkennän käsite voisi auttaa artikuloimaan monia paikkasidonnaisessa taiteessa kohdattuja tilan kysymyksiä.”

Johdanto-osiossa Ruuska sitoo onnistuneesti yhteen ja taustoittaa sekä kolmea opinnäytteeseen kuuluvaa tutkielmaa että niiden yhteydessä toteuttamiaan taiteellisia osioita. Ruuska verbalisoi osuvasti taiteellisten osioiden merkitystä tutkimuksellisina elementteinä. Hän perustelee valitsemiaan menetelmiä sekä opinnäytteen kirjallisen osuuden että taiteellisen osuuden osalta. Ruuska valitsee tutkielmansa kirjallisen osion muodoksi esseen, ja taiteellisen työskentelyn yksi tärkeimmistä metodeista on kuljeskelu. Se, mikä tekee johdannon erinomaiseksi, on tapa, jolla Ruuska onnistuu kietomaan kirjallisen osion ja taiteellisen osion menetelmät yhteen. Sekä kirjallinen tutkimus että produktio-osan tutkimukset ovat Ruuskan tohtorin opinnäytetyössä itsenäisiä osia ja ne toimivat samanaikaisesti toistensa kriittisinä vertaisarvioijina. Samassa roolissa (eli vertaisarvioijan roolissa) ovat mielestäni myös erilaiset ryhmät, joiden kanssa Ruuska tekee yhteistyötä. Kollektiivi *Toisissa Tiloissa,* dokumenttielokuvan kanssaohjaaja Juha Salminen ja osallistavien teosten yleisö antavat Ruuskalle mahdollisuuden peilata teosten ja ajatusten kehittelyä. Näin Ruuska luo *Irtikytketyissä Tiloissa* -tutkimuksessaan itseään reflektoivan tutkimustavan, jonka menetelmät näen olevan sovellettavissa niin muihin taiteellisiin tutkimuksiin kuin muiden alojen ja alojenvälisiinkin tutkimuksiin. Tämän Ruuskan tutkimukseen sisäänrakennetun, jatkuvan peilaamisen ja kehittämisen dynamiikan voisi tuoda esille aivan eksplisiittisesti tutkimuksen tuloksena. Opinnäytteellä on mielestäni potentiaalia, joka ulottuu vielä paljon Ruuskan esittämiä kytköksiä laajemmalle.

Huom: Kuvatekstit puuttuvat vielä esitarkastusvaiheessa Johdanto-ekspositiosta.

Voisi olla hyvä mainita irtikytkentä-käsitteen mahdollisia muita konteksteja, esimerkiksi pohtimalla käsitteen merkitystä talous-

kasvun ym. yhteydessä. Tämä pohdinta voisi tapahtua käsitteen ja sen tutkimuksen merkityksen selittämisen (ja tutkimuksen rajaamisen) yhteydessä.

Käyn nyt läpi IRTIKYTKETYISSÄ TILOISSA -opinnäytteen kolme tutkielmaa

Ensimmäinen tutkielma:

ELISENVAARA – PIEKSÄMÄKI – HAJONNUT KONE
Tätä tutkielmaa ja sen sisältämiä taiteellisia osioita ei ole aiemmin tarkastettu.
Ruuskan mukaan tämä tutkielma on taiteellinen tutkimus irtiytkennän tilallisuudesta.

Tutkielma on jaettu seuraaviin lukuihin:

1. Irtikytkennän alueellisuus
2. Elisenvaara-Pieksämäki rata
3. Aaverautatie
4. Katveisia kertomuksia
5. Liike-kuvan esiintyminen rautatien raunioilla, Radanvarren asukkaiden haastattelut, elokuva 10.11.2018. Vaellusmatka Sorjon asemalta (Venäjä) Elisenvaaraan: 8 mm kameralla kuvattu vaellusretki
6. Harjoite-muoto tutkimusmenetelmänä
7. Rajojen koettelusta
8. Resiina esitysten alustana
9. Uudelleenkytkennät -harjoite esityksinä
10. Elokuva ilman kameraa -esitys
11. Turvallisuusohjeet
12. Myötätuntoinen katse -harjoite
13. Moottoriharjoite
14. Panoraaminen katse harjoite
15. Lopuksi: Öinen matka syrjäseudun läpi
16. Lähteet ja taustatiedot

Huom. Sisällysluettelo löytyy vain pdf-versiossa. Pdf-versiossa viiden haastattelun litteroinnit ovat liitteessä. RC-katalogin eksposition luvut 6–15 käsittelevät taiteellisia harjoitteita. Näin ollen

paikka. Koen, että taiteelliset osiot ansaitsisivat keskeisemmän paikan.

Käytöstä poistettu junarata Suomen itärajan tuntumassa on lähtökohta tähän tutkielmaan. Ruuska lähestyy rautatietä raudasta, sorasta, hiilestä ja teknologiasta koostuvasta ”koneellisesta kokonaisuudesta” käsin. Tämä materiaalisteknisen kokonaisuuden eri osien vahva kytkentä toisiinsa on Ruuskan mukaan osasyy siihen, että rautatieosuuden lakkauttaminen aiheuttaa tyhjän poissaolon tunteen. Ruuska puhuu sen yhteydessä häntä kiehtovasta katvealueesta, jonka hän tuo esille valokuvaamalla ja videoimalla, sekä kontekstualisoimalla kirjallisesti muun muassa sen maisemallista, kokemuksellista, toiminnallista, yhteiskunnallista ja filosofista merkitystä.

Rautatieosuuden lakkauttamisesta syntyneen katvealueen kokemuksellista ja sosiaalista ulottuvuutta Ruuska tutkii radan varrella asuvia henkilöitä haastattelemalla. Ruuska antaa näin entisen radan varrella asuville äänen tutkimuksessaan. Viiden laadullisen haastattelun kertomuksilla piirretään kuva siitä, minkälaisen sosiaalisen tilan rautatie aikoinaan muodosti ja miten henkilöliikenteen lopettaminen vaikutti ratkaisevasti tähän sosiaaliseen tilaan. Liikkuva juna oli radanvarrella asuvien ympäristöntarkkailun kannalta merkittävin kohde. Liikkuvan kohteen pois jääminen vaikutti passivoivasti. Keskustelu mahdollisesta resiina-ajelusta suljetulla rataosuudella tuo haastattelujen kertomuksiin utopistisia piirteitä uudelleenkytkemisestä. Haastattelut ja niiden analyysi saavat syvyyttä ja vastakaikua Ruuskan tutkielman toisen luvun seikkaperäisestä ja kiehtovasti kerrotusta Elisenvaara–Pieksämäki -rataosuuden historiasta.

Ruuska lisää tutkimukseen myös omia lapsuuden kokemuksiaan junanradan käyttäjänä matkoiltaan isovanhempien luo. Ruuska huomauttaa, että liikkuminen alueella nyt aikuisena ei välttämättä tuo takaisin muistoja vaan, kuten hän kirjoittaa: ”alueella, jonka olin juuri tunnistanut katvealueeksi, kohtasin pian toisen katveen, muistin katvealueen.” Kiskoilla kävellessä Ruuska ei löytänytkään kadonnutta aikaa vaan käveleminen osoittautui uudeksi ruumiilliseksi aistimuskokemukseksi. Tätä lähestymistapaa lakkautettuun junanrataan Ruuska tutkii yhdessä *Toisissa Tiloissa* -kollektiivin (Timo Jokitalon ja Kati Korosuon) kanssa toteuttamalla ”taiteellisia kokeiluja” nimeltään Elisenvaara-Pieksämäki – Uudelleenkytkentöjä.

Ruuska aloittaa irtikytketty-käsitteen etymologisen perkauksen eristyksissä olemisesta, ja kuorii siten käsitteestä esiin muun muassa

kytköksiä rajoitteita synnyttäviin järjestelmiin kuten ”rajaääijän” ilmiö tai deterritorialisuus. Ruuska nostaa esille myös sen, että ”irtikytkentä” on ”kytköksen ja irrallisuuden paradoksaalinen liitto, jota ei voi sellaisenaan nähdä”.

Ruuska nostaa esiin rautatietä ja elokuvahistoriaa yhdistäviä seikkoja sekä kokemuksellisella että teknisellä tasolla. Hän esittelee laajan kirjon tutkimuksia, analyysejä ja esimerkkejä, jotka yhdistävät elokuvan teon ja rautatieinstituution eri tavoin. Esimerkkinä Ruuska mainitsee Wolfgang Schivelbuschin tutkimuksen, jossa tämä vertaa ”junamatkustamisen synnyttämää kokemusta elokuvalliseen montaasiin, joka hävittää etäisyyden kuvattujen objektien väliltä ja tuo kaukaiset ilmiöt elokuvan katsojan lähelle”. Tai elokuvaohjaaja Aleksandr Medvedkinin johtaman elokuvajunan, joka antoi Neuvostoliiton periferiassa asuvalle (propagandistisen) ”äänen” elokuvajunassa valmistettujen ja paikan päällä esitettyjen dokumenttielokuvien avulla. Medvedkinin dokumenttielokuvat toimivat menetelmänä yhdistää katvealueella asuvat neuvostokansalaisuuteen. Ruuska pohtii mahdollisuutta soveltaa Medvedkinin elokuvajunamenetelmää omaan tutkimukseensa.

Ruuska asettaa junamatkustamisen kokemuksen ilmaisulliseksi vastineeksi Gilles Deleuzen liikekuvan konseptille ja pohtii sen soveltavuutta sellaisiin liikkeisiin, jotka esiintyisivät käytöstä poistetulla rataosuudella.

Tutkielman kuudennessa luvussa (Harjoitteen muoto tutkimusmenetelmänä) Ruuska valottaa katvealueen kerronnallista ulottuvuutta Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvaa esimerkkinä käyttäen. Suomen ja Venäjän rajavyöhykkeellä Ruuska ja esitystaiteilija Timo Jokitalo keräävät yhdessä retkikunnan tekemään uusintaa *Stalker*-elokuvassa nähdystä harjoitteesta – mutterinheittokävelystä.

Luvuissa 7–16 Ruuska kuvaa yhteistyössä *Toisissa Tiloissa* -esitystaidekollektiivin kanssa tehtyjä harjoitteita. Kollektiivin toimintatavoissa on monia yhtymäkohtia Ruuskan kuvaamiin irtikytkettyjen tilojen ja katvealueen käsitteisiin: kollektiivin toiminta sallii toimimisen ryhmän sisäisen vuorovaikutuksen pohjalta, auktoriteettisuuden katvealueella. Kollektiivin toiminnassa ei ole selkeää tehtävää tai pikemmin sen tehtävä on muodostaa (aina) oma tilansa. Ruuska näkee kollektiivissa toimimisessa myös poliittisia ulottuvuuksia.

Kollektiivin toiminta ei ole eksklusiivista, vaan yhdessä koetut harjoitteet opetetaan eteenpäin ja niitä kehitetään kaikkien niihin

osallistuvien toimesta. Näin ollen kollektiivilla on myös eräänlainen pedagoginen agenda. Ruuska etsii keskustelevassa yhteisössä myös mahdollisia muotoja ja menetelmiä tutkimuksensa kehittämiselle. Ruuskan mukaan harjoitteiden kollektiivisuus sisältää puhutun kielen katvealueita. Nämä katvealueet tulevat esille harjoitteen demonstraatiossa. Ruuska kirjoittaa: ”kritiikki voidaan mieltää myös menetelmäksi, jossa tunnustellaan jonkin järjestyksen rajoja.” Tässä kohtaa olisi tärkeä kuulla tarkemmin kollektiivisen työskentelyn rajoista ja niiden kenties jatkuvasta säätelystä. Ovatko katvealueet siedettäviä, vaalittavia tai poistettavia ilmiöitä kollektiivisessa toiminnassa? Missä määrin kollektiivinen toiminta toimii juuri katvealueiden ansiosta ja missä määrin ne tulevat vastaan toimintaa rajoittavina tekijöinä.

Ruuska kirjoittaa katvealueesta tutkimuskohteena seuraavasti: ”Tutkimuskohteena katvealue tarkoittaa utopistista menetelmää, jossa kohde sysätään sijoiltaan paikattomuuteen. Irtikytketyllä alueella vierailu osoittautuu pakenemisyritykseksi, jossa koetetaan löytää jonkin järjestyksen vaikutuspiirin raja ja ulkopuoli. Jos raja tulee esiin, yritys onnistuu.” Voisiko tämä demonstroida jossain esitettyjen harjoitteiden yhteydessä?

Tutkielman kuvamateriaalissa dokumentoidut harjoitteet ovat: Filmiporttiharjoite, Hobo-harjoite, Mutteri-harjoite, Myötätuntoinen katse -harjoite, Moottori-harjoite, Panoraaminen katse -harjoite. Uudelleenkytkennät -harjoitteet #2, #1 ja #3 (osittain kesken), 30.6.2018 *Toisissa Tiloissa* -kollektiivin harjoitteet (”panoraamisen katseen” käsite).

Edellä lueteltujen lisäksi muitakin harjoitteita on esitetty erilaisissa esityksissä. Harjoitteet tuovat kokijan kokemuspiiriin muun muassa elokuvan menetelmiä ja elokuvan ”katseen”. Tämä tapahtuu ”manuaalisesti” esimerkiksi Myötätuntoinen katse -harjoitteessa siten, että ohjaaja avustaa käsillään kokijan katseen rajoittamalla sen näkökentässä olevasta maisemasta tietyt osat.

Panoraaminen katse -harjoitteessa resiinalla matkustaminen ja matkan dokumentoiminen yhdistetään siten, että harjoitetta kokeva on matkustamassa resiinalla huppu päässä ja hupun sisällä hänelle näytetään pikkuhiljaa kehittyvää Polaroid-kuvaa samasta maisemasta, jonka huputtomat näkevät liikkuvasta resiinasta. Tässä harjoitteessa vuorotellaan kokijan ja kokemusta mahdollistavan välillä. Se tuo Ruuskan mukaan ymmärrystä toisen kokemuksesta.

Huom: Lukija menettää kokonaiskuvan eri esitysten ja harjoitusten välisistä eroista.

Esitykset ovat nimeltään:
Elokuva ilman kameraa (14.8.2019)
Yö Toisissa Tiloissa (15.8.2019) jossa mm. *Festivaaliresiina* (16.8.2019)
Sunnuntai-ajelu (18.8.2019)
Viimeinen resiina kallislahteen? (19.8.2019)

Onko Myötätuntoinen katse -harjoite osa *Yö toisissa Tiloissa* -esitystä 16.8.2021 (kuvateksti) vai *Elokuva ilman kameraa* -esitystä (luku 12, alussa)?

Missä määrin täydellinen raportti kaikista toteutuneista ja suunnitteilla olevista harjoitteista on opinnäytteen kannalta olennaista? Voisiko olla tässä esimerkinomaisesti tärkeimmät harjoitteista esitettynä? Toisaalta olisi hienoa saada esimerkiksi luettelo, josta kävisi ilmi kaikki tämän aiheen yhteydessä tehdyt harjoitteet (nimi, paikka, aika ja yhden lauseen kuvaus). Tämän voisi mahdollisesti yhdistää karttaan, joka on tutkielman alussa?

Ruuska hyödyntää erinomaisesti eksposition tarjoamat mahdollisuudet yhdistää kirjallista materiaalia sekä valokuva ja liikkuvaa kuva. Eksposition rakenne on yksinkertainen ja toimiva. Vaikka harjoitteissa ajellaan myös resiinalla, käveleminen ja vaeltaminen nousee tässä tutkielmassa tärkeäksi metodiksi. Lyhyt 8 mm -kameralla kuvattu dokumenttielokuva nimeltään *Vaellusmatka Sorjon asemalta* (*Venäjä*) *Elisenvaaraan* on näkemykseni mukaan tutkielman yksi avainkohde. Elokuvassa kaksi hahmoa kävelee hylättyä rautatieosuutta pitkin. Teoksen fyysisen filminauhan voi ajatella kuvaannollisina rautatiekiskoina. Filmiä esittävä projektori luo liikkeen illuusion siten, että se vuoroin näyttää ja sulkimen avulla kätkee kuvat. Näin valittu medium (8 mm filmi) ja aihe (hylätty rautatieosuus) yhdistyvät monella tasolla. *Vaellusmatka Sorjon asemalta* (*Venäjä) Elisenvaaraan* -dokumenttielokuvan mediumiksi on valittu 8 mm filmi, mikä on Ruuskan aiheen kannalta oivallinen päätös myös toisesta syystä. Enemmän kun kaksi vuosikymmentä digitaalisesta ilmaisusta ”irtikytkettynä” ollut medium on valittu digitalisuuden katvealueesta kertomaan metaforista tarinaansa, joka liittyy materiaalisuuteen ja ajallisuuteen. Elokuva on nyt liitetty tutkielman loppuun litteroitujen haastattelujen jälkeen, hieman kuin kuriositeetti tai kummajainen. Sen voisi mielestäni nostaa yhdeksi sen tärkeimmäksi osaksi.

Kun tutustuin tähän ensimmäiseen tutkielmaan kronologisesti, kuulin tätä kävelyfilmiä katsoessa ääniraidan aiemmin katsomastani Phantom ride -videosta, joka on jäänyt päälle ja toistuu jatkuvasti. Resiina-ajelusta peräisin olevat rytmiset äänet kuuluvat katsellessani hieman nykivää 8 mm mykkäfilmiä, jossa kaksi hahmoa kävelee sateisessa säässä hylätyllä rautatiepenkereellä. Näin rinnastuvat koneellinen ja inhimillinen eteneminen metsäisessä maastossa.

Toisissa tiloissa -kollektiivin kanssa tehdyt harjoitteet on analysoitu Ruuskan tutkimuksessa monella tasolla. Harjoitteisiin osallistuneiden kirjallinen palaute on Ruuskalle tärkeä keino kerätä osallistuvien kokemuksia. Harjoitteiden dokumentaatiovideoissa taas Ruuska pyrkii välittämään opinnäytteen lukijalle mahdollisimman aidosti itse harjoitteen kokemusta.

Toinen tutkielma:

IRTIKYTKETTY KAUPUNKI – kuinka paikattomuuteen rakentuu yhteinen tila

Tämän tutkielman produktio-osuus *Irtikytketty tila* -harjoite on esitarkastettu aiemmin.

Tutkielma koostuu johdannosta ja kolmesta osasta:
1. osa: Luento kulkijan paikattomuudesta
2. osa: *Irtikytketty tila* -harjoite
3. osa: Havaintoja ja eksymisiä
– sekä Lähteet ja taustatiedot -osasta.

Tässä tutkielmassa Ruuska luotaa irtikytkettyjen tilojen -käsitettä urbaanissa ympäristössä ja sosiaalisena tilana. Irtikytkennällä on nyt yksinkertainen vastine: yksinäisyys.

”*Irtikytketty tila* -harjoite” -niminen opinnäytetyön taiteellinen osa on leikinkaltaisen harjoituksen avulla aikaan saatu sanallinen jäsennys kaupungin tietystä, ennalta määritellystä alueesta. ”Irtikytketty kaupunki” -tutkielmassa Ruuska taustoittaa taiteellista harjoitetta ja tuo mukaan runsaasti materiaalia, analyysiä ja ajatuksia, joilla hän kontekstualisoi aiheen. Hän onnistuu valottamaan aihetta muun muassa pandemian kontekstissa tai Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin ”sileä tila” ja ”uurteinen tila” -käsitteiden kautta, jotka filosofit johdattivat kreikankielisistä nomos- ja logos-käsitteistä.

Ruuska tutkii sitä ”miten ruumiiden välisyys voidaan tavoittaa kaupungissa silloin, kun ihmiset eivät voi kokoontua yhteisiin paikkoihin samanaikaisesti.” Hän huomauttaa: ”Sulkutilan aikoihin kaupunki muuttui yksinäisen päämäärättömän kuljeskelun tilaksi.”

Ruuska luo eränlaisen yksinäisyyden avattaren, joka hän kutsuu ”kulkuriksi”. Ruuskan kulkuri perustuu viime vuosituhannen alun Amerikan pienryhmissä tai yksin vaeltaviin paikkaan sitoutumattomiin miehiin, joita kutsuttiin Hoboiksi. Kulkurihahmoa on käyttänyt myös moni muu taitelija taiteellisessa työskentelyssä ja tutkimuksessa. Esimerkiksi Akseli Gallen-Kallela loi Juseliuksen mausoleumin luonnosvaiheessa kulkurihahmon, alter egon, jonka hän sittemmin poisti työn toteutuksessa.

”TaM Nina Kokkinen on kiinnittänyt huomiota taiteilijan oman alter egon, vaeltajan keskeiseen rooliin luonnosvaiheessa. Hahmo poistettiin luonnoksista aivan toteutuksen viime vaiheessa. Poispyyhittynäkin Kokkisen totuudenetsijäksi kutsuma hahmo tarjoaa tärkeän avaimen mausoleumifreskojen tulkintaan. ”Se antaa yhden visuaalisesti tunnistettavan muodon Gallen-Kallelan taidetta ja elämää leimaavalle pyrkimykselle etsiä vastauksia siihen ’kokonaismysteeriin’, jonka taiteilija katsoi pitävän sisällään niin ihmiseloon kuin kuolemaankin liittyvät salaisuudet,” toteaa Kokkinen.”[21]

Myös Ruuskan kulkurin voi ymmärtää metaforana, konstruktiona, joka vie ajattelua eteenpäin. Ruuskan tutkimus ei ole kuitenkaan kulkuri-ilmiöstä vaan sen avulla päästään lähemmäksi kaupungin tekstuaaliseksi tilaksi kokemista.

Ruuska onnistuu tuomaan opinnäytteeseen ajankohtaisia ilmiöitä ja niiden seurauksia: Kulkutauti ja kuolemanpelko. Hän seuraa kulkuri-aiheensa avulla tarkasti, miten ajankohtaiset ilmiöt vaikuttavat julkiseen urbaaniin tilaan ja sen käyttöön. Ruuska kiinnittää huomiota pandemian tuottamiin ”esityksellisiin tapahtumiin”, esimerkiksi siihen kuinka ”...Kiinasta kantautuvissa uutiskuvissa kauttaaltaan suoja-asuihin pukeutuneet ihmiset ruiskuttivat desinfiointiainetta julkisten tilojen pinnoille.” Tällä esityksellä luodaan vaikutelma siitä, että ulkotila on sterilisoitu, eristetty vaarasta.

Ruuska soveltaa irtikytketty-käsitettään siihen, mitä pandemiatilanteessa tapahtuu ihmisruumiille, joka jää vaille vuorovaikutusta toisen kanssa.

21 Kokkinen, Nina. 2015. Teoksessa: *Elämän Harjulla*. Helsinki: Gallen-Kallela museo.

Ruuska piirtää tekstin avulla kuvan kaupunkitilan (lain ja poliisin ylläpitämästä) järjestyksestä ja sen noudattamiseen kykenemättömästä kulkurista. Hän kirjoittaa: ”Rancière (...) kutsuu kaupungissa vallitsevaa erottelun käytäntöä poliisijärjestykseksi, eli periaatteeksi, joka ’häivyttää järjestyksen vastaiset asiat pois aistittavan piiristä’”. Ruuska soveltaa Rancièren pedagogista tasa-arvokäsitettä tulkintoihinsa julkisesta tilasta ja yhdistää sen Deleuzen ja Guattarin ”sileään tilaan”. Näin hän tuo kaupunkiin avaruutta ja laakeutta. Ruuska kysyy: ”Millainen urbaanin tilan esteettinen kokemus voisi olla luonteeltaan ääretön ja avoin, sekä keskukseton? ...ja millaisilla menetelmillä sellaisen kokemuksen voisi tavoittaa?”

Vastaus liittyy situationisteihin, sattumaan, kävelyyn, eksymiseen ja ajelehtimiseen ja Ruuskan mukaan nimenomaan myös kielellistämiseen. Kielellinen jäsentäminen synnyttää vaihtoehtoisen järjestyksen kaupungin uurteiseen tilaan. Ruuska antaa urbaanille tilalle mahdollisuuden artikuloida itseään kielellistaiteellisen tutkimuksen kautta. Kieli, sen käyttö ja sen tulkinta ovat koko opinnäytetyössä läpi kulkeva punainen lanka. Ruuska tuo esiin, miten kielellä ”voisi rakentua vaihtoehtoisia tiloja – nimittäin kuljeskelijan ovelien, uppiniskaisten, ja vastaan panevien askeleiden avulla, jotka ovat myös niitä taktiikoita, joilla kävelijä vastustaa tilan vallitsevia normeja.” Ruuskan tutkimuksessa kieli artikuloi ja järjestäytyy, kieli tuo näkyväksi ja kapinoi. Kieli luo paikkoja, muistoja, merkityksiä ja vastarintaa.

Huom:

Mistä tämä määritelmä tulee: ”Metafora taas esittää jonkin asian allegorisesti.” Mistä Ruuskan esittämä Metonymian, metaforan ja allegorian lyhyt oppimäärä tänne tupsahti? Mikä sen funktio on? Ovatko Wandererin käyttämät kategoriat tässä relevantteja, jos niitä ei sen tarkemmin kytketä hobo-merkkien metonyymisyyteen tai metaforisuuteen?

Ruuska kuvaa seikkaperäisesti Irtikytketty tila -harjoitteen, joka toteutuu kävelemällä erilaisissa ennalta rajatuissa urbaaneissa ympäristöissä. Harjoitteen toteutuksia on useita. Ruuska selittää eri toteutusten välisistä eroja. Hän mainitsee muun muassa harjoitteen englanninkielisen toteutuksen leikkisyyden ja pohtii leikin asemaa ja sen roolia tutkimuksensa menetelmänä.

Harjoitteen osallistujien yhteinen tilakokemus alkoi harjoitteen aikana hahmottumaan kahdella tasolla: merkkien piirtämisellä ja

muiden harjoitteeseen osallistuvien jättämien merkkien seuraamisella. Harjoitteen aikana syntyi fyysinen, kadulle liiduilla merkitty tila, joka avautui osallistujille ajallisella viiveellä siten, että merkin piirtäjä ja merkkiä seuraava eivät kohdanneet fyysisesti. Fyysisen tilan hahmottamisen lisäksi syntyi kirjallinen tila osallistujien harjoitteen yhteydessä kirjoittamisista teksteistä. Saman fyysisen paikan eri kokemukset kohtasivat vain tekstin muodossa.

Selväksi tulee, että tässä tutkimuksellisissa harjoitteessa ei ole kyse kulkurihahmon ja sen toiminnan jäljentämisestä roolipelin kaltaisessa pelissä vaan kielellisen ilmiasun löytämisestä kaupungille. Ruuska kysyy: ”Miten yksittäiset kirjoitukset koskettavat kirjoituksen paikkaa? Mikä on paikan osa tekstissä?” ja hän vastaa: ”Kokeestani paljastui, kuinka paikatonta teksti loppujen lopuksi on. Tekstillä on kyllä usein oma paikkansa jonkinlaisena jaettuna käsityksenä siitä, mihin kontekstiin tekstillä viitataan, mutta tuo viite pitää tuntea, tai muuten teksti karkaa paikaltaan muihin paikkoihin, joita lukija ajattelee tekstiä lukiessaan.”

Tuntuu, että harjoitteeseen osallistuvat tapasivat ikään kuin paikattomuudessa, paikan konstruktiossa, fiktiivisessä jaetussa tilassa, jonka harjoite oli tehty havaittavaksi. Kiertotie kulkurihahmon ja sen inspiroiman harjoitteen kautta oli tarpeellinen, jotta tekstuaalisia siirtymiä olisi koettavissa ja käsitettävissä. Kyseessä oli siis nimenomaan kirjallinen yhteinen tila, jonka kulkurin metafora oli mahdollistanut.

Tutkielman lopussa Ruuska uneksii siitä, että *irtikytketty tila* -harjoitteesta tulisi jatkuvaa toimintaa eri puolilla kaupunkia. Tutkielma herättää kysymyksen: mitä jos taiteellinen toiminta julkisessa tilassa olisi normaalia toimintaa? Mitä jos taiteilija ei joutuisi naamioimaan toimintaansa tai pakenemaan kirjalliseen tilaan? Tämä on mielestäni ajankohtainen aihe, joka tulee esille esimerkiksi Pilvi Takalan teoksissa, joissa Takala soluttautuu erilaisiin ympäristöihin ilman, että hän paljastaa soluttautumalleen ympäristölle tekevänsä taiteellista työtä. Hän piilottaa ammattinsa ja naamioi sitä muuksi.

Tunteiden julkisen tilan avaaminen on yleensä esiintyvien taiteilijoiden ja esimerkiksi sosiaalisessa hätätilassa olevien toimintaa. Näyttää siltä, että Helmut Plessnerin huomio siitä, ettei yksityistä

sovi tuoda julkiseen tilaan on pikkuhiljaa väistymässä.[22] Julkisessa tilassa on edelleen konventioita ja sanattomia sopimuksia siitä, miten ihminen tulisi käyttäytyä. Ihmisen omakohtainen tapa olla julkisella paikalla tai kuvataitelijan avoin taiteellinen työskentely kaupunkitilassa on katvealue sosiaalisessa tilassa, jonka rajoja Ruuskan taiteellinen työskentely ja tutkimus tekevät näkyväksi.

Huom:

Ruuska kertoo, että harjoitteeseen osallistuvien teksteissä oli kielellisiä vivahteita kuten murteiden tai metaforien käyttö. Mietin lisäksi, miten vaikuttaa se, että harjoitteen eräissä toteutuksissa osallistujat tuntevat toisensa (kollektiivin sisäiset toteutukset). Taiteilijaryhmän sisäinen dynamiikka saattaa olla myös haaste: se saattaa tuottaa oman kielellisen sisäpiiriymmärryksen ja ilmaisun, jonka kommunikoimisen ryhmän ulkopuolisille voi olla haasteellista. Tämä on asia, joka tutkimuksen yhteydessä olisi myös kiinnostavaa käsitellä tai rajata käsittelyn ulkopuolelle.

Kolmas tutkielma:

KADONNUT ISOÄITI

Tutkielmaan kuuluva taiteellinen osa on esitarkastettu Kuusankosken Kymitehtaassa pidetyn näyttelyn yhteydessä.

Ruuskan ajallisesti ensimmäinen tohtorin opinnäytteeseen kuuluva taiteellinen osa on tässä tohtorin opinnäytteessä esitetty kolmantena tutkielmana. Se on Ruuskan yhteistyössä Juha Salmisen kanssa tekemä elokuva nimeltään *Min nimi on Laura Viljander*. Duo käsittelee teoksessaan historiallispoliittista katvealuetta, Suomen sisällissotaa häviäjien silmin katsottuna. Samantyyppinen lähestymistapa on kuvataiteilija Milja Viidan elokuvassa: *11th of May* 1918 (2004). Viitakin vaeltaa kameran kanssa saman matkan kuin sotavanki Hilja Heino aikanaan. Ruuska ja Salminen vievät ajatuksen rekonstruoidusta tilanteesta vielä pidemmälle, soveltamalla työskentelyynsä Alexandr Medvedkinin elokuvajuna-menetelmää. He vievät elokuvansa alkuperäiselle tapahtumapaikalle, Kuusankosken Kymitehtaan nyttemmin suljetulle

22 Plessner, Helmut. 2018/2002. *Grenzen der Gemeinschaft, Eine Kritik des sozialen Radikalismus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

rakennukselle, jossa vankeja aikanaan pidettiin. He esittävät elokuvan siellä nykyisille paikallisille asukkaille ja elokuvan hahmojen jälkeläisille.

Min nimi on Laura Viljander -elokuva omaa selkeästi dokumentaarisen elokuvan piirteitä ja siinä on tunnistetavissa Ruuskan opinnäytetyön pääteemoja: katvealue sekä poissaolevan kautta tutkiminen. Myös vaeltaminen ja paikan (ja sitä kautta tapahtumien) rekonstruoiminen kävelemällä ovat elokuvassa tärkeässä roolissa.

Lauran tarina on kertomus vaikenemisesta. Se ottaa voimakkaasti kantaa paikallishistoriaan rikkomalla hiljaisuuden. On mielenkiintoista lukea tutkielmasta, miten Ruuskan mukaan irtikytketyt tilat tässä toteutuvat: Ruuska puhuu teoksen yhteydessä irtikytkennästä poliittisena ilmiönä, joka tapahtui Suomen sisällissodan aikana ja sen jälkeen muistin eväämisenä. Ruuska viitaa tutkielmassaan muun muassa taiteilijatutkija Henna Lainisen katve-käsitteen käyttöön sekä folkloristi Ulla-Maija Peltosen ajatuksiin, jonka mukaan ”kollektiivisesta muistista unohdetut kertomukset elävät katveissa.” Ruuska soveltaa myös Michel de Certeaun ajatuksia, joissa tila esiintyy kysymyksenä aistittavan ja poliittisen kohtaamisesta. Tässä tulee esiin irtikytkettyjen tilojen konseptin vastarintaluonne ja tutkimuksen potentiaali arkojenkin aiheiden sanallistamisessa.

Ruuska ja Salminen pystyttävät elokuvallisen muistomerkin tapahtumapaikalle. He tekivät huolellista taustatutkimusta Laura Viljanderin elämästä ja sovelsivat erilaisia luovan kirjoittamisen menetelmiä eläytyäkseen Viljanderin aikaan ja silloiseen tilanteeseen.

Huom:

Miksi Ruuska kutsuu tätä elokuvaansa kokeiluksi?

Elokuva on huolellisesti viimeistelty teos. Tutkielmassa puuttuvat osittain kuvatekstit (Verner vaikenee- ja Kadonnut isoäiti -osioissa). Koska työnjakoa Ruuskan ja Salmisen välissä ei ole tarkemmin eritelty, on elokuva ja sen taustatyö sekä Ruuskan että Salmisen yhteistyössä aikaansaama. Mielestäni tästä ei synny minkäänlaista tekijyyden ristiriitaa. Päinvastoin yhteistyö ja ajatusten kehittäminen keskustelujen kautta on osa Ruuskan tutkimuksellista menetelmää. Tämän seikan olisi mahdollisesti voinut eksplisiittisesti selvittää tämän tutkielman yhteydessä.

Ruuskan esimerkkien runsaus ja monialaiset kytkökset näyttävät olevan ehtymättömiä. Teksti etenee, kuin kuljeksiva ajatus ilman, että se menettäisi terävyyttään ja ilman, että tekstistä tulisi laimeaa.

Ruuska onnistuu aina ajoissa palaamaan omaan aiheeseensa ja puskemaan tekstiänsä ja tutkimustaan eteenpäin. Ruuska on tietoinen eklektisestä kontekstualisoinnistaan. Hän huomauttaa: ”Tarkastelen tässä tutkielmassa myös teorioita niin kuin ne olisivat kulkureittejä. Saatan siis seurata jotakin teoriaa kappaleen matkaa ja kääntyä sitten toiselle polulle.” Ruuskan epäsuoran filosofoinnin tutkielmat pohtivat, kuvailevat ja ehdottavat ilman binääristen positioiden asettelua.

Ruuskan tohtorin opinnäytetyö on kokonaisuudessaan vaikuttava, silmiä avaava ja eheä. Ehdotan tässä lausunnossa pieniä viimeistelyjä ja painopistetarkastuksia. Ruuska voi ottaa ne huomioon, jos katsoo sen aiheelliseksi. Ennen kaikkea suosittelen kuitenkin lämpimästi ja ilolla, että Jaakko Ruuskan kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytteen kokonaisuus Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa hyväksytään!

Helsingissä 31.7.2023
Denise Ziegler kuvataiteilija, yliopistonlehtori,
Monialaiset taideopinnot (TAITE), Aalto-yliopisto, Taiteen ja median laitos

Esitarkastuslausunto 3/2

Esitarkastuslausunto Jaakko Ruuskan Kuvataiteen tohtorintyöstä
Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa

Jaakko Ruuskan tohtorintyö Irtikytketyissä tiloissa poissaolevan kosketuksia katveessa koostuu kolmesta ekspositio-tutkielmasta, jotka käsittelevät kolmea taiteellista kokonaisuutta. Hän kuvailee itse kokonaisuutta seuraavasti: ”Tutkimus koostuu kolmesta esseistisestä tutkielmasta, joissa esittelen sen, miten kohtasin irtikytkennäksi kutsumani kokemuksellisen ilmiön erilaisissa yhteyksissä, ja kolmesta tutkielmissa esiteltävästä taiteellisesta osasta.” Tohtorintyön osat ovat *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* (2017–2021), *Irtikytketty kaupunki* (2021–2023) ja *Kadonnut isoäiti* (2021–2023). Näitä kolmea osaa edeltää johdantoluku. Ensimmäinen tutkielma tarkastelee resiinamatkaa käytöstä poistetulla rautatiellä. Toinen on kaupungilla kuljeskeluun ja irtolaisuuteen keskittyvä harjoite, joka toteutettiin muun muassa

Etu-Töölössä 2021. Taustalla on koronapandemian aiheuttama pakkoeristyneisyys ihmiskontakteissa. Kolmas osuus on tutkielma, jonka taustalla on näyttely Kuusankoskella ja siihen liittynyt Juha Salmisen kanssa tehty elokuva *Min nimi on Kaisa Viljander*, näyttely ja harjoitus tarkastelevat vuoden 1918 tapahtumia ja niihin liittyviä vaiettuja puolia.

Johdannossaan Ruuska taustoittaa tutkimuksensa ja esittelee sen keskeisiä kysymyksiä, metodeja ja taustaa. Samalla hän taustoittaa tutkielmiensa aiheita ja kertoo niiden yhteyksistä omiin taiteellisiin. ja muihin kiinnostuksensa kohteisiin. Johdannon lopussa oleva akateemisen ja taiteellisen tutkimuksen vastakkainasettelu ei avaudu, kun akateemista tutkimusta ei oikeastaan määritellä. En oikein myöskään koe, että tänä päivänä ja tässä yhteiskunnallisessa ilmapiirissä, jossa tutkimusmäärärahoja leikataan ja tutkimuksen arvoa vähätellään, tarvitaan vastakkainasettelua esimerkiksi humanistisen tutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen välille, vaan pikemminkin voisi olla hyödyllistä hahmottaa erilaisten tutkimuksellisten traditioiden kyky toimia yhdessä. Tässä yhteydessä vaikkapa Ruuskan kirjallisuusluettelosta löytyvä Walter Benjamin on hyödyllinen esimerkki, koska hän luo omaa hyvin eklektistä teoriakudostaan, joka tarkastelee niin perinteisiä kuin hyvinkin ei-perinteisiä filosofisen tutkimuksen alueita.

Taiteilija kuvaa itse tutkimuksensa osioita seuraavilla tavoilla: ”Tutkimukseni ensimmäisenä julkaistussa osassa *Elisenvaara–Pieksämäki – hajonnut kone* vetäytyminen kritiikin menetelmänä kääntyi kävelymatkaksi syrjäisen junaradan raunioille. Taiteilijana syrjäseutu sai minut pohtimaan taiteen instituutioiden rajoja, ja herätti kysymyksen, millainen rooli taiteella voisi olla sellaisella alueella, jossa sillä ei ole vakiintunutta asemaa. Taiteellisissa kokeiluissa yritin hahmottaa, mitä junamatkustamisen kokemukselle tapahtuu sen jälkeen, kun junarata kytketään irti rataverkosta. Yritin myös kääntää Gilles Deleuzen määrittelen liike-kuvan käsitteen (Deleuze 1992) vastaamaan ilmaisuvälineenä käytöstä poistetun radan tuntoisuutta. *Panoraaminen katse* -harjoitteessa liikkumaton matkustaminen kääntyi matkustajan liikkumattomuudeksi.” Ruuska huomauttaa saatekirjeessään, ettei lopullista kielentarkastusta ole tehty, mikä näkyy tutkielmassa. Esimerkiksi lainausmerkkejä käytetään paljon sekä suorissa sitaateissa että myöskin hieman hämärtävästi yleiskielisten termien yhteydessä. Tämä heikentää argumentaation vakuuttavuutta, koska moni argumentti tai näkemys jää lainausmerkkeihin päätyessään heitoksi.

Tutkimuksen toisen osan Ruuska määrittelee seuraavasti: ”Kysymys, miten yhteinen tila voisi rakentua irtikytkettyyn tilaan, vaivasi minua myös seuraavaksi aloittamassani tutkimuksessa. *Irtikytketty kaupunki* -tutkielmassa yritin hahmottaa, miten urbaani tilan järjestys voisi näyttäytyä kuljeskelijaa puhuttelevana tekstinä. Vertasin Michel de Certeaun teoriaa siitä, miten kaupungilla kuljeskelu näyttäytyy uppiniskaisena vastarintana urbaanin järjestyksen kieliopille (de Certeau 2013), kulkureiden keskuudessa ainakin 1900–luvun alkupuoliskolle saakka Euroopassa ja luultavasti myös Yhdysvalloissa käytettyyn salamerkkien järjestelmään.” *Irtikytketty kaupunki* -osuudessa jäin pohtimaan ruumista terminä, ehkä keho olisi tässä yhteydessä toimivampi, koska kyse on elävien ihmisten kehoista ja niiden välisestä etäisyydestä? Toisaalta Ruuskan taustateoriana vaikuttavan Maurice Merleau-Pontyn kohdalla vakiintuneeksi ilmaisuksi on tullut ruumiin fenomenologia. Toinen huomatukseni koskee utopiaa ei-paikkana. Utopioiden historiassa on myös tiettyihin määriteltyihin paikkoihin sitoutuva juonne, josta esimerkkinä käyvät vaikkapa Thomas Mooren Utopia-saari, El Dorado tai monet muut kaukaisiin ja vaikeasti saavutettaviin paikkoihin liittyvät kuvaukset ja kokemukset.

Ruuska kuvaa tutkimuksensa kolmannen osan seuraavasti: ”Kadonnut isoäiti -tutkielmassa vertasin elokuvaa tilan käytäntönä (de Certeau 2013) muistitietotutkimuksessa kehitettyyn muistin paikan käsitteeseen (Peltonen 2003). Havaitsin, että muistitietotutkimuksessa fyysisessä tilassa sijaitsevat paikat tunnistetaan muistin paikoiksi noiden paikkojen välittämien viestien kautta (Peltonen 2003, 238). Kun muistin paikka kääntyi dokumentaarisen elokuvan aiheeksi, tuli vastaan uudenlaisia kysymyksiä, joiden ymmärtämiseen muistitietotutkimuksen havainnot eivät tarjonneet vastauksia.”

Ruuskan ekspositio käsittää paljon tekstuaalista materiaalia, minkä lisäksi hän liittänyt dokumentaristista kuva- ja videomateriaalia. Kokonaisuutena hänen tutkielmansa tuntuu olevan ensisijaisesti kirjallinen, ja hän itse kirjoittaakin esseistisestä lähestymistavasta, jonka hän liittää T. Adornon ajatukseen esseestä ajatuksellisten katvealueiden kartoittajana ja kriittisenä metodina. Ruuska kirjoittaa paljon kuljeskelusta ja liikkumisesta. Hän taustoittaa metodinsa Kansainvälisiin situationisteihin ja lettristeihin, minkä lisäksi eräs implisiittinen aspekti linkittyy osallistuvaan ja seuraavaan havainnointiin eräänlaisessa etnografisessa perinteessä. Research

Catalogue soveltuu sangen hyvin Ruuskan tutkimuksen esittelyyn, mutta laajat tekstiosuudet ovat hieman raskaita luettavia. Onneksi taiteilija on lisännyt tekstit myös pdf-muodossa.

Ruuskan argumentaatio on yleensä sujuvaa ja perusteltua, mutta välillä hän sivuuttaa asiat hieman liian nopeasti ilman taustoittavaa keskustelua ja väitteittensä avaamista. Esimerkistä käy huomautus siitä, miten hänen käsityksensä paikasta eroaa esimerkiksi Lena Séraphinin tai Minna Heikinahon paikkakäsityksistä. Ruuska ilmoittaa, että näin on, mutta ei kerro asiasta sen enempää, jolloin lukijalle ei avaudu mahdollisuutta pohtia väitteen paikkaansa pitävyyttä tai sen perusteluja.

Jaakko Ruuska osoittaa vakuuttavasti kykynsä valmistaa laajoja, teemallisesti ja ajatuksellisesti monisyisiä, ja taiteellisesti kunnianhimoisia kokonaisuuksia. Hänen taiteellinen tutkimuksensa on moniäänistä ja vivahteikasta kuljeskelua erilaisten identiteettien, aikojen ja paikkojen maisemissa. Ruuskan harjoitteet, yhteisteokset, elokuvat ja muut taiteelliset työtavat kertovat hyvin hänen monipuolisuudestaan ja siitä, miten hän osoittaa nykytaiteellisen tutkimuksen kykenevän argumentoimaan niin historiallisista kuin tämän hetken sosiaalisista ja kulttuurisista kysymyksistä.

Edellisen perusteella ehdotan Jaakko Ruuskan Kuvataiteen tohtorintyötä *Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa* esitarkastuksen hyväksymistä.

Helsingissä 1.9.2023
Dosentti Juha-Heikki Tihinen
Nykytaiteen tutkimuksen ma. professori, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Esitarkastuslausunto 3/3

Lausunto Jaakko Ruuskan väitöskirjasta *Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa*

Jaakko Ruuskan väitöskirja on tutkimus irrallisuuden ja kytköksen paradoksaalisesta yhteydestä. *Irtikytketyissä tiloissa* käsittelee poissaolevan kokemusta ja vaihtoehtoisten kytkentöjen mahdollisuuksia

tilanteissa, joissa totuttu järjestys hajoaa. Irtikytkentä määrittyy väitöskirjassa sekä erottelevaksi kytkökseksi että erilaisten paikkojen, aikojen ja kehojen kytkeytymiseksi toisiinsa. Käsitteen kaksijakoista voimaa käsitellään väitöskirjassa erityisesti tilan kokemuksen kontekstissa.

Väitöskirja koostuu kolmesta tutkielmasta, joista jokainen lähestyy, käsittelee ja kokeilee irtikytkennän käsitettä ja toimintaympäristöä eri tulokulmasta. Tutkielmia yhdistää kunkin aihepiirin vankka taustoitus ja sijoittaminen tutkimusperinteeseen. Kirjoitetut, esitykselliset ja (audio)visuaaliset osat ovat tiukassa yhteydessä tutkittuun paikkaan, sen maastonmuotoihin, historian kerroksiin, äänimaisemaan. Kussakin tutkielmassa kuljeskelulla on keskeinen metodologinen rooli; irtikytkentä saa tutkimuksessa hahmonsa harhailun ja vaeltelun myötä. Tutkimuksen taiteelliset osat juontavat esitystaiteen kollektiivisista metodeista ja tutkimukseen liittyvät harjoitteet onkin toteutettu yhteistyössä *Toisissa tiloissa* -kollegoiden kanssa. Valokuva ja elokuva läpäisevät väitöskirjan keskeisinä paikan tutkimuksen välineinä.

Ruuskan väitöskirja on luonteeltaan kokeileva ja pidän sen erityisenä vahvuutena kokeilevuuden onnistunutta asemointia tutkimuksen eetoksena. Tutkimuksen tavoitteet on aseteltu ja artikuloitu niin, että kokeilu tuntuu suorastaan ainoalta varteenotettavalta otteelta toteuttaa tutkimus irtikytkennöistä. Taiteellisen tutkimuksen vaiheet on puolestaan sanallistettu ja dokumentoitu niin, että lukija voi kokea kokeilujen kehkeytymisen, nykimisen, pysähtymisen ja kiihtymisen. Väitöskirjan tuntu on tapahtumallinen.

Johdanto-osuus sekä kunkin tutkielman taustoitus ja reflektio osoittavat Ruuskan teoreettisen hahmotuskyvyn, ja mikä parasta, teoria ei ilmene tutkimuksessa selityksenä tai valmiina ajatusmallina vaan taiteellisiin kokeiluihin verrattavissa olevina kulkureitteinä. Käsitteet ovat eräänlaisia harjoitteita, jotka muodostavat uusiin suuntiin johtavia polkuja. Joskus ne eivät vie minnekään.

Väitöskirja on kirjoitettu esseistisellä tyylillä, mikä tarkoittaa tässä yhteydessä erityisesti käsitteiden ilmiasun purkamista ja merkitysten eksplisiittistä haastamista ja reflektiota. Kieli on parhaimmillaan ilahduttavan rikasta, mistä hyvänä esimerkkinä toimii *Kadonnut isoäiti* -tutkielman johdannon lausahdus ”vaietut kertomukset puhelevat hiljaisuutena”. Esseistiikan ja akateemisten vaatimusten yhteen tuominen ei kuitenkaan ole itsestään selvää, ja paikoin

väitöskirjan tekstiosuuksien kappaleiden pituus ja käsitteiden juoksu tuntuukin tarpeettoman raskassoutuiselta. Esitän tuonnempana muutaman ehdotuksen siitä, miten tätä osuutta voisi vielä kehittää.

Kokonaisuutena Ruuskan väitöskirja on monipuolinen ja kiehtova kokonaisuus, joka tuottaa uutta tietoa tarkastelun kohteena olevista irtikytketyistä tiloista ja niiden kokemuksellisista ulottuvuuksista. Tutkimuksen metodi on harhailussaan systemaattinen ja perusteltu. Metodiikkaan liittyvät harjoitteet on esitelty niin, että ne voi tarpeen mukaan toistaa toisissa tiloissa, mikä on merkittävä kontribuutio taiteellisen tutkimuksen kentälle. Kommentoin seuraavaksi väitöskirjan Research Catalogue -sivustolla julkaistua kolmea tutkielmaa erikseen, mutta totean jo tässä vaiheessa, että Ruuskan väitöskirja täyttää kuvataiteen tohtorin tutkinnon kriteerit. Esittämäni kysymykset ja parannusehdotukset eivät tee tästä lausunnosta ehdollista.

***

Elisenvaara-Pieksämäki – hajonnut kone -tutkielma käsittelee rataverkosta irtikytkettyä junarataa ja sen tilakokemusta. Junarata määrittyy tutkielmassa katvealueena, jonka kokemus pyritään ”uudelleenkytkemään” taiteellisen tutkimuksen metodein. Työskentelyä ohjaa *Toisissa tiloissa* -kollektiivin kanssa kehitetyt harjoitteet, jotka jäsentävät katvealueen aistimellista kokemusta esitystaiteen periaatteita hyödyntäen. Tutkielman moottorina on paitsi lihasvoimin kulkeva resiina mutta myös kokeilevuuden ja koettelun eetos, joiden kautta piirtyy totuttuja havainnon rajoja tutkiva ja haastava asenne.

Tutkielman aineisto on runsas ja monipuolinen. Se sisältää harjoitteiden ja esitysten audiovisuaalisen ja kirjallisen dokumentaation, osallistujien palautteen, haastatteluja, valokuvia ja polaroid-kuvia sekä Ruuskan oman reflektion tapahtuneesta. Reflektio on pääosin kirjallista, mutta myös tutkielman taitolla on pyritty tuomaan esiin junaradan kokemukseen liittyviä kytkentöjä.

Pidän tutkielman erityisenä vahvuutena Ruuskan kykyä osoittaa harjoitteiden tavoitteet suhteessa aihepiiriin ja analysoida kriittisesti harjoitteissa (ja toki myös esityksissä) tapahtunutta ja aistittua. Hän osoittaa käytännössä, miten ”tuottava vetäytyminen” (vrt. Lorey 2008) toiseen ilmaisumuotoon – kokeilevasta esitystaiteesta kirjoittamiseen – sysää liikkeelle uutta tietoa rataverkoston aktuaalisista

ja virtuaalisista kokemuksista. Tutkielma asettaa taiteellisten kokeilujen ja niistä kirjoittamisen rajan omaperäisesti ja kiinnostavasti.

Tähän liittyy myös Ruuskan taito käyttää teoreettista kirjallisuutta tutkielmansa voimana. Filosofiaa ja elokuvateoriaa ei käytetä selittämään tehtyjä kokeiluja, vaan ne asettuvat pohdiskeleviksi keskustelukumppaneiksi tutkimusprosessissa. Keskustelukumppaneiden kirjo on laaja – paikoin ehkä turhankin moniääninen – ja se osoittaa aihepiirin laaja-alaiset kytkennät. Tutkielman keskeiseksi käsitteelliseksi linjaksi Ruuska nostaa Gilles Deleuzen liike-kuvan käsitteen, jonka hän suhteuttaa irtikytketyn rautatien tilakokemukseen. Deleuzen kanssa Ruuska kysyy, miten irtikytketty alue voidaan kytkeä uudelleen yhteiseksi, jaetuksi tilaksi. Ruuskan vastaus on paitsi analyyttinen ja osuva, myös äärimmäisen kiehtova:

”Harjoitteessamme yhden hetkellisen kuvan muodostuminen sai keston, jonka muodostama tila hajosi lakkaamatta aistimuksiksi liikkeestä, jotka tapahtuivat kuvan muodostumisen taustalla. Harjoitteen dividuaalisuus oli siis suhteessa ”kinematograafiseen” liike-kuvaan vaihtanut ’asentoa’.” Keston myötä tuotettu dividuaalisuus on osoitus Ruuskan luovasta tavasta ajatella tilaa ja aikaa toistensa jatkumoina; miten toisiinsa kuvana yhdistyvät tilat tekevät keston ja miten tuo kesto luo oman tilansa. Tällaisen ajatustyön kautta Ruuska pystyy osoittamaan, miten itse elokuvan käsite täytyy ymmärtää laajennetusti. Näiltä osin tutkielmassa olisi mahdollisuus muodostaa laajempiakin media-arkeologisia ja jälkielokuvallisia argumentteja elokuvan olemuksesta.

Tutkielmasta kumpuavien ontologisten kysymysten lisäksi jäin pohtimaan prosessidokumentaatiossa usein toistuvaa kuva-asetelmaa, jossa junarata katoaa keskeisperspektiivin halkomaan horisonttiin. Kiinnostavasti Ruuska toteaa myös tutkimusmenetelmänsä olevan luonteeltaan ”keskipakoinen yritys koetella rajoja”, mikä luo ilmeisen kytköksen dokumentaation ja menetelmän välille. Jäin miettimään keskipakoisuuden suhdetta irtikytkennän käsitteeseen: mitä ja miten keskipakoisuus irtikytkee?

***

Irtikytketty kaupunki -tutkielmassa Ruuska tarkastelee urbaanin tilan irtikytkentää kulkurin näkökulmasta. Kulkuri on tutkielmassa käsitteellinen henkilö, jonka merkkijärjestelmän avulla etsitään

vaihtoehtoista tilajärjestystä kontrolloidussa kaupunkiympäristössä. Koronapandemian aiheuttama kokoontumisten irtikytkentä tuottaa tutkimukselle taustan, jota vasten tutkimusongelmaksi muodostuu vaihtoehtoisten yhteyksien tai välisyyksien tavoittaminen tilanteessa, jossa kokoontuminen jaettuihin tiloihin on mahdotonta.

Tutkielma alkaa dokumentaatiolla ja pohdinnalla valokuvavaihdosta Ruuskan Japanissa asuvan ystävän kanssa. Osapuolien pandemia-ajan päiväkävelyillään ottamat ja jakamat valokuvat eivät riittäneet tuottamaan kaivattua yhteisen tilan kokemusta. Kulkureiden merkkikieli nousi esiin vaihtoehtona, joka voisi kytkeä kaupunkitilassa liikkuvat kehot toisiinsa kokoontumiskiellon aikana. Ruuska kehitti yhteistyössä Jokitalon ja Korosuon kanssa kulkureiden merkkijärjestelmään perustuvan harjoitteen, jossa osallistujat jättävät toisilleen viestejä kaupunkitilassa toisiaan tapaamatta.

Tutkielma on väitöskirjan kokonaisuudessa kiinnostava erityisesti siksi, että se kääntää huomion kieleen ja siihen, miten kaupunkitilasta kirjoittaminen ja kirjoitusten lukeminen rakentaa kudelmaa toisistaan erillään olevien kehojen välillä. Sanotetuista havainnoista tulee vaihtoehtoinen jaettu tila, joka on koostettu kollektiivisesti kaupunkitilassa liikkuen ja kirjoittaen. Erityisen mielenkiintoista on, että myös kaupunkitilasta tehdyt havainnot ja tulkinnat alkavat vaeltaa kirjoitetuissa viesteissä. Niiden paikkasidonnaisuus hälvenee ja yhteyksiä alkaa muodostua eri paikoissa tehtyjen havaintojen ja niistä kirjoitettujen tekstien välille.

Irtikytketty kaupunki on toteutettu perustellusti ja huolellisesti aihepiirin rajapintoja kokeillen. Taustoitus on asiantuntevaa, harjoitteen eksplikointi selvää ja harjoitteen tulosten purku on monisyistä. Jäin kuitenkin kaipaamaan selkeämpää pohdintaa siitä, miten kulkurien merkkijärjestelmä poikkeaa siitä logoksen logiikkaa noudattavasta järjestelmästä, joka järjestää kaupunkitilan normittaviin rooleihin ja funktioihin. Mihin vaeltavien kehojen ja tekstien merkkijärjestelmän vaihtoehtoisuus perustuu ja onko vaarana, että siitäkin voi muodostua kurinormin käytäntö? Miten kulkuri käsitteellisenä henkilönä operoi pandemianjälkeisessä kaupunkitilassa vai ovatko vaeltavat kehot ja tekstit poikkeustilan metodi?

***

Kadonnut isoäiti -tutkielma käsittelee irtikytkentää muistin paikkojen ja vaikenemisen kautta. Aiheena on Suomen sisällissodan aikainen punaisten teloitus Kuusankoskella ja tapahtuman vaietut kertomukset. Tutkielman päähenkilönä on yksi teloitetuista, Laura Viljander, jonka elämää ja kokemuksia tutkimus luotaa. Pääasiallisena työkaluna on elokuva ja sen kyky (tai kyvyttömyys) kytkeä uudelleen katveeseen sysätyt muistot ja muistin paikat. Toisin kuin väitöskirjan kaksi muuta osaa, tämä tutkielma ei perustu *Toisissa tiloissa* -työryhmän kanssa tehtyihin harjoitteisiin. Tutkielman keskeinen yhteistyökumppani on kuusankoskelainen näytelmäkirjailija Juha Salminen, jonka kanssa Ruuska toteutti *Min nimi on Laura Viljander* (2018) -elokuvan. Tutkielmaan kuuluu lisäksi historiallisen tapahtuman ja paikan taustoitus, käsitteellinen pohdinta, kaksi videoitua haastattelua sekä tekstin oheen taitettuja valokuvia ja arkistomateriaalia.

Myös tässä tutkielmassa käveleminen on keskeinen metodi. Elokuva on kuvattu kävelemällä vankien teloituspaikalleen kulkemaa reittiä pitkin ja valmiissa elokuvassa reitin varrelta löytyy paikkoja, joissa ääniraidalle annetaan korostunut rooli. Valituissa paikoissa yhdistyy telottajilta paenneen vanki Verner Granqvistin 1960-luvulla taltioitu tapahtumakuvaus (YLE 1967) ja Laura Viljanderin fiktiivinen kirje äidilleen. Kuvan ja äänen suhde on tässä toteutettu hienosti ja yllättävästi. Kytkös sitoo katsojan paikkaan erityisellä tavalla. Samoin kuin *Irtikytketty kaupunki* -tutkielmassa, myös tässä yhteydessä Ruuska esittää, että kertomusten kudelma muodostaa diskursiivisen tilan, jonka yhteys vankien kulkemaan reittiin ja kuvattuun maailmaan on implisiittinen

Toivoisin, että Ruuska artikuloisi selvemmin, mitä tämä implisiittinen suhde tarkoittaa irtikytkettyjen tilojen näkökulmasta. Mikä on diskursiivisen tilakudelman, vankien kulkeman reitin ja elokuvan kuvauspaikan (irti)kytkentä? Kysymykseni juontaa siitä, että Ruuskan väitöskirja tarjoaa useita tilan määritelmiä – esim. virtuaalinen, aktuaalinen ja diskursiivinen – mutta aina ei ole täysin selvää, minkälaisessa tilassa liikutaan tai miten tilat suhteutuvat toisiinsa.

Toinen pohdintaa aiheuttanut seikka liittyy *Irtikytketty kaupunki* -tutkielmassa esiteltyyn käsitteelliseen henkilöön. Tulkitsen *Kadonnut isoäiti* -tutkielmaa niin, että historiallisesta katveeseen sysätystä Laura Viljanderista tulee tutkielmassa myös eräänlainen

käsitteellinen henkilö, jonka avulla muistin politiikkaa voi tutkia. Paikkasidonnaisen muistitutkimuksen näkökulmasta olisi todella mielenkiintoista pohtia, miten vaiettu historiallinen elämä voidaan uudelleenkytkeä käsitteellisen henkilön kautta.

***

Näiden tutkielmiin liittyvien yksityiskohtien lisäksi haluan nostaa esiin muutaman väitöskirjan luettavuuteen liittyvän seikan, joihin toivon kiinnitettävän huomiota. Vaikka väitöskirja on hyvin kirjoitettu, sen luettavuutta haittaa pitkät kappaleet, kappaleiden sisäiset listat, sekä jäsennyksen puute. Koska teksti on tarkoitettu luettavaksi verkossa, sitä voisi editoida edelleen tähän sopivampaan suuntaan. Kappaleita voisi tiivistää tai jakaa osiin, ja tekstuaalisia irtikytkentöjä voisi osoittaa väliotsikoin. Oikolukuvaiheessa huomio sopii kiinnittää välimerkkeihin – erityisesti kaksoispisteen käyttö ennen teosten nimiä ja lainauksia heikentää luettavuutta.

Jäin myös miettimään taittoa, jossa tekstipalsta asettuu valokuva- ja videodokumentaatiopalstan viereen tai alle. Olisiko mahdollista muuttaa taittoa niin, että kytkennät ja irtautumiset tulisivat läsnäolevammiksi jo taiton tasolla? *Elisenvaara- Pieksamäki* -tutkielmassa esitetty ajatus kytkennöistä pitsiliinamaisena koosteena voisi toimia tässä hyvänä ohjenuorana. Rinnasteiset palstat voisi korvata pitsiliinamaisella reitillä, josta avautuu erityisiä (irti)kytkennän paikkoja. Koska väitöskirjassa on huomattavan painava tekstiosuus, harkitsisin uudelleen myös valkoinen teksti mustalla pohjalla -valintaa. Se ei ole erityisen lukijaystävällinen ratkaisu ja työn kokonaisuuden kannalta olisi hienoa, jos teksti olisi helpommin luettavissa.

Viimeisenä huomautuksen totean, että tutkielmien kirjoitetuissa osuuksissa on jonkin verran toisteisuutta, mikä olisi hyvä korjata oikoluvun yhteydessä. Erityisesti vaikuttaa siltä, että johdantoa kirjoitettaessa tutkielmista on nostettu aihioita, joiden kääntämistä johdannon kielelle ei ole viimeistelty. Johdantoon voisi myös lisätä pohdintaa kävelemisestä metodina: erityisesti Sarah Pinkin ’kävelty etnografia’ ja Stephanie Springgayn & Sarah E. Trumanin *Walking Methodologies in a More-than-human World* (2018) saattaisivat rikastuttaa väitöskirjan keskeisen metodin esittelyä.

***

Jaakko Ruuskan väitöskirja *Irtikytketyissä tiloissa – poissaolevan kosketuksia katveessa* on kunnianhimoinen ja onnistuneesti toteutettu taiteellinen tutkimus irtikytkettyjen tilojen kokemuksesta. Väitöskirjan kolme tutkielmaa käsittelevät aihetta eri näkökulmista hyödyntäen ja tutkien eri taidemuotojen ominaisuuksia esitystaiteesta kirjoittamiseen ja elokuvaan. Ruuskan kyky liikkua ilmaisumuotojen välissä rinnastuu hänen taitoonsa asettua keskusteluyhteyteen niin filosofisten, sosiologisten kuin historiallisten kysymystenasettelujen kanssa. Ruuskan rajoja rikkova ja kokeilevuutta painottava väitöskirja täyttää kuvataiteen tohtorin tutkinnon kriteerit ja hänelle voidaan myöntää väittelylupa.

Kiitän saamastani mahdollisuudesta tutustua Ruuskan ajatteluun ja taiteelliseen tutkimukseen.

Turussa 24.8.2023
Professori Ilona Hongisto

Case 2

Lauren O'Neal (2023)
Assembling a praxis:
choreographic thinking and curatorial agency
Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-440-7

Doctoral studies started: autumn 2009
Public examination: 26 May 2023

Lauren O'Neal's doctoral thesis consists of a series of curatorial projects realised at the Lamont Gallery in Boston. In terms of the pre-examination process, the long distance from Helsinki constituted an issue to consider from the very beginning. Since it was not feasible – both for ecological and financial reasons – to send the pre-examiners all the way to Boston, the artistic parts of O'Neal's thesis were pre-examined based on documentation. Further, the fact that one of the curatorial projects was realised during the covid lockdown, forced O'Neal to develop creative ways of sharing the research. The nature of choreographic thinking became visible in this sense as well: in all curatorial projects, the elements generated do not only result in physical form but consist of equally important cut-off material, "things" that maintain as primarily objects – or movements created by (choreographic) thought. The thesis consists of a dissertation text, published as a book, and three multimedia expositions of the related curatorial projects published in the Research Catalogue (RC) platform.

Pre-examined parts of the doctoral thesis:
Open House: A Portrait of Collecting (2015)
Clew: A Rich and Rewarding Disorientation (2017)
Being & Feeling (Alone, Together) (2020)

Cheryle St. Onge, *Untitled* (*Disco Ball*), 2019. Photograph.

Abstract

We curate our playlists, our menus, and our outfits. Urban planning, poetry, and software design have choreographic elements. These phenomena point to the potential of the curatorial and the choreographic to open new spaces for aesthetic engagement.

Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency imagines a site where the curatorial and the choreographic meet. I formulate this "choreographic curatorial" through three projects I developed at the Lamont Gallery. My curatorial practice is characterized by movement and arrangement, embodiment and encounter. What happens when you curate from this position?

Rather than seeing an exhibition as an answer—a static proof of concept or a demonstration of knowledge—I consider exhibition-making to be a dynamic method of prototyping. Within this research, I examine how narratives emerge in open-ended curatorial practice, complicate notions of authorship, investigate the influence of movement, and delineate the contours of curatorial dramaturgy. Throughout this research, I emphasize the vital role of curiosity, experimentation, and desire.

To explore what it means to curate with choreographic sensibilities, I differentiate curating from the curatorial with the help of Maria Lind and Beatrice von Bismarck. I wrestle with defining choreographic thinking with the support of Adesola Akinleye, Erin Manning, and William Forsythe. I reorient myself with the company of Sara Ahmed. Alongside Keller Easterling, I question the need to name and the need to know. I embrace the potential of wondering and wandering with Raqs Media Collective. I dance in museums with Trisha Brown.

As a practice-based artistic research inquiry, my analysis also raises questions about the nature of artistic research. Curation is a key site for my inquiry, but not the only one. My research contributes to broader conversations around how the visual arts and the performing arts intersect, and what this intersection enables. Curation under these conditions becomes a way to ask questions, make introductions, and invite possibilities, using the platform of the gallery space as laboratory, rehearsal room, studio, and stage. It seeks, rather than seeking to answer.

Research Plan

Research Plan Summary (As of July 2019)
Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency

Introduction

My research centers on how choreographic thinking operates within curatorial practice.

Choreographic thinking, for me, includes elements of movement and arrangement, embodiment and encounter. What happens when you curate from this position?

I maintain that my curatorial method, what I am calling choreographic curation, yields an approach that is exploratory in spirit, responsive to context, and open-ended. Curation under these conditions becomes an embodied form of inquiry: a way to ask questions, make introductions, and invite possibilities, using the platform of the gallery space as laboratory, rehearsal room, studio, and stage. It seeks, rather than seeks to answer.

The purpose of this research is to delve more deeply into my own curatorial practice. specifically: to advance my understanding of choreographic thinking in gallery settings, and to analyze and refine my practice. My approach to curating is in conversation with durational and spatial art practices, including installation, sculpture, and dance, among others, but the primary focus is on my curatorial projects: how they are produced via a choreographic ethos, and what they might produce, in turn.

Expanded Art Practice as Curatorial Catalyst: Making, Movement, and Meaning

My curatorial work is part of an expanded art practice. This is beyond simply saying that I curate 'as an artist.' It entails a set of iterative and roving gestures which include making objects, performances, situations, and programs, teaching, chairing panels, organizing events, and encouraging others to make, view, and experience the arts. There is a fluid relationship between activities: each informs the other in an ongoing, indirect feedback loop.

I do my aesthetic thinking and making through movement—the movement of ideas, objects, materials, and people. It is necessary for me to move in order to spatialize my thinking and give ample

room for concepts to emerge, assemble, and rearrange. This moving-mapping-buildingwriting-arranging-researching-testing-configuring practice is not an attempt to get away from something, but rather to move closer. This reveals my curatorial perspective, too: artworks within exhibitions could be said to contain parallel types of movement activities, before, during, and after their occupation in a gallery setting: a choreography of intersection.

On the Emergence of the Choreographic

I draw my initial interest in the choreographic from dance theory, from my own movement practice, and from my various activities in the visual arts, including sculpture, installation, and curatorial work. My work as a performer in museum and gallery-specific performance works have also contributed to this interest.

At the start of the doctoral program, I was focused on the concept of counter-choreography: an expansive, but resistant subjectivity, a compositional approach that takes a detour from finalizable form but that still has aesthetic or emotional resonance (e.g., in the work of Xavier Le Roy and Ulla von Brandenburg).

While counter-choreography has not disappeared as an area of consideration, it began to shift when it was set in relation to my other work. As a curator, I was considering themes such as agency, processual subjectivity, and embodiment through the lens of developing exhibitions and related programs. At the same time, I began to pay more attention to the connections between my dance and movement practices and my work in the studio—activities that have been concurrent for a very long time, but rarely connected.

Doctoral research is an opportunity for me to connect these areas of inquiry, and to develop insights about how these practices (moving, making, curating) intersect and inform each other.

What Is the Choreographic?
What Is a Choreographic Practice?

How do I use 'choreographic thinking' and what do I mean by it within the realm of the curatorial? It may be useful to mention a few theorists briefly, for context, as my own definition is not likely to emerge until the end of this research project.

First: a choreographic practice is not tethered to choreography, dance, or movement arts as they are commonly understood. The

choreographic moves beyond one discipline. It is more about activation and emergence than fixed points or final destinations. It could be a strategy for thinking, or for structuring the event of thinking. Or a technique, a tendency, a way to be inquisitive.

Erin Manning, philosopher and professor of philosophy, studio art, and cinema at Concordia University, notes that "a choreographic practice challenges the presupposition that movement is secondary to form, subjective or objective. The choreographic...is a technique that assists us in rethinking how a creative process activates conditions for its emergence as event" (74).

Choreographer William Forsythe speaks about choreography as a proposal, and argues that it is about thought as much as a particular discipline: "Choreography is the term that presides over a class of ideas: an idea is perhaps in this case a thought or suggestion as to a possible course of action" (90).

Theorist Jenn Joy situates the choreographic in terms of relation: "To engage choreographically is to position oneself in relation to another, to participate in a scene of address that anticipates and requires a particular mode of attention, even at times against our will" (1).

These are situations that are already quite familiar to me as a curator. My challenge, if I am already curating in a choreographic manner, will be to investigate how this works within my practice, and articulate what it enables.

The Curatorial

A number of people, from Beatrice von Bismarck to Paul O'Neill, have written about 'curating' and 'the curatorial,' and what the expanded field of the curatorial might entail. Some of those discussions will surface in my research project, but for the purposes of the summary document, I mention only a few.

Maria Lind proposes the curatorial as a methodology, such as that used by artists in postproduction, drawing from "...the principles of montage, employing disparate images, objects, and other material and immaterial phenomenon within a particular time and space-related framework." She also concedes that this activity "...includes elements of choreography, orchestration, and administrative logistics—like all practices that work with defining, preserving, and mediating cultural heritage in a wider sense" (12).

However, it is not only the logistical or operational aspects of 'orchestrating' exhibitions that link to choreography. I want to reiterate that the choreographic goes beyond choreography to become a mode of thinking, an approach, an event. It allows potential (action) to infiltrate the curatorial, thereby shifting it to an activation rather than an answer.

What happens when the two areas, the choreographic and the curatorial, are mapped or merged? Are there ways to look at theories of the curatorial as they interface with or build on ideas about the choreographic? While the writers on the curatorial I have quoted here are not actually responding to those who have commented on the choreographic, I put them in relation as a speculative gesture: a way to delineate a possible (overlapping) territory.

In terms of Joy's ideas about the choreographic and the relational, Beatrice von Bismarck and Benjamin Meyer-Krahmer might add (italics are mine): A curatorial situation is always one of hospitality. It implies invitation—to artists, artworks, curators, audiences, and institutions; it receives, welcomes, and temporarily brings people and objects together, some of which have left their habitual surroundings and find themselves in the process of relocation in the sense of being a guest. Thus, the curatorial situation provides both the time and the space for encounter between entities unfamiliar with one another (8).

Irit Rogoff, traveling in a parallel plane to Manning and Forsythe, notes that the curatorial shifts from the representational to being a "trajectory of activity"—it is about the ongoing work of knowledge production (and the production of subjectivity as well), not the end-product: "The curatorial as an epistemic structure... It is a series of existing knowledges that come together momentarily to produce what we are calling the event of knowledge..." (23).

By entangling these two strands of aesthetic inquiry—the choreographic and the curatorial—I have arrived at this place: to curate choreographically is not so much to curate performing or dancing bodies in galleries, but rather to use the choreographic as a method and mindset for the production of generative, exploratory exchanges of art objects, ideas, and people within an exhibition context.

My Own Curatorial Knowing & Being

This project attempts to clarify what it is that I know in the curatorial realm.

Curation is both a type of knowledge production and way of constituting subjects. It produces its own agency, in concert with artworks, which have agencies and epistemological territories of their own. It can be a form of pedagogy, or community, or political discourse. It produces effects in collaboration with visitors, spaces, events, and ideas, and in relation to agents beyond the curatorial field itself. I cannot capture all of these, and externalize them collectively as "one thing," but these are some of the possible conditions of the curatorial that I will attempt to address.

My own best curatorial practice is long-form, happening not just in one singular project, but over the course of many. It is most effective when it is embedded in a specific place. It is inherently about an encounter with a public, or with collective publics. It is aware of settings, systems, and institutions, and relationships, but I would characterize it as responsive rather than relational. It tries to uphold a generosity of spirit, but that does not mean that it shares everything or invites everyone.

In response to the *SHARE: Handbook for Artistic Research Education's* 'fourth task' question for artistic researchers, which challenges the researcher to identify the contingent nature of their work, its necessity and the alternatives (278): *No. Right now, it could not be any other way*. To some degree, my project is as much an attempt to share a poetics of choreographic curation as it is an effort to prove that such a thing exists in the first place.

Drawing from/on/alongside: Dance, Performance & Museums

My investigation is part of a broader discourse around the ways the visual arts and the performing arts intersect: the shared histories, methods, or vocabularies, how the different domains together produce new, interdisciplinarity art forms, and how the practices of creation and reception shift when activity in one domain is theorized or produced through the lens of another.

Some recent curatorial theory on the intersection between exhibitions and performance includes Maren Butte et al., *Assign & Arrange: Methodologies of Presentation in Art and Dance* and Florian

Malzacher's and Joanna Warsza's *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*. This intersection is reflected in a number of recent exhibitions, as well, from *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done* at the Museum of Modern Art in New York (2018–2019) to *Objects and Bodies at Rest and in Motion* at the Moderna Museet in Stockholm (2014).

While discussions of curation increasingly reference concepts and vocabularies from dance and the performing arts (and vice versa), many of these do not move past the singular case study. My research project was initiated because I was hungry for a way to develop these passing references into a more robust theoretical structure from which to develop and analyze my work. Although I am not conducting a comprehensive review of these discourses, I am in dialogue with their concerns. I feel there is more to address, however, particularly in the realm of choreographic thinking. Rarely has room been made for speculating about what it would mean to curate through and with the mesh of the choreographic, and how that impacts the process, and potentially the outcome, of a curatorial project.

Assumptions & Conditions: What I Am Doing (and Not)

I am operating under the assumption that curatorial work can be considered part of a broader artistic research practice, an accepted format for making and engaging with art. I am not completely derailing commonly understood notions of curation and exhibition development, but I am pushing at the boundaries in order to create more flexible structures. I am not concerned at this point with the global art market, nomadic curatorial practices, the lure of the art star, or the biennial. Those trends undoubtedly influence all art practice today, but they are not my area of inquiry.

My curatorial practice is set within specific, local settings, in non-commercial and nonspectacular spaces. My exhibition projects often take place in academic institutional environments, but I am not overturning the institutions in which curating takes place. To some degree, I enjoy the challenges, and the structures, that institutional settings provide. I do not balance on these supports uncritically, however. In developing and enacting what I am claiming is a flexible, movement-centered curation, I do critique, debate, and speculate about these 'naturalized,' static, and colonialist conditions of the gallery and the academic institution. I grant that they are inherently

problematic. However, this body of research is to illuminate my own practice, and in doing so make room for future research inquiries that may be outside the scope of this project.

I am taking for granted the idea of interdisciplinarity in the sense that I can be in dialogue with different discourses in the arts, and can draw from a varied set of resources in order to analyze and further my practice. Perhaps this is central: I am usually most in my element when trying to take ideas from one domain and applying them, however inelegantly, to another. These awkward pairings—between the choreographic and the gallery, between the dramaturgical and the art object—are not made lightly. They are a way for me to move, literally and conceptually. They are a means for ideas to move.

Finally, I am not crafting a manual of curatorial practice, at least not one that can be commodified for easy transfer. I disagree with the requirement that new knowledge is always something that can be scaled up, shared, or reproduced. This project will likely expose gaps in my attempts to grasp choreographic curation, shortcomings in my ability to share it completely, inadvertent omissions of details that I will not know to be important until years later, and full-scale chasms where a leap of faith will be required, an acknowledgement of shared, yet incomplete understanding: I kind of get it, you nod. (If I squint and tilt my head) I see what you mean.

Methodologies, Themes, and Questions on Choreographic Curating

My artistic research is conducted through a series of loosely assembled gestures rather than any specific set of repeatable steps. These gestures include: curating exhibitions, reading, organizing panels, developing pedagogical programs, attending lectures and events, visual diagramming, and producing artworks, installations, and performances, among others. All of these varied activities have been called into service as a way of examining my questions on choreographic curation. They function collectively as a 'mapping' practice. I will weave their effects throughout the research project as needed.

Unsurprisingly, these activities are in themselves a form of inquiry, leading to other questions. Some of my questions at the start of this research project included: How can I make curation more like a sculpture? Or a laboratory? Or a front porch? Now, I am curious

to know: What is my method, and how did it develop? Under what conditions or settings does it manifest? What does it enable?

In this research, I will analyze and articulate my method of choreographic curation through the production and close examination of my own curatorial projects. As a supplement to these efforts, I will analyze other exhibitions and artworks that might be considered choreographic in process or effect, and theorize the implications of the choreographic on areas including subjectivity and embodiment.

The exhibition projects I have developed serve as research methodology, research activity, and research outcome. For the written document, I will examine how the choreographic informs and operates in three projects, primarily ones produced in my capacity of director and curator of the Lamont Gallery at Phillips Exeter Academy. I am embedded in my research context. This not only allows me the logistical and production support I need to develop exhibition projects, but it permits me to consider areas of my research as they appear in different forms, over time.

I have access to the process of curation in a way that simply looking from the outside at someone else's curatorial work will not provide. Admittedly, this comes with biases, but this is an artistic endeavor, not a sociological one.

Each exhibition project will elucidate some aspect of choreographic thinking in the curatorial sphere. Projects, archived as expositions on the Research Catalogue, will include exhibition materials and images. The expositions will also contain reflections on the exhibition's process and outcomes.

The theoretical components will be extended via more in-depth texts that form part of the written dissertation. These texts will create a bridge between the expositions and my broader research themes, and may include: what objects can do, curatorial dramaturgy, resistance and refusal, the role of the curator, different modes of sensing and knowing, and how materiality moves. These discussions will be enriched by analyses of outside works of art or exhibitions in order to investigate how these principals operate in other settings. Examples might include the impact of the choreographic in Ragnar Kjartansson's The Visitors, the nature of curatorial dramaturgy in Benedick, Or Else at New York University, or the interchange between scores, drawings, and sculptures in the work of Trisha Brown or Charles Gaines.

The final 'output' will be a printed text, which will be supplemented by project documentation on the Research Catalogue.

Some key themes and questions, in addition to those noted previously, include:

- What does choreographic thinking produce in the curatorial? What is the nature of the thinking process (material, spatial, textual, other) that contributes to the curatorial arc?
- Who else is using the choreographic and how? What does each of these voices bring to the table? What am I adding or how am I expanding the scope of the discussion?
- Knowing & being: what types of knowledge and non-knowledge can curating in a choreographic manner produce or encourage?
- Is there a curatorial dramaturgy? What kind of dramaturgical scaffold is possible or necessary when choreographic thinking drives curation?
- Does choreographic curation follow or produce a score?
- How does space work in the choreographic curatorial method? How do installation, dance, and architecture inform space? How does space perform?
- Role, function, and activity of objects: what can objects do? Can objects and displays be speech acts? Or choreo-acts?
- Role of curator. Does the position of curator/author shift within a choreographic method?
- Temporal dimension of curating. Paying attention/joint attention. Institutional time, learning time, slowness and speed. Role of inaccessibility, boredom.
- How does the choreographic curatorial resist? What does it resist? Is there a 'wayward curating' that challenges or reconfigures normative systems of display, vision, and discursivity?

References, Sources, and Inspirations

In addition to dance and performance theory, I draw from a variety of other texts, thinkers, and theorists. This project benefits from recent writings on curation that address the intersection of performance and curation, as well as select writings from the fields of museum studies, museology, and feminism and queer studies, among other sources. I am indebted to many other experiences: an early production of Athol Fugard's The Road to Mecca, experiencing Ann Hamilton's Event of

a Thread at Park Ave. Armory, seeing Einstein on the Beach 36 years after it was first performed, attending (and being dissatisfied with) a lecture by Jessica Stockholder, and much more. Only some of these latent sources will be referenced or even consciously included.

Artists/exhibition projects I may integrate into this research include:

• Helena Almeida, My Work Is My Body, My Body Is My Work at Jeu de Paume • Ulla von Brandenburg, It has a Golden Sun and an Elderly Grey Moon, Power Plant, Toronto • Constantin Brancusi • Trisha Brown, Floor of the Forest and/or other pieces • Lucinda Childs • Conversations with curators including Ute Meta Bauer, founding director & professor, NTU Centre for Contemporary Art, Singapore, and Meg Onli, assistant curator, Speech/Acts, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia • William Forsythe • Ann Hamilton, the event of a thread, Park Ave. Armory • Lyn Hejinian • Roni Horn • Richard Ibghy & Marilou Lemmens • Tyehimba Jess • Judson Dance Theater • Ragnar Kjartansson • Ralph Lemon • Xavier Le Roy • Annette Messager • Senga Nengudi • Phillipe Parreno, H {N)Y P N(Y} OSIS, at Park Ave. Armory • Sari Palosaari: Time Is Out of Joint, Galleria Sculptor • Liisa Pentti + Co. • William Pope.L • Yvonne Rainer • Jacques Tati

Some of the authors and texts I may consider in my research include (not comprehensive):

• J.L. Austen • Mikhail Bakhtin • Tony Bennett: The Birth of the Museum • Beatrice von Bismarck et al.: Cultures of the Curatorial series • Gilles Deleuze & Félix Guattari: various texts • Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967) • William Forsythe: The Fact of the Matter (and/or other texts) • Pil Hansen & Darcey Callison: Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement • Jenn Joy: *The Choreographic* • Carrie Lambert-Beaty et al.: Dance/Draw catalogue from Institute of Contemporary Art Boston • Efva Lilja • Maria Lind • Kirsten Maar et al.: Assign & Arrange: Methodologies of Presentation in Art and Dance • Florian Malzacher & Joanna Warsza: Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy • Erin Manning • Fred Moten & Stefano Harvey: The Undercommons: Fugutive Planning & Black Study • Hans Ulrich Obrist et al.: Curating Subjects; Ways of Curating • Paul O'Neil, various texts

including The Culture of Curating and the Curating of Culture and "The Politics of the Small Act" essay from OnCurating • Katherine Profeta: Dramaturgy in Motion • Anna-Kaisa Rastenberger & Iris Sikking: *Why Exhibit? Positions On Exhibiting Photographies* • Susan Rosenberg: Trisha Brown: Choreography as Visual Art • Stephanie Rosenthal: Move. Choreographing You. Art and Dance Since the 1960s catalogue • Stephen Weil: Making Museums Matter

Works Cited:

Forsythe, William 2018. Choreographic Objects, in *William Forsythe: Choreographic Objects*. Louise Neri and Eva Respini, Boston/Munich/London/New York, The Institute of Contemporary Art/DelMonico Books/Prestel, 48–49.

Joy, Jenn 2014. *The Choreographic*, Cambridge/London, MIT Press.

Lind, Maria, et al. 2012. *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin, Sternberg Press.

Manning, Erin 2013. *Always More Than One: Individuation's Dance*, Durham/London, Duke University Press.

Rogoff, Irit 2012. Curating/Curatorial: A Conversation between Beatrice von Bismarck and Irit Rogoff, in *Cultures of the Curatorial*, edited by Beatrice von Bismarck et al., Berlin, Sternberg Press.

von Bismarck, Beatrice and Benjamin Meyer-Krahmer 2015. *Cultures of the Curatorial 3: Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*, Berlin, Sternberg Press.

Wilson, Mick and Schelte van Ruiten, eds. 2013. *SHARE: Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam, Dublin, Gothenburg, DIT/GradCAM and ELIA.

Linking paper 1a

O'Neal / Linking Paper: Curatorial Dramaturgy / July 2019
Artistic Research Project: Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency
Linking Paper for Curatorial Project Archive: *Clew: A Rich and Rewarding Disorientation*

This linking paper illuminates some connections between the *Clew* exhibition project and my research on choreographic thinking in curating.

My choreographic curatorial practice includes a consideration of the compositional, the embodied, the dramaturgical, and the temporal. It is a flexible and generative structure for producing exhibitions and artworks.

For me, curating is a practice of wondering and wandering. It is exploratory. While I assemble exhibitions as a response to a set of questions, I am not seeking an answer. A response is somewhat different: it is a way to engage with a set of wonderings, through the act of wandering.

Project Summary

Clew: A Rich and Rewarding Disorientation was a curatorial project developed at the Lamont Gallery at Phillips Exeter Academy, in Exeter, NH, USA. The exhibition, on view from January 20 to April 15, 2017, was the result of a 2-year collaboration between artists Deborah Barlow, painter, Todd Hearon, poet, Jung Mi Lee and Jon Sakata, musicians, and Lauren O'Neal, curator. Drawing from the many ideas evoked by the word clew, from the unfurling sails at the start of a quest, to the myth of the labyrinth, the exhibition emerged into a rich, immersive, and ever-shifting landscape where color, shape, sound, and texture invited viewers on a journey of discovery.

Clew and Curatorial Dramaturgy

As part of this research, I am proposing several attributes and approaches that characterize the choreographic practice that has emerged through my curatorial projects. This linking paper delineates one attribute of this practice, that of curatorial dramaturgy, which I investigate through the *Clew: A Rich and Rewarding Disorientation* exhibition project.

Throughout the process of developing *Clew*, I operated with an increased awareness. I knew that the project was connected to my research interests in choreographic thinking, but I did not yet know how. What was it we were doing, exactly? Something cohered, but escaped, even while I was working in and amidst its amorphous but steady guidance. My 'notneeding- to-know' that I bring to all curatorial projects, alongside my concurrent 'needing-to-know' as an educator and head of an academic gallery, became oscillating motors for my involvement.

Curatorial dramaturgy in my practice has emerged in a two-fold manner: through deep engagement and reflection during curatorial and studio projects, and through my encounters with dance and dance dramaturgy. I situate my research in this manner for several reasons: I view curation as part of my expanded art practice (my

doctoral research focuses on my curatorial practice specifically). I am also in conversation with the spatial and temporal art practices I have pursued outside of the curatorial realm. I began to notice that my curatorial practice echoed the ways I made sculpture or installation, as well as an embodied gesture, stemming from my long-term engagement with various movement practices, including contemporary and modern dance and somatic practices.

Intentionally, I launch my exhibition projects with only a glance or preliminary nod toward a thematic structure. Despite this open approach, however, I am driven by ideas and themes, but I let them develop as part of the process.

As my attention to the mechanics of my curation developed through my artistic research, I became curious to know how it was possible for any theme or narrative to develop in an exhibition. How can I have it both ways? Open-ended and bounded? Fluid and structured? What was it I was seeking by creating a curatorial project? What did I come to know during the process? What did my way of working in the gallery context offer to audiences?

Curatorial Dramaturgy as Motor

Clew: A Rich and Rewarding Disorientation became a response to these questions, and the site of my enaction of the concept of curatorial dramaturgy. Throughout the project, I noticed certain interactions or experiences that seemed to drive the exhibition concept forward. But what was the exhibition concept? The collaborative team only had a provisional sense of the project, guided initially by the word clew, some of the imagery in one of Todd's recent poems, and some of the themes of Deborah's paintings.

In contrast to a more traditional curatorial endeavor, which might propose to prove and illustrate an art historical thesis, *Clew* was elusive. That elusiveness was something that was appealing to all of us, so we made no attempt to nail it down or fix it with any one meaning or agenda. We used the broader associations as a way to 'sail' into the process, and across oceans of experience.

Based on this project, I have concluded that curatorial dramaturgy in my work has emerged as a practice that contains the characteristics of open-ended, provisional, and non-linear narratives, awareness and a flexibility around positions of authorship, expertise, and thematic or textual direction in the role of the curatorial

dramaturg, and a long-format curatorial method that I describe as sustained attention. The way these elements operate include an embodied approach to conceiving of the project, shared by all of the collaborators (and inherent in our aims for the audience), a continuous negotiation with materials (ranging from paintings to sound to water) that can be best described as "coaxing"—the materials coaxed us into working with them, and we, in turn, coaxed them to expand beyond their original purposes.

Raqs Media Collective speaks eloquently about the types of meanings which unfold within conditions of open-endedness:

What does it mean then to culture an exhibition, or any curatorial project, to have it crystallize into meaning and patterns of signification? Firstly, we have to create a flux of starting propositions that are fluid enough, neither too stable nor too volatile, to be conducive to the crystallization of the materials we are working with. Then, we have to make it possible for there to be that degree to contact between the content of works and processes such that incipient patterns may be encouraged to become manifest (without necessarily losing their integrity). We must also make sure that a host of conditions (such as the temperature of attention--neither too hot, nor too cool--and the density and gravity of the ideas and materials) are appropriate, and finally, we have to give the process time ripen, to mature, to crystallize (101).

Reflecting on the process, through the project archive and through my extended text on curatorial dramaturgy, has allowed me to 'see' the structures a bit more clearly. They still waver, as that is their nature, but they are there. My own working definition that stemmed from this inquiry is: Curatorial dramaturgy is the thematic and compositional motor and structuring device of a curatorial activity that produces and scaffolds multiple registers of meaning and engagement. A mouthful, but at least a start.

The When of Artistic Research

When does a curatorial project become "artistic research?" I do not have an answer to that question, but I do differentiate this project from the many other exhibitions I have curated. Even my language in framing this question is telling: "exhibitions I have curated" feels like a very different space than "exhibition as inquiry" or "choreographic curation." By paying close attention to choreographic

thinking in Clew and several other curatorial projects, where I specifically approached them as artistic research, I was able to test my assumptions and conduct trial-runs of strategies and curatorial methodologies.

For the exhibitions before Clew, I could prototype my initial methods of choreographic thinking in the gallery setting, and could develop a sense of its inherent properties of motion, flexibility, assemblage, and embodiment. After Clew, I was able to frame subsequent projects through the lens of curatorial dramaturgy as a component of this choreographic practice.

I can name the components and elements of how choreographic curation works in "nonresearch" exhibitions, though at the end, I also believe that exhibitions I developed outside of the steady gaze of artistic research were less rich, though perhaps more successful within an audience development framework. This is only a hunch, one that will remain untested for now. This is an artistic endeavor, not a sociological one.

Let's go!

Lauren O'Neal
University of the Arts Helsinki, lauren.oneal@uniarts.fi, July 2019

Works Cited:

Raqs Media Collective. "To Culture: Curation as an Active Verb." *Cultures of the Curatorial*, edited by Beatrice von Bismarck et al., Berlin, Sternberg Press, 2012.

Linking paper 1b

O'Neal / Linking Paper: Open House / July 2019
Artistic Research Project: Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency
Linking Paper for *Curatorial Project Archive: Open House: A Portrait of Collecting*

The movement of ideas, materials, objects, and bodies is inherent in my approach to developing exhibitions. This linking paper connects

aspects of the *Open House: A Portrait of Collecting* exhibition project to my research on choreographic thinking in curating.

Project Summary

The exhibition *Open House: A Portrait of Collecting*, was a curatorial project I developed at the Lamont Gallery at Phillips Exeter Academy. The exhibition, on view from January 19 through February 28, 2015, featured a variety of institutional and personal collections. A parallel project, Significant Objects: Meaningful Objects from the PEA Community, which showcased individual objects and their stories, was nestled within the larger exhibition.

Motivations for the Open House: A Portrait of Collecting Exhibition

The motivation for this exhibition was my own discovery of an untended collection within the Lamont Gallery, a non-collecting entity housed within an academic institution. The gallery was created in 1953 as a kunsthalle: a space for temporary, rotating exhibitions. Because of our non-collecting mission, we lacked a comprehensive collection inventory, had no collections management or conservation plan, did not conduct scholarship or curricular integration of the collection, and had no staffing or appropriate storage. No one seemed to know why we had this motley assortment of objects, or why we kept being offered more. My frustration was not that we had all these objects squirreled away, but that I did not have the organizational capacity to address them.

Part of the journey of this linking paper, and of my development of the Open House exhibition, is to map how my thinking shifted from a somewhat stagnant frustration to a more generative exploration through choreographic thinking.

How to Do Things with Objects

As a non-collector, I have an ambivalent relationship with objects. The questions that emerged from my initial frustration of the discovery of the collection included: What drives us to consume and keep items ranging from ticket stubs to cut glass? How do institutions use collections? How are collections (or objects) understood as knowledge? How do collectors share their collections, and what does this act of sharing produce?

At the start of the process, I wondered how I could do things with these seemingly arbitrary collections objects—how to get them out of gallery storage and get them proper care and attention. Despite my own inclinations, I began the exhibition planning with the approach of a more traditional curator/choreographer/director: setting movement, agency, and placement upon bodies—or, in this case, upon objects.

Fortunately, my curiosity saved me from my own habitual and professional gestures of needing-to-know and having-to-show. I shifted my thinking from frustration to exploration. As the project unfolded, it became less about how I (or others) could do things with objects, a unidirectional gesture, than how objects themselves could do things. The project strove to foster connections between people, objects, and memories, instead of about them.

Choreographies of Responsiveness

The Open House curatorial project was generated through, and characterized by, movement. What if, instead of thinking about a collection of objects through the filter of art history (artists, eras, styles) or through functionality (paintings, clocks, textiles), or through themes (activism, trade routes, childhood), I used other methods of addressing the collection and the questions it raised? What if I left aside what "went together" and turned toward what happened when things alongside each other produced difference rather than sameness, opportunity rather than certainty?

Megan Nicely describes the impact of choreographic thinking in the artistic process: Choreographic thinking indicates the ways ideas arise in multiplicity during the process of moving. From this perspective, movement is the movement of thought not requiring something outside to motivate it—particularly not the planned execution of a singular concept, which closes down options (Nicely, IN DANCE).

My shift in thinking—paying attention to what moved me, might be described by Erin Manning, whose theories inform my research, as transduction, and notes this movement is: "a jump in register that incites a new process" (81). The questions I asked became movements of thought that were catalyzed by the (previous)(potential)(anticipated) movement of things, and vice versa. By attending to what emerged, I could be responsive instead of predestined: a choreographic approach, rather than a stationary one. What did the objects propose? Where did the collectors' desires, wishes, and interests lead?

Taxonomies of Movement

I came to identify certain types of movement in conjunction with specific stages of the project. Gathering was the initial gesture, which echoed the etymological roots of "collection," which refers to "a gathering together." It was not simply a gathering (a reproduction of a score set upon an unsuspecting body) but a gathering together. In this phase, I tried to approach my initial questions with curiosity. In the process of gathering my thoughts, I landed on how and why collections are shared, and the impact of that sharing. I viewed the experience of locating and contacting collectors as extending and looping movements: reaching out with an inquiry, pulling back to let those inquiries enter into dialogue with the collections I already had secured, and reaching out again.

Next, I stood back to gain a sense of the field. What had I brought together? What shape did it take? The act of considering all the institutional and individual collectors together, with their diverse collections, divergent subjectivities, and varied viewpoints on their objects and their reasons for collecting became an assembling motion. Not an assembling as summons, but assembling as building, together.

Arranging the exhibition itself was an exercise in making intersections between objects, ideas, collectors, and visitors. What happens when you bring one space (of an object, or an idea, or a display) into conversation with another without leaning too much on the art historical or museological? What if these conversations brought forth affective registers and relations, springing from the compulsion to collect and the desire to share?

Significant Objects, a project where individual employees contributed personal objects and reflections, extended my inquiry more into the realms of the emotional and relational. Contributors considered why an object was meaningful to them in the past, and what it meant to them today. Sharing was an experience of moving and being moved.

Outreach and programs were characterized by holding and touching. Programs offered a place to pause and to hold an object or idea (sometimes literally), to sit with it, to contemplate it. Objects, particularly those that lived with their collectors, revealed their tactile qualities: their worn corners, their frayed edges, and their repairs, lovingly-made.

'More-Than' Objects

My final reflective text, "Constructing a Memory Palace," is about the affective 'surround' of objects—their "more-than," as Manning might say, and how this more-than is a composition in physical as well as mental space. A choreography of relations through the mechanism of joint attention to an object. This choreography "...is the relational force-field not of bodies per se but of the active intervals their relational movement creates, intervals it taps into to make felt the more-than of a given movement composition" (136).

Open House was a compositional exploration into how objects and collections catalyze affective and material movements: between objects and personal memories, between collector and viewer, between private storage and public staging. The compositions that resulted at each stage produced encounters between things not previously in contact. Encounters led to unexpected conversations, which facilitated new ways for objects to become active agents that do things to, with, and for us.

Lauren O'Neal
University of the Arts Helsinki, July 2019

Works Cited:

Manning, Erin. *Always More Than One: Individuation's Dance*. Durham/London, Duke University Press, 2013.

Nicely, Megan. "On Choreographic Thinking." *IN DANCE*, 1 March 2014, https://dancersgroup.org/2014/03/on-choreographic-thinking/. Accessed 1 April 2019.

Pre-examination statement 1/1

Pre-examination report of Lauren K. O'Neal's *Open House: A Portrait of Collecting* (2015) and *Clew: A Rich and Rewarding Disorientation* (2017), published in Research Catalogue

Lauren K. O'Neal's doctoral project is titled Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency. The two exhibition projects Open House and Clew are the first ones of this project I to

be examined. This statement is written based on two expositions published in Research Catalogue.

The aim of O'Neal's research is to examine choreographic thinking and how it operates within curatorial practice. The definition of choreographic thinking is, as O'Neal writes: "It could be a strategy for thinking, or for structuring the event of thinking. Or a technique, a tendency, a way to be inquisitive."

Open house

Open House: A Portrait of Collecting is older one of the two projects, from 2015. It is focused around the concept of collecting, the starting point being a collection that should have not been there. O'Neal writes: "[...] the Lamont Gallery, a non-collecting entity housed within an academic institution. The gallery was created in 1953 as a kunsthalle: a space for temporary, rotating exhibitions. Because of our non-collecting mission, we lacked a comprehensive collection inventory, had no collections management or conservation plan, did not conduct scholarship or curricular integration of the collection, and had no staffing or appropriate storage. No one seemed to know why we had this motley assortment of objects, or why we kept being offered more."

As a curator working in a museum, I can see O'Neal's frustration and sympathize with the project. What a disaster – and on the other hand what potential this "jumble" contains! In the linking paper O'Neal describes her working method moving from classifying objects on the basis of function or art historical period into thinking of affects, desires and wishes. What moves us? "As the project unfolded, it became less about how I (or others) could do things with objects, a unidirectional gesture, than how objects themselves could do things. The project strove to foster connections between people, objects, and memories, instead of about them." I can see this as bold move, to resists the urge to control, catalogue, categorize everything, and instead, address the emotional, sentimental, affective, aspects of collecting – and at the same time ending up creating relations, categories along with thinking and emotions...

The title open house refers to the idea of inviting someone in, opening doors to a place that is otherwise closed or meant for only certain group of people. It is about hospitality – also about exceptional state of things. In my understanding the exhibition Open House hosted several different types of objects, 1) those from the Lamont

gallery collection 2) those from the local collectors Lauren O'Neal has contacted and 3) those from the surrounding educational institutions [Phillips Exeter Academy] community members. This latter project was titled Significant Objects: Meaningful Objects from the PEA Community and in the linking paper was described as a parallel project nestled within the larger exhibition. The way in which the exhibition project grew seems to follow the same logic as the Lamont Gallery collection had grown: organic, associative, haphazard ways of someone having seen or known someone who collects, leaving traces of people and institutions that could serve as potential lenders. I must confess that for me, as someone who explores the exhibition through the Research Catalogue, the most concrete points of the project were the idea of Lamont gallery having a bundle of objects that are not organized and whose history is unknown, as well as the wide variety of the significant objects lend to the exhibition by individuals. The stories people shared with the public were very personal, emotional, occasionally very funny. Thinking these two aspects I almost missed the idea of bringing in the local collectors, individual and institutions. Looking at the documentary images, I realize this could not have been the case had I visited the exhibition at the Gallery. The objects from local collections were very visibly present in the physical exhibition, yet distinguishing them from the Lamont gallery motley of objects was not easy from the documentary images. (I do not intend this as a criticism, but just an observation how the exhibition materials unfolded through the Research Catalogue from my perspective).

In her presentation O'Neal asks "What are the divisions between collections-worthy objects and everyday items? What drives us to consume, save, and keep items ranging from ticket stubs to cut glass? How do institutions use collections? What even constitutes a collection? How is it understood as knowledge? How do collectors share their collections, and what does this act of sharing produce?" To me the exhibition project seems to have addressed many fundamental questions concerning collecting in both individual and institutional level. The collection history and its research is a field of its own, but I guess for anyone who starts to explore different histories of museum collections – including the institution where I currently work, Finnish National Gallery – will discover that also public institutions hold very personal, subjective collections and even though objective and

classifying take on the collections is considered museal and proper, the emotional and passionate are not excluded from the public collection either. In her Research Catalogue presentation O'Neal writes: "I wanted to create multiple, simultaneous, intersecting moments for experiencing joint attention, for sharing memories, and for creating empathy." Open House invites you to think the emotional relations to objects, how our memory is attached to physical objects, how an object is emptied of its functional value due to the emotional load it is carrying for someone.

Clew

Clew: A Rich and Rewarding Disorientations is in a sense more traditional one exhibition, as it could be described as a group show. However, to call it a group exhibition would be misleading. As O'Neal describes, the project "was the result of a 2-year collaboration between artists Deborah Barlow, painter, Todd Hearon, poet, Jung Mi Lee and Jon Sakata, musicians, and Lauren O'Neal, curator." The Research Catalogue presentation underlines how the working process was very collaborative, to the point that the artists did not want to underline the authority of individual pieces.

In Clew it becomes clear that O'Neal is oscillating between different roles, the director and gallery curator who needs to consider practicalities, the doctoral researcher who has a theoretical interest in choreographic curation and a collaborator with friends and colleagues in a creative process.

The subtitle of the exhibition plays with the ideas of being lost: to wander and find things unplanned can be rich and rewarding. Then again, at least metaphorically the spectator is given a clew, a clue, to hold on to, so that the orientation is not lost totally. The exhibition does not aim to tell a story, no particular entry point etc. I see in the Research Catalogue that the process encouraged the group to see the gallery as a platform for encounters. So here choreographic thinking is extending from thinking process – seeing thinking happening in the artworks, in the exhibition – towards all activities around it, in the talks, encounterings, events – everything that happens in and around the exhibition. This attitude was in line with the surrounding educational institutions ideals. O'Neal brings up the Harkness pedagogy, where instruction happens through discussions around a table.

Similarly to the case of Open House also in the case of Clew I feel that the presentation guides me to focus on certain aspects. I am not so much thinking of the artworks but some overall principles of the working process. Even though Research Catalogue can contain also audiovisual materials the multisensory experience of Clew is difficult to translate into a exposition. Again, I feel that the exhibition would have unfolded differently had I been present.

After Open House and Clew expositions the ideas of choreographic thinking in Lauren K. O'Neal's doctoral project becomes clearer. Looking back to the projects, the curator's role and position have been very different from each project, and the outcomes as well distinct. And yet I can the logic in the project following the choreographic thinking, "a way to ask questions, make introductions, and invite possibilities, using the platform of the gallery space as laboratory, rehearsal room, studio, and stage. It seeks, rather than seeks to answer."

A final remark is merely a practical one and concerns pre-examination processes: I can see O'Neal's Research Catalogue presentations are done with care and here the structure of the platform supports the content, which was underlined, especially in the case of Clew: the wandering of the spectator and the joy of finding things. However, to explore two thematically deep and complex projects was quite a challenging task, especially as they happened to be the first encounters with the candidates work. I am very much looking forward to see how this doctoral project proceeds and hope to some day to experience the choreographic wandering in a real exhibition space.

I recommend warmly Lauren K. O'Neal's Open House and Clew to be approved as a part of her doctoral thesis in Fine Arts.

Helsinki, 31st October, 2019
Saara Hacklin, PhD, Curator, Museum of Contemporary Art Kiasma

Pre-examination statement 1/2

Pre-examiner's report on Lauren O'Neal's *Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency*

I have studied the material about two of Lauren O'Neal's curatorial projects, her Linking Papers and her research plan. The first exhibition was named *Open House: A Portrait of Collecting*. It was on display at the Lamont Gallery at Phillips Exeter Academy from 19th January to 28th February 2015, and it featured a variety of institutional and personal collections. The second exhibition was called *Clew: A Rich and Rewarding Disorientation*, and it was also exhibited at the Lamont Gallery from 20th January to 15th April 2017. The second exhibition was the result of a two-year collaboration between O'Neal and four artists (a painter, a poet and two musicians). The main idea for the exhibition came from the word clew, and the result was a labyrinth-like combination of "landscape where color, shape, sound, and texture invited viewers on a journey of discovery." The second exhibition can be seen as an open-ended project, based on collaboration and "continuous negotiation".

The first exhibition concentrated on exhibiting a number of collections and the second created a choreography for exhibition visitors. Choreographic thinking is also the central question in O'Neal's Doctoral Thesis and exists even in its working title. The question of how to create a curatorial dramaturgy is a central part of both exhibition projects.

Lauren O'Neal comments on her ideas about curating in the following way: "For me, curating is a practice of wondering and wandering. It is exploratory. While I assemble exhibitions as a response to a set of questions, I am not seeking an answer. A response is somewhat different: it is a way to engage with a set of wonderings, through the act of wandering." I share O'Neal's idea of wonder and wander which heightens the importance of experiencing the exhibition as a corporeal being who shares the same physical space with the exhibits, and also gives you an opportunity to create a personal bond with the spiritual or emotional space which the exhibition usually creates.

Lauren O'Neal writes about the first exhibition in a following way: "As the exhibition's frame came into my view (something that is always in a state of emergence in my projects), it became clear

that it was not about me—or us—doing something with all of our objects, but rather, allowing our objects to do something to us individually and collectively. Making introductions, alliances, and futures. The arrangement of collections was ultimately about arranging relations—making spaces for their potentials to unfold." I feel that O'Neal analyses the curatorial process well in the previous sentences, which highlight the different characteristics of collective and individual understanding of an exhibition.

I would be interested in reading more about what O'Neal thinks about the difference between an exhibition with research and without research? Does an exhibition without research exist? From my perspective as a professional curator working with collections and exhibitions, I feel that the research part is always present in curating. In this respect curating could be understood as an expanded field of artistic research. O'Neal's understanding of the curatorial process seems to be quite similar to mine, when she writes: "My curatorial work is part of an expanded art practice." She also writes, that in the course of her Doctoral Work she will in a later phase be able to formulate exactly how curatorial work resembles artistic research.

Should a curator understand collecting or be a collector in order to understand the charm or motivation of collecting? I do not think so, but I think it is essential not to undermine UNDERESTIMATE? the complexity of collecting. I do not think you have to be a collector in order to understand collecting, but you have to be sensitive to the various reasons why people collect.

O'Neal writes in her Linking Paper for the Curatorial Project *Archive: Clew: A Rich and Rewarding Disorientation*: "My own working definition that stemmed from this inquiry is: Curatorial dramaturgy is the thematic and compositional motor and structuring device of a curatorial activity that produces and scaffolds multiple registers of meaning and engagement". I feel that in the previous sentence O'Neal understands curational activity as a complex way of creating installations in specific spaces. She also seems to understand the exhibition as a phenomenological phenomenon, which is a sound notion because to visit an exhibition is more complex a phenomenon than people usually think. Same goes for the curatorial process which is complex and does not follow everyday logic, but instead resembles artistic research or work.

I hope that in the future I would be able to experience O'Neal's curatorial projects in reality, and if that is not possible, I would prefer video documentation of the exhibition. Even though the artists' documentations and papers on the projects were well done and very informative, I feel there is always something lacking if you cannot share the spatial experience. The emotional aspect of the exhibition visit becomes emotionally weaker and the experience is more about the correct understanding of what has happened and gaining information about the exhibition, than about the hermeneutics and experiences of an individual experiencing an exhibition. A documentation is a selection which makes, or at least tries to make, things understandable. And the most interesting thing in exhibitions or in the pieces of art is usually that which is the most impossible to understand and more important to experience and live.

Lauren O'Neal's curatorial projects are relevant to her doctoral thesis and she shows a detailed and sound understanding of the complexities in curating. Her linking texts and research plan support each other and I feel that her doctoral project is progressing well. As a submission for a Doctoral Degree in Fine Art I warmly recommend Laura O'Neal's curatorial projects for the approval of the pre-examination board.

In Helsinki 1st November 2019
Mr Juha-Heikki Tihinen

Pre-examination statement 2/1

Pre-examination report of Lauren O'Neal's artistic component *Being & Feeling (Alone, Together)* and artistic doctoral thesis manuscript "Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency".

Lauren O'Neal has submitted the last artistic component *Being & Feeling* (*Alone, Together*) and her artistic doctoral thesis manuscript to be examined simultaneously. The thesis manuscript includes previously examined exhibitions *Open House* and *Clew*, both of which pre-examinations were made based on RC expositions, as well as *Being & Feeling*.

Being & Feeling (Alone, Together)

The last artistic component to conclude O'Neal's artistic research project was an exhibition to be shown at both Lamont gallery (Exeter, USA) and MUU gallery (Helsinki, Finland). For the pre-examiner, it would have been the first show to be seen "live". However, the project was derailed by covid-19. For O'Neal and the participating artists the global scale state of exception created a chance to reconsider and redirect their thinking.

The project has a very fitting title, "Being & Feeling (Alone, Together)". In the website of the gallery, the exhibition is introduced: "This is not an exhibition on emotions, but rather an experimental platform to contemplate the human condition via themes of longing, memory, regret, hope, ambivalence, and delight. How does it feel to encounter representations both familiar and strange? How do we bring empathic curiosity to our interactions with self and others?" The exhibition concept and especially its name appear almost as a tagline for the 2020, but O'Neal reminds us that it was created already before the pandemic hit the globe.

O'Neal repeatedly stresses that the project was not canceled, but carried through in a variety of ways, such as artist talks, event scores, meta-consideration of catalogue process, choreographic responses etc. There were also elements that were canceled or did not take place, but RC exposition O'Neal is able to visit also these parts, which include especially her considerations to engage the audience.

In hindsight, the solution to carry on with the project and seek new ways to execute it makes perfect sense, but one must not forget how new and unknown the situation was for everyone, how the world seemed to change in one blink and how the pandemic made everything deeply unstable. Through that perspective, I see that the *Being & Feeling* (*Alone, Together*) exhibition project was an ideal case of pandemic exhibition (if there ever was one): it was set to study things that eventually become the heart of the project. "What 'moves' in an exhibition project, if not the bodies of artists and audiences and objects? How does conversation itself move thought and action?" All in all, the project "Being & Feeling" as well as its execution into RC format is very well done following the spirit of O'Neal's practice. The presentation offers a lot of resources for the reader, visiting the different aspects of the project and its resources using a variety of media, and even though comparing live experience and exposition

is not fair, I have a feeling that the exposition can even in some ways surpass the live experience.

Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency

Candidate O'Neal's artistic doctoral thesis title includes a promise to assemble the main concepts of her thinking, namely choreographic thinking and curatorial agency. As such, the manuscript is an extensive and personal presentation of a long process that included a lot of wondering and wandering. Indeed, there is a certain balance between research that is planned and research that draws from sidesteps and wandering. O'Neal writes how "I need to be ready. I need to plan. And, in the same moment, be unready." (p. 11). In general, I see her doctoral thesis demonstrates this aporia between preplanned and coincidence, research and its sidesteps – they both are needed and one would not exist without the other.

Even though the thesis is a joint demonstration of moving-thinking-experimenting, wondering-sidestepping practice, yet at points being faithful to the wondering and sidestepping can create confusion in reader. One practical example of this is a reference that attaches theoretical thinking into a real world happening, but seemed perplexing: "In 2017, I attended the UMAC (University Museums and Collections) conference in Helsinki and Jyväskylä. The friend or family member of an attendee was called the "avec" ("with" in French). I appreciated the avec designation." (p. 18) Having read this, I was at first wondering if O'Neal was at the conference as an avec and how that was perhaps an hospitable experience, but also kept waiting for what else happened at the conference, only to later realize that the purpose was to simply underline the practice of naming companions as "avec" at that conference. However, this custom is not totally unique. Could O'Neal speak of the concept without the detour to this one particular conference, or is there something more in the reference than simply pointing out the path behind the thinking, like rooting the French term to Jyväskylä? There are also other passages where the (real world) origin of thought remains arbitrary or appears bewildering to the reader. Against this background, I am thinking if all anecdotes are building the argument or contributing to the through line of the thesis, or could the manuscript benefit from some streamlining.

Having said this, I acknowledge that a recurrent theme in O'Neal's thesis is moving from one place to another. These observations from streets and other spaces and situations make the movement-thinking concrete on the pages of the manuscript. The movement becomes visible through the selections of images O'Neal has used. The dramaturgical gesture that runs through (sic) the thesis definitely benefits from including the images: together they form a dialogue.

My main concern with the thesis is its ability to respond to its title. What is choreographic thinking? What is curatorial (agency)? What is choreographic curatorial practice? I have posed some of the questions already earlier and I know there are passages where O'Neal defines these – I also acknowledge that the last question is the whole point of the thesis, and cannot be answered in a nutshell. Nevertheless, I propose revisiting at least the basic concepts of curatorial and choreographic, and thinking them thoroughly together with the reader early on.

How is curator's work understood? For instance, in her O'Neil writes how "In a choreographic curatorial practice not everything is determined in advance." For sure, this is true; however, having participated in curatorial projects, I need to comment that also in the (non-choreographic) curatorial practice not everything is determined in advanced. At points, defining through negation can lead into a straw man argument.

Curiosity is another central term, which is linked in passing to the curatorial. "Etymologically, the word [curiosity] is linked to cura, or care, which connects it to the word curation." (p. 22) The etymological connection calls for a reference and could be even developed slightly further. I see curiosity is central to O'Neal's practice. There are some references in linking curiosity and care in for instance Donna Haraway's thinking, perhaps even authors who work with the link to the curatorial?

How does choreographic thinking differ from other kinds of understanding of the curatorial practice? Does it underline the spatial experience of the spectators, how they move or flow in the space? Or does it focus on the process, leaving the final outcome less important, as suggested at one point by O'Neal: "The exhibitions are, to some degree, secondary to the theoretical propositions they enable." (p. 29). And is the curatorial (in contrast to curating) already closer

to the choreographic thinking in its ability to disturb and challenge, to follow the thinking of Irit Rogoff?

What is choreographic and how does it contribute to the curatorial? One way of defining it can be done through exclusion. O'Neal stresses that "My curiosity about the choreographic within the curatorial process is far beyond museums integrating dance into exhibitions." (p. 31). This was a very concrete point to make, referencing to a trend of dance, performance art and live art taking place more and more also within visual arts spaces. Yet it leaves us still with the question of choreographic: In other place there is a definition: "My research examines embodied awareness within curating." (p. 69) Reading this as someone coming from phenomenology, I am asking if this means that the choreographic is simply a reference to a bodily experience, and could be paralleled with embodied experience and phenomenological approach?

As a reader, I could not help thinking that the descriptions of choreographic thinking in relation to the gallery experience reminded of emerging together various professions within museum institutions: O'Neal's practice includes the tasks of public programs, customer service, communications... At points it appears that the curatorial practice through choreographic thinking is the understanding of exhibition experience as a whole. At the heart of the project lies of course the curatorial concept and the chosen artworks, but the choreographic thinking extends into considering everything that has to do with the process, the display and engagement with the public. For sure, this is not alien to many practitioners, yet in many places, curators are collaborating with other professionals and not able to create "total artworks" – though it is not only question of resources, but also a question of power and authority.

In the current world, curatorial discussion is abundant, partly due to the rise of the curator figure within the international art world and the numerous new MA programs in curating. In my view, O'Neal thesis touches the theoretical discussion around curating, includes selected references, among others to Beatrice von Bismarck, Maria Lind, Irit Rogoff, but also to Hans Ulrich Obrist, controversial star curator character. I am not suggesting a comprehensive overview of the literature concerning the curatorial practice (an impossible task for anyone), but feel that the thesis would benefit from defining the concepts of curating, curatorial and artist curator (also curator

as artist) better. By doing so, candidate could also discuss the questions of power (referenced among other places in p. 169) and more effectively show what in her practice is unique and what is shared by other practitioners.

All in all the O'Neal's thesis demonstrates her original idea of bringing choreographic thinking from dance theory into the context of curatorial. Her three projects and thesis manuscript open various views to the praxis. In addition, the dialogical relationship between the thesis manuscript and the RC expositions is well thought. I agree with O'Neal how "The printed book could be seen as the through line (although one with many detours), and the Research Catalogue expositions as more constellational, but the through line and constellation exist within each platform." (p. 14) Together they form a total artwork of artistic doctoral thesis.

Lauren O'Neal's doctoral thesis and the last artistic component show a dedicated attitude to express in words and images processes and thoughts, which at points escape expression. I recommend them to be accepted as her doctoral thesis in Fine Arts.

Helsinki, 15th January, 2023
Saara Hacklin
PhD, chief curator of collections, Museum of Contemporary Art Kiasma

Pre-examination statement 2/2

Pre-examination Report on Lauren O'Neal's *Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency* and *Being & Feeling* (*Alone, Together*)

I examine Lauren O'Neal's manuscript *Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency* (268 pages) and her last curatorial piece *Being & Feeling* (*Alone, Together*). The exhibition was planned to be exhibited in 2020 at the Lament Gallery, but pandemic made that impossible. O'Neal has created an exposition of the planned exhibition which I have studied from the Research Catalogue.

The written thesis contains a prologue and eight chapters which all have many subchapters. And every chapter includes: "areas highlighted in gray are callouts ("avecs")—they will be distinguished graphically from the main parts of the text". Lauren O'Neal summarizes herself in her field of study in the following way: "I examine how choreographic thinking operates in three curatorial projects at the Lamont Gallery at Phillips Exeter Academy: *Open House: A Portrait of Collecting* (2015), *Clew: A Rich and Rewarding Disorientation* (2017), and *Being & Feeling* (*Alone, Together*) (2020)." The first project was about collections and collecting, the second about co-operation and processes, and the third was turned by the Covid 19 into a portrayal of how it is possible to work with curatorial projects during a pandemic.

But what is choreographic in curatorial sense? O'Neal suggest that it could be seen as a desire to move[1], or it can be also stated that:" choreographic curation takes into account the logistical, operational, and artistic choices that provide a dynamic system in which aesthetic engagement can flourish."[2] Objects can also have choreographic capacities: "the choreographic capacities of objects—the ways they move and their ability to move us, particularly when individual objects congregate within a collection."[3] In chapter 8 she presents a formulation which might be most useful in its suggestive form: "Choreographic thinking in the curatorial realm is characterized by open-ended movement and arrangement guided by responsiveness."[4]

Another interesting idea in O'Neal's research is curatorial dramaturgy. O'Neal writes about her interest to create a curatorial dramaturgy in the following way: "It generously structures but does not impose a structure".[5] She names diverse aspects of curatorial dramaturgy which she has found during her research. Curatorial dramaturgy offers e.g. diverse and dynamic narrative propositions, haptic visuality and sustained attention.

1 O'Neal 2022, 114.
2 O'Neal 2022 125.
3 O'Neal 2022, 130.
4 O'Neal 2022, 241.
5 O'Neal 2022, 162.

Another concept which O'Neal uses is eddying.[6] It is a term for the movement which O'Neal finds central for her artistic research/work which combines the curatorial and choreographic. She writes: "I refer to this research activity as eddying. Like the eddying of water, artistic research eddying involves an idea, action, or outcome rippling out slightly and then carrying along new elements as it pulls back in; these elements are then dispersed again but differently on the way out. This movement can be slow and hard to capture. It looks like the same body of water as when you started, and nothing much going on. But over time, the entire loose assemblage starts to move. The goal of artistic research is to produce, and follow, these eddies."[7]

O'Neal's research has taken a while and her manuscript reveals a sound and intriguing way of working with curatorial projects and creating choreography in curatorial projects. There are some smaller details which demand some attention. I wonder if the traditional museum with its exhibitions is actually so passive as she briefly states?[8] Traditional exhibition strategies might not always provide a special kind of planned activity for exhibition visitors, but they activate interested visitors to interact with exhibited things and react with the installation. The lure of objects is a mighty power which affects visitors and offers them experiences, feelings and new ideas. In my opinion obligatory activation might not be the only solution. Actually, O'Neal herself questions "obligatory" activation of exhibition public when she questions the importance of participating in exhibition activities: "Even a refusal to participate must be given space." 2022, 101.[9] What seems to be passive behavior at an exhibition can be an active choice.

Another detail which should be reconsidered is how O'Neal handles the idea of academic or academic context, because now she is not paying attention to the differences between academic contexts and traditions in different universities and countries.[10] She uses the term Academic like an opposite to artistic or artistic research in her text. I do not understand the motivation to undervalue the academic.

6 O'Neal 2022, 36.
7 O'Neal 2022, 97.
8 O'Neal 2022, 27.
9 O'Neal 2022, 101.
10 O'Neal 2022, 46.

It is an act that does not make artistic research any better or more relevant. For example art historian Aby Warburg's (1866-1929) ideas about Pathosforme (Patmosformel refers to Warburg's speculative and hermeneutic project of researching the afterlife of antiquity, and trial to create a continuum of emotional expressions from the past to the present.)[11] or his unfinished project Mnemosyne Atlas could be seen in similar terms to artistic research.

Lauren O'Neal's written thesis is a complex and thought-provoking text which creates a parallel universe for her curatorial/artistic parts. She creates a multilayered narrative which itself argues for her idea of curating as choreography. The text is well-written, but I somehow feel that in written form her personal style of thinking and creating a choreography causes some problems for the reader. O'Neal's curatorial pieces are interestingly complex and polyphonic, but her interest in the polyphonic and eddying does create some problems in her written argumentation, which becomes hard to follow. In a way, O'Neal's openness in her artistic research turns into a closed/hard to get form in the written text. That which is dialogue in her artistic practice, also in exposition form, presently turns into monologue in her written thesis. My suggestion is that she goes through the text, abridges and rewrites it in a more dialogue friendly way. She could also think about the structure of the text, and how the argumentation is structured. Presently the argumentation takes place in all parts of the text, O'Neal's position changes constantly, she refers to similar ideas repeatedly and mixes different kinds of texts. Consequently, there are frequent pauses in the narrative. In this respect I feel that her written thesis is more a kind of manuscript for a performance monologue than an artistic research text addressed to a reader. Some of the textual problems might be resolved with the final layout of the text and the images.

Lauren O'Neal summarizes her third artistic caption in the following terms: "What 'moves' in an exhibition, if not the bodies of artists and audiences and objects? How does conversation move thought and action? How can spaces and sites be reconsidered? What promise does speculative or invisible components of a curatorial project

11 Patmosformel refers to Warburg's speculative and hermeneutic project of researching the afterlife of antiquity, and trial to create a continuum of emotional expressions from the past to the present.

hold? The physical, affective, and technological conditions of the pandemic required experimental and responsive methods that encouraged the project to move in unexpected ways."

I feel that the hardships caused by pandemic have in a way helped O'Neal to invent new strategies and move outside the comfort zone. If a curator cannot create an exhibition project in the same way as in normal conditions, the hardships can be used to create something new. I feel that e.g. when the exposition form has become the exhibition itself, the exposition has gained in status and alternative strategies have opened new possibilities for future exhibitions.

The expositional way of presenting a curatorial praxis is something which heightens the informative versus aesthetic experience in exploring the exhibition. Visual factors and texts take over, and physical movement is different in this experience. Usually, I am a restless visitor in exhibitions. I want to see everything at once, which means that I usually rush from one space to another. My experience is a mixture of enthusiastic greed to see everything at once and a will to analyze what is exhibited and how. I noticed that O'Neal's way of creating an exposition gives me a feeling that is very similar to seeing an actual exhibition. In my opinion she has succeeded well in this respect. Even though I am not able to move physically, her exposition moves me both in an emotional and intellectual way.

I warmly recommend that Lauren O'Neal's *Assembling a Praxis: Choreographic Thinking and Curatorial Agency* and *Being & Feeling* (*Alone, Together*) should be accepted as a part of her Doctoral thesis of Fine Arts.

In Helsinki 15th January 2023
Mr Juha-Heikki Tihinen, PhD

Kukka Paavilainen, *Maalaus*, 2023. Akryyli ja öljy pellavalle, 130 x 130 cm.
Kuva: Jussi P. Aalto.

Case 3

Kukka Paavilainen (2024)
Teoksen äärellä harjaantunut katse
https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-456-8

Doctoral studies started: autumn 2010
Public examination: 6 April 2024

Kukka Paavilainen's doctoral thesis takes a form that has features of art research, understood in a wide sense as a field of inquiry encompassing artistic research, research *on* arts, and art history research. The thesis consists of four articles in which Paavilainen brings together the knowledge of her own artistic practice as a painter with regard to the perspectives gained via her degree studies in both artistic research and art history. Paavilainen analyses, through her own painterly practice and works by artist Ellen Thesleff (1869–1954), as well as through archival sources, how her own practice is influenced by the perceptions and insights made before entering a painting process. Two of the articles have been peer reviewed and published in the art history research context, and two in article compilations published in the Uniarts Helsinki publication series.

Pre-examined parts of the doctoral thesis:
Private exhibition *Valkokangas,* Hippolyte Gallery, Helsinki 3.–26.10.2024.
In addition, three paintings belonging to the painting process linked to the mentioned exhibition were pre-examined in August 2016: *Haaste* (2012), *Värin erottelu* (2012) and *Seitsemän päivää ja yötä* (2013).

Abstract

The birth of my paintings is influenced by the discoveries I make before embarking, the insights and perceptions forged in me by the emerging work and the materials I use. In my Doctor of Fine Arts thesis *Teoksen äärellä harjaantunut katse* (An Eye Trained on the Verge of Work) I examine these factors in an artistic research context in light of my own paintings and the work and archive sources of visual artist Ellen Thesleff (1869–1954).

What kind of vantage point does art critic Giovanni Morelli and psychoanalyst Sigmund Freud have at the intersection of their analysis styles? Can the mind of an artist be grasped with excerpts of creative writing? And what about the kinds of marionettes Thesleff sketched in June of 1907 and the colours she used in her radiant early woodblock prints? In four articles, I approach various visual-materialist sources using research questions posed by the artist and research literature in the field of art history. In my analyses, I combine the know-how I acquired from two degree programmes.

Two of the articles have been peer-reviewed and published in the field of art history research. The first one of these, ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma – Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin” (Freud, Morelli and the Weave of Narrative – The Perspective of an Investigative Artist in Observing a Work in Progress), serves as the introductory chapter. The second article, ”Maalauksen läpi: Maisema Toscanasta” (Through Painting: Landscape in Tuscany) explores a practical work report written by the painter on the empirical observations made during one painting process and the resulting insights and mental images. The observations in the report led to the theoretical development of the first article.

In the second peer-reviewed article, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” (The Evidentiary Power of Visual-Materialist Sources in Finding Ellen Thesleff’s Marionettes) I explore the subject of the artist’s perception. I elevate the visual-materialist sources to the role of primary research sources and decipher the clues they contain, drawing on the painter’s know-how. With the help of sketches, prints and old photos, I track down the marionettes that served as models for the *Marionetteja* (Marionettes) woodcut (1907–1908).

The final article, ”Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset” (Toward Colour - Ellen Thesleff’s Early Woodblocks and Colour Prints) appeared in a Uniarts Helsinki’s Academy of Fine Arts publication. The article is the first basic study charting Ellen Thesleff’s early woodblock prints. I compile, organise and date Thesleff’s woodcuts and wood engravings, which appeared in printed publications in 1908–1910. I also use research collaboration to determine the materials used in selected colour prints.

Research questions that interest artists can be studied not only in their own works but also in the materials of other artists. In my thesis, I defend the knowledge of my own field with regard to both artistic research and art history. Indeed, artists should defend the knowledge of their own field even outside the sphere of artistic research, as many key questions might otherwise remain unexplored.

Tutkimussuunnitelma

Voiko maalaaminen olla tutkimusmetodi?

Taiteellinen väitöstutkimukseni on edennyt uuteen vaiheeseen. Olen selvittänyt suuret asiakokonaisuudet koskien puupiirrosta maalauksen negaationa ja valokuvan roolia työskentelyssäni. Edessäni on enää varsinainen kirjoitustyö, joka on juuri hahmottumassa. Olen viimein löytänyt tyylin ja tavan kirjoittaa omista maalauksistani ja niihin sisältyvästä tutkimuksellisuudesta. Maalausprosessini tutkimuksellisuus on asia, jonka esiintuominen on noussut väitöstutkimukseni tärkeimmäksi sisällöksi. Haluan pystyä osoittamaan, että maalaamalla voi todella tehdä tutkimusta ja että näin saavutettu uusi tieto vapauttaa uudenlaiseen maalaamiseen.

Aineisto

Kun aineisto ymmärretään varsinaista kirjailijan käyttämää taustamateriaalia laajemmin kattamaan myös tekijän kokemukset, päästään hyvin kuvataiteilijan aineistoa vastaavaan tilanteeseen. Turun yliopiston luovan kirjoittamisen oppiaineen julkaisussa *Kirjoittamisen taide ja taito* (Atena 2014) kirjailija, tiedotusopin jatko-opiskelija Jenni Linturi määrittelee romaanikirjailijan aineiston

laajasti: siihen voivat lukeutua yhtä hyvin mielikuvitus, historialliset tapahtumat tai kirjailijan oma elämä. Omassa väitöstutkimuksessani aineiston muodostavat ensinnäkin Ellen Thesleffin maalaukset ja puugrafiikan teokset ja niistä kirjoittamani taidehistorian pro gradu –tutkimus. Tämän lisäksi aineistoon lukeutuvat kaksi ottamaani valokuvaa, jotka ovat toimineet ikään kuin peileinä, joiden kautta olen voinut maalatessa tarkastella teknisiä ja intuitiivisia ongelmia ja niiden ratkaisuja tutkimukseni kuluessa. Merkittäviä aineiston osia ovat myös kokemukseni kahdesta synnytyksestä ja niihin liittyvät unet ja rajatilakokemukset. Niiden avulla kuvaan myös maalaamisen luomiskokemusta ja teosten irtaantumista tekijästään. Lähdekirjallisuuteen sisältyvät lukemani teoria- ja muu kirjallisuus, johon minulla ei ole omakohtaista kokemuksellista suhdetta. Näin kokemuksellisuus erottaa tutkimukseni lähteet aineistostani.

Väitöstutkimukseni alkoi vuonna 2012 väitteestä, että puupiirros voi toimia maalauksen negaationa. Olin havainnut vuonna 2007, että puupiirrostekniikka ikään kuin hajottaa maalauksen kuvatilan kompaktista, lähes kaksiulotteisesta hyvin kolmiulotteiseksi. Tämä tapahtui tutkiessani taidemaalari Ellen Thesleffin (1869–1954) maalaustuotantoa sinä hetkenä, kun hän aloitti puugrafiikan tuotantonsa eli vuonna 1907. Kahden tekniikan välinen synergia oli vahva ja vaikutteet liikkuivat molempiin suuntiin, kunnes loppuivat vuonna 1912. Thesleff-tutkimustani voi hyvällä syyllä kutsua taustatutkimukseksi. Se johti oivallukseen maalauksen negaatiosta, josta seurasi tarve ajatella asia loppuun asti ja nähdä, miten tällainen maalausajatteluhaaste vaikuttaa omiin maalauksiini.

Ellen Thesleff muutti ajatukseni maalauksen eleen jäljestä ensin poissaolevaksi reiäksi maalikerroksessa ja sen jälkeen kohti katsojaa kasvavaksi reliefimäiseksi maalivedoksi. Tämän lisäksi Thesleffin maalauksen kuvatila muuttui puugrafiikan vedostuskertojen tapaan yksivärisistä maalikerroksista koostuvaksi kuutioksi, jossa itsenäiset siveltimenvedot värisivät irrallaan omassa magneettikentässään. Tällainen ajatteluhaaste öljymaaleilla työskentelevälle maalarille oli riemuvoitto ja se tuntui hedelmälliseltä lähtökohdalta omalle työskentelylleni. Läpinäkyvästi pohjustamani pellavakangas toimii hyvin itsenäisesti grafiikan paperin tapaan ja maalaamani siveltimenvedot ovat ikään kuin hiukan irti pohjastaan, mitä materiaalien erilaisuus korostaa. Lähtökohta tutkimukselleni vaikutti erinomaiselta.

Metodi

Tutkimusmetodini on maalaaminen. Tutkimuskenttäni avautui eteeni ensimmäisten maalausteni tultua valmiiksi helmikuussa 2012. Oivalsin, että maalikerros voi toimia tilanjakajana riippuen sen läpinäkyvyydestä ja pintarakenteesta. Teemani ensimmäiset maalaukset, pienet *Lasi* ja *Valkokangas* (2012), osoittivat sen. Lasin läpi katse ja valo pääsevät kulkemaan, mutta valkokangas pysäyttää molemmat pinnalleen. Valkokankaalla on kuitenkin oma ominaisuutensa: se voi näyttää pinnallaan itsensä ulkopuolelta tulevan heijastuksen. Tässä olivat ensimmäiset tutkimuslöydökseni: maalikerros tilanjakajana ja valkokankaan kyky näyttää heijastus pinnallaan.

Seuraavaksi pyrin yhdistämään lasin ja valkokankaan samalle maalauskankaalle. Syntyi *Haaste* (2012, 200 x 440 cm), joka oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla 2014. Yritin yhdistämistä vielä pienempään kokoon ja syntyi *Näen sinut* (2012, 130 x 180 cm). Auringonlaskun heijastusta valkoisella seinällä kuvaava maalaus sai jatkokseen vielä parin nimeltä *Minä kuuntelen* (2013). Siinä valkokankaalle avautuu maalauksen oma tila, joka ei ole ikkunan takana näkyvä meidän tuntemamme todellisuus eikä sen heijastus tasaisella pinnalla. Kuvaksi ilmestyi jokin psykologinen ulottuvuus, jonka perässä olin kulkenut pitkään. Olin toivonut saavani sen esiin.

Olin tavallaan saavuttanut sisäisen päämääräni. Oli aika viedä teema loppuun. Mutta kuvaamani kehityskulun rinnalla oli syntynyt myös hieman toisenlaisia maalauksia. Kesällä 2012 olin maalannut *Sumu*n (200 x 250 cm), jossa valokuvani hirsisillan rajaama näkymä heijastuksineen on niin utuinen, että katsomiskokemukseksi jää sokeus. *Haaste*essa hirsisillan tarjoama näkymä kahdentuu ja näkeminen on edellistä analyyttisempää, mutta näennäinen selkeys ei tarjoa uutta tietoa. *Perhekuva*ssa (2014, 190 x 190 cm) sama näkymä eroaa neljäksi itsenäiseksi valkokankaaksi, joista jokaisen pinnalla on oma heijastuksensa. Näistä heijastuksista voisi melkein koota alkuperäisen valokuvan näkymän. Teeman viimeinen maalaus *Muisto* (2014, 200 x 300 cm) esittelee aggressiiviset punaiset rippeet, muu kuva on hävinnyt.

Tutkimuksellisuus

Thesleffin valoa hohtavat puugrafiikan vedokset ja niiden innoittamana alkanut oma puupiirros- ja litografiakokeiluni ja siten

tekniikoiden lisääntynyt ymmärrykseni johtivat seuraavaan oivallukseen: puugrafiikan tekninen piirre eli tapa, jolla transparentit värikerrokset vedostetaan päällekkäin paperille, muistuttaa etäisesti värivalokuvan vedostumistapaa valoherkälle paperille pimiössä.

Taidemaalari Jussi Nivan tekotapaa seuraten kokeilin pimiössä vuonna 2000 mustavalkonegatiivin vedostamista värivalokuvapaperille. Pimiön valotuskoneen väripäästä on mahdollista valita haluamansa spektrin väri ja vedostaa näin mono- tai polykromaattisia valokuvia. Näin vahvasti valo kulkee ajattelussani pimiön kautta grafiikan tekniikoihin, jotka hyödyntävät nimenomaan transparentteja pigmenttejä.

Thesleff on vedostanut puugrafiikkansa aina siten, että kaikki värit lisätään laatalle samalla painokerralla. Kyse on polykromaattisista monotypioista. Itse olin vuosina 2007–2009 kiinnostunut katoavan laatan –tekniikasta, jossa painokertoja on useita perinteisen puupiirrostekniikan tapaan ja painokertoja yksi per väri. Näin monivärinen kuva syntyy monokromi kerrallaan.

Puugrafiikassa kuva syntyy viiltojen kautta. Koskemattomasta puupinnasta poistetaan osia, jotka muodostavat lopullisen kuvan negaation ja myös peilikuvan. Vedostaminen tuo esiin kuvan positiivin. Kuva on tallennettuna puulaatalle, mutta tulee näkyväksi vasta värillä vedostamisen kautta.

Pimiössä on mahdollista valita tietyn värinen värivalo valotuskoneen väripäästä. Valittu värivalo heijastetaan mustavalkonegatiivin läpi valoherkälle paperille, johon kuva ilmestyy vasta kehitysliuoksessa. Negatiivin valottunut osa estää valon kulun paperille ja toimii siten puugrafiikan viiltojen tapaan poistaen tietyt kohdat kuvasta. Kuva syntyy tällaisen poissaolon kautta. Pimiössä negatiivin kuva tulee näkyväksi positiiviksi vasta kehitysliuosaltaassa kemikaalien avulla. Kuva on ikään kuin tallennettu fyysiseen muotoon negatiivissa, mutta tulee katsottavaksi vasta positiivikuvana hitaan, silmin havaittavan prosessin kautta.

Negatiivin ja kehitysmaljan rooli on keskeinen myös maalausprosessissani. Tulevat maalaukset ovat ikään kuin idullaan käyttämässäni valokuvassa. Maalausprosessin aikana maalaus hiljalleen kasvaa esiin tyhjälle pellavakankaalle. Teeman edetessä valokuvan kuva hiljalleen häviää ja tilalle syntyy sarja maalauksia, joissa kuvan ja maalin määrä hiljalleen vähenee. Jäljelle jäävä kuva on usein

jälkikuvanomainen tai ikään kuin puhki palanut valokuva. Prosessi on käänteinen kuvaamalleni tapahtumasarjalle pimiössä.

Valokuvasta kirjoitettu teoria, erityisesti TaT Marjaana Kellan väitöskirja *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa* (2014), ja käymäni keskustelut valokuvaaja Jari Silomäen kanssa ovat auttaneet minua havainnoimaan tarkemmin valokuvan roolia työskentelyssäni. Tässä auttoi myös se, että ensimmäinen tohtoriopintoihini liittyvä näyttelyni *Valkokangas* (2014) oli esillä Valokuvagalleria Hippolytessä, jonka kautta syntyi kontakteja valokuvaajiin.

Omassa maalaustyöskentelyssäni aloitan maalausteeman maalaamisen ottamani valokuvan perusteella. Teeman ensimmäiset teokset muistuttavat usein valokuvaa turhankin paljon. Etenen ja pääsen irti valokuvasta ja teeman viimeinen kuva on usein jälkikuvan kaltainen ripe valokuvasta. Tällä matkalla olen kuitenkin tehnyt valokuvan tarpeettomaksi ja saanut esiin sen oleellisen, mikä ei alun perinkään ollut valokuvassa nähtävissä, mutta joka oli mahdollista maalata esiin valokuvan välityksellä.

Toimin vuoden 2014 tohtoriopiskelijajäsenenä Taideyliopiston Kuvataideakatemian rekrytointitoimikunnan asiantuntijajäsenenä, kun valittiin tohtoriosaston 100%- ja 50%-professoreita. Runsas hakijamäärä ja hakemusten sisällöllinen hajonta perehdytti minut tutkimusalan suuriin haasteisiin. Itse jäin toivomaan, että tulevaisuudessa taiteellinen tutkimus pystyisi olemaan vahvaa tutkimusta taiteilijoiden itse käyttämillä työkaluilla ja tekniikoilla, ajattelu etunenässä. Tällä hetkellä tutkimusala hakee mielestäni turhan paljon kainalosauvoja tiedeyliopistomaailman filosofisista teorioista.

Tehdessäni pro gradu -tutkielmaani Helsingin yliopistolle tiesin sen sijoittuvan tutkimusalan reunamille siitä syystä, että perusteluni nojasivat pitkälti siihen, mitä taiteilijana kykenen näkemällä päättelemään teosten teknisestä toteutuksesta. Väitteitteni tueksi hain arkistomateriaalia ja elämäkertatietoja, kokosin luetteloita vedosten syntyvuosista ja vertasin keskeisiä aineistoja. Väitöstutkimukseni vastaava ohjaaja taidehistorioitsija FT Hanna Johansson kommentoi sen todellakin olevan taidehistoriaa, mutta myös taiteellista tutkimusta parhaimmillaan. Itse koen kuitenkin, että väitöskirjallani haluan kulkea rohkeammilla vesillä ja pyrkiä tuomaan esille sitä, minkä koen olevan juuri taiteen tekemisessä sen ominta aluetta: vapaa assosiaatio ja ajattelu, jotka johtavat uusiin mielenkiintoisiin teoksiin.

Tekninen viitekehys

Väitöstutkimukseni perustuu pitkälti kolmen tekniikan omakohtaiseen vertailuun käytännön kokemuksen pohjalta. Teoreettisen viitekehyksen sijaan pidän teknistä viitekehystä oleellisempana kuvataiteellisessa tutkimuksessa. Mielestäni taiteellisen tutkimuksen tulisikin porautua taiteilijan omilla välineillä tekemään tutkimukseen sen sijaan, että etsitään vastauksia kirjoista, joita taiteilija alkaa lukea vasta tohtoriopintojensa myötä. Tässä onkin mielestäni fundamentaali kysymys tutkimuksen aineiston ja lähteiden kannalta. Voiko teoriaopintojen myötä luettu teksti todella kuulua taiteilijan aineistoon, jos se ei ole näytellyt minkäänlaista roolia teoksen syntyhetkellä? Olen itse vetänyt aineiston ja lähteiden välisen rajan juuri tähän kohtaan. Aineistoon kuuluu kaikki, millä on ollut vaikutusta teosten syntyyn. Lähteisiin voi kuulua kaikki, mikä on etäisemmässä suhteessa teoksiin. Tämä jako noudattelee kokemukseni mukaan juuri kokemuksellisuutta. Teokseni syntyvät kokemusten seurauksena. Jokin teksti on avannut silmiäni tai muuten mullistanut ajatteluani. Sillä on ollut merkitystä teosteni syntyyn. Vain lukemiseen tai tiedonhakuun perustuvat tekstit taas eivät ole olleet teosteni sytykkeenä. Sellaiset tekstit kuuluvat lähteisiin.

Olen tutkinut aihettani maalaten, valokuvaten, vedostaen valokuvia pimiössä, sekä tehden puupiirrosta ja litografiaa. Olen poiminut käyttämistäni tekniikoista esiin valikoiman käsitteitä, joilla on jokin lisäarvo suhteessa omaan maalaamiseeni. Näillä käsitteillä toivon olevan myöhemmin käyttöä myös yleisemmin maalauksen nyansseista puhuttaessa. Pitäydyn tarkoituksella lähellä konkretiaa, käden ulottuvilla. Tällä tarkoitan, että pyrin muotoilemaan käsitteitä, jotka pysyvät hyvin likellä käyttämiäni tekniikoita. Mielestäni kuvataiteilijan ajattelu tapahtuu silmän, käden ja aivojen kolmiyhteydessä, jossa intuitio ja kehollisuus lyövät kättä.

Valkokangas on sekä vastaanottava että heijastava pinta. Pellavakankaallani on valkokankaan ominaisuudet.
Negatiivi on filmivalokuvan negatiivi sekä positiivi-negatiivi-parin toinen osapuoli.
Maalauksen negaatio on kohopainomenetelmän (puupiirrostekniikan) ominaisuus suhteessa maalaukseen.
Eleen jäljen negaatio tulee myös kohopainomenetelmästä, jossa eleen

jälki, siten ottaen viilto levyllä, on lopullisessa vedoksessa läsnä vain aukkona maalikerroksessa. Se on eleen jäljen muotoinen aukko.
Monokromi on vakiintunut nimitys modernistiselle yksiväriselle maalaukselle, jonka yhtenäinen maalikerros rajautuu maalauspohjan reunoihin. Käytän monokromia nimityksenä yksiväriselle maalikerrokselle, joka rajautuu selkeästi omiin reunoihinsa.
Monotypia on grafiikan kertapainomenetelmä. Monotypia on kerralla painettu uniikki vedos, joka voi olla yksi- tai moniväriinen. Käytän monotypiaa nimityksenä kerralla maalatulle moniväriselle maalikerrokselle, joka on grafiikan tapaan erotettavissa edellisestä ja seuraavasta maalikerroksesta.
Preparaatti eli Valon ohut siivu voi olla läpinäkyvä monokromi tai monotypia.
Kehitysallas sen sijaan kuvaa maalauksen psykologista ulottuvuutta ja liittyy siten maalauksen oman tilan avautumiseen kankaalle. Tässä tapahtumassa myös valkokankaan heijastava ominaisuus on keskeinen.

Näiden käsitteiden avulla pyrin pääsemään lähemmäksi ja siten kuvaamaan tarkemmin sitä dialogia, joka maalatessani tapahtuu.

Tyhjä pellavakangas on kuin tyyni meri, jonka syvyyksistä nousee pintaan asioita, joita voimme pinnan kuohunnasta lukea. Maalarin alitajunta heijastuu kankaalle jonkinlaisen projektion kautta. Samaan aikaan vastaanottava kangas kuitenkin synnyttää kuvan kehitysmaljan tapaan omasta syvyydestään. Kuva kasvaa kankaalle samaan tapaan kuin valokuva tulee näkyviin kehitysliuoksessa. Maalari projisoi, mutta kangas synnyttää... ja kankaalle avautuu maalauksen oma tila. Mikä on maalarin rooli tässä? Missä kohtaa tapahtuu niin kutsuttu ilmaisu? Ja mikä on se kolmas tila?

Millä tavalla tutkimukseni eroaa luovan prosessin dokumentaatiosta?

Tutkimuksellani on ollut koko ajan päämäärä. Tutkimuskysymys on elänyt matkan varrella, mutta se on koko ajan liittynyt samoihin asioihin. Tutkimuksellani on myös selkeästi erottuva aineisto, metodi ja siitä on seurannut maalausajatteluun liittyviä tuloksia, joita kukaan muu ei ole aiemmin esitellyt. Lopputulokset ovat itselleni uusia, eikä niitä ole mahdollista toisintaa sellaisenaan. Nyt olen onnistunut kerran maalaamaan maalauksen oman tilan. Mutta miten se tehdään

toisen kerran? On pyrittävä uuteen tietoon ja siten asiantuntijuuteen. Väitöstutkimukseni lopputulokset ovat maalaamisen seurauksena syntyneet teokset ja maalausajattelun tulokset, joita olen edellä pyrkinyt esittelemään. Tämän uuden ymmärryksen synnyttämät maalaukset muodostavat tulevan näyttelyni teoskokonaisuuden. Ne toivon mukaan omalla voimallaan todistavat lisääntyneen ymmärryksen synnyttämästä uudenlaisesta maalaamisesta.

Olen pyrkinyt luomaan käytännönläheisiä käsitteitä, joita mahdollisesti muutkin taiteilijat maalauksen, grafiikan ja valokuvauksen alueella voisivat hyödyntää. Oma kokemukseni on, että maalauksesta puhuminen on erityisen vaikeaa, koska meiltä puuttuu sanoja ja käsitteitä. Kokemukseni mukaan sanoja puuttuu kuvan tekemisen lähietäisyydeltä, juuri käsillä tekemisen ja katseella kokemisen ulottuvilta. Olen myös vakaasti sitä mieltä, että kuvataiteilijoiden ei tulisi niin hanakasti etsiä käsitteitä filosofien teksteistä, vaan luottaa omaan asiantuntijuuteensa tässä konkretian maailmassa, jossa jokin pyhä aina uudelleen ottaa muodon materiassa. Kuvataiteilijan käsien kautta. Ilman sanoja.

Tarkoitukseni on tehdä kuvataiteen väitös, joka nojaa taiteilijalle relevantteihin perusteluihin. En siis ole halukas hakemaan turvaa ulkotaiteellisilta alueilta, kuten tieteen alueelta. Haluan tutkia sitä, mitä olisi itsenäinen oman olemassaolonsa vakavasti ottava taiteellinen tutkimus. Tässä nähdäkseni auttaa toinen tutkintoni taidehistorian alalta. Pystyn peilaamaan tutkimuksen kysymyksen asettelua ja perusteluja hyvin läheiseen tutkimusalaan, joka ei nähdäkseni mitenkään kilpaile kanssamme. Rajankäynti on mielenkiintoista.

Kokemuksesta kirjoittaminen on asia, joka tarvitsee tutkimuksessani vielä teoreettista taustaa. Se on myös alue, joka nähdäkseni tulisi taiteellisessa väitöksessä asemoida aivan uudella tavalla. Mistä näkökulmasta kertoja tuleekaan? Kuka on kokemuksen kertoja? Kenellä on asiantuntijuus? Onko kirjoittajalla yksi vai useita rooleja?

Aikataulu

Vuonna 2012 selvitin maalaamalla mahdollisuutta maalata puupiirroksen transparentteja värikerroksia öljymaaleilla pellavakankaalle. Vuonna 2013 suoritin suurimman osan pakollisista opinnoista. Vuonna 2014 osallistuin Mäntän kuvataideviikoille ja minulla oli yksityisnäyttely Valokuvagalleria Hippolytessä. Näyttelyn yhteydessä

järjestin keskustelutilaisuuden valokuvan roolista maalausteni taustalla. Osallistuin tohtorivalintaan opiskelijajäsenenä ja ohjasin lopputöiden kirjallisten kirjoittamista Kuvataideakatemiassa tuntiopettajana. Pidin kaksi luentoa Kuvataideakatemiassa aiheesta valokuvan rooli maalausteni taustalla. Muun muassa näiden avulla selvitin vuoden aikana valokuvan roolia työskentelyssäni.

Elokuussa 2014 osallistuin EAM – *The European Network for Avant-garde and Modernism Studies* –konferenssiin Helsingin yliopistolla. Esittelin presentaatiossani Ellen Thesleffin puugrafiikan vaikutuksia hänen maalausilmaisuunsa ja näytin myös omia puupiirroksiani samassa yhteydessä. Syksyllä 2015 Pidin Kuvataideakatemian Tohtoriosastolla maisteriopiskelijoille suunnatulla kurssilla luennon aiheesta ”Voiko maalaaminen olla tutkimusmetodi?” Olen suorittanut kaikki vaadittavat kurssit lukuun ottamatta symposiumia. Tarkoitukseni on kirjoittaa väitöskirjani valmiiksi vuonna 2017. Tähtään väitökseen ja toiseen tohtoriopintoihini liittyvään näyttelyyn vuoden 2018 puolella.

Väitöstutkimukseni ohjaajat: FT Hanna Johansson ja KuT Jyrki Siukonen

Kirjallisuus

Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone,* käänn. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto, Helsinki, Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö. (*La chambre claire: note sur la photografie*, 1980.)

Kella, Marjaana 2014. *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa,* Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral Dissertations 17/2014, Helsinki, Unigrafia Oy.

Karjula, Emilia (toim.) 2014. *Kirjoittamisen taide & taito,* Atena Kustannus Oy.

Kudielka, Robert (toim.) 1999. *The Eye's Mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965–1999,* Lontoo, Thames & Hudson.

Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.) 1999. *Valoa: Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999,* Helsinki, Suomen valokuvataiteen museo.

Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 1999. *Varjosta: Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta,* Helsinki, Suomen valokuvataiteen museo.

Niva, Jussi. Otsikoimaton teksti katalogijulkaisussa *Jussi Niva,* Galerie Gebauer U. Günther, Berliini, 7 sivua, sivunumeroimaton. Ei julkaisuvuotta, näyttely vuonna 1992.

Nyberg, Patrik 2003. Valokuva maalauksena – Elina Brotheruksen siveltimenjälki. Teoksessa *Volare, intohimona kuvataide. Taidehistoriallisia tutkimuksia, Konsthistoriska studier 26,* Taidehistorian Seura – Föreningen för Konsthistoria. Vammala: Vammalan kirjapaino Oy.

Paavilainen, Kukka 2008. Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet. Teoksessa *Ellen*

Thesleff – Värien tanssi, toim. Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck, Retretti 5.6.-31.8.2008. Helsinki, Retretti.
Paavilainen, Kukka. Keskeneräinen käsikirjoitus taidehistorian pro gradu –tutkielmaan Helsingin yliopistolle, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitokselle.
Pound, Ezra 1967. *Lukemisen aakkoset,* Suom. Hannu Launonen & Lassi Saastamoinen, Helsinki, Otavan kirjapaino Oy.
Siukonen, Jyrki 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen liitosta,* Kustannusosakeyhtiö Taide ja Lahden ammattikorkeakoulu Taideinstituutti, Keuruu, Otavan kirjapaino Oy.

Saatekirje 1

Kukka Paavilaisen näyttelyyn *Valkokangas* Valokuvagalleria Hippolytessä 3.–26.10.2014
Tämä teksti ei tule esitarkastukseen, vaan on tarkoitettu taustoittamaan näyttelyn suhdetta tutkimukseen ja tulevaan teoreettiseen osuuteen.

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni tulee koostumaan kahdesta näyttelystä ja niiden lisäksi teoreettisesta osasta. Nyt kyseessä oleva näyttely on ensimmäinen.

Näyttelyn nimi *Valkokangas* ei juonnu näyttelytilasta, jossa aiemmin toimi elokuvateatteri Diana. Näyttelykokonaisuuden kaksi varhaisinta maalausta ovat pienet *Lasi* ja *Valkokangas* vuoden 2012 maaliskuulta. Niiden synnyttyä vanhojen maalausten palasista havahduin olevani asian äärellä: maalausteemani keskeinen tekijä tulisi olemaan kysymys valkokankaasta eli maalikerroksen ominaisuudesta toimia heijastavana pintana. Kaikki myöhemmin syntyneet maalaukset ovat seurausta ja kehitelmää tästä alkuperäisestä havainnosta. Näyttelyn lopullinen esityspaikka ratkesi vasta marraskuussa 2013. Koska kyseessä oli valokuvataiteilijoiden liiton galleria sekä ensimmäinen väitökseeni liittyvä näyttely, tuntui valokuvan roolin pohtiminen maalausteemani taustalla ajoituksen ja paikan kannalta perustellulta. Olin aiemmin kieltäytynyt asettamasta esille lähtökohtana olevaa valokuvaa, mutta nyt päätin tehdä sen siten, että valokuva ei ole esillä teoksena vaan vain lähtökohtana. Samaten video, jossa on runsaan seitsemän minuutin mittainen yksi otos inspiraatiopaikastani, ei ole esillä teoksena. Valokuvan olen ottanut Hankoniemen pohjoispuolella Bromarvin lähellä Vättlaxin

alueella kesällä 2011 ja videon kuvasin kesällä 2014. Kaikki maalaukset ovat syntyneet valokuvan pohjalta. Liikkuva kuva on jälkeenpäin kuvattu lisä, jonka avulla halusin tarjota katsojalle paremman pääsyn kokemukseni äärelle. Valokuva kun ei kerro mitään kohteen lähestymisestä, sen näkemisestä etäältä ja lopulta silta-aukon läpäisemisestä ja paluumatkasta.

Näyttelyn nimi syntyi kuitenkin vasta paperista kutsukorttia taitettaessa. Silloin vasta oivalsin, kuinka kokoava teema valkokangas onkaan näyttelylleni. Moni teos avautuu tai kirkastuu näyttelyn otsikon kautta. Näin ollen näyttelypaikkakin tuntui lopulta ainoalta oikealta.

Vaikka maalausteemani visuaalinen ilme juontuukin ottamaani valokuvaan, vaikuttaa sen kehityksen taustalla eräänlainen ajatuskehitelmä, joka on syntynyt Ellen Thesleffin tuotantoon perustuvan tutkimukseni sivujuonteena.

Lyhyesti (edelleen keskeneräisestä) taidehistorian pro gradu -tutkimuksestani Helsingin yliopistolle: Ellen Thesleff aloitti vuonna 1907 puupiirros- ja puukaiverrustuotannon, jonka vaikutus alkoi näkyä hänen maalauksissaan jo seuraavana vuonna. Kohopainotekniikka vaikutti Thesleffin maalauksiin sitä mukaa kuin Thesleff edistyi uuden tekniikan tuntemuksessa. Lopulta nämä tekniikat olivat osaltaan syynä siihen, että Thesleff luopui perinteisestä reunasta reunaan ulottuvasta öljymaalikerroksesta ja alkoi kulkea kohti abstraktia ekspressiivistä maalausilmaisua.

Puugrafiikan kaiverrus- ja vedostusvaiheisiin jakautuva syntyprosessi teki myös maalauksen pohjustuksesta, luonnosteluvaiheesta ja lopullisesta maalausvaiheesta hierarkian sijasta tasa-arvoisia. Ne saivat näkyä lopullisessa maalauksessa tasavertaisina. Kaiverrusvaihe teki öljymaalikerroksista reikäisiä. Vedostusvaihe muutti öljymaalikerroksen useaksi yksiväriseksi maalikerrokseksi. Thesleffin öljymaalikerros repaloitui ensin maalauksen reunoilta ja muuttui sitten pitsimäisen reikäiseksi kauttaaltaan. Vuonna 1912 maalattu Helsingin satama on puugrafiikan vaikutuksen kliimaksi Thesleffin tuotannossa. Sen jälkeen vastaavanlaista voimakasta vaikutussuhdetta ei ole enää löydettävissä.

Maalauksen negaatio -ajatuksen jääminen pro gradun ulkopuolelle sai minut hakeutumaan kuvataiteen tohtoriopintoihin: Thesleffin Helsingin satamassa näkyvä kaiverrusvaiheen vaikutus sysäsi ajatukseni liikkeelle. Oransseilta siveltimenjäljiltä näyttävät auringonlaskun

heijastukset meren aalloilla osoittautuvat tarkemmalla katselulla siveltimenjäljen muotoisiksi aukoiksi ylemmässä maalikerroksessa, joista alempi maalikerros näkyy. Thesleff on maalannut horisontin alapuolisen alueen seuraavasti: Alla on ohut läpikuultava oranssi öljymaalikerros, jossa ei näy siveltimenvetoja. Tämän päällä on paksu vaaleansininen maalikerros, jossa on sekä aukkoja että selvästi näkyvät siveltimenjäljet. Jos ajatellaan millaista puugrafiikan kohopainolaattaa kyseisen maalauksen horisontin alapuolinen osa vastaa, niin huomataan seuraavaa: Helsingin satama itse asiassa vastaa laattaa, jossa oransseja siveltimenjälkiä muistuttavat alueet ovat koskematonta puuta ja kaikki muu puupinta niiden ympäriltä on kaiverrettu pois. Siten ottaen työstöjälki, kaiverrusjälki on laatalla samassa kohtaa kuin siveltimenjäljet lainehtivan meren aalloilla.

Thesleff on maalannut siveltimenjäljen sijaan siveltimenjäljen negaation, siveltimenjäljen muotoisen aukon. Tästä ajatuksesta seurasi sekä puugrafiikan että maalaamisen käytännön kokemuksen kautta, että kohopainotekniikka onnistui mielestäni yleisemminkin toimimaan maalauksen negaationa.

Puugrafiikan syntyprosessi haastaa maalaukseen liitetyt totutut ajatustavat:

1. Kaiverrus- ja vedostusvaiheeseen jakautuva grafiikan syntyprosessi haastaa maalauksen kovin helpon ajatuksen ekspression sijoittumisesta nimenomaan lopulliseen maalausvaiheeseen. Tällainen ajatus sulkee ilmaisun ulkopuolelle sellaiset maalauksen syntymisen oleelliset vaiheet, kuten kiilapuiden kokoamisen, maalauskankaan pingottamisen ja aivan erityisesti pohjustamisen. Erityisesti omalla kohdallani tällainen ajattelutapa tuntuu naivilta. Omat maalaukseni koostuvat kiilapuista, pellavakankaasta, läpinäkyvästä pohjustuksesta ja vähäisistä eleen jäljistä kankaalla, jotka on toteutettu öljyvärein, joskus alkydi-ohenninta käyttäen. Käytän pohjustuksena akryyliliima-vesi-seosta, johon lisään itse keitettyä vehnäjauholiisteriä.
2. Grafiikan kuva painetaan paperille, joka on monessa mielessä koskemattomampi pohja kuin maalauksen useimmiten käytetty sivelty gessopohja, joka on jo työstetty pohja. Silti valkoinen gessopohja mielletään neutraaliksi maalauksen alustaksi. Omasta mielestäni muovimainen siveltimenjäljet säilyttävä gessopohja

on kaikkea muuta kuin huomaamaton, olematon, koskematon tai neutraali pohja. Paperi ready madena tehdasvalmisteisena tai taiteilijan itsensä valmistamana kuitupaperina on materiaaliltaan kaukana painoväristä. Siten gesso etenkin akryylimaaleilla maalatessa on jo lähtökohtaisestikin lähes samaa ainetta kuin sen päälle tuleva maali. Öljymaalikin on lähempänä siveltyä gessoa kuin painoväri paperia. Itse olen hyödyntänyt tätä materiaalien etäisyyttä toisistaan, kun maalaan pellavakankaalle öljymaalein. Niiden välissä on lähes huomaamaton läpinäkyvä pohjustus, jonka ansiosta pellavakangas näkyy maalausjälkien väleistä omana itsenään.

En kykene näkemään pellavakangastani neutraalina epäilmaisullisena osapuolena maalausprosessissani. Päinvastoin se on alullepaneva voima, jota ilman maalaukseni eivät saavuttaisi samaa ilmaisullista intensiteettiä. En myöskään kykene ajatuksissanikaan irrottamaan maalikerrostani, repaleista pitsiä, pellavakankaasta ja väittämään, että sain ilmaisun mukaani tällä tavalla. Kitka tai intensiteetti, joka maalauksissani vallitsee pellavakankaan ja öljymaalein maalattujen eleen jälkien välillä häviää, jos toinen osapuoli poistetaan. Mutta se pienenpieni syvyysilluusio, joka syntyy näiden materiaalien keskinäisestä erilaisuudesta, on osa maalausteni suolaa.

3. Grafiikassa ekspressio jakautuu kaiverrus- ja vedostusvaiheen kesken ja on siten jo lähtökohtaisestikin konstruktio, useamman tekijän yhdessä synnyttämä. Maalauksessa ekspression usein ajatellaan olevan itsenäinen yksikkö, joka on vastakkainen koostamiselle. Teoksen koostaminen eri osasista nähdään usein järjen ohjaamaksi toiminnaksi, kun taas ilmaisun (ekspression) ajatellaan helposti olevan sokean intuition esiin tuomaa, järjelle vastakkaista toimintaa. Kuitenkin maalaus ja maalauksen ilmaisu ovat vääjäämättä osiensa summa: lopputulokseen vaikuttavat valittu pohjamateriaali, käytetty pohjustus ja lopulta maalauksen toteutustapa, joka voi olla monimutkaisten tapahtumien ja valintojen sarja.
4. Grafiikassa eleen jälki syntyy kaiverrusvaiheessa ja väri jäljelle valitaan vedostusvaiheessa. Väriä voi vaihtaa eri vedostuskerroilla. Maalari ei voi koskaan erottaa jälkeä valitusta väristä, sillä eleen jälki syntyy sillä hetkellä, kun valittu väri koskettaa maalauspohjaa. Väriä ei myöskään voi vaihtaa kyseiselle jäljelle jälkikäteen. Tässä mielessä maalarin täytyy ratkaista enemmän asioita

yhdellä kertaa, kun taas graafikon tulee osata voimallisemmin hahmottaa tulevia ratkaisujaan.

Toisin sanoen, olen maalauksen negaatio -ajatukseni kautta pohtinut omia valintojani uudesta näkökulmasta. Olen analysoinut omia maalauksiani ja omaa maalausprosessiani maalauksen perustavanlaatuisten elementtien ja ilmaisun kannalta.

Maalauksen paikka

Edellä kuvatun pohdinnan rinnalla on koko ajan kulkenut käyttämästäni valokuvasta seuraava sisällöllinen ulottuvuus: todellisuuden peilautuminen veden pintaan, toden ja illuusion rajapinta, peilaaminen ja heijastelu yleensä ja erityisesti valkokankaalla ja ihmissuhteessa. Toden ja illuusion rajapinnan löydän itse luonnossa vedenrajasta, kun taivas heijastuu veden pintaan ja heijastus häviää, kun vesi rajautuu maahan. Toisen mahdollisen rajapinnan ajattelen olevan maiseman ja sen heijastuksen rajapinnassa, joka omassa valokuvassani kuitenkin häviää näkymättömiin. *Valkokangas*-näyttelyyni kuuluvissa maalauksissani näkyy maalaamalla edennyt tutkimus aiheen äärellä:

Valokuvasta voimakkaimmin irronnut vaikutus oli alkuun alhaalta vino suorakaiteen muoto. Se on seurannut mukana läpi maalaussarjan. Muoto näkyy jo ensimmäisenä syntyneessä maalauksessa *Lasi*. Seuraava *Valkokangas* sai muodon lisäksi turkoosin värinsä valokuvasta sekä ”valoisuuden” suhteessa ympäristöönsä. Valkokangas on paksua valkoista öljymaalia, joka kykenee näyttämään läpikuultavat värit valovoimaisina.

Näiden jälkeen pyrin yhdistämään läpikuultavan maalikerroksen (lasin) ja paksun läpäisemättömän maalikerroksen (valkokankaan) samaan maalaukseen. En ollut tässä mielessä tyytyväinen syntyneeseen *Haaste*-maalaukseen, joka oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla, mutta ei kuulu Hippolyten kokonaisuuteen pitkälti tästä syystä. Yritin uudestaan yksinkertaisemmassa muodossa ja syntyi *Näen sinut* (2012). Siinä auringonlasku värjää huonetilan punaiseksi ja valon väri näkyy valkoisella seinällä.

Ikkunalasi ja valkoinen seinä muodostavat keskenään pienen kulman, minkä takia maalaukseen syntyy pieni tilailluusio. *Näen sinut* sai jatkokseen parin nimeltään *Minä kuuntelen* (2013). Siinä on ikään kuin sama tilanne, mutta luovuin huomaamattani näköhavainnon

kuvaamisesta. Maalaus kuvittaa enemmänkin tunnetta siitä, että näkee jotakin, mikä ei ole periaatteessa nähtävissä. Kolmannen tilan avautuminen valkoiselle seinälle vastasi paremminkin kokemustani onnistuneesta maalaamisesta.

Jotakin uutta ja ennalta aavistamatonta avautuu kankaalleni, silmieni eteen. Tunnetta voisi kai parhaiten kuvata sanalla ”tosi”. Tätä tarkoitan, kun puhun siitä, kuinka pellavakangas on aktiivinen osapuoli, joka mahdollistaa asioiden tulemisen näkyväksi. En ole kokenut yhtä voimakkaasti vaalealla puuvillakankaalla tai (esim. gessolla) pohjustetulla kankaalla maalatessani. Tässä mielessä läpinäkyvästi pohjustettu pellavakangas toimii kuin valkokangas: se kykenee vastaanottamaan projektion.

Keväällä 2014 syntyi *Perhekuva*, jossa valokuvan vino suorakaide monistui neljäksi eriväriseksi projektioksi omille valkokankailleen. Samalla niiden keskelle jäi tyhjä alue. Valkokankaat repaloituivat omalla tavallaan ja tunnelma oli hiukan keskipakoinen. Maalauksen keskustan tyhjeneminen ja samalla valokuvan valoisan suorakaiteen ja näin ollen myös valkokankaan muuttuminen negaatioksi täydellistyi viimeisessä maalauksessa *Muisto*, joka syntyi syyskuussa 2014. Maalasin sen siveltimellä punaisella öljymaalilla siten, että hienoinen valovaikutelma säilyi. Samalla toteutui jo aiemmista maalausprosesseistani tuttu havainto, että aihe ikään kuin tyhjenee loppua kohti ja muuttuu negatiivikseen, vastakohdakseen. Lähtökohtana ollut valokuva ikään kuin palaa puhki ja kuva häviää samaan tapaan kuin se on alun perin kuvitteellisessa pimiössä tullutkehitettäessä esiin.

Maalausteni alkukuvana toiminut valokuva on koko ajan merkinnyt minulle ”maalauksen paikkaa” toden ja illuusion rajapinnassa. Olen maalaamalla preparoinut hiljalleen valokuvan kerrostumia.

Helsingissä 9.10.2014
Kukka Paavilainen

Esitarkastuslausunto 1/1

ESITARKASTUSLAUSUNTO Kukka Paavilainen: *Valkokangas,* Valokuvagalleria Hippolyte, 3.–26.10. 2014

Kukka Paavilaisen tutkimussuunnitelma *Eleen jälki ja maalikerros. Maalauksen peruselementtien päivitystä puupiirroksen ja valokuvan avulla* käsittelee maalauksen asemaa suhteessa valokuvaukseen ja puupiirrokseen. Paavilainen työskentelee ja analysoi työskentelyään maalaustaiteen primääristen lähtökohtien pohjalta, jotka perustuvat väriin, kankaaseen ja siveltimenvetoihin.

Paavilainen on tutkinut tarkasti Ellen Thesleffin maalaamista. Hän on myös kirjoittanut siitä valmisteilla olevassa pro gradu työssään. Hänen tutkimuksensa keskiössä on Thesleffin suhde puupiirrokseen ja se, miten tämä on vaikuttanut hänen maalauksissaan käyttämiinsä työmetodeihin. Paavilainen näkee Thesleffin työmetodissa, erityisesti niiltä osin, jotka liittyvät kaiverrukseen, pohjustukseen ja värien käyttöön, samankaltaisuuksia hänen omaan tapaansa työskennellä.

Sekä tutkimussuunnitelmassaan kuin myös linkitetyssä tekstissään Paavilainen antaa selvän kuvan maalauksellisesta ajattelustaan. Kankaalla, värillä ja siveltimienvetojen kaltaisilla maalaustaiteen peruselementeillä on kaikilla selvä funktionsa ja merkityksensä. Ne ovat hänen työskentelyään määrittävän ajattelun tärkeimpiä elementtejä. Paavilaisen teokset toimivat maalaustaiteen alueella, jossa materiaalinkäsittely samoin kuin erilaisten materiaalien kohtaaminen muodostavat osan sisältöä. Paavilaisen pyrkimyksenä on alleviivata materiaalin merkityksiä katsomisen tärkeänä osana ja maalaamisen merkityksen luomisessa. Paavilaisen toisena erityiskiinnostuksen kohteena on toden ja illuusion välinen rajapinta.

Kukka Paavilainen ottaa useimmiten työnsä lähtökohdaksi valokuvallista materiaalia, jota hän kutsuu alkukuvaksi. Myös Valokuvagalleria Hippolytessä näytteillä olevien töiden lähtökohtana on valokuva. Videoteos on myöskin esillä galleriassa. Tämä videoteos ei ole mukana kuitenkaan erillisenä työnä, mikä on mielestäni hyvin ajateltu Paavilaiselta. Video toimii enemmänkin näyttelyn taustatekijänä. Videossa näytetään tukeista tehty silta, jonka rakojen läpi maisema heijastuu vedenpintaan.

Galleriassa vallitseva tilanne kertoo samanaikaisesti kahdesta mediasta, jotka toimivat eri tavoin. Maalaus ei pyri ”kuvaamaan” valokuvaa. Silti se yrittää jollain tavalla jatkua siinä missä valokuva loppuu, tai se panee käyntiin ajatusprosessin, joka tapahtuu sittemmin maalauksessa. Tämä prosessi on kuvattu myös Paavilaisen linkitetyssä tekstissä. Kyse on ketjureaktiosta, jossa loppupiste on kolmas tila, joka syntyy lopullisessa teoksessa. Mielestäni koko tämä prosessi on kiinnostava ja sitä on tärkeä tutkia, varsinkin siksi, koska suuressa osassa tämän päivän maalaustaidetta, jossa on lähtökohtana valokuva, sitä käsitellään yksiulotteisesti. Se tarkoittaa, että käsitellään siirtymä valokuvasta maalaukseen tiedostamatta, että kyse on kahdesta välineestä, jotka operoivat eri tavalla.

Galleria Hippolytessä on näytteillä kaikkiaan seitsemän maalausta. Erimuotoiset maalaukset ovat maalattu pohjustamattomalle kankaalle. Osa niistä on maalattu myös käsillä.

Katsoessani maalauksia ajattelen sitä, miten siveltimenvedot tai käden jäljet ilmentävät merkityksiä tai saattavat katsojan maalauksen tilaan. Sen Paavilainen jättää sanomatta, mikä tämä tila on. Paavilaisen maalauksissa on läsnä myös fyysinen ihminen. Sen sijaan että siveltimenvedot olisivat (tekijän) psyyken jatketta, ne toimivat enemmänkin ”saattajina”, mikäli nyt tällainen käsite on käypä määritelmä. Paavilaista näyttää kiinnostavan se silmänräpäys, josta ei tiedä onko se harhaa vai todellisuutta.

Näyttelyn nimi on ”Valkokangas”, mikä antaa mahdollisuuden moniin tulkintoihin. Otsikko voidaan esimerkiksi nähdä symbolisena, jolloin kangas toimii valkokankaan tavoin, jolle on heijastettu merkitysten maailma. Yhtä hyvin otsikolle voitaisiin antaa kuvaavampi merkitys, kuten Paavilainen näyttääkin selvästi tehneen. Tällöin valkokangas toistuu maalauksissa eri muodoissa. Hiukkasen poikkeavien lähestymistapojen perusteella teokset voidaan jakaa kolmeen osaan.

Paavilainen luo kuviteltuja tilanteita, joissa on kyse mentaalisista reflektioista. *Minä kuuntelen*, 2013 ja *Näen sinut*, 2012.

Lukiessani miten Paavilainen kuvaa maalauksiaan tutkimussuunnitelmassaan, minulle jää tunne, että lukijalle saattaa syntyä jonkin verran käsitteisiin liittyviä sekaannuksia. Sivun seitsemän kolmannesta kappaleesta on jäänyt pois sana ”representaatio”. Ilmeisesti Paavilainen haluaa tekstissään selvästikin väittää, että vasemmalla oleva pinta on ikkunan representaatio. Kun katson maalausta, hahmotan sen enemmänkin abstraktiksi punaiseksi pinnaksi, jonka

tehtävänä on kuvata väriä, joka on ”heijastettu” vastakkaiselle puolelle. Liekö tässä kyseessä jonkinlainen kuilu ajatuksen ja toteutuksen välillä? Maalauksen kulma synnyttää assosiaation huoneeseen.

Teosten nimet johdattelevat katsojan ”kolmanteen tilaan”, jonka Paavilainen mainitsee tutkimussuunnitelmassaan. Tarkastellessani edellä mainittuja nimiä suhteessa muihin nimiin, ne viestivät mielestäni selvimmin teosten symbolisemmasta tulkinnasta; tai vaihtoehtoisesti siitä mentaalisesta positiosta, jota Paavilainen haluaa ilmentää maalauksissaan. Kuten sanottu, todellisuuden ja illuusion rajapinta on Paavilaisen tarkastelun fokuksessa. Pohdin sitä, olisivatko Paavilaisen nimet tarjonneet sisällöllisesti enemmän, mikäli ne olisivat jollain keinolla pyritty konstruoimaan (mikäli niihin olisi jollain tavalla pyritty lisäämään sanoja) ja kytkemään näihin ajatuskulkuihin. Nyt haasteelliseksi Paavilaiselle muodostuu se, kuinka hän artikuloi kolmannen tilan olemassaolon verbaalisesti suhteessa maalaustensa materiaalisuuteen. Mielestäni nämä maalaukset suhteutuvat hyvin hänen tutkimukseensa. Niiden läsnäolo näyttelyssä on vankasti perusteltavissa, koska kyse on myös reflektiosta, eräänlaisesta jäljestä, joka ilmaistaan illuusion kautta.

Perhekuva-, Sumu- ja *Muisto* -nimiset teokset on kaikki maalattu pohjustamattomalle kankaalle. Fyysiset siveltimenvedot tai käsillä tehdyt jäljet toimivat töiden merkitysten ilmentäjänä. Nämä teokset liittyvät lähinnä videoteokseen. Maalaukset herättävät assosiaatioita tapahtumiin, jotka ovat poissa tai jotka ovat katoamassa, toisin sanoen heijastuksia. Kaikki tämä artikuloidaan onnistuneesti siveltimenvedoilla, jotka kertovat tekijän läsnäolosta ja yhteydestä paikkaan. Väripinnat ilmentävät teoksen tiivistä tilaa. Kankaan ja väripintojen välillä syntyy eräänlainen illusorinen tila. Paavilainen mainitseekin tästä seikasta tutkimussuunnitelmassaan. Tällaiset, miltei näkymättömät tapahtumat, ovat Paavilaisen teosten kieltä.

Lasi- ja *Valkokangas* -nimisissä teoksessaan Paavilainen käyttää väripintaa tilanjakajana. Myös tässä kohdin on kyse representaatiosta. Luettuani nimet päädyn siihen johtopäätökseen, että maalaus kuvaa lasia ja valkokangasta. Mikäli en lue otsikoita, assosioi *Lasi* minun mielestäni enemmänkin abstraktiin maalaustaiteen perinteeseen. Siveltimenkäytön (ehkä liian yleinen) ja maalikerroksen välinen suhde ei ehkä tule selkeästi ratkaistua. Tärkeää on myös se, että katsoja havaitsee ne nyanssit, jotka Paavilainen pyrkii tuomaan esiin.

Valkokangas -nimisessä teoksessa valkoisen pinnan alta näkyy myös vihreitä siveltimenvetoja. (Teos perustuu muistikuvaan, joka kuvaa valkokangasta ja jonka taustalla on puu.) Kenties Paavilainen olisi voinut prosessoida teoksen alkuasetelmaa vielä enemmän, jolloin ajatuksen ja toteutuksen välille ei syntyisi kuilua.

Mielestäni Kukka Paavilainen on onnistunut näyttelyssään työskentelemään vakuuttavasti ja vastaamaan visuaalisella tasolla haastavasti tutkimussuunnitelmassaan asettamisiinsa kysymyksiin. Sekä tutkimussuunnitelmassa että linkitetyssä tekstissä on joitakin maalausten kuvaamiseen liittyviä epäselvyyksiä, jotka ovat hiukkasen hämääviä lukijan kannalta. Joissakin töissä ajatus ja toteutus eivät täysin istu yhteen. Teokset ovat näytteillä entisessä Dianan elokuvateatterissa. Kukka Paavilaisen työt toimivat erinomaisesti kyseisessä paikassa. Nimittäin hänen kuvaa, heijastuksia ja pintaa problematisoiva ajattelunsa tuo tilan historiikkiin, mielenkiintoisella ja haastavalla tavalla maalaustaiteen panoksen, elokuvan keskeisiin käsitteisiin. Kukka Paavilainen on onnistunut porautumaan maalaustaiteen lähtötilaan, ja sitä kautta hän on päässyt sisään myös sen kieleen. Näiden asioiden varaan hän rakentaa pala palalta kielensä samalla kun hän koko ajan osoittaa maalaustaiteen luonteen. Mielestäni juuri tämä kertoo Paavilaisen voimasta sekä taiteellisessa tuotannossa että myös tutkimussuunnitelman esittelyssä. Suosittelen lämpimästi Kukka Paavilaisen näyttelyn hyväksymistä osaksi hänen kuvataiteen tohtoritutkintoaan.

Helsingissä 14.12. 2014
Nina Roos, Kuvataiteilija

Esitarkastuslausunto 1/2

Tarkastuslausunto Kukka Paavilaisen Kuvataiteen tohtorin tutkintoon liittyvästä näyttelystä *Valkokangas* Valokuvagalleria Hippolytessä 3.-26.10.2014

Kukka Paavilaisen näyttely *Valkokangas* Hippolytessa koostui seitsemästä maalauksesta. Näiden lisäksi esillä oli yksi valokuva ja video, joiden kohdalla taiteilija tähdentää, ettei kyse ole teoksista,

vaan työskentelyn lähtökohdan esittelystä pysäytyskuvan ja liikkuvan kuvan avulla. Paavilaisen maalaukset ovat vuosilta 2012–2014. Kyseinen esiintyminen on hänen tekstiensä mukaan ensimmäinen kahdesta näyttelyosuudesta, jotka hän tulee sisällyttämään tutkintoonsa. Kolmas osuus tulee olemaan hänen tutkimuksensa.

Valkokankaassa entiseen elokuvateatteriin saapuva kävijä kohtasi ensin Paavilaisen valokuvan ja videon pienikokoisina elementteinä vieraskirjan ja oheistekstien rinnalla ennen varsinaiseen näyttelytilaan astumistaan. Seitsemää eriaikaista maalausta yhdistää se, miten taiteilija on niissä käyttänyt lähtökohtanaan samaa valokuvaa maisemasta Bromarvin läheltä Vättlaxin alueelta. Samaa maisemaa esitteli myös seitsemän minuuttia pitkä video, joka oli taas vuodelta 2014. Maalausten äärellä aistin ajallisuuden, mutta sen taustalla on se, että olen nähnyt osan teoksista jo aiemmin. Viimeksi Mäntän kuvataideviikoilla. Toisena taustanaan Paavilainen nimeää taiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) työskentelyn, jota hän on lähestynyt myös taidehistorioitsijana.

Paavilainen kirjoittaa tutkimussuunnitelmassaan siitä, miten hän tutkii väitöksessä maalauksen peruselementtien ilmentymiä omassa työskentelyssään. Paavilainen puhuu tässä yhteydessä preparaateista ja siitä, miten hän paloittelee laaja-alaisia käsitteitä kahtia tai useampaan osaan. Mielestäni hänen käyttämänsä ilmaisu tulee tässä suhteessa lähelle fenomenologisen reduktion periaatetta, joka voikin olla mahdollisesti kiinnostava paralleeli tutkimukselliselta kannalta.

Paavilaisen teokset ovat sinä aikana, jolloin olen nähnyt niitä, kommentoineet emotionaalisen ja älyllisen tai käsitteellistävän näkemisen suhdetta. Niissä on aina jotakin ekspressiiviseen traditioon liittyvää ja aina jotakin analyyttista ja pohdiskelevaa. Tässä suhteessa mieleeni nousee mielikuva sokeutuvan Claude Monet'n (1840–1926) viimeisistä maalauksista, joissa pelkäksi silmäksikin kuvailtu maalari pyrkii kuvaamaan yhtä aikaa maiseman samanaikaisesti sekä läheltä että kaukaa. Minulle Paavilaisen kiinnostavuus myös *Valkokangas*-näyttelyssä rakentuu tämänkaltaisen ihmeellisen ambivalenssin varaan.

Valkokangas ei valokuvan ja videon läsnäoloa lukuun ottamatta huomioi ja kommentoi näyttelytilaa. Taiteilija kertoi itse näyttelyn tutkimussuunnitelmaansa linkittävässä tekstissä siitä, miten tilan luonne Valokuvataiteilijoiden liiton galleriana, houkutteli hänen

esittelemään teostensa lähtökohtana olevan valokuvan vuodelta 2011 ja kolme vuotta myöhemmin valokuvan ottopaikassa kuvatun videon. *Valkokangas* on näyttelynä runsas ja mietinkin, olisiko näyttelyssä voinut olla esillä lukumääräisesti pienempi määrä maalauksia. Olen hieman epävarma sen suhteen, mitä taiteilija olisi voinut tehdä asian suhteen ja pitäisikö hänen ylipäätään esitellä teoksiaan tilassa olevina. Näyttelyn teokset muodostivat vaihtelevan sarjan, joissa kehiteltiin sen keskeistä ajatusta. Näin ollen niitä ei ehkä olisi voinut olla vähempää, mutta mietin myös niiden fyysistä kokoa.

Kysymys siitä, miksi Paavilainen rajaa niin tarkasti valokuvan ja videon teosstatuksen ulkopuolisiksi. Jos niitä luonnehditaan lähtökohdiksi, miellän ne luonnosmaisiksi, jolloin olemme klassisen kysymyksen välillä siitä, mikä onkaan luonnoksen ja teoksen välinen ero ja onko sellaista eroa olemassakaan. Kysymys on merkittävä ja toivonkin, että Paavilainen jatkaa sen pohtimista ja työstää muutenkin tohtorintutkimuksensa myötä maalauksen peruselementtejä erilaisin instrumentein ja metodien avulla. Voihan luonnoksen mieltää eräänlaisena kuljeskeluna ja vaelteluna aiheiden liepeillä, työskentelynä, joka on jatkuvaa ja kaiken kattavaa. Teokset ovat tällöin kuin pysäytyskuvia tai tilapäisiä leiriytymisiä tietyn tematiikan äärelle yleisemmän taiteellisen työskentelyn lomassa.

Näyttelyssä oleskellessani mietin myös Paavilaisen *Valkokangas*-näyttelyn valaistusta. Ja erityisesti sitä, olisiko tilan tuntuvampi hämärtäminen ja kohdevalojen suuntaaminen lähinnä maalauksiin, ollut sovelias ele kyseiselle näyttelylle. Moinen valaisu olisi tehnyt valon kankaalla tuntuvaksi ja voimistanut heijastuksia. Heijastukset ovat Paavilaisen itsensäkin mukaan hänen keskeisiä kiinnostuksen kohteitaan. Nyt valaistus oli sangen yleisvalomainen. En kaipaa dramaattista hämärää, mutta ehkä teossarjan synnyssä kovin keskeiseksi kuvattu valokuva herättää minussa toiveen siitä, miten kiehtovaa olisi nähdä Paavilaisen teoksia luonnonvalossa tai elävässä valossa yhtä kaikki.

Kirjallisuuden suhteen suosittelen Paavilaiselle taidehistorioitsija Stephen Bannilta kahta teosta *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition* ja *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France.* Bannin kiinnostus erilaisten kuvantekemisen keinojen ja kuvan (maalausten ja muiden) historiallisen vaihtelun muunnoksia kohtaan voisi ehkä puhutella Paavilaista.

Näyttelyn linkittävän paperin suhde tutkimussuunnitelmaan *Eleen jälki ja maalikerros. Maalauksen peruselementtien päivitystä puupiirroksen ja valokuvan avulla* on johdonmukainen ja selkeä. Paavilainen kirjoittaa täsmällisesti ja havainnoi omaa työskentelyään kiitettävän tarkasti ja monipuolisesti. Hän liikkuu elegantisti maalaustaiteen teknisten, historiallisten, nykyisten ja metafyysisten kysymyksien parissa. Vastaavanlainen paneutuneisuus leimaa myös hänen taiteellista työskentelyään.

Edellisen perusteella suosittelenkin lämpimästi Kukka Paavilaisen *Valkokangas*-näyttelyn hyväksymistä osaksi hänen Kuvataiteen tohtorin tutkintoaan.

Helsingissä 29.10.2014
FT Juha-Heikki Tihinen

Saatekirje 2

25.7.2016 Kukka Paavilainen
Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen näyttelyyn 2.-21.8.2016
ja kahden teoksen esittelyyn työhuoneellani elokuun 2016 aikana

Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen yhteisnäyttelyssä on esillä *Haaste*-diptyykkini vuodelta 2012. Muut näyttelyn taiteilijat ovat valokuvaaja Kari Hakli ja kuvanveistäjä Sakari Kannosto. *Haaste*-maalaus kuuluu samaan teoskokonaisuuteen kuin koko *Valkokangas*-näyttelyni Valokuvagalleria Hippolytessä lokakuussa 2014. Koska *Haaste* ei ollut siellä esillä, sitä ei esitarkastettu samassa yhteydessä. *Haaste* on ollut esillä Mäntän kuvataideviikoilla 2014 ja Tsiigaa Art Goes Kapakka -näyttelyssä Helsingissä 2013. Koska esitarkastajien voi olla vaikea päästä kärryille *Haaste*-maalauksen yhteyksistä ja sijoittumisesta *Valkokangas*-näyttelyn kokonaisuuteen, selvitän tässä tekstissä koko teoskokonaisuuden syntyä ja siten myös koko tutkimukseni kulkua tähän mennessä. Kaikkien teosten kuvat löytyvät kotisivuiltani www.kukka-art.com/works/. Siellä Works-välilehdellä on ensimmäisenä *Valkokangas / Screen* -teosjoukko.

Tätä tekstiä kirjoittaessani olen alkanut pohtia sitä, että tulisiko myös kaksi hylkäämääni teosta sittenkin esitarkastaa. Kyseessä ovat

tekstissä esiintyvät *Värin erottelu* ja *Seitsemän päivää ja yötä*, molemmat vuodelta 2012. Kyseessä on kaksi valmista maalausta, jotka ovat jopa olleet esillä Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen kesänäyttelyssä Kemiönsaarella vuonna 2014. Ne syntyivät kevätpuolella samana vuonna kuin lokakuussa syntynyt *Haaste*-maalauskin, johon niillä on nähdäkseni selvät yhteydet. Lähetän valokuvat liitteenä. Voisin järjestää esitarkastajille näytön työhuoneellani elokuun aikana, jolloin teokset voisi esitarkastaa tässä samassa yhteydessä.

Työhuoneeni sijaitsee Herttoniemen teollisuusalueella osoitteessa XXXXXX.

Voimme sopia molemmille esitarkastajille oman ajankohdan silloin kun sopii.

TAITEELLISEN TYÖSKENTELYN TUTKIMUKSELLISUUS

Maalaus metodina: Yritys, erehdys ja täysosuma!

1. Tyhjä työhuone

Aloitin tutkimukseni tyhjältä työhuoneelta pitkän tauon jälkeen helmikuussa 2012. Siivosin työhuonetta ja löysin vanhoja kiiloilta pois ottamiani kankaita. Leikkasin niitä ja pingotin pienille kiilapuille. Maalasin vanhojen maalausten päälle. Näin syntyivät *Lasi* ja *Valkokangas*. Olin yllättäen oleellisen äärellä. Kokemus tuntui täysosumalta. Ymmärsin, että olin ikään kuin piirtänyt kehän, rajannut tutkimusalueeni. Tulisin tutkimaan maalikerroksen ominaisuuksia. Sen kykyä toimia tilanjakajana ja pintana heijastukselle.

*Lasi*n (2012, 79,5 x 76 cm) läpikuultava valkoinen maalikerros antaa valon ja katseen läpäistä itsensä. Teipillä tarkasti rajatut reunat antavat vaikutelman, että alla näkyvän värikkään maalikerroksen päälle on asetettu ohut lasi. Vaikka lasi on läpinäkyvä, on se tehokas tilanjakaja.

Toiseen kankaaseen teippasin tarkasti rajatun teräväkulmaisen alueen, mutta maalasin siihen paksun valkoisen maalikerroksen. Valkoiselle maalipinnalle maalasin aivan ohuet, kirkkaat, mutta värilliset maalikerrokset: sinisen ja keltaisen. Syntyi vihreän valon kajo.

Valkokangas–maalauksen (2012, 81,5 x 65,5 cm) peittävän maalipinnan ulkopuolella (ja alla kohokuviona) näkyvät vanhat käsin maalatut vihreät maalijäljet. Mieleeni nousi muistikuva berliiniläisestä puistosta, jonka vehreyden keskellä seisoi suuri valkokangas

odottamassa illan esitystä. Valkokangas on tilanjakaja, joka pysäyttää katseen ja valonsäteen pinnalleen. Se kuitenkin kykenee näyttämään heijastuksen pinnallaan. Se on siis sekä vastaanottava että heijastava pinta. Valkoinen paksu maalikerros voi toimia valkokankaan tavoin.

2. Epäonnistumisia

Tämän jälkeen maalasin kaksi maalausta, jotka myöhemmin hylkäsin. *Liikkuvaan kuvaan* (2012, 100 x 155 cm) maalasin rinnakkain kolme valkokangasta. Niiden päälle aloin maalata valkokankaiden kokoisia läpinäkyviä monokromeja syaani-magenta-keltainen -skaalalla. Siirsin aina maalattavaa aluetta. Tavoittelin liikkuvan kuvanauhan vaikutelmaa, mutta lopputulos antoi pikemminkin vaikutelman tärinästä. Muutin teosnimen *Värin erotteluksi*. Maalauksen kaunis, mutta tylsä kuva muistuttaa lähinnä ohutta värikästä verhoa, jonka läpi auringonvalo siivilöityy.

Petyttyäni monokromien siisteyteen ja informaatioköyhyyteen päätin kokeilla maiseman maalaamista kerroksittain. *Hommage á Ellen Thesleff* (2012, 160 x 170 cm) syntyi puupiirroksen ohuita läpikuultavia vedostuskerroksia ajatellen ja kohdistusvirheeseen pyrkien. Siirsin teippaamaani maalausaluetta aina kolme senttimetriä oikealle. Katselin valokuvaa, joka oli maalausteemani lähtökohtana. Maalasin käsin valokuvan maisemaa kerroksittain. Maalaukseen tuli paljon ongelmia. Muutin nimen *Seitsemäksi päiväksi ja yöksi*, koska niin monta maalikerrosta kuivui yön yli. Maalaukseen tuli liikaa informaatiota, enkä osannut sitä pelastaa. Lopputulos oli kylläkin kaunis, mutta maalauksena mielestäni toimimaton.

Olin yrittänyt monistaa valkokangasta rinnakkain samalle maalauskankaalle ja maalata useita heijastuksia niiden pinnalle. Olin yrittänyt maalata käsin maisemaa ja monistaa sitä päällekkäin aina hiukan siirtäen. Olin epäonnistunut. Yritin uutta alkua ja palasin valokuvani äärelle.

Koko maalausteemani sai alkunsa vuonna 2011 ottamastani valokuvasta, jossa hirsisilta rajaa alapuolelleen näkymän aurinkoiseen maalaismaisemaan. Sillan alla vesi on tyyni ja vedenpinnan kuvajaiseen heijastuu täydellisenä rajattu maisema. Heijastuksensa kanssa rajaus muodostaa lähes neliönmuotoisen Maalaus maisemassa -illuusion keskelle luontoa. Tätä kuvaa katsellen maalasin heinäkuussa 2012 *Sumu*n (200 x 250 cm). Olin välittömästi tyytyväinen teokseen. Kokemus tuntui jälleen täysosumalta, vaikka ymmärrys

jäikin sanattomaksi. *Sumu* oli *Valkokangas*-näyttelyni päätyö ja kutsukorttityö.

3. Haaste

Hiukan myöhemmin yhdistin *Photoshop*-ohjelman avulla kaksi lähes identtistä otosta valokuvastani ja syntyi vaikutelma mustan värin ympäröimästä kahdesta valoisasta ruudusta filmikelalla tai vaihtoehtoisesti kahdesta rinnakkaisesta projektiosta valkokankaalla pimeässä elokuvateatterissa. Tämä valokuva oli esillä *Valkokangas*-näyttelyn yhteydessä Hippolytessä 2014. Nyt käsillä olevan näyttelyn ripustustilanteessa selviää, onko valokuva mukana.

Lokakuussa 2012 maalasin suuren diptyykin yhdistetyn valokuvan perusteella. Yritin taas uutta alkua. Pyrin nyt yhdistämään sekä lasin että valkokankaan samaan teokseen. Vasemmanpuoleiselle kankaalle maalasin ohuen läpikuultavan rajatun maalikerroksen ja oikeanpuoleiselle paksun peittävän valkoisen maalikerroksen. Sitten maalasin teippejä apuna käyttäen transparentin raidoituksen läpikuultavan lasin päälle. Tein samanlaisen raidoituksen sekä pysty- että vaakasuuntaan valkokankaalle. Väreinä käytin syaania, magentaa ja keltaista. Viimeiseksi maalasin hirret mustalla. Tavoittelin niissä hiilipiirustuksen kaltaista jälkeä siveltimellä maalaten.

Näin syntyi *Haaste* (2012, 200 x 440 cm), jonka maalaaminen kesti kaksi viikkoa. Tiesin heti, että se on valmis, mutta olin pitkään epävarma sen laadusta. Työhuoneeni on vain 30 neliömetrin kokoinen, lähes neliönmuotoinen huone, jossa pääsen vain neljän metrin etäisyydelle valtavasta maalauksesta. Mittakaavaa on vaikea hahmottaa, vaikka otankin kameralla maalauksista kuvia työskentelyn aikana. Siveltimenvedot tuntuivat liian suurilta, vaikka ne maalauksen mittoihin nähden olivatkin mielestäni oikeat. Näin *Haaste*en suuressa tilassa vasta kesällä 2014, kun se oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla Pekilon sisääntulohallissa. Silloin ymmärsin, että kyse todella oli mittakaavasta. Niin suuressa tilassa *Haaste* oli kuin kala vedessä. Siveltimenjäljet olivat oikean kokoiset ja teoksen yksinkertaisuus vain antoi sille voimaa. Vaikka *Haaste* näin saikin ikään kuin olemassaolon rauhan mielessäni, en silti halunnut sitä esille Hippolyteen. Syy oli jälleen mittakaavassa. *Valkokangas*-näyttelyn muut maalaukset elivät pienemmässä mittakaavassa. *Haaste* olisi tuhonnut tasapainon ja vienyt huomion muilta. En halunnut dinosaurusta näyttelyyni.

Nimi *Haaste* löytyi pian valmistumisen aikoihin, enkä ole tuntenut tarvetta sen vaihtamiseen. Enemmänkin nimi on tuntunut enteeltä: maalauksen ymmärtäminen tulee olemaan haasteellista itsellenikin. *Haaste* on tuntunut merkitykselliseltä teokselta alusta asti ja jollakin tapaa nivelteokselta koko tutkimusprosessini kannalta. Oli kulunut yhdeksän kuukautta työskentelyn aloittamisesta ja olin vasta kovin alussa. Tein kovasti töitä kammetakseni esiin seuraavaa oivallusta, mutta se antoi odottaa itseään.

4. Valon ohut siivu

Samoihin aikoihin *Haaste*en kanssa loppuvuodesta 2012 syntyi myös *Näen sinut* (130 x 180 cm). Onnistuin viimein yhdistämään lasin ja valkokankaan palkitsevasti samalle kankaalle. Se tapahtui valokuvasta luopumisen kautta ja ikkuna-ajatuksen avulla. Asuimme aiemmin Vanhassa Herttoniemessä, jossa auringonlaskun valo värjäsi asuntomme valkoiset seinät hehkuvan oransseiksi. Maalasin kankaan vasemmalle puolelle ikkunaruudun ja oikealle puolelle valkoisen seinän. Sitten maalasin käsilläni ikkunan täyteen auringonlaskun hehkua ja seinälle sen heijastuksen. Tai kuvittelin tekeväni näin. Lopputuloksena seinällä on lähdettään tarkempi, mutta myös ohuempi projektio, melkeinpä valon ohut siivu. Ymmärsin tutkivani maalikerroksen ominaisuutta: valkokankaan kykyä esitellä valon ohut siivu.

Valon ohut siivu on valon preparaatti. Se on valon osan kuva. Se voi olla monokromi tai monotypia. Monokromi on vakiintunut nimitys modernistiselle maalaukselle, joka on yksivärinen neliö. Monokromin maalikerros jatkuu maalauspohjan reunasta reunaan. Käytän tässä tutkimuksessa monokromia nimityksenä yhtenäiselle yksiväriselle maalikerrokselle, joka rajautuu selkeästi omiin reunoihinsa. Monotypia on uniikki kerralla painettu grafiikan vedos. Käytän monotypiaa nimityksenä kerralla maalatulle moniväriselle maalikerrokselle, jonka voi erottaa edellisestä ja seuraavasta maalikerroksesta.

Vuodenvaihteen jälkeen *Näen sinut* -maalaukselle syntyi samankokoinen pari *Minä kuuntelen* (2013, 130 x 180 cm). Siinä ikkunan sininen hetki on ikään kuin pyyhitty pois kämmenellä ja valkealle seinälle avautuu jotakin aivan uutta. Itselleni syntyi vaikutelma äänen kuuntelusta. Olin häkeltynyt. Olin viimein siellä, mihin olin kaivannut. Olin maalannut täysosuman, sävykkään läpikuultavan maalikerroksen,

joka avasi kankaalleni maalauksen oman tilan. Se ei ollut näkymä ikkunasta eikä sen heijastus, vaan jokin kolmas tila, psykologinen tila. Olin viimein löytänyt toisen oivallukseni. Tulisin tutkimaan maalikerroksen ominaisuutta: monotypian kykyä esitellä valotila.

5. Maalauksen rippeet

Keväällä 2014 syntyi *Perhekuva* (2014, 190 x 190 cm) Mäntän kuvataideviikkoja varten. Siinä on neljä repaleista valkokangasta ja niiden pinnalla neljä valon preparaattia. Ne yhdistämällä voi saada aikaan ehjän valkokankaan ja lähestulkoon valokuvan rajatun näkymän. Valokuvan kuva on jaettu neljäksi valon siivuksi: punainen, sininen, vihreä ja keskeneräinen. Japanilaisen Hayao Miyazakin animaatiossa *Howl's moving castle* (2004, Liikkuva linna (suom.)), velho Howl'in talossa on erikoinen ovenkahva. Sitä kääntämällä voi astua neljään eri todellisuuteen. Kolme vie eri paikkoihin meidän kuvitellussa maailmassamme, mutta neljäs on vain velhoa itseään varten. Todellisuudet on merkitty kahvan yhteyteen värein: punainen, sininen ja vihreä sekä musta velhoa varten. Itse ajattelin pientä perhekokonaisuuttamme, johon kuuluvat itseni lisäksi mieheni ja tyttäremme, sekä keväällä 2013 kesken mennyt sikiö. Neljä eri todellisuutta muodostavat sen yhteistodellisuuden, jonka me kolme elävää perheenjäsentä jaamme ajatellen myös sitä poismennyttä. En tuntenut keväällä 2013 enää tarvetta mustalle värille, vaan ajattelin valoisammin sitä vauvan ihoa, jota en saanut nähdä.

Maalauksen keskusta on tyhjä. Aloin aavistella maalausteemani lähenevän loppuaan. Olen aiemminkin todistanut valokuvani tyhjenemistä ja maalausteni autioitumista. Syksyn alussa syntyi vielä suuri *Muisto* (2014, 200 x 300 cm). Siinä on jäljellä auringonlaskun polttamat rippeet valokuvastani. *Muisto* irtosi helposti. Maalasin sen kahdessa päivässä juuri ennen ripustusta. Se kuljetettiin galleriaan märkänä ja se sai nimensä vasta ripustusta edeltäneen yön aikana.

*Perhekuva*ssa ja *Muisto*ssa maalikerrokset ovat muuttuneet repaleisiksi. *Perhekuva*ssa valkokankaan valkoinen maalikerros repaloituu reunoiltaan, mutta myös värikäs valon preparaatti on samaan tapaan repaloitunut. *Muisto*ssa punainen maali on pelkkää riekaletta, siinä ei ole enää yhtenäisiä osia. Valokuvan kuva on mennyt rikki, hävinnyt, kadonnut, samaan tapaan kuin valokuvapaperi palaa tuhkaksi.

6. Maalaus metodina

Olen edellä pyrkinyt kuvaamaan maalausprosessiani ja sen tutkimuksellisuutta. Olen työhuoneellani edennyt yrityksen ja erehdyksen kautta. Olen saavuttanut oivalluksia, jotka ovat suunnanneet työskentelyäni edelleen. Työskentelyni jatkuu seuraavan näyttelyn teosten parissa myöhemmin.

Tässä tutkimuksessa osuin sattumalta ensimmäisillä teoksillani (*Lasi* ja *Valkokangas*) asian ytimeen ja pääsin heti hyvään alkuun. Siitä eteenpäin oli vaikeuksia. Kahden epäonnistuneen maalauksen jälkeen turhauduin ja palasin valokuvani äärelle. Syntyi *Sumu*. Sitten kahdensin valokuvani ja sen pohjalta syntyi *Haaste*. Seuraavaksi luovuin valokuvasta ja maalasin *Näen sinut* ja *Minä kuuntelen*, edellisen muistikuvaan perustuen ja jälkimmäisen siitäkin luopuen. *Perhekuva* syntyi ilman valokuvaa tai muistikuvaa ja *Muisto* aiemmin käyttämättömän valokuvan pohjalta. Palasin siis lopuksi ihan uuden valokuvan pariin aivan päinvastoin, kuin olin aiemmissa maalausteemoissani tehnyt.

Tässä maalausteemassa sekään ei pidä paikkansa, että ensimmäiset maalaukseni olisivat muistuttaneet valokuvaani eniten. Aiempien maalausteemojeni alkukuvien tyyppisiä valokuvaa voimakkaasti muistuttavia maalauksia ei nimittäin syntynyt. *Haaste* on muodollisesti lähinnä valokuvaa, mutta niin on jollakin tapaa *Sumu*kin. Molemmat ovat jääneet itselleni mysteereiksi. Aiemmissa maalausteemoissani ns. alkukuva-maalaus on ikään kuin analysoinut valokuvan esittämän arkkitehtonisen tilan. Olen aina pitänyt näiden maalausten puutteena niiden sisällöllistä köyhyyttä. Ne eivät ole tarjonneet minulle uutta tietoa, eivätkä ole mielestäni olleet maalauksina mielenkiintoisia, komeita kylläkin. Tällä kertaa olen iloinen maalaussarjani laadullisesta yhtenäisyydestä ja kiinnostavuudesta.

Pellavakangas on kuin syvä meri. Sen syvyydestä nousee esiin asioita, joita voimme pinnan kuohunnasta lukea. Pellavakangas toimii sekä vastaanottavana että heijastavana pintana maalausprosessini aikana. Sillä on valkokankaan ominaisuudet. Minä projisoin kankaalle jotakin. Maalausprosessini aikana saan maalauksissani esiin sen, mitä valokuvassa ei koskaan ollutkaan. Se on asia, joka ei alun perin ole minussa visuaalisessa muodossa olemassakaan, mutta se ottaa visuaalisen muodon valokuvan avulla. Se maalautuu esiin.

Maalautuminen on asia, jota tutkin. Maalaaminen on yksi kuvataiteellisen työskentelyn teknis-kemiallinen osa-alue. Minun maalaamiseni on kytköksissä johonkin, jonka nimeä en vielä tiedä. Johonkin,

joka ohjaa minua intuition kautta. Maalaaminen on kuitenkin se väline, jolla onnistuessani saan uutta tietoa esiin. Tästä syystä maalaaminen on minun tutkimusmenetelmäni. Maalaus metodina edellyttää pitkäjänteistä työskentelyä ja totuuden perässä kulkemista.

Tapa, jolla maalaukseni tyhjenevät, muistuttaa käänteistä prosessia kuvan synnylle pimiön kehitysliuosaltaassa. Pimiössä kuva valotetaan negatiivin läpi valoherkälle paperille. Vasta kehitysliuosaltaassa kuva kasvaa esiin hitaan, silmin havaittavan prosessin myötä. Samaan tapaan kuin kuva on noussut kankaalle se myös häviää siitä. Mutta minun roolini siinä tuntuu vähemmän merkityksellisestä.

Esitarkastuslausunto 2/1

Kukka Paavilaisen työ *Haaste* esitetty ryhmänäyttelyssä Galleria Pirkko-Liisa Topelius 2–21.8.2016.
Lisäksi kahden hylätyn maalauksen tarkastus Kukka Paavilaisen työhuoneella.

Kukka Paavilaisen teos *Haaste* oli esillä Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksella Helsingissä olleessa ryhmänäyttelyssä. Vuodelta 2012 peräisin olevan maalauksen mitat ovat 200 x 440 cm.

Teos on syntynyt samoihin aikoihin kuin ne muut työt, jotka olivat esillä *Valkokangas*-nimisessä näyttelyssä Hippolyte-galleriassa vuonna 2014. Vuonna 2014 laatimassani esitarkastuksessa tarkastelin perusteellisesti Kukka Paavilaisen tutkimuksen lähtökohtia. Paavilaisen päivitetyn tutkimussuunnitelman otsikko kuuluu: Voiko maalaaminen olla tutkimusmetodi?

Myös nyt esitarkastelun kohteena olevassa työssä Paavilaisella on lähtökohtanaan valokuva (se ei ole näyttelyssä esillä). Siinä on edustettuna samoja elementtejä kuin maalauksessakin, maisema, jossa näkyy tukeista tehty siltarakennelma. Valokuvassa sama kohde toistuu kahdesti. Maalauksessa on myöskin toistoa, mutta eri lähtökohdista.

Paavilainen esittää ryhmänäyttelyssä vain yhden teoksen. Tämä lähtökohta vaikuttaa siihen, miten katsoja lähestyy maalausta. Näyttelyssä ei ole esillä muita maalauksia, joihin kyseisen maalauksen voisi rinnastaa, joten katsojalle ei anneta mahdollisuutta verrata

maalausta muihin töhin. Tässä tapauksessa tämä on edullinen tilanne, sillä muodollisesti katsoen mitään samanlaisia elementtejä ei toisteta, vaan ne ovat nähtävissä ainoastaan esillä olevassa työssä. Maalauksen suuren koon vuoksi sen tilallinen ulottuvuus korostuu, mikä on selkeä etu maalauksen sisällön kannalta.

Maalauksessa on kaksi suorakaiteen muotoista pintaa. Niiden taustalla on puurakennelmia, jotka ovat väriltään lämpimän mustia. Teos on maalattu pohjustamattomalle kankaalle. Puuasetelma on maalattu sekä litteäksi (merkkinä tukista) että kolmiulotteiseksi (illuusioksi tukeista). Tämä on tärkeä osa maalauksen sisältöä, sillä se auttaa epävarmistamaan teoksen tilan, jolloin sillä on vaikutusta teoksen tulkintaan.

Koska Paavilaisen tutkimus koskettaa myös maalaustaiteen ja valokuvauksen suhdetta toisiinsa, ovat tällaiset vivahteet kohteen hahmottamisessa merkittäviä, maalaustaiteen ajattelun määrittämiseksi.

Suorakaiteen muotoiset väripinnat suhteutuvat maalauksen abstraktiin kieleen. Maalauksen vasemmalla puolella on melkein läpinäkyvä ruudullinen pinta. Siinä näkyy siveltimellä tai mahdollisesti käsin maalatut ekspressiiviset maalausjäljet. Oikealla pinnalla on myöskin ruutuja, jotka on maalattu magenta-syaani-keltainen-väriskaalalla. Paavilaisen terminologiassa pinnat edustavat lasia ja valkokangasta. *Haaste* on ensimmäinen työ, jossa Paavilainen on yhdistänyt nämä kaksi ”materiaalia”, eli lasin läpinäkyvät ominaisuudet ja valkokankaan vastaanottavan ja heijastavan luonteen.

Vertaillessani näitä kahta väripintaa (tekeminen ja hahmottaminen) tulen katsojana, itse pintoja enemmän, tietoiseksi väripintojen välisestä välitilasta ja aika-aspekteista. Juuri täällä nimittäin ”ajattelu” varsinaisesti tapahtuu. Vasen pinta kuvaa ”luomista”, oikea tilannetta, jossa värit ovat paikallaan (läsnä). Tällaisen hahmottamisen myötä maalauksen näkymättömät tilat avautuvat; minun tulkintani mukaan sekä vertikaaliseen että horisontaaliseen suuntaan. Näin staattisuus maalauksessa järkkyy, jolloin katsojalle tarjoutuu tilaisuus astua sisään työhön ja kokea se maalauksellisena tapahtumana.

Katsojan katse suodattuu abstraktien väripintojen läpi ja kohtaa monokromaattiset tukit. Maisema maalauksessa on ”hajotettu”. Se on jaoteltu ainesosiinsa: valoon, väriin ja fyysisiin elementteihin. Kukka Paavilainen on onnistunut tässä teoksessa problematisoimaan maalauksellista ajattelua ja myöskin osoittamaan, mikä on maalatun kuvan ja valokuvan ero. Luen maalausta niin että maalauksen eri

osien välisen suhteen seurauksena katsoja pääsee osalliseksi teoksen ”tapahtumasta”. Maalauksesta muodostuu fyysinen objekti, jolla on voimaa aktivoida katsojaa monella taholla.

Paavilaisen tutkimuksen kohdalla on perusteltua sanoa, että kyseinen maalaus on selkeämpi (kun pidetään mielessä mikä on teoksen tavoite) kuin muut maalaukset *Valkokangas*-sarjassa. Abstraktit väripinnat suhteutuvat teoksen taustaan, johon on kuvattu tukkeja. Tästä johtuen on helpompaa ymmärtää abstraktien väripintojen rooli joko läpikuultavina tai heijastettavina pintoina siitä tilasta käsin, missä katsoja fyysisesti on läsnä.

Kävin myöskin Kukka Paavilaisen ateljeessa tarkastamassa kahta hänen näyttelyn ulkopuolelle jättämäänsä teosta: *Värin erottelu*, 2012 ja *7 päivää ja yötä*, 2012.

Molemmat teokset liittyvät hänen *Haaste*-maalaukseensa. Paavilainen ei kertomansa mukaan onnistunut tavoittamaan niiden kohdalla taiteellisesti riittävän kiinnostavia ratkaisuja. Niiden toteutus ja ajatus eivät käyneet yksiin, minkä johdosta Paavilainen ei ottanut niitä mukaan näyttelyyn.

Itse näen kaksi teosta osaksi tutkimusprosessia, luonnoksiksi, joissa hänen tavoittelemansa idea ei vielä ole muotoutunut maalauksellisesti kiinnostavalla tavalla. Paavilaisen tavoitteena oli hahmottaa liikettä ja värivivahteita (elokuvallista tapahtumaa); lopputulos oli kuitenkin päinvastainen.

On sinällään kiinnostavaa nähdä hylätyt työt osana ajatusprosessia. Näin on ennen kaikkea siksi, koska ne viestivät siitä, miten pitkä ja mutkikas maalausprosessi voi olla ennen kuin teos löytää lopullisen muotonsa. Tässä mielessä oli perusteltua, että esitarkastajalla oli mahdollisuus nähdä työt.

Kukka Paavilainen kuvaa päivitetyssä tutkimussuunnitelmassaan perusteellisesti ja selkeästi ajatuksensa siitä, millainen on hänen etenemisstrategiansa ja millaisiin seikkoihin hän haluaa tarttua kirjoitetussa osassa. Paavilainen painottaa sitä, että maalaaminen on hänen tutkimusmetodinsa. Hän haluaa nimenomaan artikuloida sellaista ajattelua, joka syntyy maalausprosessin aikana. Tarkoitus on ensisijaisesti avata ovet uudelle tiedolle, joka voi johtaa uudenlaisiin aluevaltauksiin maalauksen kentällä.

Päivitetyssä tutkimussuunnitelmassa ovat eroteltuina Paavilaisen tutkimuksen ja maalaamisen tärkeimmät käsitteet: maalauksen negaatio, valkokangas ja negatiivi.

Olisin toivonut, että Paavilainen olisi pohtinut tutkimussuunnitelmassaan sitä, mitä nämä käsitteet pitävät sisällään laajemmassa abstraktisessa merkityksessä. Mielestäni olisi kiinnostavaa, mikäli hän sisällyttäisi tutkimukseensa myös edellä mainitun suuntaisia avauksia. Mikäli hän tekisi näin, hän voisi mielestäni lähestyä sitä kolmatta tilaa, josta hän puhuu tutkimussuunnitelmassaan.

Odotan mielenkiinnolla, millaiseksi Kukka Paavilaisen tutkimus muotoutuu niistä lähtökohdista käsin, joita hän kuvaa päivitetyssä tutkimussuunnitelmassaan.

Esitän Kukka Paavilaisen ryhmänäyttelyssä olleen *Haaste*-nimisen työn hyväksymistä osana hänen kuvataiteen tohtorintutkinnon opin- ja taidonnäytettään.

Helsingissä, 8.9.2016
Nina Roos
Kuvataiteilija

Esitarkastuslausunto 2/2

Esitarkastuslausunto Kukka Paavilaisen teoksesta *Haaste* Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen näyttelyssä 2.-21.8.2016

Kukka Paavilaisen esitarkastukseen tuoma osuus käsittää maalauksen *Haaste*, joka on valmistunut vuonna 2012 ja jota ei ole esitarkastettu aiemmin. Tämän lisäksi olen tutustunut maalauksiin *Värin erottelu* ja *Seitsemän päivää ja yötä*, jotka Paavilaisen itsensä mielestä jollakin tasolla selventävät tutkimusprosessia – mistä syystä ne mahdollisesti esitarkastetaan mahdollisesti myöhemmin julkisesti. Paavilaisen perusteena tuoda teoksia tarkastukseen jälkikäteen on seuraavalainen:

”*Haaste*-maalaus kuuluu samaan teoskokonaisuuteen kuin koko *Valkokangas*-näyttelyni Valokuvagalleria Hippolytessä lokakuussa 2014. Koska *Haaste* ei ollut siellä esillä, sitä ei esitarkastettu samassa yhteydessä. *Haaste* on ollut esillä Mäntän kuvataideviikoilla 2014 ja *Tsiigaa Art Goes Kapakka* –näyttelyssä Helsingissä 2013. Koska esitarkastajien voi olla vaikea päästä kärryille *Haaste*-maalauksen yhteyksistä ja sijoittumisesta *Valkokangas*-näyttelyn kokonaisuuteen,

selvitän tässä tekstissä koko teoskokonaisuuden syntyä ja siten myös koko tutkimukseni kulkua tähän mennessä."

Teoksista ensimmäinen oli esillä Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksessa ryhmänäyttelyssä, jonka muut osallistujat olivat valokuvaaja Kari Hakli ja kuvanveistäjä Sakari Kannosto. Kahteen muuhun kävin tutustumassa taiteilijan työhuoneella 18.8.2016. Edellä mainitsemieni teosten lisäksi olen tutustunut myös Paavilaisen linkittävään tekstiin ja hänen päivitettyyn tutkimussuunnitelmaansa. *Haaste*-diptyykki oli minulle teoksena entuudestaan tuttu, koska olin nähnyt sen Mäntän kuvataideviikoilla kesällä 2014. Teosta ei kuitenkaan esitarkastettu Valkokangas-näyttelyn yhteydessä, koska se ei ollut esillä Hippolytessä. Ryhmänäyttelyssä *Haaste* oli näkyvästi esillä gallerian sisäänkäynnin välittömässä läheisyydessä. Se oli myös näyttelyn ainoa maalaus ja poikkesi jo pelkän kokonsa puolesta muista näytteillä olleista taideteoksista.

Tässä yhteydessä huomasin katsovani Paavilaisen maalausta eri tavoin kuin olen tarkastellut niitä esimerkiksi taiteilijan Hippolyten näyttelyssä. Jos aikaisemmin olen huomioinut enemmän maalaukset väreihin ja pintarakenteeseen liittyviä puolia, niin tällä kertaa huomasin teoksen leikkisyyden, kun tarkastelin sitä, kuinka diptyykin puolet heijastelevat toisiaan epäsymmetrisesti. Nähdäkseni teosten tuominen uuteen yhteyteen on luonteva osa taiteellista väitöstyötä ja sen voi myös tehdä Paavilaisen nyt demonstroimalla tavalla.

Maalauksiin *Värin erottelu* ja *Seitsemän päivää ja yötä* tutustuin taas taiteilijan työhuoneella, mikä puolestaan avasi hyvän tilaisuuden kuulla hänen ajatuksiaan väitöstyöhön liittyen.

Nähdäkseni myös Paavilaisen tutkimuskysymyksen ymmärtämisen suhteen oli hyödyllistä käydä hänen työhuoneellaan, koska hänen väitöstyönsä ytimessä on maalauksellinen ja materiaalinen työskentely tietyssä ajassa ja tilassa. Hän kirjoittaa päivitetyssä tutkimussuunnitelmassaan seuraavasti: "Maalausprosessini tutkimuksellisuus on asia, jonka esiintuominen on noussut väitöstutkimukseni tärkeimmäksi sisällöksi. Haluan pystyä osoittamaan, että maalaamalla voi todella tehdä tutkimusta ja että näin saavutettu uusi tieto vapauttaa uudenlaiseen maalaamiseen."

Edellisestä Paavilainen siirtyy määrittelemään tutkimusasennettaan, jonka hän haluaa pohjautuvan taiteilijan työskentelyyn eikä pelkästään teoreettisiin malleihin. Tässä yhteydessä hän erottelee teknisen ja teoreettisen näkemyksen toisistaan. Tekninen kuvaa

tarkemmin ottaen taiteellista työskentelyä ja siitä seuraavaa tietämystä. Teoreettinen on taas enemmän taiteellisen työn ulkopuolista. Hän kirjoittaa itse seuraavasti: ”Tarkoitukseni on tehdä kuvataiteen väitös, joka nojaa taiteilijalle relevantteihin perusteluihin. En siis ole halukas hakemaan turvaa ulkotaiteellisilta alueilta, kuten tieteen alueelta. Haluan tutkia sitä, mitä olisi itsenäinen oman olemassaolonsa vakavasti ottava taiteellinen tutkimus.”

Paavilaisen erottelu teknisen ja teoreettisen välisestä suhteesta on kiinnostava, vaikka se kaipaakin vielä selventämistä. Nähdäkseni taiteellisten tekniikoiden ja teorioiden välillä vallitsee yleensä yhteyksiä eikä teoriaa voitane pitää muukaan ajattelun tavoin sellaisena alueena, joka sijaitsisi jossakin muualla, omassa todellisuudessaan. Ajattelu, teorioiden kehittely ja tekninen ajattelu muodostavat pikemminkin verkoston, joka rakentuu enemmän tai vähemmän haarautuvasti. Ymmärrän hyvin Paavilaisen ajatuksen kokemuksellisten tekstien ja taustoittavien tekstien suhteesta, mutta kaipaan erottelun yhteyteen tekstuaalista todistusaineistoa, jotakin sellaista, jonka avulla voin lähestyä Paavilaisen kokemusta. Hänen näkemyksensä taidehistoriasta apukeinona taiteellisessa tutkimuksessa kuulostaa järkevältä, koska hän on tehnyt myös taidehistoriallista tutkimusta, jolloin taiteellinen ja taidehistoriallinen tutkimuksellisuus tukevat toisiaan. Uskon vahvasti näiden kiinnostavien, mutta vielä hieman selkeyttämistä tarvitsevien pohdintojen hyötyvän kirjoitusprosessista, jota Paavilainen kertoo suunnittelevansa seuraavaksi.

Paavilaisen tutkimusaihe on tärkeä ja kiehtova osa keskustelu taiteellisesta työskentelystä ja erityisesti maalaustaiteen merkityksestä ja erityisluonteesta. Hänen ajatuksensa tuoda aikaisempia teoksiaan tarkastettavaksi kertoo myös siitä, että hän reflektoi omaa taiteellista työskentelyään monipuolisesti ja ennakkoluulottomasti. Tutkimuksen myötä aikaisempi työskentely vaatiikin uudenalaista arviointia, jolloin kysymys esitarkastettavasta materiaalista onkin syytä arvioida uudestaan.

Esitänkin mielelläni edellisen perusteella Kukka Paavilaisen teoksen *Haaste* hyväksymistä osaksi hänen kuvataiteen tohtorin tutkintoon tähtäävää työtään Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa.

Helsingissä 8.9.2016
FT, dosentti Juha-Heikki Tihinen

Saatekirje 3

Saatekirje esitarkastajille
Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni *Teoksen äärellä harjaantunut katse* esitarkastusmateriaali (pdf).

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni koostuu kahdesta esitarkastetusta taiteellisesta osiosta ja neljästä tutkimusartikkelista sekä opinnäytteen tiivistelmästä, esipuheesta ”Opinnäytteen lähtökohdat ja kokonaisuus” sekä opinnäytteen yhteenvedosta. Opinnäytteen pdf-tiedoston joidenkin osien avautumisessa on ilmennyt ongelmia. Tästä syystä liitän oheen jo julkaistujen artikkelieni pysyvät osoitteet.

– Yksityisnäyttelyni *Valkokangas* oli esillä Valokuvagalleria Hippolytessä Helsingissä 3.–26.10.2014. Molemmat esitarkastajat vierailivat näyttelyssäni. (Esitarkastuslausunnot: Nina Roos 14.12.2014 ja Juha- Heikki Tihinen 29.10.2014.)

– Samaan maalausprosessiin yksityisnäyttelyni teosten kanssa kuuluvat kolme näyttelyn ulkopuolista teosta esitarkastettiin elokuussa 2016:

– Yksi teoksista (*Haaste*, 2012) oli mukana yhteisnäyttelyssä Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksessa Helsingissä ja esitarkastettiin näyttelyn yhteydessä. Yhteisnäyttely Kari Hakli, Sakari Kannosto, Kukka Paavilainen oli esillä 2.–21.8.2016.

– Teokset *Värin erottelu* (2012) ja *Seitsemän päivää ja yötä* (2012) olivat olleet jo esillä Topeliuksen gallerian kesänäyttelyssä Kemiönsaarella, Westersin yrttitilan näyttelytilassa 14.6.–25.8.2013 ja tästä syystä ne esitarkastettiin työhuoneellani 18.8.2016. (Nina Roosin ja Juha-Heikki Tihisen esitarkastuslausunnot on molemmat päivätty 8.9.2016.)

Kirjallinen osa koostuu alla olevista osista mainitussa järjestyksessä ja muodostaa yhden pdf-tiedoston:

1. Opinnäytteen tiivistelmä.
2. Esipuhe ”Opinnäytteen lähtökohdat ja kokonaisuus”.
3. Kuvatiedosto ”Opinnäytteen lähtökohdat ja kokonaisuus”. Esitarkastettujen näyttelyjen dokumentoinnit.
4. Artikkeli I: ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma – Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin”, *Tahiti* Vol 13 Nro 1 (2023). doi: https://doi.org/10.23995/tht.128840

5. Artikkeli II: ”Maalauksen läpi: Maisema Toscanasta” ilmestyy opinnäytteessä.
6. Kuvatiedosto ”Maalauksen läpi: Maisema Toscanasta”. Maalauskokonaisuuden synnyn dokumentointi.
7. Artikkeli III: ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”, *Tahiti* Vol 10 Nro 4 (2020). doi: https://doi.org/10.23995/tht.103185
8. Artikkeli IV: ”Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset”, *Printed matters: merkitysten kerroksia* (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021). https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202102053929
9. Opinnäytteen yhteenveto.
10. Esitarkastajia varten laadittu koko opinnäytteen yhteinen kirjallisuusluettelo.

Esitarkastuksen oheismateriaalit RC-alustalla:

Saatekirje
– Saatekirjeen liite: Video Bromarvin lähistöltä Hankoniemen pohjoispuolelta (2014). Videoluuppi pyöri *Valkokangas*-näyttelyssäni äänettömänä tablettinäytöllä galleriatilan sisääntulon pöytätasolla. Alkuperäinen kokemus uomassa kesällä 2011 sysäsi maalausprosessin liikkeelle ja johti teoskokonaisuuden syntyyn.
– Päivitetty tutkimussuunnitelma 2016.

Opinnäytteeni lopullinen muoto on kirja ja sen sähköinen rinnakkaisjulkaisu (pdf) ilmestyy Taideyliopiston Tajussa. Ajattelen, että neljä artikkelia muodostavat omat lukunsa. Jokaisen luvun lopussa olisivat artikkelin lähteet ja kirjallisuus. Muutan esitarkastusprosessin jälkeen artikkelin ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” viitteet yhdenmukaisiksi muiden opinnäytteen osien kanssa, joissa viitteet noudattavat *Tahiti – taidehistoria tieteenä* -julkaisun nykyisiä vaatimuksia. Tällöin myös tälle artikkelille muodostuu erillinen kirjallisuusluettelo. Taidehistoriallisten kuvien uudelleen julkaisuun liittyvät luvat olen tarkistanut.

Opinnäytteeni on ottanut osittain uuden suunnan tutkimussuunnitelmani päivityksen jälkeen (2016). Vaikka alkuperäinen tarkoitukseni oli tutkia pääasiassa omia syntyviä teoksiani ja Thesleffin

tuotannon mahdollisia vaikutuksia niihin, päädyin laajentamaan tutkimukseni myös taidehistorian puolelle, taiteilijan näkökulmasta katsottuna. Olen etsinyt Thesleff-aineistojen parissa kuvataiteilijalle soveltuvia argumentoinnin keinoja kuvallis-materiaalisilla lähteillä argumentoinnista ja kerronnallistetusta argumentaatiosta, jonka kieli lähestyy kokemusta sanoittavaa ilmaisua. Muun muassa materiaalisten muutosten havainnoinnin kautta avaan tutkimuksellista orientoitumistani niin omien teosteni kuin myös Thesleffin teosten äärellä. Millaista uutta tietoa saavutetaan omien teosten ja kollegan teosten äärellä?

Helsingissä 7.6.2023
Kukka Paavilainen

Esitarkastuslausunto 3/1

Esitarkastuslausunto Kukka Paavilaisen *Teoksen äärellä harjaantunut katse* -kuvataiteen tohtorinopinnäytteestä

Kukka Paavilaisen taiteellinen tohtorintyö *Teoksen äärellä harjaantunut katse* koostuu johdannosta, neljästä erillisistä artikkeleista, yhteenvedosta sekä videoluupista. Lisäksi kokonaisuuteen kuuluu esitarkastetut taiteelliset osiot, joihin myös käsikirjoituksessa viitataan.

Paavilaisen työ on kiinnostava esimerkki taiteellisen tutkimuksen ja taidehistorian rajankäynnistä. Tutkimustyön ytimessä on kuvataiteilija Paavilaisen oma työskentely sekä häntä yli sata vuotta aiemmin syntyneen, suomalaisen taidehistorian kaanoniin kuuluvan taiteilijan, Ellen Thesleffin (1869–1954) työskentely. Kuvataiteilijan koulutuksen lisäksi Paavilaisella on myös taidehistorioitsijan koulutus, mikä näkyykin opinnäytteessä vahvana taidehistoriallisena otteena. Paavilainen kirjoittaa, miten haluaa tässä työssä tuoda yhteen kahden koulutuksen tuomaa osaamistaan. Kokonaisuus sijoittuu nähdäkseni selkeästi taiteellisen tutkimuksen alueelle: vaikka Paavilaisen artikkeleissa on painava taidehistoriallinen sisältö, on katse selvästi kuvataiteilijan.

Tutkimusasetelma saa kysymään, mitä erityistä kuvataiteilija voi tuoda taiteentutkimukseen ja toisaalta, miten kuvataiteilija voi

säilyttää oman erityisen näkökulmansa. Paavilaisen taiteellisen tutkimuksen ytimessä on ajatus, että kuvataiteilijalla on sellaista ymmärrystä teoksen materiaaleista ja valmistusprosessista, jota tutkijalla ei (yleensä) ole. Vastaavasti syventymällä aiemmin eläneen taiteilijan työskentelyprosessiin voi kuvataiteilija saada omaan työskentelyynsä oivalluksia. Lähtökohtaisesti Paavilainen siis haluaa kuljettaa taiteellisessa tohtorintyössään näitä molempia puolia. Mielestäni näkökanta on varsin perusteltu ja Paavilainen kannattelee näitä molempia puolia varsin uskottavasti. Silti, on hetkiä, jolloin syntyy vaikutelma, että taidehistorioitsija on ikään kuin enemmän äänessä. Ymmärrän, että vaikutelma liittyy artikkeleista koostetun väitöskirjan erityispiirteisiin: taidehistorialliseen julkaisuun vertaisarvioitu artikkeli on väistämättä julkaisukontekstinsa värittämä. Mietin myös, voiko tätä vaikutelmaa vielä lisäksi selittää perustavanlaatuinen kysymys siitä, mikä kaikki mahtuu ilmaisun piiriin. Taidehistorioitsijan äänellä on mahdollista kirjoittaa toisesta, historiallisesta taiteilijasta. Ja ymmärrettävästi on äärimmäisen kiehtovaa voida tuottaa uutta tietoa taidehistorian piiriin. Paikoin Paavilaisen työ muistuttaakin salapoliisikertomusta. Taiteilija itsekin käyttää tätä ilmausta (s. 6) ja se assosiaatio nousee esiin myös Paavilaisen viittaamassa mikrohistorioitsija Carlo Ginzburgin esseessä ”Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method” (s. 42).

Työn punaisena lankana kulkee Paavilaisen läpi uran jatkunut pohdinta taiteellisen työskentelyn peruskysymyksistä maalauksen perustasta. Tämä pohdinta nousee selviten esiin opinnäytteen lähtökohdissa sekä toisessa artikkelissa – tai raportissa, kuten Paavilainen osuutta kutsuu. Paavilaisen raportti sisältää viitteitä taiteilijan omiin muistiinpanoihin. On mielenkiintoista havaita, että tämän taiteellisen tohtorintyön aikajänne sijoittuu aivan Paavilaisen uran alkuvaiheisiin 1990-luvun loppuun ja päättyy 2020-luvulle (tuorein artikkeli on julkaistu 2023). Näkisin, että erityisesti näitä oman työskentelyn periaatteita ja vaiheita koskevaa pohdintoja voisi tuoda vielä vahvemmin esiin sekä esipuheessa (lähtökohdat) että yhteenvedossa.

Käsikirjoituksen ensimmäinen vertaisarvioitu artikkeli tarkastelee Giovanni Morellin ja Sigmund Freudin välisen vaikutussuhdetta sekä sen seurauksien ulottaminen taiteelliseen työskentelyyn, artikkelissa kulkee mukana Ellen Thesleffin työskentely Morellin maisemissa. Morellin myötä Freud kehitti ajattelua merkityksellisestä yksityiskohdasta. Paavilaiselle Morellin ajattelu nostaa esiin myös

itse materiaalin, teosten, tarkastelun sekä mahdollisuuden vertailla taiteilijan visuaalisia kuvauksia (teoksia, luonnoksia) sekä hänen verbaalista ilmaisuaan (mm. kortit perheelle). Artikkelissa syntyy tiheä ja jatkuvasti kasvava verkosto, jonka muodostavat todelliset koetut tilat, niiden kirjalliset kuvaukset, noiden kuvausten lainaaminen. Jään miettimään, mikä merkitys pääsyllä teosten luo ja uudella tekniikalla on. Kysymys, joka tuntuu Paavilaisen omassakin työskentelyssä sijoittuvan maalauksen liepeille, onhan valokuvauksella ja elokuvalla hänen töissään oma roolinsa. Ensimmäistä artikkelia lukiessa mietin, miten teosjäljennösten yleistyessä tai matkustamisen muuttuessa edullisemmaksi mahdollisuus kokea teos on tullut yhä useammalle mahdolliseksi. Toisaalta mikään digitaalinen kopio ei korvaa ensikäden moniaistista ja valistunutta havaintoa. On osattava etsiä ja katsoa oikeisiin paikkoihin, kuten Paavilainen osoittaa.

Omaäänistä taiteellista työskentelyä sisältävä artikkeli ”Maalauksen läpi: maisema Toscanasta” sukeltaa vihreään maisemaan ja ratkoo maalauksen peruskysymyksiä. Paavilaista kiehtoi, miten Thesleffin Maisema Toscanassa synnytti maiseman valon ja värin keinoin. Hänelle avainkokemukseksi nousi veneellä koettu maisema: ”Kun selvittää kahisevan kaislikon, on tullut toiseen maailmaan. Aika pysähtyy, äänimaailma on lehtimetsän linnunlaulua” (s. 2, katso myös Paavilaisen video). Uomassa koettu kokemus oli ikään kuin maalauksen pinnan puhkaisemista, toden ja illuusion rajapinnalle pääsemistä. Artikkelissa maalauksen pintaa lähestytään eri keinoin – siinä nähdään lasi, valkokangas, ikkuna. Paavilainen kirjoittaa: ”Näin monet modernismin maalaustaiteeseen liitetyt ajatukset näyttäytyvät pikemminkin maalaustaiteen itsensä ominaisuuksina kuin nimenomaan modernistisen maalauksen ominaisuuksina. Maalaaminen on edelleenkin havaintoon perustuvaa ja se on aina ollut maalarin projektio valitulla maalauspohjalla.” (s. 23).

Oman maalausprosessin kuvauksen jälkeen käsikirjoituksen kolmas (ja toinen vertaisarvioitu) artikkeli on ”Kuvallismateriaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”. Se on luontevaa jatkoa Morellia ja Freudia käsittelevälle artikkelille: olennainen rooli on kysymys taidehistorian tutkimuksen metodeista ja lähteistä. Kyse on siitä, miten taidehistoriantutkimus suhtautuu materiaalien ja tekniikoiden tuntemukseen. Kirjallisten lähteiden ja katseen rinnalle nousee myös ruumiillisen kokemisen – ja Paavilaisen omaa osaamista seuraten – myös materiaalien ja

tekniikoiden perusteellinen osaaminen. ”Tutkimukseni ponnistaa liikkeelle taiteilijan teoslähtöisestä näkökulmasta, jossa oleellista on teoksen tekniikan tuntemus sekä yhden teoksen synnyttämät tutkimuskysymykset.” (s. 137)

Kolmas artikkeli on todellinen salapoliisikertomus. Se osoittaa, miten kiinnostus materiaaliseen, ruumiillisesti koettuun kokemukseen voi avata vanhaan, jo tutkittuun teoksen uusia näkökulmia. 1700-luvulla valmistetut marionettinuket päätyivät Thesleffin puupiirrokseen. Taidehistoria on tulkinnassa nojautunut pitkään niiden nimiin, jotka viittaavat Shakespearen *Othello*-näytelmän. Paavilainen etsii Thesleffin alkuperäiset nuket ja matkustaa katsomaan niitä Venetsiaan. Samalla hän kykenee osoittamaan, että nuket ovat hyvin suoraan suhteessa malleihin ja että Thesleffin kolmen nuken valikoima on osa suurempaa *commedia dell'arte* -hahmojen kokonaisuutta. *Othello*-viittaus on tullut teokseen julkaisukontekstin kautta. Puupiirros tehtiin alun perin Mask-lehteen, jonka perustaja Gordon Craig pyrki osoittamaan, kuinka Shakespeare lainasi vanhemmasta commedia dell'arte perinteestä. Paavilaisen perusteellinen artikkeli osoittaa, miten yksityiskohtiin ja materiaalin syventymällä voimme oppia uutta.

Väitöskirjan viimeinen artikkeli ”Väriä päin. Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset” pureutuu Thesleffin materiaaleihin. Tässä artikkelissa nousee esiin aivan erityisellä tavalla grafiikan tekniikoiden ja materiaalien tuntemus, jota taiteilijoilla, erityisesti grafiikan tekijöillä ja konservaattoreilla on. Artikkeli tuo esiin myös uudenlaista moniammatillista materiaalitutkimusta. Paavilainen kuvailee, miten Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluva Thesleffin Marionetteja-vedokselle tehtiin uudenlainen materiaalianalyysi. Lopputulemana on, että Thesleffin on grafiikan töissään käyttänyt öljypohjaisia värejä ja käytetty paperi japaninpaperia, erityisen ohutta mutta kestävää gampi-paperia. Mietin, miten tämän luvun valossa oli kiinnostava pohtia eri mediumien välisiä arvostuksia ja toisaalta myös taiteilijakuvaa. Millaiset aiheet nähdään tutkimisen arvoisena ja millaista osaamista tiettyyn mediumiin keskittyminen tutkijalta edellyttää?

Käsikirjoituksen viimeinen eli Yhteenveto osuus on hyvin suppea. Uskon, että tässä kohtaa tutkimusprosessia tutkija on niin syvällä omassa aineistossaan, ettei sen ulkopuolelle ole helppo päässä. Lukijalle kaikki ei välttämättä ole näin selvää. Mietin, voisiko

yhteenvedossa vielä tilaa tuoda yhteen artikkelien teemoja ja omaa työskentelyä? Thesleffin rooli on minusta selkeästi jo artikuloitu, mutta kytkökset taiteelliseen työn omintakeisuuteen ja oman työskentelyn vaiheisiin voisivat vielä olla paikallaan. Vaikka taiteilijan työ on materiaalien tuntemusta, kädet syvällä maalissa, savessa tai jossain muussa materiaalissa, ei hänen työskentelynsä ydin kuitenkaan tyhjene materiaaliin. Konservaattorin tai taidehistorian menetelmien läpi katsottuna teoksesta voi saada irti valtavan määrän tietoa, mutta jokin taso edelleen pakenee. Mitä siitä on mahdollista tuoda kielellisen ilmaisun piiriin?

Viitatessaan Thesleffin *Marionetteja*-puupiirroksia käsittelevään artikkeliinsa Paavilainen rinnasti työskentelyn salapoliisikertomukseen. Tällaisten kertomusten yksi keskeinen piirre on, että jossain on tapahtunut rikos, joka selvitetään. Jäin miettimään, miten tutkimusasetelma palautti mieleen kuuluisan filosofian ja taidehistorian välisen debatin: kun filosofi Martin Heidegger kirjoitti Vincent van Goghin maalauksen kengistä, taidehistorioitsija Meyer Schapiron vastasi tähän osoittamalla, että Heideggerin tulkinta maalauksen kengistä nojasi täysin virheelliselle ajatukselle kenkien omistajasta. Heidegger näyttäytyi taidehistorian näkökulmasta sivuuttavan teokseen liittyvät tosiseikat ja projisoivan siihen omaa totuuttaan maalauksesta. Toisaalta, tyhjentääkö Schapiron huolellinen kenkien jäljitys teosta? Tätä debattia käsitteli myös filosofi Jacques Derrida teoksessaan *La Vérité en peinture* (The Truth in Painting). Derrida lähilukee Heideggerin ja Schapiron tekstejä ja tulee samalla uudelleen kyseenalaistaneeksi kenkien omistajan ja myös sen mistä puhumme, kun puhumme maalauksesta. En tällä esimerkillä halua ylläpitää juopaa taidehistorian ja filosofian välillä, suhteet ovat toki paljon moninaisemmat. Yritän vain palata kysymykseen siitä, mitä oikeastaan haluamme maalaukselta ja mitä siitä on ylipäätään mahdollista tavoittaa. Salapoliisikertomuksen haasteena on loppuratkaisu. Yksityiskohtiin huomionsa kiinnittävä etsivä kykenee selvittämään historiallisen henkilön työskentelystä meille jälkipolville uutta. Mutta saman tarkkuuden harjoittaminen suhteessa omaan työskentelyyn on paljon vaativampaa – tarvittava etäisyys puuttuu ja läheltä katsottuna asioiden tarkkarajaisuus katoaa. Mitään tiettyä yhtä lopputulosta ei kenties olekaan mahdollista nimetä.

Kukka Paavilaisen kuvataiteen opinnäyte *Teoksen äärellä harjaantunut katse* on ansiokas ja ainutlaatuinen kokonaisuus. Paavilainen on

tasapainotellut taiteilijan ja taidehistorioitsijan roolien välillä hukkaamatta itseään, materiaalien kanssa painivaa, koko ruumillaan ympäristöään havainnoivaa taiteilijaa. Suosittelen lämpimästi Kukka Paavilaisen työn hyväksymistä kuvataiteen tohtorin opinnäytteeksi.

Helsingissä 4.9.2023
Saara Hacklin
FT, intendentti, Nykytaiteen museo Kiasma

Esitarkastuslausunto 3/2

Esitarkastuslausunto Kukka Paavilaisen Kuvataiteen tohtorin työstä
Teoksen äärellä harjaantunut katse

Kukka Paavilaisen tohtorin työ koostuu kirjallisesta osuudesta, jossa on esipuhe ja johdanto, neljä artikkelia ja johtopäätökset. Paavilaisen artikkelit ovat seuraavat: ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma – Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin” (*Tahiti* vol 13: 1/20239; ”Maalauksen läpi: Maisema Toscanasta” (ilmestyy ensi kertaa nyt); ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” (*Tahiti* vol 10, 4/2020) ja ”Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset” (*Printed matters* 2021). Paavilaisen tohtorin työn taiteelliset osat koostuvat yksityisnäyttelystä *Valkokangas*, joka oli esillä Valokuvagalleria Hippolytessa Helsingissä 3.–26.10.2014. Toisen taiteellisen osuuden muodostavat kolme teosta, joista yksi oli esillä yhteisnäyttelyssä Kari Hakli, Sakari Kannosto, Kukka Paavilainen Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksessa 2.–21.8.2016. Kaksi muuta teosta olivat esillä Pirkko-Liisa Topelius galleria kesänäyttelyssä, mutta ne on esitarkastettu taiteilijan työhuoneella.

Ensimmäinen artikkeli käsittelee italialaisen taiteentutkijan Giovanni Morellin (1816–1891) teoksen *Della Pittura Italianan* vaikutusta Sigmund Freudin (1856–1939) *Unien tulkinta* -teoksessaan käyttämään tapaan analysoida asioita/kertomuksia/teoksia ja niiden ominaisuuksia sekä merkityksiä. Paavilaisen mukaan sekä Morelli että Freud katsoivat teoksia kuvataiteilijan tapaan. Artikkelin lopussa Paavilainen havainnollistaa huomioitaan katselemalla

Ellen Thesleffin teoksia. Artikkeleista toinen on aikaisemmin julkaisematon ja se käsittelee julkaisuista ainoana Paavilaisen omaa taiteellista työskentelyä. Paavilainen reflektoi Thesleffin *Maisema Toscanassa* -maalausta ja selvittää omaa taiteellista työskentelyään ja liittää siihen omia kirjallisia reflektioitaan. Kolmas artikkeli käsittelee Ellen Thesleffin oleskelua Venetsiassa 1900-luvun alussa ja sitä, miten venetsialaiseen kokoelmaan kuuluvat marionetit siirtyivät aiheeksi Thesleffin taidegrafiikkaan. Tässä yhteydessä Paavilainen paneutuu materiaalisen tutkimuksen merkitykseen taidehistoriassa. Artikkelista viimeinen tarkastelee taidegrafiikan asemaa Thesleffin tuotannossa, tai oikeammin sitä, miten se on jäänyt aikaisemmassa tutkimuksessa aivan liian vähäiselle huomiolle.

Paavilaisen taiteellinen osio käsittää kymmenen maalauksen kokonaisuuden, jotka valmistuivat vuosina 2012–2014, ja jotka olivat esillä erilaisina kokonaisuuksina 2013–2016 eri paikoissa. Kokonaisuutta valottaa taiteilijan kirjoittama raportti, jonka hän julkaisee vasta nyt. Paavilainen kirjoittaa teoskokonaisuutensa taustasta seuraavaa: ”Ymmärsin Thesleffin artikuloineen kirkkaasti maalauksen tilalliset ominaisuudet: maalauksen oman illusorisen tilan ja maalarin oman fyysisen tilan sekä näitä tiloja erottavan rajapinnan, tason, jonka nykyään ymmärrän lasiksi. Tuolla rajapinnalla maalauksen etinen ja maalauksen takainen tila kohtasivat.” Samassa yhteydessä taiteilija kertoo maalaussarjaansa taustoittavasta kokemuksesta, joka perustuu fyysisestä havainnosta Riilahden kartanon liepeillä Bromarvissa. Paavilaisen teokset ja työskentely hahmottuvat hänelle itselleen eivät pelkän itsereflektion välityksellä, vaan myös suhteessa muiden taiteilijoiden työskentelyyn ja teoksiin. Tämä taas taustoittaa Paavilaisen kiinnostusta Ellen Thesleffiä kohtaan.

Taiteellisena tohtorintyönä Paavilaisen Teoksen äärellä harjaantunut katse eroaa monesta muusta, koska siihen kuuluu ainoastaan yksi taiteellinen kokonaisuus, joka on myös valmistunut melkein kymmenen vuotta sitten. Taiteilija kertoo itse sanallistaa valintansa taustoja seuraavasti: ”Vaikka alkuperäinen tarkoitukseni oli tutkia pääasiassa omia syntyviä teoksiani ja Thesleffin tuotannon mahdollisia vaikutuksia niihin, päädyin laajentamaan tutkimukseni myös taidehistorian puolelle, taiteilijan näkökulmasta katsottuna. Olen etsinyt Thesleff-aineistojen parissa kuvataiteilijalle soveltuvia argumentoinnin keinoja kuvallis-materiaalisilla lähteillä argumentoinnista ja kerronnallistetusta argumentaatiosta, jonka kieli lähestyy

kokemusta sanoittavaa ilmaisua. Muun muassa materiaalisten muutosten havainnoinnin kautta avaan tutkimuksellista orientoitumistani niin omien teosteni kuin myös Thesleffin teosten äärellä. Millaista uutta tietoa saavutetaan omien teosten ja kollegan teosten äärellä?" Taiteilijan kuvaus ja päätös tutkimussuunnitelmansa muutoksesta on selkeä ja ymmärrettävä, mutta jään kuitenkin kaipaamaan jotakin implikaatiota siitä, miten Paavilainen nykyään työskentelee.

Paavilaisen artikkelien pohjalta Ellen Thesleffistä ja hänen työskentelytavoistaan on muodostunut nuoremmalle taiteilijalle eräänlainen historiallinen kanssakulkija, jonka teoksiin ja työskentelyyn paneutuminen avaa mahdollisuuksia kasvavalle itseymmärrykselle ja tavalle hahmottaa se, mitä itse oikeastaan ajattelee. Kollegiaalisuus ei ole ainoastaan samanaikaisuutta, vaan se voi olla samankaltaiseen materiaaliseen ja työtekniseen ajatteluun perustuvaa käytännöllistä filosofiaa ja toimintaa. Paavilainen kirjoittaa seuraavasti: "Nähdäkseni tätä kautta avautuu uudenlainen mahdollisuus puolustaa oman alan tietotaitoa myös taiteellisen tutkimuksen ulkopuolella. Opinnäytteessäni olen tarkastellut erityisesti maalauksiin ja puupiirroksiin liittyvää taiteilijan tietotaitoa sekä sen hyödyntämistä tutkimuksessa. Siveltimenjäljen ja toisaalta öljyvärin japaninpaperille painaman värikerroksen todistusarvo on noussut esiin, kuten myös luonnospiirroksen viivaan tallentunut tieto. Kuvataiteilijan tietotaito ei tule nykyisellään riittävästi esiin taidehistorian alalla ja tästä syystä joidenkin teosten sisältämä tieto saattaa jäädä tutkimuksessa vaillinaisesti hyödynnetyksi."

Taidehistorioitsijana haluan huomauttaa, että välillä Paavilainen käsittelee taidehistoriaa turhan yksiäänisenä ja monoliittisena ajatteluna. Tämä näkyy esimerkiksi angloamerikkalaisen taidehistorian dominanssina Paavilaisen, ja monen muunkin, lähteissä. Esimerkiksi ranskalaisessa tai saksalaisessa traditiossa löytyy paljonkin vaihtoehtoisia linjoja, ja joissa materiaalisuus on mukana. Olisin myös ollut kiinnostunut lukemaan, millaisia ajatuksia taidekonservaattoritaidehistorioitsija Ari Tanhuanpään monipuolinen *Huoli kuvasta* -väitöskirja olisi herättänyt Paavilaisessa. Tanhuanpään tutkimuksessa materiaalinen ymmärrys ja taidehistoriallinen ajattelu kulkevat käsi kädessä. Kaipaan Paavilaisen käsikirjoituksesta laajempaa ja reflektoivampaa epilogia, jossa hän olisi tuonut yhteen kuvataiteellista projektiaan ja kirjoittava taiteilija -hankettaan. Nyt ne jäävät erillisiksi, eikä lukijaa myöskään päivitetä Paavilaisen nykyisestä taiteellisesta

työskentelystä, sen suhteesta aikaisempaan tai näiden suhteesta taiteilijan. taidehistoriallisiin projekteihin.

Paavilaisen väitöskirjan kiehtovimpia puolia on kokemuksellisen ja materiaalisen ymmärryksen ja tiedon merkityksen esilletuominen. Voin sanoa tietäväni mitä Paavilainen tarkoittaa, kun hän kuvaa Bromarvissa olevaa kanavaa ja siinä kulkemisessa syntyvää kokemusta, koska kyseinen kanava ja siinä veneily kuuluu omaan kesäkokemukseeni. Näen taiteilijan keskeisenä oivalluksena korostaa omakohtaisen ja kokemuksellisen ymmärryksen ja tiedon merkitystä tutkimusprosessissa. Paavilaisen ajattelu on myös omaperäistä ja kiehtovaa, minkä lisäksi hän avaa sitä vivahteikkaasti kirjallisessa muodossa.

Edellisen perusteella ehdotan Kukka Paavilaisen Kuvataiteen tohtorintyötä *Teoksen äärellä harjaantunut katse* esitarkastuksen hyväksymistä.

Helsingissä 6.9.2023
Dosentti Juha-Heikki Tihinen

Afternoon tea
the bookkeeper closes
his or her mouth

Case 4

Bruno Caldas Vianna (2024)
The poetics of autopoiesis:
visual arts, autonomy and artificial intelligence
https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-460-5

Doctoral studies started: autumn 2019
Public examination: 3 May 2024

Bruno Caldas Vianna's doctoral thesis deals with the recent developments of generative visual AI with specific focus on its creative agency. Through five artworks (*Photosynthesis*, *Crank of Life*, *AiKU*, *Post-colonialism*, and *Supervision*) and a historical account of cybernetics, the thesis reflects on questions of autonomy, autopoiesis and generative art. Building on a detailed excursion through early machine learning systems, philosophy of logics, linguistic theories and mathematics, the research addresses some of the key paradoxes related to AI's limits as a supposedly autonomous creative agent. Caldas Vianna's thesis demands of the peers and evaluators a willingness to abandon their user positions and to follow step by step along the meandering path beyond interfaces to the algorithmic subface. Here, many accustomed conceptions of artistic practice need to be renegotiated.

Pre-examined artworks included in the doctoral thesis:
Photosynthesis; *Crank of Life*; *Slaughterhouse*, *AiKU*; *Post-colonialism*; *Supervision*
https://www.researchcatalogue.net/view/2245966/2245967

Bruno Caldas Vianna, *AiKU*, 2021. Raspberry Pi, OLED display, CORAL TPU, networked intelligence. Photo: Tanja Becher.

Abstract

This thesis project starts an inquiry: is it possible for an artificial entity to create art in a manner completely autonomous from humans? As a practice-based artistic research project, the thesis is guided by the production of five works of art, presented during the study: *Photosynthesis*, *Crank of Life*, *AiKU*, *Post-colonialism* and *Supervision*.

An initial framing of historical efforts to create mechanical artists is followed by an investigation into the development of methods to replicate systems of thought. How can reasoning be represented? Once this challenge is overcome, a path to an artificial thinking machine might appear. This leads us from the development of symbolic logic, starting from Leibniz, onto the works of Charles Babbage and Ada Lovelace, and finally to the inception of the first computing systems as well as the conceptualisation of the Turing machine. It also takes us to art proposals that detach themselves from the materiality of objects towards a conceptualising stance. In concept art, which also appeared in the early 20th century, craft becomes less relevant than idea. I suggest that such artworks can be reduced to instructions like "send a urinal to an exhibition", a paradigm that would actually be fully adopted and put to practice by later conceptualists like Sol Lewitt and Fluxus.

In the field of computer science, the task of building an artificial mind begins to be tackled in the 1950s. At the time, emerging fields like cybernetics, systems theory, and artificial intelligence are addressing this challenge. However, a fundamental paradox arises: Can an artificial entity truly act autonomously if bound by its creator's rules? Similar paradoxes arise in various fields: in particular, whether mathematics is self-contained – that is, does it need an external, dogmatic axiom, or can it derive all solutions by using rules that can prove themselves? It is widely accepted that Kurt Gödel proved the first hypothesis, undermining the possibility that an artificially created system can develop autonomous agency. The research looks into two theories that face this dilemma, one most recent and pragmatic, by Karl Frison, and the more poetic approach of Douglas Hofstadter. The task is clearly beyond the possibilities of this project and remains open. It seems unlikely that an artificial entity will show complete autonomous creativity in the distant

future, and in any case, it is certainly not happening now. Hence, we turn the research towards understanding the poetics that the efforts towards autonomous creativity can yield. The first artistic component is then presented as a reflection on this potential. *Photosynthesis* is a piece powered by sunlight, with no battery storage or electrical input. Every time it is hit by sun rays, it will draw a silhouette of a tree on a black and white screen, proposing a human-made type of autonomous artistry.

The search for self-organisation continues with the development of the sciences of autonomy and the artistic expressions around them. The paramount concept of autopoiesis (by Maturana and Varela) describes biological systems as defined by their boundaries and self-maintenance capacity. Another artistic component, *Crank of Life*, implements John Conway's *Game of Life*, a landmark in complex simulation systems. My version makes the machine's external reliance very explicit, as it requires the user to crank a dynamo to produce the energy to run the simulation.

The breakthroughs of last decade's artificial intelligence revolution, I argue, were fueled exactly by the need to endow it with the ability to understand the world visually, and with the semantic capacity to interpret it. The "solution" to the ImageNet challenge came to cement the dominance of neural networks as the preferred path within AI research, since the project that managed to recognise image categories with accuracy similar to humans was coded with this technology. As a deference to the influence of ImageNet, I propose *Supervision*, a mechanical curation of 12.864 digital images belonging to the Finnish Museum of Photography, powered by the model.

In 2014, the invention of the Generative Adversarial Network (GAN) triggered the explosion of generative visual AI. The plethora of GANs, with their different goals and purposes, is used to introduce a key idea in the thesis, the Autopoietic Agential Arrangement. This concept leans on the work of artists who incorporate technology as an essential part of their practice. Many of these pieces consist of systems that output artwork such as images, text, sound or even performances. My claim is that the most important creative aspect of this practice is not their outputs (which I call the by-products), but the system itself (which I call the arrangement). The search for a poetics of autopoiesis could end with the

argument that the transcendence of these artworks lies precisely in their potential for creative autonomy and self-maintenance. However, the invention of text to image models waged a profound impact on creative autonomy and culture. The artwork *AiKU*, a haiku generator that takes inspiration from images found on Wikipedia, represents my take on generative AI. The widespread adoption of these systems has societal and environmental consequences: the artistic component *Postcolonialism* is commentary on biases in generative visual neural networks. These models have issues of visual taste bias and pose challenges to the very concept of copyright and the place of the artistic craft in society.

Yet, the relation between image and written word presents new affordances for autopoietic arrangements. Such processes open new exploratory paths in poetic production. How proficiently do the models synthesise metaphors? How is polysemy represented in the latent creative space of neural networks? How well can abstract concepts be translated visually? In conclusion, this thesis proposes the challenge of the construction of an autonomous creative entity to navigate the intricate landscape of artificial creativity. Whilst the project demonstrates that complete autonomy in artistic creativity by artificial entities remains elusive, it unveils a tapestry of potentials in the combined practice of art, technology in general, and artificial intelligence in particular. As technology continues to evolve, this research lays a foundation for the ongoing dialogue about the role of AI in art, the nature of creativity, and the continued quest for poetic artificial autopoietic systems.

Research Plan

The poetics of autopoiesis: artificial intelligence and art.

Abstract

This project intends to investigate the relationship between art and artificial intelligence, focusing on the limits of algorithm-based expressivity, as opposed to creativity as a component of consciousness. Both concepts are very wide and hard to define. Yet the

widespread use of artificial intelligence as a term is specially misleading: there has been yet no development bringing us any closer to a non-living consciousness. This is especially clear in regard to artistic practices: the so-called singularity event, when a machine would break from its programmed behaviour into an autonomous state, might never happen. The creation of metaphors (Eco) or the capacity of abduction (Peirce) is limited to humans, or at least, to living beings.

Nonetheless, there have been strong developments in the capacity of machines to mimic creative expression. This is more evident in the field of machine learning, where a platform can create such a complex statistical model of a given category (like 18th century landscape paintings, or the fashion shows of specific stylists) that this model is able to beguet plausible simulacra of individual pieces within the categories. I will start the research by building a solid theoretical framework relying on the giants of cybernetic theory: from the self-regulation of mechanisms through feedback of Wiener, the relation of noise and order from Von Foerster, Maturana's autopoiesis, Minsky's neural networks and Rosenblatt's perceptron.

I will look at the application of cybernetics in social sciences and even in anarchist theory, and relate these concepts to several referential works of art, especially in the new media/ art and technology field. Then the research would move on to current developments and applications of cybernetics, specially the multi-layered perceptron and its use for image recognition – which offered the public, as a by-product, images created by these mechanisms.

Finally, I propose to create an installation that shares a vision of art inspired by cybernetics, a system that comprises public, creator and piece in a positive feedback loop. I hope it will provoke reflections on the current state and potential of artificial intelligence, discussing the limits of machines as well as human inspirations and cyber utopias.

Research proposal

The goal of this research is to investigate relationships between algorithmic art and cybernetics theory. I believe that this theory can provide artists with very powerful tools when trying to develop pieces with the support of algorithms or some level of interactivity – which in fact, can be understood as feedback, one of the pillar concepts of

this theory. It should be clear that there is no pretension to expand cybernetics theory into the realm of art. What I want is to look at art through the perspective of the theory; to use it for a better understanding of interactive and algorithmic art; and to inspire my own artistic output. The use of the original greek term cybernetics is revived in 1948 by Norbert Wiener, in the book "Cybernetics, ot the study of control and communication in the animal and machine"[1]. It appears in the context of the after war and the development of the first computers. In the same year, Claude Shannon publishes his seminal article founding his information theory[2] , which would become an integral part of the field.

Wiener was especially intrigued about control mechanisms in nature and machinery, such as the thermostat in a room or the pilot in the steam engine. Studying these devices would allow the creation of self-controlled systems, an idea that could be expanded to all types of usages in the industry, like robot-based production. Control mechanisms encompass the concept of feedback, where information is looped back into the system – as the temperature of the room rises, the air conditioned in turned on, thus bringing the room back into its colder homeostatic state.

The concept was reclaimed by several different fields, from biology to management. In the nineties, Janet Murray coined the term agency[3] to describe the ability of the player to influence the outcome in digital media such as video games and interactive media. One of the ideas I want to explore is if it is possible to think of agency as sophisticated feedback, where users input information into the artwork to manipulate its state. Art and technology works such as "Text rain", by Camille Utterback and Romy Achituv[4], rely on the user input to bring the piece from a chaotic to an organized, readable state.

Feedback loops continue to be used to allow machines to have a better understanding of the world. In fact, what is known today as

1 Wiener, N. (1961). Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine (Vol. 25). MIT press.

2 Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. Bell Syst. Tech. J., 27, 623–656.

3 Murray, J. H. (1998). Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace.

4 http://camilleutterback.com/projects/text-rain/

"artificial intelligence" is nothing more than extremely dense statistical data gathered to allow a computational model to make assumptions. This idea was first popularized by the psychologist Frank Rosenblatt when he developed the Perceptron[5] in the late fifties. The Perceptron is an implementation of a neural network – a concept that also emerged in the early days of cybernetics. Rosenblatt, working at Cornell University, build a functional but limited version implementation of his idea, that was able to classify simple images. But in 1969 a book by Minsky and Papert[6] proved that there were mathematical limitations to Rosenblatt's project. This and the low computing power available at the time caused the research on Perceptron to be stalled for a long time.

Also in late sixties, cybernetics researchers begin to detach themselves from the more practical aspects of research to define what came to be known as "second-order cybernetics". Their goal was to take the observer in consideration in the studies; after all, the models built to represent systems were created by the scientists. The resulting observations will always depend on the interaction between observed and observers. This led to an expansion of the field toward social sciences. In fact, some theorists started to focus more on philosophical issues than on mathematical models.[7]

Second-order cybernetics interests to me because of the emergence of the observer and its role, similar to the spectator or the audience. Even though an art appreciator won't ever play the same role as an observing scientist, their judgement is crucial for the final effect of the interaction. I'd like to imagine the artist-work-gallery as a closed system suffering the bias of the observer, and to try to develop a piece based on this. I imagine this as one of the intermediate practical outcomes of my studies.

But to some works, chaotic is the desired state, and noise is a feature. In 1896 the physicist Ludwig Boltzmann[8] proposed that entropy is the measure of the variety in a system, by means of a formula. Claude Shannon expanded this idea, namely thinking of variety to

5 Rosenblatt, Frank (1957), The Perceptron--a perceiving and recognizing automaton. Report 85-460-1, Cornell Aeronautical Laboratory.

6 Minsky, M., & Papert, S. (1969). Perceptrons.

7 Heylighen, F., & Joslyn, C. Cybernetics and Second-Order Cybernetics.

8 Encyclopaedia of Physics (2nd Edition), R. G. Lerner, G. L. Trigg, VHC publishers, 1991.

be Information[9]. Warren Weaver, one of Shannon's closest collaborators, describes the path science walked from the simple Newtonian systems, with few variables, to complex disorganized systems, with a huge number of variables that can only be described by statistics, and onto problems of organized complexity[10]. These systems have one fundamental feature: the interdependence of variables, the way one affects each other in feedback loops or interrelations. From the price of wheat to behaviour of a labor union, they all seem to behave in patterns. There is order out of chaos.

Sometimes interdependence causes the variety in a system to drop. We know that everytime the winter is too rough in the USA, the price of wheat will go up. This is called a constraint: the variety of the system is limited by certain relations. In art, constraint is both a blessing and a curse: works developed during dictatorships will be less openly political, or must find subtle strategies for criticism of the regime. Danish filmmaker Lars von Triers, in his work The Five Obstructions, proposed that a fellow director remade a movie five times, each with a different constraint.

The chemist Prigogine worked in the idea of self-organization in chaotic systems[11]: several reactions tend to create some sort self-organization in states far from equilibrium, namely the autocatalytic reaction. Prigogine described one of these reactions through the Brusselator model[12].

He later came to work with philosopher Isabelle Stengers, to propose the idea of Indetermism [13], describing how the physical world is organized. And the Brusselator came to be one of the most popular attractors – the mathematical models that tend to organize chaotic information in aesthetically pleasant ways. In fact, one of the examples inside the Processing programming platform – a software developed with the goal of popularizing algorithmic art – uses attractors to create powerful imagery[14].

9 Shannon, C. E. (1948). A mathematical theory of communication. Bell Syst. Tech. J., 27, 623–656.
10 Weaver, W. Science and complexity.
11 Prigogine, I. (1967). Introduction to thermodynamics of irreversible processes. New York: Interscience, 1967, 3rd ed.
12 Prigogine, I. (1977). Time, structure and fluctuations. Nobel Lectures in Chemistry 1971-1980, 263–285.
13 Prigogine, I., & Stengers, I. (1997). The end of certainty. Simon and Schuster.
14 www.processing.org

With the development of faster computers and the evolution of perceptron model in the eighties, the use of neural networks actually became a standard in the field of computer vision. OpenCV[15], the most used open software library for machine vision, has modules for what became known as machine learning. This method allows to feed a program with hundreds of images (or other data) of a given kind, say, of a cat, and other hundreds of things that are not cats. As more training the model gets, more confidence it has in identifying a image of a cat it had never seen before.

One of the most important methods in image recognition is the convolution neural network (CNN). Convolution, in rough terms, is a mathematical technique that allow two different functions to create a relation. It can be very useful to adjoin different images. In the last years, researchers of CNNs also began to explore a very particular feature of them. When training an specific set, the model can actually output (besides the match/not match result) images that are visually related to the set of originals. Google's "DeepDream" imagery [16], which became very popular due to its psychedelic looks, is the result of this process. A similar procedure named deep convolutional generative adversarial network – DCGAN for short – has been outputting very interesting visuals after being fed sets with common features, such as artistic nudes, landscape paintings, portraits[17] and even album covers[18].

And finally, the application of CNNs to video has also been showing promising work. Researcher Terence Broad actually fed two feature films into a model – Blade Runner and A Scanner Darkly[19]. Later, he made the software reconstruct the movies based on the obtained data. The result was a very eerie, intriguing, obscure alternative version of the originals, but also so oddly similar that video host actually got a copyright notice from the studio that owns the movies.[20]

So why are these generative images relevant to this research? In popular culture, there is the ever-hanging question whether humans

15 www.opencv.org

16 Mordvintsev, A., Olah, C., & Tyka, M. (2015). Inceptionism: Going deeper into neural networks. Google Research Blog. Retrieved June , 20 (14), 5.

17 https://github.com/robbiebarrat/art-DCGAN

18 https://github.com/Newmu/dcgan_code

19 Broad, T., & Grierson, M. (2016). Autoencoding Video Frames.

20 https://www.vox.com/2016/6/1/11787262/blade-runner-neural-network-encoding

will be replaced by machines in different fields. Mechanical tasks such as the building of cars or even driving them are being more and more done by robots. And the images generated in the examples above look like they could have been created by a person. Even though they are only sophisticated simulacra, they seem like they belong in a museum or gallery – actually, they deserve absolutely to be hung in one. But in many ways, they are also person-made. Someone had to go beyond common sense programming to actually invent a new way of generating pictures. This act of invention (or Peirce's strong abduction) is what lacks in machines[21], since they are programmed to perform a task. Even though the ability of a machine to create metaphors doesn't seem to be any closer – the so-called singularity event – we can't help being fascinated and looking forwards to it in a sinister way.

So, my creative goal within the doctoral studies is to play with these limits. I would like to build a machine in the boundary of self-organization, something that seems to be a creative entity, outputting baffling artworks of awkward beauty. I see this piece (or pieces) as an autopoietic machine, as defined by Maturana[22]:

"An autopoietic machine is a machine organized (defined as a unity) as a network of processes of production (transformation and destruction) of components which: (i) through their interactions and transformations continuously regenerate and realize the network of processes (relations) that produced them; and (ii) constitute it (the machine) as a concrete unity in space in which they (the components) exist by specifying the topological domain of its realization as such a network."

I imagine a system that comprises public, creator and piece in a positive feedback loop, hoping it will provoke reflections on the current state and potential of artificial intelligence, discussing the limits of machines as well as human inspirations and cyber utopias.

21 Pasquinelli, M. (2017). Machines that Morph Logic: Neural Networks and the Distorted Automation of Intelligence as Statistical Inference. Glass Bead Journal.

22 Maturana, H. R., & Varela, F. J. (1991). Autopoiesis and cognition: The realization of the living (Vol. 42). Springer Science & Business Media.

Selected additional references:

Bak, P. 2013. How nature works: the science of self-organized criticality.

Epstein, J. M. 2006. Generative social science: Studies in agent-based computational Modeling, Princeton University Press.

Maturana, H. R., & Varela, F. J. 1991. Autopoiesis and cognition: The realization of the living (Vol. 42).

McGregor Jr, E. B. 2011. The Information: A History, a Theory, a Flood, by James Gleick, Nicolis, G., & Prigogine, I. I 1977.

Self-organization in nonequilibrium systems. From Dissipative structures to Order through Fluctuations, Prigogine, I., & Stengers, I. 1984. The new alliance: metamorphosis of science.

Nunes, R. 2014. Organisation of the organisationless: Collective action after networks.

Trappl, R. (ed.) 2012. Power, autonomy, utopia: new approaches toward complex systems.

Beer, S. 1960. Cybernetics and management.

Beer, S. 1993. Designing freedom.

Parisi, L. 2013. Contagious architecture: computation, aesthetics, and space.

Bogdanov, A. 1980. Essays in tektology.

Ashby, W. R. 1961. An introduction to cybernetics.

Turner, F. 2010. From counterculture to cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism.

Clarke, B., & Hansen, M. B. (eds.) 2009. Emergence and Embodiment.

Shanken, E. A. 2002. Art in the information age: Technology and conceptual art. Leonardo, 35 (4), 433–438.

Shanken, E. A. 2012. Investigatory art: Real-time systems and network culture, NECSUS, European Journal of Media Studies, 1 (2), 77–89.

Strogatz, S. 2004. Sync: The emerging science of spontaneous order.

Kropotkin, P. 2012. Mutual aid: A factor of evolution.

Maffezioli, P. 2009. Micromotives and Macrobehavior-Thomas Schellling.

Ward, C. 2017. Anarchy in action, Pm Press.

Von Bertalanffy, L. 1968. General system theory, New York, 41973 (1968), 40.

Study plan

– My plan for doctoral is to actually write a minimum 150-page thesis. On one side, I believe I have a long ground to cover in both theoretical and practical references. On the practical side, I'd like to keep my options open regarding teaching in academic environments, and in my native Brazil and other countries, a professor is required to submit his or her written thesis to validate the PhD. Regarding the visual art components of the thesis, my goal is to release, in the first years of study, small pieces of algorithmic generated and/or interactive videos to understand the relations of this support with the thesis main theme. Finally, in the last year, I plan to develop a large-scale installation that uses live interactive algorithmic video, with the goal to create an entity that can be seen as a self-organizing organism. The idea will certainly evolve during the studies but right now I see it as a piece that absorbs the audience / artwork system by means of visual feedback – cameras recording the audience and creating a live model of the white cube space, which is then projected and feedbacked again in a closed loop. Post graduate studies in fine arts

– I'll follow the module plan in the first two years of the PhD, completing the seminars listed in the requirements. I understand there is a possibility of attending the seminars one week per month during this period, and thus to reside in a different city. However, in the case I'm selected, I'd rather move to Helsinki with my family for the first two years or possibly until the completion of the thesis. The main reason for that is that we have a 18-month son and I would prefer not to be away one week every month. Besides, being close to the university environment will give me more opportunities for collaboration and allow me to integrate better with the academic community. We admire Finnish culture and we think it would be a great experience for our son.

– Our plan would be to move about three months before the beginning of the academic semester. My partner has a remote job and I'm finishing a film project until July. So, the early move would allow us to have a steady income while looking for housing, a scholarship for me, childcare for the boy and possibly a new local job for her. We are moving from Brazil to Spain in the end of January, but we feel this is a temporary arrangement which we prefer to go by as early

as possible. If possible, I'd like to do the optional studies credits in computer science courses on machine learning, in order to have a solid base for programming the algorithms. I would look for such courses in other universities in Helsinki.

Funding plan

At this moment I have no secured funding for the studies. As a Spanish citizen, I understand there are no fees charged by the university. In a worst case scenario, I can work to support myself during the studies. However, I believe that dedicating myself exclusively to the PhD would improve immensely my production. Therefore, I will try to obtain funding from foundations such as Kone, Wihuri, Aaltonen, SKR, Taike and the University of Arts itself.

Linking paper 1

[Editors' note: The accompanying letter is missing. It has been overwritten on the RC page used for submitting pre-examination materials]

Pre-examination statement 1/1

Pre-examination report of Bruno Caldas' exhibition *Singular* at the Research Pavilion #4, Helsinki 2021 1.7.–30.7.2021
The exhibition consists of five works: *Post-colonialism, Slaughterhouse, Crank of Life, Aiku and Photosynthesis.*

Post-colonialism is a triptych of images printed each on 100 cm x 100 cm paper. The central piece shows 10 000 small rectangles images of faces that are presented side by side without a gap. Each portrait of a human face has a different background. All these images are generated by the StyleGAN2 algorithm. That means, the humans in the images and the backgrounds exist only as images. From a distance the work gives the impression of a brownish-red toned tapestry with a regular grid structure and a mesmerizing visual

perspective effect. It appears as a relief with a warm and almost tangible quality. There is a border of white empty paper around each part of the triptych. On the two images on the left and on the right is a similar photographic print with a similar structure. The difference to the central piece is that many of the faces have been left out or erased and they have been replaced with white background colour. On the print to the left the selection of which faces are erased was made by another AI algorithm that identifies Caucasian faces. Knowing this, the viewer goes with her eyes through the rows of faces and notices, that the algorithm has not quite erased all the white faces. There are many cases that are difficult to decide whether this is a face of a Caucasian person or not. It is possible, that the algorithm might also have erased some of the non-Caucasian faces. The algorithm is trained on a large amount of images to recognise multiple factors and features that occur to a certain extend or do not occur. Still, the decisions made by the algorithm are not unambiguous.

On the right-side image, the task of identifying Caucasian faces is conducted manually. Caldas went through all the images and handpicked all the white faces to be erased. There the viewer can have a close look at the decisions made by a human, keeping in mind the time consuming and monotonous task of going through 10000 images that might have compromised the concentration and therefore the accuracy of the decisions. Here too some images are left, that might be argued to show faces of white people. Now, the viewer compares her decisions about the selection of the faces with the decisions made by another human, who brings into the decisions his or her own background, knowledge and feelings.

Of course, it also matters in which light and against what background the images are taken. But they are not taken, they are generated. From the point of view of a visual artist this work demonstrates in an intriguing way how one tries to rely onto learned ways of perceiving things visually. For example, a landscape in bright light in the background gives me the information, that the image might be overexposed and the face in the foreground might be in backlight. Therefore, in my imagination I correct the tone of the skin colour of the face in the foreground before I enter into a speculation, whether this is the face of a white person or not. I rely on memory and experience that in these generated images do not have necessarily any

relevance. Can the AI algorithm be trained to include the limitation of the camera and the correction of these limits by a human brain interpreting the presented images? The faces depicted in the work are un-realer, then they actually appear.

In the image to the right and left the white colour represents the space of the left out Caucasian people's portraits. This conceptual decision suggests that white unprinted paper represents a space for erased Caucasian faces. In this line of thought, a potentially white-people-area is framing all three images. Like a preselection of left out white peoples' faces would have been made beforehand. The white border stands out visually most in the central photograph. By leaving a white frame around the images he adds a layer of meaning to the work. In the linking paper Caldas writes about his intentions to correct the bias of the face creating algorithm that is favouring Caucasian images. At the same time, he makes the viewer aware of another example of domination of the colour white as the main background colour of contrast related media.

Caldas' work also echoes the bias of Kodak's Shirley Card from the 1950, an automatism of recognizing and reproducing skin colour tones according to a set model of a white female's skin tone.

The white frame of the prints might also relate to the fact that this work has been made on the computer and the translating of this to a printed-out-and-presented-in-an-exhibition-space version needs a rethinking also of details connected to the medium of presentation. Caldas does not mention in the linking paper the technique of the of the physical work. It does not seem to be relevant. Caldas talks about images, not prints. The content and concept of the work almost denies its physical appearance and still I am standing in front of it, and I am experiencing it.

In *Slaughterhouse* Caldas is using another feature of the StyleGAN2 algorithm, working with similarities. In this work Caldas curates visual obstacles into the algorithm. The result is a set of six prints (about 40 cm x 40 cm) with closeups of troll like creature's faces that resemble animals (horse, dog etc.) as well as humans. There is something disturbingly direct in the gazes of these furry faces. They are grotesque: at the same time sympathetic and horrific. These prints are without white border hanged close to each other as sets of two in three rows. The installing and the square format of the images make the experience of the faces intense.

In the two works *Crank of Live* and *Photosynthesis* Caldas is exploring and experimenting with the energy source for generating AI works. *Crank of Live* and *Photosynthesis* explore this in a literal way. *Crank of Live* is powered by manual produced electric power. The viewer starts the work by turning a handle. In *Photosynthesis* the viewer is instructed to take the work in both hands and move it in sunlight to start it. In *Aiku* a programme tries to recognise visual information presented on a small screen which is then translated into haiku like sentences or short poems appearing on another small screen. In *Aiku* the viewer can witness a live collaboration between two algorithms. This is fascinating, because it leaves the viewer somehow out of the loop of creation.

There is an educational aspect in all of these works. The way the programmes are trained to do things or to make decisions can be compared to our individual or institutional ways of learning. Caldas points out in an available short text, that the programmes often make misinterpretations. Failures and mistakes are part of the works. This is in fact encouraging for the viewer to engage in the works. The viewer is not only invited to think about authenticity and autonomy of AI images and texts but finds herself engaging and experimenting with the works physically and mentally. This three works might need an introduction or demonstration of some kind. This would encourage the viewer to engage with them even more. A performance or short introduction could enrich the experience.

The affiliation to industrial design in the finishing of the three-dimensional works is obvious, and this is an important part of these works. They are recognisable as machines that do something. This could be used even more directly to bring forth research questions and to demonstrate what AI feedback loops actually do.

The exhibition shows that it will be difficult to research AI generated image making separated from the specific content of the chosen images. I understand that any kinds of sets of images can be used for the research. The choice will still have an impact and influence on the research. The question is: why trees why animal or human faces? Is it necessary to use popular sets of images? Methodological investigations, inventions and interventions might at some point of this research be opposed to arbitrary visual or ethical content. Where lies the core of this research and how can this problem be solved?

In his research plan Caldas writes: "The goal of this research is to investigate relationships between algorithmic art and cybernetics theory." Using artistic practise as a tool to get into the feedback loop of learning is central to both, to cybernetics and artistic practice. It seems to be a good strategy, and I encourage Caldas to do more demos and demonstrations of works for different publics in order to compare the human and AI generated feedback loops.

The objects in the exhibition can be looked at as instruments to be played and orchestrated in different ways. They have design qualities; they are playful, and they cannot be exactly defined in terms of outcome or state of readiness. The objects are truly tools of artistic research with which Caldas is searching for new ways to present research.

The exhibition *Singular* is an open-minded, hands on, attractive and impressive start for the research of the Poetics of Autonomy and it correlates well with Caldas' research plan.

I warmly recommend to the pre-examination board that Bruno Caldas' exhibition *Singular* may be accepted as part of his doctoral thesis in Fine Arts.

Helsinki 10.8.2021
Denise Ziegler
University Researcher
Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki

Pre-examination statement 1/2

Pre-examination of the exhibition *Singular* by Bruno Caldas Vianna
Research Pavilion #4, Helsinki

In the research plan proposal, an investigation on the connection between art and artificial intelligence (AI) is emphasized with a focus on the liminality of algorithm-based expressivity differing from creativity as a component of consciousness. The singularity event when a machine would break free is yet to be seen – or might never happen. One could ask if machines could master mimicry of creative expressions and furthermore if this mimicry would rest undetected. Caldas

points out second-order cybernetics and the role of the observer being alike the role of the spectator/audience. He associates the artist, artwork and gallery as a closed system that is contingent to the biased observer with an aim to develop an artwork relating to this viewpoint. A creative research outcome could be to "build a machine in the boundary of self-organization, something that seems to be a creative entity, outputting baffling artworks of awkward beauty".

The goal is to investigate relationships between algorithmic art and cybernetics theory, and to do it by building a solid theoretical and even historical framework leading up to current developments. This framework would include relating to referential artworks resulting in an artistic outcome "a system that comprises public, creator and piece in a positive feedback loop". The plan names the poetics of autopoiesis: artificial intelligence and art as a rubric whereas the linking paper suggests the title Poetics of Autonomy to the research project. With this change of title more emphasis is put on the concept of autonomy that Caldas looks at from the double viewpoint of art and AI. A functional movement away from the idea of forming a solid, and maybe general, framework towards a more focused direction is sensed. However, the underlying issues of creativity and intelligence, to who or what they are adhered, and their agency is poignant, and I find it good that the subject matter is further discussed in the forthcoming Kuva Research Days with the topic "Art as the Limit of AI".

The exhibition *Singular* consisted of the following pieces: *Post-colonialism*, *Slaughterhouse*, *Photosynthesis*, *Crank of Life* and *Aiku*, the two first ones being printed works on paper. Slaughterhouse is based on a StyleGAN2 architecture comprising an image search based on similarities. Caldas proposes a subverted use of GANs inviting misinterpretations and a swap of latent image with search image. He fed the architecture with images of animals within a FlckrFaces dataset model resulting with portraits layering fur with skin and relating to facial features such as eyes, noses, and mouths. The piece manifested that any system can be used as a production tool for errors and miscalculations. Post-colonialism in turn indexes ethical issues connected to both the construction and use of algorithms. Both artworks unveil algorithms, one showing flaws and their possible implications, the other the ramifications of biased utilisation. Post-colonialism deals with a distribution showcasing whiteness and its erasure from

the chart. Caldas intended to make the bias detectable and ran an algorithm in order to efface Caucasians from a distribution of faces collected by scraping the Flickr site. This terminated with a version that could not fully detect its objects. Therefor Caldas continued by doing the task manually, selecting and erasing Caucasians from the dataset image. These two alterations are placed on the left- and right-hand side of the sheet with faces, approximately 10000 (if I recall the discussion on place well) in a size smaller than a stamp. What is surprising is that this sheet of miniature faced is quite eery, the algorithm seems to accentuate the eyes that come to stand out strangely. The whole sheet, chart or map of tiny faces is unsettling to the grade that it can overpower the exemplary works with distinguishing Caucasian features. However, the piece is also a reminder of facial recognition in current public spaces such as border controls and how algorithms can signal

(falsely) and therefor cause intense harm to individuals. Moreover, the inclination to distinguish visually is a setback showing how the way we look and the bodies we are determine lives.

The piece *Photosynthesis* works on solar power, and it combines low-energy screen, computing chip and a solar pane in a movable light structure. The beautiful part of the work is that once a new drawing of a tree is generated it will show on the screen until the sun hits the piece again and a new image is formed. The piece shows a certain degree of interdependency or a prolonged process that remains in sight but out of touch.

The title *Crank of Life* is a pun on the *game of life* designed by mathematician John Conway opening a whole new scene for simulations titled cellular automata. What is appealing is how, when the shaft is rotated by the viewer, dots appear on the screen and do something what could be described as a life of their own by igniting and extinguishing in arhythmical patterns. Again, interdependency is shown but maybe even more so a search for (visual) meanings in the viewer's mindset.

The title *Aiku* combines haiku, AI and *aikuinen*, a Finnish word for adult. It consists of visible elements and an element that is not seen in place but rather in function writing poetry. What one sees is more or less random images from Wikipedia and AI that detects some, and only some, visual elements and names them; person, tie etc. This information is then processed to create words as haikus

on a small screen. The viewer is following the detection process and checks how it is being manifested on the miniature screen. The poetry has a scary side to it as it works on classification as a trait in machine vision, and the questions is whether classification paves the way for categorisation.

The exhibition *Singular* exemplifies problematics within the production and utilisation of visual AI tools, and points at how AI is a part of our daily lives whether we want it or not. Algorithms are constructed and therefor subject to success and failure and whatever comes as an inbetweener, moreover the important question is how they are biased and implemented to govern. An artistic study over the effects is much welcomed especially as it can function as an introduction or even wake up call to detect dependencies. However, the works exhibited could be in closer relation to the research plan and for instance draw upon the relation between artist, artwork and gallery as a closed system and the biased observer/spectator, alternatively the aims of the research plan could be further developed to follow practice-driven research and more closely monitor the artistic works that are outcomes of this research. The small scale works in the exhibition had attractive qualities and called the spectator to share time with the algorithmic outputs and their visualisation. A question that was spurred by these works is if an exhibition could be created solely for artificial intelligence as a spectator.

I hereby recommend the inclusion of Bruno Caldas Vianna's exhibition *Singular* as a part of his doctoral thesis.

Helsinki, 4.7.2021
Lena Séraphin, Doctor of Arts
Postdoctoral Researcher
Faculty of Education and Welfare Studies, Åbo Akademi University

Linking paper 2

Supervision
Pre-examination artistic work
Bruno Caldas Vianna
PhD candidate at the Academy of Fine Arts, Uniarts Helsinki
Supervisor: Mika Elo

This work is a two-way mirror mounted on a panoramic window, overlooking the digital archive of the Finnish Museum of Photography. It informs my doctoral research on visual arts and artificial intelligence in the sense that it is the result of the use of computational tools to understand and organize the collection of the museum.

These tools are not built simply on the visual features of the photographs. They rely on artificial intelligence models which were trained on a huge number of images retrieved from the Internet in order to create a machinic method for classification. Embedded in the organization depicted in the piece, there are efforts to create an automated visualization of the world, based not only on the work of mathematicians and computer scientists, but also on uncredited digital workers which had to manually classify the objects in found in millions of images to build the model.

What does it mean to use machine learning to look and distribute 12.684 images from the museum collection? One hand, this would be a work almost impossible to perform by hand. There is clearly a machine mediation, an automated process through which we rely on the algorithm to find similarities and repetitions within the database. At the same time, this is not a purely mechanical process. On the surface, it is easy to see that there were artistic interventions to decide on the size, format, placement of the piece as a whole and on individual frames. Personally, I should add that I had to go through several iterations and attempts until I found a result which pleased me aesthetically, and that could convey my goals within the exhibition and within my own artistic research project. But most importantly, the mechanisms under the hood inform us essentially about ourselves. The mirror lets us gaze through at the pictures of the collection, but it also reflects the human imprint on the algorithms. From the selection of categories, the availability of images to the construction of the AI models, to the subjectivity of Mechanical Turk workers, all the

biases present in creating these tools will also appear on the exhibited result, no matter if evident or subtly scattered. Finally, it also reflects the will for control that is brought by automation: the tools used for expressive visualization are the same used for surveillance. The title of the piece is meant to comment on this dangerous usage, as well as the superhuman yet mundane capacities of artificial intelligence.

The piece in the context of the doctoral investigation

This piece addresses a field within artificial intelligence which is commonly referred as unsupervised learning. In such processes, the algorithm will try to infer knowledge on existing data using solely machinic resources, that is, without human support in the form of of training or evaluation. Such a support would bring the analysis to the context of supervised learning, which is common is object recognition and image generation. The pieces belonging to my previous pre-examination dealt with this latter type of analysis. The potential for the use of unsupervised learning in studies of media and culture is recognized by scholars like Lev Manovich (Manovich 2021), especially in the field of Digital Humanities (Pääkkönen 2021). However, as the models become more complex, it also becomes hard to affirm that the processes are exclusively machine-based. The image created for this work relied on pre-trained models, as discussed above.

Technical background

There were several steps involved in the creation of the tableau in the exhibition. The first was to use the ResNet50 framework (He et al. 2015) in order to provide a numerical translation of the content of images. One of the options of this framework is to use the Imagenet classification database (Deng et al. 2009), which contains one thousand different categories, from elephants to houses, cars or hammers. Imagenet was made possible by the appearance of Amazon's Mechanical Turk platform, used to outsource the work of training the model to thousands of distributed human workers. ("ImageNet: The Data That Spawned the Current AI Boom — Quartz" n.d.) This dataset was used in the Imagenet competition (Russakovsky et al. 2015), the event that sparked some of the most important developments within machine learning, such as the Alexnet neural network implementation. (Alom et al. 2018). Different frameworks were tested, like VGG16 and VGG19, with Resnet yielding better results.

In my implementation, the classification resulted in a vector of 2048 values containing classification information, which I wanted to reduce to only two: x and y, the position of the images in the tableau. For that I used standard techniques to reduce the dimensionality of the data, first to one hundred dimensions (PCA) and finally to two (T-SNE). These two vectors defined the final position of each photo in the frame.

Another feature was added from a suggestion of the curator: as the images formed clusters of categories, the representativity of each one within their cluster was indicated by their size. In other words, the biggest one image is the most representative of its group. If an image is small, it indicates that it couldn't be properly categorized and sits in between two groups.

Bibliography

Alom, Md Zahangir, Tarek M. Taha, Christopher Yakopcic, Stefan Westberg, Paheding Sidike, Mst Shamima Nasrin, Brian C. Van Esesn, Abdul A. S. Awwal, and Vijayan K. Asari. 2018. "The History Began from AlexNet: A Comprehensive Survey on Deep Learning Approaches." ArXiv:1803.01164 [Cs], March. http://arxiv.org/abs/1803.01164.

Deng, J., W. Dong, R. Socher, L.-J. Li, K. Li, and L. Fei-Fei. 2009. "ImageNet: A Large-Scale Hierarchical Image Database." In CVPR09. https://image-net.org/static_files/papers/imagenet_cvpr09.pdf.

He, Kaiming, Xiangyu Zhang, Shaoqing Ren, and Jian Sun 2015. "Deep Residual Learning for Image Recognition." arXiv. http://arxiv.org/abs/1512.03385.

"ImageNet: The Data That Spawned the Current AI Boom — Quartz." n.d. Accessed September 22, 2021. https://qz.com/1034972/the-data-that-changed-the-direction-of-ai-research-and-possibly-the-world

Manovich, Lev 2021. "Computer Vision, Human Senses, and Language of Art." AI & SOCIETY 36 (4): 1145–52. https://doi.org/10.1007/s00146-020-01094-9.

Pääkkönen, Juho 2021. "Data Do Not Speak for Themselves: Interpretation and Model Selection in Unsupervised Automated Content Analysis." Composition and Big Data.

Russakovsky, Olga, Jia Deng, Hao Su, Jonathan Krause, Sanjeev Satheesh, Sean Ma, Zhiheng Huang, et al. 2015. "ImageNet Large Scale Visual Recognition Challenge." International Journal of Computer Vision (IJCV) 115 (3): 211–52. https://doi.org/10.1007/s11263-015-0816-y.

Pre-examination statement 2/1

Pre-examination report of Bruno Caldas' work *Supervision* at the Finnish Museum of Photography, Paradoxes of Photography Exhibition, 13.5.22 – 28.8.22.
Supervision (2022), is a large inkjet print (100 cm x 650 cm) installed on a wall of the exhibition space.

In the twilight of the museum's windowless exhibition hall, I walk along the six meter long and one-meter-tall work mounted with white flat drawing pins onto a black wall. The inkjet print shows thousands of different sized small images of photographs arranged on a white background. Many of the images are one upon the other, they form clusters or flocks usually with the top image being in the center of a cluster. There might be more than one "center" image in one bigger cluster. Some of the images are so small that I would need a magnifying glass to see them properly. This is at first annoying me a bit from the point of view of exclusion but also for me personally since I am reminded of the limitations of my eyesight and the need to get new glasses. On second thought the minute size of some of the images raise the question of how clearly do we have to see every detail of everything? We could just accept that some things are depicted too small or too big to be seen entirely. Maybe this work is not even made considering human eyesight?

The photographic images depict all kinds of things: trees, landscapes, portraits, buildings, street views, cows, colourful things, food, cottages. Many photographs have a white frame around them. This becomes visible because they are stacked one upon the other. Some have a colour bar on the left side. Caldas used 12864 photographs of the collection of the photographic museum to create his work. For the composition he uses AI algorithms that got all the images with the task to arrange them according to a logic the system had to come up with on its own. Can these thousands of images still be seen as photographs? Caldas asks: "Is every photograph, from now on, to be seen as an intelligent artifice?" Artifice meaning a clever or cunning device to trick or deceive others (Oxford English Dictionary), also: a clever or artful skill (Merriam-Webster).

As a side remark: I examine Caldas' work in the context of visual art and from the point of view of a visual artist. However, I am not

able to comment on how Caldas is using AI algorithms within the digital-technological context of AI. At some point of this pre-examination process, it would be to my mind beneficial for Caldas to get also feedback in form of a pre-examiner statement ("outsider statement") from a more digital-technological point of view.

As mentioned, I approach the work Supervision from the point of view of a visual artist. For example, when I draw a tree, I can't draw every single leaf but rather I must make an abstraction. So, to get an overview of Caldas' work is to make an abstraction too. In the example of the tree, it helps do have seen trees before and to have experienced them, to have heard and felt them. The experience with trees helps me to make a drawing of a tree. I have never seen before this kind of clustered photographs and have hence no previous experience with them. That is why I wonder; how would it be to make a drawing of the work? I have looked at details of the work like for example a single image of a cow in a landscape. But I doubt that these details help me to make the drawing. At the same time, I acknowledge that it is difficult to dismiss all content of the single photographs completely since I have seen most of them. How can I make an abstraction of this work as a whole?

For purposes of clarifying the intention to get an overview over the work I like to include as a part of this pre-examination a drawing I made of the work as I experienced it at the museum. With the drawing I intend to dismiss the content of the singular images and translate what happens in the work, it's dynamics, into something for me more comprehensible.

Pre-examining statement drawing of the work *Supervision* by Bruno Caldas (drawing and photo DZ)

The drawing looks to me like something, that has accumulated quite naturally and undramatically into a long shaped slightly elevated form. Like a pile of dust collected in one place on the floor by a brush before being skipped into the rubbish bin. Or like roots of a tree that surface on a path in the forest. In the drawing I see a way of accumulating of something that might be a metaphor for the long-term action of a museum that collects artworks. It seems that for Caldas the work is more philosophical then experimental or physical. It introduces the concept of a new poiesis of image making. Caldas introduces his work in the linking paper not as an inkjet print but ..." a two-way mirror mounted on a panoramic window, overlooking the digital archive of the Finnish Museum of Photography." It becomes apparent in the linking paper that this "cluster" appearance of the work is one of many possible ways to depict the AI based work. It is like a statistical model that illustrates data by arranging the calculations in a certain way. Caldas explains the choice of way of illustration with an aesthetic argument. But what is the status of this aesthetic component in his research? What motivated the choice? What does it mean to present the museum's collection like accumulated, organic-like clusters? The question for me is not only how is it possible to present all these images in one work but what does it mean to present them in this way?

The work gives a suggestion of an answer to these questions. It depicts an image of the institution in question through certain formal interrelations of singular items in its collection.

It includes time, mass, and momentum. It is in its form unique and exciting in the way it is lacking exactly those characteristics that all its small parts (i.e., the single photographs) mostly have. The appearance of the work is passionless and formal, there is no dramatic composition, there is no punctum. But instead, there is a quite scarily large overview of an immense mass of images. Like somebody stating laconically: "look, that is you, the photographic museum." Caldas gives in his work feedback to the entity of the museum. The work is excellently embedded in the exhibition context and the one of the museum, and offers a new approach to the societal act of collecting artefacts.

For these reasons I warmly recommend to the pre-examination board that Bruno Caldas' work *Supervision* may be accepted as part of his doctoral thesis in Fine Arts.

Helsinki 25.8.2022
Denise Ziegler
DFA, University lecturer, Aalto University

Pre-examination statement 2/2

Pre-examination of the artistic work *Supervision* by Bruno Caldas exhibited in *Paradoxes of Photography* a group exhibition at the Finnish Museum of Photography 13/5–28/8 2022

Supervision is the second work by Bruno Caldas to be pre-examined, the first being the exhibition *Singular* at Research Pavilion #4 in Helsinki 2021. The work *Supervision* was exhibited in the *Paradoxes of Photography* exhibition, which was curated by the doctoral program leader Mika Elo. The show featured furthermore Outi Condit & Rosie Swayne, Stephen Cornford, Suzanne Mooney, Tuula Närhinen, Tuomo Rainio, Mia Seppälä, Niina Uusitalo & Jenni Niemelä-Nyrhinen and Jukka Häkkinen with working group. I have visited the exhibition at the Finnish Museum of Photography and acquainted myself with the documents regarding the pre-examination at the Research Catalogue database.

The platform on Research Catalogue includes documentary photographs from the preview, giving a good view of the size and scale of the work as well as the installation background being a darkish brown, therefore letting the white sheet of paper stand out. In the exhibition I used my mobile to film the work in a movement of getting closer and withdrawing from the piece. For me this videoclip has been a tool to recollect my experience as a spectator; getting closer and discerning images but also seeing images that overlap others preventing perception of that which is "behind". I employ the word "behind" in quotation marks because the work *Supervision* provides another viewpoint to showing/exposing than terms like background/foreground/motif are connected to.

The work is also of a substantial size meaning that if I open it on my laptop only a display of clutter will be shown. I can discern a face in b/w, a flag in blue and white, yellowed photographs etc.

A cubicle functioning as a display case for the installation *Alt text* by Mia Seppälä was situated quite nearby to the work *Supervision* thus giving a substantial hint to move closer. The informational text showed next to the work summoned the working process and how Caldas has selected a sample of 12864 photographs from the museum's collection and used it as learning (or teaching?) material for an artificial intelligence (AI) algorithm. Therefore, the viewing experience was rather directed towards discerning the keywords or common nominators for the different clusters. The text also mentions that there are political issues of deploying AI when it comes to healthcare security and surveillance. It is noteworthy that this is stated and thus implicating that computational models can have ramifications concerning personal integrity, but does it imply that one should be engaged with these issues?

The thumbtacks used to fasten the inkjet print in size 100x600cm brought a low tech quality to the display being a contrast to the images shown on the Research Catalogue exemplifying different methods for clustering or display. It seems that during the process towards the finalized work different visual phases and renditions are completed and that these might be helpful for grasping the exhibited outcome as well.

The description in the linking paper is giving an account of a work on a panoramic window and comments on the mirror as a device for gazing, surely this paper could have been revised to apply to the artwork in question and its visual arrangement. Caldas' title of research is The Poetics of Autopoiesis: Artificial Intelligence and Art. Caldas writes: "This piece addresses a field within artificial intelligence which is commonly referred as unsupervised learning. In such processes, the algorithm will try to infer knowledge on existing data using solely machinic resources, that is, without human support in the form of training or evaluation." The linking paper highlights a use of computational tools in order to understand and organize the museum collection. This process is carried out as mentioned and put on display as the artwork *Supervision*. However, the use of the word understand could be unfolded and clarified. If the collection is regarded as learning material; what is the scope of a process of understanding?

Caldas further writes: "[...] there were artistic interventions to decide on the size, format, placement of the piece as a whole and on individual frames". Several iterations and attempts were tested until a result was found that was aesthetically pleasing. Could the course of reaching an aesthetically pleasing result be seen as learning, for instance, based on visual transformation?

There seems to be a partition in the process, beginning with the usage of AI that becomes a device for visual composition that is then enhanced to reach "pleasure". How could the gap/cut in the process that separates the result seen as the artwork from the algorithm previously in action be manifested?

I hereby recommend the inclusion of Bruno Caldas' artwork *Supervision* as part of his doctoral thesis.

Vaasa 8.9.2022
Lena Séraphin, Doctor of Arts
Postdoctoral Researcher Faculty of Education and Welfare Studies, Åbo Akademi University

Linking paper 3

The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence
Thesis project, Uniarts Helsinki

Final submission's linking paper
Candidate: Bruno Caldas
Supervisor: Mika Elo

This submission has no additional information, since all material is uploaded to the research catalogue, in the following URL:
https://www.researchcatalogue.net/shared/20d7cd4b5c4cd45346a7e4a5ef41e7f2
(*Editor's note: the link now works as the link to the finalised thesis.*)

The manuscript has already passed the Tunitin review.
The language check will be done after the pre-examination.

Pre-examination statement 3/1

Pre-examination report of Bruno Caldas' thesis: *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence*

The thesis consists of the manuscript: *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence* as well as two artistic components: *Poetics of autonomy* and *Supervision*. *Poetics of autonomy* was presented as part of the Research Pavilion 2021 in Helsinki in Caldas' exhibition called *Singular* consisting of the works *Postcolonialism, Slaughterhouse, Photosynthesis, Crank of Life* and *Aiku*. The work *Supervision* was presented in 2022 in the Finnish Museum of Photography as a part of the curated exhibition Paradoxes of Photography. These two artistic components have been pre-examined earlier and I will not comment on their content here.

The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence

Right in the beginning of the manuscript Caldas asks the core question of the thesis: Can a non-human entity autonomously create art? This simple question is pursued in the thesis in a most thorough and diverse way by following up the roots and complex development of artificial intelligence from the antiquity to the present times.

In the first half of the thesis Caldas investigates two main strains of development leading to AI: the development of engineering of mechanical machines and the development of mathematical and logical thinking that led to machine learning. In the second half of the text the subject matter is also closely connected neurological and linguistic issues as well as philosophy especially to phenomenology, (eidetic reduction) and philosophy of logics. This is why Caldas, once arrived in the present times of the technological development of AI, brings us back 100 years to discuss linguistic issues and phenomenological philosophy among others through the thoughts of Wittgenstein and Edmund Husserl.

As a whole Caldas' thesis is pursuing an extensive and complex chronological history of the development of AI.

I am no expert in AI and all its facets, such as mathematics, neurology, linguistics, machine engineering, machine learning or cybernetics. Therefore, I have no competence to assess the manuscript

concerning its technical contents nor the comprehensiveness of the thesis in that regard.

As an artist and artist researcher my field of expertise lays in fine arts, spatial art, sculpture, poetic features of space, specializing in public space as well as in creating methods to research these through artistic practices. Seen from this point of view, Caldas' thesis is not about visual arts but about the autonomy of creative processes in general. Machine assisted or initiated image-text collaboration and the possible autonomy from humans of these processes are the main issue of this thesis. In Caldas' thesis AI is something that is made. Poiesis (as well as autopoiesis) is related to making. In Caldas thesis this implements that poiesis (and autopoiesis) is existing not exclusively in opposition to something that creates meaning.

Why does Caldas not argue that art is not the main thing in this thesis but instead it would be autopoietic creation? Now many examples of fine art examples are added in a somehow artificial way as if to make sure, that the thesis is close enough to the field of art.

It somehow seems that the thesis is trying to emphasize on it being more connected to visual arts than it actually is. This is a bit confusing. The thesis could trust more in the strong idiosyncratic way to make research on autopoiesis. The Academy of Fine Arts doctoral program is, to my knowledge, a flexible programme embracing development through creative thinking and making in expanded fields of the Arts.

This again points to the question of the viewpoint of the author. The point of view of the researcher (Caldas) remains somehow unclear. What is the connection of the author to AI, machine learning and autopoietic systems? Is it the viewpoint of a historian, an AI professional, an AI amateur, an artist with an affiliation to art and technology, a designer with historical affiliations, a poet, or a documentary filmmaker with an interest in art, technology and autopoiesis? The stating of the viewpoint in the beginning of the thesis is important. At the same time, it could be more defined, what is the field of research this thesis is done for and done in.

As an expert in artistic research this thesis is not in the field of my research, and I am not able to evaluate nor assess the content of the written part of the thesis. Still, I can and will make comments on how I perceive the thesis. The thesis is complex but very clearly written and also awarding to read. The language is fluid. Complex contents

are described in a calm and confident way. Right in the beginning I would like to know more clearly what the field of research is this thesis is addressing and operating in. For me the best clue I get is in a side remark after 2/3 of the thesis where Caldas states that his background is in documentary film. After reading this I can imagine that this thesis could make an exciting script (in form of a thesis) for a poetic-scientific documentary film or a series of documentary films. As I am not an expert in the field it would help me to see visualized or dramatized the persons, the "schools", the historical circumstances of the different steps of the development of AI as well as Caldas' artworks and other visual material. This would explain and demonstrate visually the connections and developments that led and still lead to the development of AI. While reading the thesis, I envisioned documentary film as a medium to bring together the different aspects of the development of machine learning, artificial generative systems, linguistic issues and autopoiesis as well as Caldas' artworks.

The second clue about Caldas' point of view I get is in the part regarding the connection of surprise and machine autonomy. Caldas writes: "Surprise is important for systems aiming for operational autonomy, like roaming robots, because they should be prepared to make decisions even when facing data that was not included in their training set." Surprise is used as an important strategy in artistic practice too.

This similarity could be pointed out as a connection of AI development to artistic practices.

Caldas has embedded his artworks well in the historical development of cybernetics and autopoiesis of the manuscript: the individual works refer to the historical development of AI and Caldas states that they gave him the opportunity to engage hands on in the understanding of the development of AI. The works are in a very clever and smooth way woven into the thesis and bring lived experience into the historical facts. One could even argue, that, in the context of the manuscript, the works connect to the historical development as well as than to an art context.

Caldas finds poetic features in the development of AI. He states: "Finding the poetics of autopoiesis in artificial generative systems became an increasingly more rewarding task, in that the configurations of such systems became more complex, incorporating exquisite linguistic features and challenging societal issues."

Caldas is writing the history of a phenomena that is developing vigorously as we speak. This demands a flexibility and openness to different viewpoints of the subject matter. Caldas is embracing this challenge, and he is including different aspects rather than narrowing down the subject matter to a core subject matter. This can be seen as an advantage from a point of view of artistic research practices.

In the Conclusion part Caldas mentions that his research in creative systems is informed by his own practice. He states that this is "making it easy for me to identify how their expressive and aesthetic qualities relate to their autonomous traits". The thesis could explain more how Caldas makes his expressive and aesthetic decisions other than on the grounds of being an artist. By this, I mean that the thesis could state more clearly the point of view of Caldas as an artist, if this is relevant. The focus could also be on how creativity is designed in the cooperation of art, technology and neurolinguistic science.

Caldas designs Darci, an autopoietic technological artist, an alter ego, to demonstrate the development of AI and envisions the future of autopoiesis. He writes: "To support my claims and substantiate the argument, I propose to imagine an autonomous automated artist, which I'll call Darci." Darci is a metaphor or rather an allegory or placeholder, that allows the author to bring the content of the thesis into the realm of a human experience. The term design is not appearing in the thesis at all or plays a very small role. I wonder why? To my mind this thesis touches more on design and development of creative systems than on the arts. So, the subtitle of the thesis (visual arts, autonomy, and artificial intelligence) could rather be design of creative systems, autonomy, and artificial intelligence.

In the thesis, artificial Intelligences, machine learnings and autopoiesis' are not only related to technical, neurological, linguistic etc. issues but have also societal, aesthetical, and ethical impacts on society and societies'. This becomes very clear in this thesis, and it is one of its many strengths. Caldas' manuscript as well as the artistic components include a critical view on the development of AI.

In the conclusion Caldas writes: "At the end of this project, this is the best aphorism I can offer: if we one day achieve building a completely autonomous, autopoietic, creative arrangement, it would probably be inaccessible to us." As an artist and artist-researcher

I would like to know where these investigations lead Caldas in the future of his artistic/ scientific practices?

Finally, I attach some observations that might be taken into consideration when finalizing the manuscript.

Obs: (p 159)
Caldas makes a relevant remark on the art of cartoonists. What about other artists incorporating text in their visual works like Mario Merz's Giap's Igloo, Joseph Kossuth's Three Chairs, Tracey Emin's neon sculptures?

Obs: "...experiments resulted in literal descriptions of the images." This reminds me of archeological artefacts that are catalogued: the images are followed by exact descriptions of the artefacts stating material, size, state of decay etc.

Obs:
Partly the history of machine learning and AI development reads like a list, advertising, or demonstration of different new technological devices and software. For a non-expert in the field this is somehow exhausting to read. I would need more guidance in how to read the manuscript.

Obs:
The reader gets repeatedly promises of something, that will be looked at more closely soon. This is a good rhetoric tool but, in my reality, I cannot always follow up whether these promises are kept or not because in all the abundant turns of the development of AI and related issues I forgot what it was, that I would get explained in more detail soon. This repeats maybe too many times.

Obs:
How does the history of AI relate for example to the rise of conceptual art in the 1960? This is not a core question of Caldas thesis. I still think there are more developments in art history, that could be connected to the investigations than are included in the thesis.

Obs: (page 54):
"The last component to be described in the thesis, *Aiku,* will

substantiate the limits of circumstantial autonomy." It is unclear, whether this is referring to the work *Photosynthesis* (mentioned earlier) or to the work *Aiku*.

Obs:
Sub chapter title: "Autopoetic aesthetic arrangements" appears in the table of content under a different name as: "Autopoetic agential arrangements".

Obs:
The table of content page numbers do not correspond to the page numbers of the manuscript.

Obs:
The linking paper of the exhibition poetics of autonomy is an edited version of the one the given in 2021. It should be maybe named differently. Same for the linking paper of *Supervision.*

Obs:
One pre-examined work is missing from the documentation: Slaughterhouse.
In the manuscript it is mentioned, that it will not be discussed. This is acceptable and understandable. In the linking paper the work is described and contextualized. But why is it not documented? Why are there no images of the work? I think a visual documentation should be added.

Obs: (p. 157, 7. row and p. 171)
Please check: Isotopes >> do you refer to isotopy/ plural isotopies (semiotic term) or chemical term isotope/ plural isoptopes?

Obs: (p. 201)
"... it is no wonder that some of the most recognized semantic visual artists keep their prompts and settings as secrets – much like industrial secrets of unpatented inventions. Having access to the prompt and tools would imply the easy replication of the works or at least the styles developed, with no dexterity involved..."
Would maybe need a reference or/and an example.

All the artworks of the thesis (exception mentioned above) are introduced very clearly and thoroughly. The images are informative, and the text gives detailed background information. The whole front page of the thesis in the RC -catalogue is very pleasant in its simple and clear structure and design.

Despite my lack of AI expertise regarding the written part of the thesis I recommend to the pre-examination board that Bruno Caldas' manuscript *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence* is accepted as part of his doctoral thesis in fine art. I also recommend warmly, that the board accepts the thesis as a whole including the previously pre-examined artistic components parts *Poetics of autonomy* and *Supervision*.

Helsinki 21.1.2024
Denise Ziegler
Professor of artistic research
Doctoral programme, Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki

Pre-examination statement 3/2

The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence
By Bruno Caldas Vianna
Pre-examination by Lena Séraphin

This paper is a pre-examination of the manuscript *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence*, and I have also previously pre-examined the artistic components *Supervision* exhibited in *Paradoxes of Photography*, a group exhibition at the Finnish Museum of Photography in 2022, as well as the exhibition *Singular* at the *Research Pavilion #4* in Helsinki, 2021. These pre-examinations were based on encountering the artworks in person, and their documentation on the Research Catalogue has functioned as an aide-mémoire. In some ways this present undertaking differs from the pre-examination from the artistic works not least depending on a limited expertise in the area of artificial intelligence and its historical

development. Having said that, the commencement of the manuscript is closely following the developments and contingent issues which serves as an informational learning process and background for the reader. What I pondered on whilst beginning the pre-examinations was if the developmental historical accounts are somewhat downplaying or taking space (pages) away from more reflective parts and research accounts, and how the textual structure might be read if beginning only from the chapter titled GANart. However, the detailed development is beneficial in demonstrating how artificial intelligence can be seen having a long-lasting intertwined connection to questions on cognition and creativity. Even though the term artificial intelligence, as shown, can be regarded as more recent; is its development longstanding.

On a clarifying note, a consistent mode of handing out links would be helpful (sometimes they offer citation, sometimes surplus information, sometimes the URL is shown sometimes not). The planned publication format could be mentioned as it carries relevance to the presented links and how available they are for the future reader. The use of pronouns differs and varies without further explications and for this reader the first-person plural is quite obscure especially when it is substituted with an /me of the writer lacking support for this change of viewpoint. Documentation is challenging pending largely on the question of scale, for instance the work *Supervision* exhibited at the Finnish Museum of Photography as an inkjet print in the size 100x600cm does not fit well on the screen – which speaks about material qualities not giving in for transferal.

When documentation of the work is employed, it is advisable to hand out the credits, at least for the clearly visible works (the photographs from the collections) that are shown. Concepts connecting to terminology could be introduced the first time they appear in text (scraping, forking etc). Occasionally a more detailed explanation could work well e.g., of what a "trustless distributed ledger" is. Autopoiesis is defined a few times; for instance, on p. 56 and p. 99 (on behalf of Humberto Maturana and Francisco Varela); agency is defined on p. 126 but is existent as term and content already earlier for example on p. 101. My question is not about the act of definition being spread out and varied but that the writer in the text could be aware of how the term has been employed in various ways (throughout history and throughout this very text). Also, the use of

both parentheses (for citation) and brackets [for comments or when excluding [...] a passage in a quote] would increase visual clarity.

In many ways the work All we'd ever need is one another by Adam Basanta from 2018 offers a good reference point and potential discussion, also exemplified in its documentation online: "Playing on notions of technological automatization, cultural consumption, and the economics of artistic production, the installation acts as a golem-like assemblage, continuously and mindlessly selfproducing without regard of human spectators." (https://vimeo.com/268772915 accessed 17.1.2024) My visit to the exhibition *Singular* raised the question of an exhibition being created solely for artificial intelligence as a spectator. In the case of artwork such as *Crank of Life* the spectator became connected, fueling the piece as Caldas Vianna writes "The randomness is given by the voltage provided by the dynamo in the moment the chip starts running. Therefore, it is determined by the viewer, as they can apply more or less weight on the lever." Spectatorship is also activated in a process of distinguishing patterns, rhythms or (visual) meaning. The question is, how could artworks for AI solely and for live audience differ.

The aspect of human spectators and their "gaze" is well foregrounded in the conclusion whilst ponderings on self-sufficient AI producing works/outcomes for itself. Basanta's piece builds on flatbed scanners installed vertically facing each other and thus scanning off each other. A similar process, the scanning of each other or rather copying from each other is exemplified with Juha van Ingen's video work (*Dis*)*Integrator* from 1992 in which a certain sequence from Kurt Neumann's feature film *The Fly* is copied with a VHS recorder and consecutively the copy is copied anew repeatedly. (https://www.av-arkki.fi/works/disintegrator/ accessed 17.1.2024) It might be worth saying that the feature film *The Fly* deals not only with teleportation but also with interspecies forms of life. Basanta's documentary video continues "Each newly created image is then analyzed by a series of deep-learning algorithms trained on a database of contemporary artworks in economic and institutional circulation. When an image matches an existing artwork beyond a certain threshold it is "validated" as art and uploaded to a dedicated website and social media accounts." The question on validation is interesting (what counts as art), in this quote presented by a certain circulation whereas Caldas Vianna focuses on other distinctions raised by copyright issues.

The beneficial quality of *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence* is forming an outpost from which to evaluate and discuss poignant questions such as what an artwork is or what constitutes an artwork (referring to the discussion on copyright and authorship) or what is (human) cognition and creativity or what does human presence stand for (referring to the discussion of autonomy). Considering these attributes as well the well formulated developmental accounts one could easily argue that the manuscript with contingent artistic components address both the community of artistic research as well as a wider field.

It is also noteworthy that problematic issues are pointed out. How ”neural colonialism [..] On one hand, by barring non-Western visual traditions from future artifacts of cybernetic imaging, eliminating vast extensions of graphical culture. And on the other hand, by the visual extractivism it performs on the production of human artists - from the global South or not - by using their materials to train generative visual neural networks.” Not forgetting the exploitation of labour “like the Kenyan workers making less than two dollars an hour to exclude disturbing content from the training dataset of OpenAI’s ChatGPT” and possible job loss. The piece Post-colonialism ”is also a reminder of facial recognition in current public spaces such as border controls and how algorithms can signal (falsely) and therefor cause intense harm to individuals.” (LS, pre-examination 2021)

The title includes the word poetics in connection to autopoiesis referring to a system that has the capacity of self-production followed by words denoting the key areas visual arts, autonomy and artificial intelligence, thus giving the title The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence. Whilst autopoiesis is a most accurate term I am in doubt of the use of the word poetics, not so much in the very title being an opening gesture, but in the text in combinations such as poetic quality. Especially as the sentence can be read as advocating circular reasoning; “Understanding that the systems that so often appear in the practices of art and technology projects all entertain some kind of autonomy made me realize that their poetic quality is deeply connected to the exact quality of being autopoietic.” My thought on the combination poetic quality might be biased as I do find it is a very elevating term paying no attention to creative practices needing both shovel and pincers.

However, when coming to the conclusive part of the manuscript as a reader I would enjoy clarity more than phrasing that leaves room for obscurity.

Paraphrasing Emily M. Bender et al. is paramount ”Ethical AI researchers have already warned on the perils of large language models that seem coherent and truth-ground; the same concerns can be applied to generative images that seem to respect aesthetic yearnings but are created from a very particular judgment.” It is this seem that interests me and how it might be considered as (1) a thin film between the coherent and inarticulate thus blurring approaches or (2) seem as suggesting a quick conclusion or repair or then (3) seem regarded as the as if of a fictional approach. What I am trying to say here is that the tripartite discussion on arts, autonomy and artificial intelligence is substantiated, and it is vital to keep them in active contact rather than referring to a realm as vague as poetic quality. A quote by Yuk Hui comments on the un/known: ”In order for any intelligence to produce art, its object cannot be the known, but the unknown”. This quote is rewarding in combination with how Caldas Vianna writes “computer artists of our times hope for unexpected output through the use of randomness and artificial intelligence” (in opposition to Hero wanting the performance to be the same on each occasion) and shows how questions on generative art are dynamic. An introductory research question: “Can a non-human entity autonomously create art?” has developed into an investigation into historical and up-to-date frameworks concerning the creation of autonomous entities. There might not be an answer to: “Can machines think the way humans do?” which does not imply that posing the question lacks relevance. On the contrary, the question opens up for a discussion on autonomy tested with the imagined automated artist called Darci and bringing to the fore both linguistic features and societal issues. Artificial Intelligence, being coined in 1956, machine/deep learning challenges a view on creativity and autonomy that Caldas Vianna discusses offering new utilisation of the term arrangement derived from the practice and performance of music. With this viewpoint Caldas Vianna is reframing creative processes in a generous way suggesting: ”The arrangement I propose here is a reframing of the creative process from a cybernetic perspective. It suggests a different point of view of dualities such as artwork/invention, artist/tinkerer, copyright/

patent from the possibilities afforded by generative media." Leaving dualities aside might enable new practices for creation in both art and research.

I hereby recommend the inclusion of Bruno Caldas Vianna's manuscript *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence* as a part of his doctoral thesis.

Helsinki 21.1.2024
Lena Séraphin, Doctor of Arts

Pre-examination statement 3/3

Pre-Examiner report on the PhD thesis /project *The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence* by Bruno Caldas Vianna (University of the Arts, Helsinki)

The poetics of autopoiesis: visual arts, autonomy and artificial intelligence by Bruno Caldas Vianna is an interesting, rich, and ambitious project that sets off to ask Can a non-human entity autonomously create art? The leading question of the thesis is investigated through an overview of the history of AI, some artistic precedents, as well as contemporary AI platforms which produce not only their own aesthetic in the outputs (or byproducts), but as far as the systems are "mixed media" of data, language, images, and computational processing. The project is substantially about artistic research though that is presented through several pieces by the author, exhibited over the past years. Especially the artistic element promises a good and clear contribution to knowledge, presenting practice-based entry points to the broader issue of "AI" which as the author observes, has during the project period experienced a massive proliferation in technologies, services, as well as popular attention. Hence, what at first seems a broader question of non-human agency and question of autonomy in art – a central aspect of modern aesthetics in many ways – it becomes focused especially on questions of AI and machine learning, and how these technologies serve as infrastructures of art making and also as objects of critical technical practice. The artistic work presents a view to "digital aesthetics" that is material, situated,

and involved in multiple scales through the questions it raises, both in terms of human interfaces (or lack thereof), energy and sustainability, as well as computational processes that question our sense of art too. They are in many ways philosophical devices.

Early on in the written element of the thesis Bruno Caldas Vianna outlines the relation to some classical functions of artistic research: practice can act as investigative device, as a methodological instrument while it can also in this case, as the PhD candidate proposes, to act as "evidence". In this thesis, the works thus can be seen as responses and developments of what "autonomy" might be in a materially constructed computation environment or more specifically, artistic devices. Actually, in the context of the exhibitions where relevant pieces of artistic research were presented, the focus was on a sort of a temporal meditation of a postapocalyptic situation as described in the Poetics of Autonomy series of pieces part of the Research Pavilion exhibition in 2021:

"My concern at this exhibition was to understand the tools AI offers for visual arts and issues they might convey. I also address the concept of autonomy from a perspective of the posthuman, or the cyborg. What art can be done from an apocalyptic perspective? When no humans are left on the planet, could there be something left that continues to create art? And what kind of serendipity can be created – or at least simulated – with the current state of AI?"

Hence the pieces alongside *Supervision* (presented separately at the Finnish Museum of Photography) probe into the limitations of what "autonomy" is under conditions of highly complex computational infrastructures where surface level effects are conditioned by different technical and ecological costs, as well as argued by the candidate and verified by critical AI studies, human labor. Thus, reflecting the written thesis from the perspective of the artistic works gives an insight into the sort of technical practice that raises such questions which set as part of discussions in AI but also a history of modern arts including themes of noise, randomness, and other "cybernetic" themes which though feature for example in the Cold War period avant-garde (post-Black Mountain College and John Cage, to name one periodization). Such are not very visible present in the thesis though. Sol Lewitt and others get a mention but a more systematic take on "instructions" in 20th century art could have been interesting to expand a bit on the genealogy of generative art.

Nonetheless, in many ways I read Caldas Vianna's PhD project as an implicit response or elaboration to Rosalind Krauss' claim about the post-medium specificity in artistic practice. So when Krauss writes "that it is [..] the onset of higher orders of technology – robot, computer – which allows us, by rendering older techniques outmoded, to grasp the inner complexity of the mediums those techniques support" it feels like this recursive investigation of pre and post-digital practices that comes about when investigating such (seemingly?) historical terms as "agency" or "autonomy". In short, could AI thus help to investigate the earlier periodisations and aesthetic concepts in ways that brings to light something new? Can it help to frame key aesthetic terms in a new way, through the eyes of automated creativity (such as the imaginary media machine of Darci).

The thesis (together with the artistic projects) puts most of the emphasis on a general history of AI both in relation to questions of automata and agency and in relation to more recent developments in neural networks, GANs, and other computational techniques. This includes many parallel threads concerning language or the brain-computer analogy too. (I was left though wondering if British cybernetics, as researched by Pickering in *The Cybernetic Brain*, should have been included in a stronger role.) There is clear evidence of a good understanding of many of the intricacies of what AI means in terms of a technical practice and how it intersects with some of the questions in visual arts, including "curating" datasets even if, as pointed below, there are also many strands of the argument that take the reader into multiple separate directions and could be developed in a more coherent and logical way.

As already hinted, a central place in the thesis and the broader approach is on "generative art", where the notion of generativity is also used to develop "autonomy" in material and conceptual ways. For example, in *Photosynthesis* generative procedural algorithms are employed. Here, Caldas Vianna maps links from earlier generative software art to more recent techniques such as GANS although the work would have benefited from a much more thorough sweep of generative software art (not least, Mitchell Whitelaw's work and writings among others). As mentioned already, the candidate is able to fluently discuss many of the technical aspects and in places, also how this links to topics in critical AI and data studies (e.g. about notions of "bias" in training sets") even if at times there are slightly

unclear claims such as "Three developments in AI served to push generative visual techniques away from the training paradigm, which required hundreds of similar images, and into the text-based, descriptive prompt." This seems to imply that recent developments in AI do not anymore work by way of training data but the claim is left unclear.

While there is a richness in the discussion of AI techniques, large parts of the thesis text remain rather descriptive. At times the author ties them into the key concepts of the work – such as autopoiesis and questions of autonomy – but this could have been done much more systematically and in ways that builds around a core research question that acts as the glue for the discussion. Now, the reader learns several details of such techniques but is left wanting a clearer sense of how the author reads these discussions, not just as descriptions of general details but building a stronger line toward the core argument as well as concepts such as indeed the autopoietic aesthetic arrangement (sometimes though spelled in the thesis as autopoetic), which nicely puts forward some thoughts e.g. from Maturana and Varela.

The thesis however turns to this concept only on page 95 where it is opened up in relation to a particular copyright/patent framework (through which "authorship" is often characterized) as well as through analogy from music where arrangement is defined by the author as "the organization of melodies and harmonies of different instruments for the performance of a song." However, closer to the core field of technological arts, Caldas Vianna argues that "The arrangement I propose here is a reframing of the creative process from a cybernetic perspective. It suggests a different point of view of dualities such as artwork/invention, artist/tinkerer, copyright/patent from the possibilities afforded by generative media."

What emerges is, I believe, an argument related to both collaboration as core to current forms of agency (and thus autonomy while also undermining simplistic notions of autonomy) as well as appreciation of technologies as part of the artistic work in their own right. As the author writes on p. 96, it seems that the production of the artistic system is the core of this particular model of more distributed notion of autonomy, which thus also includes for example the technologies – software and hardware – as part of the "product", so to speak. Although I am not sure if I understood the argument entirely as it is somewhat unclear from the expressions used and

not helped by a reference to Benjamin's "aura" that follows these arguments. Main thing though is how the author argues how any product of the generative system is perhaps not as important or interesting as the system in place. This is also read in relation to questions of copyright although this aspect might need more clarification too as the thesis shifts between general notions of patenting and copyright that could be more clearly defined (and ensure that the difference between patent law and copyright is understood and clearly noted). A small note that the work later also returns to some aspects of US and UK law, but this begs the question why these two and not EU law?

Overall, there is a good critical undercurrent that comes through in many of the passages. AI and digital culture are understood to contain many of the political issues that can be approached on the Global North/South dimensions, as well as through issues such as colonialism, gender, and other asymmetrical axis of power. Questions of hegemony are transposed into the space of data in the author's own piece *Post-Colonialism*. The use of the term "neural colonialism" is great (and resonates with Warren Neidich's work that might be of interest alongside e.g. Matteo Pasquinelli.) Also the piece Supervision links to similar questions of epistemic violence, and how categorizing functions as logistics of knowledge that is also now integrated at the heart of many AI techniques. I was also glad to see how certain "long-termist" and transhumanist perspectives are challenged in the work, showing a good understanding of some of the discursive struggles on at the moment. In the section Art against AI – a good inclusion – I was though wondering if some of the examples that relate to "poisoning" datasets would be at least as interesting alongside e.g. Adam Harvey's work on datasets?

In general, the strengths of this project are visible especially through the artistic pieces. They are smart and "minimalist" in a particular quirky way that methodologically draws on software and hardware expertise and thus could be closely discussed in relation to critical technical practice (e.g. Philip Agre's work could be here relevant). For example the implications of *Photosynthesis* are great – energy infrastructures, material resources of commodities such as ereaders, the particular screen surfaces, and the material networks that are planetary, or even interplanetary as far as the sun is concerned – that sustain "autonomy". Same goes for the *Crank of*

Life, a media archaeological piece of "interaction" and artificial life. Such pieces among others are good examples of how clearly and in evocative ways the candidate is able to push the argument forward. What would have helped in the text is to really offer a more thorough discussion of the art works and especially their methodological contexts: at the moment, there is quite limited discussion on how the author sees their role as part of the project and what sort of methodological literature links to this sort of practice. There are constant occasional mentions, but I would have liked to see a more systematic and developed discussion. One can argue that the whole thesis is an attempt to respond to that – histories of automata to AI – but this should be more explicated and preferably, via some further links to artistic methods (for example critical technical practice or other relevant literature in art and technology). A more detailed and thorough literature review, as well as attention to methodological questions and not least, the stakes of the research would have helped to frame the introduction and this way also the entire written element of the thesis.

Contextualisation of the work in existing research – some of it features in the thesis but in passing – would have helped to articulate the claims in ways that underline the contribution to knowledge. Past years of research on AI and art – such as Zylinska and Zeilinger among many others – are mentioned (e.g. Zeilinger a bit more), but the relation of this earlier work to the author's arguments could have been made more explicit through a brief review at the beginning. For example, I was left wondering why Zylinska is in such a minor role in the thesis especially because she has in interesting ways articulated not just such questions as whether AI art is art (and thus pertains to the notion of autonomy prevalent in this thesis too), but why does this question matter – if it matters. Many other examples could be mentioned. While I am unsure if the part on "linguistics" was even needed, there is plenty of recent research on that, e.g. Bajohr's work (also such articles as "Algorithmic Empathy: Toward a Critique of Aesthetic AI"). The relation to language would be an interesting theme to raise in the public defence to learn more about the candidate's argument.

A more detailed take on methodology and research questions would also structure the discussion better; now, there is a risk that the background discussion veers off topic into quite generic

observations that are interesting but not necessarily necessary for this thesis. All of the discussion is interesting to read but it should be much more radically "weighted" through the lens of this work and its research statements. Now it seems too descriptive with many details mentioned but the reader is unsure how they link to the main focus of the project/thesis itself. This then also hinders the really important bits as they get shadowed by many other discussions. For example, I find the link to the mathematical discussions about formal systems (Hilbert, Gödel) interesting as they hark back to some of the earlier discussions about limits of closed systems (whether logical or material). Much of this material is though well discussed in histories of computing already so to emphasize the author's viewpoint in this thesis could have further strengthened these parts too. Similarly, on a structural level the tendency of "veering off" is present also on the level of paragraphs: for example, on page 120, a paragraph starts about very general (and perhaps easily quite problematic) notes on humans not following rules ("What remains to be understood is the human process of not following programmed rules."). However, quite soon the discussion turns into brains and computing actually and then onto slime molds (i.e. other sorts of "biologies" of computation). All of this is indeed interesting and especially when considering what forms of autonomy or autopoiesis are present in emergent systems that can be seen as computational too – but the actual building of the argument is not entirely coherent. On page 122 the text returns to questions of complexity, contradiction, and disobedience, but as mentioned, the overall way the argument is carried forward contains glitches.

While I flag the importance of more detail in framing the thesis' viewpoint and methodologies, in the text overabundance of detail sometimes hinders the flow. As mentioned above, the thesis contains many interesting directions, but they are not always clearly explicated in relation to the main points and this also then leads at times to such leaps in the text that are difficult to parse together: to name an example, on p.111 the relation between the two paragraphs is unclear.

In terms of the key concepts of the thesis, agency gets a fair bit of attention which is good. However, there is again a lack of clarity to which kind of definitions the author commits to. In other words, the discussion contains many directions or suggestions that somewhat

confuse at least this reader in how they seem to define agency and authorship at times through the collaborative aspect (which I believe is indeed the key point the author makes, a point that is also strong) while at times the text sometimes commits to very different definitions, like on page 100: "For now, and particularly for this concept, let's see it as an original creative impulse, which appears in the act of inventing the arrangement, in the production of their byproducts, and is distributed in the processes of self-maintenance." This definition seems to contain quite problematic – some would say also outdated – assumptions about creative impulse almost in a romantic – or at least romanticizing – fashion which then are problematized by the text later. (To note, the above quote also contains the stronger element of distributed agency alongside questions of autopoiesis, self-maintenance). Yet, there are also other passages where such somewhat problematic points are mentioned without much explanation: for example, on page 112 this refers to "disobedience" as inherently human characteristics "outside machine's cognition" and what is coined as "indispensable for the evolution of Western art". This passage can be awkward connotations about species-level definition of "disobedience" while attaching it specifically to Western art.

Hence, to summarise some of the suggestions for revisions:
– A more detailed and coherent Introduction that lays out key points that the thesis pursues (there is a bit of that already, but much more detail and definitions and methodological guidelines would help the rest of the text). For example, much more detail on the methodological role of the artistic work and how it "guides" the textual arguments would be very useful.
– Same with Conclusions that should be much more summarizing and clearer in what the results of the work are and only then focus on possible future directions. At the moment, the Conclusions seems to lack this coherency and clarity. Also, some elements from the Conclusions (e.g. Zeilinger discussion, p.206–7) would be much more useful in the Introduction. The Intro needs to contain all the keys for the reader to understand what follows and why.
– The thesis contains several typos and hiccups with language/sentences. These are easily corrected but I would recommend combing through such. I have noted a couple of these below in the Appendix of this report.

Some of these (scholarly, methodological, and artistic) questions should also be discussed in the public defense – for example the role of the artistic work and what it contributes to methodologies of art + technology; the relation to a longer art history of "randomness" (among other themes central to this work), and the role of copyright, patents, and indeed, what the idea of autopoietic arrangement can give to the broader field.

While I have flagged these issues, I also want to emphasize that the work contains clear evidence of rigorous and sustained engagement with the topic, and original artistic research that materializes questions of AI and agency, autopoiesis and autonomy in very interesting ways. Hence, I also want to recommend that the PhD project can proceed to the public defense.

12th of January, 2024
Professor, Dr Jussi Parikka
Aarhus University

Appendix

Typos (some spotted):
p. 19 is this meant to say "unpublished"? "However, his writings on the subject remained published until the 1840"
p. 41 Elisa >> Eliza
Missing verb: "Their main argument pleads that text to image AI models as "21st-century's collage tools"." (189?)
naif >> naïve
p. 204 "there is a lot more than the cimputer authorship that the eye meets"

Other minor hiccups (language or such):
p. 41 Searle bit seems to be a quote but no citation?
p. 61 "Perceptrons book backlash" – awkward formulation
p. 140 Esp. the two first sentences seem off – autonomous artist or autonomous machine artist? "The idea of an autonomous artist is not new. We have seen in the introduction how early in our history this yearning for automated creativity has started. In the wake of the blockchain frenzy, two projects were developed incorporating

this technology in order to provide some aspect of autonomy to the distribution of the works. We will also see what was done to provide them with some type of agency."
p. 201 "unfolds a fan that bears" – unclear formulation
p. 204 "...there is a lot more than the computer authorship that the eye meets" – unclear formulation.

In general, I recommend a thorough copyedit of the text to enhance clarity.

INVITED CONTRIBUTIONS

Kutsutut puheenvuorot

On precision, consistency and why it's nothing special

ANKE HAARMANN

Why? Always that infamous question: Why? I ask why, for example, why a lecture performance? I ask this in relation to a doctoral project that is to be presented as a lecture performance. Is it because the doctoral candidate has always done lecture performances? Is it because lecture performances, with their supposedly natural combination of linguistic-intellectual content and aesthetic form of presentation, automatically or even inevitably lend themselves to the communication of artistic research projects, both in terms of content and artistic presentation?

The simple yet fundamental question of "why?", which is as annoying as it is irritating, is intended to do no more in the supervision interview than to radically address the connection between form and content, and secondly to provoke something that artists have not usually practised: making the implicit explicit. The point is to formulate the inner form-content-related connections of the project in the supervision meeting and with the simple question "why?", ideally in oral speech as simply as fundamentally in a few words, simple sentences and short explanations. Few words, simple sentences and short explanations – as if by a miracle, but actually through the oral language and the simplicity of the question, a consistent, previously unarticulated understanding of the connection between form and content usually emerges in the conversation. In the end, it is precisely this connection that is at stake. Artistic research is neither about art nor about science nor about what lies between them. It is about a precise articulation in the written and aesthetic formulation, as well as their connection, in which the research question and its investigation and presentation are in an intrinsic relationship. Formulated in this way (precise articulation, aesthetic formulation, intrinsic relationship), however, it may sound incomprehensible, complicated, alien. But it is not.

Actually – a consistent relationship between form and content is part of the everyday business of both art and science. In art, this precisely organised relationship between form and content ensures

the aesthetic as well as the tangible quality of the work. In science, the relationship between form and content, under the other name of methodology, ensures the plausibility or proof of the proposition. In other words: The research question (or the problem to be addressed) must fit the research practice, and the research practice has a form that can be demonstrated, and so the content of the question and the form of the practice are related to the mode of presentation, and it is precisely in this that they contribute to the plausibility of the project as a research endeavour – indeed.

But in the field of artistic research, this basic understanding is sometimes lost. Why is that? Because art and science, in their everyday business, have become patterns that have made certain forms or certain methods habitual out of tradition – without even questioning the intrinsic connection between that given form and the content. For what does "consistent relationship" actually mean? Why and when do research question and research practice fit together methodically? This epistemological or aesthetiological question is rarely asked. Methods are used in science and rarely questioned and even more rarely re-derived. Artistic media and processes are also taken for granted and transmitted, manifesting themselves without question in the laboratories and workshops of academies. An artist is still usually identified as a video artist, a sculptor, a vocal artist, a painter, or as such, taking the practice and the media as the given and constitutive essence. Artistic research then falls into the trap of thinking that it has to meet the current standards of the respective disciplines – with two particular challenges.

On the one hand, there is the challenge that current scientific standards and current artistic standards tend to be incompatible: Footnote apparatuses, external text cascades and discursive objectivity seem to be the necessary and natural manifestation of written scientific scholarly research. And in the field of scientific empirical research, experimental observations are translated into defined data and their mathematical processing. At the same time subjective experience and its intuitive translation into formed matter are seen as the necessary and natural manifestation of artistic work. Objectivity and definition on the one hand, subjectivity and intuition on the other. On closer inspection, however, objectivity and definition can be translated into tradition: in the sciences, one rests, so to speak, on the tradition of having already proven the epistemological significance

of certain forms (writing, calculating) and of having already derived certain procedures as methods. In art subjectivity and intuition, on the other hand, can be translated into virtuosity: In art, the technical and cultural content of experience and training is camouflaged, so to speak. Expertise through practice lingers behind the curtain of intuition and personal experience in the professional field of the arts.

The other challenge, then, is that the squeezing of artistic research between the standards of science and the standards of art means that these are anticipated and reproduced in an almost grid-like manner – only to fail. So if, on the one hand, the artistic doctorate manifests itself in a kind of written form that simply imitates the apparatus of footnotes, and, on the other hand, the artistic work of the doctorate is created to provide incommunicable experiences without context, then we have neither a consistent relationship between the two nor an intrinsic relationship between form and content. We also don't have art or science in that case, but rather a caricature of both.

The simple and fundamental opening question "Why?" is intended to break through this unquestioned reproduction of traditional patterns in both science and art, and thus not only to encourage new, less conventional formats for artistic research, which may be more appropriate to the research questions (than perhaps a lecture performances). It also returns to the scientific disciplines and to art itself as a simple and fundamental question: Why do you use footnotes and external texts at all? What do your numbers say about the object of your research? And why do you think that art is only about subjective experience? Why does your form, your "lecture performance", articulate an appropriate relationship between form and content, a method, a way of knowing?

Acts of Divination / The Tense of Artistic Research

HARRI LAAKSO

There are two kinds of peculiarities that concern artistic research processes and their evaluation. One involves time, the other, words. These features become especially noticeable when the artistic component is pre-examined separately. Then the artwork or artistic process is encountered – by the audience, the pre-examiner and the artist herself – before it has become a part of the submitted whole thesis, before that whole even exists. This sets up a productive rift with temporal and verbal repercussions.

Firstly, the grammatical tense of the artworks within a research endeavour could be seen as vacillating between the past, the present and the future. Artworks demand to be attended to as they are at that very moment. They require consideration in the now. At the same time, the situation is split, and any hope of immediacy is soiled by expectation: one is divided between seeing what is there (the present marked by the past) and what could or should be there (the present marked by the future).

The challenge that the pre-examiner faces applies equally to teaching, supervising and critiquing art, each being an instance of relative tense. What is encountered at those moments is relativized to another point in time. As teachers some of us might resist projecting our own wishes onto the artwork on display, trying instead to see it for what it is. Yet, the setting is doubly vexed, because the (pedagogical) situation is charged with the student's legitimate hope for instruction on how to proceed (because the expectation is that the artwork is then not yet ready and complete), and because the examiner-teacher-critics will nevertheless project their own ideas and visions onto the works in question, despite their best intentions. Had they not, would have meant that they had not properly engaged with the artwork – a different failure.

The artistic component, then, is simultaneously complete and lacking. It is, at the same time, content and nevertheless in need of annexing. That is its condition, its invitation for divination.

Secondly, words are uttered to overcome the mentioned temporal incongruities. It is a game of statements. Artistic research, thereby the artistic components, include a 'declaration,' about how 'art' is understood in that particular research context. The artist researcher can herself elucidate how she sees this relation (often a textual accompaniment is even expected) but the artwork itself also carries information in the way it is, where and when it is. The pre-examiners' task is to counter the artistic component's declaration (explicit or implied) with their own statement, which – despite being a response to the artwork's reality – is not opposed to it. Rather the statement ideally runs alongside or aligned with the artwork's declaration, asking the artwork's reality to turn back on the writing and to give it "a fair shake" (as Michael Taussig required of his own essays: "'What have you learned?' the reality asks of the writing. What remains as an excess that can't be assimilated and what are you going to do with the gift I bestow, I who am such strange stuff?"").[1]

One could say that because the artistic component's tense is restless, the words cannot seek to access it like perpendicular pins. Rather, the words should cast an oblique, expectant and envisioning gaze, like the words of an oracle, which say nothing, but "elicit the infinite process of divining" and "signal without signifying".[2] This is not to suggest that some mystical approach would be needed, when encountering the artistic component. Instead, it is to realize that the representational tenets of language have become under pressure at the scene of the artwork and faced with its performative activity. At these points the friction between the referential and the actual cannot be disregarded.

All this is to say is that the artwork – as artistic research component – does not take place where it seems to. At least it signals an elsewhere. Likewise, the language that seeks to meet the artwork on the artwork's terms, and at the same time tries to satisfy the institutional expectations and criteria for research, will have to translate itself to something else. Often this amounts to the language focusing its attention on contextual or parergonal themes. Such issues could include, for example, the artwork's place in the lineage of works of a

1 Michael Taussig. *Walter Benjamin's Grave.* Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006, viii.

2 Maurice Blanchot. *The Writing of the Disaster.* Trans. Ann Smock. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995, 127.

particular genre, its pedagogical or societal relevance or its contribution to the convergence of art and science. While that undoubtedly changes and develops artistic research as a practice and forges much needed ties to both art's history and research in other disciplines, it could also be seen as an unnecessary detour, even a betrayal.

One wonders if the afore-mentioned conspicuous features, and their consequences, could apply to more than just the evaluation of artistic research components. Maybe they could be seen as descriptive of artistic research more generally, signalling a needed shift towards an oracular instance of divination in place of interpretation. Like the oracle at the sanctuary of ancient Dodona, whose answers to the questions posed were deciphered from the whisper of the wind on the branches of an oak tree, the artistic research diviners could – equally attentive to the rustle of the artwork's gift, to that what is given – infer what words need to be directed towards the would-be conclusion of the research.

This is perhaps a preposterous suggestion for artistic research, that guides it away from recognized and legitimate understandings of research activity. At the same time the archaic references to oracles might appropriately remind us of artistic research's original aim: the need to salvage access to the very qualities in artworks that make them artworks.

From procedural to a process-based assessment

LENA SÉRAPHIN

How to pre-examine could be paralleled with other actions and verbs suggesting a whole range of engagements; a few suggestions follow; how to encounter, how to approach, how to stay in the vicinity, how to linger (because of a reluctance to leave, because of a desire to stay), how to let the work act as a vantage point, how to let the work act as a vanishing point, how to find agencies, how to bodily experience, how to encompass, how to be moved, how to be provoked, how to buoy, how to offer the insights of multiple ways to proceed, how to select and connect, how to suggest and open up possibilities, how to show connotations and associations, how to suggest other than master narratives, how to respond, how to learn and unlearn, how to pose questions in relation to, how to be conflicted, how to agree and disagree, and how to support a process – the concluding one I find being the most relevant suggestion, therefore I will repeat it in a phrase: Pre-examination is about giving support to research processes.

So, how to support emerging formats in research processes? What do they call for? What comes to me are especially questions regarding participation. Then, again, what does participation ask for in terms of engagement? This pending question touching sharing brings forth philosopher Simone Weil and the notion of ”creative attention”. Weil outlines attention: “In such a work all that I call ‘I’ has to be passive. Attention alone – that attention which is so full that the ‘I’ disappears is required of me. I have to deprive all that I call ‘I’ in the light of my attention and turn it on to that which cannot be conceived”. (2002/1947, 118) Weil unfolds, refers to light and its re-direction, suggests a passivity on behalf of the subject and a certain letting go of. Attention could be considered as an entry to reciprocal communication and Weil suggests that there might be unexplored ways of giving attention – how often do we think of paying attention, of the transaction being a pre-supposition of attention? So, rather than expecting specific exchange, look for open-endedness. Weil speaks about “that which cannot be conceived”. What is inconceivable? Can we know? The origin for knowledge is, at least to some

extent, hidden from the knowledge-creating subject as philosopher Judith Butler writes when considering if a subject that is not fully aware of itself can be accountable: "There is that in me and of me for which I can give no account. But does this mean that I am not, in the moral sense, accountable for who I am and for what I do?" (2001, 27) When reading the question, I wonder about the not-knowing in terms of what it affirms. Butler continues: "To know the limits of acknowledgment is a self-limiting act and, as a result, to experience the limits of knowing itself. This can, by the way, constitute a disposition of humility, and of generosity, since I will need to be forgiven for what I cannot fully know, what I could not have fully known, and I will be under a similar obligation to offer forgiveness to others who are also constituted in partial opacity to themselves." (2001, 28) From the point of view of pre-examination that brings evaluation and assessment into question; how can I relate to "partial opacity"? I need to write; there is no absolute knowing, and we should stop wasting our time looking for it. In other words, no singular models can be applied for examination but rather an aptitude for support.

Concerning emerging formats, the spectator (or should I rather write encountor) might be addressed with processes in the form of workshops, collaborations and curatorial iterations that are dimensional in ways that travel beyond a mere display. If a pre-examiner participates, there will be no outer eye but rather a co-presence – so how to pre-examine something of which I am a part of? What other qualities and skills are needed? What could be left aside? And what could be brought in? Participation asks for what Weil calls "creative attention" and a letting go of what I know of as such – if this is not entirely possible, then what could be met is a consideration of how the active and passive interact when experiencing a process by participation. I am thinking about how I can rely on previous experiences and understandings, describe them as a relational reflection about what is new and then let the emerging unfold. Pragmatically, participation on the pre-examiner's behalf, might be requested with certain intent, formulating how the research proposal is discussed or interwoven in the process. I do not know, but what might be at stake is a shift from the procedural as an established way of assessing to a more process-based assessment where the different components being examined have a say on how the pre-examination could take place. A desirable effect is to sidestep an ocular dominance, to let

other senses and corporeality co-act in spaces of encounter and bring attention to emerging agencies.

Sources

Butler, Judith 2001. Giving an Account of Oneself, in *Diacritics*, nr 4, vol. 31 (2001): 22–40.

Weil, Simone 2002. *Gravity and Grace,* London and New York, Routledge. First published as *La Pesanteur et la grâce* by Librairie PLON, Paris in 1947.

Public and archivable

ANNETTE ARLANDER

One important aspect of doctoral dissertations in art has been the decision to consider artworks as research results or outputs to be made public and to be examined, rather than material to be discussed in the written dissertation. This has included the choice to examine those works 'live' as exhibitions, installations, performances, workshops, and public or semi-public events, rather than through documentation. This is nevertheless combined with the demand to produce archivable documentation of the artworks or artistic parts together with the written dissertation, which is sometimes easier said than done. These decisions have led to a specific process, where parts of the dissertation are pre-examined, or in fact examined, before the whole is there. This resembles so-called article dissertations in the humanities, where peer reviewed published articles are already approved, and only the introduction binds them together into a whole for the final defence. Unlike the peer reviewers in such cases the pre-examiners of 'artistic outputs' are named, and they examine all the parts, thus following the research process as some kind of critical commentators. This blurs the distinction between supervisors and pre-examiners in a way that would be problematic in other contexts, but also highlights the gradual development of the dissertation. Unlike in Sweden, where doctoral processes are regulated in time and interspersed with 30%, 50% and 80% seminars before the final defence, the process in Finland is more open and can sometimes take time. It is nevertheless punctuated with these examinations of artistic parts augmented with so-called linking texts that explain how the examined part is related to the research plan. With the current interest in hybrid formats and with online publication platforms such as the Research Catalogue the distinctions between documentation of artistic parts and the written thesis are dissolving. The problem of documenting and sharing the process as well as the final products nevertheless remains relevant for most doctoral dissertations in art.

Within artistic research documentation has been a core issue from the start; documenting and archiving artworks and events have been

an important part of attempts at overcoming the primacy of the written document. Archiving parts of the artistic practice alongside texts, which usually take precedence in the academy, has been important as a principle. Both "archive" and "process" are notions with a heavy history within contemporary art. In many cases a focus on the process of inquiry is an important part of a research approach, while working with existing archives is an established mode of artistic practice as well as artistic research. If "the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such", if it is not "the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art", but rather "its framing as performance through the performative act of documenting it as such" (Auslander 2006, 5–7), could the same be true for artistic research? Is it the act of documenting an artistic process as research that constitutes it as such? Boris Groys sees the increase of art documentation rather than artworks on display in museums as an "attempt to use artistic media within art spaces to refer to life itself, that is, to a pure activity, to pure practice, to an artistic life." For him "the artistic documentation, whether real or fictive, is ... primarily narrative, and thus it evokes the unrepeatability of living time." In his view "the artificial can thus be made living, made natural, by means of art documentation, by narrating the history of its origin, its 'making." (Groys 2008, 53–56.) Documenting an artistic research process is a way of narrating a life, too.

Documentation is never neutral or innocent, however. The question what to document is crucial in artistic research; not everything can be documented, but sharing methods and processes can increase transparency and communicability. Documenting or archiving and sharing or making public are sometimes conflated. Documentation need not be shared with the public, however, it can be made only for one's own use, for example to serve as notes for writing the final reflections. And sharing need not concern documentation only, but can take many forms, and be limited to specific groups.

As an example, one of the recurring seminars for doctoral candidates in the Norwegian Artistic Research Program is devoted to the questions of unfolding and articulation or documenting and sharing. In that seminar we are keeping in mind the difference between documenting the process and the result on the one hand and sharing the process or the result on the other hand. The seminar takes place early in the studies, with a focus on methods or research design in

terms closer to professional artistic practice. Thus, method is understood not only as a formalised and systematized way of conducting research to be borrowed and applied from neighbouring fields but also as one's own way of working, described, simplified, and shared. Most artists are used to sharing their work, the products, and usually aware of the need to document their work, too. Not all artists are equally fond of sharing their process or methods or even keen on documenting them. In artistic research to document and share one's process becomes important and to plan in what way and with or for whom one wants to do that is relevant. To complement the professional habit of creating 'glossy documentation' of 'successful products' by creating a routine of documenting problems and questions encountered during the process is sometimes a big step towards a research practice. It is often empowering to realise that one can design what parts of the process one wants to document as well as how and with whom one wants to share the process, rather than simply follow some imagined or institutional requirements. To become aware of the difference between documenting and sharing and the difference between process and product we can ask which aspects of the research we are documenting and with what tools, whether we are documenting and archiving the research for private or public use, and whether we are sharing or publishing the research with or for a specific audience, the public, or future users. To emphasize the difference between documenting and sharing the following assignment has served as a basis for discussions:

> Create a plan with two parts, one for sharing and the other for documenting your process. The plan can be based on your current practice, or it can be a speculative plan, for an ideal situation, a future development. Consider the customary strategies within your field, and whether you want to change them in some manner.
> /--/
> Plan for sharing your artistic research process: Draft a strategy for sharing your process, rather than the final results. Which parts of your work do you want to share with others, with whom, when and where, how often, in what media, for what purpose? (Add questions as needed.)
> Plan for documenting your artistic research process: Draft a strategy for documenting and recording your process, rather

than the final results. Which parts of your work do you want to document and keep a record of, with what media or tools, when and how detailed, to be shared or private, for what purpose? (Add questions as needed.)

To summarize: Besides finding a way to document, archive and make public the artworks or events, the artistic results or 'outputs' of a research, the parts that are usually examined, it is equally important to consider sharing and archiving the process. Exposing and discussing how the work has evolved, how the knowledge was generated, is after all central in artistic research. Not only the 'products' but also the process is something to be documented and shared, made public and archivable – at least to some extent.

References

Auslander, Philip 2006. The performativity of performance documentation, *Performing Arts Journal* 84 Vol. 28, N 3. September, 1–10.

Groys, Boris 2013. Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation, in Groys, *Art Power,* MIT Press, 53–65.

Evaluating With

Participatory pre-examination and self-evaluation of artistic research in doctoral thesis work in the field of Visual Arts

DENISE ZIEGLER

The pre-examination process at the Academy of Fine Arts' doctoral programme has traditionally presupposed the externality and detachment of the pre-examinator in relation to the thesis being pre-examined. The pre-examiner views the artistic components of the doctoral thesis, for example an exhibition and writes a pre-examination statement without meeting or discussing the subject with the doctoral student. This is how I have experienced pre-examination at the Academy of Fine Arts at the University of the Arts Helsinki for the last few decades.

Some years ago, however, the nature of many doctoral projects in the field of visual arts has changed. Participatory, process-based, collaborative and socially engaged projects as well as pedagogical processes are incorporated in many of the more recent thesis works. In some projects, authorship is questioned, or the doctoral student is withdrawing from authorship altogether. Extending and altering research parameters have become an essential characteristic of artistic research. These changing artistic research practices set new challenges for the assessment of artistic research. That means a constructive pre-examination must consider the ever-evolving modes and structures of artistic research and find ways to be in alignment with them. Pre-examination must serve the artistic research, rather than the artistic research serving the pre-examination. What does this mean in practice?

Transparent and communicative pre-examination

From my perspective as a member of the pre-examination board of the Academy of Fine Arts, it has become quite normal for the pre-examiner, for example, to participate in a workshop or an exercise as part of the pre-examination. The pre-examiner does not even try to be uninvolved but instead becomes part of the work and the

research. This can be compared, for example, with the work of university researcher Georg Boldt who is doing research on high-risk activism by participating in the on-site forest activism activities of the Finnish Extinction Rebellion movement. Boldt points out that it would be difficult to study the motivation of the activists or the individual experiences in the situation of an ongoing protest without participating in the events actively and on site.[1] Boldt communicates clearly to the members of the movement the degree and the limits of his involvement as a researcher.[2] Pre-examination of thesis works in the Fine Arts might profit from these kinds of ethnographic methods, including transparent and clear communication of the extent and purpose of involvement.

Evaluating publishing

As artistic research is moving away from artwork centeredness into a mode of discussions and different ways of publishing, peripheral or social circumstances as well as material, durational and spatial conditions become essential. This means, the publishing of recent artistic research outcomes does not necessarily take the form of production. Experimental, experiential and collaborative ways of relating to matters of publicity become more relevant to artistic research than declaring products (artworks, articles, etc.) as outcomes of research or end results of processes.[3] Drawing up an exposition of process-based or collaborative works is, in my opinion, a valid way for a doctoral student to demonstrate skill and ability to structure, enrich and position her artistic practice and research as a whole. One aim of pre-examination should be, in my opinion, to evaluate the doctoral student's ability to document, contextualise, summarise and analyse – in short to publish – her process-based work.

1 Tynkkynen Jyri, 2024. *Elokapinaa tutkitaan myös sisältä käsin – tutkija keskittyy korkean riskin aktivismiin.* Helsingin Sanomat https://yle.fi/a/74-20080914

2 Boldt is stating that he will not be participating in the role of a protester to be arrested by the authorities.

3 Heikkinen Tero, Hacklin Saara, Ziegler Denise, 2023. *Making Artistic Research Public – The public platforms of artistic research.* RC Ruukku #19. http://ruukku-journal.fi/fi/issues/19

Promoting resilient research

Collaborative doctoral projects often generate an integrated critique mechanism, as research methods and used practices are discussed within a group. This might happen, for instance, in discussions with workshop participants before and after a participatory session to set the rules of the collaboration or to develop the collaboration after a session. Self-evaluation is a valuable skill that can be a resource for a doctoral thesis pre-examination as well! Self-assessment might include the doctoral student's explicitly formulated awareness of where or for what she would particularly need to get feedback from the pre-examinator. The acknowledged and utilized means of self-assessment and the self-evaluation of the doctoral student's own work will become a part of the pre-examination discussion. It will help to render artistic research more resilient and sustained. It will also lead to an augmented awareness of the overall state of the thesis even before the pre-examination report is issued.[4]

Walking side-by-side

More and more doctoral projects in Fine Arts are at least partly developed in peer groups and the research is shared and developed openly from the beginning, or, alternatively, might contain, for example, ethically sensitive components that can only be shared in a closed working group which will never publish its findings. Continuously redefining the methods of assessment and evaluation of doctoral thesis works in Fine Arts does not mean to overhaul the existing academic way of pre-examining doctoral thesis work. Instead, adjustments might include more transparency regarding the open involvement of the pre-examiner in collaborative doctoral projects and the facilitating of self-evaluation and peer feedback as an integrated part of the thesis work structure. In short: pre-examination can take a more visible and active role in thesis work processes and their corresponding research elements. The pre-examination process can be understood as a discussion initiated by peer feedback and the

4 Future generation of researchers are well introduced to self-evaluation as it is currently included in the basic education curriculum. Even if you take the driving license test, the aspirant must self-assess their own performance.

self-evaluation of the thesis project by the doctoral student. Pre-examination processes can be in my opinion part of the research. They can be part of an itinerary where the pre-examiner is walking side-by-side with the doctoral project.

balancing experiment and artwork

OTSO AAVANRANTA

As a musician and sound artist, I'm approaching the topic of doctoral curricula and pre-examination primarily from the music academy point of view, where I have experience of working as an artistic juré, doctoral examiner, as well as doctoral supervisor. I hope my observations may stir some meaningful resonances and transfers in this collection of texts addressing specifically the fine-arts doctoral context.

At the Uniarts Sibelius-Academy, the doctoral cursus within the Arts Study Programme has historically comprised five artworks, each examined separately, completed by a written reflection. More recently, the cursus has been modified to involve three to five interlinked artistic and written "components", reflecting a shift towards a more versatile composition of the doctorate, in convergence with the larger developments within artistic research[1]. In its manifestation as a Western artform, music asserts an understanding of the artwork as a formalised entity: an oeuvre with a distinct and culturally self-evidently readable identity such as a score, a recording, or a concert. When presented to the public, the musical work is expected to meet a set presuppositions and values regarding presentation, level of refinement and skill, and be staged with predetermined ritualistic constraints. Doctoral candidates, and sometimes the doctoral jury members alike, often carry this value system more or less implicitly to their research plans and assessments. Doctoral cycle artistic components tend to be viewed as pieces that should reify the best of the candidate's idiosyncratic vision, style and craft into important and original – even spectacular – artworks with positive repercussions

1 Uniarts Sibelius Academy doctoral cursus: https://www.uniarts.fi/en/study-programmes/doctoral-programme-in-music/

and spin-offs to the artists career and roster of pieces. While performative, conceptual, installative and transdisciplinary frameworks are currently making their way into some doctoral components in music at Uniarts, one may observe a deeply rooted tendency towards satisfying the expectations and formalisms of the concert-ritual as it is commonly inscribed into our art system's cultural contract.

As an alternative to this "artwork-centred" ethos, one could evoke an approach to the artistic doctorate drawing on an understanding of research from the wider academia, where research would above all constitute a contribution to a body of commons, and where the doctoral candidate identifies a research gap within a field and elaborates an incremental research plan to explore and make headway into it, contributing to the larger field via an ongoing discussion with peers and collaborators. In this mindset, the doctoral components would be devised as experimental apparatuses[2], that is, exploratory, partial and concatenated setups that feed into each other as well as into other works and fields, possibly giving rise to non-spectacular and sometimes "failing" outcomes if they are observed with a set of expectations derived from the traditional concert/piece form. There is a tension between the artwork-centred ethos and an experimental attitude, which, for me, becomes particularly salient in the following three manifestations which tend to occupy a sizable part in pre-examination discussions with the doctoral candidates and between the doctoral jury members.

The first topic at hand is a tension that forms between the solidification of the research into individual artworks versus its continuity as a series of concatenated and interlinked moments within a larger body of exploration. Here, the research plan submitted at the doctoral application stage often constitutes an obstacle, as it already sets the steps for the research and may become a hindrance that prevents the researcher from following the truly interesting leads that emerge for the process. A central gesture seems to be letting the phenomena at hand take the lead, which involves letting go of previously laid plans and following the emergent material, as well as sensitivity and attention in recognising the idiosyncratic features stemming from the research, beyond one's own expectations.

2 Bippus, Elke. "Artistic Experiments as Research." *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (2013): 121–134.

Continuity also implies connectedness within the research itself, as well as explicit referencing and situating within the research field, involving artworks and textual corpora.

Continuity is linked to the question of form, which, in the case of artistic research as experimental apparatus, might demand settings that are radically different from the cultural figure of an "artwork". Here, the notion of experience seems central, as the outputs of doctoral research processes are transepistemic entities firmly rooted in the sensorial domain. What is the experiential nature of an artwork, and what would be the experience of research – or research as experience? What would be the form(s) and format(s) that allow for the research to flourish both in its sensorial and conceptual dimensions? A shift towards the doctorate in arts as an apparatus for creating experiential emanations of research asks for an acclimation on the behalf of doctoral researchers as well as the jury members.

The notions of experience and experimentality lead us to the third topic, which is the tension between the "I" of the artist-researcher and the commons. Art often presupposes an artist-centred agency, authorship and ownership; legally engraved in artists' copyright and consolidated within the academia by doctoral programmes built for individual artist-researchers, categorically excluding groups and collectives which abound everywhere in the arts scene outside the University. However, in an idealised understanding, research would point towards an altruistic contribution to the commons, free for others to explore, incorporate and take further. Artistic research arguably carries a double tendency towards self-referentiality; in the first instance, as an autoreferential enquiry that loops back to its own corpus, and in the second instance as a field that communicates primarily within itself. Within the research framing, both loopbacks are problematic from ethical and societal points of view. As no work happens in isolation, the acknowledgement of connectedness is an essential ethical gesture. In the larger picture, the societal bodies of research funding are entitled to ask for a return on investment. Artistic research has the responsibility to argue its contribution to the larger society. The altruistic and "diluted self" agencies contrast with the established person-specificity in the arts, and the question touches issues of core identity, training and career of artists. Doctoral candidates face choices to be made between building an artist career within the art system's constraints, or, alternatively,

work on research merits that are valued within academia. I personally think that both options – and hybrids in-between – should be possible within the doctoral cycle. In case of an affirmed, experimental research orientation, it takes a lot of courage, resolve and imagination from the candidate to lay off deep-rooted cultural schemes and expectations, and open the doctoral situation to genuine experimentation which may involve the very framework of the artform itself. The doctoral jury work and pre-examination processes should be developed in sync towards the capacity to assess genuinely experimental outcomes.

Writing and performing as testimonies of epistemic encounters

VYTAUTAS MICHELKEVIČIUS

Every blank page opens up a possibility to choose from a vast array of options. The same is with every doctoral project, which starts by choosing the (right) candidate from the vast array of options of practitioners in the field. You never know as a selection committee member, supervisor or examination committee member, if you are going to fail or succeed. Your choices are foregrounded by cultural tradition and ambiguous evaluation guidelines.

In this reflective essay, I will touch upon a few common issues. Despite the fact that they are illustrated by some recent transformations from artists to researchers to doctors (which I happened to supervise), I hope they are relevant to a wider community of people dealing with doctoral education.

The text as artwork as research

In the Lithuanian, as well as other countries', doctoral system, each candidate produces a 30.000-40.000 word text as well as some artwork. While the text is required to have certain qualities such as an introduction, conclusions as well as a clear identification of the problem and goals, the artwork is not defined in any sense. However, the space for freedom is vast and candidates take that as both an opportunity complete with risks or as a challenge that can end happily. In the end, very few argue (or doubt) the artistic outcome and instead focus on the written part. IIs it a supplement or the main thing which makes the whole submission the doctoral thesis?

One recent example was Valentinas Klimašauskas' ficto-critical book *Telebodies. Bleeding Subtitles for Postrobotic Scenes* (Mousse and VDA Publishing houses, 2024). It could be called a novel, a play or a documentary drama, even an exhibition in a book, where curatorial text and some artists' works meet – or perhaps it is a provocation directed at doctoral programs? Valentinas defended it both as his artwork and research text. To put it another way, all the committees

along the way had the same question, “where is the artwork?”, having the painful assumption that every text is a clear reference to a research paper but not an artwork. What if we flip the question and ask how good an “art paper” is? Do we still think traditionally that research manifests only in (written) words but not as a visual fantasy, a dream or an audible echo? It makes sense to mention that one of the committee members became convinced as soon as Valentinas announced that a recognized art publisher Mousse Publishing accepted his manuscript to be published. All the doubts about where the artwork has disappeared at the same time as the question of whether a piece of literature is a valid outcome of the doctoral research in visual arts was left open. But Valentinas himself never agreed that he is a writer (in a traditional literary sense). He presents himself as an art-writer.

The (pre)examination as ritual performance

The established academic (pre)examination format (i.e. seminar, roundtable, powerpoint presentation, zoom meeting) does not often bring participants to testify (or to touch) the artistic work which in most of the cases might have epistemic claims in forms other than textual arguments. While the focus is on the writing (probably because it is the most unusual, struggling, challenging activity in the doctoral trajectory), artistic practise is left in the shadows(probably because most of the doctoral programmes only accept artists with a solid artistic practice which is not questionable, i.e. there is no need to evaluate it anew). How should we swap (or trade) the text for an artwork and make the stakeholders experience the epistemic claims in the artwork and respond to them?

Every defence is a ritual which brings together a heterogenous community of artists and researchers (and scientists, depending on the topic). The examination (defence) could also be treated as a performative ritual where everybody knows the rules (the proponent, the opponent(s), the leader and sometimes the trickster). If the defence is a piece of art in itself, can we evaluate it from an artistic and not only discursive standpoint? Should we include in the evaluation process the script, storyboard or narrative and make it read as a drama with a happy ending?

By performing examination in new ways, we establish a new format for sharing research outcomes.

After sitting in dozens and dozens of examinations, I got excited when finally, a doctoral candidate, Vitalij Červiakov (thesis *Walking as a pretext and space in contemporaneity*, 2022), invited us to stand up and walk with him for 3 hours to experience walking, which was his main research method and medium. The whole examination with 5 committee members and a few dozen peers (the audience) became a temporary moving community. The only resemblance to the academic format were the five stops where committee members gave their reviews and asked questions. I still recall the moments at each stop which helped to shake and digest the discussions taking place along the way.

I can mention more and more different ways of manifesting the material such as those of Jelena Škulis, who during her defence "Weaving Social Fabric: Connection-Based Art Practice" (2024) invited those present to touch her weaving machines and smell the studio and its settings.

"Academic" is a not yet disclosed feature of the "art academy" nor "academia" in general

Gathering for a public (pre)examination also establishes a temporary discursive, as well as participative, community of interested parties who might change their assumptions, stereotypes and beliefs as to what is to be called "academic".

Therefore, these aforementioned cases repeatedly question what is "academic". I suspect and have seen proof that the notion of what is "academic" can be reframed in a more positive way than what most people traditionally associate with the term. Nonetheless, artistic research is mostly carried out in art academies (schools) which are friendly to various forms of experimentation with writing and sharing (disseminating) formats. We only need to redefine aloud what we mean by "academic" and "epistemic material claims" and many issues will simply dissolve.

References

Klimašauskas, Valentinas 2024. *Telebodies. Bleeding Subtitles for Postrobotic Scenes.* https://www.moussemagazine.it/shop/valentinas-klimasauskas-telebodies-bleeding-subtitles-for-postrobotic-scenes/

The Faculty of Judgment

HENK SLAGER

Ours is a time where all traditional forms of judgment and evaluation are put into question, into doubt; they are all subverted whether this be a matter of judgments of experts, critics, courts, academia, or churches. Today judgment is seen as one symbolic construct among others. Thus, it has been torn down from its theoretical position and then transformed into a contested practice among other contested practices. Indeed, one of the seemingly unending *agons* of judgment is the very attempt to pronounce – upon the nature of the current historical moment – its boundaries and its valences.

First of all, however, we must note that today, in the current climate of our culture, there is a fear of arriving at a judgment that could lead to standardization or hegemonization. In addition, there is also a hesitancy of taking power and experiencing the consequences of agency and responsibility. Perhaps such avoidance of judgment, as Isabelle Graw states in the *Power of Judgment*[1], is related to the current 'network capitalism' in which everything is interconnected, and where it seems that we ultimately have lost the possibility to judge. The downside of this is that we have now invented systems and structures that allow us not to take these decisions but externalize them in matrices. We count, weigh and measure more or less everything, and evaluate the results through bureaucratic assessment systems. A direct outcome of this is that the logic of assessments starts to dominate over other modes of logic, such as professional logics which are specific to each field of activity. Parallel to this development, we also notice that art criticism and its associated discourses are increasingly disappearing from the public domain. Instead, the protocols of something like an "aesthetic of administration"[2] seem to be gaining

1 Isabelle Graw, *Judging – Yes, but How?* In: The Power of Judgment, ed. Daniel Birnbaum, Frankfurt/Berlin, 2010, p. 37. The concept of "network capitalism" (Luc Boltanski and Eve Chiapello) is related to the contact world that forces us to cooperate and to accumulate contacts.

2 Benjamin H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, October 55, Winter 1990, MIT Press, Cambridge 1990.

ground. It therefore seems necessary, at a time of a cultural condition of assessments driven by quantitative measurements, to talk again about quality – long a key concept in the professional logic of art practice – and other values .

In the first issue of PARSE with the theme of *Judgment*[3], Maria Lind provides an impetus for a topical description of quality. "Quality is about openly supporting and fighting for something, insisting that this 'something' is more important, necessary, and/or relevant than everything else and to constantly revise the criteria driving this. This notion of quality is clearly situational, depending on the context and the time, and thus it is performative. It relies on public deliberation, debate and conflict around its definition and constant redefinition."[4] We mainly see such rethinking about quality in self-organized educational initiatives and small-scale art institutions. In their activities, absolute notions of quality are being replaced by mutating, context-sensitive negotiations which generate qualities in the plural. And although we must be aware that it will ultimately be impossible to escape the society of assessment, these examples do teach us that we can try and change the terms on which the assessments are being exercised toward more qualitative ones. And it is precisely up to the current doctoral programs in Fine Art – which as 'faculties of judgment' actually function as the institutional conscience of the art academy – to initiate such a recalibration of judgment and assessment.

This obviously does not mean that we should return to an authoritative judgment, but rather that we should start thinking in terms of a propositional judgment which delivers a consequence, i.e. a judgment that consists of a decision, and the ability to act and say: these futures we close, this pathway we open up, and we cannot go back from here.[5] At the same time, the enactment of this judgment must have the relativizing force that is typical of the aesthetic judgment,

3 PARSE is an international artistic research publishing platform and biennial conference based at University of Gothenburg, Sweden. https://parsejournal.com

4 Maria Lind, *About Urgency and Quality in Contemporary Art*, in: PARSE # 1, Judgment, Spring 2015, ed. Ingrid Elam, Johan Oberg, and Henk Slager, p. 43.

5 This specific articulation of the concept of proposition was developed by the philosopher Whitehead in *Process and Reality* (1929). For him, *a proposition is less a logical justification (a statement to be judged true or false),* than it is a suggestion that has the potential to propose alternative ways of thinking, and encourages us to speculate about new possibilities and new collectivities. This concept has been incorporated into the current fine art discourse through the debate on "research-creation" (Erin Manning and Brian Massumi).

namely the constant questioning of the possibility of a judgment as such. So even though a propositional judgment must be fundamental and urgent for the existence of social practice by articulating what a subject is, what an action is, and what a community is, it must – aesthetically performed – also address its premature condition in the form of a critique of judgment. In *The Aesthetic Critique of Judgment*, Christoph Menke describes this as a reciprocal operation: "the critique of the aesthetic, sensual apprehension by rational reflection – and the critique of the rationally reflecting judgment by aesthetic apprehension."[6]

What do the above considerations mean for (assessing) artistic research projects? For artistic research too, judgment is the condition of possibility for the practice of the considered inquiry. Now more than ever, art and research are required to contribute to an ethical discourse: it is the artistic researcher's responsibility[7] to identify and connect the practice with the world. Especially because of the current uncertainty and the planetary and social urgencies, artistic research projects must constantly be asked how they relate to this. This mode of working can be described as a relational ethos: "positing a dynamic interaction with the world and others... toward a communication that seeks to be specific, vivid and empathic, and which concerns itself with the ethical potential of artistic research."[8]

It is this relational ethos that should also be given a clear place in the evaluation and judgment of artistic research projects. Attention should therefore not only be paid to Menke's reciprocal operation, or to Borgdorff's description of artistic research as boundary work between the discursive maneuvers of the academic world and the creative experimentalism of the art world – as also mentioned in the previous Uniarts publication *More and More to the Point*.[9] When assessing artistic research, the full dynamics of the triangular relationship that underlies this mode of inquiry must ultimately be taken into account and negotiated: artistic research as an entanglement

6 Christoph Menke, *The Aesthetic Critique of Judgment,* In: The Power of Judgment, ed. Daniel Birnbaum, Frankfurt/Berlin, 2010, p. 22.

7 Hannah Arendt's essay collection *Responsibility and Judgment* (New York, 2003) remains topical and inspiring in this context.

8 Mick Wilson, *Judgments: The Questions of Quality and Evaluation,* in: SHARE. Handbook for Artistic Research Education, ELIA Amsterdam 2013, p. 229.

9 Mika Elo and Denise Ziegler (eds.), *More and More to the Point*, The Academy of Fine Art at the University of the Arts Helsinki, 2021, p. 14.

of creative practice, knowledge production, and ethical engagement. Therefore, in order to assess the experimentality of the creative practice, work must be done on an updated art-critical discourse that leaves room for a new sense of quality (as described above); that academic assessment protocols can be used to discuss the innovative contribution to knowledge production; and that, finally, to evaluate the commitment and sense of urgency, attention should be paid to the performative ability to change (world views) and to suggest or imagine ways forward. An assessment can thus be made that is based on the methodological coherence of three ecologies that cannot be understood separately: art (artistic quality), academia (epistemic practices), and activism (engagement and performativity).[10] This implies that – assessing – artistic research shows that it is indeed possible to achieve a more qualitative form of assessment. Moreover, this situated form of assessment shows that a judgment does not have to lead to the feared imposition of restrictive norms and standards, but that – also because of the relativizing capacity of the aesthetic dimension – it can be continuously open to new artistic values in their moment of emergence.

10 From this perspective, further consideration should be given to the existing evaluation criteria for doctoral research in Fine Art: (EQF level 8, *Dublin Descriptors*): 1. Creative Skills: The most advanced and specialized skills and techniques, including experimentation, synthesis and evaluation, required to extend and redefine professional practice; 2. Knowledge: Knowledge at the most advanced frontier of a field or work or study and at the interface between fields; 3. Responsibility: Demonstrate innovation, ethical and professional integrity and sustained commitment to the development and dissemination of new ideas and/or processes of change at societal forefront.

Mietteitä hajoavan teoksen äärellä

Taiteellinen tutkimus, museotyö ja kategoriat

SAARA HACKLIN

”Pääluokka kuvaa teosta sen yleisnimityksellä, kuten maalaus, valokuva, esineteos. Teoksella voi olla vain yksi pääluokka, joka ensisijaisesti valitaan ohjeen sanalistasta.” Helka Ketonen[1]

Kirjoitan tätä tekstiä (vähintään) kahdesta näkökulmasta. Yhtäältä ammennan kokemuksestani taiteellisten opinnäytteiden tarkastajana: olen työskennellyt Kuvataideakatemian esitarkastuslautakunnassa vuodesta 2016 aina vuoteen 2024 asti ja lisäksi olen tehnyt taiteellisten tohtorintutkintojen tarkastuksia myös muualle. Toisaalta päätyöni on jo useamman vuoden ajan ollut nykytaiteen kuratointi ja Nykytaiteen museon Kiasmassa Kansallisgallerian kokoelmien parissa työskentely.

Näkemykseni nykytaiteen museon tehtävästä liittyy tiiviisti ajatukseen paradoksista: ”Kiasma kerää nykytaidetta, joka kuvastaa aikaamme mahdollisimman monipuolisesti”. Kokoelman monipuolisuuden tavoittelu on ehdottoman tärkeää, mutta tehtävässä onnistuminen mahdotonta – kerääminen on ikään kuin jo lähtökohtaisesti tuomittu epäonnistumaan. Tämän mahdottomuuden äärellä tasapainoilu on nähdäkseni ominaista myös taiteelliselle tutkimukselle.

Museoon hankittu taide muuttuu osaksi kokoelmaa tiettyjen käytänteiden mukaisesti. Koska nykytaide on monimuotoista ja rajoja ylittävää, taide ja museon käytännöt ovat toisinaan hankauksessa. Joskus hyvin yksinkertainen työvaihe voi vaikuttaa haastavalta: Kokoelmatietokanta edellyttää pääluokan valitsemista jokaiselle uudelle teokselle. Pääluokan lisäksi teokselle voi merkitä alaluokkia, joita kutsuttaan erikoisluokiksi. Vaikka pääluokan ja erikoisluokan antaminen teokselle kuulostaa yksinkertaiselta, yhä useammin museon kokoelmiin tulevat teokset haastavat luokittelua, eikä yksiselitteisten vastausten antaminen näennäisen yksinkertaisiin kysymyksiin ole helppoa. Usein erikoisluokat näyttäytyvät helpommilta, koska niitä voi valita useita. Kokemukseni nykytaiteen teosten

1 Helka Ketonen, toim. *Taideteosten luettelointiohje*. Museotyöntekijän käsikirja 6. Valtion taidemuseo, Helsinki, 2010, 72.

moninaisuudesta ja sen sovittamisesta museon käytäntöihin muistuttaa kokemuksiani taiteellisen tutkimuksen esitarkastusprosesseista: yhä useammin tarkastettava teos haastaa ajatusta siitä, mitä taiteellinen tutkimus ja teos ylipäätään voi olla.

Nykytaiteen parissa työskentelevänä kuraattorina ja tutkijana tunnistan taiteen ominaislaadun olevan juuri sen kyvyssä uusiutua ja yllättää. Museo, taiteen keräämiseen ja tallentamiseen tuleville polville omistautunut organisaatio, tulee aina olemaan jäljessä oman tehtävänsä toteuttamisessa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö museo pitäisi jatkuvasti olla uudelleenarvioimassa ja parantamassa omia käytäntöjään. Nykytaiteen moninaisuuden äärellä kysymys luokittelusta voi tuntua myös täysin tarpeettomalta. Sillä on kuitenkin oma tehtävänsä: luokittelun avulla myöhemmät tutkijat ja kuraattorit voivat helpommin löytää kokoelmasta teoksia. Mutta koska taide muuttaa muotoaan ja sitä koskeva tutkimus kulkee perässä, eivät luokat ja avainsanat nekään aina ole ajan tasalla. Yksi havainnollinen esimerkki liittyy viime vuosikymmeninä asemansa vakiinnuttaneeseen yleisöä osallistavaan taiteeseen. Nykytaiteen tutkija Kaija Kaitavuori on tarkastellut tästä näkökulmasta nykytaiteen kokoelmaa – yksi hänen haasteistaan oli katsojaa eri tavoin osallistavien teosten tunnistaminen laajasta kokoelmasta. Kaitavuori kirjoittaa: ”Osallistavaa taidetta kuvaileva terminologia ei ole vakiintunut eikä sitä koskevista käsiteistä vallitse yksimielisyyttä.”[2] Voi olla, että teoksen osallistava elementti on tunnistettu teoksen hankinta-aikana, mutta kokoelmajärjestelmässä ei ole ollut sille sopivaa sanaa – tai sitten samasta ilmiöstä on puhuttu hankintahetkellä eri termein. Esimerkiksi Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta Kalleisen *Valituskuoro*-teos on olemassa kokoelmissa videona, vaikka teos on olemukseltaan osallistava. Tämä osallistava luonne oli kaikkien teoksen tuntevien tiedossa, sillä se teoksen toteutettiin ARS06 -näyttelyssä ja hankittiin sieltä kokoelmiin.

2 Kaija Kaitavuori, Dialogeja, valituksia, teetä, taikinaa: Kun katsoja osallistuu. Teoksessa Saara Hacklin, Kati Kivinen & Satu Oksanen (toim.), *Nykytaiteen monet muodot. Kiasman kokoelmakirja*, Nykytaiteen museon julkaisuja 174, Helsinki, 2022, 184.

Risteyskohdassa

”Taking artistic research seriously means accepting disorganization in the relations between the disciplines that deal with contemporary art.”
Chus Martinez[3]

Sama mahdottomuuden hyväksyminen, jonka äärellä museo painii, koskee mielestäni myös taiteellista tutkimusta. Ja kuten kuraattori Chus Martinez toteaa, koska taiteellinen tutkimus ylittää rajoja, on selvää, ettei sen tuloskaan ole aina tarkkarajainen ja selkeä. Usein taide liikkuu alueilla, jotka eivät muuten edes kohtaisi: ”The new importance of philosophy and the social sciences in the sphere of contemporary art is related to an essential discovery: art today is located in a space uniquely productive for the interrelation of knowledges that would otherwise never intersect.”[4]

Esitarkastuslautakunnan jäsenenä olin alkuun hahmottanut työni opinnäytteeseen kuuluvan näyttelyn tarkastamisena. Paikalle ilmaantumisena oikeaan aikaan, näyttelyn tarkasteluna, sen hahmottamisena suhteessa taiteilijan tutkimussuunnitelmaan ja esitarkastuslautakunnalle kirjoitettuun tekstiin, joka linkitti tutkimussuunnitelman esitarkastettavan näyttelyyn. Tällainen linkittävä teksti on erityisen hyödyllinen, jos tutkimussuunnitelman valmistumisesta on kulunut jo pidemmän aikaa ja tutkimus oli alkanut saada uusia muotoja.

Melko pian kuitenkin huomasin, ettei tarkastustyö välttämättä ollutkaan niin yksinkertaista. Näyttely saattoi sijaita jossain kauempana tai sen ajankohta osoittautui haastavaksi, eikä työtä voinutkaan käydä kokemassa paikan päällä. Tai sitten kyseessä ei ollut näyttely, vaan taiteilija oli halunnut toteuttaa tohtorintutkinnon osana jotain ihan muuta, kuten vaikkapa radio-ohjelman tai kirjoituskurssin. Ensin mainitun kuuntelu onnistuu paikasta riippumatta, jälkimmäinen asettaa tarkastajalle haasteen, tarkastaako hän sen osallistujana vai vain dokumentaation perusteella.

3 Chus Martinez, Clandestine Happiness: What Do We Mean by Artistic Research. Teoksessa *The Complex Answer. On Art as a Nonbinary Intelligence.* Sternberg Press, London, 2023, 19.

4 Mt., 19–20.

Teoksen jälkeen

Sekä taiteellisessa tutkimuksessa että nykytaiteen museossa ollaan nykytaiteen muuttuvien muotojen äärellä. Nykytaiteen historia osoittaa, miten ajatus teoksesta uniikkina, materiaalisuuteen nojaavana, objektina on innostanut taiteilijoita purkamaan itseään mitä moninaisimmilla tavoilla. Estetiikan tutkija Martta Heikkilä kirjoittaa artikkelissaan ”Teokseton teos: Jacques Derrida ja taideteoksen käsite” nykytaiteen teosten rajoja ylittävästä luonteesta: ”Nykyään taideteokset ovatkin objektien sijaan usein asioiden avoimia yhteenliittymiä: moniosaisia ja eri välinein toteutettuja installaatioita, sanoja ja tapahtumia sekä esimerkiksi biotaiteessa ei-inhimillisten ’tekijöiden’ tuotoksia.”[5] Kaikkien teosobjektia kyseenalastavien prosessien keskellä museot silti edelleen keräävät objekteja kokoelmiinsa. Uniikkien taideobjektien rinnalla on kuitenkin myös ajatus myös muun kuin taideteosobjektiin nojaavasta taiteesta. Teoksen tallentaminen museoon ei kuitenkaan saa olla pelkästään suhteessa sen materiaalisuuteen. Teoksia pitää voida hankkia, vaikka emme oikein tietäisi, mikä teos on.

Myös taiteellista tutkimusta pitää tarkastaa, vaikkemme tiedä mitä tarkastamme. Kuvataideakatemian sääntöjen mukaan näyttely tai muu tarkastettava tohtorintutkinnon osa pitää tarvittaessa voida tarkastaa dokumentaation pohjalta. Se on käytännöllistä – näyttely tulee dokumentoitua – ja ajatusta tukevat myös ekologiset näkökulmat. Silti matkustamatta jättäminen ei ole automaattisesti hyvä asia. Teosten kohtaaminen tilassa, kontekstin aistiminen voi olla joillekin projekteille ensiarvoisen tärkeää. Olenko kokenut näyttelyn? Entä jos en ole ymmärtänyt dokumentaatiota oikein? Teosten fyysinen kokeminen, niiden materiaalisuuksien aistiminen, tilan, teosten ja oman kehon aistiminen kokonaisuutena? Tai päinvastoin: entä jos kaikki näyttää paremmalta ”paperilla”? Näyttelyn tai teoksen dokumentoiminen saattaa kuulostaa näennäisesti helpolta, mutta sisältää loputtomasti valintoja. Eikä mikään dokumentaatio voi korvata kokemusta teoksesta.

Toisaalta, entä jos alkuperäistä teosta ei olekaan? Taiteellisen tutkimuksen äärellä ollaan yhä useammin myös sen kysymyksen äärellä, voiko teosta kokea – tai voiko siitä kirjoittaa lausuntoa – jos

5 Martta Heikkilä, Taideteokseton teos: Jacques Derrida ja taideteoksen käsite, *Tiede & edistys*, 4/2023, 12.

sitä tarkastelee vain etäältä? Nykytaiteelle on ominaista tutkia suhdetta katsojaan: joskus katsojan aktivoiminen on olennainen osa teosta. Tällöin teoksen todellinen kokeminen vaatii siihen aktiivista osallistumista. Tarkastaja voi toki pidättäytyä etäisen tarkastan roolissa, ja siihen voi olla myös monia käytännön sanelemia syitä, mutta teoksen luomaan piiriin astuminen voi silti olla ensiarvoisen tärkeää. Se voi olla myös elinehto sille, että ylipäätään tunnistaa taiteen tapahtuvaksi.

Miten tarkastaa taiteellisia prosesseja?

MARTTA HEIKKILÄ

Esitarkastusprosessin perustana on kysymys siitä, mitä sanottavaa syntyy teoksista, joiden ensisijainen olemassaolon syy on näyttää asioita, ei muotoilla niistä sanallisia väitteitä. Miten tutkia ja tuottaa puhetta taiteellisesta prosessista, jossa ei ole oikeaa eikä väärää ratkaisua tai tulkintaa?

Taiteellinen tutkimuksen lähtökohtia ovat paradoksit. Tohtoriopiskelija ryhtyy tutkimaan teoksia ja ajatuksia, jotka ovat jo olemassa valmiina tai joiden valmistamisen taustalla olevat vaikuttimet ovat toisenlaiset kuin ne, jotka hän työskentelyn edetessä omaksuu. Tästä seuraa ehkä suunnan muutos ja vaihto taiteelliselta alueelta sanalliseen ja perustelua kaipaavaan työskentelyn lajiin. Nykyisin on selvää, että jokainen tohtorintutkintoa suorittava taiteilija on jo kirjoittanut tekstejä, sillä erilaiset näyttely- ja rahoitustarkoitukset vaativat työn esittelyä ja valintojen perustelua. Myös taiteilijankoulutus ohjaa sanallistamiseen yhä enemmän. Pelkät työn konkreettiset tulokset ja häilyen hahmottuvat ajatukset tuskin enää riittävät vastaanottajien vakuuttamiseksi. Silti lienee selvää, että halu esitellä työskentelyään tuskin riittää motiiviksi tohtorikoulutukseen hakeutumiseen, vaan perusteita on oltava enemmän ja laajemmalta alalta. Sanat on saatava riittämään siihen, mihin ne eivät yllä ja minkä taiteilija on usein jättänyt niille, jotka tulkitsevat ja analysoivat taidetta.

Jo 1960–1970-luvuilla monet taiteilijat ryhtyivät tutkijan työhön. Siitä seurasi käsitetaiteen nousu, ja jälkistrukturalistiset teoriat saivat sijaa taiteessa, kun ajankohtainen filosofia alkoi yhä enemmän kiinnostaa useita taiteilijoita. Esseessään “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” (1980) Craig Owens esittää, että taiteen kuvat ovat jo kierrätettyjä siinä mielessä, että niiden esittämät asiat ovat aina suhteessa toisiinsa.[1] Siten ne ovat Owensin mukaan allegorisia: kuvat ovat aina lainattuja ja uusiin teoksiin

1 Craig Owens, The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, *October* 12, Spring 1980: 67–86.

sovellettuja eli approprioituja. Owensin mukaan postmoderni taiteilija tuo esiin sen, mikä on kulttuurissa merkittävää ja ryhtyy sen tulkiksi. Teosten tuottaminen onkin tulkintaprosessi, jossa taiteilija luo ”uutta” jo olemassa olevan aineksen pohjalta entistä materiaalia lisäilemällä ja yhdistelemällä niitä niin, että uudenlaisiin konteksteihin kierrätettyinä asiat saavat entisestä poikkeavia merkityksiä. Lisätessään jotakin toisiin kuviin taiteilija tekee näin korvatakseen aina jonkin osan aiemmista kuvista: ”[A]llegorinen merkitys korvaa aiemman, eli allegorinen merkitys on lisäystä.”[2] Taiteessa uusi on siten uutta vain suhteellisesti, ja kaikki on siis jo olemassa, mutta edellyttää tulkintaa. Erityisesti tulkinnan kysymys – eli suhde aiempiin esittämisen tapoihin – saattaa tulla esiin, kun taiteellisen tutkimuksen osat ovat muodoltaan epätavanomaisia sekä akateemisessa että perinteisen taiteellisessa mielessä. Silloin perinteiset akateemiset kriteerit niiden arvioimiseksi eivät ehkä tunnu riittävän, eli on luotava uudenlaisia perusteita arviointiin.

Esitarkastusvaiheessa tutkimukset ovat syntyneet pitkän kehityksen tuloksina, eikä ole mahdollista tietää, mitä on jäänyt matkan varrelle, mitä on hylätty, mitä lisätty viime hetkillä. Muodostuu kokonaisuus, joka on varhaisromanttisen fragmentin tapaan epätäydellinen kuva tapahtuneesta, mutta epätäydellisyydessään loppuun saatettu. Tarkastajan tehtäväksi jää löytää kokonaisuus jostakin, joka on usein väistämättä luonteeltaan keskeneräistä – miten eläytyä työn vaiheisiin? Seuraa hermeneuttisia ongelmia ratkaistavaksi.

Ongelmien ratkaisua

Esitarkastusprosessi on usein merkityksellisin vaihe tohtorintutkinnon saavuttamisessa. Esitarkastus sijoittuu usein käsikirjoituksen yksinäisen laatimisen ja julkisen väitöksen, puolivalmiin ja viimeistellyn työn väliin. Tarkastettava tutkielma toimii nyt jälkistrukturalistisen ”kirjoituksen” (*écriture*) asemassa. Jacques Derridan filosofiassa siihen kuuluu kaksi puolta: yhtäältä kirjoitus viittaa yleisesti erojen tuottamisen mahdollisuuteen maailmassa. Tässä abstraktissa mielessä kirjoitus on Derridalle ”arkkikirjoitusta” (*archi-écriture*). Kun arkkikirjoitus – eli merkitysten syntymisen periaate merkkejä jättämällä – toteutuu konkreettisesti, se esiintyy kielen ja kirjallisuuden muodossa. Kirjoitus ja sen perusta, arkkikirjoitus, kytkeytyvät alusta

2 Mt., 69.

alkaen yhteen, sillä ilman kirjoitettua kieltä ei ole olemassa arkkikirjoitustakaan.[3] Kaikkiaan kirjoitus tarkoittaa loputonta asioiden keskinäisten viittausten prosessia, jonka tuloksena ei milloinkaan tavoiteta ”alkuperäistä” merkitystä. Sen sijaan kirjoitus ja teksti tuottavat loputtomasti uusia merkityksiä toisistaan lähtien, lisää tekstiä, jolloin tekijän välitön auktoriteettiasema omaan kirjoitukseensa lakkaa ja kirjoitukset toimivat oman itsensä ja lukijan varassa. Kirjoittaja ei voi siis ennakoida, millaiseen maaperään hänen luomansa teksti putoaa – siitä päättää lopulta vastaanotto.

Tohtoriopiskelijan epäilyksiä oman kirjoituksensa pätevyydestä hälventäisi ehkä artikkeliväitöskirjan tapainen käytäntö, jolloin jokainen yksittäinen osa on läpäissyt jo asiantuntijoiden seulan eivätkä kommentit ole odottamattomia. Artikkeleista kirjoitetaan yleensä alan käytäntöjen mukaan lyhyt tai laaja johdanto-osuus, joka taustoittaa artikkelit ja niiden tutkimustulokset. Toisaalta taiteellinen tutkimus lähenee artikkeliväitöskirjan käytäntöä jo siinä mielessä, että jokainen taiteellinen osuus sitä pohjustavine teksteineen on esitarkastettu prosessin aikana. Taiteellinen tohtorintutkielma tarkastetaan siis useampaan kertaan kuin monografian muotoinen väitöskirja yliopistoissa. Taiteelliset tutkimukset saavat tarvittaessa tukea siis joka vaiheessa.

Akateemisten ja taiteellisten päämäärien kahtiajako?

Kysymys akateemisten ja taiteellisten pyrkimysten suhteesta on jo alun pitäen monimutkainen. Miten puhua oman työskentelyn lähtökohdista ja työn vaatimista ratkaisuista? Miksi ne kaipaavat verbalisointia, jos teokset on tehty havaittaviksi ja kaipaavat intuitiivisempaa kokemusta ja merkityksiä kuin ne, joita teoreettiset väitteet välittävät meille? Entä, jos taiteilijan valitsemat viittauskohdat, ilmaukset ja kuvaukset eivät tunnu tarkastajasta oikeilta? Herää kysymyksiä intentioista – kuten siitä, miten hyvin teosten tekijä tulee tuntea, jotta hänen ajatuksensa vaikuttavat merkityksellisiltä. Lienee aina tapauskohtaista, millaiset seikat riittävät valaisemaan teosten syntymistä, sisältöä ja viitteitä ulkopuoliseen maailmaan – eli taiteilijan on kirjoituksessaan kerta kerralta määriteltävä, missä määrin

3 Jacques Derrida, *Of Grammatology* (1967), kääntänyt Gayatri C. Spivak, Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1976, 11. Samalla kirjoitus merkitsee Derridalle myös sitä, mitä hän kutsuu kreikankielisellä nimellä *grammē*: pistettä, viivaa, jälkeä tai kirjainta ja yleisemmin mitä tahansa merkintöjä.

taide on tehty aistein havaittavaksi kokemuksen kohteeksi ja missä määrin järjen ja ajattelun keinoin ymmärrettäväksi.

Toinen tapa mieltää kysymys on pohtia tohtoriopiskelijan kirjoituksen tieteellisyyttä ja akateemista laatua. Mihin opiskelijan tekstiä verrataan? Miten laaja kirjo taiteellista toimintaa voidaan sisällyttää opinnäytteeseen niin, että siitä tulee tutkimus? Merkitseekö tutkielma aina sen leikkaamista ja typistämistä, mikä koskettaa teoksissa ja välittyy niistä intuitiivisesti eli vailla teorioiden välittämää tietoa? Vai onko päinvastoin: saattaako tutkimus houkutella esiin teorioita, jotka eivät tunnu olevan johdonmukaisesti suhteessa teoksiin?

Esitarkastajan on ratkaistava sanojensa vaikutus, jos tutkimus tuntuu yksinkertaistavan taidetta tai keskittyy jo moneen kertaan todettuihin, ehkä toisarvoisilta vaikuttaviin asioihin. Tai mitä, jos kirjoittaja tuntuu tekevän taiteellisesta työskentelystään tarpeettoman vaikeaselkoista tai lähestyy sitä kovin etäältä tai näkökulmista, jotka eivät tarkastajan mielestä tunnu täysin osuvilta? On aina tapauskohtaista, kuinka laajasti ulkopuolisen tarkastajan lausunnon on mahdollista muuttua tutkielman ohjaukseksi. Teokset ovat valmiina eikä niihin ole enää aihetta puuttua, sillä taiteellisten osuuksien esitarkastajat ovat jo antaneet lausuntonsa opiskelijan kirjoittamien saatetekstien valossa. Jäljellä on varsinainen kirjallinen tutkielma, johon ohjaajien huomiot ovat vaikuttaneet useiden vuosien aikana.

Myös tohtorintutkielman menetelmien valinta saattaa osoittautua ongelmalliseksi, koska jossakin mitassa taiteilija joutuu ryhtymään taidekriitikoksi itselleen. Taidekritiikin ontologinen asema on olla yksittäisten, ainutkertaisten teosten ja niistä esitettyjen sanojen välissä, mutta nämä ovat aina eri asioita. Miten tehdä niistä yhtenäinen tulos eli tuottaa tutkielma, jonka kohteen on myös luonut, usein niin, että sanallistaminen ei ole ollut teosten lähtökohta? Asetelma on vaativa, sillä jos taiteellisen tutkimuksen harjoittaja puhuu omasta tuotannostaan, hänen on omaksuttava siihen ulkopuolisen asema; ja samalla hän on ainoa henkilö, jolla on välitön tieto ja kokemus teosten synnystä. Tekijän on siis onnistuttava saavuttamaan yhtä aikaa sekä ensimmäisen että kolmannen persoonan näkökulman työskentelyynsä. Tästä prosessista selviytymiseen apua antavat luonnollisesti jo olemassa olevat taiteelliset tutkimukset ja taidehistoria, filosofia ja muut tutkimusalat.

Onnistunut prosessi

Jokainen esitarkastusprosessi on omanlaisena – se sisältää kysymyksen siitä, miten asettaa yhteiset mittapuut taiteelliselle työlle ja sen vaatimalle kirjalliselle osalle, joiden yhteisvaikutusta eivät kuitenkaan säännöt pysty tavoittamaan ennalta. Opinnäytteen tarkastajalta edellytetään halua paneutua taiteilijan tavoitteisiin ja työskentelyyn, tarkkuutta. Koska tutkimuksen teko ei ole tekijälle rutiinia, jonkinasteinen ennakko-odotuksista irtautuminen on osa tarkastajankin työtä. Ihannetapauksissa tohtoriopiskelija saavuttaa tunnun siitä, että hänen työnsä on saanut veroisensa lukijan, kun taas tarkastaja saa käsityksen siitä, että ohjauksella on merkitystä. Työn takana ei kuitenkaan ole vain tuotettu kirjallinen materiaali, eivät edes teokset sen rinnalla, vaan pidempi prosessi, jopa kokonainen eletty elämä, joka on johtanut näiden teosten ja näkemysten syntymiseen.

Taiteellinen tutkimus kehkeytyvänä kenttänä

MAARIT MÄKELÄ

Taiteilijat ovat kautta aikojen sanoittaneet kokemustaan ja ymmärrystään taiteen tekemisestä, viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana myös akateemisessa kontekstissa. Astumalla taiteilija-tutkijan kaksoisrooliin he ovat ottaneet käyttöönsä tutkimuksellisia työkaluja, joiden avulla on ollut mahdollista paikantaa oma luova tekeminen osaksi laajempaa keskustelua. Aloittaessani väitöstutkimustani vuonna 1995, mahdollisuus taiteellisen tutkimuksen tekemiseen oli vastikään avautunut, mutta yhtään tällaista väitöstyötä ei korkeakoulustani ollut vielä valmistunut. Tilanne oli samansuuntainen sekä kansallisessa että kansainvälisessä mittakaavassa. Suomessa likeisin taiteellinen väitöstutkimus löytyi musiikin alalta.[1] Muun muassa tätä konserttisarjasta ja siihen liittyvästä tekstiosuudesta rakentuvaa väitöstä ensimmäiset instituutioni väitöstyöt käyttivät rakenteellisena referenssinään.[2]

Väitöskirjani tarkasteli luovaa prosessiani ja sen aikana syntyneitä keramiikkateoksia, jotka esiteltiin väitösprosessin aikana kolmessa näyttelyssä.[3] Väitös oli taiteellisen tutkimuksen ensimmäisiä, ja sen aikana oli luotava ja koeteltava myös väitöksen rakenteeseen ja arviointiin liittyviä prosesseja. Muuhun akateemiseen tutkimustraditioon verrattuna taiteellinen tutkimus on edelleen uusi tutkimisen tapa. Se, mikä ymmärretään taiteellisena tutkimuksena, vaihtelee paitsi maanosien ja maiden, myös instituutioiden, laitosten, ja jopa yksittäisten toimijoiden osalta. Näin on laita myös sen osalta, mitä taiteelliselta väitökseltä vaaditaan ja miten niitä arvioidaan. Luovien lopputulosten esittäminen sarjallisena rakenteena on osoittautunut

1 Helka Kymäläinen, *Harmonikka taidemusiikissa: ohjelmiston kehitys ja soittimelliset erityispiirteet*. Helsinki, Sibelius-Akatemia, 1994.

2 Ks. esim. Maarit Mäkelä, Framing (a) Practice-led Research Project. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (toim.) *The Art of Research. Research Practices in Art and Design*. Helsinki, University of Art and Design, 2006, 60–85.

3 Maarit Mäkelä, *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita,* Helsinki, Taideteollinen Korkeakoulu, 2003.

toimivaksi useiden eri alojen taiteellisissa väitöksissä,[4] mutta tämän rinnalle on kehittynyt myös muunlaisia tekemisen tapoja.

Taiteellisen tutkimuksen ottaessa ensiaskeleitaan luovaan tekemiseen perustuvasta lähestymistavasta oltiin kiinnostuneita myös muotoilun kentällä.[5] Oman väitökseni valmistuttua otin tehtäväkseni miettiä, mitä taiteellinen tutkimusote voisi tarkoittaa muotoilun kentällä. Ensimmäiset väitöstutkijat, jotka tehtävään muotoilun kentällä tarttuivat, olivat kaltaisiani materiaalilähtöisen muotoilun piirissä toimivia tekijöitä, joiden identiteetti paikantui taiteen, muotoilun ja käsillä tekemisen välimaastoon.[6]

Taiteellinen tutkimus muotoilun kentällä

Reilun vuosikymmenen ajan joukko muotoilun alan väitöstutkijoita on kokeillut luovaan tekemiseen perustuvan tutkimusotteen mahdollisuuksia ja rajoja luotsaamassani *Empirica*-tutkimusryhmässä. Aalto-yliopistossa väitöksille asetetut vaatimukset ovat eri alojen osalta yhteneväiset, joskin taiteiden alalla väitöskirjan on mahdollista sisällyttää myös ”uusia taiteellisen toteuttamisen menetelmiä tai korkeat taiteelliset vaatimukset täyttäviä tuotteita tai suoritteita”.[7] Tämä muotoilu on mahdollistanut sen, että luovan tekemisen ja työn kirjallisen osion välisen dialogin on voinut rakentaa monin eri tavoin. Se, miten väitöksen tekijä luovan tekemisen ja sanojen välisen dialogin toteuttaa, on vaikuttanut myös siihen, miten työ arvioidaan.

On tekijöitä, jotka ovat toteuttaneet sarjan näyttelyitä ja siihen liittyvän monografian ja heitä, jotka ovat käyttäneet luovaa tekemistään keinona saavuttaa luovan tekemisen kautta ymmärrystä tutkimusaiheestaan. Ensin mainittua tapaa edustaa Hanna-Kaisa Korolaisen väitöstyö, jossa hän pohtii inspiraation roolia luovassa

4 Yhteenveto suomalaisten luovien alojen instituutioiden tohtorintutkimusten vaatimuksista ja esimerkkejä ensimmäisistä taiteellisista väitöksistä ks. Maarit Mäkelä, What works? Experiments in Practice-led Research Approaches in Art and Design. In Leora Farber (ed.) *On Making: Integrating Approaches to Practice-Led Research in Art and Design,* Johannesburg, University of Johannesburg, 2011, 59–70.

5 Sittemmin kehitys, joka alkoi Suomessa taiteellisen tutkimuksen nimikkeen alla, on syventynyt ja saanut rinnalleen myös muita käytäntölähtöistä tutkimisen tapaa kuvaavia termejä, kuten *practice-led*, *practice-based* ja *constructive design research*.

6 Taiteellisen tutkimuksen ensiaskelista Taideteollisessa korkeakoulussa (sittemmin Aalto-yliopisto) ks. Maarit Mäkelä ja Sara Routarinne*, The Art of Research. Research Practices in Art and Design,* Helsinki, Taideteollinen korkeakoulu, 2006.

7 https://www.aalto.fi/en/programmes/aalto-doctoral-programme-in-arts-design-and-architecture/artistic-components (vierailtu 23.5.2024)

ilmaisussa kolmen näyttelyn avulla. Näyttelyiden tarkastus tapahtui yksittäisen näyttelyn valmistuttua, kirjallisen monografian ollessa viimeinen tarkastettava väitökseen liittyvä osio.[8]

Priska Falinin keramiikan tekemisen esteettisyyttä tarkastelevan väitösprosessin ensimmäinen taiteellinen osio oli esillä näyttelyssä, jonka aikana se myös tarkastettiin. Väitöstyö eteni luovien produktioiden ja lukemisen dialogina kohti monografiana julkaistavaa väitöstä. Vuosikymmenen kestävän työn aikana Falin kuitenkin vaihtoi työn rakennetta, päätyen lopulta artikkelimuotoiseen, neljä artikkelia sisältävään väitökseen.[9] Väitöksen luovia osuuksia ei sittemmin esitelty näyttelyissä eikä myöskään erikseen tarkastettu. Kaksi artikkeleista julkaistiin eksposition muodossa, jolloin niihin oli mahdollista tuoda tekstiosuuden rinnalle laajasti kuvallista aineistoa. Toinen ekspositio piti sisällään myös dokumentteja keramiikka-alan työpajoista, jotka Falin toteutti taiteilijakollegansa kanssa.

Jos Korolaisen näyttelyt olivat yhden tekijän näyttelyitä, kokeili Falin artikkelimuotoisessa väitöksessään erilaisia yhdessä tekemisen tapoja. Falin on kirjoittanut ainoastaan yhden väitöstyön neljästä artikkelista yksin. Sama koskee myös väitöstyön luovia osuuksia, vain yhden pitäessä sisällään ainoastaan Falinin itse toteuttamia nykykeramiikan piiriin lukeutuvia teoksia. Koska kyseessä on artikkelimuotoinen väitöstyö, työ toteutettiin artikkeliväitöksen kriteereiden mukaisesti. Merkityksellistä on, millä julkaisufoorumilla artikkelit on julkaistu, kuten myös se, että väittelijällä on ollut keskeinen rooli artikkeleiden kirjoittajana – ekspositioiden osalta laajemminkin niiden tekijänä.

Sittemmin yhdessä tekeminen ja erimuotoiset työpajat ovat kulkeutuneet osaksi myös tekeillä olevia väitöksiä. Maiju Suomen työ tarkastelee miten muuttuva ymmärrys ihmisen suhteesta muihin lajeihin, materiaan ja elämää ylläpitäviin prosesseihin vaikuttaa arkkitehtuurin käytäntöihin. Työn keskiössä on Suomen arkkitehtikollegansa kanssa kaupunkitilaan suunnittelema ja toteuttama väliaikainen *Alusta Paviljonki*. Suomi on järjestänyt paviljongin yhteydessä myös kaksi paneelikeskusteluiden sarjaa, jossa eri alojen

8 Hanna-Kaisa Korolainen, *The Making of Inspiration – From Monet to Warhol*. Espoo, Aalto-yliopisto, 2022.

9 Priska Falin, *Relating to Clay: Tuning in to the Workings of the Aesthetic Dimension in Ceramic Practice*. Espoo, Aalto-yliopisto, 2022.

asiantuntijat ovat keskustelleet työhön liittyvistä ajankohtaisista teemoista. Paviljongin valmistuttua se tarkastettiin, kummankin tarkastajan osallistuessa myös yhteen keskustelutilaisuuteen. Lisäksi väitös rakentuu kolmesta *Alustaa* ja sen tematiikkaa tarkastelevasta artikkelista, joista ensimmäinen, työn toisen ohjaajan kanssa yhteiskirjoitettu artikkeli, on julkaistu.[10] Parhaillaan Suomi valmistelee toista artikkelia kirjoittaen sitä yhdessä työn toisen ohjaajan kanssa.

Riikka Latva-Somppi viimeistelee puolestaan väitöstä, joka pohjautuu hänen toimintaansa kolmen näyttelyn kuraattorina. Näyttelyt ovat prosessin aikana kehkeytyviä kokonaisuuksia, joista kaikki pitivät sisällään myös avoimen studion, laboratorion ja yleisötapahtumia. Latva-Somppi avaa näyttelyiden käytäntöjä neljässä artikkelissa, joista kolmessa on ollut yhteiskirjoitettajana työn toinen ohjaaja. Yksi artikkeleista on julkaistu ekspositio-muotoisena. Näyttelyitä ei ole tarkastettu erikseen, ja osassa näyttelyistä ohjaaja on toiminut myös toisena kuraattorina ja taiteilijana.[11]

Kuten edellä kerron, olen väitöstöiden ohjaajana toiminut prosessin kuluessa erilaisissa rooleissa. Yksi taiteellisen tutkimuksen keskeisimmistä haasteista on oman luovan tekemisen ja kirjoittamisen saattaminen hedelmälliseen dialogiin. Olen käyttänyt yhdessä kirjoittamista ja tekemistä pedagogisena työkaluna, joka on auttanut ja nopeuttanut väitöstyötä tekevän oman tutkijaäänen löytämistä. Ajattelen taiteellisen tutkimuksen kehkeytyvänä kenttänä, jonka piiriin paikantuvat käytännöt muokkautuvat ja päivittyvät. Tämä tuo mukanaan uusia tapoja tehdä tutkimusta,[12] mutta myös keskustelun siitä, mikä kaikkea taiteellista tutkimuksen piirissä on mahdollista tehdä ja minkälaisia käytäntöjä sen piirissä on mahdollista hyödyntää.

10 Maiju Suomi & Maarit Mäkelä, Exploring Ecological Relationality Through Architectural Practice. *Research in Arts and Education,* 2024(1), 218–233.

11 Esim. Riikka Latva-Somppi ja Maarit Mäkelä, Exploring Ecological and Material Sensitivity through Craft Practice in the Context of the Venice Lagoon. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico,* 2020:13(1), 31–46.

12 Luis Vega, Julia Valle-Noronha, Gary Markle, Riikka Latva-Somppi, Sara Hulkkonen, Priska Falin, Hanna-Kaisa Korolainen, Maiju Suomi ja Gianluca Giabardo, Making Things that Change: Reconsidering the Fluid Nature of Creative Productions in Research through Art, Design, and Craft. *Research in Arts and Education,* 2024(1), 152–165.

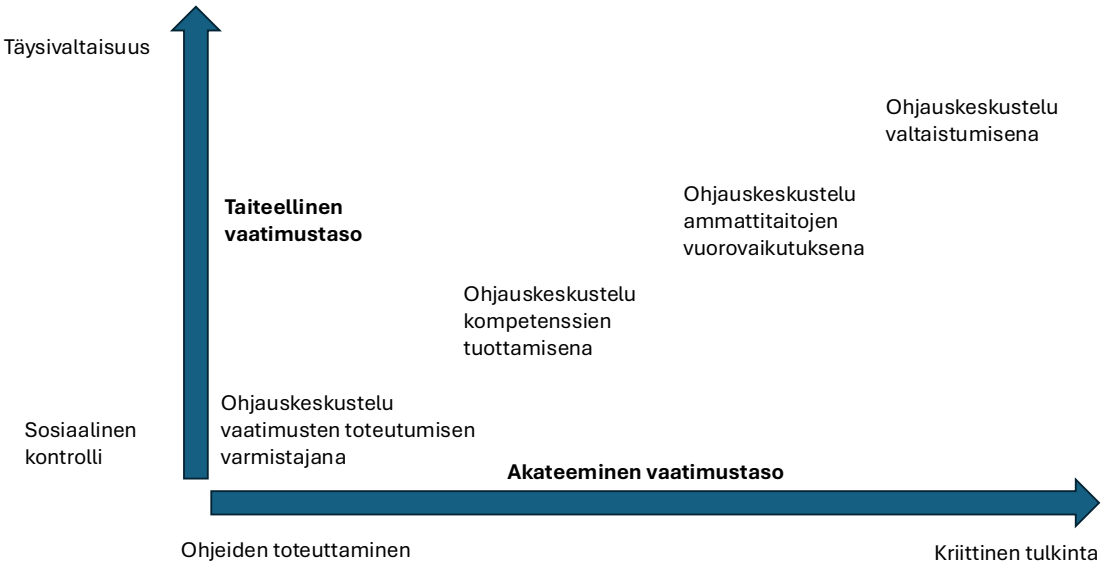
Ohjauskeskustelukäsitykset suhteessa tutkimuksen taiteellisiin ja akateemisiin tavoitteisiin

TANELI TUOVINEN

Ohjauskeskustelusta voi olla monenlaisia odotuksia ja käsityksiä ja nämä saattavat painottua eri tavoin tutkimusprosessin erivaiheissa. Ohjauskeskustelukäsitykset sisältävät esimerkiksi erilaisia näkemyksiä tiedosta, oppimisesta, toimijoiden rooleista sekä tutkimussuunnitelman sekä tohtoriopintojen merkityksestä yksilölle, yhteisölle ja yhteiskunnalle. Jäsentääkseni tätä ohjauskeskustelujen liikkumatilaa, esitän tässä puheenvuorossa neljä erilaista lähestymistapaa ohjauskeskusteluun. Mukailen ja tulkitsen tässä ohjaajakokemukseni mukaan Johanna Annalan (Annala et al., 2019) esittämää jäsennystä opintosuunnitelmakäsityksistä suhteessa omistajuuteen ja tietoon. Sovellan Annalan jäsennystä ohjauskeskustelukäsitysten näkökulmasta suhteutettuna ohjattavan tutkimuksen taiteelliseen ja akateemiseen vaativuustasoon.

Jäsennyksen tarkoituksena on auttaa analysoimaan ja ymmärtämään tutkimuksen ohjaamisen ja ohjatuksi tulemisen tapahtumien taustalla vaikuttavia usein ääneen lausumattomia ilmiöitä, ajatuksia ja käsityksiä. Varsinkin ohjaussuhteen alussa ohjattavalla ja ohjaajalla saattaa olla hyvinkin erilaiset odotukset ja näkemykset ohjaustilanteen luonteesta ja päämääristä. Ohjattava saattaa kaivata hyvin konkreettisia ja ratkaisukeskeisiä vastauksia johonkin häntä vaivaavaan käytännölliseen tai muodolliseen seikkaan. Ohjaaja taas saattaa ajatella rooliaan enemmän vaihtoehtojen avaajana, jonka tehtävänä on ohjaten kasvattaa opiskelijaa löytämään itsevarmuutensa ja tutkimuksellisen ajattelunsa, joiden kautta opiskelija voi itse ratkaista yksittäisiä tutkimuksellisia kysymyksiä. Asetelma saattaa toimia myös toisinpäin. Tällöin opiskelija kaipaa ohjaajaltaan kauas katsovia ammatillisia näkemyksiä ja viisautta, joka johdattaa häntä vielä jatko-opintojen jälkeenkin, mutta ohjaaja keskittyykin opetussuunnitelman ja -ohjelman rakenteisiin saadakseen varmistuksen tutkimustyön edistymisestä ajallaan sekä suunnitelman ja yleisten ohjeistusten mukaisesti. Seuraavassa esittämäni neljä lähestymistapaa

ja niiden muodostumista kuvaava kaavio voi toimia ohjauskeskustelun ja ohjaussuhteen työkaluna. Kaavion kautta ohjaaja ja ohjattava voivat yhdessä tietoisemmin kartoittaa ohjauskeskustelujen ja ohjaussuhteen tavoitteita ja mahdollisia merkityksiä. Olen hahmotellut lähestymistavat tutkimuksen taiteellisen ja akateemisen vaativuustason väliseksi tutkimukselliseksi liikkumatilaksi.



Ohjauskeskustelukäsitykset suhteessa tutkimuksen taiteelliseen ja akateemiseen vaativuustasoon. (vrt. Annala, Lindén & Mäkinen 2016, 174., sekä Annala et al., 2019, 416.)

Ohjauskeskustelu varmistuksena

Tämä lähestymistapa ohjauskeskustelusta painottaa tutkimuksellista yleistietoa sekä toimiviksi havaittujen tutkimusoppien ja käytäntöjen välittämistä kaikille jatko-opiskelijoille. Samalla painottuu kaikille samojen sääntöjen, vaatimusten, velvollisuuksien ja reunaehtojen toteutumisen varmistaminen opiskelijan jatkotutkimusprosessin aikana. Tällaisessa lähestymistavassa ohjaustilanteen toimijuudet paikantuvat ja näyttäytyvät usein auktoriteetteihin luottamisen, hallinnan sekä kontrollin kysymysten äärellä käytävänä keskusteluna. Käytännössä opiskelija saattaa kaivata ohjaajaa varmistamaan toimintansa oikeellisuutta suhteessa erinäisiin tapoihin suorittaa,

muotoilla, tulkita, jäsentää, artikuloida tai julkaista tutkimukseen liittyvien ohjeistusten, vaatimusten, arvostusten ja reunaehtojen valossa. Ohjaajan näkökulmasta tämä lähestymistapa taas voi tarkoittaa sellaisten tietojen ja taitojen aukkojen kartoittamista, jotka ohjaajan käsityksen mukaan tulisi olla yleisesti jatko-opiskelijoiden hallussa. Ohjaaja saattaa kaivata opiskelijalta varmistusta ja selvitystä opintojen ja tutkimustyön etenemisestä suunnitelman mukaisesti ja edellisissä tapaamisissa sovittujen työskentelyvaiheiden suorittamisen osoittamista. Varmistus-lähestymistapaan nojaavia keskusteluja perustavat ja pohjustavat esimerkiksi kaikille julkiset dokumentit suhteessa jatko-opintoihin kuten tutkintovaatimukset, opinto-oppaat, yleiset arviointikriteerit, opetusohjelma sekä alakohtaiset avainteokset ja -teoriat. Varmistus-lähestymistavassa opiskelijan ja ohjaajan hetkelliset tilanteet, yksittäiset ja satunnaiset huolenaiheet korostuvat, jolloin huomiota ei kiinnitetä niinkään tutkintoon ja tutkimukseen kokonaisuutena osana opiskelijan oppimaan oppimista ja tutkijaidentiteetin löytymistä. Jokainen ohjauskeskustelu varmasti pitää sisällään varmistus-lähestymistavan elementtejä, mutta sellaisenaan se jää varsin kapeaksi ohjauskeskustelukäsitykseksi.

Ohjauskeskustelu kompetenssien tuottamisena

Tämä lähestymistapa näkee ohjauskeskustelun tutkimuksen opetus- ja oppimisprosesseina, jonka pääasiallisena kohteena on opiskelijan taiteelliset ja akateemiset kompetenssit. Tavoitteena on saavuttaa tietoja, taitoja ja asenteita, joilla tulee olemaan vaikuttavuutta tutkimuksen kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa viitekehyksessä. Ohjauskeskustelun kysymykset tulevat esiin priorisoinnin näkökulmasta: mikä on opiskelijan praktiikan ja tutkimuksen kannalta tarpeellista, hyödyllistä, toimivaa ja mahdollista toteuttaa? Tarkoitus on myös kohdentaa tutkimustoimintaa opiskelijan osaamisen kehittymisen näkökulmasta. Tässä lähestymistavassa ohjaamisen painopiste on suoritusperustaisuuden sijaan toiminnan perustelemisen valmiuksissa sekä erilaisten näkökulmien ja muutoksen kohtaamisessa, myös sellaisten, joita ei vielä voi etukäteen tietää tai tunnistaa. Ohjauskeskustelun painottuu sellaisten oppimistavoitteiden saavuttamiseen, joista opiskelijalla on käytännöllistä hyötyä niin tutkinnon valmistumisessa kuin tutkinnon jälkeisellä uralla. Työelämän kannalta kompetensseja painottava ohjauskeskustelu lähestymistapa näyttäytyy edistyksellisemmältä mutta riskinä voi olla esimerkiksi

opiskelijan toimijuuden rajautuminen opetuksen kohteiksi ja oppineisuutensa performoijaksi ohjaajan asiantuntijuutta miellyttävällä tavalla. Tällöin opiskelijan rooli oppimisen ja asiantuntijuuden arvioimisessa ja suuntaamisessa pienenee. Tässä ohjauskeskustelu käsityksessä ohjaajien roolissa korostuu ohjauksen toteutus ja fasilitoiminen oman asiantuntijuuden ja ammattitaidon vahvuuksien mukaisesti tai jopa mukaisiksi.

Ohjauskeskustelu ammattitaitojen vuorovaikutuksena

Kun ohjauskeskustelua lähestytään ammattitaitojen vuorovaikutuksena, tarkentuu keskustelun niihin merkityksiin ja tutkimuspraktiikan kulttuurisiin uskomuksiin, joiden varassa taiteelliset ja akateemiset tavoitteet voivat olla osuvia tietyn tutkimusprosessin kannalta. Ohjauskeskustelun kysymyksissä korostuvat tutkimukseen vaikuttavien toimijoiden vaikutus, lähtökohtien ja ratkaisujen moninaisuus, tilannetaju sekä opiskelijan itseohjautuva kokemus oppivasta taiteellisesta ja tutkivasta prosessista, jolla on monia mahdollisia ja määrittelemättömiä suuntia. Ammattitaitojen välinen vuorovaikutus perustuu syvällisesti ymmärrettyyn praktiikkaan, jonka yhteydessä esimerkiksi suhde tietoon ja tietämiseen liittyviin prosesseihin voi tulla tunnistetuksi tavalla, joka ilman ammattitaitojen tavoittamaa keskusteluyhteyttä ei olisi mahdollista. Samalla keskustelu praktiikan ja tutkimisen itsearvoisista merkityksistä suhteessa ulkoisten paineiden keskellä voi tulla tarkemmin tunnistetuksi. Tämä vuorostaan mahdollistaa ja motivoi opiskelijan laajemman osallisuuden oman alansa perusteluissa ja poliittisessa keskustelussa. Ammattitaitojen vuorovaikutus kehittää tutkimuksen kannalta yhä osuvampia ja vaikuttavampia opintojen suoritustapoja sekä tutkimuksen toteuttamisen ja esittämisen menetelmiä. Opiskelijan taiteilija-tutkijaidentiteetin kannalta on olennaista, millaisen roolin opiskelija näkee näille ammattitaitonsa kautta avautuvilla merkitysyhteyksillä yliopistonsa opintosuunnitelmissa ja tutkimussuunnitelmastaan saadussa palautteessa. Opiskelijan kokemus ammattitaitojen vuorovaikutuksesta syntyneestä luottamuksesta tutkimuksen mahdollisuuksiin voi johtaa dynaamiseen oppimiseen ja tutkimiseen erotuksena lineaarisesta (Mäkinen & Annala 2012). Lineaarisessa oppimisessa painotus on tiettyjen etukäteen määriteltyjen tehtävien ja näkemysten toteuttamisessa ja arvioimisessa. Dynaaminen osaaminen voi syntyä ohjaussuhteessa keskusteluyhteydessä, jossa taiteellinen ja akateeminen

tieto sekä näiden arviointi ja omistajuus on jatkuvan tutkimisen ja koettelun kohteena ammattitaitoon nojautuen.

Ohjauskeskustelu valtaistumisena

Tässä lähestymistavassa ohjauskeskustelussa on mahdollista sekä opiskelijan että ohjaajan tiedostaa keskusteluun kytkeytyviä arvoja, moraalia, tietoisuutta ja ideologioita koskevia kysymyksiä ja vaikutuksia. Pyrkimyksenä on tarkastella kriittisesti ja neuvotella tutkimukseen liittyvästä vallasta, vastuusta, arvoista, jotka määrittävät tutkimuksen mielekkyyttä ja vaikuttavuutta. Tässä keskiöön saattaa nousta kysymys millainen tieto tai millaiset tutkimustulokset tunnistetaan, millaiset jäävät marginaaliin ja kuinka tätä asetelmaa voi horjuttaa esimerkiksi pureutumalla kysymyksiin yhdenvertaisuudesta, epäoikeudenmukaisuudesta, etuoikeuksista, monimuotoisuudesta, omistajuudesta, vähemmistöjen asemasta tai ylipäätään merkityksellisyyden merkityksestä. Tällaisessa ohjauskeskustelussa korostuu toimijuutta valtauttava potentiaali monella tavalla, kuten esimerkiksi niin, että ohjaaja ja ohjattava pystyvät toimimaan luovasti, ottavat riskejä, omaksuvat rohkaisevan ja toiveikkaan mutta kriittisen asenteen tutkimuksen ehtoihin. Ohjauskeskustelussa voidaan etsiä kantaa siihen, mikä taiteellisessa ja akateemisessa tutkimustoiminnassa on arvokasta ja kestävää, mikä taas satunnaista ja muuttuvaa. Taiteellisen ja akateemisen vaativuuden näkökulmasta tavoitteena on tutkimuksellinen liikkumatila, jossa toimiminen tuottaa valtauttavaa näkemystä, tietoa ja taitoa. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi sitä, että taiteilija-tutkija osaa käyttää akateemisia vaatimuksia ja sisältöjä taiteellisen ajattelunsa materiaalina ja välineinä tai, että hän osaa jakaa taiteellisin keinoin tutkimuksellista ajatteluaan niin, että akateeminen oppineisuus tulee osoitetuksi ilman, että se merkitsisi kompromissia taiteellisten tavoitteiden suhteen. Ohjauskeskustelu valtaistumisena tarkoittaa siis sellaisen tutkimuspraktiikan ja keskusteluyhteyden etsimistä, jossa opiskelija on itse määrittämässä, arvioimassa ja kehittämässä tapaa, jolla tutkimus voi olla osa valtauttavaa tietoa valitussa kontekstissa, yhä osuvammin.

Lähteet

Annala, J., Lindén, J. & Mäkinen, M. 2019. Opetussuunnitelma-ajatteluja – käsitykset korkeakoulututkimuksessa, teoksessa Autio, T., Hakala, L. & Kujala, T. (toim.) *Siirtymiä ja ajanmerkkejä koulutuksessa: Opetussuunnitelma, tutkimuksen näkökulmia,* Tampere, Tampere University Press. http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-359-008-3

Annala, J., Lindén, J. & Mäkinen, M. 2016. Curriculum in higher education research, teoksessa J. Case & J. Huisman (toim.) *Researching higher education. International perspectives on theory, policy and practice,* SHRE Society for Research into Higher Education & Routledge, 171–189.

Mäkinen, M. & Annala, J. 2012. Osaamisperustaisen opetussuunnitelman kahdet kasvot. Teoksessa M. Mäkinen, J. Annala, V. Korhonen, S. Vehviläinen, A-M. Norrgrann, P. Kalli & P. Svärd (toim.) *Osallistava korkeakoulutus*, Tampere, Tampere University Press, 127–151. http:// urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-8947-1.

Kirjoittajat | Contributors

Otso Aavanranta is Professor of Artistic Research at Uniarts Helsinki.

Annette Arlander is Professor Emerita and Visiting Researcher at the Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki.

Bruno Caldas Vianna is artist-researcher graduated from the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Mika Elo is Professor of Artistic Research, Head of the Doctoral Programme and Vice Dean (Research) at the Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki.

Anke Haarman is Program Director of PhDArts at the Academy of Creative and Performing Arts (ACPA), Professor of Practice and Theory of Research in the Visual Arts and Research Lector Art Theory and Practice at the Royal Academy of Art The Hague.

Saara Hacklin is Chief Curator (Collections) at The Finnish National Gallery and a former member of the pre-examination board at the Academy of Fine Arts / Uniarts Helsinki.

Martta Heikkilä is University Lecturer at the Department of Philosophy, History and Art Studies at Helsinki University.

Ilona Hongisto is Professor of Audiovisual Culture at University of Helsinki and a Docent in Media Theory and Aesthetics at University of Turku.

Satu Kiljunen is visual artist, founder of the Doctoral Programme the Academy of Fine Arts Helsinki, former member of the pre-examination board and honorary doctor of Uniarts Helsinki.

Harri Laakso is Associate Professor of Photography Research at Aalto University and the Head of the Department of Art and Media.

Maiju Loukola is artist-researcher and University Lecturer at the Academy of Fine Arts Helsinki / Uniarts Helsinki.

Vytautas Michelkevičius is Professor and Head of Doctoral Programme in Fine Art as well as Head of the Photography, Animation and Media Art Department at Vilnius Academy of Arts.

Kukka Paavilainen is artist-researcher graduated from the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Jussi Parikka is Professor in Digital Aesthetics and Culture at Aarhus University where he directs the Digital Aesthetics Research Centre (DARC), and the founding co-director of the Environmental Media and Aesthetics research program.

Lauren O'Neal is artist-researcher graduated from the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Nina Roos is visual artist and a former member of the pre-examination board at the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Jaakko Ruuska is artist-researcher graduated from the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Lena Séraphin is artist-researcher and a member of the pre-examination board at the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Henk Slager is curator, writer, and visiting professor at Uniarts Helsinki.

Juha-Heikki Tihinen is art historian and the chair of the pre-examination board at the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

Taneli Tuovinen is Senior University Lecturer at Aalto University, Department of Art and Media.

Denise Ziegler is University Lecturer at Aalto University, Department of Art and Media and a former member of the pre-examination board at the Academy of Fine Arts Doctoral Programme / Uniarts Helsinki.

In line, online, off the grid
Linjassa, linjoilla, katveessa

TOIMITTAJAT | EDITORS
Mika Elo and Maiju Loukola

JULKAISIJA | PUBLISHER
Taideyliopiston Kuvataideakatemia
Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki

© Taideyliopisto ja kirjoittajat/
University of the Arts Helsinki and writers

TAITTO | GRAPHIC DESIGN
Marjo Malin

COVER IMAGE | KANNEN KUVA
Bruno Caldas Vianna, *Crank of Life*, 2021.
Detail of a photo by Tanja Becher.

PAINO | PRINTING
Hansaprint, 2025

ISBN 978-952-353-488-9 (painettu/printed)
ISBN 978-952-353-489-6 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa.
https://taju.uniarts.fi/
The publication is available in the University of the Arts publication archive Taju.
https://taju.uniarts.fi/

In line, online, off the grid contributes to the discussions on evaluation of doctoral projects in the arts. The title of the book refers to the challenging variety of artistic research projects. Some projects are easily *in line* with the degree requirements, whereas others might include elements that complicate the evaluation process both conceptually and practically: unstable *online* spaces, ephemeral processes, or events realised in remote locations, completely *off the grid*.

The book embraces this challenging but also desirable variety through four cases and a selection of invited reflections. The mix of Finnish and English in this book reminds the reader of the co-existence of several modes of articulation that all parties involved need to deal with.

ISBN 978-952-353-488-9