

YHÄ OSUVAMMIN / MORE AND MORE TO THE POINT

MORE
AND
MORE
TO
THE
POINT

OSU

Toimittaneet /
Edited by
Mika Elo &
Denise Ziegler





The idea for this book was sparked by the observation that the valuable statements formulated during the pre-examination processes in the Doctoral Programme at the Academy of Fine Arts Helsinki (KuvA) hardly enter into collegial discussions of artistic research. *More and More to the Point* presents the pre-examination documents of seven doctoral projects completed during the 2010s. This selection provides an insight into the multifaceted nature of doctoral projects in the Fine Arts and the delicacy of their assessment.

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna Taideyliopiston sähköisessä Taju-julkaisuarkistossa.

This book can be read in the University of the Arts publications archive Tajut. (<https://taju.uniarts.fi>)

ISBN 978-952-353-413-1 (painettu/printed)

ISBN 978-952-353-414-8 (pdf)

**YHÄ
OSU
VAM
MIN
MORE
AND
MORE
TO
THE
POINT**

**YHÄ
OSU**

**VAM
MIN**

**MORE
AND
MORE
TO
THE
POINT**

Toimittaneet /
Edited by
Mika Elo &
Denise Ziegler



Sisällysluettelo/ Table of Contents

Examining Janus9

Mika Elo and Denise Ziegler

Case 1: Stig Baumgartner, DFA 2006–2015..... 21

Introduction in English 21	Esitarkastuslausunto 2/1 ... 46
Abstract in English and Finnish..... 22	Esitarkastuslausunto 2/2 ... 49
Tutkimussuunnitelma 27	Vastaus tarkastuslausuntoihin..... 51
Linkittävä paperi 1..... 32	Linkittävä paperi 3..... 53
Esitarkastuslausunto 1/1 ... 34	Esitarkastuslausunto 3/1 ... 54
Esitarkastuslausunto 1/2 ... 37	Esitarkastuslausunto 3/2 ... 56
Linkittävä paperi 2/1 39	Esitarkastuslausunto 4/1 ... 58
Linkittävä paperi 2/2 43	Esitarkastuslausunto 4/2 ... 60

Case 2: Tuula Närhinen, DFA 2008–2016 65

Introduction in English 65	Linkittävä paperi 3..... 81
Abstract in English and Finnish..... 66	Esitarkastuslausunto 3/1 ... 81
Tutkimussuunnitelma 67	Esitarkastuslausunto 3/2 ... 84
Linkittävä paperi 1..... 69	Linkittävä paperi 4..... 85
Esitarkastuslausunto 1/1 ... 70	Esitarkastuslausunto 4/1 ... 87
Esitarkastuslausunto 1/2 ... 73	Esitarkastuslausunto 4/2 ... 90
Linkittävä paperi 2..... 75	Linkittävä paperi 5..... 91
Esitarkastuslausunto 2/1 ... 75	Esitarkastuslausunto 5/1 ... 92
Esitarkastuslausunto 2/2 ... 79	Esitarkastuslausunto 5/2 ... 95

YHÄ OSUVAMMIN / MORE AND MORE TO THE POINT

Toimittajat/Editors: Mika Elo, Denise Ziegler

Julkaisija/Publisher: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021 /
The Academy of Fine Arts at the University of
the Arts Helsinki

© Taideyliopisto ja kirjoittajat / University of the Arts Helsinki and authors

Ulkoasu ja kansi / Graphic design and cover image:
Miika Nyyssönen, Pekka Niemi, Rhinoceros Oy

Valokuvat/Photos: Denise Ziegler

Painatus/Printing: Hansaprint Oy, 2021

ISBN 978-952-353-413-1 (painettu/printed)

ISBN 978-952-353-414-8 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna

Taideyliopiston sähköisessä Taju-julkaisuarkistossa. /

This book can be read in the University of the Arts publications archive Taju.

<https://taju.uniarts.fi/>

Case 3: Paul Landon, DFA 2008–2016..... 101
(All documents in English)

Introduction.....101	Linking Paper 3123
Abstract.....102	Pre-examination statement 3/1.....125
Research plan103	Pre-examination statement 3/2127
Linking paper 1.....108	Linking paper 4.....129
Pre-examination statement 1/1109	Pre-examination statement 4/1130
Pre-examination statement 1/2114	Pre-examination statement 4/2.....132
Linking paper 2.....116	Pre-examination statement 5/1.....133
Pre-examination statement 2/1118	Pre-examination statement 5/2136
Pre-examination statement 2/2121	

Case 4: Timo Heino, DFA 2005–2016..... 143

Introduction in English143	Linkittävä paperi 3155
Abstract in English and Finnish.....144	Esitarkastuslausunto 3/1 ..158
Tutkimussuunnitelman lyhennelmä146	Esitarkastuslausunto 3/2 ..159
Linkittävä paperi 1150	Linkittävä paperi 4.....160
Esitarkastuslausunto 1/1 ..150	Esitarkastuslausunto 4/1 ..166
Esitarkastuslausunto 1/2 ..152	Esitarkastuslausunto 4/2 ..167
Linkittävä paperi 2154	Esitarkastuslausunto 5/1 ..169
	Esitarkastuslausunto 5/2 ..173

Case 5: Markus Rissanen, DFA 2007–2017..... 179
(All documents in English)

Introduction.....179	Linking paper 2.....189
Abstract.....180	Pre-examination statement 1/1191
Research plan182	Pre-examination statement 1/2.....193
Linking paper 1.....188	

Linking paper 3.....195	Pre-examination statement 3/1.....202
Pre-examination statement 2/1.....197	Pre-examination statement 3/2.....208
Pre-examination statement 2/2.....198	Pre-examination statement 3/3.....212

Case 6: Elina Saloranta, DFA 2006–2018 219

Introduction in English219	Linkittävä paperi 5.....251
Abstract in Finnish and English220	Esitarkastuslausunto 1/5 ..252
Tutkimussuunnitelma223	Esitarkastuslausunto 2/5 ..255
Linkittävä paperi 1.....225	Linkittävä paperi 6.....257
Esitarkastuslausunto 1/1 ..226	Esitarkastuslausunto 1/6 ..258
Esitarkastuslausunto 2/1 ..229	Esitarkastuslausunto 2/6 ..260
Linkittävä paperi 2.....232	Vertaisarvio 1.....262
Esitarkastuslausunto 1/2 ..233	Vertaisarvio 2.....263
Esitarkastuslausunto 2/2 ..236	Linkittävä paperi 7.....265
Linkittävä paperi 3.....239	Esitarkastuslausunto 1/7 ..267
Esitarkastuslausunto 1/3 ..239	Esitarkastuslausunto 2/7 ..270
Esitarkastuslausunto 2/3 ..243	Vertaisarvio 1.....271
Linkittävä paperi 4.....245	Vertaisarvio 2.....275
Esitarkastuslausunto 1/4 ..247	Esitarkastuslausunto 1/8 ..280
Esitarkastuslausunto 2/4 ..249	Esitarkastuslausunto 2/8 ..283

Case 7: Johanna Lecklin, DFA 2004–2018 289

Introduction in English289	Esitarkastuslausunto 2/1 ..309
Abstract in Finnish and English.....290	Esitarkastuslausunto 2/2 ..313
Tutkimussuunnitelma297	Linkittävä paperi 3.....314
Linkittävä paperi 1 304	Esitarkastuslausunto 3/1 ..318
Esitarkastuslausunto 1/1 ..305	Esitarkastuslausunto 3/2 ..320
Esitarkastuslausunto 1/2 ..306	Linkittävä paperi 4.....325
Esitarkastuslausunto 1/3 ..307	Esitarkastuslausunto 4/1 ..326
Linkittävä paperi 2309	Esitarkastuslausunto 4/2 ..331
	Esitarkastuslausunto 4/3 ..338

Examining Janus

The Doctoral Programme in Fine Arts at the Academy of Fine Arts Helsinki (KuvA) has put strong emphasis on artistic quality through its entire history, reaching back to the late 1990s. We are a programme directed toward professional artists with substantial experience in the arts and with an interest in widening, enriching, transforming or developing their practice to include more extensive research activities and to delve into the intricacies of the evolving field of artistic research. This is a specific model that structures our activities in multiple ways.

This book highlights the multifaceted process of pre-examination that marks the path of each doctoral project within our programme. After a long period of latent ripening, the idea of a “pre-examination book” was finally ignited by the repeated observations that the valuable discussions taking place during various pre-examination processes never enter the collegial discussions of the field, even if the pre-examination documents of completed doctoral projects are publicly available on request.¹ We believe that this book will serve as both an informative document of the dialogues and critical discourses emerging in and through individual pre-examination processes as well as a tool for developing a more comprehensive understanding of the peculiarities of pre-examination in our field.

We have selected seven doctoral projects completed during the 2010s through which to provide insights into the multifaceted nature and delicacy of the pre-examination process for doctorates in the fine arts. Major parts of the book consist of the pre-examination documents related to these seven cases. The materials are presented in chronological order and published as such without

¹ All parties involved in the cases included in this book have given their consent to the publication of their texts in this context.

further editing except for some orthographical corrections and the omission of personal data of the writers such as phone numbers and addresses.

In five of the cases, the majority of documents are in Finnish only. Each of the seven cases starts with a short editorial introduction in English highlighting some key aspects of the doctoral project in question. These introductions are followed by the summaries, the research plans, the so-called linking papers written by the doctoral researchers and the pre-examination statements written by the pre-examiners as well as the possible counterwords by the pre-examined doctoral researchers.

In general terms, the pre-examination process at the KuvA doctoral programme follows the model adopted from the Finnish science universities: before its publication, the doctoral thesis is thoroughly checked by two external specialists—pre-examiners—independently of each other. After passing the pre-examination, the thesis is published. This means that the public examination takes place only after the publication of the thesis. At KuvA, however, this process is significantly complicated by the fact that pre-examination concerns not only the completed manuscript at hand at the end of the research process, but also the artistic parts of the doctoral project that are publicly presented during the process. In short, the pre-examination of doctoral projects at KuvA involves two distinct phases: the step-by-step pre-examination of the artistic parts and the final pre-examination of the manuscript.

Further distinctive differences emerge from the tensions between the art and research components that the Janus-faced figure of the artist-researcher needs to negotiate. Questions related to the duality of criteria, expectations, ambitions, and temporal structures are very much at the core of a doctoral project that straddles the entangled fields of art and research. Janus as the god of beginnings, transitions, duality, passages, frames, and endings is therefore an apt metaphor or mythical alter ego of an artist-researcher, who is, however, perhaps more of a negotiating diplomat than a commanding god.² Any form of decision-making depending on formal authority tends to be foreign to the two-faced figure practicing unfinished thinking.

² Cf. Mika Elo, "Towards Academic Publishing in Medias Res", *Comunicazioni Sociali* 1/2021. DOI: 10.26350/001200_000107

Setting up the pre-examination process

Beyond its formal necessity as a quality assurance procedure belonging to the university institution, the pre-examination process at KuvA doctoral programme has functioned as a site for developing critical discourse in the field of artistic research. The urgent need to develop processes that would ensure not only critical but also case sensitive engagement with the artistic doctorates in the process of their assessment gave birth to the pre-examination board in 2006.

This is a special arrangement for the pre-examination of doctoral theses in the Finnish university landscape, as other universities do not have a body dedicated to pre-examination only. The KuvA pre-examination board consists currently of eight artists, artist-researchers and researchers, more than 50% of whom are external to the university. The board nominates among themselves two pre-examiners for each doctoral project. These two people review on site (for example in a series of exhibitions) all artistic parts included in the project and write critical statements on them. The board then discusses these pre-examination statements, after which they collectively make a formal assessment decision concerning each artistic part. As the pre-examination documents collected in this book show, this process always stretches over many years. This presents a challenge in terms of continuity, since sometimes the nominated pre-examiners are unable to function in the role from beginning to end. Therefore, it is vital to the pre-examination board's activities that each member of the board actively follow all pre-examined doctoral projects. This makes temporary replacements of the nominated pre-examiners possible within the board without compromising the in-depth engagement with artistic processes over longer periods. For the same reason, former members of the board often function as external pre-examiners until the end of the doctoral projects for which they were originally nominated as pre-examiners.

At the final stage, when the whole thesis, including all its parts, is about to be pre-examined, the pre-examination board and the head of the doctoral programme can suggest that the academic board nominate a third external pre-examiner who does not belong to the pre-examination board to complement the pre-examination. This was necessary, for example, in Markus Rissanen's case, which

we will explain in the case files in this book. After completing the pre-examination, the doctoral candidate publishes and publicly defends the thesis in a critical dialogue with one or two external examiners.

This rough outline of the formal stages of the process hints at two key challenges that figure in many ways in the documents collected in this volume: the spatio-temporal distribution of the critical moments of the process, which causes many practical problems, and the conceptual dilemma deriving from the fact that during the process parts of the whole are assessed in anticipation of that whole as outlined in the research plan of the doctoral candidate.

In the KuvA doctoral programme, the thesis can include exhibitions, exhibition curation, individual artworks, artistic processes, or experimental arrangements and their articulation, conceptualisation and theorisation. As the pre-examination documents collected in this book clearly show, the doctoral projects tend to be very ambitious and sometimes even too extensive. Typically, a doctoral thesis consists of three to four visual art components and a written component. In addition, the complete thesis needs to be accessible in digital format, which implies that a documentation of the artistic parts is necessary.

The notion of *expositionality* developed by Michael Schwab in the context of the *Journal for Artistic Research*, which uses the Research Catalogue³ as a publishing platform, has gained some relevance in the international community of artist-researchers.⁴ During the past few years, we at KuvA have also started using the RC as the preferred publication platform for the digital documentation of the artistic parts of the doctoral theses. Elina Saloranta's doctoral thesis—one of the cases included in this book—is the first one in Finland to use the RC as the publishing platform for the entire thesis. More recent examples such as Simo Kellokumpu's, Vincent Roumagnac's and Joa Hug's theses from the Theatre Academy push the expositional possibilities offered by the RC significantly further—and many more cases of this kind are in the process of

being created.⁵ Following Michael Schwab's theory of expositionality, what is at stake is a radical re-thinking of the categories of artwork, documentation, and process, as well as the epistemic gestures at play within them. It is foreseeable that the expositional mode of working adopted by many artist researchers will have significant impact on the pre-examination process and might lead to its re-conceptualization in the near future. We believe, however, that the cases collected in this book also show the importance of sensuous encounters beyond the digital realm. The pre-examination process needs not only to recognize both faces of Janus but also to inhabit the different spaces of artistic research activity.

In *Share Handbook for Artistic Research Education*⁶ published in 2013, James Elkins notes that programmes in artistic research education exist at nearly 300 universities worldwide. He also notes that the field is very diverse—there is no universally shared concept of artistic research. Elkins describes six cultures of the PhD in the arts: The Continental Model, The Nordic Model, The UK Model, The Japanese Model, The Chinese Model and the North American Model.

The KuvA doctoral programme is a mixture of what Elkins calls the Nordic Model and the Continental Model. In Elkins' mapping, the Continental Model builds on the tradition of the post-structuralist critique of institutions and therefore highlights matters of intellectual freedom and fosters mobile and oppositional spaces of activity. Its concept of research encourages “strategies for reconceptualising art in relation to existing academic structures.”⁷ The Nordic Model, in turn, stresses artistic values in the processes of assessment. Programmes in Norway and Sweden especially emphasize the idea that research in the arts “should proceed according to the properties of visual art.”⁸ Elkins sees this model belonging to what Christopher Frayling calls “research for art”. It is not about

⁵ See Uniarts Helsinki RC portal <https://www.researchcatalogue.net/portals?portal=24> [Accessed 26 April 2021]

⁶ <http://www.sharenetwork.eu/resources/share-handbook> [Accessed 26 April 2021]

⁷ James Elkins, “Six Cultures of the PhD”, *Share Handbook for Artistic Research Education*, edited by Mick Wilson and Schelte van Ruiten, Amsterdam: ELIA, p. 11.

⁸ *Ibid.*, 11.

³ Research Catalogue: <https://www.researchcatalogue.net/> [Accessed 26 April 2018]

⁴ See for example *Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Eds. Michael Schwab and Henk Borgdorff. Leiden: Leiden University Press, 2014.

“communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication”.⁹

The KuvA doctoral programme sets high standards for contemporary art practice. Artistic work plays a key role in our degree requirements. At the same time, we are embedded in a contemporary art context where the relevance of discursive practices in the arts is taken for granted, which implies that institutional framing becomes an issue in one way or another. Our programme situates artistic research at the intersection of academic and artistic practices. This implies that according to our model the doctoral project becomes a matter of “boundary work”—that is, a site of various negotiations.¹⁰ Another way to express this would be to say that one of the key objectives of the KuvA doctoral programme is to function as a catalyst for artist-researchers in their attempts to develop new strategies for enriching their expertise both in the field of contemporary art and in the university context.

Boundary work and the framing conditions of assessment

In order to highlight the multifaceted stakes of the pre-examination process, it might be helpful to reflect on “boundary work” more closely. The term is introduced in the discussions concerning artistic research by Henk Borgdorff.¹¹ In his view artistic research can only engage in multifaceted negotiations at the borderline between art and academia. The key site for these negotiations, the “boundary work”, is an entity that in one context is perceived as an artwork and in the other as a research output. An artist-researcher’s contribution, the entity that can be examined, needs therefore to be seen as a “boundary object”. The epistemic, discursive, social,

and even ontological status of this kind of boundary object is radically unstable, as it is constituted in and through the boundary work of which it is part. As an encounter between the art world and the university system, boundary work takes place in variegated intersemiotic settings, and it makes us face two compelling issues:

First, we face the multi-dimensionality of sense. Whatever makes sense within the argumentative framework of a doctoral thesis consisting of artistic parts and written parts is distributed across the divide of different modes of articulation, both verbal and non-verbal. This implies that sense cannot be reduced to meanings and discursive manoeuvres. Neither the author’s verbalized intentions, for example in the form of an auto-ethnographic account, nor discursively established interpretations of artworks can serve as ultimate points of reference. The artworks that are part of the doctoral project resist all gestures that aim at mastery. They remind us of an excess of sense. We are also reminded of the multiplicity of senses of the word “sense”. Besides rationality and meaning, processes that “make sense” involve also awareness, feeling and perception.

Second, we face the fact that artworks have material agency, perhaps even some kind of agency of their own, independent of the author. Artistic research gestures do not take place only on the level of verbal argumentation or thematic content. Matter matters as well, and the ways in which this is recognized or neglected plays a crucial role in the pre-examination process. The effects of this material agency cannot necessarily be followed back to the author despite all the discursive manoeuvres and expository gestures involved; agency is distributed.

These two issues together point at what we might call medial embeddedness or iterability of sense. In short, sense is not only tied to a specific articulation (the artwork) or to the situated and embodied knowledge of the artist but also shaped by the situatedness of reception.

Due to these intricacies of boundary work, articulations of sense call for a generalized notion of writing. An artwork made operative in a research context, can be seen as a testing ground for something we would like to call *expanded writing*, that is, a series of gestures and articulations and experiments that highlight and weigh their own conditions of possibility with a view on the prevailing horizon of communicability. Artworks that have the capacity

⁹ Ibid., 11. Elkins refers here to Henk Borgdorff’s chapter “A Brief Survey of Current Debates on the Concepts and Practices of Research in the Arts” in the same volume.

¹⁰ See for example Henk Borgdorff, “Artistic Research as Boundary Work”, *Art and Artistic Research. Zürich Yearbook of the Arts 6*, edited by Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, and Tan Wälchli, Zürich: Scheidegger and Spiess, 2010, p. 72–79.

¹¹ See for example Henk Borgdorff, *Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

to effectuate shifts in perspective within various discursive formations truly function as boundary objects. They change their ontological and epistemic nature depending on the context in which they are made operative.¹²

These two insights—excess of sense and distributed agency—necessarily complicate the assessment processes of artistic research. From the perspective of the pre-examination process, they imply that the agency of the entity to be examined is distributed across various sites of presentation and discussion that need to be considered in the assessment. Questions of writing and documenting—that is, various ways of articulating and converting sense—become questions of negotiation and legitimation when they are linked to the academic protocols of a doctoral programme. We believe that many of these issues can be read, at least between the lines, in the pre-examination documents collected in this book. What we call “articulating and converting sense” refers to processes that take place in all the interwoven registers of sense (meaning, awareness, feeling, perception) and between them. Against this background, the negotiations of sense at the interfaces of the arts and academia, termed here “boundary work”, concern also the registers of sense and the questions of whether, how, and why some of them are prioritized over others. This situation raises the stakes of the pre-examination process in artistic research well beyond a formal quality assurance procedure.

Assessment and criticism

In academia, “assessment” is the key term in issues of legitimation and valorisation. It figures prominently in various evaluation processes, where different points of view are weighed against each other and where desirables are formulated and values are set. In the art context it seems more appropriate to speak of “criticism” than “assessment”, since the idea of critique resonating in the term implies that involvement and interpretation cannot be avoided and that criteria are in the making from case to case. The differences

between these two notions have to do with the questions of what role objectivity plays in the evaluation and valorisation processes. While assessment puts more emphasis on protocols and contexts, criticism focuses on questions of whether and how an artwork lives up to its own potential. Both notions imply some sort of public space where the evaluated or valorised objects can make sense and an institutional framing that regulates the discourse on them.

If we take seriously the theoretical framing of artistic research as boundary work, it is obvious that both assessment and criticism are pertinent to the pre-examination of doctoral theses in artistic research. As a form of assessment, the pre-examination process has to build on the objectively valid protocols of the university system. At the same time, it performs criticism and highlights the relevance of situated knowledge and the singularity of the artistic context in question. In other words, the objectivity of the pre-examination process can only consist of the recognition that the entity to be pre-examined is a boundary object.

Now, after these schematic remarks, we are prepared to discuss the decisive question that the pre-examiners are repeatedly facing: how do we assess parts of a whole that is not yet there, except in the form of a research plan?

On a conceptual level, it is obvious that this dilemma that figures in many ways in the pre-examination documents collected in this book cannot be solved in any definite way. One needs to ask, then, is it necessary to pre-examine the artistic parts during the process. Couldn't the thesis with all its components be pre-examined at the end of the process?

A variety of answers to this question can be found in this book. In many cases, artistic parts must be examined live to ensure proper engagement with the experiential impact of the artistic components as publicly exhibited entities. The experiential aspects to be considered include not only the spatial and material arrangements of the exhibition but also the effort the visitor/examiner needs to make in order to get there and spend some time with the artwork. It is very challenging to translate the here-and-now of an exhibited artwork and its temporal and societal context into any reasonable documentation format. The outcome will always be a compromise in one way or another.

These issues might not always be explicitly addressed in the pre-examination statements, but they are subliminally shaping the

¹² Cf. Mika Elo, “Ineffable dispositions”, *Transpositions—Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, edited by Michael Schwab, Leuven: Leuven University Press, 2018.
<https://doi.org/10.11116/9789461662538.ch16>

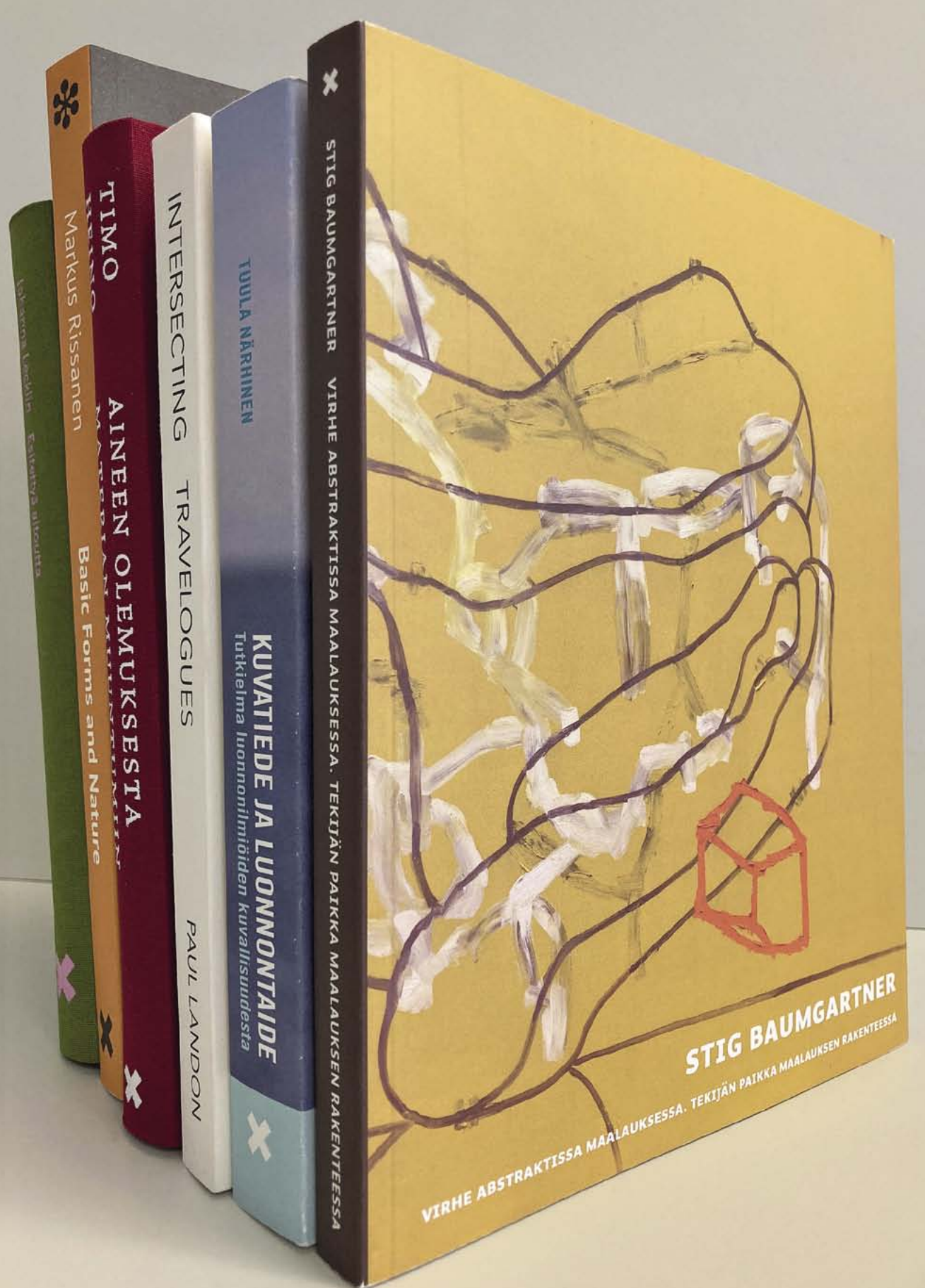
whole discourse of assessment. In the final pre-examination, where the artistic parts are present only in the form of documentations, the experiential details described in the earlier examination statements play an important role in bridging the gap between the situations where the works were originally meant to be encountered and their documentation in the final thesis. Even if it is a conceptual compromise, the step-by-step pre-examination of the artistic parts of a doctoral project helps to assure the artistic quality of the thesis as well as to make relevant connections between the formal and experiential aspects of the process. It also helps to prevent a situation where the artistic parts remain secondary, while the written thesis is considered the primary research result, the true end of the process. If artistic works are not assessed as research outputs, they easily transform into data or material to be analysed in the written part, a situation resembling art research, anthropology or social sciences, and thus denying the specific potential of artistic research to produce artworks as a central part of the research output.

As the field of artistic research unfolds its potential, it might become ever more pertinent to reflect on the two faces of Janus in the same mirror. Perhaps we might even be able to leave this two-faced figure behind us as new models sneak into our minds. In her forthcoming doctoral thesis, Katja Tukiainen describes the habitus of an artist-researcher in new terms: *contrapposto* resulting from wearing an odd pair of shoes—an artist’s sneaker and an academic’s stiletto—over many years of uncompromising inquiry.¹³

Thanks

We would like to explicitly thank all parties involved in the seven cases presented in this book! You have contributed to valuable discussions about artistic research in the Fine Arts.

¹³ Katja Tukiainen, *Tyttöarmeija. Kerronnallinen maalaus tilassa*. Helsinki: Kuvataideakatemia [forthcoming].



Case 1

Stig Baumgartner (2015):

*Virhe abstraktissa maalauksessa:
tekijän paikka maalauksen rakenteessa.*

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-21-3>

Doctoral studies started: Autumn 2005

Doctoral degree granted: 12 May 2015

Stig Baumgartner's thesis has a straightforward structure with regard to the pre-examination process, as it consists of three clearly identifiable artistic parts (solo shows) and a written part, which was handed over for pre-examination at the end of the process. Further, the live pre-examination of the exhibitions was easy to organise because all three exhibitions took place in Helsinki. During the course, however, the conceptual dilemma of assessing parts of a whole that was not yet there was present in this case as well. Notably, Baumgartner uses the linking papers as waypoint documents that summarise and reflect on the process and link previous steps with subsequent ones. Baumgartner's case also highlights the experiential importance of the step-by-step pre-examination process.

The thesis was published as a monograph (230 pages). The book includes a rich selection of visual references and documentations of the pre-examined works.

Pre-examined artistic parts of the doctoral thesis:

- 1) *Yksityinen kokoelma / Private Collection* (2007)
- 2) *Metsää, puita ja muita aiheita / Forest, Trees and other Motifs* (2009)
- 3) *Hakunila-maalaukset / Hakunila Paintings* (2011)

Abstract:

My doctoral dissertation in the visual arts consists of three solo exhibitions: *Private Collection* at Kluuvi Gallery, Helsinki City Art Museum in 2007, *Forest, Trees and other Motifs* at Muury Gallery in 2009 and *Hakunila Paintings* at Gallery Forum Box in 2011. In addition to the exhibitions, my thesis in artistic research also consists of a written component, which will be published in 2015. I will therein present three series of paintings and drawings including the aforementioned *Private Collection*, *Forest, Trees and other Motifs* and *Hakunila Paintings*. I will also highlight the artistic processes that informed each series. In addition, I also examine two of my video pieces *Forest, Trees* and *Thinking Yellow* in the study. These works were featured in my solo exhibitions. I will furthermore present briefly some previous works that will help to illuminate the background to my artistic practice and thinking.

My paintings can be identified as distinct series by their repetition of distinct pictorial elements. This can be for instance an outline that dominates the surface of the painting, which I then vary in the distinct works of the series. I devise methods and rules for each series of paintings that allow me to proceed with the works. The spectator will retrospectively hardly be able to trace the methods I have employed but will at the most be able to sense that the paintings follow a kind of pattern or rule. I call the recognition of these directions and structures among other terms in my book the 'hidden story' of painting.

My paintings feature visual motifs that have been employed in so-called abstract art. In my research I conceive of abstract painting as a level that is not based on any profound meaning, in other words pictorial relationships that have no meaning. However, the themes I examine in my research are intertwined with questions such as what abstract painting is and how one should approach the same in contemporary art. The meaning of the term abstract varies greatly in art history and thus the various traditions and interpretative models are referred to in my book.

I have used the framework of modernism in my study as an opportunity to re-examine the formalistic approach to painting. My interest in formalistic thinking is connected to the means of abstract art and simultaneously to visual motifs employed in abstract paintings. However, my starting point is the observation that the formal

analysis of painting is useless as regards abstract painting. It seems to be more the case that painting that foregrounds form is already a performance and analysis of its own formal methods.

My research starts with considering whether an abstract painting can have a subject (without symbolic meaning) that is other or more than its own structure and formal arrangement. A simple question is, for instance, whether I can recognise a work as finished, if I am not necessarily aware of where the work is heading at the point of its inception. I further connect the recognition of the work to the idea I have developed as to the place of the creator as part of the work's structure. By structure I refer to the formal side of painting, in other words, in writing about structure I study the composition, line, colour, rhythm, and shape of the painting. As regards my own paintings I feel that a focus on formal and pictorial parameters is a way of composing, cataloguing and arranging things. On the other hand, by emphasising the formal I have also been able to foreground the human clumsiness, error, and helplessness attendant to my own painterly expression.

In my text I attempt to deconstruct the formal approach to painting and my attendant concepts of fumbling, clumsiness and error from the perspective of sensual and bodily experience. The background to my formalistic thinking is partly the performances I did in conjunction with my early painting installations which still inform the method-based practices of the works I present in my research. Therefore, I ponder the relationship between performance and painting with for instance reference to Bruce Nauman's video performances. Bodiliness in my works also means the trace of drawing which I discuss in the light of Jacques Derrida's thinking on matters connected to drawing. In my research I often refer to American postwar abstract expressionism. In this movement bodiliness was a central element in terms of defining the formal aspect of a work. I also ponder sensuality and bodiliness more broadly in relation to abstract painting such as the tradition of concretism. In this context I allude especially to the paintings of Sean Scully which are grounded in the traditions of concretion and minimalism and which the artist himself has defined as 'the structure of feelings'.

In order to define the place of the creator I have devised various concepts in my book, of which the examination of the gesture of drawing is the most crucial. I define the gesture in two different ways. Firstly, it pertains to the visible trace of drawing in other

words for instance the character of the line. Secondly, I pondered the gesture of drawing in the invisible structure of the drawing where it is evident and especially when speaking of abstract painting makes itself felt as an invisible presence. The gesture I have developed in my research makes the place of the creator visible and enables the connected possibility of free choice and error, something which I have described as the friction of practice, a bodily clumsiness and bodily delay. The immediate presence of the gesture of drawing either as the trace of a line or spatial variation creates a tension in the work between the pictorial illusion and its own pictorial performance. The tension appears as the hidden story of the painting, a statement which is often without rules or grounds of justification.

Tiivistelmä:

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni koostuu kolmesta yksityisnäyttelystä: *Yksityinen kokoelma* Helsingin kaupungin taidemuseon Kluuvin Galleriassa 2007, *Metsää, puita ja muita aiheita*, Muu ry:n galleria 2009 sekä *Hakunila-maalaukset* galleria Forum Boxissa 2011. Näyttelyiden lisäksi taiteellisen tutkimukseni opinnäytteeseen kuuluu kirjallinen osuus, joka julkaistaan kirjana 2015. Esittelen julkaisussa kolme maalaus- ja piirustussarjaa: *Yksityinen kokoelma*, *Hakunila-maalaukset* ja *Verkko*. Tuon kunkin sarjan kohdalla esille niiden tekemiseen vaikuttaneita prosesseja. Näiden lisäksi käyn tutkimuksessani läpi kahta videoteostani, *Metsää, puita* sekä *Thinking yellow*. Teokset olivat esillä yksityisnäyttelyissäni. Julkaisussa esittelen myös lyhyesti aikaisempia teoksiani, joiden avulla valotan taiteellisen työni ja ajatteluni taustoja.

Maalaukseni tunnistaa erillisiksi sarjoiksi niissä käyttämieni toistuvien kuvaelementtien perusteella. Tällainen voi olla esimerkiksi kuvapintaa hallitseva ääriviiva, jota varioin sarjan eri teoksissa. Kutakin maalaussarjaa varten kehitän tapoja ja sääntöjä, metodien kaltaisia ohjeita, joiden avulla vien teoksia eteenpäin. Katsoja tuskin voi enää jälkeinpäin käyttämiäni ohjeita jäljittää. Korkeintaan hän voi ehkä tunnistaa, että maalaukset noudattavat jotakin kaavaa tai sääntöä. Tätä ohjeiden tai rakenteiden tunnistamista kutsun kirjassani muun muassa maalauksen ”kätkeytyksi tarinaksi”.

Teoksissani on kuvallisia aiheita, joita on käytetty niin kutsutussa abstraktissa taiteessa. Tutkimuksessani ymmärrän abstraktin maalauksessa tasoksi, joka ei pohjaudu mihinkään syvempään

merkitykseen, toisin sanoen kuvallisiksi suhteiksi, joilla ei ole merkitystä. Kuitenkin tutkimuksessani käsittelemäni teemat nivoutuvat sen tyyppisten kysymysten ympärille, kuin mitä abstrakti maalaus on ja miten siihen voi nyt nykytaiteessa suhtautua. Abstrakti-termin merkitys taidehistoriassa vaihtelee paljon ja kirjassa viitataan myös näihin eri traditioihin ja tulkintamalleihin.

Olen tutkimuksessani käyttänyt modernismin viitekehystä mahdollisuutena tutkia uudelleen formaalista lähestymistapaa maalaukseen. Kiinnostukseni formaaliseen ajatteluun liittyy abstraktin taiteen keinoihin ja samalla myös abstrakteissa maalauksissa käytettyihin kuvallisiin aiheisiin. Lähden kuitenkin liikkeelle havainnosta, jossa maalauksen formaalinen analyysi on hyödytöntä niin kutsutun abstraktin maalauksen kohdalla. Vaikuttaa pikemminkin siltä, että muotoseikkoihin keskittyvä maalaus on jo esitys ja analyysi omista formaalisista keinoistaan.

Tutkimukseni alkaa pohdinnalla, voisiko abstraktilla maalauksella olla aihe (ilman symbolista merkitystä), joka on muuta tai enemmän kuin sen oma rakenne ja muodollinen järjestys. Yksinkertainen kysymys on esimerkiksi, miten voin tunnistaa teokseni valmiiksi, jos en teosta aloittaessani välttämättä ole ollut tietoinen, mihin työ lopulta tulee päätymään. Liitän tämän teoksen tunnistamisen kehittämääni ajatukseen tekijän paikasta osana teoksen rakennetta. Rakenteella viitataan maalauksen formaaliseen puoleen, toisin sanoen kirjoittaessani rakenteesta tutkin maalauksen sommittelua, viivaa, värejä, rytmiä, muotoja. Omissa teoksissani ajattelen, että maalauksen formaalisiin tai kuvallisiin perusmuutujiin keskittymällä asiat saadaan sommiteltua, luokiteltua ja järjestettykseen. Toisaalta formaalisuutta korostamalla olen pystynyt tuomaan esille inhimillistä kömpelyyttä, virheitä, haparointia ja maalaukselliseen ilmaisuuni liittyvää avuttomuutta.

Tekstissäni lähden purkamaan formaalista lähestymistapaa maalaukseen ja siihen liittämiäni hapuilun, kömpelyyden ja virheen käsitteitä aistillisesta ja kehollisen kokemisen näkökulmasta. Formaalisen ajatteluni tausta liittyy osittain varhaisten maalausinstallaatioitteni yhteydessä tekemiini performansseihin, joiden vaikutus näkyy edelleen tutkimuksessani esittelemieni teosten metodimaisissa työskentelytavoissa. Tutkimuksessani pohdinkin esiintymisen ja maalaamisen suhdetta muun muassa Bruce Naumanin videoperformanssien avulla. Teoksissani kehollisuus tarkoittaa myös piirustuksellista jälkeä, jota pohdin muun muassa

Jacques Derridan piirtämiseen liittyvien ajatusten valossa. Viitataan tutkimuksessani useasti amerikkalaiseen sodanjälkeiseen abstraktiin ekspressionismiin. Suuntauksessa kehollisuus oli yksi keskeinen teoksen formaalisuutta määrittävä tekijä. Pohdin maalaamisen aistillisuutta ja kehollisuutta myös yleisemmin suhteessa abstraktiin maalaustaiteeseen, kuten konkretismin perinteeseen. Tässä yhteydessä viitataan erityisesti Sean Scullyn konkretismin ja minimalismin perinteestä ammentaviin maalauksiin, jotka hän itse on määritellyt ”tunteiden rakenteiksi”.

Tekijän paikan määrittämisestä varten kehittelen kirjassa erilaisia käsitteitä, joista keskeiseksi nousee piirtämisen eleen tarkastelu. Määrittelen eleen kahdella tavalla. Se liittyy ensinnäkin piirtämisen näkyvään jälkeen, toisin sanoen esimerkiksi viivan luonteeseen. Toisaalta pohdin piirtämisen elettä piirustuksen näkyvässä rakenteessa, jossa se ilmenee, varsinkin abstraktista maalauksesta puhuttaessa, teoksen välittömänä läsnäolona. Tutkimuksessani kehittämäni ele tekee tutkimaani tekijän paikkaa näkyväksi ja mahdollistaa tekemiseen liittyvän vapaan valinnan ja virheen mahdollisuuden, jota olen kuvaillut kirjassa myös tekemisen kitkaksi, keholliseksi kömpelyydeksi tai keholliseksi viiveeksi. Piirustuksen eleen välitön läsnäolo joko viivan jälkeenä tai tilalisenä variaationa luo teokseen jännitettä kuvallisen illuusion ja oman kuvallisen esityksensä välille. Teoksessa oleva jännite ilmenee maalauksen kätkeytyneenä tarinana, väitteenä, jolle ei aina löydy sääntöjä tai perusteita.

Tutkimussuunnitelma (2011)

Tekijän paikka maalauksen rakenteessa ja prosessissa

Aiheen esittely

Tutkimukseni ”Tekijän paikka maalauksen rakenteessa ja prosessissa” lähtee kysymyksistä valmistuvan maalauksen äärellä. Tutkin maalauksiani kahden käsitteen rakenne ja prosessi kautta ja pohdin tekijän ilmaisun paikkaa näiden kahden käsitteen valossa.

Maalauksiani voi nimittää abstrakteiksi. Niiden muotokielessä voi nähdä viittauksia biomorfisen abstraktin taiteen perinteeseen (Kluuvin gallerian näyttely 2007) sekä konkreettisen maalaustaiteen perinteeseen (Forum Boxin näyttely 2011). Maalaukseni esitän usein sarjoina ja nimeäinkin ne sarjojen mukaan, kuten *Yksityinen kokoelma* tai *Hakunila-maalaukset*.¹

Teosteni kuvalliset aiheet voi ajatella tuntemattomina tai jopa käsittämättöminä. Lähtökohtaisesti ne ovat siis sitä myös itselleni, tekijälle. Tutkimukseni kirjallinen osuus, joka on kirjoitettu jo valmistuneiden maalausten äärellä ts. maalausprosessin päätyttyä, palaa maalausprosessissa syntyneisiin kysymyksiin ja tuo esille näkökulmia, joilla teoksissani esittämät väitteet tulevat käsiteltävimmiksi.

Tutkimuksen näkökulmasta valmistuneet maalaussarjat ilmenevät itsenäisinä väitteinä. Ongelmanasetteluni lähtee taiteellisen tutkimukseni kirjallisessa osuudessa kysymyksestä, miten voin tunnistaa valmistuvan ja jo valmistuneet maalaukseni väitteiksi, miten niitä voi käsitellä, ymmärtää ja minkälaista tutkimusta ne ovat.

Rakenne ja prosessi

Maalauksen rakenteella tarkoitan näkökulmaa, jossa teosta tarkastellaan formaalisesta ja syntaktisesta näkökulmasta². Työssäni

¹ Tutkimukseni kirjallisessa osassa avaan käsitteitä abstrakti, biomorfinen ja konkreettinen maalaus tarkemmin.

² Tällaisesta käy esimerkiksi Unto Pusan muoto-oppi.

keskeistä on viivan analyysi ja olen rajannut väriin ja värioppeihin liittyvät kysymykset kirjallisesta osuudesta pois³.

Tarkastelen työskentelyäni piirtämisen näkökulmasta. Lähtökohtanani on määritellä piirtämisen käsitettä suhteessa muodon etsimiseen, aiheen etsimiseen tai aiheen suunnitteluun eli piirtämällä ajatteluun. Käsittelen piirtämistä ja viivaa kahdesta näkökulmasta, joista toinen liittyy jo edellä mainittuihin formaalisiin seikkoihin ja toinen pohtii viivaa prosessin ja ajallisuuden kautta. Tämä jako ei ole kuitenkaan mitenkään ehdoton vaan käsitteinä ne liukuvat toistensa yli eivätkä ole aina edes eroteltavissa. Tätä epäselvää tai liukuvaa tilannetta pohdin käyttämälläni ja määrittelemälläni käsitteellä piirtämisen ele. Ele, joka tekee piirtämisen prosessin näkyväksi, on myös siten keskeinen väline teosten aiheiden käsittelyllä ja ymmärtämiselle⁴.

Omassa työskentelyssäni maalausprosessia voisi kuvailla kuvan (tai kuva-aiheen) kadottamisen prosessina ja sen tulkintaa kuvan (tai kuva-aiheen) uudelleen löytämisen prosessina. Pohdin tutkimuksessani, miten maalauksen tulkinta, sen aiheen käsitteleminen, vuorottelee sekä maalauksen rakenteen tunnistamisen että sen prosessin tunnistamisen välillä. Katsojan tulkinta elää ja seurustelee maalauksen kanssa näiden kahden tulkinnan vuoroissa.

Tutkimukseni kysyy valmistuvan työn äärellä, miten ymmärtää ja ohjata valmistuvaa abstraktia maalausta. Abstraktissa maalauksessa (maalaus, joka ei esitä mitään tunnistettavaa, nimettävää) voidaan ajatella sen kuvallisen aiheen olevan sama kuin sen rakenne. Toisin sanoen maalauksissa voimme sanoa tunnistavamme sen rakenteen ja nähdä tämä tunnistettu rakenne maalauksen aiheena. Katsojalle tässä tilanteessa rakenteen tunnistaminen, esimerkiksi

teoksen formaalisten yksityiskohtien keskinäisellä vertailulla, ei paljasta siitä mitään sellaista uutta, joka jo ei olisi sen kuvallisessa aiheessa. Pidän tätä riittämättömänä tavalla lähestyä teoksia. Tutkimukseni kirjallinen osuus pyrkiikin nostamaan esille uudenlaisia näkökulmia viittaamaani formaaliseen ajatteluun.

Esseet

Taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta teokseni ovat jo yhden tutkimuksen tuloksia ja jälkikäteen kirjoitettu kirjallinen osuus on näkökulma tuohon prosessiin. Kirjallinen esseeosio kartoittaa taiteellisen työni taustoja viitaten moniin eri taiteilijaesimerkkeihin niin nyky- kuin modernista taiteesta. Esseissäni en yritä kartoittaa koko abstraktin taiteen historiaa vaan tuon esille näkökulmaa, joka samalla koko ajan viittaa omaan taiteelliseen työhöni ja siinä käsittelemiini teemoihin. Kirjallista tutkimusosuutta ei voi siten verrata taidehistoriallisiin tutkimuksiin vaan se tulee ymmärtää kuvataiteen tohtoritutkimuksen taiteellisen osan täydentävänä pohdintana. Kirjallinen osuuteni päättyy kuitenkin yleistyksiin, jotka tuovat uutta näkökulmaa nykymaalaustaiteen keskusteluun ja modernin maalaustaiteen perinteen tulkintaan. Tutkimuksessani kommentoimiani suuntauksia ovat esimerkiksi sarjallinen maalaustaide ja prosessitaide; molemmat historiallisena ilmiönä ja nykymaalaustaiteen kentällä vaikuttavina käsitteinä.

Esseissä keskityn maalaustaiteen käsitteisiin ja sen historiaan siitä huolimatta, että olen käyttänyt työskentelyssäni myös muita medioita kuten videota. Videoteokseni ovat lähtökohdiltaan piirtämiseen ja maalaamiseen keskittyviä. Pohdin, miten animaatiotekniikkaa käyttävät teokseni voidaan paremmin ymmärtää suhteessa modernin taiteen piirtämisen perinteeseen kuin liikkuvan kuvan historiaa vasten. Keväällä 2011 järjestämäni symposium ”Viivan filosofia” pohtii myös tätä. Olen jaksotellut kirjallisen osani esseet neljän eri otsikon mukaan. Niissä käsitellyt teemat limittyvät osittain toistensa yli viitattaen tutkimusaiheeseeni. Esseiden jaottelu toimii samalla pitämieni näyttelyiden esittelyinä. Esseiden nimet ovat: ”Maalauksen valmistuminen”, ”Piirustuksen jälki”, ”Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista”, ”Muoto aiheena”.

Essee ”Maalauksen valmistuminen” pohtii tutkimusotsikkoni käsitteitä rakenne ja prosessi. ”Tekijän paikka maalauksen rakenteessa” pohjautuu ajatukseen, jossa tekijä ohjaa teostaan rakenteen,

³ Piirtämisen käsitteen määrittelyssä käytän viiteinä mm. Vasarin käyttämää *disegno*, jossa jo on epäselvää tai avoinna mahdollisuudet ymmärtää piirustus suunnitteluna, muodon antamisena tai sommitteluna. Syntaktisessa kuva-analyysissä viivan erottaminen suhteessa väriin on keskeinen lähtökohta. Modernin taiteen tulkinnassa ja myös edelleen piirtäminen usein ajatellaan ajatteluna ja väri ilmaisuna. Viittaa tähän jakoon myös tekstissäni.

⁴ Eleen käsite ja siitä käyttämäni omat määritelmät ovat keskeisiä tekstissäni. Pohdin elettä myös yleisemmin esimerkiksi modernissa taiteessa (Vincent van Gogh), suhteessa abstraktiin ekspressionismiin (Willem de Kooning), suhteessa prosessitaiteeseen (Bruce Naumann) ja suhteessa joihinkin nykytaiteilijoihin (Arturo Herrera).

toiston ja kuvan syntaktiseen analyysiin perustuvan käsitteiden avulla. Olen kiinnostunut tekijän suhteesta syntaktiseen kuvalliseen ajatteluun ja sen traditioon ja miten tämä ajattelu ilmenee tai tehdään näkyväksi. Viittaaan myös ns. sommitteluoppeihin ja niiden asemaan modernin taiteen keskustelussa. ”Tekijän paikka maalauksen prosessissa” taas perustuu edellisen vastaisesti rakenteen ja ajattelun hylkäämiselle (tai ohittamiselle) maalausprosessin aikana, kuten esimerkiksi abstraktissa ekspressionismissa ja sen johdannaisissa sekä esimerkiksi sarjallisessa taiteessa.

Piirustukset ja piirtäminen toimii linkkinä kaiken taiteellisen toimintani välillä: maalaukseni samoin kuin videoteokseni perustuvat usein viivalla, sen muutoksille ja luonteen tutkimiselle. Tämä näkyy siten myös esseissäni, joissa pohdin erityisesti viivan ja piirtämisen käsitteitä.

Esseessä ”Piirustuksen jälki” pohdin piirretyn viivan näkyvyyttä ja miten se ilmenee piirtämisen eleenä. Piirustuksen eleen tunnistaminen on piirustuksen oman materiaalisuuden ja samalla sen prosessin tunnistamista. Toisaalta pohdin myös, miten piirretyllä viivalla ja sen näkyvyydellä on aina myös oma itseensä katoava luonteensa (muuttuessaan muodoksi, rakenteeksi).

Esseessä ”Piirustuksia veistoksista” käsittelem havaintopiirtämistä. Aihe liittyy suoraan maalaussarjaan ja näyttelyyn *Yksityinen kokoelma* sekä näihin teoksiin läheisesti liittyviin piirustuksiini ja maalauksiini muiden taiteilijoiden veistoksista. Esseessä ”Muoto aiheena” pohdin myös abstraktin maalauksen historiaa yleisemmin ja sen asemaa 2000 luvun nykyaikaisessa taiteessa. Esseen lähtökohtana on muun muassa Peter Halley’n kirjoitukset maalaustaiteesta, joissa hän pohtii abstraktin taiteen historiaa Michel Foucaultin analyysin valossa. Peter Halley toimii esseessä linkkinä ja esikuvana 2000 luvulla modernin abstraktin maalaustaiteen uudistajiin (esimerkiksi Tomma Abt, Arturo Herrera, Mark Grotjahn, Josh Smith).

Näyttelyt

Tutkimukseni tärkein ja suurin osa koostuu taiteellisesta työstäni, jota esittelen kolmessa tarkastettavassa yksityisnäyttelyssä. Näyttelyt ovat välillä 2007–2011. Näyttelyissä olen esittänyt maalauksia, piirustuksia ja videoteoksia. Installaatioissani maalaukset ovat olleet keskiössä, mutta olen rinnastanut niihin videoteoksia ja piirustuksia, jotka kommentoivat esillä olleita maalauksia.

Videoteokseni ovat oman videokerrontansa ohella eräänlaisia dokumentteja maalausprosesseista.

1. • 2007, *Yksityinen kokoelma*, Helsingin Kaupungin taidemuseon Kluuvin Galleria, piirustuksia, maalauksia, videoita

Yksityinen kokoelma (2002–2006) teoksia voisi kuvailla sarjaksi kehollisia muodonmuutoksia, jotka saavat psykologisia, kehollisia ja seksuaalisia jännitteitä.

Teossarjan yhtenä lähtökohtana oli tekemäni piirustukset biomorfisista abstrakteista teoksista, mutta myös orgaaninen viiva oli sinällään niissä aiheena ja maalausten ja piirustusten tutkimuskohdeena. Tätä viivantutkimusta, muodonmuutosta ja prosessia näyttelyn teokset toivat esille eri tavoin ja medioin. Näyttelyn maalaussarja rinnastettiin useilla pöytätasoilla esillä olleisiin figuratiivisiin piirustuksiin ja myös videoteoksiin, joissa seurattiin biomorfisen muodon kehitystä. Maalaussarjan parissa työskentely (tai vastaavanlaisten teosten) tekeminen loppui tähän näyttelyyn. Tästä lopetuksesta näyttelyssä oli esillä pitkälle pöytätasolle asetettu piirustussarja *Yksityinen kokoelma*, johon olin piirtäen ”arkistoinut” eli piirtänyt kaikki sarjan valmistuneet maalaukset. Maalaussarjan parissa olin työskennellyt 2002–2007. Piirustussarja valmiista teoksista oli tavallaan piirustuksellisen maalausprosessin viimeinen vaihe.

2. • 2009, *Metsää, puita ja muita aiheita*, MUU Galleria, piirustuksia, maalauksia, videoita

Metsää, puita videoteos sisältää kuusi luonnossa kuvattua lyhyttä kohtausta, joissa kussakin valmistuu eräänlainen piirustusinstallaatio. Video myös kuvaa piirtäjää tekemässä maisemapii- rustuksia. Videon edetessä sen aikana valmistuneet piirustukset rajaavat ympäröivää metsää, aluetta, jonka sisälle piirtäjä lopulta jää. Installaatioissa osa syntyneistä piirustuksista oli esillä yhdessä videon kanssa. Teemallisesti näyttelyn teosten lähtökohtana oli esittää, miten havaittu ympäröity tila rajautuu erityiseksi paikaksi ja miten kiinnitämme itsemme tässä havainnossa paikkaan, annamme sille siinä tilanteessa merkityksiä.

Kluuvin gallerian näyttelyn aikana olin jo aloittanut uuden myöhemmin Forum Boxiin tulevan maalaussarjan parissa. Kluuvin galleriassa halusin esittää lähinnä niitä videoteoksia, joihin kirjallisuudessa osassa viittaa ja joita olen käyttänyt eräänlaisina tutkimus- työkaluina suhteessa maalauksiini.

3. • 2011, Forum Box, *Hakunila-maalaukset*.

Katso lehdistötiedote.

Työn ohjaaja: kuvataiteilija Carolus Enckell.

Stig Baumgartner

Linkittävä paperi 1

Muutama sana Kluuvin näyttelystä

Näyttelyn lähtökohtana oli saattaa yhteen kolmenlaisia teoksia:

1. Pienen huoneen lehtiöpiirustukset, joita olen vuosien ajan tehnyt muun työni ohella. En ole esittänyt niitä tai vastaavia missään näyttelyissä, enkä varmaankaan tule esittämään jatkossakaan.
2. Abstraktit maalaukset ja piirustukset, jotka ovat tuttuja myös aikaisemmista näyttelyistäni (kuten galleria Artinan näyttely v. 2005).
3. Videot, jotka kommentoivat kahta ensimmäistä ja ovat uusia teoksia.

Yhtenä ideana kolmen rinnastuksessa oli pohtia, miten katsoja sitoutuu abstraktiin kuvaan. Näyttelyn nimi *Yksityinen kokoelma* viittaa tähän: abstraktit aiheet ovat syntyneet lukuisten valintojen kautta, nämä valinnat toistuessaan alkavat muistuttaa toisiaan, muotoutumaan tietyn kielen näköiseksi, hahmoiksi, muodoiksi, jotka voi tunnistaa (mutta ei ehkä vielä nimetä). Olennaista itselleni on ollut se, että syntyvät muodot ovat tuntemattomia, uusia ja jonkinlaisia yllätyksiä myös tekijälle. *Yksityinen kokoelma* on jotakin jaettavaa eikä siis vain suljettu prosessi. Tekijä on väline, ruumis, ele ja jonkinlainen esinäyttelijä teoksen edessä. *Yksityinen kokoelma* -nimiset piirustukset olen tehnyt valmiiden maalausten pohjalta: ne kokoavat parin vuoden aikana syntyneet maalaukset yhdeksi kokoelmaksi.

Videoteokset ja lehtiöpiirustukset tavallaan kommentoivat abstrakteja teoksiani (näyttelyssä nämä kokonaisuudet voi ottaa itsenäisinä ja tasavertaisina – niinhän näyttely on rakennettu – keskityn tässä nyt kuitenkin siihen, miten itse tutkimuksessani ja myös jatkossa tulen teoksiini suhtautumaan). Videoteokset lähtevät liikkeelle prosessista: niissä teos valmistuu, improvisoidaan, piirustuksesta tulee performanssi. Videoteoksissa on tärkeää syntyvän kuvan ohella ympäröivä tila ja esiintyjän rooli siinä välissä.

Lehtiöpiirustukset ovat itselleni jonkinlaisia ”kadotettua aiheita”. Piirretyt hahmot tutkivat omaa ruumistaan sen rajoja. Miellän ne myös poseerauksiksi, jossa piirtäjä/katsoja ikään kuin mittaa omaa olemustaan kasvokkain syntyvän hahmon kanssa. Tässä ruumiillisessa piehtaroinnissa näen vastaavuuksia abstraktien töiden viivavyyhti-kamppailujen kanssa. Motiivina molemmissa on hahmottaa jotakin katsetta pakenevaa, kuten omaa ruumista, jota ei voi nähdä kokonaan (lehtiöt) tai outoa muuttuvaa muotoa, jota ei voi tunnistaa (abstraktit).

Tutkimusaiheeni keskittyy pitkälti maalauksen rakenteeseen, silloin kun siinä puhutaan sommittelusta, viivasta, pinnasta jne. Olen keskittynyt enemmän siihen muoto-oppiin, joka puhuu viivasta eli en juurikaan puutu väriteorioihin.

Lähestyn muoto-oppia ajallisesta näkökulmasta tai tekijän näkökulmasta, jossa suhde rakenteeseen on toisaalta siihen sitoutuva ja toisaalta sen kumoava – tutkimusaiheeni otsikko *Maalaus esityksenä* (tai performanssina) pohjaa tähän. Kiinnostukseni piirtämiseen ja sen formalismin määrittelyyn lähtee havainnosta, jossa maalaus välineenä (varsinkin kun se pohjaa vahvasti tiettyyn modernismin abstraktin taiteen perinteeseen, kuten minulla) on joka tapauksessa sidottu omaan mediumiinsa ja sen tapaan kommunikoida. Emme kuitenkaan katso teoksia läpi formalismin värittämin kiihkarein – siitä huolimatta, että teosten käsitteellinen ajattelu on siihen vahvasti sidoksissa. Tekijän esiintuominen tai maalauksen performanssi tuo esille tätä asetelmaa.

Kluuvin gallerian näyttely oli teemallisesti rajattu henkilökoh- taiseksi, ruumiilliseksi, intiimiksi, yksityiseksi. Tutkimuksessani en tule puuttumaan siihen, minkä takia näin olen tehnyt (ts. en tule analysoiman omia teoksiani niiden aiheiden kautta). Ajattelen jopa, että formaalisuus ja rakenne on hyvä tapa paljastaa kaikki muu ympärillä eli siten lopulta rajata esitys ja esiintyjä ja aihe esiin. Joka tapauksessa aiheen esiin kaivaminen (näkeminen) ja sen tunnistaminen on jo osa aiheen tulkintaa.

Tämä yksityinen ja ruumiillisuuteen rajattu näyttely oli minulle tohtorinopintojeni taiteellisen osan aloitus. Tarkoituksenani on sisällyttää opintoihini yksi tai kaksi vastaavaa näyttelyä lisää. Näyttelyissä tulen kehrittelemään edelleen maalausten ja videoi- den suhdetta ja tuomaan mukaan uusia aiheita ja teemallisia lähtö- kohtia.

Stig Baumgartner

Esitarkastuslausunto 1/1

Stig Baumgartnerin näyttely *Yksityinen kokoelma*
Kluuvin galleriassa 2.3.–18.3.2007

Stig Baumgartnerin Kluuvin galleriassa esillä ollut laajahko näyttely ”Yksityinen kokoelma” koostui piirroksista, maalauksista ja maalausprosessia kuvaavista videoista. Baumgartnerin taiteellisen tutkimustyön ytimessä on visuaaliseen esittämiseen liittyvän prosessin tutkiminen ja suhteuttaminen esittävyiden ja abstraktion kysymyksiin.

Kluuvin näyttely osoittaa, että taiteellisessa työskentelyssään Baumgartner on suvereeni ammattilainen, jonka metodiset, sisällölliset ja esteettiset ongelmat on huolella mietitty, motivoitu ja toteutettu. Erityisesti modernin maalaustaiteen ydinongelmista ja haasteista ammentaessaan Baumgartner vie aiheen kehittelyn varsin pitkälle niin estetiikan kuin käsitteellisen ajattelunkin tasoilla. Tässä suhteessa hänen teoksensa ovat moniulotteisia ja avaavat hyvin perustellun näkökulman tiettyyn selkeästi rajattuun ongelma-alueeseen. Kokonaisuutena näyttely on mielestäni vahva ja korkeatasoinen taiteellinen näyttö, joka soveltuu hyvin osaksi hänen tohtorinopintojaan. Samaan tapaan hänen tutkimussuunnitelmansa on kiitettävän hyvin ”linjassa” Kluuvissa esillä olleen tuotannon kanssa. Esitän seuraavassa vielä lyhyet perustelut tälle näkemykselle, samoin kuin pari kursorista kommenttia, jotka hän voi halutessaan ottaa huomioon tutkimuksen teoreettista osiota kehitellessään.

Kuten sekä Kluuvissa esillä olleista teoksista että tutkimussuunnitelmasta käy ilmi, Baumgartneria kiinnostaa erityisesti esittämisen ja abstraktin taiteen välisen suhteen pohtiminen. Tämä 1900-luvun kuvataiteelle tärkeä teema nousee hänen taiteellisessa ajattelussaan esille osin samansuuntaisessa hengessä kuin varhaisessa modernissa taiteessa. Ajattelen tässä esimerkiksi Theo van Doesburgia, joka uskoi, että modernin taiteen ei-esittävyys tuo mukanaan uudenlaisen konkretismin. Van Doesburgin mukaan abstraktion ja esittävyiden välinen suhde ei perustunut ajatukseen, että maalaus oli ”luonnollisen” kuvan abstraktio, kuten abstraktin maalauksen alkumetreillä oli usein ajateltu. Maalauksen konkreettisuus tarkoitti hänelle sen sijaan sitä, että maalaus representoi katsojalle jotakin sellaista, joka on ollut aiemmin ei-näkyvää tai

ei-sanottavissa-olevaa. Konkretisoidessan ei-näkyvää näkyväksi maalaus kääntää abstraktit ideat visuaalisen havainnon kieleksi. Tässä mielessä maalaus luo todellisuutta, ei niinkään kuvaa sitä.

Pitkälti samassa hengessä Baumgartner toteaa, että ero abstraktin ja esittävän välillä on asetettu hänen teoksissaan tietoisesti kyseenalaiseksi, ja että hänen maalauksensa ovat ”kuvia tunnistamattomasta ja oudosta” tai että ne jopa ”esittävät abstrakteja teoksia”. Ymmärtääkseni nämä määritelmät ehdottavat van Doesburgin tapaan, että kuvataide kykenee tekemään näkyväksi (ei-näkyvää) todellisuutta ja myös uudistamaan tapaamme nähdä (nämä tulkinnat voisi ehkä halutessaan palauttaa Albersin ”maalaus on ikkuna todellisuuteen” -ajatuksen kautta jo Platonin ajatteluun, mihin ei ehkä tässä ole kuitenkaan syytä sen syvemmin pureutua...). Samalla Baumgartner avaa kuitenkin näiden teemojen työstämistä 1940- ja 1950-lukujen jälkeisen ”laajennetun maalauksen” hengessä maalauksen raamien ulkopuoliseen tilaan. Kluuvin galleriassa tämä tapahtuu pääasiassa takahuoneessa esillä olleen videon muodossa, jossa taiteilija kuvaa itseään ”taiteilemassa” teoksia ja prosessoimassa kuvaa. Varsinaisissa maalauksissa ja piirroksissa Baumgartner pysyttelee (esimerkiksi Tarja Walter-Pitkäsestä, Vesa-Pekka Rannikosta ja Katharina Grossesta poiketen) melko perinteisesti maalauksen tai piirustuspaperin rajaamassa kuvatilassa, mikä ei tässä tapauksessa ole tietenkään mikään ongelma, vaan pikemminkin selkeästi tietoinen valinta.

Koska maalauksen käsite on viime vuosikymmeninä laajentunut tässä suhteessa merkittävästi, tätä ratkaisua voisi olla hyvä jollakin tapaa työn kirjallisessa osiossa avata ja perustella. Myös Baumgartnerin näkemys maalauksen mediumista olisi hyvä tuoda esille. Aiheestahan on kirjoitettu viime vuosina paljon (mm. Krauss, Rosalind, ”Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Winter 1999, Vol. 25, No. 2). Myös Jay Bolter ja Richard Grusin, Bruno Latour ja monet muut (uus)mediatutkijat tarjoavat ajankohtaisesti kiinnostavia näkökulmia ”medioiden jälkeiseen” aikakauteen, jota voi soveltaa monessakin mielessä myös ”modernin jälkeiseen” kuvataiteeseen). Nostan tämän aiheen esille, koska Baumgartner ei manitse tätä tematiikkaa varsinaisessa tutkimussuunnitelmassaan. Tutkimuksellisesti olisi kuitenkin antoisaa, jos hän jollakin tapaa tutkimustyönsä kirjallisessa osiossa avaisi oman työskentelynsä ja ajattelunsa suhdetta modernin taiteen ja modernin taiteen ”jälkeisen” (mitä tällä tarkoitetaankaan) aikakauden näkemyksiin maalauksen

ja kuvataiteen mediuumeista ja asemoisi itsensä selkeämmin suhteessa tähän ajankohtaisesti tärkeään keskusteluun (ja sen kautta myös modernin taiteen perinteeseen). Koska luettavissa oli tässä vaiheessa vasta tutkimussuunnitelma, voi tietenkin olla, että nämä asiat ovat hänellä jo itsestään selvästi jollakin tapaa mielessä...

Baumgartner korostaa taiteessaan myös ruumiillisuutta ja muodon ei-determinismiiä. Maalauksen ja piirroksen aiheet kuvataan teoksissa usein keskeneräisinä ja niissä korostuu voimakkaasti variaation ja vaihtoehtoisen esittämistavan mahdollisuus. Tässä mielessä Baumgartnerin teokset pysähtyvät ”tietoisesti” johonkin maalausprosessin vaiheeseen ja jättävät maalauksen kesken tai avoimeksi. Tämä hämäärittää taidokkaasti sitä, mikä voima oikeastaan ohjaa kuvan syntymistä: tietoisesti johonkin päämäärään pyrkivä (intentionaalinen) subjekti? Maalaustaiteen perinne? Muodon sisäiset lainalaisuudet? Ruumiillinen olemassaolomme? Spontaanisti etenevä, osin hallitsematon luomisprosessi? Viiva?

Kuvissa on oraalla jotakin (muoto, esittäminen jne.), mutta teosten visuaalinen ilmaisu ei vaikuta ohjautuvan yksinomaan tekijän intentionaalisen tahdon varaisesti kohti ”loogista” lopputulosta. Sen sijaan teokset pysähtyvät johonkin satunnaisen oloiseen hetkeen maalauksen tai piirtämisen prosessissa. Näin tehdessään ne tekevät näkyväksi tekijän intentioiden ohella sen, miten ”viiva vie” tai tietty sommitelmallinen muotoratkaisu ohjaa tekemisen prosessia. Samalla kokonaisuus on selkeästi hallittu ja harkittu. Tällaisen metodin ja sen sisäisten jännitteiden hienostunut esittäminen on yksi Kluuvlin näyttelyn hienoimmista anneista. Sekä Baumgartnerin piirrokset että hänen maalauksensa osoittavat hänen hallitsevan ongelma-alueen käsittelyn hyvin. Piirtäjänä Baumgartner tuntuu olevan sukua Outi Heiskasen ja Egon Schielen kaltaisille taidokkaille viivan käyttäjille. Myös hänen tapansa korostaa piirrokseellisen prosessin dynaamista ja osin ei-ennakoitavissa olevaa luonnetta tukee tätä vaikutelmaa.

Kokonaisuutena todettakoon, että Baumgartnerin Kluuvlin näyttely johdattelee pohtimaan monimuotoisesti länsimaisen kuvataiteen esittämisen perinnettä ja mahdollisuuksia nykyajassa. Teokset ovat kautta linjan taiteellisesti korkeatasoisia ja näyttelyn teema ja ongelmanasettelu on selkeästi rajattu ja toimii erinomaisesti osana hänen tohtorinopintojaan. Baumgartner osoittaa Kluuvlin näyttelyssä kykynsä hallita varsin hienosyisesti erilaisia kuvataiteen ilmaisumuotoja: videota, piirustusta ja maalausta. Myös

tutkimussuunnitelma ja oman taiteellisen työskentelyn teoreettinen jäsentely tukevat tässä vaiheessa hyvin toisiaan. Suosittelen, että *Yksityinen kokoelma* -näyttely hyväksytään osaksi hänen tohtorin opin- ja taidonnäytetyötään.

Helsingissä 22.5.2007
Tervehtii, Anita Seppä

Esitarkastuslausunto 1/2

Esitarkastuslausunto Stig Baumgartnerin näyttelystä
Yksityinen kokoelma, Kluuvlin Galleria 2.–18.3.2007

Stig Baumgartnerin näyttely Kluuvlin galleriassa koostui kahdesta kokonaisuudesta: lehtiöpiirustuksista ja videosta pienemmässä näyttelytilassa sekä maalauksista, piirustuksista ja videosta isomassa näyttelytilassa.

Näyttelyn idean Baumgartner määrittelee seuraavalla tavalla: Pohtia, miten katsoja sitoutuu abstraktiin kuvaan käyttämällä myös lehtiöpiirustuksia sekä videoteoksia kommentteina abstraktisille teoksille. Tämän Baumgartner tekee luomalla kaksi eheää näyttelykokonaisuutta kahteen tilaan. Näyttely oli mielestäni tarkasti koottu kokonaisuus ja harvinaisen onnistunut.

Baumgartner pyrkii tutkimussuunnitelmansa mukaisesti tutkimaan maalausta esityksenä sekä tekijän paikkaa maalauksen rakenteessa lähtökohtana maalauksen työskentelyprosessin analyysi. Näyttely konkretisoi monellakin tapaa, miksi maalaus esityksenä sekä itse työskentelyprosessi on mielekäs, tärkeä sekä haastava aihe. Näyttely on siis hyvä lähtökohta, mutta tutkimussuunnitelma vaatii tarkennuksia, ennen kaikkea selvemmän fokuksen. Luetteleen seuraavaksi esimerkkejä siitä miten Baumgartnerin näyttely sivuaa tutkimussuunnitelman aiheita:

Prosessi: Piirustukset ja maalaukset antavat hyvän kuvan prosessin monimuotoisuudesta, ei ainoastaan ajallisesti vaan myös tilallis-temaattisesti. Tietysti tapa esittää prosessi kokonaisuutena näyttelyssä antaa uuden ja oman kehyksen teoksille ja on siksi myös saman prosessin jatkumo. Mielestäni Baumgartnerin pitäisi huomioida tämä laajemmin tutkimussuunnitelmassaan.

Piirustus: Piirtäminen ja viivan merkitys jatkumona korostuu koko näyttelyssä (varsinkin toisessa videossa, joka on editoitu

tarkoin linjan lineaarisuutta seuraten). Myös viivan piirtyminen voidaan nähdä performatiivisena eleenä, taitelijan esiintymisenä kankaalla.

Tila: Ensimmäinen video tuo selvästi esiin maalaamista tapahtumisen paikkana. Video on editoitu johdonmukaisesti (ääni sekä taitelijan oma esiintyminen, jotka hajottavat tai laajentavat tapahtumia tilassa). Videon suhde lehtiöpiirustusten hahmoihin on hyvä, selkeä ja antoisa. Isomman huoneen dokumentaarisen periaatteen mukaisesti editoitu video uhkaa jossakin määrin ”vallata tilan” sekä prosessin, mutta laajempi sarja kauniita maalauksia muodostaa sille tarpeellisen vastavoiman.

Metodi: Kuvasarjat (piirustukset sekä maalaukset) ovat hyviä esimerkkejä metodin sekä mediumin (taiteilijan) välisestä jännitteestä (asia, josta Baumgartner mainitsee tutkimussuunnitelmassaan).

Näen tietyn vaaran siinä, että videoteokset mahdollisesti kehittyvät liian paljon dokumentaariseen suuntaan, että niistä tulee ”dokumentaatio prosessista”. Niiden kuuluu olla itsenäisiä teoksia sekä lisäkommentteja tutkimusaiheeseen. Toisaalta videot ovat oivallisia välineitä pohdittaessa maalauksen kuvallisuutta, mutta tämä vaatii, että niitä ei leikata lineaarisen logiikan mukaisesti.

Hyväksyn mielelläni Stig Baumgartnerin näyttelyn *Yksityinen kokoelma* osaksi hänen tohtorin opin- ja taidonnäyttettään. Näyttely oli mielestäni hyvin onnistunut. Tutkimussuunnitelma on vielä lyhyt sekä viittaava – toivottavasti se artikuloituu tarkemmin ajan myötä. Baumgartnerin näyttely antaa hyvät puitteet sen selvittämiseksi miksi ”maalaus esityksenä” on kiinnostava ja tärkeä aihe. Aihe, jota Baumgartnerin käyttämät välineet (maalaus, piirustus, video) sekä näyttelykokonaisuus nyt siis visuaalisesti mainiolla tavalla valottavat ja syventävät.

Karlstad 21.3.2007
John Sundholm

Linkittävä paperi 2/1

Stig Baumgartner

Näyttely MUU galleriassa 13.2.–8.3.2009

”Metsää puita ja muita aiheita”

Historiaa

Näyttelyn lähtökohtana on kolme teosta. Ensimmäinen niistä *Metsää, puita* on videoinstallaatio, jonka tekemisen aloitin vuonna 2006. Teos jäi sitten odottelemaan ja viime syksynä kuvasin materiaalia siihen lisää parin vuoden tauon jälkeen. Toinen lähtökohta on vielä varhaisempi, piirustussarja *Kaksi aikaa* vuodelta 2002. Sarja ei ole ikinä ollut esillä ja oli oikeastaan minultakin jo unohtunut arkistoihini. Kiinnostuin piirustuksista uudestaan ja tein sarjalle nyt talvella jonkinlaisen värillisen kommentin, maalauksen nimeltään *Yhteen liitetty*. Kolmas lähtökohta, video *Luola*, kuvattu sekin jo 2006, ei ollut ikinä löytänyt paikkaansa ja muotoaan. Työskenneltyäni kaksi *Kaksi aikaa* ja *Yhteen liitetty* -teosten kanssa aloin löytää *Luola*-työlle mielekästä käyttöä ja merkitystä ja tein loppuun tänä talvena videon ja siihen kuuluvat piirustukset ja maalausreliefin.

Näyttelyn työt olen valikoinut tutkimustani silmällä pitäen. Toisin sanoen olen samaan aikaan tehnyt myös muita teoksia – esimerkiksi aloittanut uuden maalaussarjan, jota olen esittänyt myös jo näyttelyissä. Näistä muista uusista töistä osa tulee 2011 Forum Boxin näyttelyyni, joka on taiteellisen osani kolmas ja viimeinen osa. Nyt esillä olevat työt halusin kuitenkin ”käsistä pois” ja osaksi tutkintoani, ennen kuin aikaa niiden aloittamisesta kuluu liikaa ja kun ne kerran (videoiden kohdalla) oli varta vasten opintoihini kuuluviksi tehty.

Tämä näyttely ja edellinen

Kluuvin näyttely 2007 oli kooste teemoista, joita olin käsitellyt maalauksissani muutaman vuoden ajan. Tuon näyttelyn teosten toistuvana teemoina ja aiheina oli orgaaninen, biomorfinen viiva ja muoto. Kluuvissa biomorfiset muodot rinnastettiin esimerkiksi piirrettyihin figuratiivisiin ihmishahmoihin poseeraamassa erilaisissa asennoissa. Näyttely oli myös tuon sarjan lopetus.

Nyt MUU gallerian näyttelyssä, Kluuvin näyttelyn tapaan, olen rinnastanut videoteoksia piirustuksiin ja maalauksiin. Olen edelleen kiinnostunut maalaamisen ajasta suhteessa maalaukseen konstruktioon – tai maalaamisen, piirtämisen ajatteluun. Piirustus *Kaksi aikaa* on tästä hyvä esimerkki ja lähtökohta. Minua kiinnostaa myös, miten katsojina kiinnitymme abstraktiin kuvakieleen, miten haemme merkitystä niissä.

Nyt esillä olevat teokset merkitsevät tilaa, rajaavat metsää, studiotilaa, galleriaa. Merkinnot ovat suhteellisen yksinkertaisia: puunrunkoja, värillisiä pintoja, värillisiä ympyröitä. Merkinnoillani en anna mitään symbolisia sisältöjä tai vaikka antaisinkin, ne olisivat kuitenkin hyvin suhteellisia ja vaihdettavissa. Nämä maalatut ja piirretyt rajaukset ovat teoksia, joilla on sommiteltu muoto. Sommitteluni ei lähde hierarkiasta, jossa jokin aihe nostettaisiin esille pääaiheena. Tavallaan konstruktivisen taiteen pelisääntöjen mukaan sommittelu itsessään muuttuu tällöin aiheeksi (kun varsinaista aihetta ei esimerkiksi voi enää erottaa taustastaan). Itse lähden omassa työssäni tilanteesta, jossa tähän formaaliseen malliin tulee repeämiä, henkilökohtaisia poikkeamia – tai sitten persoonallisia toistuvia sääntöjä, jotka virittävät teokset näkemisen arvoisiksi.

Tässä MUU:n näyttelyssä aiheena ei ole puut tai metsä vastaavalla tavalla kuin ihmisruumis tai biomorfinen muoto oli Kluuvissa. Toisin sanoen abstrakteissa teoksissani en välttämättä viittaa luontoon tai maisemaan eikä metsä tai puut sinällään selitä muita teoksiani näyttelyssä – vaikka kutsussa ne ovatkin rinnastettu. Lehdistötiedotteessa olen kirjoittanut lisää näyttelyn teoksista. Itseasiassa teokseni edelleen liittyvät figuuriin (vai pitäisikö sanoa figuratiivisuuteen eli ne lähtökohtaisesti esittävät jotakin aihetta).

Videoista

Videoni toimivat jonkinlaisena johdatuksena muiden teosten luonissa seurataan maalauksen tai piirustuksen syntyä. Niitä ei ole tarkoitettu elokuviksi, jotka toimisivat sellaisenaan. Siksi mielelläni esitän videot monitoreista ja/tai pienessä koossa, jotta niiden painoarvo ei kasva liian suureksi. Videot eivät ole kuitenkaan vain dokumentteja. *Metsää, puita* -työssä tämä on ilmeistä. *Luola* teoksessa on myös ”kerronnallisia” elementtejä: videossa

seurataan, miten työ edistyy, mutta tätä dokumentointia on toistuvasti rikottu pienillä eleillä, joilla työ ikään kuin palautetaan omaan kömpelöön materiaaliinsa, seinään, huoneeseen. Molempia videoita yhdistää niiden kommentti taiteen tekemiseen ja yleisöön. *Metsää, puita* -videossa ensimmäinen näyttely pidetään oikeastaan puille (tai ei kenellekään) ja tämä tapahtuma siirretään galleriaan. *Luola*-video tapahtuu myös omassa ateljeeluolassaan. Alkuperäinen työ jo maalattu umpeen, ja se on nyt MUU:ssa uudelleen rekonstruoitu galleriatilan ehdoilla. *Metsää, puita* -teoksessa video on rinnasteinen (tasavahva) piirustusten kanssa ja *Luola*-teoksessa video on enemmän viittauksen kaltainen, muistutus, todiste.

Painotan kirjoituksessani ja tutkimuksessani maalauksen ja piirustuksen teoriaa. Piirustus toimii yhtenä linkkinä videoiden ja muun tekemiseni välillä. Oikeastaan teoksiani voisi kutsua piirustuksiksi, joita teen myös videoiksi ja maalauksiksi.

Näyttelyn videoteokset seuraavat siis piirtämistä. Olen jossain esseessä verrannut piirtämistä ajatteluun: piirtämällä hahmotelu on asioiden järjestämistä jne. *Metsää, puita* -videossa yhtenä lähtökohtana oli siirtää tämä piirtämisen ajattelu videolle, tuoda prosessia esille videon ehdoilla. Varmasti työssä on olennaista, että kyseessä on metsän laitamat, mutta toisaalta video ei näytä vain metsää, puita vaan myös metodin, joka nopeasti muuttuu omaksi suljetuksi asiakseen. *Luola*-video toimii tässä mielessä hiukan samalla tavalla, vaikka onkin muodoltaan avoimempi. Metodi suljettuna jonain, kielenä, toistona on kuitenkin selkeästi läsnä ison galleriatilan abstrakteissa töissä ja siinä mielessä (metodillaan) *Metsää, puita* -teos ”selittää” muita töitä.

Videot ovat maalausteni ohella osa tutkimustani, mutta en tule varsinaisesti käsittelemään videoteosteni muotoa suhteessa video-taiteen historiaan. Videotyöt ovat itselleni jopa jossain mielessä puutteellisia ilman muita teoksiani ja kirjoituksiani työskentelystä. Ne toimivat siltana, linkkinä maalausteni ja kirjoitukseni välissä. Tämä kaikki siitä huolimatta, että videoteokseni teen kuitenkin teoksiksi, joilla on oma muotonsa ja keskenään yhteisiä teemoja. Maalauksistani en taas ajattele, että ne olisivat jotenkin puutteellisia ilman videoita.

Maalauksista

Teokseni ovat abstrakteja maalauksia/piirustuksia tai niin ne voi luokitella. Itse ajattelen, että valitsen abstraktion aiheeksi. Tulen myös pohtimaan tutkimuksessani, mitä tämä valinta tarkoittaa – miten abstraktio valitaan aiheeksi. Ja tämä osio oikeastaan tarkoittaa abstraktin maalaustaiteen historian kartoitusta ja omaa näkökulmaani siihen. Viittaan esimerkiksi 1980-90 luvun Peter Halley'n teksteihin, jotka itsessään kommentoivat mm. Barnett Newmanin tekstejä ja linkitän näitä ajatuksia 2000-luvun abstraktin maalauksen näkyvimpiin tekijöihin.

Tutkimus

Teosteni luonteen takia minun on vaikea kutsua maalaamistani tutkimukseksi. Tehdessäni yksittäistä piirustusta en ajattelu tutkimusta. Visuaalisen kielen tutkimus, tyylin, rakenteen analyysi on niin itsestään selvää ja näkyvää, että sen purkaminen verbaalisesti ei ole mielestäni mielekästä. Videoni tavallaan näyttävät tätä, mutta eivät varsinaisesti tutki: sommitteluopit ja vastaavat tutkisivat. Toisaalta oma ilmaisu, muodon antamisen prosessi, artikulointi, miksi sitä nyt haluaa nimetä, ei ole myöskään opinnoissani tutkimusta sinällään. Pyrkimyksenäni onkin määritellä myös, mihin tämä tutkimus sitten sijoittuu, jota mielestäni kuitenkin teen. Vaikka teokseni eivät yksinään vielä olisi tutkimusta, ovat ne kuitenkin tutkimuksen keskiössä, vetämässä sitä eteenpäin.

Tutkimus on myös väline, jota voin käyttää nostaakseni esille näkökulmia taidehistoriasta, jotka samalla valaisevat omia motiivejani ja käyttämiäni keinoja. Tämä ei tarkoita omien teosten tulkintaa eikä oman työskentelyprosessin tulkintaa. Niputtaessani tekijöitä ja taidehistoriallisia teemoja valitsemieni otsikoiden ja käsitteiden alle teen samalla koko ajan oman taiteellisen työni viitekehysten määrittelyä ja tätä voisi sitten kutsua tutkimukseksi. Siinähan tulkitse taidehistoriaa (joka tarkoittaa tietenkin myös nykytaidetta) uudesta (omasta) näkökulmasta. Tässä tilanteessa tekijä on kuitenkin väistämättä katsomassa omaa työtään valmiina (ikään kuin teos olisi jo todistanut tai tutkinut jotakin). Itselleni tuntuukin, että kirjallisen tutkimuksen kohteeksi (tai välineeksi) sopii paremmin työ, joka ei ole vielä valmis, joka on puutteellinen ja tutkimus tai siis kirjoitettu sellainen sitten täydentää sen valmiiksi.

Muita teemoja

Tällä hetkellä kirjoitan fragmentaarisesti eri pituisia tekstejä. Olen kuitenkin keräillyt joitain teemoja, joita tulevat toimimaan runkona kirjallisessa osassa. Se, että omat työni ovat tutkimuksen keskiössä ei tarkoita, että kirjoittaisin vain niistä, niiden tekemisestä tai vain tulkitsisin niitä. Näkökulma abstraktiin maalaustaiteen historiaan on yksi, josta jo mainitsin. Toinen liittyy sommitteluoppeihin ja piirtämisen teoriaan. Näistä aiheista olen pitänyt luentoja Kuvataideakatemiassa. Toinen opettamiseen liittyvä aihe liittyy elävänmallipiirtämiseen, ihmisaiheeseen tai miksei biomorfiseen muotoonkin, jos ajattelen Kluuvin töitä. Mallipiirustusta käytän esimerkkinä prosessin kuvauksesta ja sen suhteesta ilmaisuun ja ilmaisun kontrolliin.

Nyt MUU gallerian teoksista *Metsää, puita* -video liittyy oikeastaan aika läheisesti tähän mallipiirustusteemaan, aiheena vain puut. Lyhyesti: piirustusprosessissa tekijä ei ymmärrä kokonaisuutta, vaikka sitä metodin kautta hallitseekin – tai ymmärtää vasta jälkikäteen. Ilmaisu on tavallaan enemmän kuin tekijä, ja käytetyn piirustusmetodin avulla ilmaisu on hänestä irti. Mallipiirtämisen opetukseen liittyy tradition siirtäminen, sen sisäistäminen (tai pakottaminen jos ajattelee historiaa, miten vaan) mutta myös oma ilmaisun hallinta, miten sitä käytetään tai luovutaan jne. (tämä on tekijän paikan määrittelyä rakenteessa, viitaten tutkimusotsikkooni). Piirustuksen opettajana olen myös kiinnostunut liikkeen ja ajan kuvaamisesta ja modernin tanssin visualisoinnista piirtämällä. Tämäkin liittyy järjestämäni kurssiin Akatemiassa yhdessä TeaKin tanssitaiteen laitoksen kanssa. Liikkeen visualisointi, notaatio (vertaa Laban), tulee ajankohtaiseksi varsinaisesti seuraavassa näyttelyssäni ja sen uudessa piirustussarjassa. Todennäköisesti tuleva symposiumini liittyy näihin teemoihin ihmiskuvauksesta, ruumiillisuudesta ja liikkeestä piirtämisessä.

Linkittävä paperi 2/2

Aikaisemmin lähettämäni alustusteksti tuli tehtyä aikamoisella kiireellä näyttelyn alla, joten tässä muutama täsmennys siihen ja myös tutkintosuunnitelmaan. Koen lähettää nämä täsmennykset nyt tarpeellisenä pitämäni työskentelyseminaarin jälkeen, kun tietyt olennaiset asiat tuntuivat siinä tilaisuudessa jäävän osalta kuulijoista epäselviksi.

Ensinnäkin taideteosten ja tutkimuksen suhteesta:

Kun kirjoitan alustuksessa: ”teosteni luonteen takia minun on vaikea kutsua maalaamistani tutkimukseksi”. Tarkoitin tällä kirjoittamalla tekemäni yleisen teorian ja oman taiteellisen työskentelyn analyysin eroa. Olen jakanut vain kirjoittamiseen liittyvän tutkimuksen ja oman taiteellisen työskentelyn analyysiin erikseen ja haluan pohtia, miten näitä voidaan nimittää samaksi tutkimukseksi. Toisin sanoen taiteellisen työskentelyni analyysi tekovaiheessa pyrkii saamaan näyttelyn ja teokset valmiiksi ja täsmällisiksi ja jälkikäteen kirjoitettu analyysi taas pyrkii purkamaan asiaa yleisemmällä tasolla teoriaksi. Taideteoksen tekeminen, sen prosessi ei käänny mielestäni samalla tavalla yleiseksi teoriaksi, koska työskentelyssä voivat vaikuttaa jopa taiteilijalle itselle huomaamattomat vaikutteet tai niiden lopullinen analyysi saattaa kestää jopa vuosia. Siitä huolimatta teokset ovat luonnollisesti osa tutkimustani, sen keskiössä (ja siten tutkimusta). Koen kuitenkin itselleni rehelliseksi ja myös aiheeni kannalta oleelliseksi tuoda esille ja kartoittaa myös tätä puolta, jossa taiteilija ei välttämättä edes itse tiedä, miten oma ilmaisu taiteellisessa projektissa kehittyy. Tutkimus siinä tilanteessa on vähintäänkin ”epäselvää” jos tutkimusta ollenkaan. Tähän liittyen en koe myöskään ongelmaksi tuoda esille piirustuksia (”Kaksi aikaa”), jotka olen tehnyt jo ennen opintojeni aloitusta. Tämä on mielestäni aivan tyypillistä taiteilijatoimintaa, jossa jotkut vanhemmat aiheet pulpahtavat pintaan, kun aika on niille kypsä.

Näyttelyn teemasta:

Näyttely jakaantuu kahteen tilaan, joiden molempien teosten lähtökohtana on tilan merkitseminen, sen rajaaminen tai eristäytymisen tilassa: toinen tapahtuu metsässä toinen ateljeessa (ja luonnollisesti myös galleriassa). Tämä rajaaminen näyttäytyy minulle kahdella tasolla. Toisaalta tilan sulkeminen on vetäytyvää, mykkää ja sulkee tekijän myös pois. Toisaalta koen tämän rajauksen mahdollisuutena psykologisen jännitteen synnyttämiseen piirtämällä ja maalaamalla. Maalauksissani käyttämäni keinot ovat formaalisti niukat, kuten alustuksessa mainitsin. Halusin tutkia abstraktia kuvakieltä, joka lähentelee yksinkertaisuudessaan arkipäiväisyyttä,

mutta pystyy säilyttämään mainitsemani jännitteen. Aikaisemmissa töissäni tämä psykologisuus ja kehollisuus on ollut ilmeisempää. ”Kaksi aikaa” piirustukset toimivat näyttelyä tehdessä tämän yksinkertaisen formaalisen kuvakielen herättäjänä. Nämä piirustukset ovat edelleen minulle jossain mielessä mysteeri, mikä tarkoittaa että jaksoin niistä uudelleen kiinnostua. Pystyin kuitenkin tunnistamaan niissä jännitteen, joka liittyy ne mielestäni ajatteluun tai psykologisointiin, kuten myöskin muut näyttelytyöt. Tämä psykologisuus voi olla alitajuista tai kuten jo mainitsin tiedostamatonta (kun teos tulee esille vuosien päästä). Tämä hauraus tai herkkyyks, joka tämänkaltaiseen prosessiin liittyy on mielestäni juuri ongelmallista tutkimuskohteena (siis oman työskentelyn tulkinta ja analyysi ja siitä jo yllä mainitsinkin).

Tutkimuskysymys:

Tutkimuskysymykseni on lähes sama kuin tutkimussuunnitelmani otsikko (tämä ei ole ollut ainakaan seminaarissa kuulijoille selvää), eli Mikä on tekijän paikka maalauksen rakenteessa ja esityksessä.

Tutkin siis, mitä tarkoittaa rakenne sekä omassa työssäni että yleisesti modernissa maalaustaiteessa (ja nykymaalaustaiteessa). Tässä tulen viittaamaan mm. teorioihin ja oppeihin, joissa piirustusta ja maalausta analysoidaan syntaktisesti. Tutkin vastaavasti käyttämäni maalauksen esitys käsitettä omissa töissäni että yleisesti. Tässä viitataan muun muassa prosessimaalaukseen, metodiin, sarjallisuuteen niin modernissa kuin nykytaiteessa. Esitys-käsitettä tulen pohtimaan myös maalauksen tavasta tuoda esille omaa esitystään omana teemanaan, kuten esimerkiksi yleisesti tiedetään materiaalisuuden kautta, mutta myös muulla tavoin (tähän viitataan suunnitelmassa ajatuksella abstraktio aiheena). Tämä siis myös sekä omassa työssäni että yleisesti. Sitten pohdin tätä teki-jää eli miten maalari sijoittuu omassa ilmaisussaan näihin edellä mainittuihin (ja niistä ongelmista, mitä siihen liittyy, mihin olen jo muutaman kerran viitannut).

Käsitteet joihin viitataan lähtevät siis modernin taiteen perinteestä mutta on luonnollisesti välttämätöntä että en tutki vain taiteen historiaa vaan yritän tuoda uutta näkökulmaa esille nykymaalaustaiteenkeskusteluun, eli nostaa esille näitä käsitteitä ja osoittaa miten ne voitaisiin nyt tai edelleen ymmärtää.

Stig Baumgartner, 15.2.2009

Esitarkastuslausunto 2/1

Stig Baumgartnerin näyttely *Metsää, puita ja muita aiheita*
MUU galleriassa 13.2.–8.3.2009

Metsää, puita ja muita aiheita näyttelyllään Stig Baumgartner jatkaa tohtoriopintoihinsa sisältyvien taidenäyttelyiden sarjaa ja kehittää edelleen jo aiemmissa produktioissaan esillä olleita taiteellisia kysymyksiä. Kokonaisuus on hyvin linjassa sekä hänen aiemman työskentelynsä että päivitetyn tutkimussuunnitelman kanssa ja tuo tärkeän lisän hänen tohtoriopintojensa kokonaisuuteen.

MUU galleriassa on esillä Kluuvin näyttelyä selvästi suppeampi kokonaisuus, joka koostuu kolmesta teoksesta: 1) piirtämistä esittävistä videoteoksesta *Metsää, puita*, 2) 8-osaisesta öljyvärimaalausta ja lyijykynäpiirustusta yhdistelevästä teoksesta *Yhteen liitetty* sekä 3) *Luola*-teoksesta, jossa Baumgartner on jaotellut yhden maalauksen prosessin kolmeen erilliseen kokonaisuuteen: videoon ja piirustukseen sekä maalaukseen.

Kokonaisuutena näyttelyn teokset tuovat esiin varsin selkeästi rajatun maalaustaiteellisen problematiikan, joka käy kiinnostavaa dialogia Baumgartnerin tämänhetkisten kirjallisten pohdintojen kanssa. Tutkimussuunnitelmassaan ”Tekijän paikka maalauksen rakenteessa ja esityksessä” Baumgartner tarkentaa näyttelynsä ydinkysymyksiä. Kuten työsuunnitelmasta käy ilmi, hänen taiteellinen työskentelynsä lähtee liikkeelle näkemyksestä, että syntaktinen tapa tarkastella maalausta voidaan korvata ajallisuutta ja tilallisuutta korostavalla näkemyksellä, jossa maalaus saa *projektion* statuksen.

Baumgartneria kiinnostaa tässä yhteydessä myös modernin taiteen genealogia ja hän pyrkii asettamaan oman tutkimuksensa tältä osin huomattavan laajaan historialliseen kontekstiin. Lähtökohtaa voi pitää sekä teoreettisesti että taiteellisesti haastavana että modernin maalaustaiteen historiaa ja nykytilaa osin uudelleen arvioivana.

Ajatus maalauksesta projektiona saa sekä näyttelyssä että tutkimussuunnitelmassa hieman erilaisia muotoiluja. Esimerkiksi teoksessa *Metsää, puita* Baumgartner esittää esittämistä (maalamistaan) näyttämällä (video) millaisessa ympäristössä taiteilija piirtäessään ja maalatessaan tuottaa (re)presentaatiota todellisuudesta, ja millaiseksi tämä esitys lopulta muotoutuu (esim.

lyijykynäpiirroksia puun rungoista). Prosessinomaisuuden ohella tämä kokonaisuus nostaa esiin kysymyksen kuvan orgaanisesta luonteesta. Tämä sama näkökulma nousee vahvasti esiin myös Baumgartnerin maalauksissa.

Metsää, puita -teoksessa on tekeillä myös eräänlainen kaksoisikkuna maisemaan: videokuva esittää luontoa esittävän taiteilijan osana laajempaa maisemaa, mutta näyttää myös, millaisiin rajauksiin taiteilija lopulta ”sulkee” tämän esittämisen tai luomisen prosessiin. Tämän rajauksen seurauksena syntyy kuva, jonka ympärillä olleesta todellisuudesta (metsä ym.) ei jää katsojalle enää nähtäväksi mitään (tätä ei näytetä). Hyvin yksinkertaiselta näyttävän prosessin ja tuotoksen avulla Baumgartner onnistuu tässä teoksessa nostamaan esiin monia kuvan rakentumiseen, rakentamiseen ja vastaanottamiseen liittyviä monimutkaisia kysymyksiä, jotka ovat myös hyvin linjassa hänen teoreettisten pohdintojensa kanssa.

Yhteen liitetty käsittelee samansuuntaista ongelmakenttää puulevyille toteutettujen, ”keskeneneräisten” öljyvärimaalausten ja lyijykynäpiirrosten avulla. Teos on koostettu useista pienemmistä visuaalisista elementeistä, joista osaan on liitetty väripinta. Lopputuloksena on eräänlainen teoksen sisäinen rytmi tai kompositio, joka kuitenkin on tietoisesti jätetty kesken. Tämä tematiikka oli laajasti esillä jo Baumgartnerin Kluuvin näyttelyssä, minkä vuoksi en käsittele sitä tässä enää erityisemmin. Todettakoon kuitenkin, että tämä jännite työn alla olevan maalauksellisen struktuurin ja keskeneneräisyyden (teoksen prosessiluonne, tekijän valinnat, katsojan tila ”astua sisään teokseen”) toimii teoksessa jälleen erittäin kiinnostavasti.

Luola-teos purkaa puolestaan yhden maalaustaiteellisen prosessin kolmeen pienempään kokonaisuuteen. Esille on asetettu video ja piirros, jotka ”näyttävät” työn alla olleen maalauksen asteittaiset kehitysvaiheet sekä aiheen muuntelun. Teokseen sisältyvässä maalauksiosiossa nämä kaksi (ajallisesti aiempaa vaihetta) on koostettu maalaukseksi, joka näyttäytyy tässä kokonaisuudessa siis pitkän kehittelytyön tuloksena.

Tämä(kin) teos nostaa teoksen rakenteellisen rakentumisen ohella esiin kysymyksen maalauksen ajallisesta ja tilallisesta rakenteesta, mikä jää yleensä kuvia katsovalta yleisöltä näkymättömäksi. Tässä mielessä Baumgartnerin näyttelyä voisi kuvata myös pyrkimyksiksi tehdä maalausprosessi läpinäkyvämmäksi – joskin lopputuloksena on aina toki tekijän itsensä rajaama näkökulma tähän

prosessiin (josta eräässä mielessä rakentuu Baumgartnerin teosten toinen – tai ehkä varsinainen – struktuuri).

Katsojalle jää todellakin paljon dialogista tilaa keskustella teosten kanssa ja jopa ”elää” mukana osa teoksen ajallisesta elämästä, mikä on paitsi antoisaa, myös teoksen merkityksen (ja ontologian) määrittelyn kannalta olennaista. Baumgartner itse viittaa tähän vuoropuheluun teoksen ja katsojan välillä mm. pohtimalla teoksen ”tarinan täydentymisestä” katsomisen prosessissa. Tältä(kin) osin hänen tapansa käsitellä abstraktin maalauksen ontologiaa on selkeästi kiinni ajankohtaisissa kysymyksenasetteluissa ja lupaa kiinnostavaa tohtorin opinnäytetyötä.

Loppulauseena esitän vielä varmuuden vuoksi muutaman kriittisen huomion koskien Baumgartnerin tapaa käyttää tutkimuskäsitteitä – sanon ”varmuudeksi”, koska oletan hänen ajatelleen asiaa enemmän kuin mitä tutkimussuunnitelman tämänhetkisestä ulkoasusta voimme päätellä.

Se mitä Baumgartner tarkoittaa syntaktisella ajattelutavalla, selviää varmastikin tutkimuksen edetessä. Koska kyseessä on koko työn yksi keskeisin käsite, olisi kuitenkin hyvä avata jo tutkimussuunnitelmassa nämä perustermit niin, että lukija osaa arvioida mistä ne ovat peräisin ja mitä ne tarkkaan ottaen tutkimuksen tekijälle tarkoittavat.

Jäin itse esimerkiksi pohtimaan hieman hämillisen epätietoisena, käyttääkö Baumgartner syntaktisen ilmausta esimerkiksi formalistisen estetiikan jonkinlaisena synonyymina (näin oletan) vai liittyykö se pikemminkin joihinkin kielitieteen parissa kehitettyihin näkemyksiin teoksen olemisen ja toimimisen tavasta (struktuurismi, semiotiikka, poststrukturalismi) – tai kenties molempiin näihin? Myös esityksen tai (re)presentaation käsite, joka on tutkimussuunnitelman toinen ydintermi, kaipaisi täsmennystä, onhan kyseessä varsin monitulkintainen ja myös kiistelty termi, josta puhutaan valtavasti nykyisellä kuvantutkimuksen kentällä.

Kuten Baumgartner mainitsee toisaalla tutkimussuunnitelmassaan, hän aikoo pohtia tohtorin opinnäytteessään myös ”liikkeen, ruumiillisuuden ja ihmiskehon (ihmiskuvan) osuutta abstraktissa taiteessa ja omassa työssään”. Tämä kaikki on erittäin haastavaa ja kiinnostavaa. Ruumiillisuuden lisääminen maalauksen olemisen tavan määritelmään (ontologiaan) tuntuu kuitenkin vievän jälleen kerran koko työn ongelmanasettelua uusille urille – ehkäpä tällä kertaa kohti fenomenologista kuvan määritelmää?

Maalauksen prosessiluonteen ja ruumiillisuuden yhteen nivomisessa tulee tuskin eteen ongelmia. Jäin kuitenkin pohtimaan, miten esimerkiksi maalauksen prosessinomaisuus, tila, aika ja ruumiillisuus liittyvät yhteen Baumgartnerin tutkimuksessa? – ja ovatko kaikki edellä mainitut ”syntaktisen” ajattelun vastakohtia? Entä mihin Baumgartner viittaa puhuessaan (re)presentaatiosta; onko kiinnostuksen kohteena vuosituhanneen imitaatioteoria ja sen eri variaatiot, 1960-luvun kulttuurintutkimuksesta alkunsa saanut ”poliittisempi” representaatiokeskustelu (Stuart Hall ja monet muut nykyiset visuaalisen kulttuurin tutkijat), semioottinen representaatio, vai jotain muuta? Tätä kaikkea olisi hyvä jatkossa tarkentaa, jo tutkimussuunnitelman tasolla, jotta lukija osaa paikallistaa Baumgartnerin tutkimusongelmat nykyistä paremmin.

Uskon, että varsinaisessa kirjallisessa tutkimustyössään Baumgartner tulee kiinnittämään huomiota näiden epätarkkuuksien selventämiseen (tällainen käsitteiden avaaminen ja tarkentaminenhan ei vaadi käytännössä kovinkaan paljoa), enkä tässä halua puuttua asiaan enempää.

Kokonaisuudesta todettakoon vielä kerran, että esillä oli jälleen kiinnostava ja myös tutkimuksellisesti puhutteleva kuvataiteellinen kokonaisuus, joka jatkaa hyvin Baumgartnerin aiempia tohtoriopintoja.

Suosittelen MUU galleriassa esillä ollutta näyttelyä hyväksyttäväksi osaksi Stig Baumgartnerin tohtoriopintoja.

Helsingissä 5.3.2009

Anita Seppä

Esitarkastuslausunto 2/2

Esitarkastuslausunto Stig Baumgartnerin näyttelystä

Metsää, puita ja muita aiheita, MUU Galleria 13.2.–8.3. 2009

Stig Baumgartnerin näyttely MUU galleriassa on toinen esitarkastamani hänen tuotannostaan. Edellinen oli *Yksityinen kokoelma* (Kluuvin Galleria 2-18.3.2007) joka käsitteli maalausta esityksenä sekä tekijän paikkaa maalauksen rakenteessa. Myös tämä uusi näyttely sisältää videoita, piirustuksia sekä maalauksia, toisaalta Baumgartnerin aihe on nyt hieman spesifimpi: aiheena on maalaus prosessina sekä esityksenä. (Sanottakoon tässä yhteydessä

että Baumgartner on jättänyt monta eri tutkimussuunnitelmaa sekä täsmennyksiä. Olen aivan pragmaattisesti käyttänyt kaikkia tekstejä lausuntoani varten, päämääränä selvittää tutkimuksen kysymyksiä ja aiheita).

Metsää, puita ja muita aiheita on ehjä kokonaisuus. Näyttely on hieno, hallittu. Gallerian isossa huoneessa on vasemmalla sarja lyijykynäpiirustuksia joka koostuu seitsemästä kuvasta. Ne on ripustettu tavalla joka viittaa sarjalliseen jatkumoon missä ei ole alkua eikä loppua. Seuraava kuvasarja, *Yhteen liitetty*, koostuu kuvista sekä piirustuksesta gallerian seinällä. Kolmas teos, *Luola*, on kolmiosainen. Siihen kuuluu editoitu video (kesto n. kolme minuuttia) piirtämisen prosessista, piirustus sekä kolmiulotteinen teos. Eri materiaalit sekä välineet painottavat tekemisen prosessia.

Gallerian välitilassa on kaksi piirustusta puista. Ne ovat näyttelyn ainoat tavanomaiset taideobjektit, tuotteet. Kun kävin galleriassa juuri nämä kuvat, objektit, olivat ainoat jotka oli myyty. Väittäisin, että tämä asia kertoo jotain Baumgartnerin näyttelyn mielekkyydestä. Gallerian pieneen takahuoneeseen on sijoitettu pieni installaatio, *Metsää, puita*, joka koostuu videosta sekä piirustuksista. Lyhyt video sijoittaa tekijää siihen maisemaan missä luonnokset/piirustukset ovat syntyneet. Video ei ole dokumentaatio, vaan editoitu performatiivinen esitys tekijästä ja hänen maisemastaan.

Baumgartner kirjoittaa tutkimussuunnitelmassaan, että hän suhtautuu varauksella siihen millä tavalla hänen taiteellinen työnsä on tutkimusta. Tämän hän tekee asettamalla teorian ja tekemisen toistensa vastakohdiksi tavalla, jossa teoriasta tulee jotain yleistä, kaiken kattavaa sekä hypoteesimaista. Tällainen tulkinta teoriasta on aivan liian suppea. Teoria voi myös olla kirjoitettu artikulaatio jostakin missä itse kirjoitustapa tähtää asioiden systemaattiseen jäsentelyyn. Teoria siis selvittää ja on siinä mielessä instrumentaalista, mutta ei siinä mielessä, että kaikki artikulaatiot johtavat samaan tulokseen, eli ”yleiseen teoriaan”. Myös teoria on hakevaa, kysymysten asettelua.

Mikäli vertaan Baumgartnerin tätä näyttelyä hänen edelliseensä Kluuvin galleriassa näen mielestäni selvän jatkumon sekä kehityksen. Mielestäni videot ovat nyt paljon paremmin suhteessa kokonaisuuteen, ne toimivat viittaavina luonnoksina. Mutta, myös prosessi, siis tekijän prosessi, sekä teoksen ja tekemisen aika on mielenkiintoisella tavalla läsnä koko näyttelyssä. Näyttelyn koettuaan haluaa nähdä enemmän teoksia, sillä ne viittaavat mielestäni

kaikki juuri tekemisen jatkumoon, missä mikään ei ole lopetettu. Tämän takaavat juuri syntaktiset tai sarjalliset liikkeet sekä jäsentämistapa, jota Baumgartner on myös käyttänyt editoidessaan videoteoksia.

Hyväksyn epäilemättä Baumgartnerin näyttelyn *Metsää, puita ja muita aiheita* osaksi hänen opin- ja taidonnäytettään. Näyttely oli antoisa, hyvä kokonaisuus. Toisaalta ratkaisevaa tulevaisuudessa tulee olemaan, miten hän kehittää teoreettista tutkimustaan, toisin sanoen miten hänen sinänsä mielenkiintoiset sekä antoisat näyttelynsä sijoitetaan konkreettisemmin erilaisiin tutkimuskysymyksiin. Tutkimussuunnitelma on vieläkin liian laaja ja aivan liian yleisluonteinen, jotta tarvittavaa syvyyttä saavutettaisiin tutkimuksen asettamissa kysymyksissä.

Karlstad, 8.3.2009

John Sundholm

Vastaus tarkastuslausuntoihin

Kiitos lausunnoista. Näyttelyni MUU galleriassa oli suppeampi kuin edellinen Kluuvin gallerian näyttely ja sen osuus on muutenkin olla jonkinlainen sivupolku kahden näyttelyn välissä – tosin oleellinen sellainen. Itse ajattelin, että suhteellisen niukka visuaalisuus näyttelyssä oli katsojalle vaativa kokonaisuus, jos ei muuta niin ainakin aikaa vaativaa – ja kuten Sundholm tuntui vihjaavan, myös ostajille vaativaa, jos ja kun teokset olivat osittain suoraan galleriatilassa tehtyjä. Mielestäni tämäntyyppiset kaupalliset seikat ovat enemmän sopimuksenvaraisia asioita: olen ollut kiinnostunut teosten toteuttamisesta suoraan uniikkina yksityiseen ja julkiseen tilaan, mutta se ei nyt sen enempää liity tähän keskusteluun. Oli ilo kuitenkin huomata, että näyttelyn teoksille oli tarkastuksessa suotu aikaa ja tilaa sille vuoropuhelulle, jota olin siihen hakenutkin.

Olen pahoillani eri lapuista ja lipuista eli selvityksistä, mitä olen matkan aikana esitarkastajille lähetellyt. Opintomme rakenne on hiukan hämmäntävä. Heti kun on saanut näyttelyn valmiiksi, täytyy se pystyä sanallistamaan osaksi omaa suunnitelmaa, siis suhteessa menneisiin ja myös tuleviin näyttelyihin. Koska esitystarkastus on opintojen rakenteessa loppuun asti vaikuttavaa, täytyy olla varma, että ei esimerkiksi tulevaisuuden näyttelyissä ja kirjoituksissa

tee tai keksi jotakin, joka ei enää vastaa sitä mitä nyt tekee tai on sille vastaista. Tutkimussuunnitelman kirjallisen muodon hallinta, mitä kaikkea siihen sisällyttää, on myös ihan oma taiteen lajinsa. Ymmärrän, että sitä pitää tiivistää ja yksinkertaistaa. Otan nämä kommentit huomioon ja vastaan tässä niistä osaan.

Tekstissä mainitsemani syntaktinen rakenteellisuus viittaa nimenomaan formaaliseen esteettiseen maalauksen analyysiin ja siten myös formalismiin. Meillä Suomessa Unto Pusan Plastisen sommittelun oppi on tästä yksi yleisesti tunnettu esimerkki. Itse olen maisteriopintojeni aikana käynyt läpi pakollisen kurssin ”Kvaliset perusmuuttujat ja syntaktinen kuva-analyysi”, josta olen termin poiminut. Tutkimussuunnitelmani alkuperäinen ajatus lähti havainnosta, jossa keskustelu esimerkiksi opetustilanteessa valmistuvan maalauksen äärellä ei enää käyttänyt formaalisessa analyysissään niitä termejä, joita siihen yleisesti kuuluu: yksinkertaisesti sanoen puhutaan siis prosessista, kun ei haluttu käyttää sanaa sommittelu. Aloin pohtia tätä jaottelua.

Rakenne ja prosessi rinnastuksen olen itse ottanut käyttöön, toisin sanoen yritän sillä samalla valaista omaa työtäni aika käyttännöllisellä tasolla – enhän ole tekemässä kuitenkaan tutkimusta formalismin historiasta. Tähän liittyy myös pohdintani ruumiillisuudesta, joka kuitenkin tuntuu sen verran oleelliselta taiteellisen työn teemojen kannalta, että haluan sen liittää tutkimukseeni mukaan. Ruumiillisuuden käsite liittyy esimerkiksi pohdintaani ”piirustuksen näkyvyydestä”, joka yksinkertaistaen voidaan tutkimusotsikkooni liittää siten, että rakenteellisuus on jotakin näkymätöntä ja prosessi näkyvää tai että rakenteellisuus tulee näkyväksi prosessin myötä.

Ruumiillisuus liittyy myös maalausteni viivan analyysiin. Maalauksissani voin sanoa *tutkivani* käyttämäni biomorfista viivaa (esimerkiksi maalaukset Kluuvissa). Pohjustan tätä asiaa kokemuksellani havaintopiirustuksesta (esim. elävän mallin piirustus, tai *Metsää, puita* -video). Olen pohtinut tällaista piirustusprosessia suhteessa myös veistotaiteeseen ottamalla maalausten lähtökohdaksi veistoksia, joiden alkuperää voi pitää graafisena ja tutkinut niitä maalaamalla. Tätä graafisuutta en ala tässä määrittelemään tarkemmin – vertaa esimerkiksi Rodin tai Tapper. Jos ajattelemme, että ääriviivaa ei luonnossa ole (niin kuin sitä ei ole) niin piirretty ääriviiva ihmiskehosta koostuu lukuisista tai loputtomasta mää-
rärästä ääriviivoja. Silloin piirretyn viivan jännite syntyy sen mahdollisuudesta muuttua koko ajan toiseksi muodoksi. Maalaamani

biomorfinen ääriviivaa ikään kuin kantaa koko ajan mahdollisuuden mihin tahansa suuntaan, jännitteeseen tai muotoon, loputtomaan ruumiin (kuoren) viivaan. Tätä viivan mahdollisuutta muuttua tuon esille muun muassa tekemällä maalausprosessia näkyväksi. Toisin sanoen ruumiillisuus liittyy tässä tapauksessa formaaliseen analyysiin. Mutta toisin kuin esimerkiksi Pusalainen kuvanpinnan ehtoihin perustuva formalismi, viivan analyysi ei pyri tässä tapauksessa ”yleisiin” määreisiin, vaan se liittyy koko ajan yksityiskohtiin ja niiden tunnistamiseen toisin sanoen aiheisiin. Toisaalta maalausprosessin korostaminen, eleiden näkyväksi tekeminen, on usein maalauksen materiaalisuutta korostavaa ja siten kokemuksena ruumiillista – ei pelkästään ruumiin liikkeisiin liittyvää (käden jälkeen) vaan myös vaikkapa ruumiin eritteisiin assosioituvaa.

30.3.2009

Stig Baumgartner

Linkittävä paperi 3

Stig Baumgartner: *Hakunila-maalaukset*

Galleria Forum Box 8.1.–30.1.2011, avajaiset 7.1.2011 klo 17–19

Kaksi ja puoli vuotta sitten työhuoneellani turhauduin työn alla olleeseen maalaukseeni ja maalasin työn umpeen yhdeksi tummaksi neliöksi. Syntynyt uusi muoto tuntui heti muistuttavan minua jostakin. Annoin teokselle nimeksi: ”Piirrä neliö!” Tämä sanonta muistui mieleen lapsuudestani ja se tarkoittaa suunnilleen samaa kuin ”Tapellaanko?”. Aloin maalata vastaavia maalauksia lisää niin, että kankaalla saattoi olla maalattuna kaksi tai useampia neliöitä kiinnittyneinä toisiinsa.

Myöhemmin aloin liittää näitä maalauksiani mielessäni selkeämmin tiettyihin paikkoihin. Työt muistuttivat nyt esimerkiksi rakennuksista tai niiden betonielementeistä, mutta myös henkilöistä, veistoksista tai muista joskus näkemistäni maalauksista. Annoin sarjalle nimeksi, vantaalaisen lähiön mukaan, *Hakunila* – viitaten paikkaan, jossa olen suuren osan lapsuuttani ja nuoruuttani viettänyt.

Hakunila -sarjan maalaukset eivät perustu kuitenkaan suoraan luonnoksiin rakennuksista, paikoista, henkilöistä, maalauksista tai veistoksista. Näyttelyn teokset ovatkin enemmän tapakäsittelä muistoja tai mielikuvia, jotka olen nyt halunnut liittää

Hakunilaan, lähiöön, jossa esimerkiksi betonikorttelit on eroteltu toisistaan erilaisilla rakennuselementtien värityksillä. Hakunila on myös omanlaisensa esimerkki modernin arkkitehtuurin utopiasta ja sopivan konkreettinen esikuva maalausteni moderneille aiheille. Maalauksissani esittämiäni aiheita kuvailisinkin parhaiten muistojen betonipatsaiksi ja mielikuvien monumenteiksi. Kamppailuni näiden maalausten ja käyttämieni aiheiden parissa ovat lopulta mielestäni muotoutuneet inhimillisen kokemuksen kokoisiksi ja henkilökohtaisiksikin eleiksi.

Forum Boxin näyttelyssä *Hakunila*-sarjan teokset täyttävät gallerian kaksi alinta salia. Gallerian takatilassa on esillä pienempi kokonaisuus *Hakunila-maalauksen* kanssa rinnan tehtyjä muita piirustuksia ja maalauksia. Takahuoneen nimettömät geometriset maalaukset olen rinnastanut muun muassa piirustuksiini roomalaisista muotokuvapatsaista. Tilalliset ongelmat ja rinnastukset näissä takahuoneen teossarjoissa ovatkin eräänlaista viivan painovoiman tutkimista. Viivan paino – tai keveys – ilmenee tilallisina rakenteina, piirtämisen tapahtumana ja teoksen pinnan raapusteluna.

Stig Baumgartner

Esitarkastuslausunto 3/1

Stig Baumgartnerin näyttely *Hakunila-maalaukset*,
Forum Box 8.1.–30.1.2011

Stig Baumgartnerin talvella 2011 Forum Boxissa esittelemä teoskokonaisuus *Hakunila-maalaukset* on kolmas näyttely, joka sisältyy hänen tohtoriopintoihinsa Kuvataideakatemiassa. Esillä oli kaksikymmentäkahdeksan teosta sisältänyt, kahteen eri kerrokseen jaoteltu kokonaisuus. Alemman kerroksen maalaukset Baumgartner on nimennyt näyttelyn nimeä kantavan Hakunilan mukaan. Ylemmällä parvella oli puolestaan esillä piirroksia, digitaalisia piirustuksia sekä öljymaalauksia.

Baumgartnerin taiteelliset erityiskysymykset – abstraktin taiteen konkreettisuus, prosessinomaisuus ja sarjallisuus, tuntemattoman ja oudon suhde muotoon, viivan olemus – ovat vahvasti esillä. Tältä osin kokonaisuus on vahvasti sukua eritoten Kluuvissa taannoin esillä olleille teoksille. Väriskaala ja teosten tunnelma on kuitenkin erilainen Forum Boxissa. *Hakunila*-sarjan maalauksissa on

paljon tummaa syvyyttä, joka tuo ajoittain mieleen mm. Rothkon 1960-luvun alun maalaukset.

Jälkimmäiselle tyypillinen spiritualismi saa kuitenkin Baumgartnerin maalauksissa rinnalleen astetta rosoisemman yleisestetiikan. Yksi vaikuttavin esimerkki tästä on teos nimeltä *Hakan*, jossa Baumgartner käyttää vaikuttavalla ja yllättävällä tavalla lastulevyä maalauksen kompositionaalisena ja materiaalisena elementtinä. Myös värinkäyttö rakentaa tällaista monitasoisuutta tai ristiriitaa. Yhtä aikaa räikeä ja hiljaisen syventynyt vaikutelma välittyy esimerkiksi teoksesta *Yhteen liitetty*, jossa voimakasta oranssia taustaa vasten on esitetty painavia ja tummia, toisiaan vasten hakeutuvia muotoja.

Monissa alakerran maalauksissa yleisvärien tummuus ja ääri-
viivojen epäselvyys tuntuu johdattavan katsojaa muistamisen – ja myös näkemisen – hämärään, eräänlaiseen esikielelliseen esitodelisuuteen, jossa asioilla ei vielä ole selkeästi artikuloitunutta merkitystä tai hahmoa. Baumgartnerin teokset motivoivat kysymään myös ”tässä” ja ”toisaalla” hahmottuvien havaintojen välistä suhdetta. Tämä tilallisesti ja ajallisesti jännittynyt prosessinomaisuus ja avoimuus on varsin vaikeasti kielellistettävissä, koska se liittyy selvästi yhteen hyvin erityislaatuisen visuaalisen kokemuksen kanssa.

Baumgartnerin aiemmille näyttelyille tyypilliseen tapaan Forum Boxissa esillä olleissa teoksissa on työn alla myös tekijän suhde modernin abstraktin taiteen traditioon. Erityisesti sarjallisuuden ja abstraktin konkretismin teemat nousevat monissa teoksissa vahvasti esiin. Ylätasanteelle sijoitetuissa viivatutkielmissä tekijä työstää omintakeisesti myös viivan olemusta ja suhdetta kuvatilaa rakentumiseen.

Itselleni antiikin patsaista tehdyt piirrokset jäivät teoksina hie-
man etäisiksi, enkä onnistunut kovin hyvin liittämään niitä muihin esillä olleisiin teoksiin – ehkäpä osin siksi, että hyppäys esitystavassa tuntui niin suurelta täysin abstrakteihin maalauksiin ja piirroksiin verrattuna. Baumgartner onnistuu kuitenkin luomaan myös ylätasen teoksissaan – jotka ovat hengeltään ehkä astetta *Hakunila*-sarjaa analyttisempiä – varsin omintakeisen estetiikan ja visuaalisen ongelmatiikan, jota tutkii mielellään hitaasti ja pitkään.

Kokonaisuutena näyttely oli mielestäni varsin tasokas ja mieleenpainuva, ja Baumgartnerin teokset jäivät elämään mielessä pitkään näyttelyssä käynnin jälkeenkin. Erityisesti *Hakunila-maalauksista* muodostui itselleni eräänlainen ”Landet som icke är” – eli paikka, joka on tavoittamaton, mutta jonne silti alkaa intensiivisesti kaivata. Kuvataiteellisena kokemuksena tämä jännite on

äärimmäisen kiinnostava ja edellyttää tekijältä pitkälle vietyä ja kypsää taiteellista ajattelua ja tieto-taitoa.

Suosittelen omalta osaltani mielihyvin tämän näyttelyn hyväksymistä osaksi Baumgartnerin tohtorinopintoja.

Anita Seppä, dosentti

Esitarkastuslausunto 3/2

Esitarkastuslausunto Stig Baumgartnerin näyttelystä
Hakunila-maalaukset, Forum Box, 8.–30.1. 2011

Hakunila-maalaukset on kolmas tarkastamani Stig Baumgartnerin näyttely. Baumgartnerin näyttelyt ovat olleet harvinaisen onnistuneita, mutta taiteilijan tutkimussuunnitelma kaiken aikaa hapuileva. Tämä ehkä siksi, että tekijällä on välillä ollut liian suppea käsitys teoriasta.

Kirjallinen artikulaatio on teoreettista mikäli se tähtää asioiden systemaattiseen jäsentelyyn. Mutta teorian ei tarvitse viitata muhin teorioihin, ei pyrkiä yleistykseen, eikä olla hypoteesi jostakin. Teoria voi siis myös olla oman työprosessin jäsentämistä ja pohdintaa, sekä hakevaa ja kysymysten jäsentämistä. Baumgartner on tällä kertaa jättänyt päivitetyn tutkimussuunnitelman sekä alkuperäisen suunnitelman ja hakemuksen. Viimeksi mainittu on seitsemän sivun mittainen, kun taas päivitetty versio kattaa neljä sivua, joissa selvitetään kirjoitetun osuuden rakennetta sekä teemoja. Otsikona nykyisessä suunnitelmassa on ”Tekijän paikka maalauksen rakenteessa ja prosessissa”.

Baumgartnerin tohtorinopinnot näyttävät edenneen hyvin mielekkäällä tavalla. Baumgartner toteaa että ”tutkimuksen näkökulmasta valmistuneet maalaussarjat ilmenevät itsenäisinä väitteinä. Ongelmanasetteluni lähtee taiteellisen tutkimukseni kirjallisesta osuudesta kysymyksestä, miten voin tunnistaa valmistuvan ja jo valmistuneet maalaukseni väitteiksi, miten niitä voi käsitellä, ymmärtää ja minkäänlaista tutkimusta ne ovat”. Aihettaan Baumgartner lähestyy työprosessin kuvauksen kautta ja keskeisiksi teemoiksi nousevat piirtäminen ja ele sekä abstraktin maalaustaiteen tavanomainen käsitys kuva-aiheen ja rakenteen yhteenkuuluvuudesta. Tulkitseen, että maalaukset ovat väittämiä juuri näistä aiheista.

Baumgartnerin näyttely Forum Boxissa koostuu kahdesta osasta. Kaksi alinta salia esittävät pääasiassa isoja maalauksia, jotka melkein kaikki lähtevät liikkeelle yksivärisistä neliöistä. Maalaukset ovat hyvin hienoja, niissä yhdistyy mielenkiintoinen sarja jännitteitä. Ne ovat sekä klassillisia, tiukkoja sommitelmia että spontaaneja maalauksia, sekä maalauksia että esitys maalauksista, sekä piirustuksia että maalauksia jne. Mielestäni ne ovat oivia esimerkkejä Baumgartnerin mainitsemasta esityksellisyydestä ja jännitteestä kuvan sekä rakenteen välillä: ne viittaavat tapahtuneeseen, läsnäoloon ja suoritukseen ollen samalla kauniita, klassillisia taideobjekteja. Eräät teokset ovat ällistyttävän konkreettisia kuvauksia kohteistaan, esim. *Håkan*, *Lisbet*, *Vesitorni*. Abstraktit maalaukset ovat harvoin näin konkreettisia ja eläviä.

Takahuoneen piirustukset sekä digitaalinen video ovat mielestäni enemmänkin työprosessin dokumentointia sekä tutkimista, mutta suhteessa muihin teoksiin ne luovat mielenkiintoisen dialogin. Ehkä alaspäin valloittavat maalaukset ovat niin voimakkaita että ne vievät katsojan kaiken huomion ja energian. Toisaalta muodostaa alaspäin ja takahuoneen teosten välinen jännite ikään kuin oman väitteensä: takaspäin teosten keskittyessä viivan voimaan ja eleeseen on viivan voima ja ele alaspäin maalauksissa fuusioitu kuvaobjekteihin kuitenkin luopumatta jännitteestä kuvaillon ja kuvan, teon ja teoksen välillä.

Mielestäni *Hakunila-maalaukset* on mielenkiintoinen tutkimuksellinen jatke Baumgartnerin aiheille, eritoten esseeseen ”Muoto aiheena”, jonka hän mainitsee lyhyesti tutkimussuunnitelmassaan. Näyttely Forum Boxissa yllättää siinä mielessä, että Baumgartner pystyy elvyttämään abstraktin maalaustaiteen kaikkein käytetyimmän aiheen sekä materiaalin – yksivärisen neliön. Odotan siis kirjoitettuja esseitä suurella mielenkiinnolla.

Näin ollen ehdotan mielelläni että Stig Baumgartnerin näyttely *Hakunila-maalaukset* hyväksytään osaksi hänen tohtorin opin- ja taidonnäytettään.

Karlstad, 20. helmikuuta 2011
John Sundholm

Esitarkastuslausunto 4/1

Esitarkastuslausunto Stig Baumgartnerin tohtorin opin- ja taidonnäytteen kirjallisesta osiosta *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa*

Kuvataiteilija Stig Baumgartnerin tohtorinopintojen kirjallinen työ *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa* on omaääninen ja huolella pohdittu tutkielma piirtämisen ja maalaamisen taiteellisista ja metodologisista erityispiirteistä sekä Baumgartnerin oman taiteellisen työskentelyn ydinideoista. Työ on keveänoloisesti kirjoitettu, mutta asiasisällöltään painava ja ajankohtainen: se antaa hienolla tavalla äänen osaavalle ja lahjakkaalle kuvataiteilijalle ja taideopettajalle, jonka tietotaito on laajuudeltaan ja laadultaan vaikuttavaa.

Baumgartenin lähtökohtana on – perustellusti – hänen oma taiteellinen työskentelynsä, erityisesti kolme maalaussarjaa *Yksityinen kokoelma*, *Verkko* ja *Hakunila-maalaukset*. Näiden ohella hän käsittelee tutkimuksessaan myös muita teoksiaan ja teossarjojaan, mm. videoteosta *Metsää, puita* sekä erilaisia työhuonetilassa tai työhuonetilasta tehtyjä teoksia, tehden oman taiteellisten menetelmiensä ja ajattelutapojensa eri ulottuvuuksia lukijalle kiinnostavasti näkyväksi. Punaisena lankana läpi tekstin kulkee Baumgartnerin inspiroitunut suhde piirtämiseen, jonka hän määrittelee työnsä alkupuolella myös maalaustensa keskeiseksi tekijäksi.

Baumgartnerin osaaminen tällä alueella on hyvin vaikuttavaa. Hän eriyttlee monipuolisesti, kokeneesti ja luovasti sen kaltaisia piirtämiseen liittyviä ulottuvuuksia ja käsitteitä (joista monia hän kehittää onnistuneesti itse), joista kasvaa työn edetessä Stig Baumgartnerin oma kuvantekemisen ”oppi”, eräänlainen väljä metodologia. Tämä metodi – eli ”tapa kulkea tietä tai tiellä” (kreik. *methodos*) – ei kuitenkaan ole missään mielessä dogmaattinen tai suljettu, vaan pikemminkin pragmaattinen ja virheen ja epäröinnin estetiikalle perustuva. Toisin sanoen se koettaa näyttää, millaisia taideteoksen kompositioon, aiheeseen, värivalintoihin, jännitteisiin ym. liittyviin ydinkysymyksiin Baumgartner kiinnittää taidetta tehdessään erityistä huomiota ja ennen kaikkea miten tämä taiteen tekemisen ”tie” eli menetelmä suhteutuu virheen tai väärin valitsemisen ideaan.

Baumgartneria kiinnostaa virheen tai väärän valinnan esiintuominen kahdella eri tasolla: yhtäältä taideteoksen aiheena, toisaalta

osana teoksen kompositiota. Näkökulma on toki nykytaiteessa yleisemminkin tuttu, mutta ei liialti tutkittu. Avoimuus virheille, niiden integroiminen osaksi taiteellisen tutkimisen menetelmää, tuntuu olevan Baumgartnerille jopa eräänlainen taiteellisen vapauden ehto tai *credo*. Kuten hän kirjoittaa, ”ajattelen [...] maalaamalla ja piirtämällä esittämiäni pyrkimyksiä abstraktiin muotoon tietoisina epäonnistumisina” (s. 2), ja ”virheen käsite on ikään kuin teoksessa olevaa kitkaa, joka estää maalausta olemasta vain ennalta määrättyä järjestystä ja ennalta päätettyjä kuvallisia suhteita [...] Virhe on [...] paperille ilmestynyt jälki havainnon inhimillisestä ja aistimellisesta luonteesta – esimerkiksi merkki viivan kehollisesta viipymisestä” (s. 131).

Kehollisuuden ja ruumiillisen rajallisuuden teema on niinkään voimakkaasti läsnä virheen tematiikan syvällisemmässä kehityksessä. Baumgartneria kiinnostaa erityisesti ”kehollisen viipymisen” ja ”kehollisen kömpelyyden” aikaansaama visuaalinen jälki ja vaikutelma. Tätä tematiikkaa tukemaan hän on valinnut monia muitakin kiinnostavia termejä, esimerkiksi ”inhimillinen kömpelyys”, ”haparointi” ja ”ilmaisuun liittyvä avuttomuus”, jotka kaikki toimivat tutkimuksessa ”tietämisen”, ”hallitsemisen” ja ”osaamisen” eräänlaisena häiritsevästä vastaeleenä tai dissonanssina. Kolmas tutkimuksen ydinteema, tekijän paikka maalauksessa – jota Baumgartner on tutkinut myös varhaisemmissa performansseissaan ja installaatioissaan – jäsentyy niinkään pitkälti juuri tämän kontekstualisoinnin ja katsomistavan kautta.

Baumgartnerin tutkimus on kiinnostava syväluotaus modernin taiteen historiaan sekä nykytaiteeseen piirtämisen, kehollisuuden, performatiivisuuden ja virheen estetiikan näkökulmasta, ja se avaa monia uusia ja kiinnostavia näkökulmia paitsi tähän aihekenttään, myös Baumgartnerin omaan taiteelliseen tuotantoon.

Tekstin tasolla opinnäyte toimii hyvin. Kokonaisuus etenee sujuvasti, on toimivasti jäsennelty ja yksittäiset alaluvut ovat pituudeltaan helposti luettavia, samoin kuin Baumgartnerin teksti muutenkin: kielellinen ilmaisu on viimeisteltyä ja miellyttävällä tavalla ”luonnollista”.

Pidän Stig Baumgartnerin tohtorin opin- ja taidonnäytteen kirjallista osaa korkeatasoisena osoituksena hänen tiedoistaan ja taidoistaan kuvataiteen alalla. Mielestäni tutkimus rikastuttaa myös ajankohtaista taiteen tutkimuksen tietopankkia sisällöillä, joita (uskoakseni) ainoastaan kuvataiteilijan ammatin yksityiskohdat,

haasteet ja metodit perusteellisesti hallitseva tekijä pystyy tällä tavoin muotoilemaan. Teksti on myös hieno osoitus *art as research* -tyyppisestä tutkimuksesta, jossa taiteen tekeminen itsessään osoitetaan tiedollisesti moniulotteiseksi ja rikkaaksi prosessiksi, jossa yhdistyvät ainutlaatuisella tavalla älyllinen (myös akateeminen) sivistyneisyys, esteettis-synesteettinen ilmaisu ja inhimillisen elämisen kautta karttunut oivaltaminen ja viisaus.

Suosittelen ilomielin Stig Baumgartnerin tutkimusta hyväksyttäväksi hänen tohtoriopintojensa kirjalliseksi osioksi.

Helsingissä 9.1.2015

Anita Seppä

Taiteellisen tutkimuksen professori

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Esitarkastuslausunto 4/2

Esitarkastuslausunto Stig Baumgartnerin taidon- ja opinnäytteestä *Virhe abstraktissa maalauksessa*.

Tekijän paikka maalauksen rakenteessa

Stig Baumgartnerin taidon- ja opinnäyte käsittelee modernistisen maalaustaiteen keskeistä aihetta: mikä abstrakti maalaus on? miten suhtautua sen omaan ideologiapainotteiseen historiaan? miten maalata abstrakti teos nykypäivänä?

Baumgartner ei niinkään esitä suoranaisia vastauksia näihin kysymyksiin vaan valitsee lähtökohdakseen oman prosessinsa maalarina. Baumgartnerin päämääränä on, niin kun hän itse muotoilee, ”pyrkimys abstraktiin muotoon”, tämän pyrkimyksen näkee Baumgartner tietoisina epäonnistumisina siksi että abstrakti maalaus on väistämättä myös muuta kun ainoastaan ”oma rakenne ja muodollinen järjestys” (s. 3). Baumgartnerille tämä abstraktin maalauksen ”toiseus” ovat tekijän jälki sekä maalaukseen kätkeyty tarina. Kätkeyty tarina ei Baumgartnerin mukaan ole mimeettinen kysymys (mitä maalaus esittää) vaan metodinen (miten maalaukset on tehty). Nämä aihepiirit sivuavat mielenkiintoisella tavalla Baumgartnerin keskustelua piirtämisestä: piirtäminen on sekä tekijän näkyvää jälkeä että sommittelua.

Piirtäminen, tekijän jälki sekä abstrakti maalauksen muoto ja aihe ovat teemoja, jotka ovat olleet Baumgartnerin vaikuttavien

näyttelyjen aiheita. Maalaukset ja piirrokset ovat olleet harvinaisen onnistuneita ja taiteellisesti ne huipentuvat mielestäni *Hakunila*-sarjaan, siihen viimeiseen näyttelyyn Baumgartnerin taidon- ja opinnäytteessä. Sarjan vaikuttavat maalaukset käsittelevät sarjallisia jännitteitä, joista muodostuu Baumgartnerin tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä. Maalaukset ovat sekä klassisia, tiukkoja sommitelmia (niissä palataan abstraktin maalauksen haastavimpaan traditioon eli neliöön) että spontaaneja, jolloin tekijän jälki on kokonaisvaltaisesti läsnä. Näin ollen teokset ovat sekä maalauksia että esitys maalauksista, samalla tavalla kuin Baumgartnerin piirrokset ovat sekä viivan esille tuomista että kuva-aiheen luomista.

Mielestäni Baumgartnerin opinnäytteen kirjallinen osuus huipentuu nimenomaan *Hakunila*-sarjaan ja kappaleeseen 6. ”Abstrakti muoto aiheena”. Sitä ennen hän on kuitenkin käynyt tekstissään läpi seuraavia aiheita: 1. Maalauksen muoto-oppia, 2. Oudon kuvan ja sen maalamisen, 3. Piirustuksia havainnosta, 4. Piirustuksen jälkeä, 5. Piirustuksia veistoksista, veistoksia piirustuksista, sekä kuudennen kappaleen jälkeen, 7. Maalarin valinnan sekä loppusanat. Kirjallinen osuus käsiittää kaiken kaikkiaan 135 sivua.

Kappaleessa ”Maalauksen muoto-oppi” Baumgartner esittelee ”teoksen sommittelun ja tekotavan (prosessin) suhdetta” sekä ”väriin ja viivaan liittyviä sommitteluoppeja” (s. 9). Hän päättyy siihen, että traditionaaliset sommitteluopit ovat mielivaltaisia ja että ne eivät pysty oikeastaan kuvaamaan sitä tekemisen ja eläytymisen prosessia, jota abstraktin maalauksen tekeminen pitää sisällään. Toisessa luvussa, ”Oudon kuva ja sen maalaaminen”, Baumgartner keskittyy nimenomaan juuri tähän aiheeseen, eli miten hän kokee maalamisen prosessin sekä performanssin ja prosessimaisen taiteen vaikutuksen hänen työhönsä. ”Oudolla kuvalla” Baumgartner tarkoittaa avointa tekoprosessia, missä hän ei ”tiedosta” mitä hän on maalaamassa (s. 42). Luvut 3–5 käsittelevät piirtämistä opinnäytteen eri teemoihin liittyen, eritoten käsittepareja jälki/läsnäolo sekä sommitelma/aihe.

Kuudennessa luvussa, ”Abstrakti muoto aiheena”, Baumgartner siirtyy viivan piirtämisestä muotojen järjestelyyn kuvapinnalla. Nyt tekijän jälki on tilallinen kysymys eikä taiteilijan piirtämä viiva. Viimeisessä kappaleessa, ”Maalarin valinta”, Baumgartner sijoittaa *Hakunila*-sarjansa taidemaalauksen kontekstiin, esimerkkinä Philip Gustonin, Sean Scullyn sekä Peter Halley'n tuotannot.

Baumgartnerin opin- ja taidonnäyte on antoisa lukukokemus. Teksti on selkeää ja sisältää vähän kirjoitusvirheitä (olen löytänyt ainoastaan kolme, sivuilla 33; 40; 123). Tekstiosuus on kuvaileva, deskriptiivinen, mutta se valottaa hyvin Baumgartnerin laadukasta tuotantoa. Viimeisen kappaleen viimeisellä sivulla missä Baumgartner kuvailee teostaan *Yhteen liitetty* on mielestäni hyvä yhteenveto siitä, mihin Baumgartner tähtää tuktimuksellaan: avoimen työprosessin tarkkaan kuvailuun, oman läsnäolon tietoisuuden tarkasteluun sekä vapaaseen suhtautumiseen abstraktin maalaustraditioon. Sisällöllisesti minulla on ainoastaan kaksi pientä huomautusta: 1) Kun *grid*-keskustelu otetaan esille ensimmäisen kerran referoidaan sitä Altti Kuusamon kautta. Asia on siinä mielessä anakronistinen, että Rosalind Krauss käsitteli ”gridiä” jo paljon aiemmin (1979); 2) Hilma af Klint. Ruotsissa on käyty keskustelua siitä onko Klint abstrakti maalari ylipäättänsä sekä siitä miten tulisi suhtautua maalariin (eli Klintiin), joka ei itse käsittänyt teoksiaan taiteena; taideinstituutioonhan nosti hänet esille vasta 1980-luvulla. Baumgartnerin olisi ollut syytä viitata edellä mainittuun keskusteluun. Lisäksi kun Baumgartner *Hakunila*-maalauksen yhteydessä mainitsee, ettei Hakunila (Håkansböle) merkitse mitään suomeksi (Håkanhan on nimi), ei hän ole tietoinen siitä, että ”böle” on vanha ruotsinkielinen sana, joka tarkoittaa valloitetulle uusille viljelysmaaille pystytettyjä rakennuksia – eli tässähän sekä lähiö että moderniteetti kohtaavat.

Lopuksi haluan sanoa, että olen vaikuttunut siitä, miten Baumgartner pystyy elävöittämään abstraktin maalaustaiteen kaikkein käytetyimmän aiheen sekä materiaalin – yksivärisen neliön – ja avaamaan samanaikaisesti oman prosessinsa lukijalle. Piirrookset ja videotyöt täydentävät kuvaa Baumgartnerin prosessista sekä valinnoista. Ehdotan näin ollen lämpimästi, että Stig Baumgartnerin kokonaisuus *Virhe abstraktissa maalauksessa. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa* hyväksytään osaksi hänen tulevaisuudessa tarkastettavaa kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytettään.

Tukholma, 1. tammikuuta 2015

John Sundholm



Case 2

Tuula Närhinen (2016):

*Kuvatiede ja luonnontaide:
tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta.*

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-16-9>

Doctoral studies started: Autumn 2009

Doctoral degree granted: 8 November 2016

The pre-examination process of Tuula Närhinen's thesis includes several details that differentiate it from the other cases included in this book. First, Närhinen's research plan is rather short and concise, and it is not updated during the process, even if the planned number of artistic parts grows over the years of DFA studies from two to four. The key research questions, however, remained stable throughout the whole process. Second, Närhinen's concise linking papers focus on providing the pre-examiners with practical information concerning the exhibitions examined. Most of the content-related information is communicated through external links, which, from the archival point of view, is not necessarily a sustainable strategy. The thesis was published as an unusually extensive monograph (352 pages) that included a rich selection of visual references and documentations of the pre-examined works.

Pre-examined artistic parts of the doctoral thesis:

- 1) *Liplatus* (2009), Galleria Sculptor 21.10.–8.11.2009
- 2) *Merivesivärit* (2012), ART & HENVI, Helsingin yliopiston Tiedekulma 22.11.–13.12.2012
- 3) *Sateen kosketus* (2013), Kluuvin galleria 15.2.–3.3.2013
- 4) *Muovimuotoilua Itämerestä* (2014), Helsingin valokuvabiennaali 2014, Helsingin yliopiston kirjaston Kaisa-talo 27.3.–14.5.2014

Abstract:

Visual science and natural art: a study on the pictorial agency of natural phenomena Tuula Närhinen's doctoral research is built around an artistic practice that explores tracings and (photo)graphic recordings created by waves, rain and seawater. Re-adapting instruments derived from natural science, she constructs visual interfaces that enable us to move beyond the explicit and to grasp the unfurling of a world invisible to the naked eye. Närhinen's project considers the inherent visual potential in naturally occurring events. The thesis includes four exhibitions on the theme of water: *Clapotis* (2009), *Seawatercolours* (2012), *Touch of Rain* (2013) and *Baltic Sea Plastique* (2014). The artworks exhibit the making of the pictorial representations. The works emerge from interactions with water and result in gallery installations that, alongside the yielded graphs and artefacts, showcase the methods of inscribing and the devices implemented. The poetics of the practice arise from the corporeal enactment and the exposition of the medial translation. The artworks serve as case studies for further analysis of the cognitive and epistemic underpinnings of visual representation. In the written component of the thesis, Närhinen discusses aspects of visual knowledge in broader terms. Informed by the disciplines of science studies, natural history and philosophy her research compares and draws parallels between the instrumental practices of natural science and visual art, with an emphasis on optical technologies. The thesis focuses on pragmatic analogies between the scientific and artistic ways of knowing in order to explicate and contextualise methods of aesthetic meaning-making and to provide for a critical approach to the study of the phenomenal world.

Tiivistelmä:

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteessään Tuula Närhinen seuraa aaltojen, sateen sekä meriveden jättämien jälkien kuvallista jäsentymistä. Hän rakentaa laitteita, joiden avulla luonnonilmiöt piirtyvät näkyviin. Teokset saavat alkunsa havaintoja tallentavasta kenttätyöstä, ja niiden keskiössä ovat Närhisen soveltamat kokeellisen luonnontutkimuksen menetelmät. Närhisen työ arvioi luonnonilmiöiden kuvallista potentiaalia. Opinnäytteeseen kuuluu neljä vesiaiheista teoskokonaisuutta: *Liplatus* (2009), *Merivesivärit* (2012),

Sateen kosketus (2013) ja *Muovimuotoilua Itämerestä* (2014). Installaatiot dokumentoivat työprosessia: kuvausvälineet ovat olennainen osa teosta, ja ne esitetään yhdessä syntyneen kuvamateriaalin kanssa. Ilmiöiden fysikaalinen ja materiaalinen kirjautuminen näyttäytyy runollisena tapahtumana, jossa taiteilija, luonto sekä instrumentit toimivat yhteistyössä. Vesiteemaa tulkitsevat teokset muodostavat sarjan tapaustutkimuksia, joiden avulla Närhinen erittelee kuvaesityksissä syntyvää tietoa ja näköhavainnoista rakentuvaa ymmärrystä. Opinnäytteensä kirjallisessa osassa Närhinen tarkastelee kuvausmenetelmien tiedollisia ulottuvuuksia laajemmassa kontekstissa. Hän taustoittaa pohdintojaan luonnonhistorian, tieteen tutkimuksen ja (tieteen)filosofian esimerkein. Sekä taiteilijan että luonnontutkijan työ perustuu totuttujen kuvaamisen tapojen kyseenalaistamiseen ja uudistamiseen. Närhinen rinnastaa kuvataiteilijan työtä kokeellisen tieteen käytäntöihin ja selvittää erityisesti optisten instrumenttien merkitystä todellisuuden lähestymiskeinona sekä aistimaailman kuvallisena tutkimusvälineenä.

Tutkimussuunnitelma

Näkymätöntä kartoittamassa – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta ja tieteen keksinnöistä taiteilijan käytössä

Tutkimuksessani pohdin ilmiön näkyväksi tekemisen tapoja, tieteellisten menetelmien kuvallista potentiaalia sekä niiden käyttöä kuvataiteessa. Tutkimukseni kohteena ovat välineet ja menetelmät, joiden avulla voidaan tuottaa kuvamateriaalia luonnosta/maisemasta sekä erityisesti näköaistin ulottumattomiin jäävistä luonnonilmiöistä.

Ajattelen luonnontieteessä käytettyjä metodeja kommunikationa, joka mahdollistaa ”keskustelun” luonnon ja luonnonilmiöiden kanssa. Kuvallinen menetelmä esittää kysymyksen, ja luonnonilmiö antaa menetelmän avulla oman vastauksensa. Tai ehkä vastaajana ei olekaan ”luonto” vaan paremminkin väline itse, kyse on kulttuurisesta konstruktioista. Väline/kuvausmenetelmä näyttää luovan yhteyden ilmiöön. Kun annan ilmiölle ”keskustelukumppanin” aseman, se saa samalla jonkinlaisen subjektin roolin. Teoksissani olen leikitellyt tällä ajatuksella viittaamalla luonnonilmiöiden

jälkiin esimerkiksi *Tuulipiirtureissa* puiden ”käsialana” tai kasvi-väreistä tuotettuihin kromatogrammeihin kasvien ”maalauksina”.

Leikin varjolla lähestytään metafysisiä ongelmia: mikä ilmiö oikeastaan on, ja missä määrin sitä voidaan jälkien avulla tavoittaa? Keskeisenä kysymyksenä on, millä ehdoilla tieteen representaatiot voivat esittää ulkomailmaa. Tutkimusaiheeni sivuaa diskurssia, jota käydään (luonnon)tieteen rajoista ja mahdollisuuksista – kat-santokantojen ääripäinä tieteen positivismi/realismi ja relativismi.

Teoriaosuudessa tarkastelen luonnontieteen kuvausmenetelmiä suhteessa havainto-maailmaan ja havaitsemisen ehtoihin. Keskityn erityisesti ”luonto kirjoittaa itsensä” -tyyppisiin tekniikoihin, joissa väline/laite reagoi luonnonilmiöön ja tuottaa siitä kuvaa. Käyttä-mäni laitteet/menetelmät näyttävät kuvien rakentumisprosessin, ja välineiden tuottamien kuvien avulla pyrin kartoittamaan ilmiön kuvallisuutta. Tieteen kuvasto näyttää perustuvan kuvan todista-vaan voimaan: jos ilmiön saa ”vangittua” kuvaan, se on meille ole-massa ja ikään kuin enemmän hallittavissa. Taiteen puolella luon-nontieteen kuvausmenetelmiä sekä tieteessä käytettyjä kuvallisia esityksiä (joihin luen myös kuva-luettelot ja kokoelmat) voidaan pitää innovaatioina, perinnettä uudistavina kuvamaailman lähteinä sekä aistien jatkeina. Tieteen teoria tarjoaa mahdollisuuksia tar-kastella teoksilleni olennaista välineiden, niiden tuottamien kuvien ja ilmiön monimutkaista keskinäistä suhdetta. Taustalla on myös valokuvakeksinnön syntyvaiheiden kysymys siitä, mikä on kuvan-tekijän, välineen ja ”luonnon” osuus kuvan muodostumisessa.

Taiteellinen työskentelyni tähtää kahteen näyttelyyn. Ensimmäinen näyttely *Liplatus* tutkii aaltojen liikettä. Rakentamani lait-teet, aaltokiikari ja aaltopiirturi, tuottavat kuvia meren pinnasta ja pinnan alta. Näyttely on esillä galleria Sculptorissa 21.10.–8.11.2009. Työn ohjaaja: Hanna Johansson.

14.5.2009 Tuula Närhinen

Tracing Wind and Waves— the Pencil of Natural Phenomena

In my research I try to grasp the visual essence of natural phenom-ena and to investigate the means of their pictorial realization. In the center of my study are the instruments and devices that pro-duce pictorial material from natural phenomena and thus trans-form the imperceptible into perceptible.

I regard scientific methods as a way of communicating with nature and natural phenomena. The pictorial method or scientific instrument poses a question and the phenomenon replies. Or per-haps we should not say that the answer comes from “the nature”—it may rather be a product of the instrument itself and thus a cultural construction. Given the phenomenon a role of an “interlocutor” in the conversation, it becomes an acting subject. In my earlier works I have played with this (anthropomorphic) idea, e.g., while letting trees trace the shape of wind on their branches and calling this “signatures” of different tree species (*Windtracers*) or when speak-ing about the *Chromatograms of Plant Colours* as paintings made by the plant itself. Finally, this play leads to metaphysical problems: what is a ‘phenomenon’ and how can it be traced?

When I endeavour to explore the pictorial potential of natural phenomena with help of different devices/instruments, I also exam-ine the way images are constituted. Science uses images as tools. They are witnesses of a scientific hypothesis: when a phenomenon can be captured in a picture the resulting image acts as a proof of its existence. In visual arts the scientific instruments can be regarded as visual innovations, aids to the senses and sources for a renewal of the pictorial tradition. Art studies the way these im-ages are consti-tuted in order to discover new relations between images and reality.

Linkittävä paperi 1

Tuula Närhinen:

Liplatus Kluckande Clapotis

21.10.–8.11.2009

Lehdistötiedote

Olen rakentanut laitteita, jotka tuottavat kuvia aalloista – sekä meren pinnalta että pinnan alta.

Aaltokiikari näyttää pinta-aaltojen liikkeen valokuuvina. Laite koostuu mustasta laatikosta sekä läpikuultavasta muovikalvosta. Kalvo toimii kuvapintana, ja laatikko varjostimena. Asetin maalaus-telineellä lepäävän laatikon matalaan rantaveteen ja suuntasin sen kohti aurinkoa. Lähellä veden pintaa sijaitsevalle muovikalvolle alkoi muodostua jatkuvasti muuttuvia aaltokuvioita, joita ei ilman tätä

yksinkertaista laitetta voi suoraan havaita. Aaltojen koverat pohjat toimivat linsseinä, jotka kokoavat ja heijastavat valon juovamaisiksi kuvioiksi kuvatasolle. Olen valokuvannut varjostinpinnalta aaltojen pysäytyskuvia sekä tallentanut videolle liikkuvia aaltokuvioita.

Aaltopiirturi muuttaa merenpinnan alaisia paineaaltoja kuvaajan muotoon. Sen toiminta perustuu veden painetta aistiviin kumi-pintaisiin suppiloihin. Toinen suppiloista on veden alla, ja ilmaletku yhdistää sen veden päällä olevaan suppiloon. Kun vedenalaisen suppilon kumipinta liikkuu paineaaltojen tahtiin, pinnan yläpuoliseen suppiloon kiinnitetty kynä kirjaa aaltokäyrää paperille. Paperi liikkuu eteenpäin pienen jousimekanismin vetämässä kolkassa.

Myrsky vesilasissa perustuu vedenalaisiin paineaaltoihin. Vettä sisältävä U:n muotoinen astia yhdistyy ilmaletkulla mereen. Aallokön rytmi näkyy veden korkeuden vaihteluna horisonttia vasten asetetuissa kapeissa putkissa. Videolta voi seurata vesipatsaiden liikkeitä erilaisissa sääolosuhteissa.

Aaltomaisemia on sarja poikkileikkausvalokuvia matalasta rantavedestä. Rantaveteen puolittain upotettu mustavalkoinen valokuvapaperi rekisteröi muutoksia vedenpinnan tasossa. Kun aalto lyö rantaan, valokuvapaperin yläosa kastuu, ja aallon kuva piirtyy tummana jälkeenä paperiin.

Kiitokset: Avek, Konstsamfundet, Kuvataideakatemia,

Taiteen keskustoimikunta

Lisätietoja sekä kuvia teoksista: www.tuulanarhinen.net

Esitarkastuslausunto 1/1

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen näyttelystä

Liplatus – Kluckande – Clapotis Galleria Sculptorissa 21.10.–8.11.2009

Tuula Närhinen varioi näyttelyssään jo useamman vuoden kehittämäänsä työtapaa, mutta nyt mittakaavaltaan suurimuotoisempina töinä. Kokemuksena näyttely on ensin ennen muuta tyylikäs ja kirkas, suuret vettä ja valon liikettä toistavat kuvasarjat ovat kau- niita ja vangitsevia, musiikin kaltaisia rytmikuvioita. Mutta pian näyttelyn humoristinen ja työprosessit avoimesti esittelevä luonne houkuttelee tutkimaan yksityiskohtia, ja saa fysiikasta piittaamattomankin kiinnostumaan ja kyselemään, miten tämä on mahdollista,

miten tämä toimii, miten tämä syntyy. Närhisen työ tuntuu jo ensi- vaikutelman tasolla olevan hyvin kirjaimellisella tavalla tutkimusta, havainnointia, keksintöjä.

Lehdistötiedotteessa Närhinen toteaa: ”Olen rakentanut lait- teita, jotka tuottavat kuvia aalloista – sekä meren pinnalta että pin- nan alta.” Laitteet tai tekniikat ja teokset tai sarjat ovat *Aaltokiikari*, *Aaltopiirturi*, *Myrsky vesilasissa* ja *Aaltomaisemia*. Suuret valojuo- vakuvasarjat on tuotettu aaltokiikarilla, joka näyttää pinta-aalto- jen liikkeen valojuovina. Toinen laite on aaltopiirturi, joka muun- taa merenpinnan alaisia paineaaltoja suppiloiden avulla siten, että kynä piirtää pientä aaltokäyrää paperille. Myrsky vesilasissa syn- tyy vedenalaisista paineaalloista, jotka näkyvät u:n muotoisessa letkussa vedenpinnan vaihteluna. Neljäs tekniikka ja teossarja on nimeltään *Aaltomaisemia*, ja se muodostuu sarjasta matalassa ran- tavedessä kastettuja valokuvia.

Vaikka aaltokiikarilla tuotetut ja valokuvatut valorytmit (mm. näyttelykutsun kuva) ovat näyttelyn visuaalisesti hallitseva ja ehkä vahvimmin kuvataiteellisesti vakuuttava osa, oma suosikkini oli kui- tenkin *Myrsky vesilasissa*, ei niinkään hauskan nimen vaan ennen muuta idean ja toteutuksen tarkkuuden vuoksi. Videokuva meren- rantamaisemasta jakautuu kahtia kuvan etualalla olevan pystytangon ja sen kummallakin puolella näkyvän muoviputken avulla. Putkissa liikkuvan veden pinta vaihtelee horisonttiviivan molemmin puolin, heilahdellen enemmän tai vähemmän, aallokon mukaan vaihdellen. Kuvan etualalla näemme myrskyn miniatyyrimuodossa, ja sen taus- talla näkyvät säätilan ja luonnonolosuhteiden vaihtelut maisemassa. Vaikka tarkkaa syy-yhteyttä ei ymmärtäisikään fysiikan tasolla, sen oivaltaa todeksi havainnollistuksen myötä. Viehättävää tässä on hal- litsemattoman hallinta, ja myös muutosten skaala, heilahtelujen vaih- telu vedenpinnan pienestä tasapainottelusta horisonttiviivan molem- min puolin, suureen heiluriliikkeeseen, aallokon myllerrykseen.

Aaltopiirturi on Närhisen aiempien tuulipiirtureiden sukulai- nen, vaikkei kynän piirrosjälki tuotakaan yhtä näyttävää visuaa- lisuutta. Siinä laitteen, itse kojeen keksiminen ja rakentaminen näyttäisi olevan keskeisempi osa teosta kuin sen tuottama jälki. Hiukan toisella tapaa käsitteellinen ja ajatuksena romanttisempi on aaltomaisemien sarja, joka on kyllä visuaalisestikin kiinnostava, mutta jonka pääviejätyys on nimenomaan siinä, miten se on tehty, antamalla aaltojen rantaan lyödessään jättää jälkensä valokuvapa- periin kastellen sen osittain.

Tutkimussuunnitelmassaan ”Näkymätöntä kartoittamassa – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta ja tieteen keksinnöistä taiteilijan käytössä” Närhinen toteaa pohtivansa ilmiön näkyväksi tekemisen tapoja. Tutkimussuunnitelma on lyhyt ja ytimekäs, ja se tarjoaa selventävän taustan näyttelyn teoksille. Närhinen nostaa tutkimuskohteekseen ”välineet ja menetelmät, joiden avulla voidaan tuottaa kuvamateriaalia luonnosta/maisemasta sekä erityisesti näköaistin ulottumattomiin jäävistä luonnonilmiöistä.” Näyttely vastaa selkeästi tähän suunnitelmassa esitettyyn tavoitteeseen. Erityisen kiinnostava on ajatus luonnontieteellisten metodien käytöstä kommunikointivälineenä, joiden avulla luonnon kanssa voi ”keskustella”, kun ilmiö ”vastaa” jonkun käytetyn menetelmän avulla. Vaikka Närhinen myöntää että vastaajana on tosiasiaassa väline itse, se tarjoaa yhteyden kuvattuun ilmiöön. Katsojan näkökulmasta ajatellen Närhinen antaa luonnonilmiöille puheenvuoron, tarjoamalla jonkinlaisen ”vahvistimen”, jälkiä tuottavan välineen, jonka avulla luonnonilmiöt – tässä aallot – voivat itse tuottaa taidetta. Luonnonilmiöiden valjastaminen tuottamaan jälkiä voidaan tulkita tilan antamiseksi niille. Toisaalta, kuten Närhinen toteaa tutkimussuunnitelmassaan, tieteen kuvasto perustuu kuvan todistamaan voimaan, ilmiö pyritään vangitsemaan kuvaan. Närhinen palauttaa suunnitelmansa valokuvauksen peruskysymyksiin kuvantekijän, välineen ja luonnon suhteesta kuvan muodostumisessa. Toisaalta tämäntapainen työskentely rinnastuu myös erilaisiin sattumageneraattoreihin, joiden avulla taiteilija luovuttaa osan omasta tekijänvallastaan muille, kuten arpakuutiolle, esittäjälle, katsojalle, tuulelle tai matemaattiselle periaatteelle.

Närhinen toteaa lähestyvänsä leikin varjolla metafysisiä ongelmia, kysyvänsä ”millä ehdoilla tieteen representaatiot voivat esittää ulkomaailmaa” ja sivuavansa siten kysymystä luonnontieteiden rajoista ja mahdollisuuksista. Tuo käsite ”ulkomaailma” havahduttaakin lukijan pohtimaan minkälaisesta maailmasuhteesta oikeastaan on kyse. Luonnontieteellinen asennoituminen, leikillinen tai ei, sisältää oletuksen ulkopuolisesta tarkkailijasta, joka voisi itse olla vaikuttamatta ilmiöihin niitä tarkkaillessaan tai, kuten tässä tapauksessa, olla vaikuttumatta itse ilmiöistä joita avoimesti aiheuttaa. Kuitenkin luonnon prosessien työstäminen ja käyttäminen väijäämättä havainnollistaa myös erilaisten ilmiöiden keskinäiset riippuvuudet ja ainakin viittaa luonnon ymmärtämiseen systeemisenä kokonaisuutena, jonka osa taiteilija itsekkin on.

Närhisen tutkimussuunnitelma on kiinnostava, näyttely *Liplatus* liittyi selkeästi suunnitelmassa esitettyyn kysymyksenasetteluun ja näyttely oli nähdäkseni taiteellisesti erittäin onnistunut kokonaisuus. Suosittelen mielelläni sen hyväksymistä Närhisen kuvataiteen tohtorin tutkinnon opin- ja taidonnäytteen osaksi.

Helsingissä 26.11.2009

Annette Arlander

Esitystaiteen ja -teorian professori, Teatterikorkeakoulu

Esitarkastuslausunto 1/2

Kuvataideakatemia esitarkastuslautakunnalle

Lausunto Tuula Närhisen kuvataiteen tohtorin tutkinnon osaksi tarkoitettusta näyttelystä *Liplatus*, Galleria Sculptor, Helsinki 21.10.–8.11.2009

Tuula Närhisen näyttely on temaattinen kokonaisuus, jonka kaikissa teoksissa aiheena ovat (meren) aallot ja veden liike. Hän on pyrkinyt löytämään erilaisia taiteellis-teknisiä tapoja kuvata ja talentaa aaltojen liikettä. Näyttelyyn johtaneessa prosessissa voidaan havaita Närhisen leikkivä ja tutkiva luonne, esillepanossa puolestaan näkyy hänen selkeyteen pyrkivä ja opettava piirteensä.

Näyttely on korkeatasoinen, kokeneen ja keinoistaan tietoisien taiteilijan työnäyte. Tuula Närhinen onnistuu laventamaan sinänsä yksinkertaisen aiheensa helposti gallerian mittoihin. Kokonaisuus on yhtä aikaa niukka ja monipuolinen.

Kiinnitän huomiota kahteen asiaan. Ensimmäinen niistä on Närhisen tutkimusten abstrakti taso. Toisin kuin monen muun ns. taiteellista tutkimusta tekevän taiteilijan kohdalla, Närhisen tapauksessa prosessi voidaan palauttaa yksinkertaiseen ja selkeään tutkimuskysymykseen. Tämän näyttelyn kohdalla se olisi: Miten voisin kuvata meren aaltoja? Teokset ja niiden valmistamisen menetelmät ovat vastausta tähän. Kysymys ja vastaukset täyttävät hyvän ja ekonomisen tutkimuksen tunnuspiirteet. Mainitsemani abstrakti taso syntyy siitä, että Närhinen ei pyri missään vaiheessa esittämään tuloksiaan standardien puitteissa. Kaikki hänen apparaattinsa ja niiden tuottamat tulokset ovat mitta-asteettomia. Ne ilmentävät kohteessa havaittavia muutoksia, mutta eivät ilmoita näille muutoksille mitään numeraalisia arvoja. Näin esimerkiksi

Aaltopiirturi toimii (paine)aaltojen kuvaajana aivan samoin periaattein kuin sydänkäyräpiirturi tai seismografi, mutta vailla pyrkimystä antaa tallentuville havainnoille sellaisia määreitä kuin ”normaali” tai ”poikkeava”. Teoksessa *Myrsky vesilasissa* ei siinäkään ole mitta-asteikkoa, joskin videolla katsoja saa nähdäkseen yhtä aikaa sekä instrumentissa tapahtuvan muutoksen että itse ilmiön. Tämä Närhisen teosten yhtäaikainen eksaktius ja mitta-asteettomuus muistuttaa hauskaasti kaikkien standardiemme historiallisuudesta ja sopimuksenvaraisuudesta. Teosten taustalla voi nähdä Lauri Anttilan mitta-asteettoman lämpömittarin vaikutusta.

Toinen asia, johon haluan kiinnittää huomiota, on Närhisen teoksille ominainen kaksinkertainen translaatio. Tarkoitin täällä sitä, että hän joutuu ensin kehittämään keinot ilmiöiden tallentamiseen, toisin sanoen rakentamaan laitteita, joilla on mahdollista kääntää ison ja muodoltaan vaihtelevan muuttujan (meren liikkeet) piirteitä pienempään ja hallittavampaan muotoon. Tuloksena syntyy eri tyyppisiä kuvallisia esityksiä – valokuvia, videokuvaa, graafisia jälkiä. Tullakseen kunnolla ymmärretyiksi nämä vaativat kuitenkin oman syntyprosessinsa selvittämistä, toisin sanoen niiden tallentamiseksi rakennettujen laitteiden selostamista, kuten Närhinen näyttelyssä tekeekin.

Koko kulku alkuperäisestä tutkimuskysymyksestä näyttelyyn on siis pohjimmiltaan symmetrinen, ellei peräti krapukäännöksen kaltainen. Saavutettuaan vastauksensa (taideteokset) taiteilija joutuu palaamaan prosessinsa alkuun, jotta katsojalle selviäisi mistä on kysymys. Närhinen ei siis näytä pelkästään ilmiöitä ”esittämisenä”, vaan myös keinonsa eli ”esittämisen esittämisen”. Tästä syntyy näyttelylle ominainen didaktinen sävy. Närhisen teoskokonaisuutta onkin mielestäni mahdollista lukea myös taidekasvatuksellisenä hankkeena, ilman että taiteellinen aspekti siitä kärsii. Voin kuvitella esimerkiksi kuvataideopettajan, joka näyttelyn nähtyään osaa soveltaa sen teemoja ja metodeja koululaisten kanssa taide- ja tiedeopetukseen. Närhisen taiteellisille tutkimustuloksille voidaan siis ajatella käytännön sovelluksia.

Tuula Närhisen onnistuneesta näyttelystä tekee mieli vielä erikseen mainita hänen mainio lo-fi teknologiansa, joka puhkeaa kauneimpaan kukkaansa *Aaltopiirturin* nautinnollisissa yksityiskohdissa. Heureka, kumihanska pitää!

Katson, että Tuula Närhisen näyttely soveltuu mitä parhaimmin osaksi hänen tohturityötään. Puollan sen hyväksymistä.

Pohjanmaan radalla, välillä Kokkola-Ylivieska 2.11.2009

Jyrki Siukonen, lehtori, dosentti, Lapin yliopisto

Linkittävä paperi 2

Hei,

Ohessa tiedot tutkintooni liitettävästä uudesta työstä, joka on parhaillaan esillä Helsingin yliopiston Tiedekulman kellarissa. Näyttelyn osoite ja aukioloajat (huom. su suljettu!) tässä:

Prima Materia – neljä taiteellista tutkimusta ekologiasta

22.11.–13.12.2012

Helsingin yliopiston Tiedekulma, Aleksanterinkatu 7

Avoinna ma–pe 10–20 ja la 10–17

Teoksessani on kolme osaa: 1) Itämeren keittotaidetta 2)

Merivesivärimaalaukset ja 3) Vesivärikiikari

Lyhyet teoskuvaukset suomeksi ja englanniksi oheisessa pdf-liitteessä. Tekstin hyperlinkit johtavat netissä julkaistuihin kuviin sekä blogiin, jota kirjoitin viime kesänä teosta tehdessäni.

Lisätietoja teoksesta sekä näyttelystä (englanniksi) tässä:

http://bioartsociety.fi/art-henvi/?page_id=10

Teoskuvien osalta sivusto täydentyy vielä lähiaikoina.

Yt. Tuula

ps. Näyttelytilaan saattaa olla hieman hankala löytää. Lähestymisohje: Tiedekulma sijaitsee Aleksilla Fabianinkadun kulmassa vinosti vastapäätä Nordean konttoria. Kävele katutason myymälä/kahvila-tilan läpi ja laskeudu alas portaita. Portaiden jälkeen käänny jyrkästi (=180 astetta) vasemmalle ja suuntaa kohti seuraavia portaita. Tila sijaitsee syvällä kellarissa suoraan katutason myymälä/kahvilan alapuolella.

Esitarkastuslausunto 2/1

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen teoksesta *Veden väri ja liuenut eloperäinen aines* (DOM) näyttelyssä *Prima Materia – neljä taiteellista tutkimusta ekologiasta* 22.11.–13.12.2012 Helsingin yliopiston Tiedekulmassa

Tiiviissä (suorastaan niukassa) tutkimussuunnitelmassaan ”Näky-mätöntä kartoittamassa – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta ja tieteen keksinnöistä taiteilijan käytössä” (14.5.2009) Tuula

Närhinen toteaa pohtivansa ”ilmiön näkyväksi tekemisen tapoja, tieteellisten menetelmien kuvallista potentiaalia sekä niiden käyttöä kuvataiteessa.” Hänelle luonnontieteessä käytetyt menetelmät mahdollistavat vuoropuhelun luonnonilmiöiden kanssa, auttavat luontoa ikään kuin vastaamaan keskustelussa. Leikkimielinen lähestymistapa metafysiisiin ongelmiin ”sivuaa diskurssia, jota käydään (luonnon)tieteen rajoista ja mahdollisuuksista – katsantokantojen ääripäinä tieteen positivismi/realismi ja relativismi.” Hän viittaa myös valokuvan varhaisvaiheen kysymyksiin siitä, ”mikä on kuvantekijän, välineen ja ’luonnon’ osuus kuvan muodostumisessa.” Suunnitelman mukaan työ tulee koostumaan kahdesta näyttelystä, joista ensimmäinen *Liplatus* oli esillä galleria Sculptorissa 21.10.–8.11.2009 ja sisälsi Närhisen rakentamien laitteiden kuten aaltokiihturin ja aaltopiirturin tuottamia kuvia meren pinnasta ja pinnan alta. Ei ole aivan selvää, onko nyt Tiedekulmassa esillä ollut teos tuo toinen, vai onko odotettavissa toinen yksityisnäyttely. Aiheensa, muotonsa ja lähestymistapansa puolesta teokset liittyvät kyllä suoraan tutkimussuunnitelman.

Saatekirjeessään Närhinen korostaa, että kyseinen kolmiosainen teos *Veden väri ja liuennut eloperäinen aines* (DOM) on ”work in progress”, sillä hän aikoo jatkaa teoskokonaisuuksien osia, eikä hän alun perin suunnitellut sitä osaksi tutkintoaan. Tämä kuulostaa järkevältä ajatukselta, lähinnä esillepanoa ajatellen, sillä vaikka neljän taiteilijan (Närhisen lisäksi Ursula Damm, Mari Keski-Korsu ja Laura Beloff) töitä esitellyt yhteisnäyttely sisälsi kiinnostavia töitä, oli tila ahdas, vaatimaton ja matala. Toki konteksti Tiedekulmassa oli omalla tavallaan vaativa ja korosti teosten ”tieteellistä” tekoprosessia, kiinnitti huomion niiden tuottamaan tietoon ja tavoitti oletettavasti erilaisen yleisön. Silti näkisin teokset mielelläni myös avarammin esille pantuina, mikä tukisi niiden tarkastelua paitsi havahduttavana (vaikkakin leikkisänä) informaationa ympäristön ja erityisesti Itämeren tilasta myös esteettisinä objekteina, toisin sanoen niiden kaksijakoisuus kai kaksoisvalotus pääsisi paremmin oikeuksiinsa. Tulen taas kerran tietoiseksi kontekstin merkityksestä kokemuksen rakentajana, koska kokonaisvaikutelmaksi jäi paradoksaalisesti, että esillä oli hienoja teoksia vaatimattomassa näyttelyssä.

Näyttely oli osa Art&Henvi -hanketta, joka tutki ympäristöä taiteen keinoin, ja jonka organisoivat Helsingin yliopiston ympäristötutkimuksen ja -opetuksen yksikkö HENVI ja Suomen Biotaiteen seura

osana Design-pääkaupunkivuotta. Neljä taiteilijaa tutki ilmastonmuutosta, kestäväää kaupunkiympäristöä ja Itämeren rehevöitymistä. Esitteessä korostetaan, että taiteen ja tieteen yhteistyö luo rajoja ylittäviä oivalluksia, sillä ”taiteilijoiden integroituminen tiedeyhteisöön voi avata uusia tapoja tutkia ympäristöä”. Projektissa ”taiteilijat havainnoivat ympäristöä pintaa syvemmltä, luovat vahvoja mielikuvia ympäristön tilasta, leikittelevät tieteen väittämillä ja tekevät elämyksellistä tutkimusta.” Tuula Närhisen työ liittyi tarkemmin MULLETIDOM-ohjelmaan, joka tutkii orgaanisen aineen merkitystä itämeren ravinnekuormituksessa ja maalta jokivesien mukana kulkeutuvan orgaanisen aineksen (DOM) lähteitä, pitoisuuksia, pitkäaikaismuutoksia ja hävikkiä sekä ongelman ratkaisemiseksi tehtyjä toimenpiteitä. Närhinen tutkii tuollaisen aineksen vaikutusta veden väriin sekä keittämällä ja haihduttamalla että valo- ja videokuvaamalla.

Kaksi teoksen osaa, *Itämeren keittotaidetta* ja *Merivesivärimalaukset* perustuvat vesinäytteiden haihduttamiseen keittämällä tai itseksensä ja jäljelle jäävän enemmän tai vähemmän eloperäisen aineksen muodostamiin jälkiin. Ensimmäinen, joka kokonsa puolesta pääteokseksi on katettu pöytä täynnä keittolautasia, jotka näyttävät ensisilmäyksellä tiskaamattomilta kuivuneilta keittolautasilta, joita ne tavallaan ovatkin. Kesällä 2012 Harakasta otetuista kymmenen litran vesinäytteistä kokoon keitetty lautasilta kuivateut *Päivän keitot* ja jokaisen vieressä oleva liemikuutietä muodostavat huvittavan ja huolestuttavan, ällöttävän ja siksi provosoivan kokonaisuuden. Kattauksen myötä ajatus riippuvuudestamme vedestä ja sen kiertokulusta tulee fyysisesti koettavaksi ja konkreettiseksi. Vertailukohtana esitetty Källskärin keitto toimi hyvin rinnastuksena, mutta pöytäliinan kirjoitus, joka esitteen mukaan sisältää mittaustuloksia meriveden lämpötilasta, suolaisuudesta jne. ei jostakin syystä tehnyt vaikutusta tai jäänyt mieleeni mutta saattoi tietysti silti vaikuttaa teoksen vakuuttavuuteen.

Merivesivärimalaukset, jotka Närhinen oli haihduttanut kerran kuussa otetuista neljäkymmen litran vesinäytteistä vitriinikehyksistä ja asettanut näytteille kuvarivinä tilan seinustalle vinottain, toimivat melko perinteisinä esteettisinä objekteina. Näin muodostuvan ”suolakalenterin” vaikutus jäi keittolautasiin verrattuna epä-määräisemmäksi, ja uskoisin että ne toimisivat jopa paremmin itseksensä, jos ympäristö houkuttelisi tarkastelemaan yksittäisiä kuvia.

Teoksen kolmas osa *Vesivärikiikari* puolestaan perustui videokuvaan veden pinnan taitekohdasta kuvattuna akryylilaatikkoon

asetetulla digitaalikameralla siten, että puolet kuvasta on veden pinnan yläpuolelta, puolet sen alta. Närhinen ehdottaa, että vesi-värikiikaria voisi käyttää jokisuistojen ympäristön visuaaliseen seurantaan joko valokuvaamalla tai videoiden. Videokuva paljastaa veden värin tai sameuden asteen, koska kuva jakautuu kah-tia yläosan toistaessa maiseman veden pinnan yläpuolelta ja ala-osan näyttäessä näkymän veden pinnan alta. Kun veden pinta ei ole tyyni, aallokko luo pyörteisiä ja arvoituksellisia kuvia, joiden alkuperää ei heti tunnista. Näyttelyssä huoneen nurkassa varsin vaatimattomasti esillä ollut teos oli oma suosikkini, ehkä johtuen kiinnostuksestani liikkuvaan kuvaan, mutta myös koska se näytti tarjoavan lukuisia mahdollisuuksia jatkaa eteenpäin samantyyppisillä toisteisilla tekniikoilla, joita Närhinen on muissakin teok-sissaan käyttänyt, joko vertailemalla erilaisia vesistöjä tai samoja rantoja eri säätiloissa, tiettyinä ajankohtina jne. Kokemus siitä, että voi nähdä samaan aikaa kahtaalle, on kiehtova. Lisäksi aloin jo kuvitella miltä tuollainen dynaaminen kahtia jakautunut aallok-kokuva näyttäisi projisointina, minkälaisen fyysisen kokemuksen se katsojalle voisi tuottaa.

Kaikki kolme teosta olivat mielestäni kiinnostavia ja toimivat tutkimusyhteistyön ja -kontekstin myötä olettaakseni myös hyvänä lähtökohtana jonkinlaisen refleктоivan tutkimusraportin kirjoitta-miselle, mikä voisi olla tämän tyyppiseen taiteellisen tutkimukseen yhdistettynä kiinnostavampi kirjallisen osan muoto kuin teoreetti-nen tai historiallinen pohdiskelu taiteellisen työn rinnalla. Teokset liittyvät lisäksi selvästi Närhisen aiempiin töihin ja hänen tutkimus-suunnitelmassaan esittelemäänsä projektiin, joten suosittelen mie-llelläni niiden hyväksymistä osaksi kuvataiteen tohtorintutkimuksen opin- ja taidonnäytettä.

Helsingissä 17.1.2013

Annette Arlander

esitystaiteen ja -teorian professori

Esitarkastuslausunto 2/2

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen teoskokonaisuudesta
näyttelyssä

Prima Materia – neljä taiteellista tutkimusta ekologiasta

22.11.–13.12.2012

Helsingin yliopiston Tiedekulma, Aleksanterinkatu 7, Helsinki

Tuula Närhisen teokset ovat yleisteemaltaan jatkoa kolme vuotta aiemmin pidetyn näyttelyn töille – molemmissa käsitellään Suo-menlahtea ja tarkemmin sanoen Helsingin edustan merialuetta, ellei peräti sitten Närhisen työhuoneen sijaintipaikan, Harakan saaren ympäristöä.

Edellisen näyttelyn osin leikkisistäkin teoksista nyt on siirrytty askel pelkistettyihin ja ”kuivahtaviin” prosesseihin. Kolmesta teok-sesta, näet, kaksi perustuu meriveden haihduttamiseen. *Päivän keitto* -töissä Närhinen on keittänyt merivedestä kokoon liemikuu-tioita. Menetelmän avulla on mahdollista visualisoida veden sisältä-män orgaanisen aineksen määrää ja laatua; mitä tummempi kuutio sitä enemmän vedessä on humusta tai muuta ainesta (esim. siitepö-lyä). Vertailuesimerkkinä Helsingin edustan ruskeille lopputulok-sille toimii Ahvenanmaalla puhtaammista vesistä kokoon keitetty kuutio, joka on laadultaan aivan toisenlainen. Näin siis Närhinen pystyy taas kerran mitta-asteettomalla menetelmällään loihtimaan nähtäväksi laadullisia eroja.

Haihduttamalla tehdyt akvarellit ovat periaatteessa saman menetelmän hitaampia ja laajemmalle pinnalle levitettyjä sovelluk-sia. Akvarellipaperi toimii ikään kuin suodatinpaperina, johon tal-lentuu sekä veteen liukenematon sakka että veden sisältämä suola. Tästä syntyy eräänlainen merimaisema. Teokset sopivat sujuvasti asiayhteyteensä eli Art&HENVI -hankkeen (bio)taidetta ja tietee-listä ympäristötutkimusta yhdistävään ajatukseen.

Närhisen kolmas teos ehdottaa veden värin (ja humuksen määrän) seurantaan valokuvalaitetta, joka tallentaa sekä veden-alaista että vedenpäällistä näkymää. Konstruktio on taiteilijalle tuttuun tapaan yksinkertainen ja kotitekoisen, mutta selvästi toi-miva. Ongelmaksi ehkä muodostuu se, että erilaiset valaistusolo-suhteet väistämättä tuottavat kuvasarjaan laadullisesti erilaisia kuvia. Veden väri kyllä muuttuu matkalla kohti Suomenlahtea, kuten Närhinen pyrkii osoittamaan, mutta ”tutkimustuloksina”

kuvat jäävät hieman sattumanvaraisemmiksi kuin laboratorio- ja keittiömenetelmää (haihduttaminen, kokoonkeittäminen) soveltavat kuutiot ja akvarellit. Tämäkin työ istuu tutkimuskontekstiin varsin hyvin ja kaksijakoisilla kuvilla on lisäksi oma esteettinen ulottuvuutensa.

Näyttelyn kannalta olennainen kysymys (ainakin suhteessa edelliseen tarkastettuun kokonaisuuteen) liittyy juuri tieteelliseen kontekstiin. Tuoko yhteistyö tieteilijöiden kanssa jotakin olennaista lisää Närhisen metodiin? Ensinäkemältä vastaisin kieltävästi. Jo aiemmin olen kiinnittänyt huomiota Närhisen työskentelyn didaktiseen ulottuvuuteen, ja näissä töissä se on edelleen positiivisena läsnä, mutta varsinaisesti tieteellisemmiksi Närhisen työt eivät ole muuttuneet. Kenties on kuitenkin niin, että näyttelyn muita taiteilijoita paremmin hän pystyy ylittämään kuilua, joka näyttäisi valitsevan ympäristöaiheen ja ympäristötaiteen (sanan kirjaimellisessa merkityksessä) välissä. On myös muistettava, että Närhisen työt ovat jo ennen tätä näyttelyä kytkeytyneet suoraan ympäristöön, eikä huoli esimerkiksi veden tilasta ole hänelle suinkaan mikään uusi aihe. Närhisen tuotantoa seuranneelle katsojalle keinot ja aiheet ovatkin pikemmin tutunolaisia kuin uusia. Esteettisesti tämänkertainen kattaus on myös melko niukka ja katsojana jäin kaipaamaan hieman sitä humoristista yllätyksellisyyttä ja jopa värikkyyttä, jota Närhinen on aiemmin töihinsä ujuttanut. Menetelmät toimivat ja tulokset kertovat asioita, mutta taiteellisesti varsinaisia uusia avauksia ei ole haettu.

Näyttelytyöt ovat tekijälle ominaiseen tapaan korkeatasoisia, eikä näyttelyn käypyydestä osana tutkimusta ole epäselvyyttä. Aiheensa ja keinojensa puolesta näyttely asettuu erinomaisesti tutkimussuunnitelmaan, jota ei ole – miellyttävää kyllä – päivitetty uusiksi. Närhinen on siis toteuttanut sen, mitä oli alun pitäenkin tekemässä, toisin sanoen tutkinut välineitä ja menetelmiä, joiden avulla voidaan tuottaa kuvamateriaalia luonnosta/maisemasta sekä erityisesti näköaistin ulottumattomiin jäävistä luonnonilmiöistä.

Esitän Tuula Närhisen näyttelyn hyväksymistä osana hänen opinnäytettään.

*Tampere 20.01.2013
Jyrki Siukonen*

Linkittävä paperi 3

Tee-se-itse, sade!

Miltä sade näyttää? Kun sadepisarat kohtaavat jauhon, paperin, pellin tai noetun lasin, syntyy sateen kuva.

Teokseni perustuvat 1900-luvun alun kokeelliseen luonnontieteeseen. Tuolloin sadetutkijat lähestyivät katoavaa luonnonilmiötä pisaroiden jättämien jälkien avulla. Sovellan vanhoja luonnontieteellisiä menetelmiä ja teen niistä kokeilevaa luonnontaidetta.

Sateen siemenet ovat ilmakehän hiukkasissa, joihin pilvien vesihöyry tiivistyy muodostaen jääkiteitä. Pakkassäällä kiteet kasvavat ja satavat maahan valkoisina lumihietaleina. Lämpimän ilmakehän läpi pudotessaan kiteet sulavat pisaroiksi. Vesisade on menettänyt näkyvän kiteisen olomuotonsa.

Tässä näyttelyssä eri taiteenlajit tarjoavat vesisateelle uusia mahdollisuuksia ruumiillistua kuviksi ja ääniksi. Maalaus, kuvaveisto, musiikki, valokuva, elokuva ja kirjallisuus toimivat pakkasvelhon tapaan sateen ilmaisuvälineinä (*mediumina*). Peltipurkit soittavat sadekonserton. Uunivuoan jauhopintaan paakkuuntuu pisaroiden kolmiulotteisia näköisveistoksia. Sade kirjailee oman puumerkkinsä paperille ja täplittää pigmenttijälkinä maalauksen pintaa. Sateen ajallinen olemus rekisteröityy valokuviiin, videolle tai faksipaperille. Nämä tallenteet heräävät eloon, kun animoidut pisarat vilistävät silmissä tv-lumisateen lailla.

Tutkin tapoja, joilla kuvat esittävät kohdettaan. Lopputuloksen lisäksi esittelen kuvien tekemiseen käyttämäni materiaalit ja välineet. Sade syntyy katsojan silmien edessä purkautuen samalla omiin lähtökohtiinsa. Kosteasta aiheesta huolimatta sadetutkimani on rutikuiva. Sateen kosketus ei siirry märkyytenä kuvista katsojaan: katseleminen ei kastele.

Lisätietoja teoksesta: <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/rain.html>

Esitarkastuslausunto 3/1

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen näyttelystä *Sateen kosketus – The Touch of Rain* Kluuvien galleriassa 15.2.–3.3. 2013

Tutkimussuunnitelmassaan ”Näkymätöntä kartoittamassa – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta ja tieteen keksinnöistä

taiteilijan käytössä” (14.5.2009) Tuula Närhinen kertoo pohtivansa kuvantekijän, välineen ja ”luonnon” osuutta kuvan muodostumisessa. Hän toteaa, että luonnontieteessä käytetyt menetelmät mahdollistavat vuoropuhelun luonnonilmiöiden kanssa, auttavat luontoa ikään kuin vastaamaan keskustelussa. Suunnitelman mukaan tutkimus tulee koostumaan kahdesta näyttelystä, joista ensimmäinen Liplatus oli esillä galleria Sculptorissa 21.10.–8.11.2009. Hiljattain tarkastettiin Helsingin yliopiston Tiedekulmassa 22.11.–13.12.2012 esillä ollut ”ylimääräinen” teos *Veden väri ja liennut eloperäinen aines* (DOM). Nyt tarkastettava näyttely *Sateen kosketus – The Touch of Rain* Kluuvin galleriassa 15.2.–3.3. 2013 on kolmas ja käsittääkseni viimeinen tutkintoon kuuluva kokonaisuus.

Näyttely sisältää lukuisia teoksia saman teeman ja motiivin, sateen, ympäriltä. Se jakautuu gallerian rakenteen mukaisesti kahteen osaan, vaaleaan osaa isossa näyttelytilassa ja pääosin tummiin teoksiin pienessä tilassa. Vaikka ensivaikutelma isosta tilasta on avara ja ilmava, on näyttely kokonaisuudessaan teoksia täynnä.

Isossa salissa pääosan tilasta ja huomiosta vievät *Sademetsä* (sade pigmentillä käsitellylle rullapaperille) ja *Sateen polku* (sade pigmentillä käsitellylle arkkipaperille). Lisäksi esillä on uunivuoan avulla toteutettu *Paistettu sade* (sade jauhopinnalle), *Sadeviljelmä* (sade pigmentillä käsitellylle suodatinpaperille) ja huvittavana mieleen jäävä *Japanilaiset sateen aakkoset* (sade pigmentillä käsitellyille cocktail-sateenvarjoille). Tilan tunnelman kannalta keskeinen on *Sadekonsertto peltipurkkikvartetille*, neljä videota, joissa esiintyy neljä peltipurkkia sateessa (sopraano, altto, tenori ja basso).

Aivan kuin jo näissä teoksissa ei olisi kylliksi koettavaa ja ihmeteltävää, pienempi huone on myös täytetty teoksilla. Sieltä löytyvät *Pisarapiirturi* (sade noetuille 35 mm lasidiakehyksille), *Sateen facsimile osat 1 ja 2* (sade lämpöpapereille, joko faksirullalle, osassa 1 tai kuittirullalle, osassa 2) sekä *Pluviogrammit* (sade värivalokuvapaperille). Siinä missä ison tilan teokset yhdessä loivat jonkinlaisen sateeseen viittaavaan tunnun tai tunnelman, pienen tilan teokset näyttävät korostetun tieteellisiltä, teknisiä menetelmiä ja välineitä esitteleviltä, yrityksiltä vangita sade raskaiden aparaattien avulla.

Esittelytekstissään Närhinen kysyy miltä sade näyttää, ja toteaa: ”Kun sadepisarat kohtaavat jauhon, paperin, pellin tai noetun lasin, syntyy sateen kuva”. Näyttelyssä kävijä saa myös kuulla

miltä sade kuulostaa, sillä ”eri taiteenlajit tarjoavat vesisateelle uusia mahdollisuuksia ruumiillistua kuviksi ja ääniksi” ja ”toimivat pakkasvelhon tapaan sateen ilmaisuvälineinä”. Närhinen sanoo tekevänsä ”kokeilevaa luonnontaidetta” mikä ilmaisuna kuvaa varsin hyvin sitä, mistä on kysymys. Luonnonilmiöt, tässä tapauksessa sadepisarat, jättävät jälkiä, joista syntyy taideteoksia. Sen sijaan Närhisen väite ”tutkin tapoja, joilla kuvat esittävät kohdettaan” jää epämääräisemmäksi. Aiemmista näyttelyistä tuttuun tapansa Närhinen myös esittelee teosten tekemiseen käyttämänsä välineet ja tekniikat.

Yleisölle suunnatun esittelytekstin lisäksi näyttelyyn ei liity muuta tekstimateriaalia tai tarkastajille suunnattua tutkimuksen edistymistä valottavaa pohdintaa. Verkkosivustollaan (<http://www.tuulanarhinen.net/artworks/rain.html>) Närhinen kuitenkin kertoo työskentelytavoistaan ja esittää työkysymyksenään ”mitä tapahtuu, kun sade kohtaa pinnan?”. Hänen mukaansa *Sateen kosketus* tutkii sateen vaikutusta erilaisiin materiaaleihin, miten sade jättää jälkiä, jota eivät katoa auringonpaisteessa. Hän luettelee ja kuvailee käyttämänsä tekniikat: sademaalaus (*rain painting*) eli sateen jäljet paperilla, pisarapiirturi (*drop tracer*), joka vangitsee visuaalisen tallenteen sadepisaran kohtaamisesta noetun lasipinnan kanssa ja myös sen äänen kontaktimikrofonin avulla, säilötty sade (*canned rain*) eli sateen ääni sen osuessa peltipurkkeihin, paistettu sade (*baked rain*), eli pysyvät sateen jäljet vehnäjauhossa, animoitu sade (*animated rain*) eli stillkuvat sateesta liikkeessä faksipaperilla, pluviogrammit (*pluviograms*) eli kontaktikopiot sateesta valokuva-paperilla, sekä japanilainen sade (*AME – Japanese rain*) eli sateen käsitteen tutkiminen itämaisestä näkökulmasta.

Tutustuessani näihin Närhisen kehittelemiin tekniikoihin jäin miettimään, kummat ovat olennaisempia, nämä sinänsä kiinnostavat tekniikat vaiko näillä tekniikoilla toteutetut näyttelyssä esillä olleet teokset. Olisiko liian yksinkertaista ajatella, että nämä tekniikat ovat projektin varsinainen tutkimustulos, kun taas teokset ovat teoksia, taidetta sellaisenaan? En väitä, että tällainen jaottelu olisi tarpeen tai edes hyödyllinen, mutta tietyllä tapaa nimenomaan nämä erilaiset tekniikat on helppo nähdä ”keksintöinä”, joiden avulla voisi toteuttaa monenlaisia teoksia ja joita muutkin halutessaan voisivat hyödyntää, ainakin periaatteellisella tasolla. Kun Närhinen toteaa tekevänsä ”kokeellista luonnontaidetta” hän viittaa ehkä siihen, etteivät teokset välttämättä tuota tietoa luonnonilmiöistä,

vaan kokemuksia tai aistimuksia ja sitä kautta ymmärrystä niistä. Mutta kuvatessaan käyttämänsä tekniikat Närhinen tuottaa tietoa myös toisella tasolla, nimenomaan uusista tai mahdollisista taiteen tekemisen menetelmistä, yhteistyössä luonnonilmiöiden kanssa.

Näyttely oli kokonaisuutena rikas ja laaja kokonaisuus, sen teokset liittyvät selkeästi Närhisen aiempiin teoksiin ja kytkeytyvät saumattomasti hänen tutkimussuunnitelmaansa, joten suosittelen esitarkastuslautakunnalle mielelläni näyttelyn hyväksymistä osaksi kuvataiteen tohtorintutkimuksen opin- ja taidonnäytettä.

Helsingissä 14.3. 2013

Annette Arlander, esitystaiteen ja -teorian professori

Esitarkastuslausunto 3/2

Lausunto Tuula Närhisen näyttelystä *Sateen kosketus*
15.02.–03.03.2013 Kluuvin galleriassa, Helsingissä

Tuula Närhisen tohtorityön kolmas taiteellinen osio keskittyy kahden edellisen tavoin veteen, mutta tällä kertaa keinoiltaan vielä aiempaa monipuolisemmin. Jo se, että Närhinen käsittelee monoliittisen meren sijaan pisaroivaa sadetta, tekee näyttelystä keveän oloisen. Erilaisten teknisten kuvantamiskeinojen kirjo on tyypillistä Närhistä, mutta tällä kertaa aiheen tallentaminen on laajentunut uudenvuotiseen suuntiin. Näyttely on (jälleen kerran) hieno kokonaisuus ja vahva näyttö paitsi Närhisen osaamisesta ja kekseliäästä vaivannäöstä, sekä hänen kyvystään keskittyä todella tutkimusaiheeseensa.

Tutkimussuunnitelmassaan (2009) Närhinen kuvailee tekevänsä asioita ”leikin varjolla”, eikä *Sateen kosketus* ole poikkeus. Pisaroista otetaan erilaisin keinoin ilo irti, mutta samalla pitäydytään pidättäytyvässä ilmaisussa; ”sadetutkielmani on rutikuiva”, toteaa taiteilija ja viittaa märkyyden poissaoloon, mutta myös eräänlainen huumorin kuivuus määrittelee hänen tekemisensä tapaa.

Teoksista tulee elämyksellisiä pitkälti niiden alkeellisen ja ”kosketeltavan” metodiikan ansiosta. Esimerkiksi pienet pisaraveistokset teoksessa *Paistettu sade* puhuttelivat minua hetkien outoina kivettyminä, kun taas noetuille lasidioille pudonneet pisarat olivat suurennettuina voimakkaita kuin luodinreiät ikkunaruudussa. Näin siis Närhinen kaivaa esiin yhdestä ilmiöstä monta erilaista ja

epätodennäköistä ilmiä, tällä kertaa myös japonismin hengessä ja musiikin muodossa.

Kaiken kaikkiaan Tuula Närhisen näyttely vastaa niin hyvin hänen tutkimussuunnitelmassa esittämäänsä pyrkimystä, että en keksi siitä juurikaan mitään sanottavaa. Näyttelyn kuvailun koen tässä vaiheessa tarpeettomaksi. Jään mielenkiinnolla ja iloisella jännityksellä odottamaan tutkimuksen kirjallista osuutta.

Tampereella 24.03.2013

Jyrki Siukonen

Linkittävä paperi 4

Lisätietoja teoksesta esitarkastajille ja esitarkastuslautakunnalle: Tutkimukseni sisältää kolme aiempaa produktio-osuutta:

- *Liplatus Clapotis*, Sculptor 2009
- *Sateen kosketus The Touch of Rain*, Kluuvin galleria 2013
- *Merivesivärit Seawatercolours* Helsingin yliopiston Tiedekulma 2012

Lisään tutkintooni vielä yhden produktio-osuuden:

26.3.–14.5.2014 Helsingin yliopiston kirjaston Kaisa-talossa
Helsinki Photography Biennialin osana esitettävän teoksen
Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique)

Teos on nähtävissä kirjaston aukioloaikoina ma–pe 9–20 ja la 10–16, su suljettu. Osoite: Fabianinkatu 30 – näyttelytila on Fabianinkadun sisäänkäynnistä heti oikealle. Pääsiäisen ja vapun ajan poikkeusaukioloajat: ks. <http://www.helsinki.fi/concrete5/fi/asioi/aukioloajat/poikkeukset/>

Perustelut ja teoksen yhteys tutkimussuunnitelmaan:

Tutkimuksessani ”luonnonilmiöiden kuvallisuudesta ja tieteen keksinnöistä taiteilijan käytössä” olen kehittänyt käsitteitä: *Luonnon-taide* ja *Kuvatiede*. *Luonnon-taide* tarkoitan *luonnonilmiöiden näkyvyyttä ja kuvallista potentiaalia*. *Kuvatiede* puolestaan viittaa mahdollisuuteen *tutkia maailmaa kuvilla*. Kääntämällä ympäri totutut käsitteet ”luonnontiede ja kuvataide”, haluan muistuttaa aistein havaittavan maailman merkityksestä. Lisäksi haluan osoittaa, että kuvat ja kuvia tuottavat välineet ovat yhtä relevantti tapa tutkia

luontoa kuin luonnontieteilijöiden tekemät mittaukset tai kemialliset analyysimenetelmät.

Teokseni *Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique)* aiheena (ja aineena) on rannoilta keräämäni muoviroska. Jatkan siinä aiempien teosteni *Merenneidon kyyneleet* (2007) ja *Frutti di mare* (2008) esittämiä kysymyksiä muovin kiertokulusta meressä.

Käsittelen meren voimien muokkaamaan *muovin estetiikkaa*: tutkin muoviroskan näkö- ja kosketusaisteihin vetoavia ominaisuuksia *luonnontaideteena*. Olen tulkinut muovimateriaalia erilaisin *kuvatieteellisin* keinoin: rakentamalla muovijätteestä veistoksia sekä analysoimalla niitä rakennepiirustuksin ja liikkuvan kuvan avulla. Teoksen videoissa muovi liikehtii aaltojen ja merieliöiden seassa. Luonnolliseen kokoon tehdyissä mittakaavapiirustuksissa nousevat esiin muoviosien rakenne ja dimensiot. Vesimaljakoissa kelluvissa veistoksissa korostuvat muovin väri, muodot ja taktiisuus. Muotoilijan piirustuspöydältä alun perin lähtöisin olevat huolellisesti suunnitellut muoviesineet palaavat meren kautta kierrätettyinä taiteilijan käsittelyyn. Ihmisen kehittämän materiaalin muovailtavuus on kiertänyt täyden ympyrän.

Muoviesineiden aistillisuus kiehtoo sekä ihmistä että muita eläimiä. Muovin esteettiset ominaisuudet saattavat erehdyttää merieliöitä luulemaan muovia ravinnoksi. Luonnon kiertokulkuun päätyvä muovi saa seurauksia, joita emme edes osaa kuvitella. Kehsimämme täydellisesti kontrolloitavissa oleva plastinen unelma-aine on totaalisesti karannut käsistämme.

Muovin muovailtavuus ja sen asettuminen osaksi meriekosysteemiä johtaa ajattelemaan luonnon sopeutumis- ja muuntautumiskykyä. Millaisia keinotekoisien ja orgaanisen elämän sekoituksia saattaisi syntyä? Voisiko muovin kiertokulkua ajatella jonkinlaisena evolutiivisena ja ”luovana” prosessina, jossa *natura naturata*, (luotu luonto) ja *natura naturans* (luova luonto) yhdistyvät?

Muovimuotoilua Itämerestä poikkeaa tutkimussuunnitelmastani siten, että se laajentaa ja kyseenalaistaa aiemmin selviönä pitämäni ajatusta luonnonilmiöstä. Näyttää siltä, ettei ilmiötä ehkä voikaan erottaa ihmisestä. Uusi teokseni kuitenkin jatkaa tutkimukseni vesitematiikkaa ja pureutuu *Merivesivärit*-teoksen tavoin meren aineelliseen olemukseen. Olen jopa käyttänyt samaa laitetta molemmissa töissä: *Merivesivärit*-sarjaa varten rakentamani *Vesivärikiikari* soveltui hyvin muoviveistosten liikkeiden kuvaamiseen.

Toivottavasti koko juttu ei nyt muovin takia vesity.

Teostiedot:

Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique) 2013–14

Teos sisältää:

- yhdeksän Harakan saaren rannoille ajautuneesta muoviroskasta rakennettua veistosta. Veistokset esitetään kellumassa lasimaljoissa (kork. 68 cm, halk. 16 cm)
- yhdeksän käsin tehtyä tussipiirustusta *Schöllershammer* 4G -paperille, 73 x 50,8 cm. Kaisa-talon näyttelyssä piirustukset esitetään skannattuina kopioina 73 x 50 cm
- kaksikanavaisen videon meressä uivista muoviveistoksista, HD 1080x1920, videoluuppien pituudet: 22 min 4 s ja 19 min 43 s.

Esitarkistajalausunto 4/1

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen teoksesta
Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique)

Tuula Närhisen neljäs, alkuperäiseen suunnitelmaan nähden ylimääräinen, tarkastettava teoskokonaisuus *Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique)* on esillä Helsingin Yliopiston uuden Kaisa-talon Fabianinkadun puoleisessa aulassa, osana *Helsinki Photography Biennalea* 26.3.–14.5.2014, jossa teos esiintyy nimellä *Ecological Fallacy*. Näin teoksen 14.4., ja olen myös tutustunut Närhisen lähettämään ns. linkittävään paperiin sekä siihen sisältyviin linkkeihin hänen kotisivuilleen. Teos tuo elävästi mieleen Forum Boxissa 2008 *Frutti di Mare* -teoskokonaisuuden, ja on tyylikkäämpi ja viimeistellympi kehittäminen siitä, tai pikemminkin samasta ideasta lähtöisin oleva uusi kokonaisuus. Se on onnistuneesti istutettu esityspaikkaansa, kirjaston aulaan, ja nivoutuu monimielisen ja avoimen esittelytekstin kautta sujuvasti myös biennalen teemoihin. Problematisoidessaan luonnon ja luonnollisuuden se on myös olennainen lisä Närhisen tohtorintutkinnon sinänsä komeaan teossarjaan. Työ poikkeaa hänen tutkimussuunnitelmastaan, kuten Närhinen linkittävässä paperissaan toteaa, sillä ”se laajentaa ja kyseenalaistaa aiemmin selviönä pitämäni ajatusta luonnonilmiöstä. Näyttää siltä, ettei ilmiötä ehkä voikaan erottaa ihmisestä.” Tämä poikkeama avaa uusia mahdollisuuksia päivittää kysymystä ”luonnontaideteesta” ja luontosuhteesta yleisemminkin.

Teos rakentuu Harakan rannoilta kerätystä muoviroskasta rakennettujen, fantastisia mereneläviä muistuttavien veistosten mutaatioista. Se koostuu kolmesta osasta. Kaksiosaisessa video-installaatiossa nämä oliot on kuvattu liikkeessä veden alla, ikään kuin luonnollisessa ympäristössään, ja ensin kuvittelinkin, että kyse oli sattuman muovaamista muovikertymistä. Seinälle sijoitetuissa suurissa piirroksissa (tai niiden kopioissa) oliot on kuvattu arkkitehtuuripiirrosten tapaan leikkauksina (*sections*) ja julkisivuina (*elevations*), jotka eroavat biologien pikkutarkoista piirroksista rakenteellisuutensa vuoksi ja muistuttavat enemmän jonkinlaisten kuvitteellisten koneiden koostamisohjeita. Vitriinissä, suurissa lasipulloissa tai säiliöissä, muovioliot ovat itse esillä, kuin eläimet formaliinissa, mutta astioiden muotoilun vuoksi myös hotelliaulojen liioiteltuja kukkaveistoskoristeita muistuttavaan tapaan.

Näistä kolmesta osasta videot vangitsevat katsojan huomion, ja ne on myös sijoitettu siten, että ne osuvat silmään, vaikkei muita osia noteeraisikaan. Orgaanisen ja epäorgaanisen rinnakkaisuus, sekoittuminen ja jopa sulautuminen toimii parhaiten videoteoksissa. Lisäksi niissä hyödynnetty vedenpinnan ylä- ja alapuolen vaihtelu toimii hyvin. Kolmiulotteisina monenkirjavina veistoksina tai objekteina säiliöissään muovioliot eivät ole yhtä kiinnostavia kuin liikuvissa kuvissa, ja niiden humoristinen ”ötökkäluonne” on joskus melkein osoittelevaa, kuten muovilusikan ja imupillin sojottaessa tuntosarvina tai evinä. Verrattuna esimerkiksi aiempaan muovia hyödyntäneeseen herkkävireiseen ja yksityiskohtaiseen teokseen *Merenneidon kyyeet* (2007) nämä veistokset ovat lähes ”krouveja”.

Ajatus veistosten plastisuudesta ja muovista (*plastique*) materiaalina on kiinnostava ja assosioi samalla myös sanan *plastique* kaksoismerkitykseen ranskan kielessä sekä muovina että räjähteenä, jota Catherine Malabou on kehittänyt teoreettisesti (ja jota Tero Nauha on esitellyt Suomessa). Kysymys yhtäältä muovin ”räjähdysalttiista” tuho vaikutuksista meressä ja toisaalta uusista yhdisteistä ja elämänmuodoista, joita sen myötä saattaa syntyä on kiinnostava. Siksi olisin omasta puolestani mielelläni tyytynyt vähemmän fantastisiin muoviveistoksiin ja mieluummin seurannut vaikkapa muutaman muovipalan ympärille muodostuvaa kerrostumaa. Kuten Närhinen kysyy: ”Millaisia keinotekoisien ja orgaanisen elämän sekoituksia saattaisi syntyä? Voisiko muovin kiertokulkua ajatella jonkinlaisena evolutiivisena ja ’luovana’ prosessina, jossa *natura naturata*, (luotu luonto) ja *natura naturans* (luova luonto)

yhdistyvät?” Verrattuna aiempiin teoksiin, jossa luonnonilmiöt ovat tuottaneet kuvia erilaisten kojeiden kautta, toimii ”luonto” tässä vain materiaalina (muovi) ja taustaympäristönä (meri). Luovana elementtinä ei tällä kertaa ole taiteilijan rakentama koje, vaan taiteilija itse. Kuten Närhinen kirjoittaa: ”Muotoilijan piirustuspöydältä alun perin lähtöisin olevat huolellisesti suunnitellut muoviesineet palaavat meren kautta kierrätettyinä taiteilijan käsittelyyn.”

Närhisen käsiteparia luonnontaide ja kuvatie soveltaen, jos aiemmissa teoskokonaisuuksissa korostui luonnontaide, voisi odottaa, että tässä kokonaisuudessa korostuisi kuvatie. Närhinen toteaa: ”Olen tulkinut muovimateriaalia erilaisin *kuvatieellisin* keinoin: rakentamalla muovijätteestä veistoksia sekä analysoimalla niitä rakennepiirustuksin ja liikkuvan kuvan avulla.” ”Rakennuspiirrosten” osalta näin ehkä tapahtuukin. Vaikka teoskokonaisuus on kiinnostava ja nimenomaan kokonaisuutena onnistunut, ovat sen perusosa, muoviroskasta rakennetut veistokset, mielestäni sen vähiten kiinnostava komponentti, juuri koska ne mieltyvät liioitelluiksi konstruktioiksi. Itse olisin halunnut nähdä, mitä olisi syntynyt, jos Närhinen olisi tyytynyt vähempään ja manipuloinut niukemmin niitä materiaaleja mitä löysi. Tämä on ehkä osin henkilökohtainen makukysymys, mutta olisi ollut kiinnostava nähdä, mitä *natura naturans* olisi tässä tapauksessa saanut aikaan.

Yhteenvetona voin todeta, että teoskokonaisuus puolustaa hyvin paikkaansa Närhisen tutkintoon kuuluvien teosten sarjassa ja tarjoaa niiden käsittelemään aihepiiriin tärkeän näkökulman, joka oletettavasti avaa ja rikastaa myös työn kirjallisen osan tematiikkaa. Suosittelen mielelläni esitarkastuslautakunnalle työn *Muovimuotoilua Itämerestä (Baltic Sea Plastique)* hyväksymistä osaksi Tuula Närhisen kuvataiteen tohtorintutkintoa.

Alanyassa 17.4.2014
Annette Arlander, TeT

Esitarkastuslausunto 4/2

Kuvataideakatemian esitarkastuslautakunnalle
Lausunto Tuula Närhisen näyttelystä *Baltic Sea Plastique*
26.03.–14.05.2014 Helsingin yliopiston pääkirjastossa
(Kaisa-talon sisääntuloaula)

Tuula Närhisen tohtorityön neljäs ja ymmärtääkseni viimeinen taiteellinen osio on pieni, mutta tavoittaa uudessa vilkkaassa kirjastossa arvatenkin enemmän katsojia kuin yksikään kolmesta aiemmasta. Toisaalta aulanurkkauksessa esillä olevan teoskoko-
naisuuden ohi on myös helppo kävellä – eihän Kaisa-talon profiili ylipäättään ole erityisen taiteellinen ja talon ilmeisesti ainoa pysyvä taideteos (Valtion taideteostoimikunnan hankinta) on ikävä floppi.

Närhisen näyttely toki on taiteellinen. *Ecological Fallacy* -otsikon alle kuuluva näyttely ei ehkä ole *Helsinki Photography Biennial* -kokonaisuuden valokuvamaisin kokonaisuus, mutta Närhisen omaan tutkimusprojektiin se istuu erinomaisen hyvin. Teemana on tutkimussuunnitelman mukaisesti vesi ja tällä kertaa erityisesti vedessä kelluva muovirooska. Aihe on esiintynyt Närhisen taiteessa aiemminkin, mutta tohtorityön kokonaisuudessa se on uusi.

Näyttelyn keskiössä on kolme vitriiniä, joissa kussakin on kolme kookkasiin lasilieriöihin aseteltua värikästä ja koosteista objektia. Ensimmäinen assosiaationi liittyy kasvimaailmaan, erityisesti orkideoihin. Kustakin yhdeksästä ”meren kukkasesta” esitetään myös eräänlainen tekninen piirustus sekä kahdessa televisioruudussa pyörivät videot. Lyhyt informoiva teksti kertoo mistä on kysymys. Ripustuksen arviointi lienee tässä yhteydessä toissijaista, vaikka kaikki elementit eivät istukaan tilaan aivan sujuvasti. Pääosassa olevat vitriinit ovat kuitenkin hyvin esillä. Ainoa moitteeni liittyy siihen, että veden haihtuminen lieriöistä näyttelyn kuluessa syö hieman esteettistä vaikutelmaa (katsoin teokset sekä näyttelyn alussa että tänään).

Suuria ekologisia ongelmia esiin nostava teos ei ole ryppyot-sainen, vaan sisältää Närhiselle tyypilliseen tapaan leikkivän elementin. Ikävästä muovirooskasta syntyneet ”oliot” ovat värikkäitä ja petollisen kauniita. Hieman insinöörimäiset piirrokset leikkivät tieteellisen esittämisen konventiolla, videot puolestaan voisivat olla melkein pä lasten rantaleikeissä kuvattuja. Kokonaisuus siis ehdottaa (ainakin tälle lukijalle) montaa erilaista tarkastelukulmaa.

Pienen hetken jälkeen kukkamaisuus alkaa väistyä ja etualalle nousee tunne, että lasilieriöihin tallennetut oliot ovat jonkinlaisia vaarallisia *alienejä* ja kaiken lisäksi elossa (muistuma *Aliens*-elokuvaan) – yhdenkin lieriön rikkoutuminen voisi siis johtaa kaikkien kirjastoasiakkaiden karmean veriseen loppuun (ja jatko-osaan).

Tuula Närhisen neljäs taiteellinen osio on kolmen edellisen tapaan taiteellisesti korkeatasoinen ja liittyy saumatta hänen tutkimussuunnitelmaansa. Näyttely täydentää hienosti aiempien näyttelyiden näkökulmia sekä aiheen että toteutustavan puolesta. Jatko-
osia ei tällä kertaa tarvita.

Suosittelen mielelläni näyttelyn hyväksymistä osaksi Tuula Närhisen tohtorityötä.

Tampereella 6.5.2014
Jyrki Siukonen

Linkittävä paperi 5

SAATE Taideyliopiston Kuvataideakatemian
esitarkastuslautakunnalle

Lisätietoja työn kirjallisesta osuudesta:
Esitarkastukseen luovutettu taitto kokoa yhteensä kirjoitukset, tutkintooni sisältyvät teokset sekä niitä taustoittavan ja dokumentoivan kuvamateriaalin. Tämä alustava taittoluonnos ei ole lopullinen painotuote. Käsillä oleva pdf-tiedosto (353 sivua) on harjoitelma siitä, miten työni kuva- ja tekstiaineisto (248 liuskaa¹) voitaisiin asemoida 21,5 x 17,5 cm kokoisille sivuille.

Tiedosto näyttää aukeaman kerrallaan. Tarvittaessa aukeamat voidaan tulostaa vaakasuuntaiselle A4 paperille (89 arkkia kaksipuolisia tulosteita, pienennys n. 80 % alkuperäisestä).

Painetun kirjan graafisen ilmeen ja typografian suunnitteluun sekä painotyön valvontaan tarvitaan ammattigraafikko. Painotuotteen toteutussuunnittelu alkaa esitarkastuksen edellyttämien muutosten ja korjausten jälkeen.

Helsingissä 12.3.2016
Tuula Närhinen

¹ Laskettuna tohtorin tutkinnon tarkastusohjeen mukaan 2000 merkkiä/liuska.

Esitarkastuslausunto 5/1

Esitarkastuslausunto Tuula Närhisen tohtorin tutkinnon opin- ja taidonnäytteestä

Olen tutustunut Tuula Närhisen tohtorinopinnäytteeseen kuuluvan kirjan *Kuvatiede ja Luonnontaide – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta käsikirjoitukseen* (352 sivua). Teksti käsittelee myös aiemmin esitarkastettuja taiteellisia kokonaisuuksia *Liplatus* (2009), *Merivesivärit* (2012), *Sateen kosketus* (2013) ja *Muovimuotoilua Itämeressä* (2014). Kirjoitan tätä lausuntoa vailla mahdollisuutta palata taiteellisten töiden yhteydessä kirjoittamiini kommentteihin, joten keskityn seuraavassa pääasiallisesti tähän opinnäytetyön viimeiseen osaan. Näyttelyt ja teoskokonaisuudet ovat kuitenkin elävästi muistissani, koska pidin niitä kutakin onnistuneena. Ne muodostavat myös yhdessä kiinnostavan kokoelman lähestymistapoja veteen teosten materiaalina, (osa)tekijänä ja aiheena.

Tekstistä on heti aluksi sanottava, että kyseessä on mittava työ. Teksti jakautuu kahteen pääosaan ”Luonnontaide” (s. 19–159) ja ”Kuvatiede” (s. 160–343). Luonnontaide sisältää neljä lukua: 1 Veden kuvastimessa, 2 Mikä Soppa!, 3 Sateentekijät ja 4 Plastinen luonto. Ne keskittyvät esittelemään taiteellisia töitä, töiden prosesseja ja taustoja. Kuvatiede sisältää myös neljä lukua: 1 Silminnäkiä, 2 Kuvan apparaatti, 3 Ilmiöiden grafiikka, sekä 4 Jäljet ja kuvallinen ajattelu. Sisällysluettelossa luvut 2 ja 3 on lisäksi rajattu erikseen otsikolla kuvilla tutkiminen. Jako kahteen osaan on toimiva, ja erityisesti valinta esitellä ensin taiteelliset työt on onnistunut. Näin töiden sijoittaminen nykyaikaisen kontekstiin ja niissä käytettyjen tekniikoiden historiallisten esikuvien esittely muodostavat laajenevan kehän teosten ympärille ja yhteys säilyy koko matkan.

Johdantoluku on tiivis kirjan rakenteen sekä työn lähtökoh- tien ja tutkimusprosessin esittely. Laajan ja rikkaan tutkimuksen kysymykset vaikuttavat yksinkertaisilta: ”Miltä näyttävät aallon, sateen ja meriveden kuvat? Millaisin keinoin luonto piirtyy kuval- lisiksi esityksiksi?” (s. 8) Ensimmäisen osan taiteelliset työt tar- joavat vastauksen edelliseen kysymykseen. Jälkimmäisen kysy- myksen pohdintaan keskittyy koko tutkimus, ja erityisesti tekstin toinen osa. Närhinen toteaa heti aluksi, ettei työ päädy mihinkään selkeään johtopäätökseen, mutta nostaa kuitenkin tuloksina esille muutamia tutkimuksen kuluessa kehittämiään käsitteitä kuten

luonnontaide – kuvatiede, tee-se-itse -ilmiö, katselulaite ja kuvan apparaatti sekä esittämisen kehät. Näistä sanaleikiltä kuulostava luonnontaide-kuvatiede pari on tämän tutkimuksen kannalta eri- tyisen valaiseva. Tee-se-itse -ilmiö ei ehkä terminä ole yhtä osuva kuvaamaan tekijän tutkimia luonnonilmiöitä, jotka hänen valmis- tamiensa laitteiden avulla kirjaavat itse itsensä, ja jotka sinänsä ovat monella tapaa kiinnostavia. Toisaalta termi esittämisen kehät, jolla tekijä viittaa tapaansa asettaa esille kuvaamisen prosessissa käytetyt instrumentit ja välineet teoksen osaksi ja näyttää miten työ on tehty, on kiinnostava ja voisi viitata monenlaisiin esittämi- sen prosesseihin.

Pohtiessaan lyhyesti taiteellisen tutkimuksen luonnetta Närhi- nen paikantaa oman lähestymistapansa yhteydet varhaisen kokeel- lisen luonnontieteen kuvaamisen tekniikoihin ja optisiin keksintöi- hin. Sekä taiteilijan että luonnontutkijan harjoittama ”todellisuus- den esittäminen edellyttää, että tarkastelun kohteet luodaan joka hetki uudelleen katsomalla, kuvaamalla tai kirjoittamalla” (s. 13). Närhisen työskentelytapa ja kiinnostuksen kohteet liikkuvat sillä välialueella, jossa kokeellinen tiede ja taide kohtaavat, vaikka hänen työnsä tapahtuukin analogisesti ja jossakin mielessä nostalgisessa ja leikkillisessä hengessä. Hän esittelee alussa toimivansa Gaston Bachelardin kaksinapaisen tietoteorian mukaan, jossa taide ja tiede ovat kaksi eri tietä kohti tuntematonta. Tekstin viimeisessä luvussa Närhinen pohtii myös uudempaa ajattelua Bruno Latourin tieteen käytäntöjen tutkimuksesta ja toimijaverkkoteoriasta ponnistaen, kuten Hans-Jörg Rheinbergerin ajatuksia kokeellisten tutkimus- järjestelmien merkityksestä, jotka voi kytkeä myös taiteellisen tut- kimuksen kysymyksiin.

Lukukokemus oli nautinnollinen, ja opin paljon uutta, erityi- sesti luvuissa ”Kuvan apparaatti” ja ”Ilmiöiden grafiikka” esitel- lyistä historiallisista kokeilijoista, jotka ovat toimineet Närhiselle inspiraationa ja eräänlaisina esikuvina. Muun muassa Antoni van Leeuwenhoekin 1600-luvun mikroskooppitutkimukset ja Étienne- Jules Mareyn piirturit ja kronofotografiset kokeilut 1800-luvulla tarjoavatkin kiinnostavan taustan ja kaikupohjan Närhisen työlle. Vaikka olisin teosten perusteella ehkä odottanut enemmän kytken- töjä viimeaikaiseen posthumanismi-keskusteluun, keskittyminen ”kuvatieteeseen” ja kokeellisen luonnontieteen juuriin on perustel- tua ja kiinnostavaa. Teksti on vakuuttavaa ja asiallista, häivyttäen useimmiten kirjoittavan taiteilijasubjektin, joka tulee esiin vain

joissakin sivuhuomioissa ja alaviitteissä, esimerkkinä vaikkapa sivulla 313, alaviitteen 29 viimeinen lause: ”Aiemmin kuvaamaton tai kuvan ulottumattomissa oleva on ajatuksena äärimmäisen kiehtova, oikeastaan juuri se motivoi työtäni kuvataiteilijana.”

Viimeistä lukua lukiessani mietin hämmentyneenä, etten esitarkastajan ominaisuudessa osaa toivoa tai ehdottaa parannuksia tai täsmennyksiä, niin vakuuttavalta ja huolellisesti viimeistellyltä teksti minusta vaikutti. Kokeellisen taiteellisen tutkimuksen kannalta tärkeän ajattelijan, Rheinbergerin ajattelua esittelevän osuuden jälkeen löysin vielä suureksi ilokseni viittauksia fyysikko ja feministiteoreetikko Karen Baradin ajatteluun, jonka ymmärtämisen kanssa olen itse viime vuosina kamppaillut. Hänen ideansa materiaalis-diskursiivisista käytännöistä, Niels Bohrilta peritty ajatus käsitteiden ja teknisten apparaattien yhteydestä, sekä subjekti ja objekti positoiden muodostumisesta kussakin tapauksessa erikseen, eikä ennakoon annettuina, ovat kaikki relevantteja Närhisen työssä käydyin keskustelun kannalta. Barad ilmestyy kuitenkin mukaan niin loppumetreillä, että hänen ajattelunsa esittely jää melko lailla kesken. Jäinkin miettimään olisiko viisaampaa mainita, että hänen ajatuksiinsa voisi palata jatkossa tai toisessa yhteydessä. Tuntui kuin teksti olisi loppunut kesken, kuten se ehkä loppuukin, jos ajatellaan että tutkimus ja taiteen tekeminen tietysti jatkuu.

Lopussa siis huomasin, että saatoin sittenkin esittää yhden toiveen: lukijana kaipasin yhteenvetoa, jonkinlaista summausta tai paluuta alkuun. Toki viimeinen lause voidaan ymmärtää jonkinlaiseksi summaukseksi: ”Rheinbergin kurainen laboratorio, Siukosen sekainen ateljee, Mareyn graafiset jälkikuviot tai toimintamaalaus-ten abstrakti ekspressionismi ovat esimerkkejä tilanteista, joissa tapahtumisen ja tuottamisen prosessin aktiiviset ja passiiviset osapuolet sekoittuvat ja vaihtavat paikkaa keskenään. Määrittelemättömän rajalle astuminen on jälkien ja kuvallisen ajattelun lähtökohta” (s. 342). Jäin kuitenkin kaipaamaan jonkinlaista ”loppuhäivytystä” tai ”epilogia”, ehkä yhteenvetoa siitä, miten tekijän ajattelu on muuttunut tutkimusprosessin myötä, mitä uutta sen aikana on syntynyt tai miten painopisteet ovat muuttuneet. Ja ehkä turhan-kin sovinnaisten odotusteni vuoksi kaipasin myös ajatuksia siitä, mitä uusia kysymyksiä työ on herättänyt, mitä seuraavaksi voisi tutkia tai tehdä, tai jollakin muulla tavalla viittausta menneeseen ja tulevaan, työn prosessiluonteeseen. Palasin alkuun lukemaan johdannon uudelleen ja totesin, että siellä on kyllä esitetty selkeä

yhteenveto työstä ja myös vihjeitä prosessista. Työ on sen verran mittava, että pieni kertaus lopussa tuskin olisi pahitteeksi. Liisan seikkailuista ihmemaassa, joista lähdettiin, tai johdannon lopussa olevasta, hiukan yllättävästä lukijan puhuttelusta voisi varmaankin löytää keinon sitoa paketin yhteen. Ja jos ympyrän sulkeminen tuntuu väärältä eleeltä, toinen vaihtoehto on viitata tulevaisuuteen...

Lopuksi voin todeta, että teoskokonaisuudet *Liplatus* (2009), *Merivesivärit* (2012), *Sateen kosketus* (2013) ja *Muovimuotoilua Itämeressä* (2014) että kirjan *Kuvatiede ja Luonnontaide – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* käsikirjoitus muodostavat onnistuneen ja ansiokkaan kokonaisuuden, jota on ilo suositella hyväksyttäväksi kuvataiteen tohtorin opinnäytteeksi.

Haagissa 30.4.2016

Annette Arlander

Esitarkastuslausunto 5/2

Lausunto Tuula Närhisen kuvataiteen tohtorin opinnäytteen kirjallisesta osasta

Kuvatiede ja luonnontaide – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta

Voisi tiivistää, että Tuula Närhisen laajamittainen kirjallisen työn ensimmäinen osa käsittelee mitatonta mittaamista ja saasteita; aiheena hänellä ovat yhtäältä erilaiset kekseliäät keinot kuvantaa luonnonilmiöitä, toisaalta huoli ympäristön tilasta. Närhisen neljän yksityisnäyttelyn teemana on ollut vesi sekä fyysisenä ilmiönä (aallot, pisarat) että sisältöjä kuljettavana elementtinä (rehevöityminen, saasteet, muovirooska). Työnsä ensimmäisessä osassa ”Luonnontaide” hän selvittää näyttelyiden tematiikkaa ja niiden teknistä toteutusta, joka vertautuu ja osittain myös palautuu kokeellisen luonnontieteen historiaan, etenkin optiikkaan ja kuvallisen esittämisen teknisiin keinoihin. Työn jälkimmäisen osan ”Kuvatiede” muodostava katsaus tieteellisen historian ja nykyaikaisen alueille sekä Närhisen aiempaan tuotantoon on jo itsessään yhden väitöskirjan laajuinen tutkielma.

Tuula Närhisen tutkimus on siis aineksiltaan runsas ja sisältöltään rikas. Kokonaisuutena se täyttää poikkeuksellisen hienosti kuvataiteen tohtorin tutkinnon vaatimukset ja osoittaa, että kuvataiteen, luonnontieteen ja teknisen rakentelun yhteisestä historiasta

on mahdollista nostaa esiin monia tässä päivässä vaikuttavia kuvantamisen keinoja ja tapoja. Närhinen on tehnyt huolellista työtä. Voidaankin todeta, että hän piirtää kokonaan uudenlaisen vesireitin taiteellisen tutkimuksen kenttään. Pitkäjänteisen, kunnianhimoisen ja huolellisesti koostetun työn hyväksymiselle en näe minikäänlaisia esteitä.

Närhisen työn puutteet ovat kokonaisuuden kannalta toissijaisia ja luonteeltaan lähinnä rakenteellisia. Aineiston moninaisuus jo pelkästään näyttelyiden selostamiseen painottuvassa ”Luonnontaide”-osiossa aiheuttaa sen, että lukujen välille syntyy eräänlaisia volyymieroja.

Ensimmäinen luku ”Veden kuvastimessa” selvittää vuonna 2009 pidetyn gallerianäyttelyn lähtökohtia ja toteutusta. Teosten painopiste oli erilaisissa kuvantamisen menetelmissä, jotka Närhinen toteutti hauskaasti yksinkertaisella teknologialla. Kuvailun rinnalla kulkee tekstiä kirjailija Kobo Aben romaanista.

Toisessa luvussa ”Mikä soppa!” aihepiiri on kuitenkin paljon monisyisempi. Näyttelyprojekti ei ollut enää pelkkää menetelmällistä leikkiä, vaan mukana oli aimo annos informaatiota Suomenlahden veden vaihtelevasta tilasta. Kun Närhinen sitten ujuttaa luvun sisäänsä vielä melko yksityiskohtaisen selonteon varhaisemmasta projektistaan *Senne*, niin tuntuu, että aineksia yhdessä luvussa on jo liikaa. Volyymieroa kuvastavat myös viitteet, joita on 67 kun niitä ensimmäisessä luvussa oli 18. Ensimmäisen luvun tapaan tekstin mukana kulkee sitaatteja, tällä kertaa Michel Serresiltä.

Kolmas luku ”Sateentekijät” kertoo jälleen enemmän kuvantamisen menetelmien kokeilusta, kuitenkin niin, että menetelmien taustalta löytyy ihka aito sateentutkimuksen historia. Yhtenä kulttuurisena kontekstina on puolestaan Japani. Viitteitä on nyt 70. Tekstisitaattien rooli – tällä kertaa sateentutkija Wortingtonin kirjasta – on varsin erilainen kuin ensimmäisessä luvussa.

Neljännessä luvussa ”Plastinen luonto” onkin sitten jo 112 viitettä ja runsaasti tieteelliseen faktaan nojaavaa tietoa. Merissä kulkeutuvan muoviroskan tematiikkaa vasten kirjalliset sitaatit Voltairelta jäävät nyt kokolailla irrallisiksi ja merkityksettömiksi.

Tuula Närhisen työn ensimmäinen puolisko siis kasvaa ja monimutkaistuu neljän luvun mittaan melkoisesti, viittaustiheys lähes kymmenkertaituu. Käsittelytapa ja tekstin luettavuus pysyy koko ajan hyvänä. En tiedä onko lukujen keskinäinen painoindeksi ollenainen asia, mutta ainakin ajatus rinnakkaistekstien (sitaattien)

kuljettamisesta jokaisessa luvussa tuntuu nyt vettyvän ja muuttuvan matkan mittaahan hieman keinotekoiseksi. Kun asiaa kertyy jäljennäisissä luvuissa jo muutenkin paljon, niin lainaukset Voltairelta eivät enää avaa lukijalle mitään olennaista poeettisen luennan suuntaa.

Toisaalta samat neljä lukua johdattavat asteittaisella tieteytymisellään hyvin kohti kirjan toista puoliskoa ”Kuvatiede”. Hyvin jäsennetyssä ja selkeästi etenevässä tekstissä Närhinen kuljettaa lukijaa ensin havaitsemisen opetuksen kautta optisen kuvataiteen historiaan ja nykypäivään. Oppineena ja kulttuurihistoriaan perehtyneenä taiteilijana Närhinen osaa sijoittaa oman taiteellisen työnsä luontevasti osaksi laajempaa jatkumoa. Hän nostaa esiin hyviä kuvataiteen rinnakkais esimerkkejä viimeisen viidenkymmenen vuoden ajalta ja osoittaa, että samoja ideoita on kehitelty monella työhuoneella.

Erityisen keskeinen on Närhisen oman praktiikan ja luontosuhteen kuvaus luvuissa ”Kuvan apparaatti” ja ”Ilmiöiden grafiikka”, toisin sanoen selonteko niistä erilaisista ja monesti hilpeän tieteen hengessä keksityistä menetelmistä, joilla luonto itse jättää jälkiä taiteilijan teoksiin. Närhinen ottaa vaivatta vauhtia 1600-luvun mikroskopian uranuurtajan Leeuwenhoekin ja 1800-luvun tieteellisiä piirtureita keksineen Mareyn työstä. Hänen omat eläinkameransa, tuulipiirturinsa ja eläin grafiikkansa laajenevat näin paitsi luonnon ja kuvataiteen myös tieteen historian ja kuvataiteen väliseksi vuoropuheluksi. Kaiken lisäksi Närhinen kuljettaa mukana myös kohdallista tieteenteoriaa ja fenomenologiaa (Latour, Bachelard).

Sitten luvussa ”Poeettiset instrumentit ja avoin realismi” hie man yllättäen Närhinen poimii tieteen historian heitto varjon takaa esiin surrealismin, tuon perin mieskeskeisen ja seksistisen taidesuuntauksen. Näkökulma on kuitenkin mielenkiintoinen ja tuo tarkasteluun aivan uuden tason. Surrealistisen automaattikirjoituksen ja surrealistisen tietoteorian kautta katsottuna myös Närhisen töistä paljastuu uudenlainen, vähemmän rationaalinen puoli. Närhinen puhuu ”mittalaitteen värähtelystä haltioitumisesta”, toisin sanoen ilmiön havaitsemisen poeettisuudesta sinällään, eksakteista merkityksistä vapaana. Aaltopiirturi tai tuulipiirturi piirtää viivaa, joka on jotakin, siinä kaikki. Siinäpä seistään sekä taiteen- että tieteen filosofisesti mieltä nytkäyttävän haasteen edessä. Närhinen ei kuitenkaan pysähdy tähän, vaan jatkaa *Eläinten jäljillä* -teoksensa erittelyn kautta syvemmälle. Hän etenee Derridan ja

Latourin avulla (tieteen)filosofisiin kysymyksiin ja pääsee biologi Rheinbergerin kautta edelleen polulle, jolla vastaan tulee yhtäkkiä kirjailija Robert Walser. Pikkuruisia jälkiä pienille paperinpaloille jättänyt kirjailija rinnastuu pieneen eläimeen tai lumuhiutaleeseen. Yksi poeettinen pysähdys, joka muistuttaa lukijaa Närhisen maailmankuvan rikkaudesta.

Kuten jo totesin, Tuula Närhisen kirjallisen työn jälkimmäinen osa olisi jo yksistään väitöskirjan mitat täyttävä tutkielma. Yhdessä taiteilijan neljän näyttelyn ja niiden tekstuaalisen ja kuvallisen eritelyn kanssa se muodostaa jo lähestulkoon ylimitoitettun taiteellisen tutkimuksen, joka nostaa alan rimaa entistä ylemmäs. Tutkimuksena ilmiöiden tarkastelusta Närhisen työ on sekä omaperäisen taiteellinen että oppineen monitieteinen. Runsas kuvitus on kauttaaltaan laadukasta ja informatiivista. Vaikka sivulla 8 silmiini osui yksi lyöntivirhe totesin niiden metsästämissä pian turhaksi. Käsikirjoitus on tältä(kin) osin virheetön. Kun Närhinen kirjoittaa, että ”verbaalinen erittely ei ole ominta osaamista” (s. 15), niin tämä on käsikirjoituksen kääntyessä sivulle 324 pakko ottaa huumorilla. Mitäpä roolia osaamisella tässä olisi, totuushan taitaa olla, että koko prosessi ja narratiivi päättivät alkaa itsensä lähes vahingossa: ”satuin kompastumaan johonkin” (s. 22).

Johdannossa Tuula Närhinen lupaa, ettei hänen työnsä päädy ”mihinkään selkeästi yksilöitävissä olevaan johtopäätökseen”. Tämä lupaus myös pitää, kuitenkin niin, että lukijalle tuskin jää tunnetta puutteellisesta käsittelystä tai taiteellisen tutkimusotteen epämääräisyydestä. Päinvastoin, koko projekti kertoo, että kuvataiteellisessa työssä on mahdollista luoda sellainen metodologian ja runollisuuden liitto, jossa täsmällisyydestä ja ajattelun kirkkaudesta ei tarvitse tinkiä edes tieteenfilosofian mittapuilla.

Ilolla esitän Tuula Närhisen kirjoitelman *Kuvatiede ja luonontaide – Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* hyväksymistä osaksi hän kuvataiteen tohtorin tutkintoaan.

Tampereella 27.4.2016

Jyrki Siukonen

kuvataiteilija, tutkija, dosentti



Case 3

Paul Landon (2016):

Intersecting travelogues:

Wandering through practices and archaeologies of space, place and image.

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-14-5>

<https://www.researchcatalogue.net/view/271372/271373>

Doctoral studies started: Autumn 2008

Doctoral degree granted: 17 August 2016

From the pre-examiners' point of view, Paul Landon's thesis has a straightforward structure: it consists of four solo exhibitions and a written part that was handed over for pre-examination at the end of the process. Despite the fact that the whole process took place within a relatively short period, one of the pre-examiners was replaced during the process.¹

The thesis was published as a monograph (246 pages) accompanied by a Research Catalogue exposition consisting of visual documentations of the artworks, including the videos. The exposition also includes a PDF of the book, which as well includes a rich selection of installation views and images of some details of the pre-examined works. It is worth noting that Landon was fortunate enough to have the possibility of exhibiting his first artistic component of the thesis in the Academy of Fine Arts gallery. It is beneficial to the pre-examination process and to the artistic

¹ Jyrki Siukonen replaced Mika Elo as one of Landon's pre-examiners in the last phase because Elo resigned from the pre-examination board at the end of 2014.

research community in general, if we can make it possible for doctoral students who are based somewhere abroad to exhibit their work in Finland. This is important especially in the beginning of their studies when they are not yet professionally connected to the local scene.

Pre-examined parts of the thesis:

- 1) *Recent Images*, Galleria FAFA, Helsinki, 9–25 July 2010
- 2) *Future in the Past*, Galleria Jangva, Helsinki, 13–30 January 2011
- 3) *Paul Landon*, Galleria Huuto, Helsinki, 20 April – 5 May 2011
- 4) *Transcanadienne*, Galleria Huuto Jätkäsaari, Helsinki, 10–25 May 2014

Abstract

This text is built around an artistic practice that explores architectural and urban space, an exploration that is translated into time-based images installed within and responding to interior architectural exhibition spaces. The space of the city and its architectures are scrutinised through their seemingly insignificant details: abandoned or underused buildings, older model cars, deserted streets, details that resonate as markers of changing and forgetting.

The work reconsiders recent concepts of media history and archaeology and relates them to specific questions raised by contemporary artistic practice: to the architectures and spaces of audio-visual presentation, to an archaeology of the city, to the mobile spectator of minimal art and installation practices as it engages with the redeployment of urban space through projection technologies, text and image. It promotes the activities of a corporeal, wandering subject that engages with the spaces of media as sites of forgetting and recall.

The text is structured as a collection of wanderings that are organised into six chapters each presenting experiences of different places visited and the ensuing reflections that these visits spawned. To wander, in the ways in which it is presented in this work, engages with a fragmentary process of seeking out and coming across sites and subjects of enquiry. To paraphrase Walter Benjamin, urban wandering entails the use of haptic perception and awareness of the city's intrinsic details, in order to lose oneself in

it.² Wandering informs and structures the text in terms of instances of arriving in unknown and distant locations as well as of getting lost in a familiar city.

Keywords wandering, media archaeology, installation, expanded cinema, travelogue, moving image, audio-visual, panorama.

Research plan (2009)

Renegotiating the urban landscape: The spatio-temporal grid of the modern city as a minimalist art form

There has been a recent questioning of urban space by artists using relational aesthetics as well as documentary processes to explore social interaction in the globalised economies of modern cities. At its best, this area of research responds to the current difficult situations that many urban dwellers suffer; much of this work poses relevant questions. The interactive, relational approach used in these practices can, however, be problematic as most of the interaction with much of this work is with an informed artgoing public and not with those most subjected to the unacceptable living conditions of large cities.³ My work is less an interaction with urban space, than

² “Not to find one’s way in a city may well be uninteresting and banal. It requires ignorance—nothing more. But to lose oneself in a city—as one loses oneself in a forest—that calls for a quite a different schooling. Then, signboards and street names, passers-by, roofs, kiosks, or bars must speak to the wanderer like a cracking twig under his feet in the forest, like the startling call of a bittern in the distance, like the sudden stillness of a clearing with a lily standing erect at its center.” (Walter Benjamin, “A Berlin Chronicle”, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Edited and with an Introduction by Peter Demetz, Translated by Edmund Jephcott, Schocken Books, New York, 1986, pp. 8–9)

³ An example of a successful work using this approach would be Kutlug Ataman’s *Kuba* (2002). Named after the Istanbul neighbourhood the Anglo Turkish artist filmed in, the installation presented a cacophony of videotaped interviews with the residents of this poor ethnic enclave. While the participation of the residents is an essential aspect of the work’s production and success, I saw the elaborate work presented in the pristine museum setting to the informed public of the Carnegie International in Pittsburgh, continents away from the impoverished neighbourhoods of Istanbul.

a reflection upon it. I propose another, more unconscious and sporadic approach to looking at urban structures.

The repetitive geometric structure inherent to both the urban layout of the modern city and its component architecture informs my artistic practice. I make artworks that use a calculated, serial approach to both their temporal and their spatial form. While the temporal form of my work also comes from explorations of pedestrian activities as they negotiate the city's inherent geometry, both the temporal and spatial aspects of my work borrow from the serial logic and the reductionist approach of minimalist practices.

My work is thus situated between two types of systems that resonate together both historically and formally, in the grid system as mode of spatial organisation and controlling the flow of traffic in the one case and in the grid system as mode of controlling the organisation the surface or space of an artwork in the other case.

Michel de Certeau, in his book *The Practice of Everyday Life*, describes walking in the city as an individual's negotiation of an abstract power structure.⁴ I look to the tactics ascribed to individuals by de Certeau as ways to navigate and explore the spaces that exist between the geometries of the city and the calculated structures of minimalism.

To produce my work, I make use of an approach for gathering material (and ideas) that is akin to the wanderings of the flâneur described by Walter Benjamin.⁵ For Benjamin, the flâneur was a politicised subject despite himself. I see wandering as a contemplative and reflective, yet transgressive, act. It is in this sense that my work implicitly presumes that minimalist, process based, art

can have social and political resonance.⁶ Within the precisely calculated spatial and temporal structure of my installations, I insert the random subjectivity of the walking urban dweller. I explore the act of unconsciously wandering in the city as a potential form of resistance to the institutionalised hegemony of the urban matrix.

As in the cases of the minimalist sculptures of Sol Lewitt and Donald Judd, the placement and form of screens and of other audio-visual elements of my installations are governed by a geometric logic that responds to the architectures to which it refers (the city) and in which the work is installed (the exhibition space). Likewise, the temporal structure and editing of the video and sound recordings used in the installations, borrows from the repetitive serial form of minimalist music and from structural film practices, especially those that acknowledge and play along with or against the determining, often linear, structures of their technical systems.⁷

This research will continue to explore and develop an approach using audio-visual media that I have developed over the past five years. I will continue to explore in greater depth temporal forms such as long duration, rhythm, repetition and rapid editing as modes of encoding the pedestrian's reception of the geometry of urban space in its multiple resonances as it is displaced from city space to art historical spaces to finally come to rest in a specific exhibition space.⁸

⁶ I consider the assumption that making art is, by necessity, in itself a political act, that, as according to Donald Judd, even non-representational abstract sculpture can have political content.

⁷ *La région centrale* (1971) by Michael Snow is a successful example of a film produced using a choreographed reworking of the technical limitations of the tripod mounted ciné camera. The camera, mounted on a computer-controlled robot arm, is programmed to move through a sequence of routines repeatedly showing the same barren landscape with variations in the movement and the framing of each routine.

⁸ An example of a work using this process is a project I recently undertook that involved returning to and photographing the same view from a railway platform in Berlin over a period of several months. The array of over 150 almost identical photographs produced through this process was then installed in a grid, (echoing the architecture of the buildings photographed), on my studio wall. There is an initial redundancy in the repeated image. It echoes the mundane activity of returning to the same place day after day, an activity that the contemporary city dweller is not unfamiliar with. But there is also an uncanny calming effect in seeing the same space repeated a hundredfold. Likewise, the ritual act of returning to the same spot in the urban labyrinth becomes almost therapeutic in its incessant recurrence.

⁴ I recognise that the architecture and layout of the city are embodiments of institutionalised power structures. Echoing prison layouts described by Michel Foucault in *Discipline and Punish*, the regulated form of the city allows for ongoing surveillance of its inhabitants.

⁵ While I accept that this position is privileged and that my experience of the city is perhaps not an authentic one. While my whole project puts into question any notion of an authentic experience, I am aware of the dangers of confusing the distanced experience of the tourist with the more problematic experience in general of the alienating modern cityscape.

It is in terms of the negotiation between the alternative yet similar geometric logics of the city and of minimalism that the figure of the *flâneur* reappears and takes its form in the final spatial and temporal structures of my installations. What is unique to my approach is the knitting together of urban and minimalist grid systems thereby seeing the figure of the *flâneur* in relation to minimalism, as existing in the spaces between the lines of the grid.

Study Plan⁹

- **Year 1** (September 2008 – August 2009)
September 2008 – May 2009—Participate in seminars at the Kuvataideakatemia
May – July 2009 Residency in Buenos Aires, Argentina
- **Year 2** (September 2009 – August 2010)
September 2009 – May 2010—Participate in seminars at the Kuvataideakatemia
Summer 2010 Exhibition of work developed from time spent in Berlin in 2007
(1st working seminar)
- **Year 3** (September 2010 – August 2011)
Autumn 2010 Exhibition of work developed from residency in Buenos Aires
(2nd working seminar)
- **Year 4** (September 2011 – August 2012)
Autumn 2011 Symposium
- **Year 5** (September 2012 – May 2013)
September 2012 – May 2013—Participate in seminars at the Kuvataideakatemia
Spring 2013 Final exhibition
(3rd working seminar)

⁹ This programme is based on my plan to be living in Europe from September 2008 until August 2010, and again, from June 2012 until May 2013. With this plan, I would stay in Canada from September 2010 until May 2012, but would travel to Helsinki, in order to present my work, as an exhibition, and research with a symposium.

Bibliography

- Augé, Marc, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London and New York, 1995.
- Benjamin, Walter, “Paris, Capital of the Nineteenth Century,” in *Reflections*, Schocken Books, New York, 1986.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, translated by Simon Pleasance and Fronza Woods, *Les presses du réel*, 2002.
- de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall, Berkeley, 1984.
- Crary, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Black & Red, Detroit, 1983.
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge & London, 2002.
- Fried, Michael, “Art and Objecthood” in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Foucault, Michel, “Des Espace Autres,” in *Architecture / Mouvement/Continuité*, October, 1984.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated from the French by Alan Sheridan, Vintage Books, 1995.
- Graham, Dan “Video/Television/Architecture” in *Two-Way Mirror Power: Selected Writings* by Dan Graham on His Art, edited by Alexander Alberro, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- Hall, Peter, *Cities in Civilization*, Pantheon Books, New York, 1998.
- Jäger, Joachim, Knapstien, Gabriele & Hüscher, Anette, editors, *Beyond Cinema: The Art of Projection*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, 2006.
- Judd, Donald, *Complete writings 1959-1975*: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada, 2005.
- Kracauer, Siegfried, *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.

- Krauss, Rosalind, “Grids” *October* 9, Summer 1979.
- Lefebvre, Henri, “The Other Parises” from *Espaces et Sociétés*, 13/14, Octobre 1974-Janvier 1975.
- Lewitt, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art” *Artforum*, June, 1967.
- Maciunas, George. “Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney.” *Film Culture*, No. 47, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Humanities Press, New York, 1962.
- Reeh, Henrik, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, The MIT Press, Cambridge & London, 2004.
- Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris, 1973.
- Simmel, Georg, “The Metropolis and Mental Life,” in *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
- Van der Ley, Sabrina & Richter, Markus, *Ideal City: Invisible Cities*, Revolver, Frankfurt am Main, 2006.

Linking paper 1

Paul Landon: *Recent Images*

9–25 July 2010

Galleria FAFA, Helsinki

Recent Images is a selection of works produced by Paul Landon over the past four years. These images, both moving and still, are about looking at the city. They show the city of everyday life, repetitive and in flux, but also the city of monuments, of eternal objects that fluctuate yet remain the same over a succession of moments.

This body of works comes from looking at architecture and the city as processes of infiltration. *Recent Images* looks at modernity as urban sites that function at once in the everyday and in the utopian. In these images, utopia is shown as a condition that is at once deterritorialized and one of infinite movement critically attached to the here and now of the present. The works show events in the city participating in the process of becoming of other events. Objects become subjects and subjects generate new objects. Public infiltrates private. Potential infiltrates the real.

Recent Images includes the first public exhibition of the photo work *Untitled (Alexanderplatz)*. The work, composed of 84 different colour ink jet prints of the same cityscape taken on different days at different times, documents an ongoing project of continually returning to the same place. The regular arrangement of the photographs, filling one wall of the gallery, recalls the grid structure of Peter Behrens’s 1932 *Berolinahaus*, a fragment of which is depicted in the images.

A second work, shown publicly for the first time, *Automat*, includes a panoramic video projection showing a static shot of people entering and leaving a building lobby that houses automatic banking machines. Inserted over the video’s ambient soundtrack is the sound of chimes. The chimes correspond with the opening and closing of two sets of automatic doors. The erratic movement of people as they access money infiltrates the cityscape as a random music score.

Monuments, is an ongoing series of Super 8 films transferred to DVD. Each of the three films, to be exhibited for the first time at the Galleria FAFA, shows a static shot of a modern monument filmed for the 3:20 minute duration of the Super 8 cartridge. The monuments, ambitious public buildings from the 1960s and 1970s, presented as grainy flickering projections, are at once everyday features of the urban landscape and architectural remnants of their utopian promises, their unfulfilled histories infiltrating the daily life of the city.

Pre-examination statement 1/1

Pre-examination statement concerning Paul Landon’s exhibition *Recent Images* 9.–25.7.2010 Galleria FAFA, Helsinki

The exhibition consists of following works made during the last four years:

- *Copy*: A real size bronze cast of a fake i-pod, exhibited on a small white piece of plywood that is attached to the wall approximately one meter above the floor.
- *Automat* (two parts): A series of approximately A1-sized framed etchings showing line drawings of rectangular elements and a video projection showing a static view on an entrance to a lobby

that houses automatic banking machines. The rhythmic movements of the sliding doors and people entering and leaving the lobby are accompanied by a clear but not loud sound of chimes. This light ambient soundtrack fills also the room where the etchings and the bronze cast of the i-pod are exhibited. The rectangular elements of the etchings resemble the sliding doors of the video by form and by arrangement.

- *Fahrgast*: A series of black and white line drawings forming an animation on a digital photo frame display showing a view on buildings as if seen from a moving vehicle.
- *Flâneur*: A series of black and white line drawings forming an animation on a digital photo frame display showing a view on buildings as if seen from the point of view of a pedestrian.
- *Monuments*: Three small-sized video projections, each of them showing a static 8 mm film shot of a modern monumental building. The projectors are installed on white pedestals close to each other.
- *Untitled (Alexanderplatz)*: A series of 84 unframed colour images (size approximately A3) attached to the wall in a grid-like formation that fills the entire wall. The images show the same city view in different light conditions.

Landon has used the exhibition space in a rich way. The first room with windows towards the street gives a sparse impression. The series of white sheets of *Automat* etchings and the tiny bronze piece *Copy* bring forth the structure of the exhibition space itself. The rhythmic ambient sound of chimes supports this generous spatial exposition. The questions of rhythm and scale are introduced in a delicate way. The whiteness of the etchings also makes a clear contrast to the dark room, where the video projection of *Automat* is set up. The second space, in turn, appears as full. The grid of Alexanderplatz images fills an entire wall and makes the room feel small and narrow. Opposite to this work the black and white animation *Fahrgast* that is exhibited on a digital photo frame display repeats the grid structure by collecting it in a single frame and by turning it into a temporal sequence. This emphasizes the passage-like quality of the second room. Another animation of the same format and technique as *Fahrgast*, the piece called *Flâneur*, is to be seen on the back wall. Around the corner, at the very end of the space there is the work entitled *Monuments* consisting of three digital film projections with projectors mounted on white pedestals,

chest-high like small sculptures, grouped close to the wall in one corner as if marking the end point of the passage. After this turning point the walk back to the first room becomes like a rewind of a temporal sequence.

The title of the exhibition *Recent Images* raises a question: In what sense are these works to be considered as images? Besides the exhibits that we without any second thoughts easily can identify as images the exhibition includes sculptural elements and sound. Due to this fact the title could as well have been *Recent Works*. Why does Landon's title put the emphasis on the image? I tend to see here a hint at Landon's research question.

In his research plan Landon formulates his research interest in terms of a conflict between a pre-established spatiotemporal order and the subjective experience. More specifically, he is focusing on analogies and differences between two kinds of "grids", that of the modern city space, or "urban layout", and that of the minimalist art. These two "grids" Landon identifies aptly as modes of "controlling the flow or traffic" and "controlling the surface or space of an artwork", respectively. In my view, this relatively clear-cut conceptual setup undergoes interesting transformations and complications in Landon's exhibition. In the future it might be fruitful to work this out more in detail. Especially the notion of "grid" with all its references and implications would be worth developing further, both in form of art works and texts, which in Landon's case shouldn't be a problem, since he seems to be an artist who is a good writer, too. I indicate some levels, not yet explicit in the research plan, where this could be done:

- Grid as a technical frame or template: Especially the animations *Fahrgast* and *Flâneur* raise questions concerning the fractal-like repetition or reflection of experiential spatiotemporal "grids" on the level of technology. Here I am thinking especially of the choice of thickness of the brush in Photoshop when making the line drawing on the top of video frames and of determining the frequency of the animation pulse in relation to scales, rhythms and velocities that both titles are referring to.
- Grid as the schematic aspect of images: The key word "image" in the exhibition title makes me alert in view of the schematic aspect of Landon's works. Here, "image" is not a clear-cut surface to be looked at from a distance. Rather, it is a *relation* articulated through a multiple set of processes. There is *casting* in terms of

pouring into a mould but also in terms of casting a shadow and in terms of projecting an image, “casting” a drawing onto a view, as well as the flat “casting” of the contact sheets, i. e. the etchings. There are also a series of transformational relations, or translations: from film to video, from video to drawing, from image to sound, from surface to space, and vice versa.

- Grid of expectations: Landon’s way of installing the work turns the exhibition into a kind of laboratory for bringing forth the expectations concerning the spatiotemporal order.
- Grid versus loop: The video projection of *Automat* raises the question of the relation between the grid and the loop. The grid imposes itself as potentially infinite structure, whereas a loop would seem to suggest a closure of some kind. The video includes a beginning and an end marked by the titles. It itself is and is not a loop. This indecision is reflected on the level of the visual and auditive material of the work, which both make repetition and linearity into a theme.
- Grid as a figure of secularization: The urban layout based on a grid can be read as a figure that effectuates decentralization and marks the transformation of feudal power relations into modern ones. Analogically, the (minimalist) grid as a mode of controlling the surface breaks down linear narratives. Both aspects could be analysed in terms of spacing, or time-becoming-space, which many thinkers have seen as emblematic for the secularization process of modernity.

Landon’s research plan is well articulated and it is clearly speaking of the same research interests that are present in the exhibition. I personally would be curious of reading more about some of the references taken up in the research plan. Especially the themes of *flâneur* (Benjamin) and *tactics* (Serres) seem promising in view of Landon’s artworks. And, obviously, a rigorous articulation of Landon’s artworks in relation to minimalism would be of great interest in the context of artistic research.

Landon states that the distinctiveness of his research has to do with “knitting together of urban and minimalist grid systems thereby seeing the figure of the *flâneur* in relation to minimalism, as existing in the spaces between the lines of the grid”. This sounds promising, and, at the same time, quite challenging, since numerous artists and scholars have already been working on these themes. Finding a genuinely new angle is certainly not an easy task.

What comes to the figure of the *flâneur*, especially with reference to Benjamin’s thinking, it is crucial to pay attention to the fact that it is the status of the *flâneur* as a figure that constitutes the problem. For Benjamin, *flâneur* was a methodologically promising figure only in the initial stages of the *Archades Project* and became later, justifiably, a figure of the split between image-space and body-space inherent to the phantasmagorical structure of modernity. Against this background, I am curious of experiencing what is at stake in Landon’s way of negotiating between the two grids that makes, in his view, the figure of the *flâneur* “reappear”. In the text accompanying the exhibition Landon makes an analogy between himself as an artist-researcher and a city stroller. The references are rich: Baudelaire, dada, surrealism, minimalism, etc.¹⁰ What kind of effects do the wanderings of an artist-researcher through various contexts have? What would be the most productive way to articulate these effects?

Landon’s exhibition makes up a consequent whole. Most of the choices made on the level of the individual works succeed in contributing to the all over layout of the exhibition. It seems to me that the individual works are stronger together than alone. The strength of the exhibition has to do with the rich relations between the works. The general appearance of the exhibition is fresh and not too polished up. Only the refined framing of the etchings and the signatures on them speak slightly another language. In this regard the etchings stand in an interesting contrast to the Alexanderplatz images. In contemporary photography, grids and polished up appearance go often hand in hand. In this horizon of expectation, the appearance of Alexanderplatz images is almost humble. This impression is strengthened by the complex framing of the view and by the slightly tilted camera position in relation the façade occupying the central part of each image in the series. Further, the temporal logic of the series is complex enough to resist tame aesthetics. In *Monuments*, the decision to use 8 mm material transferred to DVD seems to work well. Through the materiality of the grainy film and through the slightly shaking hand-held camera the monumental buildings gain a suggestive immaterial quality. Additionally, the absence of sound (of the film projector) underlines this; one hears only the

¹⁰ Paul Landon: “Writing around a practice: walking around the city”

chimes from the adjacent room. The grouping of the projectors on pedestals near the corner has something humoristic about it, a bit in the same manner as the tininess of *Copy* in the corner of the front room—delicate deviations of the grid of expectations.

In my view, Paul Landon's exhibition *Recent Images* can without any reservations be approved as part of his artistic demonstration of knowledge and skill.

13.7.2010 Mika Elo

Pre-examination statement 1/2

Reviewer's report of Paul Landon's exhibition *Recent Images*,
Galleria FAFA, Helsinki 9–25 July 2010

Paul Landon's exhibition *Recent Images* consists of six pieces: 1) *Automat*, a combination of 4 etchings and a looped video projection; 2) *Copy* a tiny bronze figure; 3) *Fahrgast* a very short digital animation on a monitor; 4) *Untitled (Alexanderplatz)*, 84 photographs arranged as a grid on the wall; 5) *Flâneur*, another short digital animation and 6) *Monuments*, three transferred Super 8 films, shown on separate monitors.

Considered as a whole, the exhibition is both well-balanced and comprehensive. The relation between each work and how it is displayed is meticulously planned. In particular I liked the video projection that despite its momentary nature, addressed a set of very profound issues of audio-visual aesthetics. The sliding doors worked like frames inside the frame, shifting both the point of view of the viewer and the dimensions or depth of the image. When looking at the film you were given the opportunity to experience single frames and multiple frames as well as movements from compositions in depth to abstract ones. The sliding doors worked like mechanical, random, editors. The doors also structured the narrative space of the piece by having people appear and disappear. This machine aesthetic of the automatic doors was stressed further by the sound of chimes as the doors opened and closed. Thus, something that is designed as a rational device and aimed for an ordinary urban environment also creates a random aesthetic and rhythm—a trait that Landon explores in the other works as well, ranging from drawings and photography to moving image work.

The largest piece in the exhibition is *Untitled*, a series of photographs that explore one of the most common sites in a modern city, a corporate glass building. The two animated shorts, *Fahrgast* and *Flâneur*, are modest in their technical design albeit quite astute when it comes to simulating/depicting movement by train or foot in a city. The most enigmatic work is *Monuments*, three looped short films that depict monumental buildings in a manner that simulates Andy Warhol's famous *Empire*. However, Landon's three films addresses, not perhaps, duration but the fantasy of monumental building; creating an uncanny clash between human strive for preservation and nature's continuous renewal, thus turning culture into strange nature, so to speak.

Landon's research plan, titled "Renegotiating the urban landscape: The spatio-temporal grid of the modern city as a minimalist form", is very brief. The list of references is longish and ambitious, but it is not spelled out which references that will be of greatest importance for his research. As I understand it Landon's aim is to explore how the highly rational, "grid system", of the urban environment is experienced and appropriated anew. In connection to that Landon highlights two aspects that are of particular importance for his research: 1) that the wandering in the urban landscape can be a political and transgressive act, and 2) that the urban environment brings the aesthetics of minimalism to the fore. It is quite obvious, that the latter point is stressed in the exhibition, whereas it is more difficult for me to see how the exhibition would raise political themes, despite Landon's rather loose references to Benjamin and de Certeau (this except for the work *Monument*, the three Super 8 films, which may easily be put into the context of utopianism). For me Landon's exhibition is clearly a reactualization, even re-enactment, of the aesthetics of minimalism.

Accordingly, what is needed is a more comprehensive articulation regarding which subject that is the primary one, the political or minimalism. What I am able to read out of the exhibition is that Landon is exploring the aesthetics of minimalism through the use of different media, which obviously raises some political issues as well. Nevertheless, I would like to see a more firmly stated argument on the relation between politics and aesthetics.

That said, I consider that the exhibition displays very well how, as Landon writes in his research plan, "[he] will continue to explore in greater depth temporal forms such as long duration, rhythm,

repetition and rapid editing as modes of encoding the pedestrian's reception of the geometry of urban spaces in its multiple resonances as it is displaced from city space to art historical spaces to finally come to rest in a specific exhibition space". What is needed though is a more clearly articulated research question that hooks up with the diverse strands of the tradition of minimalist aesthetics in different media, in order to clarify the connections with the exploration of "long duration, rhythm, repetition and rapid editing as modes of encoding the pedestrian's reception of the geometry of urban spaces" and how that in turn raises political themes.

Landon has proved though, by creating a stimulating exhibition, that the tradition of minimalism is renegotiated in the urban environment. I would even claim that he has managed to renew traits in minimalist audio-visual aesthetics through his careful exploration of the everyday urban environment. The next step is to refine and to articulate more precisely the strands of his research. Hence, I suggest that Paul Landon's exhibition *Recent Images* may be approved as part of his doctoral studies at the Academy of Fine Arts.

Karlstad August the 2nd 2010

John Sundholm

Linking paper 2

Paul Landon: *Future in the Past*

13–30 January 2011

Galleria FAFA, Helsinki

"Future in the Past is used to express the idea that in the past you thought something would happen in the future. It does not matter if you are correct or not."¹¹

The body of works collectively entitled *Future in the Past*¹² was inspired by the short story, "The other," by Jorge Luis Borges. In this story, Borges meets himself in the past as a young man. He begins to wonder if he has a recollection of this encounter when

¹¹ Definition of the term from the on-line English dictionary www.englishpage.com.

¹² Exhibited at Galleria Jangva, Helsinki, July 13–30, 2011.

he was a young man. He wonders if the past foretold the future. This exhibition is about looking at a city, not at its past, but at the future this past might have promised.

The works were developed during a residency in Buenos Aires in June and July of 2009. They draw from an ongoing observation and documentation of some of the serial and repetitive elements of the Argentine capital's urban landscape. The works themselves are repetitive, each taking the temporal form of a loop; *Future in the Past* is comprised of a looped slide show and two looped videos.

Our present, according to Bergson, is experienced as duration, as an ongoing flow of moments proceeding towards the future and receding into the past. For Gaston Bachelard, the past remains, not as duration, but as recollections of fixed moments located in space.¹³ The works making up *Future in the Past* are displayed in a manner that their spatial presence plays off their respective temporal structures. The spectators are made aware of their own presence within the exhibition space. The architecture and 'poetic space' of the gallery guide the spectators' movements and affect their reception of the works. As recorded still images and brief moments,¹⁴ the material presented in *Future in the Past* are fixed moments from the past re-spatialised within the architecture of the gallery.

In *Untitled (Puerto Madero)*, the new skyscrapers being built in the old port of Buenos Aires are cropped and edited so they become a rhythmic fluid palimpsest. In *Untitled (Alsina)*, still photos of an airshaft in an apartment building are animated so the interior walls, balconies and windows spin around the blue and white sky in the centre of the shaft. The large dimensions of the projection and the slow spiralling movement of the video provoke a physical feeling of instability and weightlessness in the viewer. The subtle soundtrack resonates the space and punctuates the otherwise

¹³ "Here space is everything, for time ceases to quicken memory. Memory—what a strange thing it is!—does not record concrete duration in Bergsonian sense of the word. We are unable to relive duration that has been destroyed. We can only think of it in the line of an abstract time that is deprived of all thickness." Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, translated from the French by Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1969, p. 9.

¹⁴ *Untitled (Puerto Madero)* makes use of not a still image, but of a short static video shot, that was later animated. The other works have still digital images as their source.

steady, slow rotation of the image. *Untitled (504)* looks at a ubiquitous repetitive feature of the urban landscape of Buenos Aires: an older model car (the Peugeot 504) that remains very popular among the local drivers. While the modern, European shape of the vehicle is a recurring element of the streetscape, the variations in colour, condition and decoration of each of the different parked cars reveal individual and local cultural influences on this still functioning vestige of international industrial design.

Martha Rosler wrote recently about the emergence of the “spatial register” and its cultural effect; artists are looking again at and being increasingly influenced by urban space and architecture.¹⁵ Contemporary cities are sites of a complex interplay of spatial and temporal phenomena. The work presented in this exhibition reflects upon how urban environments might affect the perception of the individual. Reworking some of the strategies from a previous ‘spatial register,’ that of Minimal Art, I present a considered arrangement of aural and visual elements in an existing space. The repetitive sparseness of these arrangements allow for the viewer’s presence to complete the experience of the work. My work thus questions how we perceive these phenomena, how we perceive cities.¹⁶

Pre-examination statement 2/1

Pre-examination statement concerning Paul Landon’s exhibition *Future in the Past* 13.1.–30.1.2011 Galleria Jangva, Helsinki

The exhibition consists of three new works:

- 1) *Untitled (Puerto Madero)*, 2011, HD video on a flat screen mounted on a wall.

¹⁵ “Perhaps it is the primacy of the spatial register, with its emphasis on visibility, but also its turn to virtuality, to representation, that also accounts for architecture’s return to prominence in the imaginary of the arts, displacing not only music but architecture’s spectral double, the cinema.” Martha Rosler, “Culture Class: Art, Creativity, Urbanism,” *e-flux journal* 21, 12/2010.

¹⁶ Editors remark: the linking paper included 3 images: *Untitled (Puerto Madero)* 2011, *Untitled (Alsina)* 2011 and *Untitled (504)* 2011. They are part of the RC documentation of the thesis.

- 2) *Untitled (Alsina)*, 2011, HD video projected on a freestanding wall element.

- 3) *Untitled (504)*, 2011, double slide projection.

Paul Landon’s exhibition *Future in the Past* is the second one in the series of exhibitions that will make up the production part of Landon’s doctoral work at KuvA. The exhibition is accompanied by a text explicating the theme of the exhibition: urban space, minimalism, photography and their temporal structures. This reflection is plausible, which means that the exhibition is thematically well in line with Landon’s research plan.

The general appearance of the exhibition was scarce. There were only three works, and none of them was especially time-consuming to look at. I was a bit surprised at this modesty, and I noticed that I had expected something more—more works, more complexity—even if I knew that the space of Gallery Jangva is rather small. After a while, however, the simple setting of the exhibition started to guide my attention to details, which turned out to be interesting.

Standing in front of the projection of *Alsina* triggered a sensation of whirling and loss of balance. The 2x4 meter projection showed photos of an airshaft in an apartment building. The photographs were animated so that the entire view was in a slow spiralling movement, with repetitive changes of direction. The dark fissure between the two plates of the freestanding wall element enhanced the sensation of vertigo. This potentially disturbing detail in the exhibition architecture turned into an integral part of the image: a strong contrast emerged between the rotating lines appearing in the images and the static line of the fissure in the wall. Whether this contrast was intentional or not, remained an open question for me. Regardless of this detail, the diagonal positioning of the wall element together with its appropriate size added interesting dynamics to the gallery space and managed to make the human scale into a theme. On this level the link to minimalism made explicit by Landon in his research plan became tangible without any textual reference.

Untitled (504) consisted of two slide projectors placed casually in the bookshelf of the gallery and of the two series of images projected by them. The slides were projected in asynchronous pairs on top of each other on the wall, both in size of approximately 90x50cm. The subject of each image was the old Peugeot 504. Images showed 504s of various colours parked on the streets in a big city, which

according to the text was Buenos Aires. The 'outdatedness' of the car model was underlined by the old-fashioned way of presenting the images. This impression was further emphasized by the difference in light and colour modes between the slides and the video works. This was one of the elements in the exhibition that raised questions related to temporality of images and to the viewing situation. The rhythmically changing left and right profiles of the cars, in turn, functioned as a visual articulation of the urban space and its trajectories, the streets.

Another element that made me think about temporality was the sky that was visually present in all three works in three very different ways. In *Untitled (Puerto Madero)*, which is a video that composes and decomposes the facades of high-rise buildings turning them into ornamental surfaces, the includes moments where there appears a monochrome background reminiscent of the 'blue screen' technique and the RGB colour system. It is as if the blue colour would function as an index of the sky that we expect to see behind the buildings rather than as a visual appearance or as a symbol of it. This peculiar status of the blue background of the modular facades moving over the screen like filmstrips points toward the presence of the sky in the other two works. In *Untitled (Alsina)* the sky has almost faded away from the images and become integrated into the whiteness of the screen. In this way the moving background (clouds in the sky) of the static buildings is turned into its opposite, that is, into the static support of the rotating buildings (the wall as the screen). This is further complicated by the indirect presence of the sky in form of the harsh light of the slides in *504* as well as by the beam of the video projector in *Untitled (Alsina)*, which, due to its positioning on the floor, scans the floor texture of the exhibition space. These operations work as a kind of apparatus for a temporal flip, where the past (time of the image) and its future (time of the viewing) change places, or, rather, form a chiasmatic structure. If in Landon's previous exhibition, *Recent Images*, the grid-like structure of the urban space was one of the main themes, in this exhibition the thematic emblem seems to be the sky as the 'other' of urban space and as an image of temporality.

The sound landscape of the exhibition is carefully realized. Unlike so oft in art exhibitions the sounds stemming from the individual works do not disturb each other. Instead, they add to each other an interesting rhythmic quality. The looped soundtracks of

the two videos make up something like a dialogue that is punctuated by the mechanical sound of the switching slides. This soundscape grounds the three works into the same space.

In my view, Paul Landon's exhibition *Future in the Past* is successfully realized and can, despite of its modest volume, be approved as part of his artistic demonstration of knowledge and skill.

8.2.2011 Mika Elo

Pre-examination statement 2/2

Reviewer's report of Paul Landon's exhibition *Future in the Past*, Galleria Jangva, Helsinki, 13–30 January 2010

Paul Landon's exhibition *Future in the Past* consists of three pieces or installations. 1) *Untitled (Puerto Madero)*. An animated video, exhibited as a loop on a small monitor. The four minute long video depicts facades of apartment buildings in Puerto Madero (Buenos Aires). 2) *Untitled (Alsina)*. A large projection of a series of stills showing an airshaft of an apartment building. The duration of the projection is five minutes and animated so that a spiral-like motion is created. 3) *Untitled (504)*. A slide projector installation consisting of two projectors and approximately 80 images. The two projectors run at different speed displaying the same sample of images showing the Argentinian version of the Peugeot 504.

As such the exhibition is yet another meticulously planned whole by Landon. Personally, I found the slide projector installation being the most interesting piece. The unsynchronized slide projectors repeated images of the equally unsynchronized Argentinian design of the Peugeot 504 in a stream of visual snapshots, which made it impossible to remember where and when one specific car had previously appeared. This play with memory, repetition, randomness, de- and reterritorialization and rationality is an accurate metaphor for—and image of—urban experience: Things being same and different, blatant and subtle at the same time.

Landon has not submitted a revised research plan, only a short paper, just above one page long that accompanies the exhibition. In the paper, titled *Future in the Past*, Landon writes that the objective of the exhibition is to display the work exhibited "in a manner that their spatial presence plays off their respective temporal structures.

The spectators are made aware of their own presence within the exhibition space". This works of course both ways, the spectator is equally puzzled by the temporal experience of the loops. Where does everything start, and where does it end? The eternal loops and movements thus simulate the Bergsonian definition of duration whereas the slide projector installation is an excellent example of how the past remain in our mind as fixed moments, which as such becomes inseparable and impossible to anchor in a fixed time and place. This evokes, for example, theories by Deleuze or such elaborations like Damian Sutton's work on film and photography.

Towards the end of his paper Landon refers to Martha Rosler and her observations on the emergence of a "spatial register", the re-actualization of the urban space, undoubtedly one of our primary locations of experiences today. Without doubt this is a very productive point of departure, and I would have liked that Landon had developed these ideas and themes further.

Paul Landon has produced yet another very good exhibition. As I can see he has produced work that are most fruitful for elaborating further upon "The spatio-temporal grid of the modern city as a minimalist art form". What I miss though is a further elaboration when it comes to written articulations of his subject and themes. Thus, my last remarks are the same as in my previous evaluation: "The next step is to refine and to articulate more precisely the strands of his research". The literature on the subject is copious and I choose therefore not to single out any writer or work in particular. But, after having seen two of Landon's exhibitions, both being excellent, I really long for any written elaborations.

Accordingly, I suggest that Paul Landon's exhibition "The future in the Past" may be approved as part of his doctoral studies at the Academy of Fine Arts.

Karlstad, February the 19th 2011
John Sundholm

Linking Paper 3

A short text to accompany my exhibition at Galleria Huuto

My exhibition at Galleria Huuto, Uudenmaankatu presents works that show processes of looking for something that may or may not be there. These include acts of physically wandering and searching, but also of tracing, making, copying and writing. What is shown is not the finding of something, but the process of looking for it. What is being searched for is something that, through its precarious existence, eludes representation.

The translation (2011) recounts an attempt at finding, in Buenos Aires, a translation of an early poem written by Jorge Luis Borges about that city. The search for the seemingly inexistent translation is replaced by looking for somewhere in Buenos Aires in which to translate the poem. The poem and the city become elusive sites of possible meanings, impossible to decipher.

Untitled (streets) (2011) shows eight views, presented on LCD screens, of unidentified streets in the old centre of Buenos Aires. Positioning the viewer in the precise centre of the streets the backlit images present geometrically harmonious compositions. They show a searching for an ideal point of view in an imperfect, repetitive urban landscape.

Copy (2011) shows the result of copying, word for word, Walter Benjamin's essay, "The work of art in the age of mechanical reproduction." The copy, as a handwritten text, is illegible and seemingly redundant. It serves to document the search for the presence of an aura in the original text.

Plan (2011) is a digital drawing based on a map of *La Plata*, the capital of Buenos Aires province in Argentina.¹⁷ Inspired, in part, by the spatial reorganisation of Paris under Baron Haussmann as well as by earlier geometrical city layouts in Europe and America,¹⁸

¹⁷ When Buenos Aires became the federal capital of Argentina it was made an autonomous district and was politically separated from the province (also called Buenos Aires) surrounding it. This move necessitated building a new capital for the province.

¹⁸ Karlsruhe in Germany was planned in 1715 with straight streets radiating out from the palace of the margrave Karl-Wilhelm. Washington D.C was laid out by Pierre Charles L'Enfant in 1791 as a grid of streets with diagonal avenues intersecting the street corners and circles marking the major intersections.

the planners of *La Plata* set out, in 1880, to create an ideal city based around a complex symmetrical grid system. The regular grid structure, dissected by diagonal streets, was implemented to conform to an ideal, but also to provide for a new, healthier urban experience.¹⁹ *Plan* is an attempt to find an urban ideal in the graphic representation of a city. The title refers to the object, the plan of the city, but also to the act of planning, to the utopian moment of dreaming of an ideal city. *Plan*, is an imperfect drawing, a searching for that lost moment.

Untitled (pavilion) (2011) is a sequence four slides projected continuously. These show different views of a wooded area of a park in the north of Brussels; the slides were taken where the *Philips Pavilion* of the 1958 Brussels World Exposition once stood.²⁰ The pavilion, whose unique architecture contained a technically innovative and aesthetically avant-garde music and projected image installation, was torn down after the exposition ended. *Untitled (pavilion)* shows the search for traces of this architecture and project that were created in a rare moment of innocent hope and creativity for art, industry and design.

In my research plan I seek to reconsider the 19th century *flâneur* in relation to Minimal Art and to the urban grid. With this exhibition, *flânerie* is presented as a methodology for investigating lost and unfulfilled moments in history, in the history of thinking, making and reflecting, *flânerie* as a wandering through images, streets and texts.

Paul Landon April 2011

¹⁹ The network of streets, interspersed with green areas, meant that no resident would live further than 6 blocks from a park.

²⁰ Designed by Iannis Xenakis, at the time a protégé of Le Corbusier, the Philips Pavilion was a remarkably successful outcome of a post-war collaboration between artists (Le Corbusier, Xenakis, Edgar Varèse) and a large corporation (Philips Electronics). Xenakis designed a unique parabolic structure that was, according to the composer, entirely based on its acoustic properties.

Pre-examination statement 3/1

Pre-examination statement concerning Paul Landon's exhibition at Gallery Huuto 20.4.–8.5.2011

This exhibition is the third one in the series of Landon's exhibitions that belong to his artistic demonstration of knowledge and skill at KuvA doctoral studies. Like the two previous exhibitions, the exhibition at Huuto Gallery is well in line with his research plan. It seems like another step in a consequent research process. The three exhibitions offer lots of material to write about. Might this be Landon's next step?

The exhibition is accompanied by two short texts explicating the themes of the exhibition. One of the texts is entitled *The translation*. It gives a short account of the experiential process linked to Landon's project of translating Borges's *Fervor de Buenos Aires*. This text functions as a textual supplement to the installation entitled *The translation*. The second text describes thematically each of the works in the exhibition. The descriptions are informative. They suggest in clear language and in a plausible way, certain interpretations of the works. It is almost as if the works were "decoded" by the artist in this text. In view of the art context, I find this kind of didacticism somewhat problematic. In view of the research context, in turn, Landon's textual reflection seems to me a bit too scarce. In short, the second text gives an impression of constituting a compromise between art and research contexts. More argumentative and contextualizing writing approach would add an interesting layer to Landon's doctoral project in regard to the artistic research context.

The two rooms of Gallery Huuto present a rich selection of works, and the exhibition lay-out is carefully realized. In the front room with a window to the street there are four works that are very different from each other in format:

- 1) *The translation*. Book and a sheet of paper with a hand-written poem (in Spanish) and translation notes (in English), both in small Plexiglas boxes. A photograph (view on library building with a car parked in front), middle-sized, mounted on MDF, unframed.
- 2) *Untitled (architecture)*. Three photographs mounted on MDF, unframed. Two of the pieces are standing on the floor against the wall. All images are approximately of the same size. They show architectural model elements (double window, high-rise facade, entrance hall) photographed in a box.

- 3) *Plan*. Digital drawing showing a plan of an ideal city, black and white.
- 4) *Untitled (pavillon)*. Slide projection. A carousel filled with 4 different slides, seamless loop. The back room with a window to the back yard there are two works:
- 5) *Copy*. Benjamin's book and a handmade (illegible) copy of the text on a single page, both in small Plexiglas boxes.
- 6) *Untitled (streets)*. Installation that consists of eight digital photo frames, each one showing one single image of an empty street.

The combination of the different materials and presentation formats in the exhibition is interesting. The works supplement each other and make up a multifaceted network of relations and thus open up a space for reflecting different levels of spatiotemporal representation through images and texts. In view of most of the works, I would not have needed any (didactic) textual information. The images and installations themselves are inviting enough. The only exceptions, in my view, are the works entitled *Untitled (pavilion)* and *Copy*. The slide projection *Untitled (pavillon)* is not visually or otherwise especially engaging as such. Thematically it is not really accessible without textual information: the images show some trees with some markings in a semi-urban environment—not much more. Nevertheless, in the exhibition context *Untitled (pavillon)* works well—supported by the textual supplement. It makes up a contrast to the other works in terms of its presentation format and by bringing forth the experiential narrative of the artist/researchers as a *flâneur*, which links the works to each other as well as to the research plan. *Copy*, in turn, remains, more or less, an illustration of its own concept. The conceptual gesture of this work isn't especially original, nor is the work aesthetically engaging. In the exhibition contexts *Copy*, however, manages to raise questions concerning temporality of pictorial representation that otherwise (perhaps) would have remained more latent in the exhibition. Benjamin's book seems to stand for some themes mentioned in the research plan. It remains, however, an open question what this reference implies in regard to Landon's research setting. How to read a book without opening it? Landon's exhibition is an open book that the viewers read by rewriting it. How would Landon himself read and rewrite his exhibition? This would be interesting to learn.

The works *Untitled (architecture)*, *Untitled (streets)* and *Plan* make the central perspective and its various implications into a strong theme of the exhibition. The focus is on experience of urban space and on politics of space. *Untitled (architecture)* shows references to early renaissance painting where the pictorial space emerges as a room-like box. The relatively small image size emphasizes the miniature scale of the architectural models depicted and the dull colours (together with the fact that two of the images stand on the floor leaning against the wall) make the images heavy and object-like. These deep-flat objects activate a whole set of questions concerning bodily experience in regard to images: translation of 3D to 2D, scaling, methods of confinement, etc. This could be seen as an expression of a minimalist mind-set—among other possible ways of rewriting the work.

In my view, Paul Landon's exhibition at Huuto Gallery is successful and can be approved as part of his artistic demonstration of knowledge and skill.

16.5.2011 Mika Elo

Pre-examination statement 3/2

John Sundholm: Reviewer's report of Paul Landon's exhibition at Galleria Huuto, Helsinki, 20.4.–8.5.2011

Paul Landon's exhibition at Galleria Huuto is made with the objective to show processes of looking in which the acts of searching and wandering are in focus. The exhibition consists of the following works:

1. *The translation*. A book with Jorge Luis Borges' collected poems, a literal translation of one of the poems and a photograph displaying a car in a modernist urban environment (The National Library of Argentina?).
2. *Untitled (architecture)*. Three images of architectural models, mounted in what appears to be boxes, thus stressing the idealized, abstract point of view.
3. *Plan*. Digital drawing based on the map of La Plata.
4. *Untitled (pavilion)*. A series of four slides (out of 80) showing a park in Brussels, the site that hosted the Philips Pavilion of the Brussels World Exposition in 1958.

5. *Copy*. A book including Benjamin's famous Reproduction-essay and a copy of the essay. The copy is like a handwritten illegible palimpsest.
6. *Untitled*. A series of seven digital images depicting street scenes from Buenos Aires. Each photograph is taken from the centre of the street.

So far Paul Landon has produced meticulously planned exhibitions characterized by a minimalist aesthetics in which serialism, repetitiveness and variation in urban settings have been the key characteristics. This exhibition, his third, is the most enigmatic and sparse. Obviously, this is so due to the objective to "show processes of looking for something that may or may not be there" in order to investigate or approach such phenomena that "through [their] precarious existence, eludes representation".

Because of the quite enigmatic character of the exhibition, it is quite easy to project a vast array of themes and ideas on the works that are exhibited. Thus: *The translation* evokes the themes of both looking for something and not finding, as well as, the recurrent Landon-theme of failed urban utopias; the scattered traces of something bigger that never came true; *Untitled (architecture)* constituting a critique of the abstract and non-corporeal seeing implied in architectural models and thus suggesting that these should not be interpreted as models for representation, but as art-objects as such; *Plan*, another variation on the theme of model and reality in which abstraction converges with decoration; *Untitled (pavilion)*, displaying traces of human culture, but now conquered by nature; *Copy*, showing how the act of reproducing transforms the original object and re-creates new objects (thus, also making a counter-argument against Benjamin suggesting that the 'auratic' meaning resides in how we approach objects—neither technology nor object carries intrinsic meanings); and finally *Untitled*, which consists of images of harmonious abstract compositions of inhibited milieus, and thereby creating a blend of old and new promises; merging visions with reality.

I consider *Untitled* as being the most interesting work of the exhibition, it therefore also turned into my main tool for looking at the rest of the exhibition; stressing how urban planning and man-made cities, in particular all those practices that aim for rational outcomes, create an own aesthetics in which minimalism is one of

the key features. So, for example, *Untitled* demonstrates that the rational central perspective is actually an aesthetic tool for organizing space, but has hardly anything to do with how we experience space in reality. Hence, the vanishing point of the central perspective is based on the idea of vision as such and is therefore a utopian way of looking, not a tool for focusing on an object.

Thus, compared with Landon's previous exhibitions, this one most clearly does not focus on the experience of the city—and therefore is not placing the aesthetic in a corporeal experience. Rather, here Landon performs an investigation into the rational and the visionary depictions of the city as such, displaying how these depictions and visions create an own aesthetic. Obviously, the city is the primary site in which vision and reality clash, giving birth to a new register of aesthetic forms. As I see it, it is this convergence that Landon concentrates on, which he does very well, in particular because of his skilled use of a vast register of different media and art forms.

Paul Landon has produced yet another interesting exhibition that is without doubt most fruitful for his major theme "The spatio-temporal grid of the modern city as a minimalist art form". As I have stated previously, I really look forward to further elaborations when it comes to written articulations. Accordingly, I suggest that Paul Landon's exhibition "The future in the past" may be approved as part of his doctoral studies at the Academy of Fine Arts.

Hanko-Helsinki May the 25th 2011

John Sundholm

Linking paper 4

Paul Landon: *Transcanadienne*

Audio video installation, 2014.

5 rear screen video projections looped, 3:00 minutes each, colour, NTSC, HD video, screens 125 x 70 cm each, black adhesive text on wall

The Trans-Canada Highway was conceived of and developed in the 1950s and 1960s as a symbolic transnational link that would serve to replace Canada's then diminishing passenger railway system. More of a dream than a realistic way of travelling the thousands

of kilometres that separate the urban communities dotted across the vast landmass that is Canada, the highway served as a contour drawing of the imagined lands lying beyond the day to day lives of the country's inhabitants.

The installation *Transcanadienne* shows static views of the industrial buildings that line the Trans-Canada Highway (*Auto-route transcanadienne*) in the western suburbs of Montreal. There is no editing; the shots never change on each of the screens. There is little movement in the images and no people are shown. The ambiguous presence of the images as being both moving and still is accentuated by the continuous soundtrack of vehicular traffic on the highway.

The buildings shown, warehouses and light industrial facilities, were built on the service road of the Trans-Canada Highway to favour the quick transportation links to the rest of Canada and to the United States. They are visible to the passing traffic, structures emblematic of the busy commercial operations they house. By stopping and waiting in front of these austere, partially decaying edifices, their presence shifts from monuments of dynamic economic activity to large-scale minimal sculptures in an overgrowing suburban landscape.

This project continues my research into the space and site of late modern architecture, investigating its presence through moving image technologies. *Transcanadienne* also reconstructs the *Kino-panorama* that I have looked at in my research, transforming the dispositive into a linear motif that traces the route of the trans-continental highway the work is named after.

Pre-examination statement 4/1

Pre-examination statement concerning Paul Landon's exhibition *Transcanadienne* at Gallery Huuto, Jätkäsaari 10.5.–25.5.2014

This exhibition is the fourth one in the series of Landon's exhibitions that belong to his artistic demonstration of knowledge and skill at KuvA doctoral studies. Like the three previous exhibitions, this exhibition is well in line with his research plan. In my last statement (May 2011) I stated that already the three previous exhibitions offer for him lots of material to write about, and I wondered

if Landon's next step would be writing. Now, a bit surprisingly we see still one more exhibition.

The exhibition consists of a single 5-channel video installation, or more specifically "audio video installation", as Landon puts it. The images are projected on opaque Plexiglasses hung in a row across the exhibition space. The backside of the installation consists of a rough wooden shelf-like construction with the projectors and loudspeakers on it. The space on this backside is astonishingly large compared to the front side intended for the viewing of the images. This arrangement underlines lucid the immaterial impression of the installation. The installation is made with precision.

The five images show modern industrial buildings. In each of the images there is a wind on trees or bushes. This reveals that these are moving images and not photographs. This is an interesting temporal accent. A soundtrack giving an impression of a heavy traffic on a highway tie the images together and emphasise the unity of the installation. The image-row becomes a mirror of the highway. One can imagine the sound of the traffic traversing the space shown by the images. This way of using sound is the most interesting artistic element of the installation. The specification "audio video installation" in Landon's statement ("linkittävä paperi") hints at the importance that Landon gives to this particular way of relating sound and images—this not simply a "5-channel video installation".

The style of the installation is laconic. A text on the wall adds a context to the images: *Transcanadienne* is a highway traversing Montreal, connecting the city centre with the suburbs. It is some of the sites along the highway that the images document. Without this textual information the installation remains somewhat mute. At least for me personally, the threshold of engaging myself with these images beyond the immediate visual impression (the tension between movement and immobility) was rather high. There was also a hand-out with a text suggesting that "Landon stages these sites as indexes of abandonment of a utopian vision". "Plausible, yes", was my reaction. And recognizable: the concept links to Landon's previous exhibitions that also studied urban spaces.

As an autonomous unit this exhibition is, in my view, rather thin but it certainly has potential of defending its place as a part of Landon's research setting. Landon expresses this in his statement ("linkittävä paperi") in an informative and concise way:

“This project continues my research into the space and site of late modern architecture, investigating its presence through moving image technologies. *Transcanadienne* also reconstructs the *Kinopanorama* that I have looked at in my research, transforming the dispositive into a linear motif that traces the route of the trans-continental highway the work is named after.”

I look forward to seeing how all these four exhibitions will be fitted together. No further exhibitions are needed to make up a substantial core for the doctoral thesis.

In my view, Paul Landon’s exhibition at Huuto Gallery is of high quality and can be approved as part of his artistic demonstration of knowledge and skill.

21.5.2014 Mika Elo

Pre-examination statement 4/2

Reviewer’s report of Paul Landon’s exhibition, *Transcanadienne* at Galleria Huuto, 10-25.5, 2014, Helsinki

Paul Landon’s fourth exhibition, *Transcanadienne*, is a continuation of the theme of the minimalist aesthetics of the modernist cityscape. In particular it reminds me of his previous exhibition, *Future’s past* (2010), an investigation of the modern city in decay.

Transcanadienne consists, however, of merely one work. A five-screen video projection, staged as a panorama in which the cyclical and therefore eternal time of nature, clashes with the linearity of modernity and the latter’s conception of progress and evolutionary movement forward. What we are shown is deserted modernist office buildings standing behind bushes or meadows, located along the *Transcanadienne*, a freeway that was built in the 1950s and 1960s.

The duration of each image is only three minutes. All five are carefully framed, three slightly from the side, two in frontal. The buildings shown are discrete, made in concrete; being mostly greyish or white. The nature consists of an equally greyish sky and modest bushes or plants. Hence, what is being shown is a wasteland, both in terms of culture and nature. Sometimes—in two images I think—the buildings are more or less immersed in vegetation. What is striking is the lack of human beings and figures; you merely hear the sound of a perpetual traffic that is passing by; in some of the

images you may see glimpses of the traffic through a fence—another modernist grid that is structuring the cityscape. The buildings are like silent witnesses that no one pays attention to because no one wants to listen to the untimely and inconvenient stories that they bear witness to.

Paul Landon has not submitted any extensive writing (or updated his research plan), merely a short description of the exhibition. As such the text is astute, and he foregrounds the ambivalent meanings of the buildings, being both “monuments of dynamic economic activity” and “large-scale minimal sculptures”. He further announces that the project is inspired by his research into *Kinopanorama* and its linear aesthetics. I would have appreciated if this had been developed further, there is for example a difference between the traditional three-projector Soviet *Kinopanorama* and Landon’s way of displaying five united yet separated spaces in a gallery.

I find Paul Landon’s artwork to be very precise; it is unobtrusive and meticulous. He has a good sense for moving image aesthetics. All his exhibitions have been enjoyable. On the other hand, I miss theoretical or written developments. The artwork is so exciting that you call on written articulations that would develop and keep up the good work.

However, I suggest—without any hesitation—that Paul Landon’s exhibition *Transcanadienne* may be approved as part of his doctoral studies at the Academy of Fine Arts.

Karlstad 18 June 2014

John Sundholm

Pre-examination statement 5/1

Pre-examination report of Paul Landon’s final manuscript and artwork for his doctoral dissertation entitled *Interconnected travelogues: Wandering through practices and archaeologies of space, place and time*

Paul Landon’s total package for his doctoral thesis in Fine Arts encompasses a manuscript consisting of three “books” and four exhibitions, including 16 of Landon’s own art-works/installations. Thus, it is a quite comprehensive set that Landon has submitted.

I am very fond of Landon’s art. He has a good sense for moving image aesthetics. The artwork is precise, unobtrusive and

meticulous. *Automat* (2010) is a very interesting media archaeological investigation in which Landon combines early cinema aesthetics (framing/composition in depth) with his examination of the past and the present of the city. *Monuments* (2010) and *Transcandienne* (2014) follows up the same track, but here it is a question of how a specific medium (super-8 film and digital multi-channel projection) can be used for tracking the hidden histories and rugged results of urban planning. At times Landon's exploration of the past presence situates the viewer in a matching phenomenological space, as in the slide projector installation *Untitled (504)* (2011), in which you are unable to judge when the pictures in the slide carousel starts anew. These are just some of his artworks, but those who are most memorable to me.

The written part of the manuscript consists of two books: "Book one: Space of wandering" (88 p.) and "Book two: Places of wandering: Itineraries" (154 p.). The third book: "Images of wandering: Documentation", is as the title says a documentation of the exhibitions and the artwork by Landon.

The first book includes an introduction (24 p.) in which Landon presents his thesis. In focus is architectural and urban space through their "insignificant details". Some of these spaces also become places in the second book when he visits these—often forgotten — places of the past. The key metaphors and concepts for Landon's inquiry are wandering and media archaeology. Both fit his purpose well. Wandering is an open concept without preconceptions and it describes well Landon's method to visit sites and cities, discovering as he walks along. Media archaeology is an open concept too, in which you follow broken histories, dead-ends, failed trajectories and condensed phenomena in which past and present have merged. The focus in book one is on other artist's work, whereas book two deals with places and sites that Landon visits.

The first book opens with Robert Smithson's *The Monuments of Passaic* and the work becomes a model for Landon's own approach with its focus on the time layers of a place and the experience of a space by travelling through it. After Smithson, Landon introduces archaeology as a method after which his focus shifts to Tacita Dean's film work that addresses obsolete film technologies, and the afterlife of media and monuments. Landon's wandering continues according to the same principle and new works are being

introduced in short chapters, and the first book ending with a discussion of Roland Barthes' notion 'third meaning'.

The first book is interesting to read, but somewhat frustrating as you do not know where you are heading. Afterwards, when you have reached book three you will discover the connections between Landon's own work and what he has discussed previously, but it is up to the reader to establish the relations.

Book two follows the same principle, with Anri Sala as the key artist after which follows a presentation and discussion of famous pavilions such as Brussels and Montréal, the *Kinopanorama* in Moscow and libraries in Buenos Aires and Montréal. All the places and pavilions are condensed narratives or dialectical images of futures that has been. Landon's descriptions are detailed and informative but seldom developed and thus become examples, backgrounds to his own work. And, when you finally reach book three, his own work, these are presented in detail but without any further discussion. This is, according to me, the weakest part in Landon's whole. The first two books are clearly written, elegant introductions to his own practice, but his own practice remains silent. The only articulation is that of his own art.

Landon's overall approach is to establish parallel discourses that never meet in his dissertation package, instead it is up to the reader to construct the necessary transitions and crossovers. Landon's solution is perfectly legitimate, but slightly frustrating because his artwork is of such good quality that I would have preferred that they were integrated in book one and two, where they would have been begging for more profound theoretical articulations. There is so much to say about his artwork that there is no reason that it is hidden by others work.

The text as such is clearly written. There are quite a lot of typing errors, which requires careful proofreading. Facts, formatting and style is correct. The only thing that needs to be corrected is the history of expanded cinema, which in the manuscript is seen as merely coming from Gene Youngblood. However, the notion was established on the New York scene already in the early 1960s and was mentioned in magazines and journals in the mid-60s where—among others—Peter Weibel picked it up for his performances in Vienna in the 60s (A.L. Rees provides a good overview in his essay on the history of expanded cinema and that was published in the Tate anthology *Expanded Cinema* from 2011).

In conclusion, and despite some of my criticism, I suggest that the written part along with the artistic production may in its current form be submitted for Paul Landon's public defence.

Stockholm 28 February 2016

John Sundholm

Pre-examination statement 5/2

Pre-examiner's report on Paul Landon's doctoral thesis
(manuscript date Feb. 12, 2016):

Interconnected travelogues: Wandering through practices and archaeologies of space, place and image

[NOTE: I will discuss Paul Landon's artworks, already accepted as parts of his thesis, only to the extent that they appear problematic in (and in relation to) the narrative under scrutiny.]

Paul Landon's title *Interconnected travelogues* sounds more than apt. As an artist, he is indeed a traveller (Berlin, Brussels, Buenos Aires, Moscow, and, closer to home, Montreal) who believes—at least in retrospect—that all trips hither and thither somehow are linked. This notion lends the work its basic structure.

Looking at the result from a common methodological viewpoint, I have no imminent objections. On the contrary, I find Landon's unpretentious mid-tempo narrative in most of the parts a pleasant read. He clearly delivers the sort of *wandering* promised in the title.

The title also touches upon some key elements in Landon's artistic practice. My laptop dictionary defines a travelogue as "a film, book, or illustrated lecture about the places visited by or experiences of a traveller". The filmic elements in Landon's exhibited works come together nicely with the illustrative readings in the thesis, which—at least, in its present stage—he prefers to formulate as *three books*.

Seen together, these books appear as what might be described a series of reciprocal negotiations with past futures. The author builds up a spiralling and often self-referential narrative about architecture and moving image installations, partially by using his own projects as building blocks. More than his own works, however, Landon tells about a selection of art pieces from the past

(Smithson, Xenakis and Altman) and the present (Dean, Beck and Sala). In this way, he creates a kind of collegial circle of discourse, which I find considerate and generally meaningful. The work itself, he says, remains open.

By and large, Landon's thesis really remains inconclusive. He does not finish it by tying the strings together but instead leaves it to the reader to determine how and where the different themes intersected and started to reverberate. In my view, Landon's decision is elegant and serves the work's aesthetics well. The reader's task can hardly be called puzzlingly difficult either.

Therefore, the beginning of the work begins to look like the problematic part of the whole. By first giving a standard textbookish explanation of the work's structure and carefully repeating what its three parts will contain (pages 2 to 27), it is as if Landon has taken away something from the narrative tone and unhurried rhythm of the actual travelogues.

I would like to see him trust his own artistic storyline more and leave aside the academic need (genuine or imagined) to foretell what will happen next. I want to point out that the overall structure of *Interconnected travelogues* is quite clear and that its contents unfold very well without such pre-explanations. There is no implication of a research result that clearly demands the use of the thesis rhetoric.

Simply by cutting away the unnecessary formalities of the *Introduction* and thus showing stronger confidence in his own treks, tracks, rewordings and readings as a visual artist, Paul Landon easily could, as I see it, turn his work into a more interesting book. Because the *Introduction* is not an intellectual overture to an academic discussion, the work itself might stand better without it.

Yet, even looking at Landon's text as a narrated description of an artistic practice, at times poetic and poignant, some points built into it deserve to be reconsidered.

Landon begins Book One with a familiar Robert Smithson reference and starts to build upon it with descriptions of less well-known works by Tacita Dean and Martin Beck. All goes well until he suddenly jumps to the architect Le Corbusier's last work in France, *Couvent Sainte-Marie de La Tourette*. Although motivated by later text chapters (yet unknown to the reader), the discussion of temporality and musicality appears abrupt and clumsy.

It is quite a lot to say that viewers "inadvertently construct a musical score" (p. 48) by seeing black pauses in Beck's video

work, especially since there is nothing to support the generalisation. There may be a sporadic rhythm, as Landon describes it, but a rhythmic structure alone does not mean music. The use of Beck's black pauses as a bridge to the arrangement of certain windows in Couvent La Tourette seems forced. Furthermore, the claim that Le Corbusier's Modulor system is "one of the most deliberate and rigorous applications of musicality in modern architecture" (p. 50) sounds strange because Modulor famously was founded on measurements of the human body. Should we now accept that all things anthropometric are "musical"?

It seems that unlike many of the other places mentioned in the thesis, Landon has not visited Couvent La Tourette. He therefore relies on written sources and is led to hasty associations when the architectural writers use expressions such as "harmonic counterpoint of variable densities" and "musical" spacing of the glass and mullions" (p. 51). Looking at the overall structure of the thesis, I can well understand Landon's urge to introduce Le Corbusier's then-assistant Xenakis already at this stage, but in its present form, the chapter simply plays a dissonant note.

Contrary to what is suggested in the beginning of the chapter Building spaces (p. 53), Couvent La Tourette hardly is a sequential step following the works by Smithson, Dean and Beck. The same page also serves as an example of the unnecessary repetition—musical or not—in Landon's text: the middle part of the page and both footnotes have already appeared almost verbatim on p. 3.

Under the heading Failure, Landon argues, among other things, that Robert Smithson "looked at the landscape on the banks of the Passaic as the still warm carcass of America's failing industrial project" (p. 56). Did he really? I cannot seem to find such a look in Smithson's text. He does write about "memory-traces of an abandoned set of futures", such as found in B-grade utopian films, but with the failing industrial project, Landon seems to put words in Smithson's mouth. All in all, the discussion on "failure" is one of the most incoherent sections of the whole text. Suddenly, our attention is drawn to Landon's work *Copy*, a minor conceptual piece shown in one of the thesis exhibitions yet clearly unlinked to the main themes of the text (not even with the "complex system of references" that the work's title is supposed to suggest). From *Copy*, we then are asked to leap to the alleged modern failure of the planned city.

Landon footnotes a newspaper article on American housing estates from the 1950s and 1960s. Then, he moves on to the 1880 plan of La Plata and to the streets of Buenos Aires. How did the demolished St. Louis housing estates and the Argentinian cities end up on the same map? What about the grid layout of ancient Miletus? Within only three pages, Landon flies across centuries and makes landings on three continents. And what is the outcome?

"Unlike in ancient Greece, the views shown in *Untitled (streets)* provide no view of the countryside surrounding Buenos Aires" (p. 60). Should we congratulate the good old Greeks, feel sorry for the populace of Buenos Aires or simply acknowledge that Landon took some photographs on his trip to the Argentinian capital? The whole point of the chapter Failure remains unclear.

There are other unsteady sections in Book One. For the sake of brevity, I will only list the following: the pointless quote from Simmel (p. 71 and the subsequent use of the concept "complex/ity"), the comparison of historic Berlin squares (Potsdamer Platz, Alexanderplatz) with airports and shopping centres in relation to Augés "non-places" (p. 75) and the introduction of the worn out and unnecessary *Unheimlich* (p. 82).

Book Two is in far better shape. The linking of short descriptive narratives, many of them dedicated to the works of Anri Sala, is successful. There are much fewer hiccups with the reference material. Landon's story—which could be called non-fiction or an essay—grows to a multifaceted whole. I would like to make some constructive remarks, though.

Garden cities: Is it really relevant to seek the *indirect influence* of the mid-18th century abbé Laugier to the green spaces of DDR *plattenbau* environments (p. 19) when one instead could look more directly to Le Corbusier's classic *Urbanisme* from 1925, for example, on pp. 203–228? Considering the topics of the thesis, this would also make a logical reference.

The attempt at urban sociological observation in Berlin and Pihlajamäki remains superficial: "the park-like urban residential setting of Galerie Johnen hides the social difficulties that have been housed there" (p. 20); "It became clear to me that the coalescing of a community that the landscaped architecture and visionary urban design was planned for had not worked out" (p. 21); "A neighbourhood built under central state planning in international modernism no longer serves the community it was built for" (p. 22).

Regarding the thesis, a single excursion into hardcore philosophical literature is hardly necessary. With “prehension” (p. 23), Landon is only asking for trouble. It is, of course, possible to cut out two lines from Deleuze, who speculates on and about Leibnizian metaphysics—one of the tougher cookies in the history of Western thought—and namedrop the mathematician and philosopher A. N. Whitehead, whose theory of prehensions forms Part III part of his magnum opus *Process and Reality* (1929), and even get away with it without reading a word of Leibniz or Whitehead. But one would at least expect a good reason for such behaviour.

Landon’s explanation is that in Berlin, the architecture of two structures *prehend* their former idea and function. What do Leibniz or Whitehead have to do with this? They thought about animate substances and discussed issues of ap/perception and ap/prehension. Deleuze understood prehensions as monads—this was his opinion. Clearly, what Landon wants is not the philosophy of Leibniz, Whitehead or Deleuze but a fine word—too fine, in my mind. Why not simply say that a decayed structure *recalls/echoes* something of its former presence and ideological promise? Or, if applicable, use the word *prehension* without the silly note to Deleuze and Whitehead (repeated under the heading *Cité du havre* on p. 47).

(*prehension* 1. mental grasp; mental APPREHENSION 2. the process of perception [thought or feeling] whereby one takes something into one’s level of attention and relates accordingly. The Harper Collins Dictionary of Philosophy. 2nd Edition. New York 1992.)

At the chapter *A pavilion*, p. 57, footnote 48: Naum Gabo’s influential sculptures may have been futuristic, but they were not Futurist. The claim at the end of the same chapter that the Philips Pavilion “was designed by a composer” needs verification, especially since Treib—whose book Landon uses—places it in Le Corbusier’s architectural oeuvre. There is no question of Xenakis’ major role in the project, but Landon does not show evidence that the Pavilion was solely his creation.

The rest of the text flows without major problems. Although the search for the books donated by USIS leads to nothing but an absurd bibliographic listing, the story adds a peculiar flavour to the rather melancholic plot of Book Two. The repeated feelings of modernism’s fall into despair, the aesthetics of bittersweet nostalgia and the image of a limped panorama that welcomes its last visitors all make Paul Landon’s text an intriguing experiment in artistic

writing. His mixture of personal experiences and descriptions of artworks and architectural projects by others is well balanced.

There are some typos and several unsystematic references throughout the text (missing publication years, not all books in the Bibliography, etc.), which I won’t list but trust that they will be corrected. The language policy is somewhat unclear. Are the long French interview quotations in the footnotes really necessary?

The documentation in Book Three serves its purpose. I would only question the role of the two works titled *Copy*. The first one is discussed briefly in the text but for a reason that remains unclear. The second *Copy* is left without a mention. Indeed, neither of these works seems to fit comfortably into the narrative of *Interconnected travelogues*. The fact that they were made and exhibited by Landon during his doctoral studies does not imply that they need to be part of the final thesis.

Summa summarum:

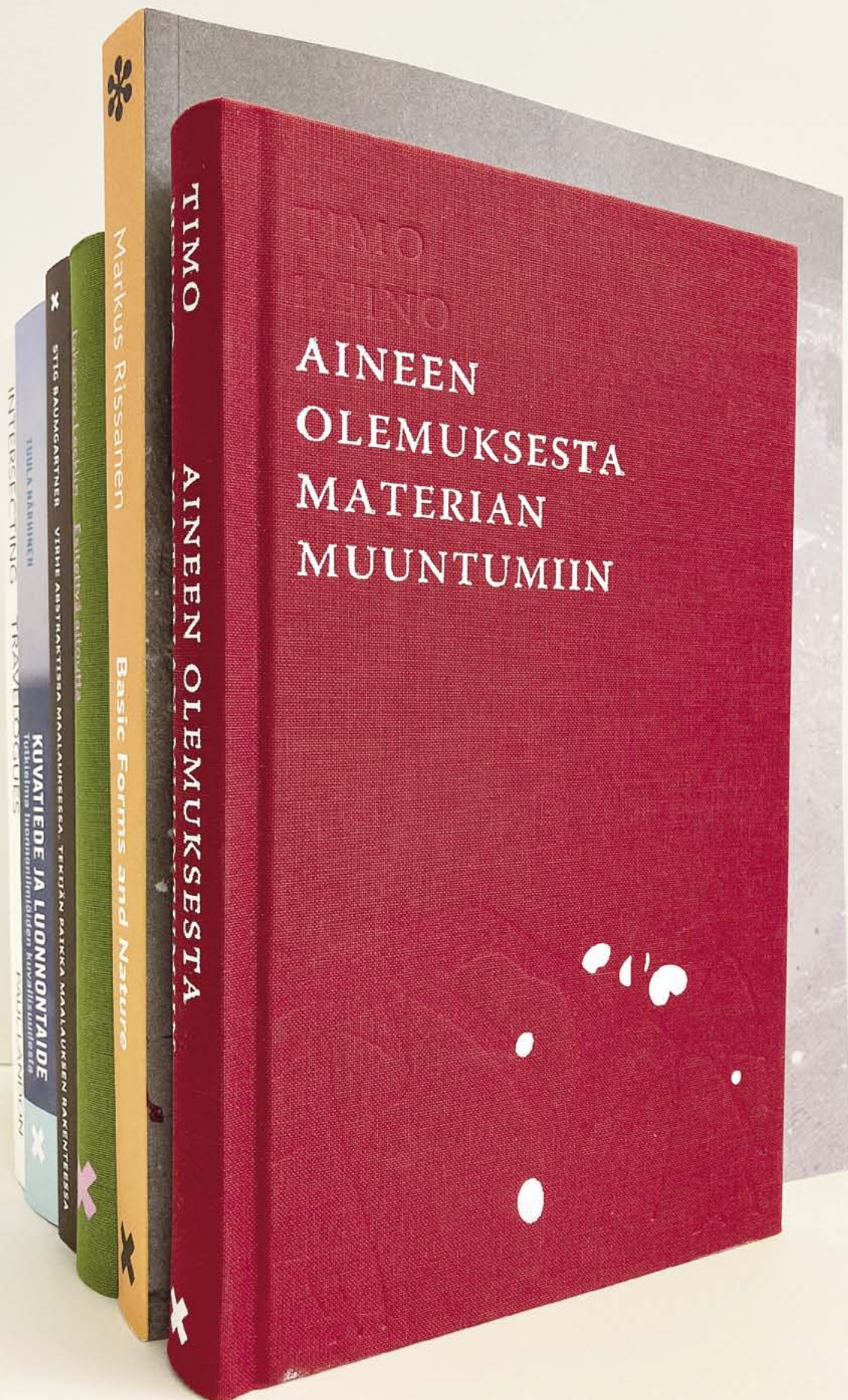
I have already suggested radical cuts to the Introduction and clearly indicated that some parts of Book One deserve to be rewritten and edited without pity. I have also mentioned those sections in Book Two with the most urgent need for corrections. Looking at the whole work backwards, i.e., from the end towards the beginning, I would now make a further suggestion and ask that Paul Landon consider whether the division between Book One and Book Two is really meaningful or if the better parts of Book One could be incorporated into Book Two. In other words, after the necessary cuts and rewritings are done, should he rearrange the text mass as one book only? The result might appear much shorter than the present manuscript yet be more coherent and attractive.

With these critical comments, I recommend Paul Landon’s doctoral thesis *Interconnected travelogues: Wandering through practices and archaeologies of space, place and image* to pass to the final examination so that Landon will get the possibility to defend his work publicly.

Tampere, February 28, 2016

Jyrki Siukonen

Artist, Researcher, Doctor of Fine Arts



Case 4

Timo Heino (2016):

Aineen olemuksesta materian muuntumiin.

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-18-3>

Doctoral studies started: Autumn 2005

Doctoral degree in Fine Arts granted: 8 December 2016

At the core of Timo Heino's thesis *Aineen olemuksesta materian muuntumiin* [From the essence of substance to transformations of matter] is a series of six autonomous artworks instead of thematically conceived exhibitions. This thoroughly marks the pre-examination process: the focus is decidedly set on the genealogy and inner logic of each work. The setting includes two works that were accomplished already at the start of Heino's doctoral studies. Therefore, no separate linking paper concerning them was ever written; these works are described in the research plan instead. The written part of the thesis was published as a monograph written in Finnish (256 pages). The book includes images of the pre-examined works as well as a selection of other works by Heino related to the topic. A section consisting of concise descriptions of all pre-examined works is provided at the end of the book. The book also includes the English abstract.

Pre-examined parts of the thesis, works:

- *Koivuniemen herra* (2007)
- *Parrakas neitsyt* (2006)
- *Sylkäisty avaruus* (2013)
- *Addiktio* (2011)
- *Kietoutumia* (2008–2009)
- *Miehenpuolikas* (2008)

Abstract

In my art I study the meanings of materiality and the materiality of meanings. I focus on processes in which the symbolism of substances and the associated beliefs, notions and concepts are connected with the materiality of substances, their tangible physicality and continuous change as constituent parts of complex wholes. The purpose of my research is to discover what is expressed by material substances, their combinations and objects created from them when they are examined outside social systems of values and norms, delimited objectives, and conventional uses. A key interest in my research is the complex relations of Westerners with the material world. I also consider the exchange of substances and material cycles between human and non-human realms, and the worldviews based on such processes. My research consists primarily of artistic productions that provide a point of reference for the ramified theoretical and conceptual analysis in the written component of the thesis. My method has been to create material combinations that transcend and combine the socially determined boundaries between different sub-fields and categories of materials. I also study common notions of matter and particularly the materiality of visual art. My theoretical tools include Mary Douglas' anthropological studies of dirt and cleanliness, the environmental philosophy of Karl Marx, and the concept of hybrid as presented by Bruno Latour. Through my artworks, I elucidate various material interactions and associated layers of meaning and symbol. I study phenomena contained within such material relations as cleanliness and dirt, temporality and distance, industrial, organic and craftwork, fetishism, addiction and abjection. A key denominator in my work is impermanence, which is firmly linked to the materiality of memory, the material memory of objects, as well as the bodily aspect of existence, its fragility and disintegration. I also investigate the inherent mythic aspects of mundane substances and their combinations. As a result of my research, I contend that the self of the individual is formed and modified in networks of interaction and substance exchange. The dualisms of cleanliness and dirt, or body and mind, cannot be undone by focusing simply on just one half of the pair; both elements must be considered as simultaneous and often conflicting manifestations of self and existence.

Tiivistelmä

Tutkin taiteessani aineellisuuden merkityksiä ja merkitysten aineellisuutta. Keskityn prosesseihin, joissa aineiden symboliikka sekä niihin liittyvät uskomukset, käsitykset ja käsitteet kytkeytyvät aineiden materiaalisuuteen, niiden käsinkosketeltavaan konkreettisuuteen ja jatkuvaan muutokseen moninaisten yhdistelmien osina. Tutkimuskohteeni on se, mitä aineet, ainesyhdistelmät ja niistä koostetut esineet ilmentävät, jos niitä tarkastellaan sosiaalisten arvo- ja normijärjestelmien, rajattujen päämäärien ja tavanomaisten käyttötarkoitusten ulkopuolella. Keskeinen kiinnostuksen kohteeni on länsimaisessa kapitalistisessa yhteiskunnassa elävien ihmisten kompleksinen suhde aineelliseen maailmaan. Samalla pohdin inhimillisen ja ei-inhimillisen alueen välistä aineenvaihduntaa ja aineellista kiertokulkua sekä näille prosesseille perustuvia maailmasuhteita. Tutkimukseni painottuu kuvataiteellisiin produktioihin, jotka muodostavat kiinnostavan tutkimukseni kirjallisen osuuden monihaaraaiselle teoreettiselle ja käsitteelliselle pohdinnalle. Menetelmänäni on ollut muodostaa teoksissani sellaisia aineellisia kombinaatioita, jotka ylittävät ja yhdistävät yhteiskunnassamme aineille määritettyjen osa-alueiden ja kategorioiden rajoja. Lisäksi tutkin sitä, mitä aineen ja aineellisuuden ajatellaan olevan sekä erityisesti kuvataiteen aineellisuutta. Hyödynnän tutkimuksessani muun muassa Bruno Latourin hybridin käsitettä, Karl Marxin ympäristöfilosofiaa sekä Mary Douglassin antropologista tutkimusta liasta ja puhtaudesta. Tutkimuksessani tuon esiin teosteni kautta erilaisia aineellisia vuorovaikutussuhteita sekä niihin liittyviä merkitys- ja symbolikerrostumia. Tutkin muun muassa puhtauden ja lian, ajallisuuden ja etäisyyksien, orgaanisen, synteettisen, teollisen ja käsityön sekä fetisismin, addiktion ja abjektion kaltaisia aineellisuuteen sisältyviä ilmiöitä. Yhdeksi keskeisimmäksi nimittäjäksi teoksissani hahmottuu pysymättömyys, joka punoutuu kiinteästi muistin aineellisuuteen, esineiden aineelliseen muistiin sekä olemassaolon ruumiillisuuteen, haurauteen ja hajoavuuteen. Lisäksi paneudun arkisissa aineissa ja ainesyhdistelmissä piileviin myyttisiin ulottuvuuksiin. Tutkimukseni tuloksena esitän, että yksilön minuuks muodostuu ja muokkautuu erilaisten vuorovaikutussuhteiden ja aineenvaihdunnan verkostoissa. Puhtauden ja lian tai mielen ja ruumiin kaltaisesta dualismista ei päästä eroon fokuoimalla yksipuolisesti vain niistä toiseen, vaan ne on otettava huomioon yhtäaikaista ja usein ristiriitaisiksi koettuina minuuden ja olemassaolon ilmentyminä.

Tutkimussuunnitelman lyhennelmä (2007)

Aineen olemuksesta materian muuntumiin

Koen taiteellisten produktioiden teoreettisen ja käsitteellisen puolen pohdiskelun merkitykselliseksi, koska teos pohjaa aina tietoisesti tai tiedostamatta jonkinlaisiin teorioihin ja käsitteisiin. Näkökulmat ja tulkintamallit, joita teos ilmentää, eivät voi olla koskaan täysin ”viattomia” ja arvovapaita. Arvosidonnaisuus ei vääjäämättä johda ”kaikki käy” -asenteeseen, vaan pikemminkin velvoittaa tiedostamaan paremmin sitä, miten oma taide liittyy erilaisiin yhteiskunnallisiin järjestelmiin, valtarakenteisiin, sosiaalisiin suhteisiin, ilmaisutapoihin ja subjektin muodostumiseen.

Tutkimustyöni tarkoituksena on syventää jo aiemmassa tuotannossani keskeistä näkyvän aineellisen maailman tutkimista. Sen lisäksi, että näkökulmat eri aineisiin muuttuvat alati ja sen myötä se mitä ne symboloivat, ihmiskunta myös kehittää jatkuvana virtana uusia aineita ja aineyhdistelmiä, joiden sivuvaikutuksista ei tiedetä. Väitän, että länsimaisen modernin ihmisen suhde aineelliseen maailmaan on vieraantunut ja kompleksinen. Tutkin inhimillisen ja ei-inhimillisen (joka ei tarkoita epäinhimillistä) yhteenkietoutumia. Tutkin eri aineiden olemuksia ja sitä mitä tapahtuu niitä yhdistäessä moniaineisiksi kokonaisuuksiksi. Kun sanon tutkimukseni pääkohteena olevan sen, miltä jokin aine näyttää, tarkoitan tällä halua tunkeutua lukkoon lyötyjen käsitysten taakse, yritystä nähdä *aine* sekä pohtia sen historiaa, identiteettiä ja tulevaisuutta.

Taiteellisen tutkimukseni tavoitteena on jatkaa laajentaen ja syventäen materian ja aineiden olemuksen tutkimista taiteessani. Yhtenä taiteellisena metodinani olen käyttänyt ’antidualistiseksi dualismiksi’ nimeämäni tapaa yhdistää toisiinsa ristiriitaisia ja eri kategorioihin miellettyjä asioita kuten kirkkaita synteettisiä akryylimuoveja ja metsästä keräämiäni orgaanisperäisiä aineita, huonepölyä ja kirkkaan klinisiä peilejä, hiuksia ja autonrenkaita tai luuta ja ruostumatonta terästä. Olen yhdistänyt kovaa ja teknologisesti pitkälle kehitettyä *high tech* -materiaalia materiaan, joka saattaa olla joko orgaaninen tai jonkun toiminnan sivutuote. Ensimmäinen on kova ja sen pinta valoa heijastava, kun taas toinen vastaanottavainen, kudoksen tai massan tavoin tekstuuriltaan rikas ja pinnan alla samanlainen kuin pinnassa.

Tutkimukseeni sisältyvät valmistuneet teokset:

Parrakas neitsyt, 2006. Aurinko, kuu, tähdet ja tuli samoin kuin TV, tietokoneen näyttö, valomainokset ja neonvalot – valtaosa kaupallisesta visuaalisuudesta ja mielikuvien luomisesta – perustuvat aineiston katsomiseen valona eli valolähteen katseluun ja valon puoleensa vetävyyteen. Valon katsominen luo tunteen sisältä ulos katsomisesta. Vaikka katsoisi huoneen perällä olevaa TV:tä, tuntuu kuin katsoisi jotain huoneen ulkopuolista – ulkomaailmaa. Valo on reitti ulos, ulkopuolelle. Valo, ulkoinen, vetää puoleensa ja sen sisäistäminen, valaistuminen tai valoksi muuttuminen toistuvat monissa uskonnoissa. ”Aineettoman kulutuksen” edellyttämä teknologia vaatii massiivisen raaka-aineisiin pohjautuvan tuotannon. Mihin pohjautuu halu vieraantua materian ensisijaisesta olemuksesta ja lumoutuminen teknologian suodattaman illuusiomaailman keinotodellisuudesta? Valmistin teoksen mainosvalotaulusta, jonka valopintaan laminoin omat ihokarvani muodostaen niistä ihmisen hahmon. ”Eläimelliset” karvat ovat ihmisruumiin merkki, sokaisevan valon läpäisemä lihaton piirustus; valoon sulautuneen ja kadonneen ruumiin jäännös. Näyttelypaikkoina *Intiimi*, XI Mäntän kuvataideviikot; Anti – Contemporary Art Festival, Kuopio, 2006; *Uskomatonta mutta totta*, Helsingin kaupungin taidemuseo, Meilahti 2007. Helsingin Kaupungin taidemuseon kokoelmat.

Toinen iho. Näyttelyn teosten punaisena lankana on pinta suojaavana ja eristävänä kerrostumana. Pohdin näyttelyteosten kautta suojaavan ja eristävän kerroksen tai kerrostuman problematiikkaa arkkitehtuurisen erkkeri-ikkunan, rikkiäisten sateenvarjojen, munankuorten, kumilla päällystetyn puun ja sormenjäljillä leimatujen naulakkolappujen välityksellä. Näyttelyn teemana on teknologia ympäristöä muokkaavana, suojaavana, tuhoavana, parantavana, vallan, väkivallan ja tarkkailun välineenä, tunkeutujana, huumauttavaa tehokkuutena, seksuaalisena kiihokkeena, fetissinä ja uskontona, jolta odotetaan pelastusta ja perimmäisen vastausta. Näyttelypaikka on Galerie Anhava. Näyttelyajankohta huhtikuu 2007.

Näyttely/teossuunnitelmat:

Jatkossa minua kiinnostavat käyttämäni kiinteiden aineiden lisäksi elastiset aineet ja nesteet sekä aineiden transformaatiot kuten jäätyminen ja sulaminen, höyrystyminen, palaminen, kuluminen,

maatuminen, haihtuminen ja imeytyminen. Taiteen esitysfoorumina minua kiinnostavat yhä enemmän epäkonventionaaliset paikat, esim. julkiset kaupunkitilat. Rikkoessaan aineen ja teoksen rajoja tutkimukseni luotaa myös kiinteään minuuden, identiteettien ja yhteiskunnallisten kategorioiden sekoittumis- ja hajoamisprosesseja.

- *Aineiden muuntuminen.*

Tutkin eri aineiden muuntuvaa olemusta rinnastuksin. Aineen muuntumisia sisältävässä teossarjassa mm. kulutan, lahotan, tuhkaan ja mädännytän havainnoiden ja tehden tallenteita aineiden olemusten muuntumisesta. Rinnastan eri muuntumisvaiheessa olevia saman aineen olomuotoja toisiinsa ja rinnastan eri aineita keskenään. Valitsen tutkimuksen piiriin eri kestoisia muuntumia, joista jotkin voivat olla melko nopeita tapahtumia ja joku taas voi jatkaa loputtomiin. Työstän projektia yhteistyössä mm. biologin, estetiikantutkijan ja studiovalokuvaajan kanssa. Tulen tekemään kokeiluja hyvin laajasti ja se, mitkä materiat ja muuttumiset rajaan tutkimuksen piiriin, selviää prosessin ja kokeilujen kautta. Näyttelypaikat kaupunkitiloja. Teosten toteuttamisajankohdat vaihtelevat aikavälillä 2005–2009.

- *Aineenvaihdunta.*

”Pidämme itseämme ikuisina, mutta meidät on tehty vedestä. Jos kivi katselee meitä, näytämme nopeasti haihtuvilta sadepisaroilta”. Ajatuksena on hahmottaa ja demonstroida ihmisen kehon aineenvaihduntaa. Teos hyödyntää hikeä, jota suodatetaan suoraan ihmiskehoilta. Teoksessa käsitellään nesteen suodattumista, valumista ja höyryyntymistä. Käytän teoksessa lämmitettyä tilaa, laboratoriovälineistöä kuten lasisuppiloita, letkuja, lämmittimiä, suodattimia ym. sekä synteettisiä kankaita ja telttamaisia rakenteita. Teos hahmottaa länsimaisen teknologiakeskeisen maailmankuvan vai kutusta siihen, miten ihminen kokee oman fyysisen olemuksensa. Näyttelypaikka Helsingin kisahalli. Ajankohta vuonna 2009.

- *Riippuvuus.*

Länsimainen teknologinen kulttuuri on riippuvainen ehtyvästä aineesta, öljystä. Sen lisäksi, että öljy on polttoaine, se on myös muun muassa muovin ja asfaltin raaka-aine. Öljyjalosteita ovat muun muassa *high tech* -muovituotteet, elektroniikka, autot ja lentokoneet. Raaka-aineena öljy on samanaikaisesti taustalla ja keskiössä.

Öljy mahdollistaa hyvin moninaiset teoskokeilut ja installaatio-suunnitelmat. Suunnittelen installaatiota, jossa öljy esiintyy erilaisina öljyjalosteina ja muoviesineinä. Teoksissa hyödynnän öljyn läpikuultavuutta erilaisissa läpinäkyvissä säiliöissä ja myös öljyn elastisuutta ja valuvuutta seinälle sijoittuvissa teoksissa. Tilateos sisältää muun muassa sähköpumppuja, letkuja, teräksisiä valutustasoja ja öljyntorjuntapuomeja. Öljynäyttelyn toteutan osittain yhteistyössä irakilaisen taiteilijan, Adel Abidinin kanssa. Näyttelypaikka esim. Kluuvin galleria.

- *Häviäminen.*

”Laji on abstrakti käsite, mutta esimerkiksi laji nimeltä *Mustatäplähiipijä* on elämyksellistä todellisuutta”. Suunnitelmana on rakentaa installaatio, jonka lähtökohtana ovat mustaa valoa antavat valaisimet ja yöperhoset. Olen tekemässä yhteistyötä perhostutkijoiden kanssa, joiden yhtenä kartoituksen kohteena on lajien häviäminen. Olen myös saanut käyttööni suuren määrän perhostutkijoiden pakastamaa, tieteellisessä tutkimuksessa käytettyä perhosmas-saa ja aikomukseni on aloittaa sen tutkiminen kuvataiteellisin metodein. Tämän projektin yhtenä tavoitteena on pohtia katoamisen ja häviämisen mysteeriä. Näyttelypaikkana julkinen kaupunkitila. Ajankohta 2008.

Kirjallinen osuus

Tohtoritutkielman kirjallisessa, teoreettisessa osiossa pyrin luomaan yhtenäisemmän, kokonaisvaltaisemman ja kattavamman näkökulman taiteeni lähtökohdista ja sisällöstä kuin laatimani tähänastiset statementit ja yksittäisistä teoksista kirjoittamani artikkeliluonteiset tekstit ovat voineet välittää. Ajatukseni on kuitenkin painottaa tutkimus konkreettisten teosten ja näyttelyiden suuntaan niin, että kirjallinen osuus olisi tekstiosuudeltaan mahdollisimman tiivis. Kirjallinen osuus voi toimia julkaisuna, joka täydentää näyttelyitä, mutta myös omana itsenäisenä kokeellisena teoksenaan. Lähdeaineistona voivat olla yhtä lailla nykytaiteeseen liittyvät teoriat kuin tapaamieni eri ammattikuntien edustajien haastattelut, humanistiset, luonnontieteelliset tai lääketieteelliset näkökulmat sekä sanomalehtiartikkelit.

Kirjallisessa osiossa pohdin taiteeni suhdetta taidehistoriaan, nykytaiteen kenttään ja myös laajemmin nyky-yhteiskuntaan ja

aikamme ilmiöihin. Kirjallisessa osuudessa pyrin vuorovaikutukseen ja saumattomaan yhteyteen teosten ja näyttelyiden kanssa välittäen taiteellisten produktioiden ajatteluprosesseja kirjallisessa muodossa. Tämä tarkoittaisi julkaisujen kollaasinomaista muotokieltä. Kollaasissa fuusioituvat subjektiivinen kokemus ja subjektin ulkopuolinen, siitä riippumaton maailma. Kollaasi viittaa lähtökoh- taansa ja on siten kiistatta ”todistusvoimainen”, jotain puhtaasti subjektiivisen minän ulkopuolelta työhön tulevaa, moniäänistä. Täten se myös vastaa painetussa muodossa tapaa, jolla teoksissani tutkin aineiden olemusta. Kirjallisen osuuden graafisessa suunnit- telussa teen yhteistyötä ulkopuolisten tahojen, mm. valokuvaajien ja graafisen suunnittelijan kanssa.

Julkaisuajankohta 2009/10.

Ohjaaja: Tutkimuksen vastaavana ohjaajana toimii ympäristö- politiikan professori Yrjö Haila, Yhdyskuntatieteiden laitos, Tam- pereen yliopisto.

Linkittävä paperi 1

Parrakas neitsyt -teos, *Toinen iho* -näyttely

Katso tutkimussuunnitelman lyhennelmän osio ”Tutkimukseeni sisältyvät valmistuneet teokset: *Parrakas neitsyt* ja *Toinen iho*” – toimittajien huomautus

Esitarkastuslausunto 1/1

Esitarkastuslausunto Timo Heinon näyttelystä *Second Skin* Galle- ria Anhavalla 13.4.–6.5.2007 sekä teoksesta *Parrakas neitsyt* (2006)

Lausuntoni kohteina on viisi erillistä teosta; yksi irrallinen teos sekä neljä eri teoskokonaisuutta samassa näyttelyssä. Timo Heinon teos *Parrakas neitsyt* (2006) oli esillä Helsingin kaupungin taide- museossa Meilahdessa uusostoja esitelleessä näyttelyssä *Käsit- tämätöntä mutta totta – Uusia teoksia kokoelmista* 7.3.–8.4.2007. Teokset *Tarkkailuasema*, *Koivuniemen herra*, *Yöportieeri* ja *Vauh- tisoikeus* muodostivat näyttelykokonaisuuden *Second Skin* Galleria Anhavalla 13.4.–6.5.2007. Kunkin teoksen toteutus perustuu erilais- ten ja ”eriarvoisten” materiaalien yhteensovittamiseen. Teosten

merkitys muodostuu paradoksaalisten materiaaliyhdistelmien ja teosnimien kautta. Heino tuntuu paneutuvan länsimaista ajatte- lua hallitsevien normien ja ilmiöiden tarkasteluun ironisesta tark- kailijan näkökulmasta. Teoksissa länsimaiselle ajattelulle omi- naiset vastakohtaparit, kulttuuri/luonto, pyhä/profaani, ylevä/ alhainen, puhdas/likainen, tekninen/orgaaninen liittyvät yhteen ja samalla viittaavat näiden ajatteluamme normittavien dikoto- mioiden kestättömyyteen.

Hienovaraisten ja tarkkojen materiaalivalintojen kautta Heinon teokset kommentoivat yhteiskunnassamme vallitsevia lainalaisuuksia ja käytäntöjä. Hän kertoo tutkimussuunnitelmassaan käsitte- levänsä arvosidonnaisuutta, joka hänen mukaansa ”velvoittaa tie- dostamaan paremmin sitä, miten oma taide liittyy erilaisiin yhteis- kunnallisiin järjestelmiin, valtarakenteisiin, sosiaalisiin suhteisiin, ilmaisutapoihin ja subjektin muotoutumiseen”. Ambivalenssi, joka muodostuu kliinisen siististi toteutettujen teosten ulkomuodon ja niiden ajatuksellisen sisällön yhteentörmäyksestä, tuottaa kiinnos- tavia visuaalisen ja ruumiillisen havainnon tarkennuksia.

Parrakas neitsyt pureutuu valon katsetta suuntaavaan merki- tykseen. Hyvin konkreettisesti ihmisen ruumiillisuuteen liittyvät karvat rajaavat valokaappiin muotoutuvaa astraalihakmoa. Katsoja joutuu väistämättä pohtimaan pyhän ja profaanin rajaa, sitä, miten pyhä jättää ruumiillisuuden ja sukupuolen ulkopuolelleen. Valon ja karvojen yhdistäminen tuntuu miltei irvokkaalta. Ruumiillisuus yhdistyy aineettomuuteen, pyhä maalliseen.

Timo Heino dekonstruoi länsimaisia dikotomioita asettamalla teoksissaan rinnakkain ”yhteen sopimattomia” elementtejä. Anha- van näyttelyssä hän yhdistää linnunmunia kumiin, aitoja eläinten kalloja ruostumattomaan teräkseen. Erilaisten materiaalien yhdistä- minen toimii esteettisenä tehokeinona, mutta sillä on myös vahvasti merkityksiä rakentava merkitys. Teokset toimivat yhteisesti jaettuja normeja dekonstruoivina kommentteina. Teosten käsitteellisyys ja jännite syntyy niissä käytettyjen materiaalien vuorovaikutuksesta.

Heinon tavoitteena on tutkia teoksissaan näkyvän aineellisen maailman merkitysulottuvuuksia, inhimillisen ja ei-inhimillisen kietoutumista toisiinsa. Hän pohtii aineen historiaa, identiteettiä ja tulevaisuutta. Nyt esillä olleissa teoksissa hän jatkaa ja syven- tää johdonmukaisesti jo aiemmasta tuotannosta tuttua aineen ole- muksen tutkimusta. Tärkeänä ajatuksia herättävänä elementtinä teoksissa on niiden nimien herättämät assosiaatiot.

Koivuniemen herra palauttaa mieleen suomalaisessa arjen kulttuurissa pitkään vallinneen ruumiin kurituksen. Mustalla kumilla päällystetty puunrunko assosioituu kuriin ja rangaistukseen, mutta samalla siinä on mukana kurituksen psykologiaan kytkeytyviä sado-masokismin ja seksuaalisuuteen viittaavia sivumerkityksiä. Kova ja kiiltävä muovi on yhdistetty hauraisiin linnunmuniin. Heinon teoksesta välitty se kieroutunut symbioosi, johon kurittaja ja kuritettu joutuvat. *Koivuniemen herra* paljastaa trauman syntymisen mekanismin; mielihyvä ja kipu kohtaavat.

Teos *Vauhtisokeus* tuottaa puolestaan surrealistisen mielikuvan kuolleiksi kummituksiksi muuttuneista eläimistä, määrittelemättömistä olennoista. Tekninen ja orgaaninen on liitetty yhteen muodostamaan eräänlaista kyborgia, ”vauhtisokeaa” olentoa. *Yöportieeri* paneutuu tarkkailun ja kontrollin maailmaan. Suurennuslasien alla sormenjäljet paljastavat pettämättömästi kunkin yksilöllisyyden. Narikkalappujen tehtävä on toimia tunnisteina identiteettimme ulkoiselle kuorelle.

Yksittäisinä teoksina Heinon teokset tuottavat mielenkiintoisia merkityksiä ja avaavat länsimaisen ajattelun dikotomioita ja normeja. Anhavan näyttelyssä *Second Skin* jäin kuitenkin kaipaamaan jonkinlaista teoksia yhdistävää tarinaa tai filosofiaa. Sama hajanaisuus vaivaa mielestäni myös tutkimussuunnitelmaa. Se mitä eri materian metamorfosin aspektia kukin teos edustaa paljastuu tohtorin opin- ja taidonnäytteen edetessä ja löytäessä myös kirjallisen muotonsa.

Ehdotan Timo Heinon näyttelyteosten hyväksymistä osaksi hänen tohtorin opin- ja taidonnäytettään.

Heslingissä 29.5.2007

Marja Sakari, FT

Esitarkastuslausunto 1/2

Lausunto Timo Heinon taiteellisista produktioista

Olen tarkastanut Timo Heino tohtorityön osaksi tarkoitetut taiteelliset produktiot *Parrakas neitsyt* (yksittäinen teos, kokoelma-näyttely *Uskomatonta mutta totta*, Helsingin kaupungin taidemuseo 2007) ja yksityisnäyttelyn *Toinen iho* (Galleria Anhava, Helsinki 13.4.–6.5.2007)

Parrakas neitsyt on ihokarvoista sommiteltu hahmo valais-tulla taustalla. *Toinen iho* -näyttely koostuu puolestaan neljästä teoksesta, joista kaikki ovat erilaisista materiaaleista koostettuja. Keskenään vertaillen teoksille ei löydy yhtä yhtenäistä motiivia, vaan jokainen kurottaa hieman eri suuntaan. Tämä ei sinällään ole yllätys – onhan Timo Heinon taiteessa ollut sama piirre ennen-kin, toisin sanoen, että teokset eivät ole sarjallisia, vaan jokaiseen sisältyy uuden näkökulman etsintää.

Kun Heino kuitenkin tutkimussuunnitelmansa lyhennelmässä määrittelee tutkimustyönsä tarkoitukseksi ”syventää jo aiemmassa tuotannossani keskeistä näkyvän aineellisen maailman tutkimista”, niin joudun toteamaan, että en pysty löytämään oikeastaan mitään mihin tarttua. On päivänselvää, että Heino toteuttaa taiteessaan tutkimussuunnitelmassa mainittua ”antidualistista dualismia”, toi-sin sanoen hän rinnastaa asioita: esimerkiksi kumia ja linnunmunia, tai eläinten kalloja ja sateenvarjoja. Tällä metodilla on ollut näkyvä paikka jo hänen aiemmassa tuotannossaan. Mutta kysymykseksi jää, millä tavoin tutkimuskysymys eroaa hänen normaalista tai-teellisesta työstään, tai mitä se tuo siihen lisää?

Painopiste asettuu sanalle ”syventää”. Ymmärrän tämän niin, että Heinon tarkoituksena on mennä asiassa pidemmälle kuin muu-ten tapahtuisi. Mutta onko tämä prosessi jollakin tavoin havaitta-vissa nyt esitetyissä taiteellisissa produktioissa? En osaa sanoa. Kyse ei ole taiteellisesta laadusta, sillä kummassakin tapauksessa se on korkeaa luokkaa; Heinon produktioiden hyväksymiselle ei siis ole löydettävissä taiteelliseen laatuun pohjaavia esteitä. Enem-mänkin kyse on tutkimussuunnitelman ja taiteellisen työskentelyn suhteesta yleensä. Nyt esitetyt teokset eivät mielestäni pureudu tutkimussuunnitelman esittämiin kysymyksiin millään erityisellä tavalla (verrattuna Heinon aiempaan tuotantoon). Toisaalta voidaan ajatella, että jokainen uusi teos osaltaan syventää Heinon suhdetta aineellisen maailman ja on tässä merkityksessä tutkimuksellinen.

Tutkimussuunnitelman lyhennelmässä Timo Heino puhuu ihmi-sen kehittämistä uusista aineista ja aineyhdistelmistä, hän puhuu inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteenkietoutumista sekä halustaan tunkeutua lukkoon lyötyjen käsitysten taakse, yrityksenä nähdä aine. Voin tunnistaa näitä piirteitä nyt esitetyissä teoksissa, mutta voin ajatella nähneeni niitä myös aiemmissa, ennen tohtoriopintoja tehdyissä. Ongelmakseni siis jää se, että tutkimussuunnitelmassa esitetty tavoite on niin yleisellä tasolla liikkuva, että lähes mikä

tahansa Timo Heinon tekemä teos voitaisiin sijoittaa sen viitekehukseen. Syventymisen sijaan saattaakin tapahtua laajentumista.

Kuten jo edellä totesin, pidän Timo Heinon taiteellisia produktioita järjestään korkeatasoisina. Teemoiltaan teokset ovat liitettävissä tutkimussuunnitelmassa esitettyyn, mutta niin voisi olla lähes kaikki muukin. Pidänkin tärkeänä, että Heino täsmentäisi ja osin myös tiukentaisi tutkimussuunnitelmaansa, jotta seuraavien produktioiden tarkastamisen yhteydessä ei enää liikuttaisi sellaisella tasolla, jossa taiteellinen työ muuttuu tutkimukseksi määrällisen lisääntymisensä kautta.

Esitän, että Timo Heinon edellä mainitut taiteelliset produktiot hyväksytään osaksi hänen tohtorityötään.

*Tampereella 23.5.2007
Jyrki Siukonen, Prof. KuT*

Linkittävä paperi 2

*Kietoutumia*¹

Näyttelyssäni *Kietoutumia* olen fuusioinut ei-inhimillisten ja inhimillisten prosessien aineellisia ilmentymiä – ampieispesiä ja valmistamiani pallomaisia kappaleita – niin, ettei niiden välinen raja ole selkeästi hahmotettavissa.

Ampieispesän ja tuhkan koostumus muistuttavat jossain määrin toisiaan. Ampieispesällä on kuitenkin selkeä rakenne ja kiinteä muoto, jota pitää koossa ampieisen sylki. Pesän rakenteessa voi nähdä yhtäläisyyttä antiikin mielikuvaan maailman rakenteesta. Sen mukaan maailma rakentuu ohuiden sisäkkäisten pallomaisien kalvojen sarjasta, jonka keskipisteessä sijaitsee itse ihminen. Ampieispesä rakentuu suhteessa ampieisiin juuri tällä tavoin. Pesän sisuksen ytimessä sijaitsee kennosto, joka on ampieisyhteisön elinpiirin keskiö, ja tästä ytimestä suuntautuvat ampieisten tutkimusmatkat ruoanhankintoihin pesän ulkopuoliseen ”avaruuteen”.

Vuonna 1964, jo kaksi vuotta ennen kuin maa ensi kerran kuvattiin avaruudesta, geologian oppikirja toteaa, etteivät ”ne ihmisrodut, joiden horisontti rajoittuu heimon asuinalueeseen, vuoristolaaksoon,

¹ *Kietoutumia* esitarkastettiin Heinon opinnäytekokonaisuuden lopullisen esitarkastuksen yhteydessä, siksi siitä ei ole saatavilla erillisiä esitarkastuslausuntoja – toimittajien huomautus.

pieneen rantakaistaleeseen tai ruuhkautuneen kaupungin kortteleihin”, voi omata käsitystä heitä ympäröivän maailman todellisesta luonnosta ja laajuudesta. Jos tosi tieto saavutetaan vain katsomalla maailmaa ulkoapäin, on väite itsestään selvästi pätevä. Juuri tämä näköaistiin pohjautuva oletamus on antanut meille mielikuvan maailmasta pallona. Se myös asettaa ensisijaiseksi tiedon, jota me saamme katsomalla pallomaisia malleja verrattuna tietoon, jonka saamme osallistumalla aktiivisesti ympäristömme tapahtumiin.

Toisin kuin kiinteitä palloja, joita voidaan tarkastella vain ulkopuolelta, kalvomaisia kerrostumia eli sfäärejä on tarkasteltava sisältäpäin. Maapallon laajuista, globaalia näkökulmaa voisi siten kutsua keskiahakuiseksi ja sfäärinäkökulmaa keskipakoiseksi. Sfäärinäkökulma muistuttaa myös kohdussa olevan sikiön olotilaa suhteessa ulkopuoliseen maailmaan.

Ampiaisista poiketen ihmiset eivät globaalisti ajatellen elä asuinpallonsa sisuksessa. Merkillepantavaa on kuitenkin, että katastrofien varalle rakennetut väestösuojat sijaitsevat maankuoren sisään louhituissa luolastoissa, joten viime kädessä turvan koetaan olevan pallon sisuksissa. Kuten nykyisin tiedämme, pallomme ulkopuolinen avaruus ei ole ampieisten elinpiirin tavoin hedelmällisesti suotuisa ympäristö. Suuritoisista ja yhä kauemmas ulkoavaruuteen suuntautuvista etsinnöistä huolimatta maapallon ulkopuolella ei toistaiseksi ole havaittu elämää tai edes mitään ravinnoiksi kelpaavaa ainetta.

Muoin ihminen koki elävänsä aineellisen eetterin ympäröimänä useiden sfäärikerrostumien keskipisteessä, kun taas nykyisen modernin tietämyksen mukaan hän matkustaa äärettömässä tyhjiössä, vailla päämäärää kiitävän pallon pinnalla, keskellä luke-mattomia vailla elämää olevia planeettoja. Mitä ihmiselle emotionaalisesti merkitsee se, että hänen tietoisuutensa olemisen pohjimmaisesta perustasta on muuttunut?

*Helsingissä 19.1.2009
Timo Heino*

Linkittävä paperi 3

Aineen olemuksesta materian muuntumiin

Tutkin taiteessani aineellista maailmaa ja sen osana olemistani aineellisena, aistimellisena, ruumiillisena olentona. Minua kiinnostavat aineiden symboliikka ja niihin liittyvät uskomukset, käsitykset

ja käsitteet, mutta myös aineet sinänsä niiden käsin kosketettavassa konkreettisuudessa, jatkuvassa muutoksessa sekä moninaisten yhdistelmien osina.

Olen soveltanut Robert Smithsonin varhaistuotannon pyrkimystä yhdistää paradoksaalisesti formalismi, käsitys teoksesta itsenäisenä rajattuna kokonaisuutena ja kontekstualismi, jossa teoksen symbolinen merkitys syntyy viittauksena sen ulkopuoliseen maailmaan, kuten erilaisiin historiallisiin viitekehyksiin. Koostan teokseni kollaaseina eri aineosien ja materioiden muodostamista koosteista ja esineyhdistelmistä, jotka edelleen edustavat eräänlaisina kolmiulotteisina ”pysäytyskuvina” aineellisen maailman prosesseja, jotka ovat historiallisen edelleenmuovautumisen alaisia. Teoksiin liittämälläni materioilla on oma aiempi historiansa, elämä, jota on eletty ennen teokseen liitetyksi tulemista eri aikoina, eri yhteyksissä, eri tarkoituksissa ja moninaisten erilaisten merkitysten kasautumisissa. Tätä prosessia voisi kuvailla eräänlaiseksi materiaaliseksi jatkumoksi, jota kulloisenkin materian historia sekä tunnistettava tai tunnistamattomaksi jäävä identiteetti teoksessani ilmentävät.

Liitän yhteen eri kategorioihin miellettyjä ainesosia myös risiriittäisinä rinnastuksina, kuten huonepölyä ja kirkkaan kliinisiä peilejä, hiuksia ja autonrenkaita tai luuta, muovia, ruoka-aineita ja ruostumatonta terästä. Tieteenfilosofi Bruno Latourin pohjalta näitä yhdistelmiä on mahdollista lähestyä ruumiillistumina modernista paradoksista, jossa ”luonnon” ja teknologian keinoitekoisen erottelun myötä syntyy sekasikiöitä, hybridejä. Teosteni moniaineksisissa yhdistelmissä inhimillinen ja ei-inhimillinen (ei siis epäinhimillinen) kietoutuvat yhteen ”luonto-kulttuuriksi”, jossa estetiikan, ekologian, politiikan, tieteen tai talouden kaltaisia osa-alueita ei viime kädessä voi erottaa toisistaan.

Addiktio (2011)

Addiktio on vuonna 2011 valmistunut teoskokonaisuus, jossa liikun veistotaiteen ja tilateoksen välimaastossa. Kuten teoksen nimikin jo kertoo, aiheena on riippuvuus. Aihe on omakohtainen, mutta uskon sen puhuttelevan myös yleisemmällä tasolla. En halunnut käyttää materiaaleina suoraan riippuvuutta aiheuttavia aineita, kuten ruokaa tai nautintoaineita. Sen sijaan päätin käyttää esineitä, jotka symboloivat riippuvuutta, mutta itsessään edustavat esineille ominaista ”esineellistä nöyryyttä” ja ”viattomuutta”.

Teokseen kuuluvat huoneen seiniä peittävät juomatölkit ja kaksi ostoskärkyä. Näyttelyn muut teokset ovat *Binoculars* -niminen veistos, joka on kahdesta juomalasista valmistamani ”kiikarit” ja *Face Book* -niminen valokuvadiptyyppi, jossa poseeraa kyseisten juomalasien kanssa, leikkien lasien muodostamalla vääristävällä optiikalla.

Juomatölkit sisältävät vettä. Ajatuksenani on, että koska tölkit ovat ”puhtaita” etikettilogoista ja tavaramerkeistä. Jäljellä olevana, tölkkien sisältämänä ”tuotteena” pitää olla vettä, jotta esine ja sen sisältö olisivat yhtä – värittömiä ja anonymiä. Vaikka tölkit ovat ”uusia” ja tähän tilateokseen vasta varten valmistettuja, ne ovat kiinteä osa teollisen arkimaterian kierrätysteknologiaa, koska niiden materiaalina ovat olleet kierrätystölkit. Veden läsnäolon voi aistia tilassa voimakkaasti siitä huolimatta, että vesi on näkymättömissä alumiinitölkkien sisällä. Vesi vaikuttaa huoneen akustiikkaan, josta voi aistia veden- tai maanalaisen ”luolamaisen” tunnelman.

Tilateokseen sisältyy myös kaksi muodonmuutoksen kokenutta ostoskärkyä. Löysin kärkyt tavarajunien käyttämän juna-tunnelin suuaukon läheisyydestä. Arvelen, että joku on työntänyt ostoskärkyt tunneliin raiteille, ja tunnelissa hitaasti etenevä tavarajuna on massiivisella voimallaan puskenut ostoskärkyä edellään, kunnes junan puskuri on työntänyt ne sivuun raiteilta. Prosessi on aiheuttanut niiden muodonmuutoksen, jossa muun muassa toisen kärryn etupyörät ovat kuumenneet ja lopulta palaneet ole-mattomiin. Löytäessäni kärkyt ne olivat lian ja mudan peittämät, töhritty graffitimaaleilla ja osittain ruosteessa. Kaikesta päätellen ne olivat lojuneet ojan pohjalla jo vuosia. Pesin niistä liat paine-pe-surilla, poistin spraymaalit ja ruosteet maalinpoistoaineella sekä lopuksi kiillotin ne metallin kiillotukseen valmistetuilla pastoilla ja kiillotuslaikoilla. Viimeistelin kiillon vahapinnalla. Alkuperäisen kiiltonsä jälleen saaneina ostoskärkyt alkoivat muistuttaa kuin voimakkaassa kuumuudessa sulaneilta ja uuteen muotoonsa jäähdyttyään jähmettyneiltä. En halunnut niiden lojuvan lattialla passiivisina, onnettomuuden uhrin kaltaisina, vaan muotoilin niitä niin, että ne nousivat lattiapinnasta makaaberina tanssiparina (*Danse Macabre*). Formalistisesti ne ilmentävät veistotaiteen perustavaa lähtökohtaa: rytmiä.

Helsingissä 1.6.2011

Timo Heino

Esitarkastuslausunto 3/1

Esitarkastuslausunto Timo Heinon näyttelystä *Addiktio*

Alkajaisiksi minun on huomautettava siitä, että näyttelyssä vieraillessani en ollut tietoinen siitä, että päätyisin sen esitarkastajaksi. Tämä vaikutti näyttelykokemukseeni, joka on vahva, mutta sängen impressiomainen. En esimerkiksi paikalla ollessani hahmottanut näyttelytilan seiniä peittävien peltipurkkien sisältävän vettä. Näyttely koostui Galerie Anhavan projektitilaa verhoavasta säilyketölkkiuorauksesta, kahdesta taivutetusta ostoskärrystä, *Binoculars* -nimisestä veistoksesta ja *Face Book* -nimisestä valokuvadiptyykistä. Keskityn analyysissani ensisijaisesti Heinon itsensä ilmaisun mukaisesti tilateoksen ja veistoksen välimaastossa olevaan tölkkiteokseen ja ostoskärryihin.

Teoksen vaikutus itselleni syntyi kiiltävän teräksen monokromaattisuudesta ja perustavasta dramatiikasta tölkkirivistön ja ikään kuin sulaneiden ostoskärryjen välillä. Heinon kohdalla materiaalin hahmottaminen on jälleen tarkkaa ja hienovaraista, minkä lisäksi hän kuvaa teoksissaan surrealistisia seuraten tiedostamattoman liikkeitä. Lisäksi näyttelytilan muuntuminen tölkkirivistön myötä korosti teoksen hetkellistä installaatiomaisuutta, vaikka sen voikin pystyttää muuallekin. Ostoskärryjen taipuilevissa linjoissa oli minulle vahvimmin läsnä addiktio ja sen voima. Toisaalta niiden orgaanisuus kontrastoitui tehokkaasti juuri kurinalaisuuden leimaa kantavien purkkirivistöjen seurassa. Kiiltävistä purkkirivistöistä muodostui mielessäni kalterimaisia ja koko näyttelytila alkoi muistuttaa vankilaa tai muuta pakkolaitosta, minkä koin linkittyvän perustellusti addiktion ideaan.

Materiaalisesti näyttelykokonaisuus ammensi kiinnostavista materiaaleista, sillä veden, säilykepurkkien ja ostoskärryjen ohella näyttelystä tuli tosiaanakin kuva inhimillisistä ja ihmisestä riippumattomista materiaaleista. Timo Heino pelaa merkityksellisillä materiaaleilla tavalla, joka avaa mielestäni kiinnostavia näkymiä symbolin käsitteeseen. Tämä korostui tässä osuudessa eritoten siksi, että olen useimmiten tottunut löytämään Heinon teoksissa vahvempia ja suurempia materiaalisia binarismeja ja ”epäpyhiä” yhdistelmiä. Nyt monokromaattisuuden ja pelkistyneisyyden vaikutelma yhdistyi mielessäni minimalismin perinteeseen ja siihen mikä merkitys materiaalisuudella on siinä traditiossa.

Heinon teksti *Addiktio*-näyttelyyn avaa hyvin hänen työskentelyään, jota tosin tunnen jo entuudestaan kirjoitettuani hänen teoksistaan kahteen eri näyttelyyn liittyen. Hän avaa tausta ajatteluaan jonkin verran, vaikka olisin mielelläni lukenut enemmänkin hänen taustoittavaa tekstiään. Erityisesti jäin kaipaamaan hänen laajempaa analyysiaan näyttelyn nimestä, sen erilaisista merkityksistä ja sitä, miten addiktio hahmottuu näiden teosten kohdalla. Ja lisäksi minua olisi kiinnostanut kuulla *Addiktio*-näyttelyn suhteesta koko Heinon tutkimukseen. Tämä siitäkin syystä, koska en ole toiminut hänen varsinaisena esitarkastajana, jolloin näkemykseni hänen näyttelykokonaisuuksiensa sarjasta on vaillinainen. Nähdäkseni hänen *Addiktio*-osuutensa on kuitenkin kypsän ja omaäänisen taiteilijan vahva taiteellinen puheenvuoro, joten se luontuu mainiosti osaksi hänen taiteellista tutkimustaan.

Edellisen perusteella esitän mielelläni Kuvataideakatemia esitarkastuslautakunnalle Timo Heinon *Addiktio*-näyttelyn hyväksymistä osaksi hänen taiteellista väitöstutkimustaan.

Helsingin Töölössä 22. marraskuuta 2011

FT Juha-Heikki Tihinen

Esitarkastuslausunto 3/2

Lausunto Timo Heinon näyttelystä *Addiktio*, Galleria Anhava kesällä 2011

Gallerian pienen sivuhuoneen seinät on täytetty vierä viereen pakatuilla alumiinitölkeillä. Keskellä lattiaa on kaksi vääntynyttä ostoskärryä. Vaikutelma on tiivis, lähes klaustrofobinen. Metallisten materiaalien yhdistelmä tekee toiston kanssa kokonaisuudesta viileän ja täsmällisen. Oven suussa on kaksi pienempää teosta, jotka vaikuttavat hieman kokonaisuudesta irrallisilta.

Timo Heinon näyttely on toteutettu käytettävissä olevaan pieneen tilaan tehokkaasti. Se kääntää esiin (jälleen) uuden lehden Heinon taiteellisessa työssä, jolle on ollut tyyppillistä eteenpäin tai pikemmin uuteen suuntaan kulkeminen. Näyttely täyttää tohtoriopintojen yksittäiselle taiteelliselle osiolla sopivat vaatimukset kirkkaasti.

Epäselvemmäksi allekirjoittaneelle jää nyt esitettyjen teosten suhde Heinon tutkimussuunnitelmaan, kenties jopa tutkimusaiheeseen. Kyse ei ole siitä etteikö teoksia olisi helppo kytkeä moneen

eri lähtökohtaan (materiaalinen, psykologinen, tilallinen jne.), vaan siitä etten pysty selvittämään itselleni mikä Heinon tavoite tarkkaan ottaen on. Hän ilmoittaa tutkivansa taiteessaan aineellista maailmaa. En näe syytä kiistä tätä, mutta asian laajuus ylittää resurssini. Puhe kiinnostuksesta aineiden symboliikkaan ja aineisiin sinänsä mahdollistaa melkein mitä tahansa – esimerkiksi Heinon antaman yksityiskohtaisen selostuksen löydettyjen ostoskärryjen puhdistamisesta ja kiillottamisesta. Voin vain vahvistaa, että näin on todellakin tehty.

Tarkastan siis näyttelyn, jonka voin todeta olevan tohtorityötään tekevän taiteilijan tuotos ja *siksi* jollakin tavalla asiaan kuuluva. Taiteellisesta tasosta tulee itsessään olennainen (ainoa) kriteeri. Tutkimus tai suunnitelma voi ottaa tämän jälkeenkin uuden suunnan ja hyväksytty osio epäilemättä käy siihenkin, jollakin tapaa.

Asia ei liity yksin Heinoon ja tässä kohteena olevaan näyttelyyn, vaan on kasvavassa määrin tyypillinen. Toisin sanoen esitarkastettavien näyttelyiden suhde kulloisiinkin tutkimussuunnitelman ilmaisuihin saattaa olla aivan viitteellinen, jopa häilyvä. Joissain tapauksissa tuollaisen suhteen näkeminen tuntuu vaativan enemmän luovuutta tarkastajalta kuin tekijältä.

Kyse on siis siitä, mitä lopultakin tarkastetaan. Tarkastetaanko teoksia vai teoksia ja niiden suhdetta tutkimussuunnitelmaan (olipa jälkimmäistä muokattu milloin mitenkään). Helpointa – kuten tässä – olisi tyytyä tarkastelemaan esitettyjä ja teoksia ja todeta jotakin niiden taiteellisesta tasosta verrattuna tekijän aiemmin esittämään.

Katson Timo Heinon näyttelyn *Addiktio* taiteellisesti korkeatasoiseksi ja siksi puollan sen hyväksymistä osaksi hänen kuvataiteen tohtorin tutkintoon tähtäävää tutkimustaan.

Tampere 13.11.2011

Jyrki Siukonen, dosentti, Lapin yliopisto

Linkittävä paperi 4

Esitarkastuslautakunnalle

Opinnäytteeni painottuu kuvataiteellisiin produktioihin. Olen jättänyt esitarkastuslautakunnalle osaesitarkastuspyynnön Helsingin taidemuseon Tennispalatsissa pitämästäni yksityisnäyttelystä kuukautta ennen tarkastusajankohtaa vuonna 2013. Tennispalatsin näyttelyni toimi osittain tutkimukseni taiteelliset produktiot

kokoavana retrospektiivisenä näyttelynä. Uutena esitarkastettavana teoksena siihen sisältyi *Sylkäisty avaruus* (2013), tilateos, josta seuraavassa esitän tutkimukseeni linkittyvän tekstiosuuden.

Tutkin taiteessani aineellista maailmaa ja sen osana olemistani aineellisena, aistimellisena, ruumiillisena olentona. Olen kiinnostunut prosesseista, joissa aineiden symboliikka sekä niihin liittyvät uskomukset, käsitykset ja käsitteet – aineiden merkitykset ja näiden merkitysten historiallisuus – kytkeytyvät aineiden materiaalisuuteen, niiden käsin kosketeltavaan konkreettisuuteen ja jatkuvaan muutokseen moninaisten yhdistelmien osina. Kyse on sekä aineellisuudesta nousevista merkityksistä että merkitysten aineellisuudesta. Lähtöoletukseni on, että länsimaaisella yhteiskunnalla on kompleksinen suhde aineeseen ja aineelliseen maailmaan. Sivilisaatiomme keskeisimmät ongelmat, kuten luonnonvarojen ehtyminen, ympäristön saastuminen ja eliökunnan monimuotoisuuden hupeneminen, johtuvat elämäntavastamme sisältyvistä, perustavaa laatua olevista ongelmista, jotka ovat syntyneet pitkien ajatusketjujen ja käytäntöjen myötä vuosituhsien saatossa.

Tutkimuskysymykseni on se, mitä aineet ilmentävät, jos niitä tarkastellaan yleisesti hyväksyttyjen normien, rajattujen päämäärien ja käyttötarkoitusten ulkopuolella, ja muodostetaan sellaisia aineellisia kombinaatioita ja koosteita, jotka rikkovat yhteiskunnan niille määrittämien alueiden ja kategorioiden rajoja. Valmistan teokseni yleensä kollaaseina eri aineosien ja materioiden muodostamista koosteista ja esineyhdistelmistä. Teoksiin liittämälläni aineksilla on aiempi historiansa, elämä, jota on eletty ennen teokseen liitettyksi tulemista eri aikoina, eri yhteyksissä, eri tarkoituksissa ja moninaisten erilaisten merkitysten kasautumisissa. Teokset edustavat eräänlaisina kolmiulotteisina ”pysäytyskuvina” aineellisen maailman prosesseja, jotka ovat edelleenmuovautumisen alaisia.

Lähtökohtana työprosessissani toimii usein jonkin aineen symboliikka: tietty aine/aineet herättävät kiinnostukseni omakohtaisen kokemuksen lisäksi esimerkiksi niiden kulttuurisen, yhteiskunnallisen tai poliittisen merkityksen vuoksi. Osana tutkimusprosessia hankin monipuolisesti lisätietoa aineista, joista koostan teokseni. Materiaalin käsin kosketeltavien ja visuaalisten ominaisuuksien lisäksi olen kiinnostunut esimerkiksi orgaanisten aineiden luonnonhistoriasta, synteettisten aineiden aiemmista tuotantoprosesseista, eri aineyhdistelmien symboliverkostoista ja niin edelleen.

Lähtökohtainen oletukseni siitä, mitä kyseinen aine ”on” ja ilmentää, muuttuu usein tämän prosessin myötä.

Tietoisena pyrkimyksenäni on päästä yleisten ennakkokäsitysten taakse – aineen olemuksesta materian muuntumiin – niin, että aineisiin liitetyt itsestäänselvyydet ja kategorisoinnit kyseenalaistuisivat. Kyseenalaistaminen on työskentelyssäni tapahtunut esimerkiksi siten, että yhdistän dualistisina vastakohtina pidettyjä asioita ja aineita tavalla, joka tietoisesti rikkoo vakiintuneiden kategorisointien rajoja. Tällainen heterogeenisten elementtien yhdistäminen ja tulkinnallinen monimerkityksisyys ovat olleet 1900-luvun alun dadaista, fotomontaaseista ja kollaaseista lähtien keskeinen osa avantgardetaiteen strategiaa. Tabujen rikkominen ei kuitenkaan ole työskentelyssäni itsetarkoituksellista huomionhakuisuutta tai pyrkimystä shokeeraavuuteen. Se on ennemminkin syvällä olevien, usein tiedostamattomien tai itsestäänselvyydeksi muuttuneiden kategorisointien ja arvostusten esiin nostamista sekä pyrkimystä tiedostaa tämä yhteiskunnan ”tiedostamaton”.

Sylkäisty avaruus -teoksen lähtökohtana ovat ihmisten jättämät jäljet ja jätökset, pureskellut purukumit, jotka ilmentävät intimitä, pienieleisellä tavalla heidän aineellista, ruumiillista, ajallista olemistaan. Nyky-yhteiskunnassa jätteet ovat kulttuurinen tabu ja torjunnan kohde. Varsinkin kaikki ihmisruumiin tuottamat jätteet pyritään häivyttämään näköpiiristä mahdollisimman nopeasti. Standardoitu siivousprosessi ei kuitenkaan läheskään aina tehoa purukumiin. Sen sideaine on vettä hylkivää eikä liukene pesuaineisiin, ja lisäksi sillä on voimakas tartuntaominaisuus. Tästä johtuen näitä arkipäiväisessä kohtaamisessa kavahdettuja jätöksiä voi kaupunkiympäristöstä löytää mitä yllättävimmistä paikoista. Julkisessa tilassa ne ilmentävät välinpitämättömyyden lisäksi roskaamisen kulttuuria, joka nivoutuu alituisen valtataisteluun tilan hallinnasta. Tästä näkökulmasta purukumilla tahraaminen voi olla tietoinen protesti puhtauden ideaalia vastaan.

Teos palautuu myös teemaan, jota sekä tiedostamatta että tietoisesti toistan työskentelyssäni: teollisesti sarjatuotantona valmistetun geometrian muodonmuutos orgaaniseksi ja yksilölliseksi muodostelmaksi. Tässä tapauksessa kyseessä on geometrysten purukumipalojen muokkaantuminen pureskelun lopputuloksena epämääräiseen muotoon, jota kutsun luonnostumaksi.

Kokemuksellisella tasolla *Sylkäisty avaruus* palautuu kokemukseeni eräänä pimeänä syysyönä, kun odotin bussia pysäkkikatoksen

suojassa sateen piiskatessa asfalttia. Veden kastelema asfaltti heijasti ympäristön erisävyisiä katuvaloja ja valomainosten värejä. Märkä musta asfalttipinta synnytti voimakkaan tilallisen illuusion heijastumien alla piilevästä epämääräisestä syvyydestä. Lisäksi asfaltin pintaa täplittivät bussia odotelleiden ihmisten maahan sylkemien, litteäksi liiskaantuneiden purukumien lukemattomat vaaleat laikut. Koin voimakkaan visuaalisen elämyksen, jossa purukumit näyttäytyivät tähdistön kaltaisina valopisteinä ja mustaan asfalttiin aukeni pohjaton, huimaava avaruudellinen tila. Yöllisen bussikatoksen edustan tarjoama näkymä oli kaksiulotteisena illuusiona luonteeltaan maalauksen katsomista muistuttava haltioitumisen kokemus.

Konkreettisesti *Sylkäisty avaruus* sai alkunsa vieraillessani taiteilijaystävänä työhuoneella. Hänen työpöytänsä kulmalla oli epätavallinen esine: kertakäyttöinen läpinäkyvä muovimuki täynnä hänen pureskelemiaan – siis käytettyjä – purukumeja. Udellessani tämän oudon jätteen taustaa hän kertoi lopettaneensa tupakoinnin ja siirtyneensä tyydyttämään nikotiininhimoaan nikotiinipurukumeilla. Nyt hän oli riippuvainen niistä ja pureksi niitä tasaisin väliajoin työskennellessään. Maun hälvettyä ja nikotiininhimon hetkellisesti helpottuessa hän pudotti säännöllisin väliajoin käyttämänsä purukumin pöydänkulmalla odottavaan muovimukiin. Kun muki hiljalleen täyttyi, hän siirsi sen jätessäkkiin ja asetti taas uuden tyhjän mukin pöydänreunalle odottamaan täyttymistään. Tämä monotoninen prosessi herätti uteliaisuuteni. Sekä ystävänä hampaiden purukumiin muokkaamat muodot että läpinäkyvän muovimukin tiimalasimainen täyttymisprosessi kiinnostivat minua. Pyynnöstäni hän ryhtyi keräämään minulle näitä purukumimukejaan, ja näin niitä vähitellen kertyi säännöllisesti kuukausien kuluessa kasvanut kokoelma.

Vuoden kuluttua määrätietoisesta keräämisestä purukumeja oli kertynyt jo ämpärillinen. Päätin aloittaa sommittelukokeilut. Päälystin työhuoneeni seinän mustalla mattakankaalla jäljitelläkseni valoa imevän asfaltin pintaa ja aloin sommitella sen päälle purukumeilla mielikuvituksellisia ”tähtikuvioita”. Huomasin kuitenkin pian, että purukumit kollaasina kaksiulotteisella seinäpinnalla eivät kyenneet antamaan senkaltaista avaruudellista vaikutelmaa, jota tavoittelin. Hankin lisää tietoa avaruustutkimuksesta, avaruuden mallintamisesta, tähtikartastoista, observatorioista ja planetaarioista. Koska avaruus on muodoltaan kaareva,

kävi myös ilmeiseksi, että tarvitsin kupolimaisen pinnan teoksen toteuttamiseksi.

Tutkiessani eri aikakausien ja kulttuurien asumuksia huomioni kiinnittyi arkaisten asumusten, kuten iglun ja paimentolaisjurtan, yhdenmukaisiin piirteisiin länsimaisen tähtitieteen käyttämien observatorioiden arkkitehtuurin kanssa. Lisäselvitysten myötä löysin yrityksen, joka valmisti tarkoitukseeni soveltuvia ilmapuhaltimella täytettyjä observatoriotelttoja. Telttaobservatoriossa arkaainen maailmankuva, jota jurttä symboloi taivaankantena, fuusioituu luonnontieteelliseen opetustarkoitukseen valmistetun observatorion kanssa. Päätin käyttää tätä esinettä installaationi rakenteena Duchampin hengessä ”täydennettynä objektina”, siis muokkaamalla valmisesinettä omaan käyttötarkoitukseeni. Halusin myös tähtimuodostelman pohjautuvan konkreettiseen lähtökohtaan. Siksi otin yhteyttä Tähtitieteellinen yhdistys URSA:an ja vuokrasin heiltä tähtiprojektorin, jonka avulla saatoin merkitä telttaobservatorion sisälle purukumitähtien paikat. Valitsin tähtitaivaan asennoksi Suomen korkeusasteen ja ajankohdaksi kesäkuun. Tämä on paradoksi, sillä kyseisellä korkeusasteella ei kesäkuussa voida valoisien kesäöiden takia havaita yöaikaan tähtikuvioita.

Teoksessani voi nähdä yhteyksiä feministisen taiteen antiformalistiseen suuntaukseen, kuten Lynda Benglisin latex-veistoksiin ja Hannah Wilken purukumiveistoksiin, sekä Duchampin ready-made-teokseen *Fountain* (1917). *Fountain* viittaa tulkintani mukaan feminiiniseen genitaliaan, vaikka tätä puolta teoksesta on käsitelty vähemmän, ja eroottiset viittaukset mielestäni läpäisevät omalaatuisen huumorin lisäksi Duchampin koko tuotannon. *Sylkäistyn avaruuden* suuaukon muoto on vaginamainen. Teoksen sisään- ja ulosahtautuminen muodostavat omalaatuisen fyysisen siirtymäriitin. Sisätilan voi myös kokea kohduksi, purukumiavaruuden siittiöiksi ja teltan keskellä sijaitsevan valopallon munasarjaksi. Tässä mielessä *Sylkäistyllä avaruudella* on samankaltaisuutta Niki de Saint Phallen tilateokseen *She – A Cathedral* (1966).

Teosta suunnitellessani mietin myös sen mahdollista sukulaisuutta Mario Merzin iglu-teoksiin. Mielenkiintoinen seikka Merzin igluissa on se, että vaikka ne ovat saaneet muotonsa asumuksesta ja viittaavat siihen, yhteenkään versioon ei pääse sisään. Ne on tarkoitettu ulkoapäin katsottaviksi, ja sisäpuoli näkyy joissain versioissa ainoastaan läpinäkyvän materiaalin tai rakenteissa olevien aukkojen kautta. Tässä mielessä Merzin iglut vertautuvatkin

objektivoituun kuvaan maailmasta pallona, jota tarkkaillaan ulkoavaruudesta, eivätkä arkaaiseen maailmankuvaan, jonka perustana on sfäärien, pesän tai kohtumaisen tilan sisällä oleminen. (Ks. Tim Ingoldin artikkeli ”Sfäärien soitosta pallojen pinnalle: Ympäristöajattelun topologiasta”. Teoksessa: Yrjö Haila & Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*. Vastapaino: Tampere, 2003, s. 152–169). Ingoldin mukaan varhaiset astronomit esittivät maailman rakentuvan ohuiden sisäkkäisten kalvojen tai sfäärien sarjasta, jonka keskipisteenä on subjekti. Toisin kuin kiinteitä palloja, joita voidaan tarkastella vain ulkopuolelta, kalvomaisia kerrostumia eli sfäärejä on lähestyttävä sisältäpäin. Silloin ollaan maailmassa, ei sen ulkopuolella tai siitä erillään. Tämä maailmankuva muistuttaa myös kohdussa olevan sikiön olotilaa. Maapallon laajuudessa, globaalissa maailmankuvassa ulkoapäin katsottavaksi palloksi kuviteltu maailma ei sen sijaan enää ole sisäistetty elämismaailma vaan ikään kuin näytteille pantu elämästä erillinen kappale. Mielestäni onkin paradoksi, että Merzin sfäärimäiseen maailmankuvaan viittaavat iglut tarkemmin katsoen edustavat globaalia maailmankuvaa. Sfäärin sisässä oleva subjekti on Merzin igluissa etäännytetty ulkopuoliseksi katselijaksi. Elämismaailmaan kiinnittyneen kokemuksellisuuden korvaa objektivoiva katse, kokijasta tulee tarkkailija.

Sylkäistyssä avaruudessa olennaista on teoksen sisälle meno ja sisällä oleminen. Rakensin *Sylkäistyn avaruuden* tähtitaivaan yhden ihmisen suun muokkaamista sadoista nikotiinipurukumeista, jotka sommittelin musteella maalaamaani planetaarioteltan kupoliin tähtitaivaan muotoon. Ajatuksena oli rakentaa aineeseen liittyvän riippuvuuden, nikotiiniriippuvuuden aikaansaama, sisältä päin koettava maailmankaikkeus. Pysin siten sisällyttämään siihen erilaisia etäisyyksiä: suun sisäinen intiimi läheisyys ja samanaikaisesti ulkoisiin taivaankappaleiseen assosioimani äärettömyys ja tavoittamaton välimatka.

Tämän tekstiosuuden liitteenä on myös muutamia valokuvia *Sylkäisty avaruus* -teoksesta. Haluan painottaa, etten kuvaa itse teoksiani. Valokuvat ovat siis kuvaajan tulkintoja arvioitavasta teoksesta. Teoksen aineellisuus ja aineellisuudesta kumpuavat kokemukselliset, aistimelliset ulottuvuudet ja merkitykset, jotka ovat taiteellisen tutkimukseni aiheena, välittyvät digitaalisista tallenteista varsin vaillinaisesti, mistä pahoitteluni.

Liitteenä on myös kuvia tekstissä viittaamiini asiayhteyksiin. Lisäksi liitin mukaan näyttelyn kutsukortin ja lehdistötiedotteen, koska esitarkastusohjeissa niin toivottiin. Ne eivät kuitenkaan sisälly opinnäytteeni varsinaiseen aineistoon. Myös liitteenä oleva kuvamateriaali saattaa lopullisessa versiossa vielä muuttua.

Helsingissä 19.4.2015,

Timo Heino

Esitarkastuslausunto 4/1

Esitarkastuslausunto Timo Heinon teoksesta *Sylkäisty avaruus* (2013) Helsingin Taidemuseon näyttelyssä 13.9.–17.11.2013

Timo Heinon Tennispalatsin näyttelyssä vuonna 2013 esitetty teos *Sylkäisty avaruus* muodostuu kupoliteltan kaltaisesta kankaisesta tilasta, jonka kapeasta oviaukosta katsojan on tunkeuduttava sisään. Teltan lattialle on sijoitettu lamppu, joka toimii myös valonlähteenä valaisten teltan kupolin, jota ”tahdittavat” pureskelut nikotiinipurukumit.

Heino esittää tutkimuskysymyksenään seuraavaa: ”Tutkimuskysymykseni on se, mitä aineet ilmentävät, jos niitä tarkastellaan yleisesti hyväksytyjen normien, rajattujen päämäärien ja käyttötarkoitusten ulkopuolella, ja muodostetaan sellaisia aineellisia kombinaatioita ja koosteita, jotka rikkovat yhteiskunnan niille määrittämien alueiden ja kategorioiden rajoja.”

Miten teos *Sylkäisty avaruus* ilmentää ja avaa tätä tutkimuskysymystä?

Teos risteyttää ylevän mielikuvan abjektiksi koettavaan ylijäämään, ihmisen syljen ja hampaiden muokkaamaan purukumiin. Kokemusta sävyttää tietynlainen tunnelatauksen heiluriliike; toisaalta tila tuntuu kauniilta ja ylevältä, toisaalta iljettävältä ja epämiellyttävältä. Pureskelut purukumit tuovat toisen henkilön liiankin lähelle katsojaa. Katsoja kohtaa epämiellyttävää epävarmuutta suhteessaan teokseen. Siinä mielessä Heinon tutkimuskysymyksen määrittelemä pyrkimys muodostaa sellaisia aineellisia koosteita, jotka rikkovat kategorioiden rajoja toteutuu teoksessa.

Katsojan kokemukseen työntyy häiritseviä mielle yhtymiä. Heinon teoksen metodina voi pitää abjektin käyttöä: abjekti toimii reaalisena, ei symbolisen järjestyksen tasolla, ja on jotain, joka

rikkoo rajoja ulkoisen ja sisäisen, sallitun ja kielletyn, piilotetun ja paljastetun välillä.² Pureksitut purukumit voi yhdistää ruumiin ylijäämäksi, ne ovat ulossylkäistyjä, hyljättyjä, kuten jo teoksen nimessä tulee ilmi. Yleisesti ruumiin jäämillä on metonymyminen suhde subjektiin, mikä mahdollistaa sen, että niitä käytetään erilaisissa loitsuissa ja rituaaleissa korvaamaan niiden kantaja. *Sylkäisty avaruus* -teoksen tila toimii myös rituaalisena paikkana, missä korostuu eräänlainen rajalla oleminen, raja elollisen ja kuolleen, sisäisen ja ulkoisen välillä.³

Törmäyttämällä teoksissaan esineitä ja materiaaleja yllättäviksi yhdistelmiksi, Heino onnistuu horjuttamaan sovinnaisia sääntöjä ja lainalaisuuksia. ”Aineisiin liitetty itsestäänselvydet ja kategorisoinnit kyseenalaistuvat”, kuten hän toteaa esitarkastukseen liittyvässä tekstissään.

Timo Heinon *Sylkäisty avaruus* vastaa teemoiltaan niitä tavoitteita, jotka taiteilija on tutkimussuunnitelmassaan tuonut esiin. Se liittyy oleellisella tavalla niihin pohdintoihin, joihin Heino väitöstyönsä perustaa. Puollan teoksen hyväksymistä osaksi Heinon tohtorityön taiteellista kokonaisuutta.

Helsingissä 21.5.2015

Marja Sakari, FT, intendenti, Kiasma

Esitarkastuslausunto 4/2

Esitarkastuslausunto Timo Heinon tohtorityön osaksi tarkoitettusta teoksesta *Sylkäisty avaruus*

Teos on ollut esillä Heinon yksityisnäyttelyssä Tennispalatsissa 2013. Esitarkastuslausunto pohjautuu Heinon 2015 toimittamaan kuvalliseen ja kirjalliseen materiaaliin.

Timo Heinon teos *Sylkäisty avaruus* on kupoliteltan kaltainen tumma rakennelma, jonka sisään käydään kapeasta oviaukosta.

² Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Edition Seuil, 1980.

³ Helena Erkkilä, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15, Helsinki 2008, 97–98. Erkkilä viittaa Elisabeth Groszin kirjaan *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 81.

Sisällä katsoja kohtaa lattialla pyöreän lampun, mutta ennen muuta ”teltan” kattoa peittävän ”tähtitaivaan”, joka muodostuu kankaseen kiinnitetyistä pureskelluista nikotiinipurukumeista.

Toimittamassaan aineistossa Heino esittää teoksensa rakenteeseen viittaavia visuaalisia analogioita, jotka ulottuvat mongolialaisesta jurtasta länsimaiseen observatorioon ja Mario Merzin installaatioon. Mukana on myös yllättävä rinnastus eli Duchampin urinaali. Hannah Wilken selkänahassa olleet purukumiveistokset palauttavat mieleen Heinin valitseman veistosmateriaalin taiteellisen esihistorian. Niki de Saint Phallen *Hon* puolestaan alleviivaa Heinin teoksen sisätilan ilmeistä kohtumaisuutta ja sisään/uloskäynnin merkityksiä.

Linkittävässä tekstissään Heino kertoo tutkimukselliset lähtökohtansa ja antaa sen jälkeen varsin yksityiskohtaisen kuvauksen teoksen synnystä ja lopullisen teoksen rakenteesta. Tämä narratiivi, joka alkaa kuin Resson kirjoittama romaani ”eräänä pimeänä syysyönä”, valaisee hyvin Heinin taiteellisen toiminnan luonnetta. Se etenee kokemuksista ja havainnoista (syksyinen elämys bussipysäkillä, kollegan työhuoneen oudot purukumit) kohti idean kehittelyä ja syventämistä (materiaalin testaaminen työhuoneella, lisätiedon hankkiminen) sekä teknistä toteutuksen ratkaisemisesta (valmiina hankittu observatorioteltilta). Lopputuloksena syntyy uskottavan realistinen kuvaus siitä, miten taiteilija löytää ideansa ja muokkaa siitä ajan kuluessa taideteoksen.

Antaako tämä lähestymistapa joitakin suuntaviivoja siitä, miten Heino aikoo ratkaista tohtorityönsä kirjallisen osuuden? Toisin sanoen onko tiedossa muutakin kuin sarja lineaarisesti eteneviä kuvauksia kunkin teoksen alkuideasta ja työstämisestä? Toivottavasti tiettenkin on, että materiaaleiltaan ja aiheiltaan hyvin erilaisia teoksia nivoisi yhteen jokin laajemmin artikuloitu näkemys.

Itse tarkastettavassa teoksessa en näe ongelmia. Ilmapuhaltimella täytetty observatorioteltilta ja tähtitaivaan mukaisesti asetellut purukumit asettuvat hyvin Heinin tutkimusaiheen painotuksiin eli aineellisuuden ja ruumiillisuuden teemoihin. Teos tuottaa kolminkertaisen tilallisen viittauksen puhuessaan samanaikaisesti suun sisäisestä tilasta (purukumi), ihmistä ympäröivästä tilasta (teltilta) ja äärettömäksi kuviteltavasta tilasta (avaruus). Tämän mittakaavojen laajenemisen kautta myös vaihteluväli pienestä suureen saa käsitteellistä painoarvoa. Katsoja voi halutessaan myös leikkiä erilaisilla näkyvän ja näkymättömissä olevan tasoilla (tähdet vs. suun

sisäinen ”pimeä” aine), tai yksinkertaisesti vain yrittää nähdä kosmoksen purukumeilta.

Timo Heinin *Sylkäisty avaruus* on tekijälleen tyypilliseen tapaan viimeistelty taideteos. Se soveltuu teemoiltaan hyvin Heinin tohtorityön työsuunnitelmaan. Puollan teoksen hyväksymistä osaksi Heinin tohtorityön taiteellista kokonaisuutta.

Tampereella 19.5.2015

Jyrki Siukonen

Esitarkastuslausunto 5/1

Esitarkastuslausunto Timo Heinin taiteellisen väitöstyön kirjallisesta osasta, *Aineen olemuksesta materian muuntumiin* sekä siihen liittyvistä teoksista *Parrakas neitsyt* (2006), *Koivuniemen herra*, *Miehenpuolikas*, *Kietoutumia*, *Addiktio* ja *Sylkäisty avaruus*

Lausuntoni kohteina ovat Timo Heinin taiteellisen väitöstyön kirjallisen osion lisäksi viisi teoskokonaisuutta: teos *Parrakas neitsyt* (2006), *Koivuniemen herra* (2007), *Miehenpuolikas* (2008), *Kietoutumia* (2008–2009), *Addiktio* (2011) ja *Sylkäisty avaruus* (2013). Olen aiemmissa yhteyksissä hyväksynyt osan teoksista osaksi väitöstutkimusta.

Timo Heinin taiteellisen väitöstyön kirjallinen osa *Aineen olemuksesta materian muuntumiin* tulkitsee ja analysoi taiteilijan lähtökohtia ja ajatuksellisia polkuja, jotka ovat johtaneet kunkin teoksen valmistumiseen. Samalla se kertoo taiteilijan asenteesta ja elämännäkemyksestä ja artikuloi niitä.

Heinin kirjallinen osuus jakautuu kahdeksaan eri osioon, joista ensimmäisessä luvussa avataan niitä ajattelun malleja, joihin hänen työskentelynsä ja tutkimuksensa nivoutuu. Toisessa luvussa Heino tarkastelee omaa työskentelyään retrospektiivisesti. Hän esittää kuinka hän koki maalaamisen rajoittavaksi ja miten jo varhaisessa vaiheessa hän kiinnostui erilaisista aineellisuuden muodoista ja niistä rajoittavista kategorioista, joihin aineellisuus yleensä kytkettiin. Luku osoittaa kuinka johdonmukaista Heinin ajattelu on ollut koko hänen taiteilijanuransa läpi ja että erilaiset synteettiset ja orgaaniset aineet ovat geometrian ja muodon ohella kiinnostaneet häntä jo varhain. Kirjallinen osuus toimii Heinin oman tuotannon motiivien ja niihin kytkeytyvän ajattelun sanallistamisena. Näen

teokset ja niiden merkityksen muodostumisen primäärinä tutkimuksen kohteena ja kirjallisen osuuden teoksia selittävänä osiona.

Heino asettaa tutkimukselleen kaksijakoisen tavoitteen: Hän tutkii taiteessaan aineellisuutta, sen merkitystä taideteoksessa ja samalla myös merkityksen aineellisuutta. Hän käyttää taiteessaan materiaaleja, jotka tuntuvat ristiriitaisilta tai merkityksiltään yhteen sovittamattomilta.

Rinnastuksilla hän tuo esille niitä symbolisia merkityksiä, joita materiaalisuus kantaa sisällään. Hänen mukaansa uskomukset, käsitykset ja käsitteet kytkeytyvät aineellisuuteen. Erilaiset arvoja ja normijärjestelmät toisaalta suuntaavat suhdettamme aineelliseen maailmaan.

Kunkin teoksen toteutus perustuu erilaisten ja ”eriarvoisten” materiaalien yhteensovittamiseen. Heino taiteellinen metodi on yhdistää toisiinsa kuulumattomiksi miellettyjä elementtejä uudensiksi hybrideiksi, joihin yhdistelyn kautta rakentuu uusia merkityksiä. Teoksissa käytetyt materiaalit, karvat, puu ja muovi, nalle ja karhunpojan kallo, ampieispesät ja nuket jo sellaisenaan kantavat voimakkaita konnotaatioiden kautta syntyviä merkityksiä. Yhdistelyn avulla aineksista muodostuu uudenslaisia välimuotoisia olioita. Heino nimeääkin metodinsa eräänlaiseksi antidualistiseksi dualismiksi.

Teoksia esittelevissä luvuissa Heino kirjaa erilaisiin aineksiin liittyviä subjektiivisia merkityksiä sekä niitä taiteilijan intention kautta tuotettuja merkityksiä, joita yhdisteleminen tuottaa. Teksti on kirjoitettu minämuodossa, mikä eksplisiittisesti viittaa omakohtaiseen ja henkilökohtaiseen, ei niinkään yleiseen. Moniin Heino käyttämiin aineksiin liittyy kuitenkin myös yleisiä muun muassa psykoanalyysin kautta selittyviä merkityksiä. Näihin Heino usein viittaa lähteinään käyttämiensä kirjallisuusviitteiden kautta. Erilaiset ja usein heterogeeniset kirjalliset lähteet ja tutkimustieto sekä täydentävät taiteilijan ajattelua että viittaavat niiden inspiroivaan vaikutukseen hänen valitessaan tiettyjä materiaaleja ja yhdistelmiä.

Heino teosten merkitys muodostuu paradoksaalisten materiaaliyhdistelmien ja teosnimien kautta Teoksissa länsimaiselle ajattelulle ominaiset vastakohtaparit, kulttuuri/luonto, pyhä/profaani, ylevä/alhainen, puhdas/likainen, tekninen/orgaaninen liittyvät yhteen ja samalla osoittavat näihin dikotomioihin ja niiden sopimuksenvaraisuuteen. Hienovaraisten ja tarkkojen materiaaliavaintojen kautta Heino teokset kommentoivat yhteiskunnassamme vallitsevia lainalaisuuksia ja normitettuja käytäntöjä.

Kirjallisen osion johdannossa Heino asettaa tutkimuskysymyksensä. Hänelle keskeistä on tutkia mitä aineet, aineyhdistelmät ja -koosteet tuovat ilmi, jos niitä tarkastellaan sosiaalisten käyttäytymissääntöjen, rajoitettujen päämäärien ja käyttötarkoitusten ulkopuolella. Hän tutkii aineellista maailmaa sen osana olemista aineellisena, aistimellisena, ruumiillisenä elollisena olentona. Ihmillisen ja ei-ihmillisen kietoutuminen kokemus- ja arvomaailmaamme on Heino ajattelun lähtökohtana. Hän pohtii aineen historiaa, identiteettiä ja tulevaisuutta. Väitöstyön tekstiosuudessa hän jatkaa ja syventää taiteellisessa tuotannossaan esittämäänsä materian ja aineen olemuksen tutkimusta.

Usein teosten lähtökohtana on jonkin asian tai ilmiön pohtiminen, joka saa visuaalisen, ruumiillisenä tuntemuksena koettavan tulkintansa Heino teoksissa. Sekä *Sylkäisty avaruus* että *Addiktio* -teoksissa aiheena on ihmisen riippuvuus aineesta, materiasta. Teoksessa *Sylkäisty avaruus* ylevä mielikuva risteyyt abjektiksi koettavan ylijäämän kanssa. Ihmisen syljen ja hampaiden muokkaama purukumi muodostaa kupoliteltan kattoon tähtitaivaan. Kokemusta sävyttää tunnelatauksen heiluriliike; toisaalta tila tuntuu kauniilta ja ylevältä, toisaalta iljettävältä ja epämiellyttävältä. Pureskellut purukumit tuovat toisen henkilön ahdistavan lähelle katsojaa. Katsoja kohtaa epämiellyttävää epävarmuutta suhteessaan teokseen. Heino tutkimuskysymyksen määrittelemä pyrkimys muodostaa sellaisia aineellisia koosteita, jotka rikkovat kategorioiden rajoja, toteutuu teoksessa.

Koivuniemen herrassa rangaistuksen ja mielihyvän välinen suhde ja fetisismien alkuperä ovat tutkimuksen keskiössä. Teoksen nimi herättää muistoja vasta viime aikoina suomalaisessa arjen kulttuurissa kielletystä ruumiin kurituksesta. Mustalla kumilla päällystetty puunrunko assosioituu kuriin ja rangaistukseen, mutta samalla siinä on mukana kurituksen sadomasokismiin ja seksiin viittaava sivumerkitys. Kova ja kiiltävä kumi yhdistetään hauraisiin linnunmuniin. Heino vihjaa siihen kieroutuneeseen symbioosiin johon kurittaja ja kuritettu joutuvat. Teoksessa pohditaan myös sisäpuolen ja ulkopuolen, luonnollisen ja keinotekoisien suhdetta.

Kietoutumia-teos muodostaa hybridin ihmisen ja eläimen rajalla. Se kysyy normaalin ja epänormaalin, luonnollisen ja luonnottoman, ihmisen ja eläimen rajoja. *Miehenpuolikas* taas paneutuu tapoihin, joilla säilytämme muistoja. Tekijälleen teoksen tekeminen oli eräänlainen initiaatio, toteemin valmistusriitti. Lian ja puhtauden

välinen jännite, toiston ja variaation suhde, teollinen, geometrinen ja orgaaninen ovat niitä maailmankäsityksiämme yleensä muokkaavia määreitä, jotka ovat Heinon kiinnostuksen kohteina.

Parrakas neitsyt pureutuu sukupuoli- ja identiteetikysymyksiin muodostaessaan valokaappiin karvaisen ihmishahmon. Konkreettinen ihmisen ruumiillisuuteen liittyvä osa, karvat, rajaavat valokaappiin muotoutuvaa astraalihahmoa. Ruumiillisuus ja aineettomuus yhdistyvät seksuaalisuuteen ja sen määrittymiseen; yksilön sukupuolinen identiteetti ei ole yksiselitteisesti määriteltävissä.

Heinon tekstissä esiin tuomat kirjalliset analyysit teoksista ovat kiehtovia kertomuksia niiden synnystä ja samalla niiden tulkintaa. Hän tuo tekstissä esiin esteettisen ajattelunsa peruslähtökohtia.

Kirjallinen osio näyttää, kuinka teosten valmistusprosessi kietoutuu subjektiiviseen arkikokemukseen, kirjallisiin lähteisiin ja tietoon sekä taiteilijan omaan tutkimukseen perustuvaan asenteseen. Heino puhuu kolmannesta näkökulmasta, objektiivisuuden ja subjektiivisuuden yhdistymisestä oman työskentelynsä taustalla. Tämä näkökulma tulee kirjoituksen kuluessa selväksi, mutta se olisi tuekseen kaivannut lisää perusteita. Näitä perusteita olisi löytynyt esimerkiksi ns. posthumanistiseen ajatteluun sitoutuvilta ajatteli-joilta, joihin hän kyllä viittaa, mm. Bruno Latourin tekstien kautta.

Kirjallisissa teosanalyseissa sekoittuvat tekoprosessin kuvaus, impressionistinen teosten merkitysten analysointi ja laajempi Heinon ajattelun konteksti. Lukijalle hahmottuu taiteilijan assosiatiivinen metodi, jota kirjalliset lähdeteokset tukevat. Kirjallisissa lähteissä on tieteellisen tutkimuksen perspektiivistä vierasta assosiatiivisuutta, mutta toisaalta kirjallisuus, johon Heino viittaa tuo selkeästi esiin ne polut, joita hänen ajattelunsa on kulkenut teosten valmistumisprosessin aikana.

Heinon väitöstyö on ansiokas kokonaisuus. Hän tuo oivaltavalla tavalla esille, kuinka taideteosten kautta voidaan horjuttaa ja tuoda näkyviksi länsimaisen ajattelun dualismia ylläpitävät mekanismit ja samalla heikentää kaksinapaiseen subjektikeskeiseen ajattelun liittyviä rakennelmia. Teoksilla voidaan tuoda näkyviksi, havainnollistaa, ravistaa lukkiutuneita ajatusmalleja, mutta niitä ei voi mielestäni ongelmitta käyttää tieteellisenä todistusaineistona. Kuitenkin taideteoksista johdettavat päätelmät ovat lähellä jälkihanumanistista pohdintaa siitä, minkälaisista sidoksista maailmamme muotoutuu.

Törmäyttämällä teoksissaan esineitä ja materiaaleja yllättäviksi yhdistelmiksi, Heino onnistuu horjuttamaan sovinnaisia saantoja

ja lainalaisuuksia. Aineisiin liitetyt itsestäänselvyydet dekonstruoidaan ja kategorisoinnit kyseenalaistetaan.

Tutkimustuloksenaan Timo Heino esittää, että yksilön minuuks muodostuu ja muokkautuu erilaisten vuorovaikutussuhteiden ja aineenvaihdunnan verkostossa. Voidaanko taideteoksia kuitenkaan käyttää siinä mielessä tutkimusaineistona, että niistä voidaan vetää laajoja identiteetin rakentumiseen ja psykologiaan liittyviä väittämiä? Heinon teoksissa on lopulta kyse subjektiivisten motiivien kautta tuotettujen taideteosten kautta tehdyistä subjektiivisista päätelmistä, joita voidaan toki tarkastella yleisestä kontekstista käsin.

Teokset toimivat yhteisesti jaettuja normeja dekonstruoivina kommentteina. Teosten käsitteellisyys ja jännite syntyy niissä käytettyjen materiaalien vuorovaikutuksesta. Väitöstyöhön liittyvä kirjallinen osuus selvittää ja alleviivaa oivaltavasti Timo Heinon teoksiin kytkeytyvien merkitysten muodostumista ja niitä teoreettisia ajattelun reittejä, joita taiteilija on teostensa valmistusvaiheessa kulkenut. Ehdotan Timo Heinon teosten ja kirjallisen osion hyväksymistä Taideliopiston Kuvataideakatemiaan tohtorin opin- ja taidonnäytteeksi.

Helsingissä 27.4.2016

Marja Sakari, FT intendentti

Esitarkastuslausunto 5/2

Lausunto Timo Heinon tohtorintyön osaksi tarkoitettusta kirjallisesta työstä *Aineen olemuksesta materiaalin muuntumiin*

Timo Heinon tutkimuksen kirjallisessa osiossa painopiste on hänen teoksissaan, joita on kuusi kappaletta. Heino esittää kustakin teoksesta seikkaperäisen tapauksertomuksen, jossa aineellinen alkuidea tai sattuman sykäys johtaa erilaisten tutkimustöiden ja kokeiluiden jälkeen lopullisen taideteoksen syntyyn. Johdannon mukaan Heinon kiinnostuksen kohteina on yhtäältä aineellisuuden käsitteellisyys ja aineiden symboliikka (s. 1), toisaalta hän pyrkii irrottautumaan aineellisuutta koskevista yleisistä ennakkokäsityksistä, arvostuksista ja säännöistä (s. 3). Heino selvittelee tätä laajempaa näkymää aineellisuuden erityisesti työnsä ensimmäisessä luvussa. Asia yksilöity ja osin toistuu sitten teoskohtaisissa luvuissa.

Pitkin matkaa Heino antaa monenlaisia ja moneen kategoriaan jakautuvia oheistietoja eri aloilta. Useimmiten ne on helppo

ottaa vastaan ja todeta palasten olevan kohdallaan, esimerkiksi kun ensimmäisessä luvussa viitataan Kielitoimiston sanakirjaan (s. 11, n. 31) tai Kuvataideakatemian homeongelmaan (s. 14, n. 48). Tilanne muuttuu kuitenkin hankalammaksi kun aiheena on yksi länsimaisen filosofian suurimmista järkäleistä. Sivulla 16 Heino esittää puolen sivun selvityksen muistista, käsitteen muodostumisesta ja ajattelusta Aristoteleen filosofiassa. Seuraavan sivun alussa hän sitten summaa: ”Näen tässä mielenkiintoista samankaltaisuutta länsimaisen kulttuurin käytäntöihin.” (s. 17, r. 1)

Näe vaan, mutta länsimaisen kulttuurin käytäntöihin kuuluu myös kohtuullinen perehtyminen lähteisiin. Antiikin filosofian lukeminen on urakka sinänsä, eikä Heino tutkimuksen kannalta lopultakaan olennainen. Mutta jos tuo nähty samankaltaisuus todella on niin mielenkiintoista, niin eikö Aristotelesta kannattaisi pohtia yhtä artikkelia laajemmalla aineistolla (Tuominen 2003)? Kävisikö ensiavuksi vaikka Jaakko Hintikan teksti ”Ajatuksia Aristoteleen ajattelua koskevista ajatuksista” (ks. Holopainen & Holopainen (toim.) *Sielun liikkeitä*, Gaudeamus 1996) ja vilkaisu Aristoteles-suomennoksiin?

Jään myös kaipaamaan hieman vahvempia tukipuita Heino historialliselle tulkinalle ”aineellisuuden aliarvostamisesta” ja ”vieraantumisesta aineellisesta todellisuudesta”, johon on keskeisesti vaikuttanut ”edellä kuvattu pitkä uskonnollis-aatehistoriallinen jatkumo” (s. 17). Meidän ja Aristoteleen välistä löytyvät jatkumon lisäksi muun muassa Rooman valtakunta, katolinen kirkko, materialistinen dialektiikka ja parempaa aineellista todellisuutta etsivät Syyrian pakolaiset. Vai oliko tarkoitus puhua koko ajan vain ja ainoastaan taidegallerian tai luentosalin sisäpuolisesta maailmasta? Se, että taidekriitikko nimittää massiivista installaatioprojektia ”aineettomaksi” (s. 20) on toki huvittavaa, mutta Platonin ja Aristoteleen kautta katsottuna koko nykytaide aineineen tai ilman saattaa olla marginaalinen ongelma. Isoja ja vanhoja nimiä heilutellessaan ei kannata tehdä kovin suuria kaaria.

Kuvataiteen alalla aineellisen teosten alisteinen suhde sähköiselle valokuvalle ja sosiaalisen median kuvavirralle on kiistämätön asia. Taidehistorioitsijoiden vieraantuneisuus tai silkka tietämättömyys taideteosten fyysisestä tekemisestä on niin ikään nostettu viime vuosina itsekritiikin nokkaan (mm. Elkins ja Fer, ks. Siukonen, *Hammer and Silence* 2015, s. 72–73 ja 97). Tältä osin Heino toki haukkuu oikeaa puuta (s. 21). Hän etenee kirjoittajana

kuitenkin varmaotteisemmin heti kun pääsee puhumaan omasta historiastaan, taiteellisesta praktiikastaan ja yksittäisistä teoksista. Tämä sykli kulkeekin sitten luvusta 2 alkaen aina työn loppuun.

Timo Heino taustoittaa ensin kehitystään taiteen saralla opiske-luajoista ja ensimmäisestä yksityisnäyttelystä 2000-luvun alkuun. Tätä seuraavat kuvaukset opinnäytteeseen kuuluvista kuudesta työstä. Ne ovat keskenään varsin ainutkertaisia ja käyvät vastaa-vasti läpi hyvin erityyppisiä teknisiä valmistusprosesseja. Yhteistä kaikille töille on Heino huolellinen, paneutuva ja pitkäjänteinen työtap. Kuvaukset nostavat hyvin esiin teosten materiaalilähtöisen (tai aineellisen) herkkävireisyyden ja taiteilijan tekemisen eetok-sen. Heino palauttaa lähes kaikki teoksensa tiettyyn, ajoittain jopa havahtumisen kaltaiseen hetkeen, josta idean aukikeriytyminen alkoi. Lukijana en tietenkään voi lähteä kiistämään Heino tietoa työstään ja itsestään. Siksi onkin tärkeää, että hän pystyy kytke-mään teoksensa aiheisiin, jotka eivät rajaudu vain henkilökohtaisiin kokemuksiin vaan ovat laajemmin jaettavissa (pohdinnat ympäris-tömme hauraudesta, oman kehomme toiseudesta, kosmisiin mit-takaavoihin yltävästä riippuvuudesta, luonnon outoudesta, sekä kuolemasta ja muistojen syvyydestä).

Yhteenvetona voin todeta, että Timo Heino osaa kertoa teos-tensa taustoista ja valmistumisprosesseista tavalla, joka on amma-tillisesti kiinnostavaa, sisällöllisesti merkityksellistä ja myös tule-van tutkimuksen kannalta taiteen tekemisen historiaa valaisevaa. Teksti on kauttaaltaan selkeästi kirjoitettua. Taiteelliseen työhön liittyviä ajatuksia taustoitetaan monenlaisia näkökulmia avaavilla viittauksilla sekä taiteeseen että filosofiseen, luonnontieteelliseen ja antropologiseen kirjallisuuteen. Samalla Heino tutkimus kui-tenkin pysyttelee vahvasti minälähtöisenä, henkilökohtaisista koke-muksista ammentavana ja omaa tekemistä kuvailevana.

Ainakin tämän lukijan silmissä olisi toivottavaa, että Heino työnsä lopuksi tavoittaisi vielä jonkin yleisemmän näkemyksen ja ilmaisun tason. Toisin sanoen, että hän kirjoittajana malttaisi pääs-tää irti tai astua sivuun siitä itsensä avulla puhumisen moodista, joka on työn mittaan jo moneen kertaan käyty läpi. Kuitenkin lope-tuksessaan sivulla 106 Heino vielä kertaalleen piiskaa lukijaa lis-talla tekemisistään: ”olen huomannut olen kiinnostunut ... olen kiinnostunut ... kiinnostus on johtanut minut ... olen kerännyt ... tut-kin ... tutkin, sitä miten oma aineellinen mieleni ... olen hankkinut ... tutkin ... perehdyin ... hyödynsin ... olen lajitellut ... olen pyrkinyt

... olen kokenut merkittäväksi” (minänarratiivin ylikierroksia toki löytyy jo aiemminkin, paikoin jopa yhteen lauseeseen pakattuna, kuten sivulla 53: ”Henkilökohtaisella tasolla ... muistiini ... lapsuudesta ... omakohtaisuudessaan ... itselleni ...”). Uskon, että kirjoittajana ja ajattelijana Heino pystyy tältä osin vielä kohottamaan työnsä tasoa ja merkitystä.

Käsikirjoitus on huolellista toimitettu ja virheitä ei juurikaan tule vastaan. Seuraavassa kuitenkin pari kommenttia ja kysymystä.

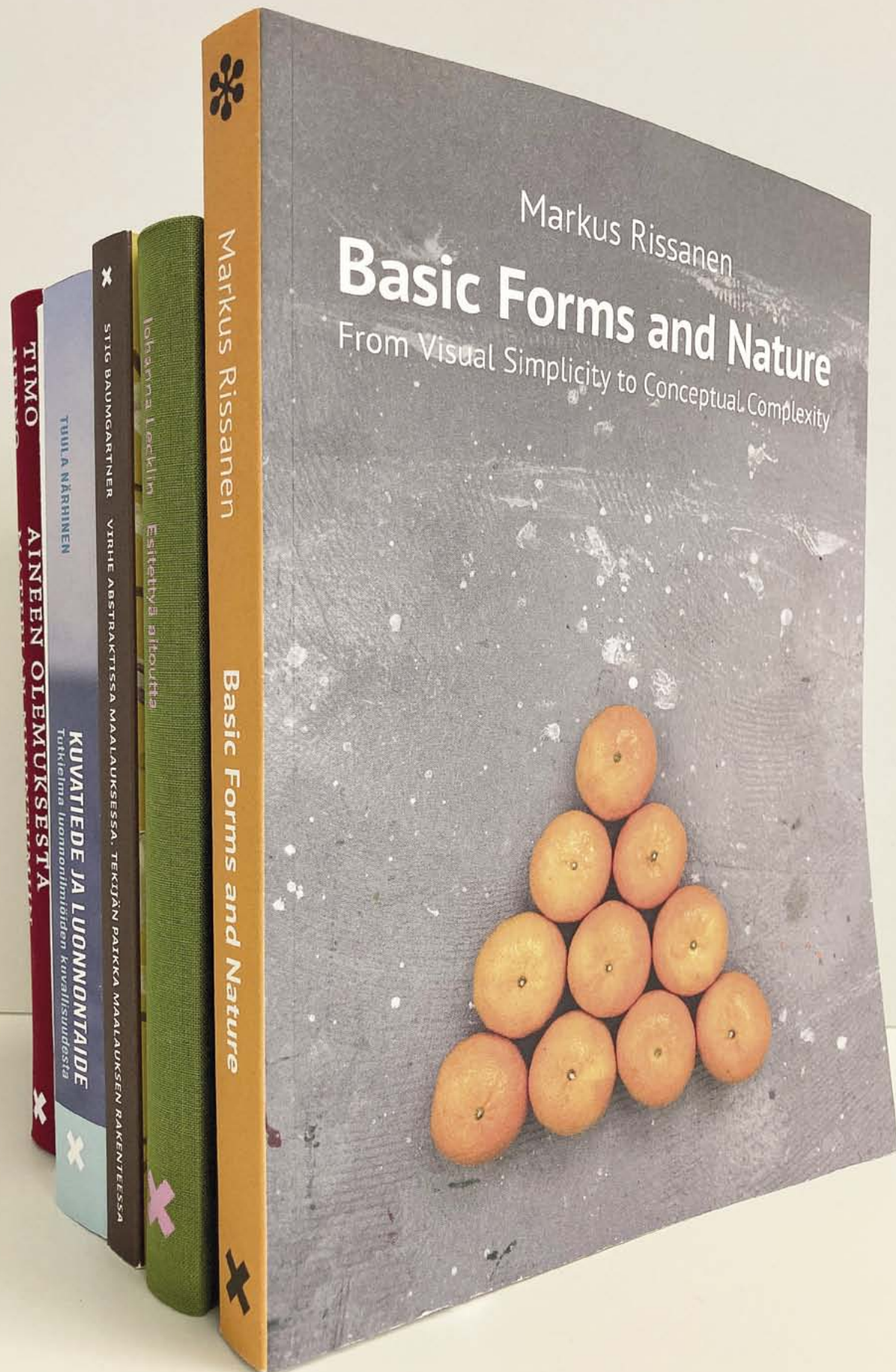
- Kuuluuko yhteiskunta Marxin jaottelussa orgaaniseen luontoon? (s. 25: ”ihmisen/yhteiskunnan ja epäorgaanisen luonnon väliset suhteet”). Asian voisi selventää esim. edellisellä sivulla.
- John Cagen teos *4’33”* ei koostu ”hiljaisuuden äänittämisestä” (s. 20, n. 70)
- Vaikuttiko futuristi Enrico Prampolini todellakin dada-liikkeessä? (s. 62, n. 172) En löydä hänestä tässä yhteydessä mainintaa. Viitteen painoarvo muutenkin vähäinen.
- Onko jokin erityinen syy käyttää sanan *Unheimlich* perusmuodon sijaan muotoa *Unheimliche*? (s. 84 ja 93).

Mielestäni Timo Heinin teksti *Aineen olemuksesta materian muuntumiin* täyttää yhdessä jo tarkastettujen teosten kanssa hyvin tohtorityön vaatimukset. Suosittelen sen hyväksymistä.

Tampereella 27.4.2016

Jyrki Siukonen

kuvataiteilija, tutkija, dosentti



Case 5

Markus Rissanen (2017):

*Basic forms and nature:
from visual simplicity to conceptual complexity.*

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-35-0>

Doctoral studies started: Autumn 2007

Doctoral degree granted: 16 August 2017

Markus Rissanen's thesis is an exceptional case in the sense that he attempts to combine painting and mathematics. It is probable the first doctoral thesis in the Fine Arts world-wide to produce a significant outcome in the field of mathematical geometry, a geometric model for arbitrarily n -fold rotational symmetry. The thesis consists of three exhibitions and a theoretical study published as a monograph (278 pages). Two annexes included in the book highlight the mathematical aspects of the research: a folded sheet presenting a visual summary of the geometrical discovery *Sub Rosa* tiling, and a peer-reviewed article co-written with the mathematician Jarkko Kari, published in the JUFO 2-level journal *Discrete & Computational Geometry*. Due to the highly sophisticated mathematics included in the thesis, an additional pre-examiner with mathematical competence was engaged in the process during the final pre-examination. The tensional relation between the artistic research practice and mathematics constituted a challenge both for the pre-examiners and Rissanen himself throughout the process.

The two first artistic parts were pre-examined together. This arrangement directed the pre-examiners attention away from Rissanen's effort of initiating a "working group" in the frame of the first exhibition, and one of the pre-examiners does not discuss the first exhibition at all, probably due to insufficient instructions.

Rissanen's research plan and most of the pre-examination statements were originally written in Finnish and Swedish, but they were translated into English for the purposes of the final examination that took place in English. In order to make the whole case accessible here in English, we have additionally commissioned translations of Rissanen's linking papers that were originally written in Finnish.

Pre-examined artistic parts of the doctoral thesis:

- 1) *New Nature Knowledge*, 11.1.–3.2.2008, Forum Box, Helsinki
- 2) *Constructed Landscapes*, 10.1.–1.2.2009, Galleria Heino, Helsinki
- 3) *Tutti Frutti*, 5.1.–3.2.2013, Galleria Heino, Helsinki.

Abstract

This doctoral work is an interdisciplinary study of basic forms in art and science. It combines artistic and scientific modes of research and consists of artistic productions and the cultural-historical study of forms as well as mathematical explanations. Three pre-examined artistic productions are included in this doctoral work: (1) *New Nature Knowledge*, 11.1.–3.2.2008, Forum Box, Helsinki, (2) *Constructed Landscapes*, 10.1.–1.2.2009, Galleria Heino, Helsinki, and (3) *Tutti Frutti*, 5.1.–3.2.2013, Galleria Heino, Helsinki. The thesis begins with the basic forms of classic Euclidean geometry, i.e. the circle, square and triangle since these forms are most often found in the history of teaching visual arts, especially the elements of drawing. This triad constitutes the kernel of modernistic Bauhausian design, while being the visual embodiment of the Platonic theory of Ideas as well. In addition to these simple forms, the branching tree-like form, or dendrite, is considered a basic form in the thesis. Rhombuses play a significant role in the last parts of the thesis and in the appendices and are thus also treated as basic forms. In this study I show how human culture represents nature with basic forms in two ways. For this I introduce two new concepts: perceptual forms representing nature and conceptual forms representing nature. The former refer to mimetic depictions of visible forms and structures that we can see in nature, either with our bare eyes or by using some kind of instruments. The latter refer to seemingly artificial and often geometric forms that we humans have invented by accident or constructed with purpose to visualize phenomena or functions of nature. By depicting perceptual forms, we aim to

show how nature appears, whereas by constructing conceptual forms, we aim to show how nature works. The thesis also includes a mathematical study about the rotational symmetries of rhombic tilings. In a sense this mathematical part presents a generalization of the five-fold rotationally symmetric rhombic “quasiperiodic” tiling discovered in 1974 by Roger Penrose. In the 1980s a similar atypical five-fold rotationally symmetric quasiperiodic pattern was discovered in physical nature from the atomic structure of a certain crystalline metal alloy. The discovery was remarkable as the classic crystallography was based on the assumption that all atoms in crystalline solid matter are organized in periodically repeating units having two-, three-, four-, or six-fold rotational symmetry but never having five-fold or any larger than six-fold rotational symmetry. Dan Shechtman who made the observation received in 2011 the Nobel Prize in chemistry for the discovery of “quasicrystals”, as the new form of solid matter was soon named. During my research I discovered a way to construct a quasiperiodic rhombic tiling with arbitrarily n -fold rotational symmetry, including also all integers larger than six. This geometric model apparently is first of its kind in mathematics of crystallography. The mathematician Jarkko Kari managed to prove [...] in a strict mathematical sense—my “intuitive” solution. The geometric model and its proof were published in our co-authored paper in the peer-reviewed *Discrete & Computational Geometry*, Vol. 55, Issue 4, June 2016, pp. 972–996. Due to its rather technical nature, the paper is included in the thesis as an appendix, but the most essential features of the model and its background are also explained in more accessible terms. In the end of dissertation, I also reconsider the concept of basic forms and introduce an alternative, generalized notion of conceptual systems of geometric forms.

Research plan (28 November 2007)

Constructed Images

Artistic Imagination and Scientific Visualisation

The central theme of my research is the relationship between structural expression in my paintings and the visual forms of scientific information.

The two main areas in the research are forms which are directly perceivable in nature, and visual representations of natural phenomena, i.e., visualisations created using conceptual constructions.

The theoretical section of the degree examines the relationship between form and information, starting from the etymological and philosophical connection between concepts.

The section includes an examination of structures and shapes which occur frequently in visualisations of information, the basic forms in modernist art, the historical relationships between these two, and above all their influence on my own artistic practice.

In addition to the theoretical section, the degree also includes a set of artistic productions. It comprises a series of exhibitions, one of which will be based on dialogue and collaboration with a body that produces scientific information.

Description of the theoretical section

The Latin word for 'form', *forma*, also means 'mould'. The word 'information' derives from the same Latin word through the verb *informare*. The Concise Oxford Dictionary gives the following meanings to the Latin *informare*: "give shape to, fashion, describe". The same dictionary also gives the following definitions for the noun 'form': "a shape, an arrangement of parts, the mode in which a thing exists or manifests itself."

The English word 'mould' comes from the Latin *modulus*, a diminutive of *modus*, whose meaning refers to 'measuring'. Definitions of 'module' include the following: "a standardized part or independent unit used in construction, especially of furniture, a building, or an electronic system, a standard or unit of measurement."

The Latin word *formula* is a diminutive of *forma*. The dictionary supplies the following meanings to the English word 'formula':

"a set of chemical symbols showing the constituents of a substance and their relative proportions, a mathematical rule expressed in symbols, a list of ingredients, a recipe." This conceptual connection between form and information (*forma/in-forma*) is a central factor in the artistic investigation which forms the conceptual foundation of my paintings.

In addition to the philosophical and etymological connection between form and information, the theoretical section will also include a less extensive examination of the interrelations between scientific visualisation, modernist theories of figure and form, and my own artistic practice.

The aim is to investigate the possible historical connections between scientific visualisation and modernism, the array of basic forms and structures used in visualisation, and how they interact with the basic forms and figures reoccurring in modernist theories.

Are there fundamental forms and structures which can be seen as deriving directly from nature? Are some structures primarily creations of human conceptualisation? How do these relate to each other? Are they mutually exclusive or do they share a common language of form?

The forms of visible nature (trees, clouds, stars, snowflakes, eddies, etc.) are the basic building blocks of the world on the level of visually perceptible nature. Throughout history, however, empirical science has also used visual forms and structures to explain nature and natural phenomena. We thus have two sets of images and forms of nature at our disposal.

For me personally, scientific visualisations are even more direct and real than pictures of visible, physical nature. Such scientific images of nature could be described as 'structural drawings' of the world, where information relating to reality seems to come from beyond the visible façade of nature.

In my paintings, I mix elements from these two spheres of 'natural images'. The meaning of the motifs taken from nature and science for my work does not reside in their scientifically valid presentation, but in the manner, in which they have been transposed through artistic practice into a state, where their scientific (informational) value and artistic (form) value come into a meaningful dialogue with each other. The visibility of the information concerning elements of nature has been appropriated as an object of artistic reappraisal.

These are the conceptual structures I explore in my paintings. In appearance, they resemble patterns or natural forms, they are like a plant which has been pared down by stripping it of information until all that remains is the structure of the presentation, a form/mould.

Information is thus something which has a given form and which has been intentionally moulded; it has come out of a mould. Form is therefore not a secondary, external shell for information, but an essential aspect of information itself, its characteristic form.

If information is nothing but raw material for an object cast in a mould, an object whose content is manifest in its appearance, my paintings could be thought of as descriptions of what the mould itself might be, stripped of its exact content required by scientific visualisation. If such moulds empty of content can exist, stripped of the information they convey, how might I explore such empty, natural 'moulds of information' using the means of painting? This is the central theoretical problem of my artistic research.

Description of the artistic productions included in the thesis:

The artistic productions included in the degree will consist of a group exhibition curated by me, and three solo exhibitions, in one of which the central element is dialogue and collaboration with a body producing scientific information. The idea is to find a scientific organisation or body which would be willing to collaborate with me in the context of the visual presentation of some scientific phenomenon.

The aim is to participate in a process of scientific visualisation on a personal level, and in a reverse direction than is customary in artistic work, and to present the dialogue publicly in the form of an exhibition, yet not rigidly restricting it to the traditional venues and forms of art.

Beginning of 2008 (from 11 January to 3 February): A group exhibition on the theme of nature and science, to be held in the Forum Box Gallery, Helsinki, and curated by me. The artists participating in the exhibition will each present their own independent works. The artists in the group will be Antti Immonen, Tuula Närhinen, Mikko Rantanen and Markus Rissanen.

The theoretical section of the degree will not play a very central part in this group exhibition, if the postgraduate studies begin in autumn 2007. The aim is to build up an experiential foundation for the solo exhibition to be held in January 2009.

The goals of the exhibition as they relate to my doctoral studies will be to contextualise the general theme of my research in relation to the work of other, similarly oriented artists, and possibly also other persons whose work is relevant to the theoretical aspects of the research. The interaction will take place in Finland only, focusing on cooperation around the Department of Postgraduate Studies [in current vocabulary: the doctoral programme at KuvA, editors' remark] and on finding the scientific collaborator. A catalogue will be published in connection with the exhibition in Forum Box.

The exhibition in January 2009 in Gallery Heino, Helsinki, will be the first solo exhibition included in the doctoral project. The goals of the exhibition as they relate to my studies and research will be to tighten the focus of my practice and above all my expressive techniques in relation to the theoretical aspects of the research. The idea is to contextualise my artistic aims with those of other actors in the international field of art engaged in similar pursuits. The goals of interaction remain limited to Finland. A small exhibition catalogue will be published, if possible, similar to the catalogues from 2003 and 2005 attached to this application.

2008–2009: The goal for this period is to assess and review the artistic achievements of the solo exhibition held in autumn 2008 in the light of theoretical and philosophical approaches examined by that time in my research. The idea is to use the exhibition as a springboard in a discussion with my supervisor about the pattern of strengths and weaknesses in my practice, and to use the feedback to find productive focal points for future work.

This part will also include an analysis of artistic productions by similarly oriented artists, and their comparison with my own practice. Also, further development of my own visual vocabulary and medium, with a view to preparing for the next solo exhibitions included in the research.

Cooperation and related exhibition 2009–2011: An exhibition in which a central element is dialogue and collaboration with a body producing scientific information. The aim is to find a scientific organisation or body which would be willing to collaborate with me in the context of the visual presentation of some scientific

phenomenon. An opportunity for such a dialogue might be easiest to find in the field of the biosciences and/or biochemistry than in pure, abstract mathematics or theoretical physics.

The aim is to participate in the process of scientific visualisation on a personal level, and in a reverse direction than is customary in artistic work, and to present the dialogue publicly in the form of an exhibition. One possibility is to organise the exhibition in the premises of a university department instead of a traditional art gallery. Owing to the nature of the project, potential changes in the schedule of the collaboration and exhibition must be taken into account.

This period will also include discussions with my supervisor about the exhibitions, focusing especially on the development of my artistic practice in the light of completed theoretical and philosophical studies. This will also include an assessment of any international contacts that may have been established in the project and their significance for the third solo exhibition and the international symposium included in the research, and for the completion of doctoral studies.

Exhibition 2010–2011 (venue still open): The goal at this stage of the doctoral studies is to put to use all artistic and theoretical experiences and competence gathered by that time, as well as any contacts established, whether in Finland or internationally, for the realisation of the third solo exhibition and symposium included in the doctoral thesis.

The aim is to produce a publication, larger than a small exhibition catalogue, presenting my artistic work. The publication will also include the theoretical section of the thesis; alternatively, it will be published separately. This period will also include the organisation of an international symposium, either on the theme of the exhibition mentioned above, or as a separate event.

Markus Rissanen
[translated by Tomi Snellman]

Literature

Literature on the theme of the research. The focus ranges from theory to practice, from art to cultural history. The applicant has all the works listed below. The books can be used for seminar work, for example.

- Hans Christian von Baeyer, *Informaatio – Tieteen uusi kieli*, Terra Cognita, Helsinki, 2005.
- Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst – Wundergarten der Natur*, Schirmer / Mosel, München, 1994.
- Cara McCarthy, *Information Art*, Museum of Modern Art, New York, 1990.
- *einfach komplex, Bildbäume und Baumbilder in der Wissenschaft*, Museum für Gestaltung, Zürich, 2005.
- Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible – Art, Science, and the Spiritual*, Princeton University Press, 2002.
- Ken Garland, *Mr Beck's Underground Map*, Capital Transport Publishing, Middlesex, 2003.
- Stefan Hildebrandt & Anthony Tromba, *Mathematics and Optimal Form*, Scientific American Library, New York, 1985.
- Martin Kemp, *Seen – Unseen*, Oxford University Press, 2006.
- Martin Kemp, *Visualizations – the nature book of art and science*, Oxford University Press, 2000.
- Patric Larson, *Beckers Konstnärsstipendiat 2004*, Färgfabriken, Stockholm, 2004.
- Raimo Lehti, *Lumihiutaleet ja maailmankuvat*, Ursa, Helsinki, 2000.
- Kenneth Libbrecht & Patricia Rasmussen, *The Snowflake*, Colin Baxter Photography Ltd, Grantown-on-Spey, Scotland, 2003.
- Carolus Lindberg, *Koristetaide*, WSOY, Porvoo, 1927.
- Mark Lombardi, *Global Networks*, Independent Curators International, New York, 2004.
- Mark Overden, *Metro maps of the world*, Capital Transport Publishing, Middlesex, 2003.
- Jouko Seppänen, *Mandelbrotin joukko tietokoneajan luomiskertomuksena*, Teknillinen korkeakoulu, Espoo, 1998.
- Edward R. Tufte, *Envisioning Information*, Graphic Press, Cheshire, Connecticut, 1990.
- Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphic Press, Cheshire, Connecticut, 1983.
- Annika Waenerberg, *Urpflanze und Ornament*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki, 1992.

Linking paper 1

My research plan and exhibition at Forum Box
(11 January – 3 February 2008)

The idea for the exhibition came from me, and I established the working group around it. The other group members are Antti Immonen, Mikko Rantanen, and Tuula Närhinen. The exhibition will gather together artists who deal with themes related to nature and science in their art. Because I compiled the exhibition, the interpretations of other artists' works and how they are connected with the above-mentioned themes are partly subjective. The other artists in the exhibition might think that their works are more closely connected to some other themes. Thus, the connections I have made between my research plan and the works in the exhibition are my personal opinions.

My research plan covers the artistic production and theory section included in the degree. The theory part deals with subjects that have become increasingly central to my artistic work over the past few years. In my earlier works, in some way, I have intuitively included elements in which I have been interested, but an actual awareness and conception about what these elements are connected with have been missing.

For several years, the motifs of my paintings have been related either to elements found directly in the surrounding nature or to the structures of abstract information diagrams used by the scientific disciplines investigating these elements. This is also true for the motifs of my works that will be put on display in the Forum Box exhibition in January 2008.

A field of visual culture and an area, whose existence I did not discover until some years ago, generally could be called visualisation. In this exhibition, I am chiefly interested in scientific visualisation.

Visualisation means creating an as clear, universal, and intuitive a visual presentation of something non-visual as possible. The subject of visualisation is often a thought or an idea that does not have a visible form or is a real existing thing we cannot see directly. An example of the former is a family tree that visually represents structural family relationships and descent—things that themselves are not visible. A very tiny physical or chemical object, such as an atom or a molecule, could be an example of the

latter. We cannot see these kinds of objects directly, but we can, in a worthwhile way, create a visual presentation that can present some central characteristics of the object in an understandable and universal way.

My research plan includes an outline of a theory section that does not yet exist as an individual whole at this stage of my studies.

In the theory section, my aim is to observe visualisation from perspectives that will help me to understand how visualisation connects visible forms with conceptual information. In the theory section, I will approach the idea and concept of visualisation analytically, whereas in my paintings, I handle the subject in an intuitive and playful way.

In my paintings, my aim is not to present any specific, individual visualisation in a scientifically valid way. In other words, my works in the exhibition do not include authentic descriptions of some real scientific visualisations. Instead, they represent some kind of paradoxical situation, in which visualisation—whose purpose normally is to present some object or information in a clear and illustrative way—has been depicted without these characteristics.

18 December 2007

Markus Rissanen

[English translation: Elävä kieli]

Linking paper 2

My research plan and exhibition at Galleria Heino
(10 January – 1 February 2009)

The works that will be put on display at Galleria Heino partly are reactions to the thoughts provoked by my previous exhibition included for my degree (Forum Box, January 2008). Sometime after that exhibition, I asked myself what the relationship was between the Forum Box exhibition and my research plan.

The paintings' motifs ("Genotypes" and "Foldings") were based directly on scientific visualisation. Foldings, for example, were references to a protein molecule's two- and three-dimensional structural changes in biochemical reactions, and a genotype is an organism's complete set of genes. The pictorial motifs were based on scientific visualisations, but in my paintings, I had modified them

for my own purposes. Afterwards, the works' illustrativeness and compositional static condition started bothering me.

I created the works to be displayed at Galleria Heino from a desire and need to find a freer approach to my artistic work and a more flexible relationship with the theoretical ideas of my research plan. In 2008, for certain reasons, I let myself reuse some motifs from my earlier works. I tried to let go of my obsessive urge to always come up with a "new" motif. That had become some sort of value in itself. I took an individual motif of visual presentation (construction, visualisation, or simulation) and tried to observe its possibilities more carefully.

Well, what kind of visual presentation themes related to scientific visualisation have I used in my work? I would like to mention the relationships of spatiality, experience, and observation with presenting (constructing, simulating) these things.

One example is presenting space. In a classic perspective picture, a grid on the ground is often used as a tool for presenting space. I wanted to present space, distance, and depth in an alternative way in perspective but without a grid. In this "alternative" mode of presentation, I used concentric circles—instead of a grid—on the ground. I used this kind of perspective ground with circles in my paintings at the beginning of the 2000s. Compared to a grid, these circles have the advantage that they can be used to emphasise, lift, or "illuminate" a certain point in space (on the ground) to make it the presentation's highlighted "centre".

The largest works in this exhibition (two pieces: *Activated Empty Space*, 200 x 240 cm) take this kind of "alternative" mode of presentation even further. I wanted to leave only an empty—but not a minimalistic—space, a presentation that is powerful both visually and experientially (and physically).

Generally, I could say that these works dealt more freely with the theme of visualisation, and at my best, I might even have reached those creative processes in which these visualisations are created. In case my ARTISTIC research is linked with these kinds of processes, I must cherish the freedom that enables creativity. The existing tools of scientific visualisation (pictorial motifs, forms, structures) are limiting and referential for my work, and nothing new is created. My desire is to have more trust in my own artistic *expression* instead of scientific *references*. I believe that my artistic productions' themes and presentation modes do not have to stay within (or near) the

pictorial motifs related to my research plan's "theoretical framework". The artistic section can be an individual and rounded parallel entity of its own. I trust more the power of a good image itself—as art.

Markus Rissanen

[English translation: Elävä kieli]

Pre-examination statement 1/1

Pre-examination of the practice-based component of
Markus Rissanen's doctoral thesis *Constructed Landscapes*

In this exhibition, Markus Rissanen has revisited what he calls his personal interpretation of landscape painting, *Constructed Landscapes*. His professed aim is to combine two- and three-dimensional representations to create an independent world of its own, and he does this by utilising his view of scientific visualisation. As the title suggests, this world is a constructed landscape, but not in any traditional sense. It is above all an approach, which Rissanen likens to science and its methods of visualisation. In other words, if I understand him correctly, he is referring to the visual style of graphs.

In his earlier paintings, Rissanen borrowed image formats that are couched in the scientific register, such as graphs that illustrate white blood cell molecules and structural changes caused in them by biochemical reactions, in two as well as three dimensions. Another such graph is a model of the genome, which illustrates the totality of all the genes of an organism.

We may ask whether it is relevant for the viewer to identify the chemical patterns that Rissanen has used as starting points in his paintings. The visual image in front of the viewer is an image that she sees, and the underlying theories are not relevant for that. From this a perspective, the paintings are exciting and visually expressive with powerful pictorial qualities.

The modernist tradition that sees visual expression as an image or metaphor for spiritual awareness has often taken an interest in the macro and microcosmic scientific experiences of its time. It has often used graphs and microscopic images as points of departure for artistic work. Markus Rissanen is part of this tradition.

Pre-examination statement 1/2

Examiner's report on the first artistic production component of Markus Rissanen's doctoral thesis

Markus Rissanen exhibited his works in a group show at the Forum Box gallery in January 2008, and in a solo exhibition at Gallery Heino in January 2009, both in Helsinki. I have received visual documentation of both exhibitions, and have viewed most of the works in situ at Rissanen's studio in Helsinki on 30 December 2008.

I will begin with Rissanen's contextualising text, in which he presents his own assessment of differences between these two exhibitions. Rissanen mentions the imaginary content and static composition of the works included in the first of the two exhibitions. It left him with a sense of dissatisfaction. The works in the latter exhibition were the result of a wish to engage in freer artistic work. In practice, this meant variation in dimensions and a wider range of motifs. At the same time, however, Rissanen admits that this represents in fact a return to what he had done earlier, prior to his doctoral studies.

It is easy to concur with Rissanen's own view. The suite on show at Forum Box is a slightly repetitious selection of variations on a single motif. One feels that the matter could have been explored sufficiently in just a couple of paintings, and that the rest were there mostly because of the demands of the exhibition space. There is nothing wrong with the individual pieces per se, but the lack of variability kills one's interest in them as a series. As Rissanen himself admits, if I read him correctly, he froze somehow while he was developing the theme, and began to illustrate one of its sub-components, as it were.

In the works in the Gallery Heino exhibition, Rissanen finds his freedom and liberates himself from excessive thinking. He wants to be once more 'stupid like a painter', if such be possible in his case. What happens in practice is that Rissanen rediscovers the joy of painting by returning to his old motifs. He has gone round the board once, and arrives back at his starting point. But something has changed along the way. The paintings are not mere reiterations of earlier ones, they contain also emphases that are new in spite of their familiarity. Rissanen writes about 'a freer approach to artistic practice' and I at least am prepared to admit that that is

The interesting thing about this tradition is that the visual formation of a painting is a self-nourishing process. It acquires a definite form when scientific developments force graphic representations to be reinvented entirely. This self-nourishing process is continuous.

As I mentioned above, in his new exhibition Rissanen has returned to a visual idiom that is more reminiscent of landscape painting, in which the illusory and superficial qualities of the image establish a reality of their own. From a purely formal perspective, I find it difficult to understand, what Rissanen wants to communicate with this. It seemed to me that the structure of the paintings bore a resemblance to traditional landscape images, albeit with stylised and simplified shapes. The spatial composition of the paintings was traditional as well.

This adherence to conventionality (which may well be necessary when dealing the perception of landscapes) has the effect of robbing Rissanen's images of his intuitive way of approaching a landscape in the manner that he thinks science would illustrate it.

Formulaic and artificial qualities appeared in the paintings mostly in the use of colours. The colours were discrete, disconnected from other colours, mostly just coloured shapes. They reminded me instantly of psychedelic art, of a kind of self-illuminating hallucinatory landscape. This experience was particularly strong in the case of the works *Activated Empty Space* and *Psychohypnotic Object*. Hallucinatory qualities were also present in the fairy tale-like paintings in the series *A Return to Another World*.

Rissanen uses his material with the ease of a virtuoso. The colours in his paintings are always tangible, endowed with an incredibly lucid and luscious substance. These are qualities that serve well the expressiveness of the paintings.

The visually most powerful paintings in the exhibition were *Untitled (yellow)* and *Untitled (red)*. The ground in both works had an almost explosively three-dimensional quality, unburdened by external associations.

In spite of my critical stance, I must commend Markus Rissanen for the vibrancy and powerful presence of his paintings. I therefore recommend that the exhibition *Constructed Landscapes* be accepted as part of his doctoral thesis.

Helsinki, 16 March 2009
Carolus Enckell
[translated by Tomi Snellman]

the case here. The paintings in Gallery Heino are more playful and generally more interesting than the works in the previous exhibition. So, this time around, the works are not the problem—I cannot see the revisiting of previous motifs as constituting repetition or a refuge. On the contrary, Rissanen seems to be painting into visibility questions that are increasingly interesting. The problem seems to concern what kind of dialogue there should be between Rissanen's research plan and his artworks. He himself clearly feels that he has occasionally drifted in a wrong direction.

I find Markus Rissanen's research plan extremely interesting. Having viewed two exhibitions of his artistic work, however, it seems to me that his most distinctive artistic work cannot necessarily be reconciled with his research topic, at least not without violence. In trying to construct needlessly direct parallels between his research plan and the paintings, Rissanen runs the risk of creating worse artworks that would otherwise be the case. This can hardly be the purpose of artistic research. Confining himself too narrowly to the original plan may also blind him to new—and I think more pressing—issues that his most recent works seem to suggest.

While recommending the acceptance of Rissanen's exhibitions as part of his doctoral thesis, I wish that the relationship between his research plan and the artistic process of creation might be understood in a slightly more metaphorical way than was the case in the beginning. Both exhibitions are relevant and artistically of high quality, but they also reveal the small difference that makes some works more interesting than others. I agree with Rissanen that the emergence of this difference has to do with artistic freedom. Rissanen demonstrates admirably the fact that not everything can be tied to a plan, however good that plan is. This 'breaking into freedom' has also shown how many interesting things can be pointed up that lie beyond the verbal. It remains a challenge for Rissanen to articulate these new observations that have emerged through his paintings, observations that are relevant to the research plan—the challenge, in other words, is how to write them into his research question.

Freiburg (Breisgau) 6 March 2009
Jyrki Siukonen
Docent

Linking paper 3

Markus Rissanen, *Tutti Frutti* exhibition at Galleria Heino,
5 January–3 February 2013

My paintings' themes have always been more or less related to nature. However, my experience of nature differs from what is usually meant by a nature experience. Above all, nature has always meant to me scientific conformities to law aimed at objectively describing the world, and not so much a greenspace outside human culture.

In my research plan, I talk about observed and constructed natural forms. Observed natural forms are related to things that human culture has not produced. Constructed natural forms are related to visualisations that people use to present nature's conformities to law rationally. The natural forms in my paintings do not appear as we would imagine them to be when seen "directly" in nature. Many of my works' titles are related directly to natural subjects, such as fruits, burls, or a flower, but the modes of expression and especially the colours are not naturalistic. In my works, natural forms experience a powerful cultural processing, and, in some cases, the connection to nature has become rather referential.

In addition to the above-mentioned ways of presenting nature, two works in the exhibition include references to two other—perhaps quite surprising, in this context—nature traditions. These references are linked with mythology and magic. Many scientific books, especially in the Romantic period, often depicted nature as a young woman with a multitude of breasts and a veil on her face. Nature is a feeding mother who does not reveal her secrets to mortals. My work that deals with the motif includes an existential experience of nature—people are part of nature's endless cycle, and the existence of our personality is only a fleeting moment in nature's infinity. In the end, Mother Nature is also Mother Night, who clasps all beings in her arms. Another work of mine is titled—in a more humorous spirit—*Dull Burl*. It is quite amusing to realise how, in addition to mythology, even science and magic have points in common: their explanatory schemes assume that invisible powers influence and operate behind detectable phenomena.

Pre-examination statement 2/1

Statement on the artistic production component of
Markus Rissanen's doctoral thesis, part 3

Markus Rissanen's exhibition at Gallery Heino, Helsinki, from 5 January to 3 February 2013, comprises the third and last artistic production component of his doctoral thesis. The exhibition is characterised, as Rissanen himself remarks, by a kind of 'retrospective awareness'. If I understand this correctly, it means that changes in Rissanen's methods, imageries and topics seem ultimately fairly small—and that this applies to more than just the works created for his postgraduate research, as shown by the book published in conjunction with the exhibition. In fact, Rissanen's motifs and style were made clear already in the last stages of his MFA studies in 2000. For the last twelve years, he has been developing and testing his own visual language, but has, at no stage, strayed beyond its confines. The exhibition discussed here is therefore a natural piece of evidence of Rissanen's reiterating and recursive method, in which a 'retro' attitude is already built-in—the title of his 2001 solo show, *Retropsychedellic thermodynamics*, was already a cue for what was to come.

Rissanen's key idea is that the themes of his paintings have always involved nature in one way or another. There is hardly any reason to doubt this, but pointing up the fact has the effect of relegating the paintings to a secondary role—that is, as objects consisting of paint applied to a canvas or some other surface. In addition to thematic retrospectiveness, Rissanen's recent work is also characterised by methodological retrospectiveness. No relevant changes have taken place in the basic elements of his work (at least not to a non-painter's eye): his acrylic on canvas in 2000 and acrylic on canvas in 2012 are largely the same, although there are differences in brush technique. This leads one to wonder, at what stage has Rissanen's practice as a painter (which was 'ready' long before his postgraduate studies) become part of his research—or has it ever happened? In his research plan, Rissanen writes: I must ask: has his work become more meaningful, or has its meaningfulness become in some way more lucid, than in the mural he made prior to his doctoral studies, or the paintings he presented for his Master's degree even earlier?

Even though the works in the exhibition are new, some sort of retrospective awareness of my works from the earlier years undoubtedly has influenced my work more than ever before. I have given all my paintings a running number starting after I graduated from the Academy of Fine Arts or, strictly speaking, since my spring exhibition paintings in 2000. When painting the works for this exhibition, I noticed that I had reached the number 144. The number felt quite apt and a little prophetic as I was just checking (for a catalogue) what I had created each month over the past twelve years—that is, $12 \times 12 = 144$. One of my paintings directly reflects some of the preceding works I created during the past 12 years.

Compared to the two previous exhibitions included for my doctoral degree, this exhibition seems to be—in principle, at least—thematically the most versatile, even though visually this is not directly evident. The molecular biology-themed *Genotype* paintings from the Forum Box exhibition in 2008 purely played with visualisation modes of hard natural science. Now, these kinds of themes mainly are connected with my works *Strings* and *Proton on a Sunday Morning*. The works in my Galleria Heino exhibition in 2009 revolved around the themes of visible and detectable as well as spatial and local nature and landscapes. Many of the works now on display have clearly recognisable nature themes (such as the big flower in *Flora*), or their themes are based on quite free visual association, on the verge of representativeness (running drops or fruits, for example).

The exhibition title, *Tutti Frutti*, indicates at least three things. In addition to the scientific conception of nature, mythological and magical conceptions of nature are included indicatively in two of my works. A book, mentioned in my research plan, will be published in connection with the exhibition, under the same title. Even though the catalogue does not literally introduce all of the fruits of my labour from the past 12 years, it is an extensive cross-section of my artistic work so far. The exhibition is the third and last exhibition included in my doctoral degree, which means that, also in this sense, all of my artistic fruits are now ready.

Markus Rissanen
[English translation: Elävä kieli]

In other words, I find it difficult to answer the question how Rissanen's art should be assessed relative to his research plan, if at all. Back in 2009, I already pointed out in my evaluation report that the relationship between Rissanen's research plan and his artistic process must be understood as being mostly metaphoric, and that Rissanen's artistic expression seems difficult indeed to link to his research plan, however interesting and relevant it may be as such. The 2013 exhibition reinforces these feelings, or should I say, reinforces the examiner's 'retrospective awareness'; I do not find essential changes in the matter at hand. The book published in conjunction with the show underlines the fact that the *Flower* of 2000 (M10), the *Water* of 2005 (M100) and the *Tutti Frutti* of 2012 (M143) are all aspects of the same continuum, and in so saying I have not forgotten that Rissanen has created other types of works over the years.

Instead of reviewing individual works in the exhibition or their themes, I can simply state that Rissanen's exhibition, as a whole is, properly executed, satisfies high artistic criteria, and is therefore acceptable as a component for his artistic doctoral thesis. Nevertheless, it remains unclear what the role of the three artistic production components is *vis-à-vis* the attainment of the key goals in his research plan. The matter will apparently not be resolved until the written component of the thesis is finished.

Tampere, 24 March 2013

Jyrki Siukonen

Pre-examination statement 2/2

Pre-examiner's statement on Markus Rissanen's exhibition
Tutti Frutti at Galleria Heino, 5 January – 3 February 2013

The subject of Markus Rissanen's artistic research is the similarities and differences between perceptions of nature and its constructed depictions. The title of his thesis is: *Constructed Images. Artistic imagination and scientific visualisation*.

Below are some comments regarding Rissanen's research plan.

In his research plan, Markus Rissanen gives a short account of differences between perceived natural forms and constructed natural forms. Perceived forms are those that we obtain through

our senses from nature; they consist of natural forms, colours and so on. Constructed natural forms are presentations of something that is not directly perceivable in nature, such as the internal structure of an object.

The core question in Rissanen's research is fascinating: Does there exist within human culture a common language of form for these two different ways of depicting nature, or are they mutually exclusive? Do all forms derive from nature, or is the human imagination capable of producing forms that are independent of nature? Can the origin of forms even in such cases be traced back to nature?

Tutti Frutti is Markus Rissanen's third and last exhibition to be included in his doctoral research. The exhibition is on show in a small room at the back of Galleria Heino. As I have not been able to see Rissanen's other shows included in his research, I have not been able to follow the development of his work.

The paintings in this exhibition are "visual depictions" of forms that can be found or observed in nature. This involves a wide spectrum of forms, such as flowers, leaves, plants, etc. The title of the exhibition, *Tutti Frutti*, is of course a reference to visual diversity, although for me the humorous title bears stronger associations with pastel-coloured American culture of the 1950s.

Reading Rissanen's description of the relationship between the written and the artistic component of his thesis, I find myself confronted by a linguistic problem. When Rissanen describes his paintings, he uses the same language as when he describes the theoretical content of his works. The use of such terminology in texts that are presented in an art context creates a complication. The main problem involves the content that words and concepts such as "perception" or "construction" acquire when he describes his artistic practice. I at least was not able to follow fully Rissanen's logic in this part of his research plan.

It seems to me that the starting point of Rissanen's work (based on the title of his research and my viewing of his exhibition) is artistic imagination inspired by scientific visualisations of nature. Rissanen raises very interesting questions when he reflects upon his own artistic practice: Where are the boundaries of visual representation when all scientific content is eliminated from them? What information can a work communicate when all that remains is the form and format of a presentation? The research plan does not seek to present answers to these questions.

The exhibition makes me wonder how Rissanen's thinking filters into his treatment of material, that is, painting. Because the works are paintings, the first reading is visual. I next pose the question: How might the work appear if it were read in some way? What information is filtered to me through the paintings?

Are there insights in the paintings that might lead my thoughts to the kind of thinking that Rissanen describes in his research plan? How does his practice relate to the theoretical ideas of his work? How can this be expressed in painting? What is the meeting like between theory and pure painting (a philosophy of form and colour)?

Because painting as an artform is a historical contract based on tradition, we tend to see what we are programmed to see. But what is it that we should see in Rissanen's works?

Also, problematic is the way that the eleven works in the show are hung, without any deeper thought about how the material should be organised. This makes it more difficult to recognise and interpret the ideas embedded in them. To take an example: the humorous piece *Dull Burl* is hung next to a piece entitled *Mother Nature* – *Mother Night*. The two works being quite different in tone, the hanging makes it difficult to read the individual works.

"Alongside the scientific conception of nature, also mythological and magical conceptions are implicitly present in these two works," Rissanen writes in an annex to the research plan. Future will tell, to what extent these two paintings are dead ends or new openings. My impression was that they fitted ill with the show as a whole, possibly because the thought process had not been taken very far in the case of these two pieces. They seem to be informational rather than stemming from painterly thinking.

In most of the paintings in the exhibition, a rendering of nature on a molecular level merges with forms observable in nature, such as flowers or leaves.

The works are of different sizes and the hanging is dense. This can of course be justified by the title of the show, *Tutti Frutti*: instead of pointing up individual paintings, Rissanen focuses on the works as a mass.

As I mentioned above, Rissanen has stated that his show is mainly built of free visual associations inspired by natural forms. I was of course curious to find out what such associations might be. Unfortunately, Rissanen does not discuss this in any depth, either in his research plan or in its annexes. Above all, I would have liked

to know that effects such associations may have had on the content of the paintings. I think this is a core question, one which Rissanen ought to address in greater detail in his text.

The paintings are not reflective, but descriptive. They do not "discuss" or "contemplate". Instead, they seem to tell about Rissanen's fascination with form and colour, and about art that is filtered through a tradition that underlines the importance of the surface of a painting.

The titles are often humorous and there is a lightness in the execution, expressed by the colourful palette. Through the use of such expressive devices, Rissanen succeeds in creating a "captivating" visual idiom that seduces the viewer with its surface and its organically rhythmic forms. Since Rissanen's method is based on free association inspired by natural forms, he might have let his brush move with less deliberation, allowing it to open up his ideas in that way. The gesture (the application of paint with brush) remains unchanged, except when the format changes. The one exception is the work titled 12 x 12. The approach is different here, the painting contains different layers that can be read as reflecting the different layers of natural structures.

If Rissanen wants his paintings to express the complex thinking that he describes in his research plan, in this he is less successful. I so saying, I am thinking primarily about the visualisation of the invisible mechanisms of nature, which is in fact a great challenge to any painter.

Can Rissanen's art be situated within the tradition of modernism, because he seems to emphasise form and colour at the expense of deeper philosophical content? Or would it be more accurate to say that his work is in fact linked with the interest in mysticism that was characteristic to early abstract art? I also find myself wondering how to position his works within the encounter with the viewer. As I pointed out earlier, these are important issues that Rissanen ought to consider in his work.

At the end of his research plan, Rissanen raises an interesting idea. He discusses natural formations that were first discovered through scientific research and that have only later become "visible" and been "observed" in nature. This kind of thinking introduces a dimension of the mystical into Rissanen's work, one that is very interesting yet also challenging for his research. I would

like to know more about the kind of inferences he makes from the relation between visual art and such ideas.

Markus Rissanen's exhibition led me to think especially about the relationship between his works and his research plan with its thought-provoking and inspiring ideas. In his paintings, Rissanen does what he set out to do: to describe natural formations and to translate the descriptions into the language of painting.

Regardless of my critical comments about the lack of depth in the work, Rissanen nevertheless creates paintings that work as he intends them to do. What remains somewhat unclear is how he would like to position the viewer relative to the reading of his works.

I recommend that Markus Rissanen's exhibition *Tutti Frutti* be accepted as part of his doctoral thesis.

Helsinki, 13 March 2013

Nina Roos, visual artist

[translated by Tomi Snellman]

Pre-examination statement 3/1

Pre-examination report on MA Markus Rissanen's work towards a Doctorate in Fine Arts, titled *Basic Forms and Nature*.

From Visual Simplicity to Conceptual Complexity

Markus Rissanen closes his thesis with a punchline: "I argue this work has been worth doing." One would need, in my view, some courage to stand up and disagree with him. *Basic Forms and Nature* namely marks a new phase in the history of artistic research in Finland, perhaps even worldwide. This is, to my knowledge, the first research work by a contemporary visual artist to produce a new scientific result, in this case in the field of mathematics. Whether such a leap presents a desirable move in the eyes of the doctoral programme at KuvA remains to be discussed. What happens if artists now want (or are asked) to prove things?

Markus Rissanen's doctoral studies have been a long-ish struggle between the practice of the painter and the mind of the geometrician. As I have pointed out in my earlier reports, his exhibitions (fine as they are) and the focus of his research have rarely met. Rather than friction between theory and practice, there often seemed to be the problem of two practices. As the work at hand

clearly shows, the only correct decision was to play down the role of painting and concentrate on the other aspects. At the end of the day, this means that Rissanen's exhibitions begin to look like an almost unnecessary bypath. There is perhaps a lesson to be learned here.

In KuvA, the ways of defining artistic research have always been varied and open-ended—and there is surely room for a fresh approach such as Rissanen's. However, his thesis, *Basic Forms and Nature* comes with a challenge and indicates that in the future it will become much more difficult to approve naïve descriptions of art-making as serious research. In other words, Rissanen's work does raise the stakes in our field of study, even if the science part is now presented as an appendix.

As a researcher, Markus Rissanen shows a good balance of curiosity and learning, and he succeeds in delivering a personal view on a wealth of information. Instead of being muddled by explanations of art philosophy, his writing follows the humanistic tradition of the history of science. This allows him to delve into the contributions of astronomers (Kepler, Galilei) as well as artists (Dürer, Cézanne, Kandinsky), and even those who worked in speculative arts (Fludd). Throughout Western history, the question of basic geometric forms has been kept alive by scientists and artists alike. As Rissanen shows, the tradition spans from Plato to Bauhaus and beyond.

The first part of his work (pages 13 to 36) is dedicated to the use of the three basic forms—the square, the circle and the triangle—as a kind of alphabet for art, regardless of the style period and its aesthetic preferences. Rissanen illustrates this historical line with a rich selection of material from the Renaissance to the 20th century, with added examples from the Middle Ages and ancient Egypt. He does not always make it clear to the reader which connections are based on his own observations, however. Take for example the comparison of three images shown on page 30 (Figure 2.16). This is a highly interesting example of the Wanderung of images, but was it Rissanen's keen eye that first noted this or someone else's? If the finding is new, it would be well worth indicating it and perhaps later writing a separate research article for an art history journal. However, if the same comparison has already been made elsewhere it would be more than necessary to give the appropriate reference.

In the following chapter of the work (pages 37 to 52), Rissanen pushes his way through a far thicker cultural undergrowth. The

results are not as clear-cut as in the previous chapter. In particular, the early sidesteps to Isis-Artemis mythology make him punish the reader with a set of unnecessary details of musical history (Mozart, Berlioz, Beethoven, etc.). The problem with Novalis and the entire Romantic excursion that opens the chapter is that while it serves as an excuse to include one of Rissanen's paintings (Fig 3.2 right), it also effectively obstructs a smooth shift from the earlier art-related discussion of geometric figures and the human figure (microcosmos) to the following science related discussion of nature and its presumably inbuilt language of mathematics (macrocosmos). At least for this reader, the whole thing would open up much better if started with Galilei (page 41). Such an editing would take nothing away from the main points of the chapter, already packed with information on the ideas of Kepler and Galilei and closing nicely with Rissanen's own snowflake-paintings.

As Rissanen discusses the forms of nature in the following chapter (pages 52 to 76), the way of handling the real matter poses a new challenge. Instead of showing examples from old literature, the author now opens up the whole world. At a rather fast pace, Rissanen looks for triangles, squares and circles from both organic and inorganic specimens, from microscopic and heavenly bodies alike, and then proceeds to the spiral and tree-like forms. At times, the resulting observations start to sound like truisms: "Some spiral forms in nature, like spiral galaxies, are vast, whereas some are extremely small like spirochete bacterium..." (page 64). To squeeze the plenitude and richness of natural forms into a few pages is indeed a difficult task. The introduction of the tree-form together with its cultural resonances comes closer to the earlier parts where the forms were discussed already within a historical and cultural frame, whether artistic or scientific. The move to the discussion of fractals works out well.

By now, Rissanen has approached his topic from several angles. There is more yet to come. In the chapter "The Nature of Forms" (pages 77 to 95), he first introduces attempts towards a mathematical theory of aesthetic measure in different shapes and then moves on to say something about Gestalt psychology, after which come the Voronoi partition and the Blum model. The word "cornucopia" appears a couple of times in Rissanen's text, and it also sounds like an apt description of his work as a whole. Nothing much is left untouched, so it seems. For the most part, these different

viewpoints and theoretical approaches build up to an almost encyclopaedic understanding of the notion of forms. An attentive reader finds much to enjoy. However, the moment Rissanen squeezes in a discussion of his own painting practice (pages 83 to 87) something changes: "Quite often I have used circles (or ellipses) to mark the ground in my paintings /.../ Quite often I have also used another oval shape ..." As he pens a description of his painterly forms (not as the current author but simply as *I*) Rissanen somehow cuts the intellectual cord to the history of forms he has so meticulously mapped in the previous pages. In my view, he is forced to admit that his colourful and often humorous paintings and his multifaceted studies on forms do not really meet but remain separate realms. This feeling is strengthened as soon he jumps to the next topic and takes us back to the Congo of some 20,000 years ago. The rest of the chapter is a dive into the history of representations of information.

This marks a divide in the work. What remains (pages 95 to Appendix C) could be a work on its own. Rissanen namely begins a soft landing towards the tiled surface *Sub Rosa*, first by giving a short historical introduction to geometrical tiling and then by describing his own thoughts and tests. I think Rissanen's description of his intuitive trial-and-error approach in tackling a complex geometrical puzzle makes a particularly interesting read (pages 118 to 134). The process, with its "erroneous way of thinking", produces an invention yet not a definite proof. One could say that Rissanen (whose mathematical skills are remarkable) shows a high degree of the *art of discovery* (ars inveniendi) but lacks the necessary *art of demonstration* (ars demonstrandi). For this, he needs the help of a professional mathematician, Jarkko Kari. Their joint paper on *Sub Rosa* (Appendix B) constitutes the main outcome of the research (in a rigorous sense of the word) and deserves full respect.

It seems that Rissanen's conclusions (outside the successful tiling problem) are twofold and appear under two headings. First, he gives his own classification of "conceptual systems" for studying and classifying geometric shapes (pages 146 to 153); this is a good attempt to present the development of the past millennia and the preceding 140 pages in a systematic way. It also serves to explain the subtitle of the work. Secondly, under the heading "Conclusions" (pages 154 to 158), Rissanen takes a retrospective look at his own text and the research questions he listed in the beginning (page 5). He now makes an interesting addition to the tale by

briefly introducing the 18th-century painter Alexander Cozens, whose idea for landscape painting was based on accidental blots. Is this finally a serious alternative to those ubiquitous squares, circles and triangles?

All in all, Markus Rissanen's work proceeds logically. He expresses himself clearly and gives accurate references. The literature he uses shines with breadth and depth. Needless to say, his decision to write the work in English will be met with satisfaction. This gives us hope that the results will be shared with a wider audience, not only in artistic research but also further afield. I would not be surprised if Rissanen's work finds the best response in circles other than those of painting. His main occupation (at least, so far) has a rather small role in all of this.

Currently, seven paintings by Rissanen appear in the main text (pages 1, 2, 52, 67, 84, 87). They serve to illustrate that Rissanen indeed has drawn inspiration from scientific imagery in his artistic practice. However, in the context of the thesis, I find his hand-made geometric sketches for *Hex Rosa* and *Sub Rosa* much more interesting. They reveal something of the thinking through drawing that formed the basis of his mathematical discovery. The paintings remain mere footnotes and also suggest a different, perhaps more reactive mode of thinking and working. The largely geometric and historical context of the thesis does not allow for a discussion on contemporary painting as a practice of its own. Thus, the painted part of Rissanen's work is deemed to be of secondary importance.

The manuscript is well ordered, and I trust its language will be checked before the final presentation. I think Rissanen could clearly cut away the unnecessary biographical timekeeping from the early pages of his work ("Around 2001, I became interested /.../ These questions led me eventually around 2005 to develop ..."). Surely a work as good as this deserves a slightly more poetic beginning. As for the rest, I have only some minor remarks to make.

There is repetition when introducing Dürer's *Underweysung* twice (pages 18 and 95) or giving Ernst Haeckel's years of life twice (pages 54 and 66).

In several places, Rissanen refers to himself as the "current author" and "I" simultaneously. This sounds rather funny, as in the following: "My secondary supervisor Tapio Markkanen pointed to the current author..." (page 4, note 7); "I argue it is because /.../ At least the current author confesses..." (pages 74–75); "The current

author finds it somewhat strange /.../ conclusions nevertheless seem correct to me." (page 78); and my favourite: "The current author agrees with Gabo /.../ but I don't agree with Gabo ..." (page 150).

There are many ways of transcribing Russian names. However, the common English form is Kazimir Malevich, instead of Kasimir Malevitch (page 25 *et passim*). I would argue for a little more emphasis to be given to Vitruvius already before the brief introduction of Le Corbusier and Aulis Blomstedt (pages 33 to 36). The architects' obsession with such systems originates from *De architectura* where Vitruvius draws the measurements of a perfect temple from the proportions of the human body. For the moment, there is no direct reference to the text of Vitruvius.

On page 34, the short paragraph mentioning the Duchamp brothers seems totally irrelevant and does not even make a good footnote (accepting that there already are some rather obscure footnotes in the text).

George David Birkhoff (page 77) was, in all likelihood, one of the best in his generation, but was he really "The leading American mathematician of his time", and if so, according to whom?

Last but not least, I think Rissanen somehow discredits much of the culture of the Middle Ages, Christian or Islamic, as he writes: "...worldview based on numeric relations was not totally forgotten even during the Dark Ages." (page 141, my emphasis). The present author would count the mathematical mind behind the great medieval cathedrals and polyphonic hymns, as well as the geometric brilliance of Alhambra, as strong proofs of a more than average understanding of numeric relations (not only as a continuation to what Pythagoras and Augustine thought but far more advanced).

It is my pleasure to recommend Markus Rissanen's written thesis with its rich cultural history of basic forms and the included presentation of his geometrical invention to be accepted.

Tampere, 27 November 2016

Jyrki Siukonen

Artist, Researcher, Doctor of Fine Arts

Pre-examination statement 3/2

Pre-examiner's statement on Markus Rissanen's thesis *Basic Forms and Nature: From Visual Simplicity to Conceptual Complexity*

Rissanen's doctoral research explores, both historically and through the use of examples from natural sciences and art history, the relationship between art and the artist to scientific knowledge as well as scientific ignorance. It questions how empirical descriptions of nature and works of art can be compared with those expressed conceptually, or in this case, using mathematics. The thesis also discusses how artists have perceived these abstractions as implicit constituent parts of their work.

Reading a thesis entitled *Basic Forms and Nature*, one must ask how the writer limits or defines the 'basic forms' mentioned in the title. In the introduction, Rissanen mentions some basic forms which in a two-dimensional world correspond to circle, square, triangle and rhombus. In the introduction he also mentions a branching tree, which does not belong to the same class as the first-mentioned forms. For some reason, the only three-dimensional forms mentioned in the introduction are tetrahedron, hexahedron, octahedron, dodecahedron and icosahedron. Therefore, at this point in the thesis, the writer has not made it explicit what the 'basic forms' mentioned in the title are, and how they have been used in art.

In Chapter 2 the writer discusses the role of various simple basic forms in art. The chapter is well written and structured, and it shows that the writer has immersed himself in the subject. Chapter 3 contains interesting observations on the subject that extend all the way to the present. The writer has examined the material extensively and thoroughly, and the chapter also contains references to his own works of art. It is of course particularly important in artistic research to retain links to art and art history, that is, to the context in which the thesis is presented and evaluated. In this chapter that is accomplished.

In Chapter 3 the writer continues with a good basic examination of the subject of the study, nature. The subject is the "Grand Book of Nature", and the writer presents a survey of the basic building blocks of observation of nature and abstraction. In view of the subject of the research, it is necessary to analyse both animate and inanimate nature so as to be able to take the logical next step to

the forms of nature. Chapter 3 proves that the writer knows well the history of the subject that interests him and of course known natural scientists. It is also important that the writer has explored these matters in his paintings, which are presented in this chapter.

There is of course an infinite number of forms in nature, so it is too challenging unless one limits the forms discussed to the basic forms presented in the thesis. Similar forms are found in nature, as well as tree-forms, which the writer added to the basic forms already at the outset. Using these elements, nature can be depicted with a craft, such as painting, as the writer has done. Painting is the projection of a three-dimensional world on a two-dimensional plane; it freezes the world into a stable, unmoving form, and that is what the writer's paintings do. Now the writer justifies the inclusion of a branching tree form into the class of basic forms by arguing that the branching tree is a form of nature not only in the sensory world, but also in the conceptual world. This does in a sense violate the idea of pure, basic forms, but of course the tree is natural form for the free-flowing line of a pen, and may, if you like, be seen as a basic form.

In a section discussing natural forms, the writer has to account for chaos theory and fractals. His aim in the thesis is to find justifications for the static and craftlike quality of his own paintings, as visualisations of dynamic modelling of nature can only be achieved through exhaustive computer-based work. For this preliminary examiner, this is an interesting point in that it represents the culmination of two ideas regarding the mathematical modelling of the world, the static and the dynamic model. We may say that this is the case also in art. In simple terms, either the artist creates two-dimensional works that are hung on a wall, or three-dimensional elements installed in space, or dynamic live art. For this examiner, who herself is a performance artist and chaos mathematician, this section of the thesis represents a meeting of the two worlds.

It would have been a serious omission if the writer had not addressed the dynamic aspect. Dynamic visualisations in science are today highly developed, particularly in the field of non-linear phenomena and fractals. We must remember, however, that these types of visualisation belong to the field of science, not art. For the human brain to use mathematics to create representations of natural forms is the precise opposite of natural landscapes as envisioned by an artist, for the artist's aim, specifically, is to be free of

truths constrained by science and to create a totally independent vision of what he sees. The difference between these two viewpoints is not elucidated clearly enough in the thesis; the writer has narrowed his focus to a discussion of static forms that supports his own creative work.

The heading of Chapter 5 is “Nature of Forms”. This is an important chapter, because it contains a comprehensive account on how one can attain certain forms, such as the oval. The writer uses the oval in his own works; according to him, it is not a natural form but an artefact. Such differentiation between concepts or basic forms seems rather obscure and difficult to understand. Is the writer suggesting that if the viewer observes a branching tree, a cylinder, a cone or a pseudo-text in the painting, the painting is somehow more natural? Are not all the traces created by an artist ultimately artefacts? Perhaps the confusion stems once again from the fact that the purpose of the text is to accompany the writer’s own paintings featured in this chapter. This is nevertheless positive in the sense that, since this is an artistic thesis, it would have merited more connections to the writer’s own works.

Chapter 6 discusses constructed forms and found structures. It provides an account of the field of mathematics that the writer has researched with care, starting from the way ancient philosophers speculated about tiling a plane with regular convex polygons. This is a thoroughly studied and also visualised area of geometry today. The concept of tiling is presented in the thesis very clearly and logically, paving the way to an exploration, with pen, paper and the mind, of this examiner’s mathematical passion, Penrose tiling, as well as an expansion of the concept of tiling. This is one of the fundamental tasks in mathematics, to provide a general proof of something that works with certain specific parameters. Proof of the mathematical generalisation of Penrose tiling was eventually provided by Jarkko Kari, professor of mathematics at the University of Turku.

The pictures of the research process constructed in pencil on paper by Rissanen are a kind of artistic contribution to this process. Since the visualisation of the tiling (named *Sub Rosa* by the writer) has required mathematical calculatory algorithms, it is a form of pure scientific visualisation not unlike fractals. The result is undeniably very beautiful and visually multi-dimensional. That is a problem indeed for a painter—when computer-generated beautiful

forms are products of the mind rather than of the hand, and the artistic component of the thesis consists of products of the hand. This leads to an unavoidable conflict, one that was not present in the first part of the thesis, which succeeded in linking the works of art with the text rather well. Detailed mathematical explanations and figures are fortunately provided in the annexes, which is a good thing. Coming from an entirely different field, they would be out of place inside the text.

Since the annexes make the mathematical aspect of the thesis sufficiently clear, the detailed mathematical explanations in Chapter 7 fail to add anything of interest to the matter on a general level, and only succeed in alienating the reader. Because this is an artistic doctoral thesis, an excessive emphasis on mathematics is counterproductive. As it is, there is already too much mathematics even for a mathematician. It is understandable, and indeed a constant in the field of mathematics, that people explain their achievements eagerly—that is in fact a downside of the mathematical profession—discussions with colleagues. It might be interesting, instead, if a computer were to be allowed to draw different *Sub Rosa* tilings with different parameters. Above all, the question that arises here is, what are the links of tiling with the writer’s artistic work.

Before presenting conclusions, the writer provides a kind of summary of the increasing complexity and declining visual simplicity of concepts. Arguments for this view are provided, as well as arguments for the over-emphasis on tiling and mathematics in the concluding chapter.

I accept the doctoral thesis as it is and recommend that it be granted permission to publish. In my statement I have presented some observations regarding defects in the thesis, but I do not require them to be amended; the structure of the research is acceptable for a doctoral thesis. Moreover, the application of a historical and mathematical approach has provided logic to the research. With his thesis, the writer has demonstrated sufficient knowledge and scholarship in the subject under examination. And that is, after all, the main goal of the postgraduate degree.

Helsinki, 12 December 2016

Irma Luhta, Doctor of Art

Lecturer, Economic Mathematics, Turku School of Economics

Performance artist Irma Optimisti

Pre-examination statement 3/3

Preliminary examiner's report on the doctoral thesis of Markus Rissanen: *Basic Forms and Nature. From Visual Simplicity to Conceptual Complexity*

The task Markus Rissanen sets for himself in his thesis is to analyse how nature is depicted using geometric basic forms. He articulates his research material already in the title of the thesis: from visual simplicity to conceptual complexity. The thesis is an ambitious attempt to analyse visible as well as invisible basic forms and constellations of nature from both an art-historical and a mathematical perspective.

The text of the thesis evolves into the most varied abstract mathematical theories based on the analysis of geometric patterns. As Rissanen is also versed in advanced mathematical thinking, his thesis is indeed an unusual artistic doctoral thesis.

The core question of Rissanen's doctoral research is: How have the basic forms of the circle, square and triangle been considered basic forms in visual art? Rissanen is also interested in how these forms appear in nature, without any human influence. He discusses whether the apperception of these forms involves interaction between visual art and science. Has the evolution of forms representing nature come to an end, or is it possible that new forms might still emerge?

Apart from the "Introduction" and "Conclusions", the written component of Rissanen's thesis is divided into seven chapters. These chapters are accompanied by three annexes in which Rissanen presents his mathematical research.

Markus Rissanen's thesis covers a very wide range of material. Since much of his text lies beyond my area of expertise, I have limited my statement on his thesis to an examination of the text in an artistic context. I also discuss structural problems of the text itself.

In the "Introduction", Rissanen gives an account of the basic premises of his research. Among other formulations, he presents the key concepts as follows: I admit that I had difficulty following Rissanen's thinking. For instance, he puts the section on "Theory of Forms" at the end of the chapter. I question his choice: Is this really the right place for this section? Understanding Rissanen's thesis requires expertise on the part of the reader, because his

text moves between so many scientific disciplines. That is why it is important for concepts to be defined clearly. I think Rissanen fails to provide a clear structure in the important introduction so as to give the reader a coherent view of the content of the thesis.

Because Rissanen's mathematically oriented research material is so heterogeneous, the titles of the chapters should need to communicate their content as precisely as possible. As it is, the titles are so suggestive it is difficult to infer what is discussed in the chapter. For example, the title "The Nature of Forms" makes the reader wonder about the actual referent of the word "form".

The chapters lack subheadings that would give focus to content. Chapter 2 only contains one subheading, for instance. Instead, when Rissanen wants to emphasise something at the beginning of a chapter, he holds the passage (as on page 16). This way of providing emphasis, when it continues throughout the entire text, becomes distracting. In most cases, the purpose would have been served better by providing a succinct subheading.

Chapter 4, "The Forms of Nature" (pages 52–74), should have been divided into sections with clear subheadings. Now it contains only one subchapter, "Organic forms". The chapter is so broad in terms of its content and data that the reader has difficulty making sense of the dense labyrinth of material. A more articulated structure with more background material, subchapters and succinct headings, would have made it easier to read. The reader's task is also made more difficult by the fact that the footnotes have almost the same length as the text itself in some chapters.

Chapter 5, "The Nature of Forms", in which Rissanen discusses the "visual recording of information" contains some extremely interesting information. It would have been better if Rissanen had provided a concise statement of the contents of the chapter right at the start. It would have made the text more accessible to a reader not familiar with mathematics. It would in fact have improved the readability of the entire thesis if all chapters had a clear introductory section in the beginning.

In the above, I have mentioned structural problems in some of the chapters of the thesis. Rissanen's text resembles at times a private stream of consciousness, or a jigsaw puzzle in which pieces from different scientific disciplines are searching for their proper place, without always finding it.

Reading Markus Rissanen's mathematically oriented text one inevitably wonders about the relationship of the text to his artistic project. It is made clear to the reader (between the lines) that Rissanen is not only an artist but also a mathematician. The topic of his research lies in the fields of both art and mathematics, and Rissanen is quite obviously capable of profound analysis in both areas.

I would have liked to see Rissanen account for his choices in the "Conclusions", to explain how he links together the components of his research, without forgetting his own artistic works or practice. Otherwise, he presents his ideas in an interesting way in the "Conclusions".

Markus Rissanen has had three exhibitions that form part of his research. The most recent was at Gallery Heino in 2013; I was the examiner of the show. Rissanen's paintings depict natural formations and natural states. In the thesis, he says he uses two types of representations in his art: forms and states that we can identify in nature, on the one hand, and representations associated with scientific constructions and visualisation, on the other.

The core concern in the thesis is not Rissanen's artistic work but the construction of theories built around basic geometric forms such as triangle, square and circle, which are familiar from the history of art. The thesis develops from reflections on the basic forms into highly advanced thinking mathematical formulae derived from geometry. This is not to say that Rissanen would leave his artistic work outside his thesis. In fact, the text begins with a short introduction to his painting project. He has also included photographs of his paintings in the text, on pages 51 and 67, and in Chapter 5, for example.

Because his artistic work is included in the text of the thesis, a few pointers are in order here. Rissanen's analysis of his artistic work fails to reach the same level of sophistication in his text as the other parts. I was left with the impression that the core focus of Rissanen's interest is not on this aspect of the research; it is something that he sets out quite clearly in the very research question. The reader is left with an impression that the conceptual background of the artworks (scientific visualisation) is defined and determined beforehand; in a way, everything that needs to be said on the subject has been already said. The research aspect is lacking.

Based on Rissanen's text one is tempted to say that the artistic process itself seems simple and straightforward when compared

with the mathematical process. It is also possible that this is how the artist sees the matter himself.

It is also possible to interpret the content of the thesis as follows: Rissanen's artistic work was originally inspired and later set off by advanced abstract thinking. This is clearly the initial and fundamental position for Rissanen. We can indeed say that painting has led to an interesting chain reaction in his thinking. I wish to make the following comment, however: In my view, Rissanen has failed to provide a convincing definition of the general relationship of his artworks to his text. Artistic thinking can, of course, never be "proved" true... scientifically (p.1, footnote 1). However, the language of art does rely on sophisticated thinking, just as science. It would have benefited Rissanen's thesis, if he had expressed this more emphatically in his text. It would, among other things, have offered for consideration the question of whether there exist some other thought models (other than representations) that can bring together Rissanen's paintings and geometry. Or should we think that in his case these are two fundamentally and mutually different practices?

The further the thesis progresses, the firmer becomes mathematician Rissanen's grip on the text. Chapter 2, in which he analyses basic forms, contains references to the Bauhaus School. In Chapter 6, Rissanen discusses the geometric constructions of Dürer and places them in the context of his own geometric observations, presented in annexes A and B. He also makes interesting references to the works of Paul Klee (p. 83, Chapter 5). A broader artistic context for geometric forms would have helped the reader to understand the multiple connections. It would also have given the text a more balanced structure.

Markus Rissanen's thesis makes unquestionably for interesting, challenging and thought-provoking reading. It is fascinating to follow the way he develops his ideas. He penetrates ever deeper into interpretations and visualisations of nature, ultimately developing ground-breaking mathematical research results.

As a visual artist, I am extremely impressed by how mathematics and quantum physics can be used to interpret the invisible and the abstract. Rissanen demonstrates this in an extremely interesting way in Chapter 8.

Markus Rissanen's method gives an opportunity to examine the connections between different scientific practices. For an artistically

oriented reader, this gives a chance to discover unexpected viewpoints and structures of thought.

Rissanen's thesis is a truly ambitious project. I cannot but admire how he has mastered such a vast amount of information. The extensive and impressive bibliography demonstrates Rissanen's determination to study his topic of research in great depth and detail.

As I have stated above, the reader finds the text at times difficult to grasp because of the vast extent of the area of study Rissanen covers. Occasionally Rissanen gets tangled up in the depths of his conceptual labyrinth. Instead of clearing up an idea, he gathers up more sources in support of his argument, which makes the text heavy reading.

Rissanen invests all his passion and creative capacity in the thesis. *Sub Rosa*, the mathematical discovery he presents in an annex, is proof of this. One is, however, justified in asking how well his mathematical thinking links to his artistic practice. Since Rissanen does not address this question in his thesis, the text does not offer any concrete material for discussing the issue.

Markus Rissanen's ambitious and impressive thesis can indeed be considered an original doctoral thesis in artistic research. It shows us a surprising context and stage for his artistic work.

I eagerly wait for Rissanen's next exhibition. I believe it will give us an answer regarding the direction that his capacity for exceptionally abstract thinking will take his artistic work in the future.

My recommendation to the Preliminary Examination Board is that Markus Rissanen's challenging and extremely interesting manuscript be accepted as part of his doctoral thesis in fine arts.

Helsinki, 8 December 2016

Nina Roos

[translated by Tomi Snellman]



Case 6

Elina Saloranta (2017):

*Laatukuvia ja kirjallisia kokeiluja /
Genre pictures and experiments in writing.*

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-44-2>

<https://www.researchcatalogue.net/view/275593/275594>

Doctoral studies started: Autumn 2006

Doctoral degree granted: 31 May 2018

Elina Saloranta's thesis is a pattern-setting model with respect to three issues. Firstly, it is the first doctoral thesis at KuvA that was conceived in accordance with the structure of what in science universities is called an article-based dissertation. Three of its six parts, or, "audiovisual essays", were published as peer-reviewed expositions¹ in *Journal for Artistic Research* (issue 0) and *RUUKKU – Studies in Artistic Research* (issues 2 and 4). We have included the public peer-review statements concerning them here as well. They serve as examples of peer-review culture in the field and address issues that are relevant also beyond artistic doctorates. Second, Saloranta's thesis is the first doctoral thesis in Finland—and one of the first ones internationally—that was published through the Research Catalogue (RC), which is an international database and publication platform of artistic research. To date, RC is used by more than 15,000 artist-researchers, several art universities, and

¹ Research presentations combining documentations of artistic works and processes with contextualising gestures and theoretical framings are, especially in the context of JAR, called "expositions". On expositiveness see for example *Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Eds. Michael Schwab and Henk Borgdorff. Leiden University, 2013.

four peer-reviewed journals. Third special feature in Saloranta's thesis is its bilinguality (Finnish-English). Saloranta has written all texts in Finnish, but she has commissioned English translations of them during the process. In the final pre-examination, a complete bilingual manuscript was at hand. It is also worth noting that Saloranta uses the pre-examination process systematically as a means of building up a fecund dialogue with the pre-examiners. As a further peculiarity it needs to be mentioned that the already excessive amount of six parts (including the integrative chapter) of Saloranta's thesis were pre-examined altogether in eight steps due to the non-synchronisable publication schedules of the different publication platforms involved. This kind of situation is not optimal and can be avoided through realistic scaling of the doctoral project.

Pre-examined parts of the doctoral thesis:

1. Videoteos *Tango Lesson* (2007) ja essee "Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta" (Suomen valokuvataiteen museo 10.6.–30.8.2009).
2. Videoteos *Huone* (2008) ja essee "Miltä hiljaisuus kuulostaa?" (*Journal for Artistic Research* 0, 2011). Video oli esillä myös Helsingin Taidehallin Studiassa 6.3.–31.3.2010.
3. Videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) ja *Heijastuksia ikkunaruudussa* (2012) sekä essee "Hienopesu 40 astetta". Videot olivat esillä Helsingin Taidehallin Studiassa 28.4.–3.6.2012, ja essee julkaistiin Lähikuva -lehdessä 3/2013.
4. Videoteos *Aamu* (2013) ja essee "Videoteos laatukuvana" (*Ruukku* 2). Video oli mukana myös Turku Biennaalissa 2013 (Aboa Vetus & Ars Nova 9.5.–1.9.2013).
5. Videoteos *Voices of Consolation* (2014) ja essee "Lohdutusten arkisto" (*Ruukku* 4).
6. Lukijalle osoitetun kirjeen muotoon kirjoitettu kokoava johdanto sekä "sanaton epilogi", videoteos *Kuultokuvia menneisyydestä*. Opinnäytetekonaisuus koostettuna *Research Catalogue* -alustalle.

Abstract:

Genre pictures and experiments in writing is a study in article form of the interaction between image, word and sound. It consists of five essays, which have been published or otherwise made accessible to the public in various forums for artistic research, plus a total of

seven video works. The last of these videos is a wordless epilogue. The thesis also includes an introduction in the form of a letter.

The subject matter of my research derives from the miraculous experience in which sound brings an image to life, and so the questions I ask are very practical ones: "What would happen if I put the clink of a spoon here? And what if I bring it forwards a few seconds?" But my treatment of the topic is not limited solely to the artworks, since, as the work has progressed, I have realized that writing, too, involves an investigation of image, word and sound or (my own) voice. The text component of my thesis can further be linked to the tradition of experimental research writing. When making each of the essays, I have thought: "Can one write like this? Is this acceptable in the research community?"

My texts are also experiments in the sense that in them I explore various genres of writing. In the first essay, "Tango Lesson—Study on the encounter of empirical science and art", the research focusses on scientific texts, even if the result is actually close to being conceptual art, playing with science. In the second essay ("What does silence sound like?") I practise drama writing, in the third ("Delicate wash 40degrees") I keep a diary, and in the fourth ("A videowork as a genre picture") I review literary means with the help of the writer Riina Katajavuori. The fifth text ("An archive of consolation") is the most radical of my experiments, since in it I imagine an essay as being a house with different rooms, and ask: Could a research text be constructed in the same way as a picture? This question is linked with a broader consideration of how to write as a visual artist, and can be seen as being one of the results of my research.

Another result is the videowork *Voices of Consolation* (2014), consisting of interiors by the Dane Vilhelm Hammershøi (1864–1916). To be sure, the other works are end results, too—not data or source material—but I see them as kinds of interim statements of account, while *Voices of Consolation* is the sum total of all my research, a genre painter's equivalent of the journeyman's demonstration work. As a by-product of my studies I have, in fact, realized that, even though I make videoworks, at heart I am a painter, and my works are kinds of contemporary genre pictures, i.e. tableau-like scenes from everyday life.

The methods used in my research reflect the way I make art: I set up the camera in the corner of my home laboratory and watch what happens. If I don't have time for anything else, I keep a diary or

write letters. Another thing that has become a key method has been ‘inviting guests’, i.e. asking for the help of other artists or researchers. In addition to the writer Riina Katajavuori, the guests in my study include the sound designer Tatu Virtamo and the graphic designer Jorma Hinkka, plus the members of the Nordic Summer University’s artistic-research study circle. Thanks to them my work has not been a lone slog, but a form of collective play; “lab work”, in the sense that the term is used in performing arts circles.

The publication platform for my thesis, Research Catalogue, is an international database of artistic research, which makes it possible to publish essays and videoworks together.

Tiivistelmä:

Laatukuvia ja kirjallisia kokeiluja on artikkelimuotoinen tutkielma kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta. Se koostuu viidestä esseestä, jotka on julkaistu tai julkistettu erilaisilla taiteellisen tutkimuksen foorumeilla, ja yhteensä seitsemästä videoteoksesta. Teoksista viimeinen on sanaton epilogi. Lisäksi kokonaisuuteen kuuluu kirjeen muotoon laadittu johdanto.

Tutkimukseni aihe juontaa juurensa siitä ihmeen kaltaisesta kokemuksesta, jossa ääni saa kuvan elämään, ja siksi kysymyksenasetteluni ovat varsin käytännöllisiä: ”Mitä tapahtuu, jos laitan tähän lusikan helähdyn? Entä jos siirrän sitä muutaman sekunnin eteenpäin?” Aiheen käsittely ei rajoitu kuitenkaan pelkkiin teoksiin, sillä työn kuluessa olen ymmärtänyt, että myös kirjoittaminen on kuvan, sanan ja (oman) äänen tutkimista. Tekstien puolesta opinnäytteeni voidaankin liittää kokeilevan tutkimuskirjoittamisen traditioon. Jokaista esseitä tehdessäni olen miettinyt: ”Voiko näin kirjoittaa? Onko tämä hyväksyttävää tutkimusyhteisössä?”

Tekstini ovat kokeiluja myös siinä mielessä, että tutkin niissä erilaisia kirjoittamisen lajeja. Ensimmäisessä esseessä ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta” tutkiminen kohdistuu tieteellisiin teksteihin, vaikka lopputulos onkin lähinnä käsitetäidettä, tieteellä leikittelyä. Toisessa esseessä (”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”) kokeilen dialogin kirjoittamista, kolmannessa (”Hienopesu 40 astetta”) pidän päiväkirjaa ja neljännessä (”Videoteos laatukuvana”) tarkastelen kaunokirjallisia keinoja kirjailija Riina Katajavuoren avustuksella. Viides artikkeli ”Lohdutusten arkisto” on kokeiluistani radikaalein, sillä siinä kuvittelen,

että essee on talo, jossa on erilaisia huoneita, ja kysyn, voisiko tutkimustekstiä rakentaa samalla tavalla kuin kuvaa. Kysymys liittyy laajempaan pohdintaan siitä, miten kirjoittaa kuvataiteilijana, ja sitä voidaan pitää yhtenä tutkimukseni lopputuloksista.

Toinen lopputulos on tanskalaisen Vilhelm Hammershøin (1864–1916) sisäkuvista koostuva videoteos *Voices of Consolation* (2014). Toki muutkin teokset ovat lopputulemia – eivät siis aineistoa – mutta koen, että ne ovat jonkinlaisia välitilinpäätöksiä, kun taas *Voices* on koko tutkimukseni summa, laatukuvamaalarin kisällintyö. Opintojeni sivutuotteena olen nimittäin oivaltanut, että vaikka teen videoita, sisimmältäni olen maalari, ja teokseni ovat eräänlaisia nykyajan laatukuvia eli taulumaisia kohtauksia jokapäiväisestä elämästä.

Tutkimukseni menetelmät heijastelevat sitä, millä tavalla teen taidetta: pystytän kameran kotilaboratorioni nurkkaan ja katson, mitä tapahtuu. Jos en muuta ehdi, pidän päiväkirjaa tai kirjoitan kirjeitä. Keskeiseksi menetelmäksi on muodostunut myös ”vieraiden kutsuminen” eli avun pyytäminen toisilta taiteilijoilta tai tutkijoilta. Kirjailija Riina Katajavuoren lisäksi tutkielmani vieraisiin kuuluvat mm. äänisuunnittelija Tatu Virtamo ja graafikko Jorma Hinkka sekä Pohjoismaisen kesäyliopiston taiteellisen tutkimuksen opintopiiri. Heidän ansiostaan työskentelyni ei ole ollut yksinäistä puurtamista vaan kollektiivista leikkiä, ”labraamista” siinä mielessä kuin sanaa käytetään esittävien taiteiden piirissä.

Opinnäytteeni julkaisualusta on kansainvälinen taiteellisen tutkimuksen tietokanta Research Catalogue, joka mahdollistaa esseiden ja videoteosten julkaisemisen yhdessä.

Tutkimussuunnitelma (kevät 2009)

Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta

Tutkimukseni aihe liittyy kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutukseen liikkuvan kuvan teoksissa. Aihe on laaja, mutta se rajautuu tarkemmin niihin teoksiin, jotka toteutan jatko-opintojeni puitteissa. Tavoitteena on eräänlainen audiovisuaalinen esseekokoelma, joka koostuu tekstien lisäksi videoteoksista.

Kiinnostukseni kuvaa ja sanaa kohtaan alkoi jo vuosia sitten, samoihin aikoihin, kun löysin välineeksi liikkuvan kuvan. Olin tuolloin opiskelemassa Yhdysvalloissa, ja tein työtä, jonka materiaalina

olivat kotoa tuodut kirjeet. Tarvitsin siis välineen, jonka avulla voisin yhdistää tekstiä kuvaan ja käyttää samalla kahta eri kieltä. Elokuva ja video mahdollistivat tämän. Pian ymmärsin, että sanat eivät olleet irrallisia tavasta, jolla ne lausuttiin. Näin löytyi tutkimukseni kolmas elementti, ääni.

Erilaisista taiteellisen tutkimuksen määritelmistä koen lähimmäksi mallin, jonka Tuomas Nevanlinna on hahmotellut Kuva- taideakatemian julkaisussa *Taiteellinen tutkimus* (2001). Siinä taiteilija asettaa itselleen jonkin kysymyksen, ja lähtee sitten etsimään siihen vastausta taiteellisten produktioiden avulla. Kokeiden tulokset kirjataan muistiin samalla kun niitä verrataan muiden tekijöiden ajatuksiin, teoriaan ja traditioon. Näin ajateltuna taiteellinen ja analyttinen osuus on mahdollista yhdistää luontevasti toisiinsa. Painopiste ei ole menneessä tuotannossa vaan uusissa teoksissa, jotka toimivat samalla tutkimuksen välineinä.

Käytännössä tutkimuskysymys ei yleensä ole valmiina mielessäni vaan se muotoutuu vähitellen työskentelyprosessin aikana. Videoteokseni *Tango Lesson* (2007) on tästä hyvä esimerkki. Teoksessa kamera seuraa raskaana olevaa naista, joka harjoittelee argentiinalaista tangoa. Kun video kuvattiin, en tiennyt miten sitä käytäisin. Myöhemmin tutkimuskysymykseksi muodostui se, miten kohdussa oleva lapsi kokee tanssin – tai mitä hän kuulee äidin vatsanpeitteiden läpi. Kysymykseen vastaaminen edellytti perehtymistä kohdun äänimaailmaa koskeviin tutkimustuloksiin. Siten työn yhdeksi teemaksi nousi kohtaaminen empiiriseen tieteen kanssa. Viimekädessä teoksen ääniraita rakennettiin kuitenkin taiteellisin perustein, mielikuvia ja metaforia hyödyntäen.

Kirjoittaessani pyrin pysymään uskollisena sille, miten teokseni ovat syntyneet. Lähden liikkeelle tekoprosessista, ja pysähdyn reflektoimaan sopivissa kohdin. Tyyliä on lähinnä henkilökohmainen essee. Tutkimussuunnitelmani otsikossa käytän myös sanaa ”tutkielma” (*study/ étude*), jolla tarkoitan sekä kirjallisia että taiteellisia osioita. Pidän tuosta sanasta, koska se viittaa kuvataiteen traditioon. Siitä tulevat mieleen vanhanaikaiset mallitutkielmat, taiteilijoiden tapa tutkia asioita piirtämällä.

Tango Lessonin lisäksi olen saanut tähän mennessä valmiiksi teoksen *Huone* (2008). Se tallentaa eräässä makuuhuoneessa tapahtuneet muutokset sen jälkeen, kun huoneen asukas on kuollut. Molemmat videot ovat esillä Pariisin Suomi-instituutissa 16.4.–23.5. 2009. Lisäksi näyttelyssä on mukana kaksi vanhempaa teostani,

Rakastavaisten vuode (2004) ja *Unohtuneet sanat* (2005). Vaikka nämä teokset ovat valmistuneet jo ennen opintojani, käytän niitä aineistona opinnäytteeni kirjallisessa osassa.

Tango Lesson tulee esille myös Suomen Valokuvataiteen museon Projekti-tilaan 10.6.–30.8.2009. Kirjoittamani artikkeli ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta” on samaan aikaan luettavissa museon verkkosivuilla. Pyrin kirjoittamaan opinnäytteeni kirjallista osaa artikkelinomaisesti sitä mukaa kun uusia teoksia syntyy. Valmis ”väitöskirja” on julkaisu, joka sisältää tekstien lisäksi videoteokset DVD:lle tallennettuina. Näin taiteellinen ja analyttinen osuus ovat fyysisesti yhdessä.

Seuraavaksi aion kirjoittaa *Huone* -teoksen tekoprosessista. Teksti pohjautuu nauhoitettuihin keskusteluihin minun ja äänisuunnittelijani välillä. Samalla työstän kolmatta videoteosta, jonka työnimi on *Kaksi huonetta ja keittiö*. Siinä kuvataan lapsen kehitystä vastasyntyneestä kolmivuotiaaksi asti. Teoksen ääniraita keskittyy erityisesti kielen oppimiseen.

Tutkimukseni ohjaaja on Elina Heikka.

Elina Saloranta
Helsinki, 1.6.2009

Linkittävä paperi 1

Esitarkastajille,

Lähetän ohessa esitarkastettavaksi videoteokseni *Tango Lesson* (2007) ja siihen liittyvän artikkelin ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”. Teos on esillä Suomen valokuvataiteen museon Projekti -tilassa 10.6.–30.8.2009. Artikkelin julkaistaan samaan aikaan museon verkkosivuilla. Vihko on luettavissa myös näyttelytilassa pienen pöydän ja lukulampun ääressä. Teksti on siis osa näyttelyä, mutta samalla sen on tarkoitus olla osa opinnäytteeni kirjallista osuutta. Opinnäytteeni muistuttaa rakenteeltaan artikkeliväitöskirjaa, joka muotoutuu vähitellen eri aikoina kirjoitetuista esseistä.

Aiemmin keväällä *Tango Lesson* oli mukana näyttelyssäni *Chambres intimes* Pariisin Suomi-instituutissa. Kuten valokuvataiteen museossa, teos oli heijastettu seinään videoprojektorilla. Näyttelyyn kuului myös kolme muuta videoteosta vuosilta 2004–2008: *Rakastavaisten vuode*, *Unohtuneet sanat* ja *Huone*. Näistä *Huone* on syntynyt

osana jatko-opintojani, muita teoksia käyttäen aineistona opinnäytteeni kirjallisessa osuudessa. Alun perin tarkoitukseni oli toimittaa esitarkastajille dokumentaatio koko näyttelystä mutta keskusteltuani Jan Kailan kanssa suunnitelma muuttui. Totesimme, että on selkeämpää katsoa teokset vasta sitten kun niihin liittyvät tekstit ovat valmistuneet. Tätä puoltaa myös se, että videoni eivät ole installaatioita joissa tilallisilla ratkaisilla olisi keskeinen merkitys.

Liitteenä on vielä päivitetty tutkimussuunnitelmani. Sen otsikkoa ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta” voidaan pitää työnimenä, jonka avulla olen päässyt alkuun. Myöhemmin tutkimuksen aihe rajautuu, ja se on ehkä mahdollista pukea kysymyksen muotoon. Käsitykseni taiteellisesta tutkimuksesta on pohjimmiltaan hyvin yksinkertainen, sillä koen, että teoksissani on aina ollut jokin tutkimuksellinen ulottuvuus. *Tango Lessonissa* se liittyi ääniraitaan, tulevat tekstit saattavat painottua toisin. Kaikkien artikkelien valmistuttua kirjoitan opinnäytteeseeni esipuheen, jossa kokoaan esiin nousseet teemat yhteen.

Elina Saloranta

Esitarkastuslausunto 1/1

Lausunto Elina Salorannan videoteoksesta *Tango Lesson* (2007) valokuvataiteen museossa 10.6.–30.8. 2009 sekä sen yhteydessä yleisölle jaetusta artikkelista ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”

Videoteos *Tango Lesson* (4 min.) ja siihen liittyvä artikkeli on osa Elina Salorannan artikkeliväitöskirjan tapaan rakentuvasta kuvataiteellisesta opin- ja taidonnäytteestä. Alustava tutkimussuunnitelma on otsikoitu ”tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta”, ja se tulee Salorannan mukaan ymmärtää työotsikkona, joka jatkossa muotoutuu ja tarkentuu. Nyt tarkasteltavana oleva teos painottuu lähinnä kuvan ja äänen suhteeseen, sillä sanoja ei käytetä. Siinä missä kuva koostuu yhdestä ainoasta käsivaralla taitavasti kuvatusta otoksesta, ääntä on Salorannan selostuksen mukaan pohdittu ja muokattu pitkäänkin.

Olen nähnyt Elina Salorannan videoteoksen eri yhteyksissä ja myös valokuvataiteen museon projektitilassa laajana projisointina, joka on teokselle eduksi, sillä se korostaa liikettä ja suurentaa

intiimin lähikuvan ”arkea isommaksi”. Pehmeästi liikkuvan kameran kuvaama paritanssiharjoitus salissa, jossa tekijä tanssii partnerinsa (oletettavasti puolisonsa) kanssa muiden tanssivien parien vilahdellessa taustalla – vaaleat hiukset rennosti epäjärjestyksessä mustaa puseron selkämystä vasten, vakavana, keskittyen, kasvot hiukan punottaen – sujuvasti mutta varovasti tanssia, joka ei muistuta tangoa sellaisena kuin sen samannimisestä elokuvasta (*Tango Lesson*) muistan, mutta joka kuitenkin vangitsee katsojan huomion liikkeen seanssi. Videoteoksen draamallinen jännite on ajateltu syntyväksi siitä, että kamera asteittain paljastaa tanssivan naisen pyöristyneen vatsan, ja näyttää että hän on raskaana. Taustalla sykkivän pulssia muistuttavan rytmin voi siten halutessaan kuvitella sikiön kuulemaksi äidin sydänääneksi, ellei halua ajatella sen esittävän parisunnan yhteistä sydämen sykettä, räsitusta, jännitystä intohimoa tai vastaavaa. Enemmän kuin yllätys siitä, että raskaana oleva nainen voi tanssia tangoa, toimi minulle kiintopisteenä, katseen vangitsijana ja häiritsevänä särönä tai *punctumina*, naisen poninhännästä valahdanut hiussuortuva, jonka epäjärjestys on intiimimpää kuin tanssivan parin yhteispeli tai kuvaajan taitava tanssia myötäilevä liike.

Teoksen voi nähdä osana naistaiteilijoiden autobiografisten teosten perinnettä, vaikkei tekijä itse työtään tuohon jatkumoon sijoita, ja vaikka siitä puuttuu sellainen kriittinen tai ironinen ulottuvuus joka usein yhdistyy naisten omaelämäkerralliseen työskentelyyn Hannah Wilkestä ja Sophie Callestä lähtien. Paradoksaalisesti lähin vertailukohta löytyy Hollywood-elokuvan piiristä, Sally Potterin elokuvasta *Tango Lesson* (1997) johon teoksen nimi viittaa, ja jonka Saloranta artikkelissaan sivumennen mainitsee mahdollisena osin tiedostamattomana inspiraation lähteenään. Toisin kuin Potterin elokuva, joka on dramaattinen ja tunnustuksellinen kuvaus intohimosta, valtataistelusta, kulttuurien törmäyksestä² jne.

² ”*The Tango Lesson* is the story of a filmmaker (Sally Potter) who, dissatisfied with her latest screenplay, stumbles upon the tango and an Argentinian tango dancer (Pablo Veron) living in Paris. Fascinated by both, she places herself under Pablo’s tutelage, striking a deal—if Pablo will make her a tango dancer, she will let him star in her next film. He accomplishes his side of the bargain when they perform in a show, but her attempt to make a film with Pablo in Buenos Aires exposes the complexities at the heart of the story—how do you follow when your instinct is to lead?” (Potterin elokuvan verkkosivut)

Salorannan tangon oppitunti on yhtäältä pohjoisen viileänviihteen ja saunapuhdas versio tangosta, toisaalta siistitty ja tiivistetty versio oman elämänsä ja ruumiinsa alttiiksi panevan naistaiteilijan itsepaljastuksista. Kyse on tuokiokuvasta, hetkestä, jossa mikään tanssijoiden suhteessa ei varsinaisesti muutu, vaan muutos tapahtuu mahdollisesti kuvan ja äänen suhteessa katsojan mielessä.

Artikkelissaan ”Tangon oppitunti” Saloranta ei niinkään pohdiskele kuvan ja äänen suhdetta, vaan kertoo teoksen syntyvaiheista ja siitä, miten hän ryhtyi selvittämään mitä kliinisten tutkimusten avulla on saatu selville siitä, mitä sikiö kohdussa mahdollisesti kuulee. Saloranta esittelee joitakin aiheesta tehtyjä tutkimuksia ja kuvailee kiinnostavasti, miten hänen käsityksensä aiheesta ja empiirisen tutkimustiedon luonteesta prosessin aikana muuttuivat. Hänen yrityksensä laajentaa tämä henkilökohtaisen työprosessin kuvaus koskemaan empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamista yleensä on tosin hiukan harhaanjohtava. Myös Salorannan tapa käyttää ilmaisua tutkimuskysymys ja tapa, jolla hän kysymyksensä muotoilee voi helposti aiheuttaa sekaannusta. Hän esittää tutkimuskysymyksensä – joka tässä tapauksessa on ehkä pikemminkin yksi taiteilijan itselleen asettamista työkysymyksistä tai tehtävistä prosessin kuluessa – ”millaisina tanssisalin äänet välittyivät kohtuun, ja millainen ylipäänsä on sikiön äänimaailma?” Tällaiseen tutkimuskysymykseen Saloranta ei yritäkään vastata, ja siihen vastaaminen taiteen keinoin olisikin hankalaa. Sen sijaan hän etsii ehkä vastausta siihen, miten kohdun äänimaailmaa on tutkittu ja millaisia tulintoja sikiön kokemasta äänimaailmasta on esitetty. Tämäntapaiseen kysymykseen hän voi etsiä vastausta vaikkapa laatimalla kartoituksen aiheita käsittelevistä artikkeleista. Toisaalta tutkimuskysymyksen voi myös yrittää asettaa muotoon, joka mahdollistaa siihen vastaamisen taiteen keinoin, kuten vaikkapa: minkälaiseksi voin kuvitella sikiön äänimaailman, tai miten, millä keinoin ja mistä materiaaleista voin luoda (rakentaa, muokata) uskottavalta (kiinnostavalta, vaikuttavalta, mielekkäältä) kuulos-tavan kohdun äänimaailman? Tai jotakin vastaavaa.

Salorannan artikkeli on sujuvasti kirjoitettu kertomus videotekoksen työprosessista, erityisesti äänisuunnittelun osalta ja sellaisena erinomainen – selkeä, vilpitön, vakuuttava – Samalla se sisältää kiinnostavan esittelyn muutamista työprosessin aikana löytyneistä sikiön äänimaailmaa koskevista tutkimuksista. Empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta se ei varsinaisesti juurikaan

kerro, vaan pikemminkin siitä, miten taiteilija kohtaa, tulkitsee ja käyttää empiirisen tieteen tutkimustuloksia apuna työssään. Tieteen ja taiteen välisen dikotomian korostaminen siten, että faktatieto ja täsmällisyys ovat tieteen aluetta, kun taas taidetta ovat taiteilijan omat kokemukset ja mieltymykset, voi jatkossa tuottaa ongelmia. Tieteen tulosten käyttäminen taiteen materiaalina siinä missä muunkin yhteiskunnallisen toiminnan lähtökohtana on toki mahdollista ja yleistä. Lähes mikä tahansa voi toimia taiteen lähtökohtana, aineistona ja tukena, miksei siis myös empiirinen tutkimustieto. Ja toki taiteilija voi tuottaa tietoa taiteen ohella, vaikkapa taiteen tekemisen prosesseista, kuten tässä. Artikkelin tarjoaa hyvän taustan lähteä pohtimaan – tutkimussuunnitelman otsikon mukaisesti – esimerkiksi kuvan ja äänen suhdetta videoteoksissa.

Näkemäni ja lukemani perusteella suosittelen Kuvataideakatemian esitarkastuslautakunnalle Elina Salorannan teoksen *Tango Lesson* ja artikkelin ”Tangon oppitunti” hyväksymistä kuvataiteelliseksi opin- ja taidonnäytteeksi ja osaksi hänen tutkimustaan *Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta*.

Helsingissä 29.8.2009

Annette Arlander

Esitystaiteen ja teorian professori, Teatterikorkeakoulu

Esitarkastuslausunto 2/1

Tässä lausunnossa käsiteltävinä ovat Elina Salorannan kuvataiteen tohtorintutkimuksen ensimmäinen produktio-osio (videoteos *Tango Lesson*, joka oli esillä Suomen valokuvataiteen museon Projektilassa 10.6.–30.8.2009) sekä siihen liittyvä artikkeli (”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”, joka julkaistiin kyseisen näyttelyn yhteydessä Suomen valokuvataiteen museon verkkosivuilla osoitteessa <http://www.valokuvataiteenmuseum.fi/fi/nayttelyt/nyt/event/17/12---tangolesson>). Esitarkastajille annetun ohjeistuksen mukaisesti suhteutan tarkasteltavat osiot myös Salorannan tutkimussuunnitelmaan.

Salorannan opin- ja taidonnäytteen työnimi ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta” otsikoi selkeästi työn rakenteen ja muodollisen tavoitteen. Keväälle 2009 päivätty

tutkimussuunnitelma määrittelee tavoitteeksi ”audiovisuaalisen esseekokoelman” julkaisemisen. Esitarkastajille osoitetussa kirjeessä (1.6.2009) Saloranta selventää, että hän aikoo julkaista opin- ja taidonnäytteensä artikkeliväitöskirjan tapaan osissa. Lopullinen opin- ja taidonnäyte tulee suunnitelman mukaan koostumaan sarjasta DVD:lle tallennettuja videoteoksia ja niihin liittyviä kirjallisia esseitä sekä kokoavasta ”esipuheesta”, joka julkaistaan DVD:n yhteydessä.

Nyt tarkasteltavana olevat osiot ovat videoteoksen *Huone* (2008) ohella tämän ”audiovisuaalisen esseekokoelman” ensimmäiset julkaistut osat. Kokonaisuuden hahmo ei siis vielä ole jäsentynyt, eikä sitä voi näin ollen tässä vaiheessa arvioida. Lähtökohta on kuitenkin lupaava ja hyvin jäsenneily.

Tutkimussuunnitelma kiinnittää nimikkeen ”tutkielma” kuvataiteen perinteeseen. Saloranta mieltää videoteoksensa taideteoksiksi ja kirjalliset esseensä ”henkilökohtaisiksi esseiksi”. Miten osioiden suhteet lopulta tulevat viritetyiksi ja kuinka sopuisasti ne asettuvat taidekontekstiin, ratkeaa kuitenkin vasta jatkossa.

Tango Lesson -näyttelyn kohdalla kirjallinen osio asettuu supplementaariseen suhteeseen videoteokseen nähden, mikä on mielestäni kiinnostava ratkaisu. Artikkelijulkaistiin näyttelyn yhteydessä lähinnä tiedotusallustaksi mieltävällä Suomen valokuvataiteen museon verkkosivustolla. Samaan aikaan teksti oli vihkosena myös fyysisesti näyttelytilassa; pöydän, tuolin ja lukupampun alleviivamana. Tämä oli omiaan korostamaan videoteoksen ja oheistekstin esillepanon installaatiomaisuutta, minkä painoarvoa Saloranta jostain minulle hämäräksi jäävästä syystä vähättelee (elleivät taustalla sitten ole varsin pragmaattisesti opinnäytetyön muotoseikat). Niin tai näin, osaksi teosta installoituna sekä teoksesta irrallaan julkaistuna teksti joka tapauksessa muodostuu teoksen rajoja esiin piirtäväksi ja haastavaksi lisäkkeeksi, täydentäväksi ylimääräiseksi osaksi. Mielestäni tällainen ele muodostuisi taiteellisen tutkimuksen kannalta vielä hedelmällisemmäksi, jos teoksen rajoja tällä tavoin koetteleva teksti julkaistaisiin jollakin tutkimukselliseksi mielletävällä foorumilla. Jatkossa Salorannalla on mahdollisuus tähän. Nyt perinteinen taidekonteksti muodostaa Salorannan kirjallisille eleille turvaverkon, joka on omiaan laimentamaan tutkimuksellisia avauksia ja riskinottoja, sanoisinko ”taiteilijan vapauden” nimissä. Toisaalta voi tietenkin ajatella, että juuri näin itse taidemuseokontekstia voi muokata tutkimuksellisemmaksi.

Kokonaisuuden tasolla Saloranta sanoo ”audiovisuaalisen esseekokoelman” tähtäävän sanan, kuvan ja äänen välisten vuorovaikutussuhteiden tutkimiseen. Nyt tarkasteltavana olevissa osioissa keskeisen tutkimuskysymyksen muodostavat lähinnä videon ääniraitaan liittyvät merkitysulottuvuudet ja taiteelliset kysymykset.

Neljän minuutin pituisessa yhden otoksen videoteoksessa *Tango Lesson* näemme, kuinka mies ja nainen tanssivat argentinalaista tangoa jonkinlaisessa harjoitustilanteessa. Ääniraidalla kuulemme sydämenlyönneiksi tunnistettavaa tykitystä, tanssialin ääniä, musiikkia sekä kohinaa. Käsivarakamera seuraa tanssiparia lähikuvaetäisyydeltä tanssia mukaillen. Yleisvaikutelma on kevyt, tanssillinen, ei kuitenkaan unenomainen vaan pikemminkin asiallinen. Ehkä pitkälti kuvan terävyyden ja selkeiden valaistusolosuhteiden ansiosta.

Oheistekstin luettuaan näyttelyvieras tietää, että teoksen taustalla on tutkimuksellinen kysymys: yritys kuvitella ja kuvata sikiön kokemaa äänimaailmaa. Hän myös tietää, että Salorannan näkökulmasta teoksen dramaturgian rakenneperusteena on hetki, jolloin katsoja saattaa havaita naisen olevan raskaana ja jolloin (viimeistään) on mahdollista assosoida ääniraita kohdunsisäiseen äänimaailmaan. Hän ei voi myöskään ohittaa Salorannan tapaa korostaa videon omakohtaisuutta: raskaana oleva nainen on taiteilija itse ja hänen tanssipartnerinaan on tulevan lapsen isä. Teokseen kerrostuu näin tietty autenttisuuden retoriikka, jota artikkeli tyylilään tukee. Teos kirjoittuu samalla osaksi hyvin tuttua nykyaikaisen taiteen temaattista genreä: taiteilija pohtii suhdettaan omaan lapseensa.

Teoksen oheisteksti avaa tutkimusasetelmaa ansiokkaasti kuvaten videoteoksen dramaturgisen rakenteen muotoiluun ja ääniraidan koostamiseen liittyvää taiteellista prosessia siihen liittyvine taustatutkimuksineen, kokeiluineen ja yhteistyön muotoineen. Videoteoksen visuaalisuuden ja ääniraidan väliset yhtymäkohdat sen sijaan jäävät mielestäni melko ohuiksi. Kuvan ja äänen vuorovaikutus on lähinnä kirjallisten vihjeiden varassa, osin jopa näiden sanelemaa. Vihjeitä ja taustoitusta on tarjolla runsaasti sekä artikkelissa että videon lopputeksteissä. Tekstivihkosen viimeisellä sivulla katsoja voi lisäksi nähdä DVD:n pintaan painetun sikiön ultraäänikuvan, mikä ohjaa voimakkaasti videoon liittyviä merkitysodotuksia Salorannan ehdottamaan suuntaan. Oheisteksti valottaa tutkimusasetelmaa onnistuneella tavalla. Kirjoituksen selkeä ja asiallinen tyyli tekee siitä helposti lähestyttävän. Informatiivisella,

metaforia säästelevällä otteellaan ja omaa taiteilijuuttaan korostavalla näkökulmallaan Saloranta onnistuu myös koskettamaan metaforisuuteen liittyviä teemoja tavalla, josta avautuu kiinnostavia filosofisia kysymyksiä: Miten vetää raja käsitteen ja metaforan välille? Missä määrin sekä taiteelliset että tieteelliset diskursit operoivat merkityshakuisuudessaan (tahtomattaan?) kaikkein kuluneimmilla metaforilla? Onko autenttisuus tai totuudellisuus lopulta vain metaforisten keinojen efekti? Miten suhtautua (kaikkeala?) tiedonmuodostusta määrittävään formalisoinnin ja havainnollistamisen vaatimusten ristivetoon?

Näitä kysymyksiä herättelee erityisesti Salorannan tapa suhtautua lähteisiinsä ”esteettisesti”: koejärjestelyä selventävästä kaavakuvasta tulee taulu, lähdemateriaalina käytetystä väitöskirjasta jää tieteellisten tulosten pöyhimisen jälkeen käteen mikrokortit sisältänyt ruskea kirjekuori, tieteellisen artikkelin nimi kääntyy käsitetaiteen fraasiksi, ”Hollywoodsydän” muuntuu autenttiseksi. Näitä teemoja Saloranta ei tässä yhteydessä kuitenkaan sen pidemmälle kehittele. Avaus on kuitenkin kiinnostava. Ehkäpä osuvimmaksi paikaksi jatkopohdintoille osoittautuu opinnäytetyön osioita kokoava ”esipuhe”? Vai tuleeko ”audiovisuaaliseen esseekokoelmaan” kenties sisältymään osioita, joiden audiovisuaaliset artikulaatiot suhteellistavat kirjallisten osien painoarvon? Entä onko ”audiovisuaalisen esseekokoelman” puitteissa mahdollista muotoilla jokin puheen (audio) ja kirjoituksen (visio) välistä jakoa edeltävä artikulaatiotaso, ”esi-puhe”?

Katson, että videoteos *Tango Lesson* ja sitä täydentävä essee ”Tangon oppitunti” voidaan hyväksyä Salorannan opinnäytetyön osiksi.

Helsingissä 29.7.2009

Mika Elo, taiteen tohtori, Taideteollinen korkeakoulu

Linkittävä paperi 2

Esitarkastajille,

Ohessa on artikkelimuotoisen opinnäytteeni toinen luku: videoteos *Huone* ja teksti ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”. Teos tallentaa eräässä makuuhuoneessa tapahtuneet muutokset sen jälkeen, kun huoneen asukas on kuollut. Teksti kuvaa teoksen ääniraidan syntyprosessia, ja se pohjaa nauhoitettuihin keskusteluihin minun ja äänisuunnittelija Tatu Virtamon välillä.

Video on ollut esillä Taidehallin Studioissa (6.–31.3.2010), ja Hors Pistes -festivaaleilla Pariisin Pompidou -keskuksessa (19.–28.2.2010). Helmikuussa teos ja teksti julkaistaan uudessa taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisussa JAR (*Journal for Artistic Research*, www.jar-online.net). JARissa video ja teksti ovat esillä tasaveroisesti samalla sivulla, mikä on minusta ihanteellinen tapa julkaista taiteellisen tutkimuksen tuloksia. Jatkossa olisinkin kiinnostunut julkistamaan opinnäytteeni osia nimenomaan sähköisessä mediassa.

Artikkelini alkusanoissa mainitsen, että olisin kiinnostunut esittämään dialogin (tai sen osia) myös elävänä esityksenä videoteoksen rinnalla. Kokeilin sitä Pohjoismaisen kesäyliopiston talvisymposiumissa Århusissa 31.1.2011, ja vastaanotto oli rohkaiseva. Kokeilun taustalla oli halu antaa taiteellisen tutkimuksen analyttiselle osalle taideteoksen muoto. Vaikuttaa siltä, että tästä on tulossa yksi opinnäytteeni osia yhdistävä piirre: seuraavan teokseni reflektiivinen osuus saa luultavasti videoteoksen muodon. Toinen yhdistävä piirre on se, että lähdän kirjoituksissani liikkeelle työskentelyprosessista. Kahta ensimmäistä artikkeliani yhdistää lisäksi se, että molemmissa puhutaan videon ääniraidasta. Kolmannessa, nyt tekeillä olevassa artikkelissa painopiste siirtyy äänestä kuviin ja sanoihin – tai siihen, miten sanat luovat kuvia. Tutkimussuunnitelmani otsikko ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta” tuntuu siis edelleen käyttökelpoiselta.

Helsinki, 7.2.2011

Elina Saloranta

Esitarkastuslausunto 1/2

Esitarkastuslausunto Elina Salorannan videoteoksesta *Huone* sekä siihen liittyvästä artikkelista ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”

Videoteos *Huone/Room* (9 min.) vuodelta 2008 ja artikkeli muodostavat saman tyyppisen parin kuin videoteos *Tango Lesson* (4 min.) vuodelta 2007 ja artikkeli ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”, jossa siinäkin keskiössä oli äänisuunnittelu (ja yhtenä päätekijänä pölynimuri), osan Salorannan artikkeliväitöskirjan tapaan osista rakentuvasta opinnäytteestä.

Olen nähnyt *Huoneen* sekä seminaarikontekstissa että näyttelyolosuhteissa. Ensikatselukokemuksesta muistan yllätyksen, kun

alkutekstin aiheuttama oletukseni teoksen omaelämäkerrallisuudesta paljastui erehdykseksi. Muistan myös ristikuvien käytön, joka teki suuren vaikutuksen nostaessaan hitaiden häivytysten ja tarkkaan harkittujen kuvakompositioiden avulla nimenomaan kuvien muodonmuutokset teoksen keskeiseksi tyylipiirteeksi – ehkä myös siitä syystä, että ristikuvien käyttö on videoteoksissa ollut harvinaista ja jossakin mielessä lähes ”sopimatonta”. Niiden myötä teos mieltyi lähes hitaasti toisiinsa muuntuvien pysäytyskuvien tai asetelmien (*Stilleben*) sarjaksi. Sen sijaan äänien merkitys ei korostunut tai noussut omassa kokemuksessani esiin, joten äänisuunnittelu toimi oletettavasti nimenomaan kuvien tukena.

Artikkeli ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” kuvaa teoksen ääniraidan syntyprosessia. Se koostuu ”kehyskertomuksesta”, johdannosta ja yhteenvedosta (”lopuksi”), joissa Saloranta kertoo, miten teksti on syntynyt ja myös nostaa siitä esiin itselleen keskeisiä kohtia tai teemoja. Tekstin pääosa muodostuu kolmesta dialogista – I ”Hiljaisuutta ei ole olemassa”, II ”Sakraali vai arkinen hiljaisuus” ja III ”Hiljaisuuden lajit”, joissa Saloranta keskustelee äänisuunnittelija Tatu Virtamon kanssa työprosessin eri vaiheissa. Vaikka otsikot luovat odotuksen, että keskusteluissa käsitellään hiljaisuutta tai sen lajeja yleisemmin, kyse on kuitenkin siitä, miten hiljaisuuden vaikutelma tässä kyseisessä teoksessa rakennetaan.

Dialogit on muokattu kirjallisesti sujuviksi ja ne avaavat ääniä koskevan keskustelun yksityiskohtia selkeästi ja yksinkertaisesti tavalla, joka mieltyy jopa tietoiseksi naivismiksi. Tietyllä tapaa asioiden yksinkertainen käsittely ja oman naiiviuden esille tuominen on rohkeaa, sillä äänen ja kuvan suhdetta tutkivan tohtoriopiskelijan oletetaan toki olevan perehtynyt aiheeseensa. Usein työhön liittyvistä konkreettisista valinnoista kirjoittaminen voi taiteilijasta tuntua tukalalta, juuri koska ne mieltyvät liian simppeleiksi. Kielen poetisoiva pelkistäminen toimii ehkä eräänlaisena suojakeinona. Saloranta käyttää mielellään sanaa tutkielma, jonka voi yhdistää harjoitelmiin. Tässä tapauksessa kyseessä on kuitenkin pitkä ja pikkutarkka työskentelyprosessi. Toinen yllättävä piirre on dialogin haastattelumaisuus ja sitä kautta syntyvä yksinäisyys. Vaikka äänisuunnittelija toimii asiantuntijana ja esittää omia käsityksiään ja mieltymyksiään, hän kysellessään Salorannalta tämän pyrki- myksistä ja toiveista työn suhteen, toimii myös eräänlaisena haastattelijana, jolle Saloranta voi kertoa intentioistaan. Tämä tuottaa paradoksaalisesti keskusteluihin sisäänpäin teokseen kääntyvää

monologimaisuutta. Niihin verrattuna alun ja lopun metatason minäkerronta mieltyy enemmän lukijan ja maailman suuntaan avautuvaksi.

Taiteellisen työn esitleminen osissa, esimerkiksi useampana näyttelynä, on melko tavanomainen käytäntö. Sen sijaan eri teoksia ja teoskokonaisuuksia koskeva reflektio kootaan usein yhteen prosessin päätteeksi laaditussa kirjallisessa osassa. Ajatus taiteellisen toiminnan ja reflektiivisen kirjoittamisen vuorottelusta (hiukan toimintatutkimuksen syklien tapaan) – kuten Salorannan tutkimuksessa – on kiinnostava ja perusteltu, muun muassa koska niiden yhteen nivoutuminen näin oletettavasti tapahtuu luontevammin, tai vaara niiden halkeamisesta turhan erilliseksi ehkä helpommin vältetään. Myös ajatus reflektio-osuuden muokkaamisesta uudeksi teokseksi kuvastaa vastaavan tyyppistä syklisyyttä, ja voidaan kysyä auttavatko syklit tekijää porautumaan syvemmälle aiheeseen vai vierittävätkö ne pikemminkin häntä eteenpäin kohti uusia kysymyksiä. Salorannan työ muistuttaa siten myös siitä, mitä ongelmia tämän tapaiseen tutkimusrakenteeseen voi liittyä. Kun kukin artikkeli valottaa yhteen teokseen liittyviä (osa-) kysymyksiä ja tarkentuu niihin, muodostaen oman itsenäisen (mahdollisesti teoksenkaltaisen) kokonaisuutensa, taiteellisen työskentelyn tausta ja konteksti, suhde muiden taiteilijoiden vastaavan tyyppisiä kysymyksiä pohtiviin teoksiin ja tutkimuksiin, samoin kuin tutkimuksen laajempi ongelmanasettelu ja sen yhteydet johonkin tiettyyn keskusteluun (tai mihinkään keskusteluun) maailmassa jäävät helposti sivuun – mahdollisesti vain johdannon ja yhteenvedon puitteissa käsiteltäviksi.

Näkemäni ja lukemani perusteella suosittelen Kuvataideakatemian esitarkastuslautakunnalle Elina Salorannan teoksen *Huone* ja artikkelin ”Miltä Hiljaisuus kuulostaa?” hyväksymistä kuvataiteelliseksi opin- ja taidonnäytteeksi ja osaksi hänen tutkimustaan ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta.”

Helsingissä 3.3.2011

Annette Arlander

Esitystaiteen ja teorian professori, Teatterikorkeakoulu

Esitarkastuslausunto 2/2

Tässä lausunnossa käsiteltävä on Elina Salorannan kuvataiteen tohtorintutkinnon opinnäytekokonaisuuden toinen produktio-osio: videoteos *Huone* sekä siihen liittyvä teksti ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” Esitarkastajille annetun ohjeistuksen mukaisesti suhteutan tarkasteltavan osion myös Salorannan tutkimussuunnitelmaan.

Videoteos *Huone* on ollut esillä Taidehallin Studiassa (6.–31.3.2010) ja *Hors Pistes* -festivaaleilla Pariisin Pompidou-keskuksessa (19.–28.2.2010). Helmikuussa 2011 teos ja teksti julkaistiin ”ekspositiona”, tutkimuksellisenä julkaisuna, uudessa taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisussa JAR (*Journal for Artistic Research*, www.jar-online.net).

Videoteos *Huone* kuvaa erään asunnon muodonmuutosta siinä asuneen ”äidin” kuoleman jälkeisenä aikana. Yhdeksän minuutin pituisen videon rytmi on seesteinen ja sen keskeisenä visuaalisen kerroksen keinona on käytetty päällekkäisvalotuksen kaltaisia pitkiä ristikuvia ja staattista kameraa. Valaistukseltaan ja värimaailmaltaan kuvamateriaali on miellyttävää. Teoksen ääniraita rakentuu hienovaraisesti kuvien päälle ja nostaa niistä esiin yksityiskohtia ja tunnelmia arkisen runollisella tavalla.

Kirjoitus ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” koostuu kolmesta osasta: esipuhe, dialogi ja jälkisanat. Esipuheessa Saloranta kertoo tekstin tavoitteista ja syntyprosessista. Kyseessä on videoteoksen *Huone* ääniraidan työstämistä valottava teksti, jonka keskeinen materiaali koostuu Salorannan ja äänisuunnittelijan editoidusta vuoropuhelusta. Kyseinen dialogi muodostaa tekstin toisen osan. Loppusanoissa Saloranta arvioi kokonaisuutta ja eksplikoi tavoitteitaan taiteellisen tutkimuksen kannalta. Hän myös nostaa esiin ajatuksen kokonaisuuden prosessimaisesta luonteesta: *Huone* on eräänlainen ”vierashuone”, johon Saloranta on ensimmäisen äänisuunnittelijan jälkeen kutsunut myös toisen äänisuunnittelijan tekemään kuville toisenlaisen ääniraidan. Myös hiljaisuuden esittämistä luotaava dialogi esi- ja jälkipuheineen rakentuu osaksi *Huoneen* prosessia.

JARissa teksti on julkaistu sekä suomeksi että englanniksi. Kummastakin kieliversiosta on ladattavissa myös PDF-tiedosto. JARin verkkosivuilla usealla palstalla juoksevan tekstin lomaan on sijoitettu videosta stillkuvia rytmittämään tekstimassaa. Myös itse video on nähtävissä ja kuultavissa tekstin rinnalla, ja sitä on mahdollista katsoa myös koko näytön kokoisena kuvana. JAR-julkaisun ohella Saloranta

on työstänyt osion materiaalia myös performanssin muodossa. Näitä esityksiä ei kuitenkaan ole sisällytetty esitarkastettavaan materiaaliin.

Roolini tämän osion esitarkastajana on sikäli erikoinen, että olen toiminut myös *Journal of Artistic Researchin* toimituskunnassa ja vastannut siellä Salorannan ”eksposition” toimittamisprosessista. Olen näin ollen tutustunut kyseiseen aineistoon myös opinnäytetyön reunaehdoista riippumattomassa viitekehyksessä ja saanut luettavakseni vertaisarvioitsijoiden kommentit. Olen myös keskustellut Salorannan kanssa *Huoneen* ja siihen liittyvän tekstin tutkimuksellisista ratkaisuista.

Salorannan opin- ja taidonnäytteen työnimi ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta” otsikoi selkeästi työn rakenteen ja muodollisen tavoitteen. Keväälle 2009 päivätty tutkimussuunnitelma määrittelee tavoitteeksi ”audiovisuaalisen esseekokoelman” julkaisemisen. Lopullinen opin- ja taidonnäyte tulee suunnitelman mukaan koostumaan sarjasta DVD:lle tallennettuja videoteoksia ja niihin liittyviä kirjallisia esseitä sekä kokoavasta ”esipuheesta”, joka julkaistaan DVD:n yhteydessä. Aiemmin esitarkastajille osoitetussa kirjeessä (1.6.2009) Saloranta selvensi, että hän aikoo julkaista opin- ja taidonnäytteensä artikkeliväitöskirjan tapaan osissa. Nyt arvioitavana olevaa osiota koskevassa esitarkastuslautakunnalle osoitetussa saatekirjeessä (7.2.2011) Saloranta toteaa pitäytyvänsä tässä suunnitelmassa. Hän tarkentaa kuitenkin vielä olevansa kiinnostunut erityisesti JARin kaltaisista sähköisistä julkaisualustoista, jotka mahdollistavat eri mediaformaattien, kuten tekstin, valokuvien, videon ja äänen, rinnakkaisen käytön. Mielestäni tämä vaikuttaa perustellulta tavoitteelta.

Huone ja ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” muodostavat Salorannan ”audiovisuaalisen esseekokoelman” toisen julkaistun osan. Kokonaisuuden hahmo alkaa nyt jäsentyä. Saatekirjeessään (7.2.2011) Saloranta toteaa opinnäytekokonaisuuden yhdistäviksi piirteiksi nousevan ”halu antaa taiteellisen tutkimuksen analyttiselle osalle taideteoksen muoto” sekä ”kiinnostus taiteelliseen työskentelyprosessiin”. Vastaavia näkemyksiä on kirjattu myös kirjoitukseen ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” Pidän näitä huomiota osoituksena suunnitelman täsmentymisestä ja työn johdonmukaisesta etenemisestä.

Ratkaisevaksi kysymykseksi nousee kysymys ”taideteoksen muodosta”. Taideteoksen muodolle voidaan ajatella olevan ominaista kompromissittomuus tai vähintäänkin se, että taidemaailman olosuhteiden pakosta tehdyt kompromissiratkaisut onnistutaan

integroimaan teoksen rakenteeseen, kääntämään ne teoksen vahvuudeksi. Tämä tarkoittaa viime kädessä sitä, että teos ei palvele mitään sille itselleen ulkoista päämäärää. Taiteellinen tutkimus ei kuitenkaan hae muotoaan pelkästään taidemaailman ehdoin. Tämä merkitsee sitä, että teoksen muotoa hakevalle tutkimukselle asetuvat haasteet johtavat toisenlaisiin kompromisseihin kuin taidemaailman piirissä. Keskeisimmät näistä liittyvät kommunikoivuuden vaatimukseen, joka väistämättä liittyy tiedollisten intressien edistämiseen. Salorannan kohdalla teokseen rakentuvien tiedollisten intressien ja esteettisten tavoitteiden väliset ristiriidat ja jännitteet kulminoituvat kontekstualisoinnin kysymyksissä.

Videoteoksen *Tango Lesson* yhteyteen kirjoitetussa tekstissä Saloranta kytki pohdintansa empiirisen tieteen saavutuksiin. Tekstin ensisijainen julkaisukonteksti oli kuitenkin taidemaailma. Tieteellistä jargonia lähestyvistä tekstistä muodostui eräänlainen tieteellisen diskurssin näköiskuva, joka ei ollut vailla ironisia ja parodisia vivahteita. Nyt JARissa julkaistu kokonaisuus puolestaan jättää korostetulla tavalla sekä tutkimukselliset että taiteelliset kontekstit suurelta osin julkilausumattomiksi. Tätä pidettiin JARin vertaisarvioinnissa vakavana ongelmana. Julkaisukontekstin tutkimuksellisen luonteen seurauksena Salorannan ”ekspositio” tuli korostaneeksi omia hermeettisiä piirteitään.

Kumpaankin osioon (*Tango Lesson* ja *Huone* oheisteksteineen) liittyviä ratkaisuja voi pitää hyvässä mielessä kompromissittomina. Tähän liittyy kuitenkin myös seikkoja, jotka näyttäytyvät osioiden mahdollisena heikkoutena: vailla opinnäytekokonaisuuden kokonaiskontekstia kumpikaan osio ei yllä ”taideteoksen muodon” kompromissittomuuteen sekä taiteen että tutkimuksen kannalta. Tekeillä olevan ”audiovisuaalisen esseekokoelman” kokonaisuuden kannalta nämä ratkaisut näyttäytyvät puolestaan perusteltuina ja toimivina eleinä, ainakin potentiaalisesti. Jatkossa on olennaista pohtia kunakin osion tavoitteita paitsi niiden itsensä kannalta myös kokonaisu suunnitelman kannalta. Sikäli kun kokonaisu on enemmän kuin osiensa summa (mikä on toivottavaa), tulee jokainen osio saamaan tiettyssä mielessä ”epäreilun” vastaanoton.

Katson, että videoteos *Huone* ja sen syntyprosessia luotaava kirjoitus ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” voidaan hyväksyä Salorannan opinnäytetyökokonaisuuden osiksi.

Helsingissä 20.2.2011

Mika Elo, taiteen tohtori, Aalto Yliopisto

Linkittävä paperi 3

Esitarkastajille,

Lähetän ohessa esitarkastettavaksi videoteokseni *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) sekä *Heijastuksia ikkunarudussa* (2012). Ensimmäisen teoksen aiheena on kahden huoneen ja keittiön muodostama tila sekä lapsi, joka tutkii tilaa. Teoksen alussa lapsi on vastasyntynyt ja lopussa melkein kolmivuotias, joten hänen kasvunsa tekee myös ajan kulumisen näkyväksi. Toinen video, *Heijastuksia ikkunarudussa*, on eräänlainen reflektio eli heijastuskuva edellisestä työstä. Teoksen kuvaraidalla nähdään ikkuna, jonka takana sataa lunta (sama kuva toistuu myös *Kahdessa huoneessa ja keittiössä* episodien välissä). Ääniraidalla eri ihmiset kertovat, mitä he näkevät ja kuulevat ikkunan muodostamalla heijastuspinnalla. Ääniraidan materiaali on tuotettu kahdessa taiteellisen tutkimuksen konferenssissa vuosina 2010–11 (Teatterikorkeakoululla järjestetty *Colloquium on Artistic Research in Performing Arts* ja Pohjoismaisen kesäyliopiston kesäkoulu). Molemmissa paikoissa osallistujat näkivät ensin *Kaksi huonetta ja keittiö* -teoksen, ja sen jälkeen pyysin heitä vastaamaan kirjallisesti kahteen kysymykseen: ”Mitä näin? Mitä kuulin?”

Teokset ovat esillä Taidehallin Studiossa 28.4.–3.6.2012. Olen kirjoittanut teoksista myös artikkelin, joka on tarkoitettu julkaista *Lähikuva*-lehden taiteellisen tutkimuksen teemanumerossa vuonna 2013. Koska tekstiin saattaa tulla julkaisuprosessissa muutoksia, en lähetä sitä esitarkastettavaksi vielä.

Liitteenä on virallinen, Kuvataideakatemian hyväksymä tutkimussuunnitelmani. Se on vuodelta 2009, joten tekstiin kannattaa suhtautua ainoastaan suuntaa-antavana.

Helsinki 11.4.2012

Elina Saloranta

Esitarkastuslausunto 1/3

Esitarkastuslautakunnalle

Lausunto Elina Salorannan teoksista *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) ja *Heijastuksia ikkunarudussa* (2012)

Näin teokset Taidehallin studiossa 3.6.2012 näyttelyn viimeisenä päivänä. Pääteoksen *Kaksi huonetta ja keittiö* olin toki nähnyt

useamman kerran jo aiemmin, erityisesti CARPA kollokviossa 2011. Kyseessä on Salorannan kolmas tarkastettava teos, johon liittyvä artikkeli julkaistaan *Lähikuva*-lehdessä ja tarkastetaan myöhemmin. Seuraavassa esittelen lyhyesti kokemukseni näyttelykokonaisuudesta, kuvailen sitten kumpaakin teosta ja suhteutan lopuksi työt Salorannan alkuperäiseen tutkimussuunnitelmaan.

Taidehallin studio

Työt oli asetettu esille Taidehallin studioon tavalla, joka selvensi niiden keskinäistä suhdetta. Kaksi huonetta ja keittiö esitettiin projisointina, *Heijastuksia ikkunaruudussa* esitettiin monitorista viereisellä seinällä ja siihen liitetystä kuulokkeista. Näin katsoja oletettavasti näki ensin pääteoksen ja siirtyi sitten katsomaan ”sivuteosta”. Sitä katsellessa, tai oikeastaan kuunnellessa, saattoi samalla vilkuilla alkuperäistä työtä, jonka kuvailusta heijastusten ääniraita oli muodostettu. Koska olin nähnyt pääteoksen aiemmin isolta kankaalta, olin ennen muuta kiinnostunut uudesta työstä. Koska se niin selvästi viittasi edelliseen, huomasin kääntäväni aika ajoin tahtomattani katseeni projisointiin vain todetakseni, että ruotsiksi, englanniksi ja suomeksi kuvaillut tapahtumat, jotka alkuteoksesta helposti kuvailujen perusteella muistin, eivät mitenkään olleet synkronoidussa suhteessa projisoidun elokuvan tapahtumiin. Uskoakseni myös elokuvaa ennen näkemätön henkilö nopeasti oivaltaisi teosten yhteyden, ja teoksen ja sen tulkinnan suhde, tai monenlaiset tulkinnat samanlaisista yksityiskohdista saattaisivatkin muodostua keskeiseksi työssä näin esitettynä. Työt muodostivat yhdessä kiinnostavan kokonaisuuden.

Kaksi huonetta ja keittiö

”Pieni lapsi on jatkuvalla tutkimusmatkalla. Lapsi tutkii itseään ja ympäristöään ja oppii vähitellen hahmottamaan oman kehonsa rajat suhteessa kodin lattiaan, seiniin ja huonekaluihin. Tilan tutkimusmatka rajautuu ikkunasta kuvattuun lumisateeseen, joka tiimalasin tavoin mittaa huoneistossa kuluvaa aikaa.” Näin Saloranta itse kuvaa teosta näyttelytiedotteessaan. Nähtyäni teoksen useampaan kertaan ja erilaisissa olosuhteissa päällimmäinen mielikuvani siitä on yhtäältä intiimi pienen (oman) lapsen kuvaus ja toisaalta ajan paradoksaalisuuden osoittaminen. Yhtäältä aika kuluu, lapsi

kasvaa, huoneistossa tehdään remonttia. Toisaalta aika on pysähtynyt, ikkunan takana sataa lunta. Kohtaus, jossa lapsi melkein kipeää syöttötuolista pois ja äiti ilmestyy viime hetkellä pelastamaan, ja kohtaus, jossa lapsi, näennäisen yksin, heiluttelee kaapin ovea ja nauttii aikaansaamastaan äänestä ovat toiminnallisimpia ja draamaattisimpia tässä hiljaisen mietiskelevässä ja intiimissä työssä.

Heijastuksia ikkunaruudussa

”Toinen video [...] on eräänlainen reflektio eli heijastuskuva edellisestä työstä. Teoksen kuvaraidalla nähdään ikkuna, jonka takana sataa lunta. Ääniraidalla eri ihmiset kertovat, mitä he näkevät ja kuulevat ikkunan muodostamalla heijastuspinnalla.” Saloranta kertoo teoksen syntyprosessista: Kahdessa konferenssissa osallistujat ovat nähneet *Kaksi huonetta ja keittiö* -teoksen ja sen jälkeen vastanneet kysymyksiin, ”mitä näin?” ja ”mitä kuulin?”. Tulkinnat ja kuvaukset kuullaan sekä ruotsiksi että englanniksi ja lopuksi myös suomeksi. Ne ovat osin keskenään ristiriitaisia, mutta kuulija voi kuvitella eri tulkintojen kuvaavan eri vaiheita. Sinänsä teos, jonka pääpaino on äänessä, kuvan pysyessä staattisena on kiinnostava, mutta asettaa suuret vaatimukset äänelle, tässä tapauksessa tekstille ja puheelle. Toki myös taustalla kuuluva pesukoneen ääni rytmittää työtä ja luo lumisateen ohella sen tunnelman, mutta varsinkin nainen fokus on sanallisessa kuvailussa. Koska työ on vähäeleinen ja pelkistetty kuulija kiinnittää huomiota äänenpainoihin, puhujien aksentteihin ja murteisiin sekä yksittäisiin poikkeuksellisiin painoituksiin. Pääteoksen nähneelle työ on mielekäs, vaikea sanoa, miten se toimisi itsenäisenä.

Tutkielma kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta

Salorannan tutkimussuunnitelman otsikko ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta” antaa kuvan laajemmasta tutkimuksesta, vaikka kyseessä on sarja tekijän omaan henkilökohtaiseen elämäänsä pohjautuvia tai sitä sivuavia pienimuotoisia teoksia, tutkielmia, joista useimmissa kiinnostuksen kohteena on tila ja sen visuaalinen hahmotus. Toki äänellä on useassa työssä merkittävä ja tunnelmaa luova osa. Äänen on kuitenkin toteuttanut äänisuunnittelija, pääosin jälkikäteen, tosin tekijän toiveiden perusteella, ja sen rooli on ollut toimia ensisijaisesti kuvan tukena.

Nyt tarkasteltavien teosten kohdalla kuvan, sanan ja äänen suhde nousee konkreettisesti keskiöön jälkimmäisessä, niin sanotussa reflektio- tai heijastustyössä, jossa puhuttu sana nousee keskeiseksi poeettisen ilmaisun välineeksi. Mutta oireellista kyllä, se kuvailee jo kuvattua, nähtyä. Näyttäisi siis siltä, että sekä sana että ääni ovat Salorannalle jotakin kuvaan lisukkeeksi tulevaa, sitä tukevaa tai tulkitsevaa.

Koska tällä kertaa teosten yhteydessä ei ole kirjoitettua essee-tekstiä tarkastettavana, on turha ryhtyä arvailemaan sen teemoja. Oletan silti, että siinä kuvataan *Heijastuksia* -teoksen valmistusprosessia. Ajatus siitä, että teoksen saamasta palautteesta syntyy uusi teos, on viehättävä, vaikka äärimmilleen vietyä reflektio voi johtaa umpikujaan, jossa teoksen heijastukset heijastavat vain itseään loputtomiin, kuin peilialissa, josta ei ole ulospääsyä. Toisaalta tekijälle mahdollisuus kokea eri tulkitsijoiden tapa nähdä ja ymmärtää näkemänsä ja kuulemansa niin kovin eri tavoin, on tietysti hyödyllinen ja ehkä järkyttäväkin kokemus – ja hyvä muistutus siitä, miten kukin katsoja on väistämättä teoksen osatekijä. Lisäksi montaasin ja miksauksen peruskysymykset siitä, miten kuva muuttaa ääntä, miten ääni muuttaa kuvaa, ja miten sanat muuttavat kokemusta kummastakin, tarjoavat varmasti paljon pohdittavaa ja kirjoitettavaa.

Lopuksi

Videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* sekä *Heijastuksia ikkunaruudussa* muodostavat kiinnostavan kokonaisuuden ja tarjoavat lähtökohdan sekä kuvailla työprosessia että keskustella kuvan, sanan ja äänen suhteesta, joten en näe mitään syytä, miksi niitä ei hyväksyttäisi osaksi Elina Salorannan tohtorintyötä. Suosittelen siis lämpimästi esitarkastuslautakunnalle niiden hyväksymistä.

Helsingissä 19.6.2012

Annette Arlander

Esitystaiteen ja teorian professori

Esitarkastuslausunto 2/3

Tässä lausunnossa käsiteltävä on Elina Salorannan kuvataiteen tohtorintutkinnon opinnäytekokonaisuuden kolmas produktio-osio: videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) ja *Heijastuksia ikkunaruudussa* (2012). Kyseiset videoteokset, kuten Salorannan edellinenkin esitarkastettu videoteos *Huone*, oli esillä Taidehallin Studioissa. Näyttelyaika oli 28.4.–3.6.2012.

Esitarkastajille osoitetussa kirjeessä (11.4.2012) Saloranta selittää, että teokset liittyvät toisiinsa. Näyttelyvieraille tämä tulee selväksi ilman kirjallista informaatiotakin. *Heijastuksia ikkunaruudussa* reflektoi aiemmin tehtyä teosta *Kaksi huonetta ja keittiö*. Sen ääniraita on syntynyt kahden taiteellisen tutkimuksen kansainvälisen konferenssin yhteydessä vuosina 2010 ja 2011: Saloranta näytti teoksen *Kaksi huonetta ja keittiö* konferenssiosallistujille ja pyysi näitä vastaamaan kirjallisesti kysymyksiin ”Mitä näin?” ja ”Mitä kuulin?”. Ääniraita, jossa useat eri kieliä puhuvat ihmiset kuvailevat näkemäänsä ja kuulemaansa on koostettu tältä pohjalta. Teoksiin liittyy myös artikkeli, jonka on määrä ilmestyä vertaisarvioidussa tieteellisessä journalissa (*Lähikuva*) vuonna 2013.

Asetelma on lupaava ja loogista jatkoa Salorannan tähänastiselle tutkimukselle. Se on myös hyvin linjassa tutkimussuunnitelmassa muotoiltujen tutkimustavoitteiden kanssa.

Taidehallin studioissa teokset nivoutuivat onnistuneella tavalla toisiinsa, ja kokonaisvaikutelma oli installaatiomainen pikemmin kuin kahden erillisen teoksen välinen dialogi tai kommentointisuhde. *Kaksi huonetta ja keittiö* oli suurikokoisena projisointina päätyseinällä, ja *Heijastuksia ikkunaruudussa* sivuseinällä pienellä näytöllä, johon oli liitetty kuulokkeet.

DVD:ltä katsottaessa vaikutelma on hyvin toisenlainen. Toisaalta huomio kiinnittyy enemmän kummankin videon yksityiskohtiin, mutta toisaalta videoiden välinen reflektiosuhde, joka rikastuttaa molempia teoksia jää heikommaksi. Mielestäni installaatiotilanne, jossa molemmat teokset ovat samanaikaisesti katsotavissa on ehkä vielä kiinnostavampi kuin kahden erillisen DVD:n muodostama kokonaisuus.

Kaksi huonetta ja keittiö on kestoltaan 14’ 30”. Siinä liikkumaton kamera rekisteröi seesteisin kuvin töölöläisasunnon interiööriä ja seuraa episodimaisesti pienen lapsen kehittymistä. Episodit

kuvaavat lapsen ensimmäisiä silmän aukaisemisia, ensimmäisiä ryömimisliikkeitä, istumaan nousemista, ensimmäisiä seisomisyhteyksiä, nukkumista, kodin materiaalien ja huonekalujen tutkiskelua ja legoleikkejä. Väliin mahtuu myös ruokailu äidin kanssa (Saloranta itse) ja putkiremontin aiheuttamaa kotielämän keskeytystä kuvaava episodi. Lapsen kehitystä seurataan lineaarisesti. Episodien välissä näytetään ikkunasta avautuvaa näkymää lumisateiseen puistoon. Hiljainen lumisade alleviivaa ajan kulumista, mutta on samalla kiinnostavassa ristiriidassa lapsessa tapahtuvaan kehitykseen: ulkona aika tuntuu jumittuneen paikalleen. Erottuu kaksi todellisuuden tasoa: koti ja sen rytmit sekä ulkomaailma.

Videon äänimaailma on vähäeleinen ja realistisen oloinen. Äänisuunnittelija on sama (Tatu Virtamo) kuin teoksessa *Huone*, ja tämän tyyli on mielestäni tunnistettavissa. Samoin on huolellisesti toteutetun typografian laita (Hinkan käsialaa, kuten Salorannan aiemmissa teoksissa). Kokonaisuus on kaiken kaikkiaan estetiikaltaan hyvin samankaltainen kuin Salorannan aiemmissa teoksissa. Tämä yllätyksettömyys ohjaa huomion yksityiskohtiin.

Heijastuksia ikkunaruudussa (myös kestoltaan 14' 30") lisää tähän kiinnostavan tason. Perusasetelmaltaan se muistuttaa Salorannan *Huonetta*, joka muodostui eräänlaiseksi vierashuoneeksi: Saloranta kutsui äänisuunnittelijan luomaan videolleen äänimaailmaa. Nyt kutsuttuina ovat kollegat, joiden tehtävänä on sanallistaa audiovisuaalista informaatiota. Tässä videossa ainoa kuva on lumisateinen ikkunäkymä, sama kuin teoksessa *Kaksi huonetta ja keittiö*. Ääniraita (ainakin DVD versiossa) koostuu kahdesta tasosta: taustalla on teoksen *Kaksi huonetta ja keittiö* äänimaailma ja sen päällä vieraiden puhutut kommentit. Erikieliset puheenvuorot vuorottelevat englanninkielisten tulkkausten kanssa. Niiden rytmi mukailee lähtökohtana olleen videon episodirakennetta ja seesteistä otetta. Osa puhujista puhuu selvästikin äidinkieltään, osa ei. Yksi puhujista on valinnut kielekseen mimeettisen ääntelyn. Osa kommenteista on luonteeltaan jälkikäteistä reflektointia tai kuvailua, osa *voice over* -tyyppistä simultaanikommentointia. Mukana on myös Salorannan oma kommenttiepisoodi, joka poikkeaa muista olemalla dialogimainen ja ilmaisultaan eläytyvämpi kuin useimmat muut puhe-episodeista.

Kokonaisuus on toimiva ja ajatuksia herättävä. Taustan äänimaailman ajalliset suhteet nousevat uudella tavalla esiin, kun samoja tapahtumia kuvaillaan useaan otteeseen eri henkilöiden toimesta.

Lineaarisuuden ja syklisyyden suhde muodostuu tiettyssä mielessä käänteiseksi videoon *Kaksi huonetta ja keittiö* nähden. Siinä ikkunäkymä edustaa syklistä aikaa kodissa tapahtuvan lineaarisen kehityksen taustalla. Nyt saman ikkunäkymän lumisade lineaarisoituu, ja useaan otteeseen samoihin tapahtumiin palaavat kommentit kiertävät kodin tapahtumat kehäksi.

Ainoa kriittinen huomioni koskee ruotsin- ja suomenkielisten puheenvuorojen tulkkausta. Näin monitasoisessa audiovisuaalisessa tutkielmassa on mielestäni tarpeetonta priorisoida sanallista kieltä ja sen kantamia merkityksiä. Mielestäni päätös kääntää suomenkieliset ja ruotsinkieliset puhe-episodit englanniksi viestii kiinnittymisestä kommunikaatiomalliin, joka ei kehkeydy tämän teosparin sisäisestä logiikasta. Se näyttäytyy pikemminkin jonkinlaisena myönnetyseleenä kansainvälisen nykyaidekontekstin oletettua odotushorisonttia kohtaan. Toisaalta se herättää myös kiinnostavia kysymyksiä: Jos ryhdytään kääntämään, niin miten kääntää yhden kommentoijan kielekseen valitsema onomatopoeettinen kuvailu? Entä mitä tapahtuisi, jos naisääni tulkattaisiin miesäänellä tai päinvastoin, natiivipuhe ulkomaalaisaksentilla, jne. Mihin kääntämisessä lopulta fokusoidaan?

Katson, että videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* ja *Heijastuksia ikkunaruudussa* voidaan hyväksyä Salorannan opinnäytetyökokonaisuuden osiksi.

Bremenissä 17.7.2012

Mika Elo

Taiteen tohtori, Aalto Yliopisto

Linkittävä paperi 4

Esitarkastajille,

Lähetän ohessa esitarkastettavaksi uuden videoteoksen (*Aamu*), joka on esillä Turku Biennaalissa Aboa Vetus & Ars Nova -mu-seossa 9.5.–1.9.2013. Näyttelyn teema on Idylli.

Aamu on eräänlainen nykyajan laatukuva eli jokapäiväistä elämää esittävä ”interiöörimaalaus”. Laatukuvien juuret ovat 1600-luvun alankomaalaisessa maalaustaiteessa, mutta ne olivat suosittuja 1800-luvun lopulle asti. Näyttelyssä *Aamu* onkin rinnastettu Adolf von Beckerin laatukuvaan *Äidin iloa* vuodelta 1868.

Esitarkastuslausunto 1/4

Elinan Salorannan teos *Aamu* Turun Aboa Vetus Ars Nova museossa

Turku Biennaalin teemana oli idylli, ja Elina Salorannan sen osaksi kutsuttu teos *Aamu* sopii teemaan hyvin. Sen vastavoimana ja ilmeisesti osin inspiraationa toiminut teos, Adolf von Beckerin öljymaalaukseen *Äidin Iloa* vuodelta 1868 ja Salorannan videotyö vuodelta 2013 jakoivat saman tummansiniseksi maalatun, pimennetyn ja ilmastoidun huoneen. Ne oli asetettu vastapäätä toisiaan siten, että jos katsoi toista, toinen oli selän takana. Esillepano muistutti hiukan Ateneumissa esillä olleen Markus Tuorman teoksen *Muotokuva* ja sen materiaalin, Amelie Lundahlin teoksen *Bretagnelaistytö* suhdetta, vaikka Salorannan lähestymistapa teoksessaan tietysti oli tyystin toinen. *Aamu* oli esillä pienessä taulu-tv:ssä, ääni kuulokeissa, ja valoisa keittiö nousi hyvin esiin tummasta seinästä. Valitettavasti ilmastointilaitteen hurina (laite oli ilmeisesti tarpeen vanhan öljymaalauksen ihannelämpötilan ja kosteuden ylläpitämiseksi) oli erittäin dominoiva ja esti aika ajoin puheen kuulumisen videolta kuulokeista huolimatta. Juuri tuon äänielementin myötä teoksesta kuitenkin muodostui installaatio ja kokonainen tilateos. Lisäksi installaatiotilanteessa katsoja tietysti tulee mukaan teokseen ”kesken kaiken” ja myös jättää sen ”kesken kaiken”, kuten ainakin minä tein, tunnistaessani jo kerran kuulemani keskustelun voista ja päätellessäni siten, että luuppi oli tullut täyteen. Ensirektioni olikin, että haluan nähdä työn alusta loppuun omalta koneeltani. Mutta kahden ”taulun”, kahden aikakauden laatukuvan rinnastus tietysti silloin menetettäisiin. Lisäksi video toimi hyvin myös stillikuvan kaltaisena, ilman ääntä, jopa lyhyesti nähtynä. Kun siihen syvenyi, se oli rytmitetty mustin välihimmennyksin siten, että se onnistui ylläpitämään katsojan kiinnostuksen.

Kaiken kaikkiaan työ puolustaa hyvin paikkaansa Salorannan tutkimukseen kuuluvien muiden töiden, kuten *Tango Lesson* (2007), *Huone* (2008) ja *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) sekä siihen liittyvä *Heijastuksia ikkunarudussa* (2012) joukossa, tutkimuksen kokonaisuudessa. Saatekirjeessään Saloranta toteaa, että hänen tutkimussuunnitelmansa ”Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaihtuksesta” (päivitetty 2009) kysymyksen on syytä suhtautua viitteellisinä, ja uskovansa, että ”kun kaikki teokset ovat valmistuneet, niistä on mahdollista muodostaa ’tutkimuskysymys’”. (saatekirje

Rinnastuksen yhtenä tavoitteena on kontekstualisoida työtäni. Olen nimittäin oivaltanut, että työni konteksti ei ole ainoastaan elokuva ja video vaan myös maalaustaide. Tähän viittaa kameran staattisuus ja se, miten ylipäänsä rakennan kuvani: kiinnitän paljon huomiota valoon ja rajaukseen, ja jopa editoidessani ajattelen otoksia yksittäisinä ”tauluina”.

Oivallus on kuitenkin syntynyt vasta jälkikäteen enkä *Aamua* kuvatessani ajatellut tekeväni ”laatukuvaa”. Halusin vain kuvata aamutoimia, ja pistin kameran jalustalle keittiön ovensuuhun. Se, mitä kameran edessä tapahtui, oli täysin suunnittelematonta, vaikka kamera varmasti vaikuttikin ihmisiin.

Aamun jälkeen olen alkanut työstää toista teosta, joka pohjaa maalaustaiteeseen. Teoksen työnimi on *Sisäkuva taiteilijan kodista*, ja sen lähtökohtana on tanskalaisen Vilhelm Hammershøin samaniminen maalaus 1900-luvun alusta. Videon valmistuttua aion kirjoittaa siitä ja *Aamusta* tekstin, jonka tavoitteena on nimenomaan kontekstualisoida työtäni. Yhdessä teksti ja teokset muodostavat oppinnäytteeni neljännen eli toiseksi viimeisen ”artikkelin”.

Uusien teosten myötä tutkimukseni painopiste saattaa muuttua, sillä ainakaan *Aamussa* en ole joutunut tekemään aiempien teosten vaatimaa käsityötä kuvan, sanan ja äänen yhteensaattamiseksi (teos on kuvattu yhdellä otolla ja siinä on ns. sataprosenttinen ääni). Toisaalta *Sisäkuva taiteilijan kodista* nostaa kuvan ja äänen suhteen taas keskiöön: teoksen äänimateriaali on syntynyt siten, että pyysin ihmisiä lohduttamaan Hammershøin maalauksessa esiintyvää mustapukuista naista, ja editointivaiheessa aion yhdistää lohdutukset myöhemmin kuvaamaani videomateriaaliin.

Liitteenä on *Idylli*-näyttelyn tiedote ja tutkimussuunnitelmani. Tutkimussuunnitelma on kirjoitettu vuonna 2009, joten siihen kannattaa suhtautua ainoastaan suuntaa-antavasti. Tutkimukseni rakenne on kuitenkin pysynyt samana ja uskon, että kun kaikki teokset ovat valmistuneet, niistä on mahdollista muodostaa ”tutkimuskysymys”.

Turku Biennaalin katalogissa on kirjailija Riina Katajavuoren essee *Aamusta*. Sain itse ehdottaa kirjoittajaa ja valitsin Katajavuoren, koska olen kiinnostunut kaunokirjallisten keinojen käytämisestä tutkimustekstissä. Vaikka katalogiteksti ei ole omani, se oli kuitenkin yksi tapa käydä keskustelua kirjallisuuden kanssa.

Helsinki, 13.5.2013

Elina Saloranta

13.5.2013) Omasta puolestani en tässä vaiheessa niinkään kaipaa tiukasti muotoiltua tutkimuskysymystä kuin tutkitun ongelmakehityksen artikuloitua ja viitekehystä tai kontekstia, johon tuon ongelmakehityksen tutkimisen on tarkoitus tuoda oma panoksensa ja jotakin uutta aiemmin tutkittujen kysymysten täydennykseksi.

Valitettavasti Saloranta ei, syystä tai toisesta, ole kahden ensimmäisen työn ja niihin liittyvien esseiden ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta” ja ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?” jälkeen noudattanut alussa kaavailemaansa suunnitelmaa teosten ja tekstien vuorottelusta. Ehkä tekstit mieltäytyivät liiaksi teosten osiksi, kun ne jaettiin myös yleisölle, tai ehkä niihin keskittyminen ei ollut mahdollista teosten valmistamisen rinnalla. Ajatus teosten tekemisen ja niistä kirjoittamisen vuorottelusta, tutkimuksen harjoittamisen ja tutkimusprosessin muille artikuloimisen lomittamisesta yhdistämisestä oli mielestäni erinomainen. Nyt vaikuttaa siltä, että tutkimuksen rakenne tulee noudattamaan varsin yleistä vaikkakin myös ongelmalliseksi tunnistettua mallia, jossa teokset tehdään ensin ja pohdiskeleva osuus kirjoitetaan jälkikäteen, joko teoksia aineistona hyödyntäen tai niistä suhteellisesti irrallaan. Tämänkaltaisen kahtiajako on usein myös työn ohjaajien suosima malli, sillä sen kautta taide pysyy helpommin (perinteisenä) taiteena ja tutkimus säilyy (perinteisenä, taidehistoriallisena tai taideteoreettisena) tutkimuksena. Salorannan luonnosteleva syklinen, teosten ja reflektion sekä kontekstualisoinnin välillä vuorotteleva malli on huomattavasti kiinnostavampi vaihtoehto, ja toivonkin, ettei Saloranta ole sitä tyystin hylännyt.

Riippumatta nyt esitetyn teoksen paikasta suhteessa tutkimuksen kokonaisuuteen, joka siis jää nähtäväksi ja riippuu lopulta valitusta näkökulmasta, suosittelen esitarkastuslautakunnalle mielelläni teoksen *Aamu* hyväksymistä osaksi Elina Salorannan kuvataiteen tohtorintutkimuksen opinnäytettä.

Helsingissä 1.10.2013
Annette Arlander

Esitarkastuslausunto 2/4

Tässä lausunnossa käsiteltävänä on Elina Salorannan videoteos *Aamu* (2013), joka oli esillä Turku Taidebiennaalissa Aboa Vetuksessa 9.5.–1.9.2013. Näyttelyn teemana oli Idylli.

Esitarkastajille osoitetussa kirjeessä (13.5.2013) Saloranta selittää, että *Aamu* muodostaa yhdessä vielä tekeillä olevan *Sisäkuvia taiteilijan kodista* -videoteoksen ja siihen liittyvän tekstin kanssa opinnäytekokonaisuuden neljännen ja samalla toiseksi viimeisen audiovisuaalisen ”artikkelin”.

Teoksen *Aamu* painoarvo opinnäytekokonaisuudessa on siis melko pieni. Se on lisäksi vielä tekeillä olevan osion osa, eikä sen roolia opinnäytekokonaisuudessa näin ollen voi arvioida kuin alustavasti. Salorannan kirje selvittää kuitenkin mallikelpoisesti kyseisen teoksen sijoittumisen osaksi kokonaisuutta, samoin kuin sen, että teos *Aamu* – ja koko neljäs ”artikkeli” – tuo mukaan tutkimusasetelmaan uuden elementin: kysymyksen opinnäytteen teossarjan suhteesta maalaustaiteen kontekstiin.

Saloranta toteaa kirjeessään esitarkastajille, että hän mieltää videoteoksen *Aamu* eräänlaiseksi mykyajan laatukuvaksi. Näyttelyssä teos on rinnastettu Adolf von Beckerin laatukuvaan *Äidin iloa* (1868), joka on ripustettu videoteoksen kohdalle huoneen vastakkaiselle seinälle. Siinä pulska naishenkilö istuu ruokapöydän ääressä kulhoa huulillaan pitelevän pienen lapsen kanssa. Maalaus ja videonäyttö ovat samaa kokoluokkaa, pienehköjä.

Saloranta mainitsee – edelleen kyseisessä kirjeessä – maalaustaiteen suhteen pohtimikseen asioiksi kuvan rajauksen, joka liikukumattoman kameran ansiosta on staattinen samaan tapaan kuin maalauksessa, sekä kuvan valaistuksellisen sommittelun. Lisäksi Saloranta pitää ”taulua” editointiperiaatteitaan hyvin kuvaavana metaforana. Nämä asiat antavat kuitenkin yhtä lailla pohdittaviksi valokuvauksen ja muut ei-liikkuvat kuvat, joten niitä lienee syytä eritellä hieman pidemmälle, mikäli niiden valossa halutaan pohtia nimenomaan suhdetta maalaustaiteeseen.

Näyttelyssä videoteos muodostuu osaksi installaatiota: videonäyttö, kahdet kuulokkeet, penkki ja sen toisella puolella, videoteosta vastapäätä olevalla seinällä, Beckerin taulu. Oviaukkojen välisellä seinällä on lyhyt (kolmikielinen) seinäteksti, jossa mainitaan videoteoksen rinnastuminen laatukuvaperinteeseen. Aboa

Vetuksen näyttelykokonaisuudessa seinäteksti on eleenä allevii-
vattu, sillä muiden teosten kohdalla vastaavanlaista suoraan sei-
nään teipattua tekstiä ei ole. Tekstin kuratoriaalisen sävyn takia
jää kuitenkin epäselväksi onko teksti osa teosta vai ei.

Beckerin taulun sisällyttäminen installaatioon on niin ikään
voimakas ele, joka äänekkään ja ikävän kylmää ilmaa puhaltavan
lämpöpumpun (joka ilmeisesti on aidon Beckerin esillepanon ehto)
takia kääntyy kuitenkin kokonaisuutta vastaan. Aitouden hinta on
mielestäni liian suuri. Lämpöpumpun takia tilassa on epämukava
olla eikä ääniraitaa pysty kunnolla kuuntelemaan. Installaatio ei
ole mielestäni onnistunut. Videoteos soveltuu paremmin rauhassa
DVD:ltä katseltavaksi.

Turku Taidebiennaalin näyttelyluettelon konseptin mukai-
sesti jokaisen taiteilijan osuutta saattelee (ainakin Salorannan ta-
pauksessa) taiteilijan itsensä valitseman kirjoittajan teksti. Riina
Katajavuori on laatinut *Aamusta* lyhyen kuvailevan kirjoituksen.
Siinä pohditaan aamiaispöydässä kohtaavien perheenjäsenten roo-
leja ja tilanteen dynamiikkaa. Saloranta mainitsee halunneensa
käydä näin keskustelua kirjallisuuden kanssa.

Salorannan opinnäytekokonaisuuden kontekstissa Katajavuo-
ren tekstiä onkin vaikea sivuuttaa, sillä onhan kokonaisuudessa
kyse ”audiovisuaalisesta esseekokoelmasta”, jossa pohdittavana on
muun muassa kuvan ja sanan suhde. Katajavuoresta muodostuu-
kin mielestäni ”aamuvieras” vähän samaan tapaan kuin äänisuun-
nittelija oli vieraana Salorannan ”vierashuoneeksi” mieltämässä
teoksessa *Huone* tai kuten näkemäänsä kommentoivat konferens-
sivieraat ja kollegat vierailivat Salorannan opinnäytekokonaisuus-
den kolmannessa osiossa.

Osin ehkä Katajavuoren tarkkanäköisen tekstin takia alan poh-
tia videoteosta *Aamu* suhteessa dokumentaarisuuden ja fiktion
välisiin rajapintoihin. Ja tässä rinnastus maalaustaiteen laatuku-
vaperinteeseen alkaa muodostua kiinnostavaksi, sillä maalauksen
tavat kertoa ja jättää kertomatta ovat hyvin erilaiset kuin videon.
Puhumattakaan tahattomasti kerrotuista asioista, kuten pieninä
eleinä välittyvistä mielentilan vaihteluista tai esineistön fysiono-
miasta. *Aamussa* raaka toteava dokumentaarinen asetelma alkaa
tuottaa sivutuotteenaan fiktiota. Herää monenlaisia kysymyksiä:
Näyttäytyvätkö perheenjäsenten roolit niin kliseisinä vain sattu-
malta vai ovatko roolit jossain mielessä harkittuja tai jopa ”näy-
teltyjä”? Ovatko muumimukit tarkoin valittua kliseistä rekvisiittaa

vai perheen todellisia arkiesineitä? Roikkuuko pöytäliina norma-
alistikin noin alas vai onko se osa kuvasommittelua, kuten myös
tuo taka-alalla seinää vasten nojaava heijasteleva tarjotin? Onko
olohuoneesta kuuluva puhelimen pirinä älypuhelimien retrosoit-
toääntä vai onko perheessä todellakin yhä aito 80-luvun lanka-
puhelin? Onko soittoaäni varta vasten valittu tämän kysymyksen
herättämiseksi? Listaa voisi jatkaa vielä pidemmälle, jolloin tee-
maksi muodostuu yhä tiiviimmin tahallisen ja tahattoman kerron-
nan rajapintojen suhde videon näyttämiin todellisiin henkilöihin ja
Salorannan itsensä motiiveihin.

Lopuksi haluan nostaa esiin ”tutkimuskysymyksen” statusta
koskevan huomion. Esitarkastajille osoitetussa kirjeessä Saloranta
antaa ymmärtää, että jo tehtyjen teosten pohjalta on jälkikäteisesti
muodostettavissa ”tutkimuskysymys”. Tutkimussuunnitelmassaan
(joka on vuodelta 2009 ja Salorannan mielestä nyt jo vanhentunut
ja enää vain ”suuntaa-antava”) Saloranta sen sijaan tukeutuu Tuo-
mas Nevanlinnan muotoilemaan taiteellisen tutkimuksen asetel-
maan, jossa ”taiteilija asettaa itselleen jonkin kysymyksen ja lähtee
sitten etsimään siihen vastausta taiteellisten produktioiden avulla”.
Näiden kahden näkemyksen välinen jännite tai jopa suoranainen
ristiriita antaa mielestäni aihetta reflektoida tutkimuskysymyksen
statusta lopullisessa opinnäytekokonaisuudessa.

Katson, että videoteos *Aamu* voidaan hyväksyä Salorannan
opinnäytetyökokonaisuuden osaksi.

Helsingissä 22.7.2013

Mika Elo

Taiteen tohtori, Aalto Yliopisto

Linkittävä paperi 5

Esitarkastajille,
Lähetän ohessa esitarkastettavaksi esseeni ”Hienopesu 40 astetta”,
joka on ilmestynyt *Lähikuva*-lehden numerossa 3/2013. Essee on
kirjoitettu jo kesällä 2011, vähän ennen kuin ajatus *Lähikuvan* tai-
teellisen tutkimuksen erikoisnumerosta syntyi. Minusta riippu-
mattomista syistä lehden ilmestyminen siirtyi kuitenkin marras-
kuuhun 2013.

Essee liittyy teoksiini *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) sekä *Hei-
jastuksia ikkunaruuudussa* (2012). Teokset olivat esillä Taidehallin

Studiolla keväällä 2012, jolloin ne myös hyväksyttiin osaksi opin-
näytettäni. Tällä hetkellä videot ovat nähtävissä AV-arkin verkko-
sivuilla (www.av-arkki.fi). Ajatuksena on, että essee ja videoteok-
set muodostavat yhdessä oppinnäytteeni kolmannen ”artikkelin”.

Liitteenä on myös tutkimussuunnitelmani. Se on kirjoitettu
vuonna 2009, joten siihen kannattaa suhtautua vain viitteelli-
sesti. Nyt käsillä olevan esseen myötä tutkimukseni aihe – kuvan
ja sanan (tai äänen) vuorovaikutus – tuntuu kuitenkin edelleen
ajankohtaiselta. Tavoitteena on myös edelleen ”audiovisuaa-
linen esseekokoelma”, vaikka se muistuttaakin rakenteeltaan
artikkeliväitöskirjaa.

Tällä hetkellä viimeistelen tanskalaisen Vilhelm Hammershøin
(1864–1916) maalauksiin perustuvaa videoteosta, joka tulee esille
Ateneumin taidemuseoon erään Hammershøin maalauksen rin-
nalle. Näyttelyn ajankohta on kuitenkin avoin Ateneumissa alkavan
kattoremontin vuoksi. Olen myös alkanut kirjoittaa oppinnäytteeni
neljättä esseetä, joka käsittelee em. Hammershøi-videon lisäksi
marraskuussa esitarkastettua teosta *Aamu* (2013). Esseen työnimi
on ”Videoteos laatukuvana”, ja sen pohjana on oivallus siitä, että
teokseni ovat eräänlaisia nykyajan laatukuvia eli arkista elämää
esittäviä ”interiöörimaalauksia”. Yhteensä oppinnäytteeseni tulee
viisi ”artikkelia”. Niistä viimeisen on tarkoitus olla kokoava prologi
tai epilogi.

PDF-tiedoston lisäksi olen toimittanut esitarkastuslautakun-
nalle kolme kappaletta *Lähikuva*-lehtiä.

Helsinki 5.12.2013

Elina Saloranta

Esitarkastuslausunto 1/5

Taideyliopiston Kuvataideakatemia esitarkastuslautakunnalle
Lausunto Elina Salorannan esseestä ”Hienopesu 40 astetta –
diptyykki”, *Lähikuva* 3/2013, s. 60–79

Essee liittyy Salorannan jo tarkastettuihin taiteellisiin töihin *Kaksi
huonetta ja keittiö* (2010) ja *Heijastuksia ikkunarudussa* (2012) ja
kuvaa niiden työprosessia. Teksti on itse asiassa kirjoitettu 2011,
ennen jälkimmäisen työn valmistumista. Essee on kaksiosainen,
koostuen osasta I Kaksi huonetta ja keittiö ja II Heijastuksia

ikkunarudussa sekä kuvakoosteesta niiden välissä. Väliotsikot
ovat proosallisen runollisia tai runollisen proosallisia: Työpäiväkirja
vai autoetnografinen tutkimus? Pieni, henkilökohtainen elokuva;
Kuvan ja äänen ihme; Aikaikkuna; Lunta tiimalasissa; Maailman-
kaikkeuden ovet; Mitä puuttuu? Sanoin luotuja kuvia; Kauppalis-
toja ja proosaa; Kling klang; Mistä tuo ääni tulee? Ikkunan takana
on kesä; Mittakaava; Ya ya ya ya ya; Lohibaagelin ja persikkave-
den tuoksu; Lopuksi.

Keskeisen osan esseestä muodostavat päivätyt otteet työpäivä-
kirjasta, jotka – samoin kuin itse teoksetkin – luovat oman, löyhästi
tapahtumien kronologiaan viittaavan aikansa. Teksti on kauttaal-
taan sujuvasti kirjoitettu ja nautinnollista luettavaa. Se on myös
sikäli refleksiivistä, että kirjoittaja selvittää aluksi suhdettaan työ-
päiväkirjan kirjoittamiseen ja kertoo lopuksi tyylilliset mieltymyk-
sensä ja tavoitteensa tekstin suhteen.

Tässä esseessään Saloranta tuo aiempaa selvemmin esiin suh-
teensa taiteelliseen tutkimukseen ja myös artikuloi tavoitteensa tar-
kemmin. Alun taustoitus ja keskustelu suhteessa autoetnografiaan
on kiinnostava, samoin kontekstualisointi suhteessa kokeelliseen ja
henkilökohtaiseen elokuvaan muun muassa tekijäkollegan kommen-
tin kautta on tarpeellinen. Vielä jäin kaipaamaan joitakin viitteitä
elokuvatutkimukseen tai videotaiteen tutkimukseen, joissa luulisi
esimerkiksi henkilökohtaisen elokuvan erityispiirteitä pohditun.

Äänen ja kuvan ihme -jaksossa, pohdittuaan ristikuvaa ja äänen
lisäämisestä kuvaan, kirjoittaja myös kertoo mistä hänen kiinnos-
tuksensa äänen ja kuvan suhteeseen on saanut alkunsa. Hän pole-
misoi samalla tutkimuskysymyksen käyttöä pyrkien korvaamaan
sen työkykyksellä, ilmeisesti lähtökohtaisena oletuksenaan, että
taiteellisen tutkimuksen ensisijainen tarkoitus on tuottaa taideteos.
Samassa yhteydessä kirjoittaja täsmentää eräänlaisen työkyky-
sen myös kirjoituksilleen: ”Teoksista kirjoittamiani tekstejä näyt-
täisi kuitenkin yhdistävän yksi yhteinen kysymys: miten teokseni
ovat syntyneet? Millainen on taideteoksen tekoprosessi?” (s. 65).

Esimerkiksi pohtiessaan ikkunan käyttöä siirtymänä hän kyt-
kee oman työprosessin pohdinnat yleisempiin kysymyksiin, samoin
lapsen oven narisuttamista käsittelevässä jaksossa. Yleensäkin tapa
jäsentää teksti siten, että työpäiväkirjaotteessa pohditaan jotakin
teoksen tekemiseen liittyvää valintaa tai suunnitelmaa, jonka rat-
kaisu tai tulos sitten kerrotaan varsinaisessa tekstissä samalla kun
kysymys kytketään muihin teksteihin, toimii hyvin.

Toisessa osassa työpäiväkirjan paikan ottavat sitaattit yleisöltä kerätyistä palautteista ja niistä muokatut tekstit, materiaali, joista myös toinen teos, *Heijastuksia ikkunaruidussa*, muodostuu. Katsojilta kerättyjen kirjallisten kommenttien analysointi muistuttaa ”perinteisiä” tutkimusmenetelmiä, tässä on tosin erityistä nimeltä mainitut kirjoittajat, jotka mieltävät kollegoiksi. Heidän avullaan ja heidän kokemustensa, tai oikeammin kirjoitustensa kautta saadaan ikään kuin tietoa teoksesta, ei niinkään katsojista tai heidän käsityksistään, tai elokuvakerronnan konventioista, ainakaan ensisijaisesti. Näiden palautteiden myötä teksti avautuu ulos prosessin kuvauksesta, mutta sulkeutuu samalla teoksen tulkintaan, ja kiertyy vielä uuden teoksen luomiseen näistä tulkintamateriaaleista, samalla kun sanoilla luodut kuvat ja kieli nousevat yhä merkittävämpään asemaan.

Kirjoittaja toteaa, ettei halua rinnastaa tekstien ääneen luentaa konferenssissa esitykseen, vaikka lukijoina olikin näyttelijöitä, vaan tavanomaiseen konferenssipaperiin ja toteaa: ”Tuo kuivakka ’genre’ on alkanut kiinnostaa minua yhä enemmän, ja näen siinä paljon mahdollisuuksia taiteen kannalta.” (s. 71) Rinnastus tuntuu hiukan oudolta, mutta esitystutkimuksen näkökulmasta jokainen luento tai puhe on eräänlainen esitys, ja toki luentoperformanssit tai performanssiluennot ovat nykyään suosittu formaatti nimenomaan taidekontekstissa.

Lopun monipuolisen ja vapaamman kirjoittamisen apologia on kiinnostava. Virkistävä keskustelunavaus on myös vertailukohdaksi valittu Karen Scott-Hoyn autoetnografisen kirjoittamisen esimerkki, koska se osoittaa, että myös muilla tutkimusaloilla jatkuvasti keskustellaan siitä, miten tutkimusta tulisi kirjoittaa. Lopussa kirjoittaja viittaa myös aiempien tekstiensä saamaan kritiikkiin nimenomaan puutteellisesta kontekstualisoinnista ja toteaa, että eri teokset edellyttävät taustatietoa lähteinä eri tavoin. Miten esittää aistikokemukset, havainnot, arki vakavasti otettavana kontekstina? (s. 78) Pohdinta on kiinnostava, mutta osoittaa samalla ongelman: Ovatko teoksen lähteet ja sen konteksti, sen asiayhteys se traditio, johon se kytkeytyy, sama asia? Entä onko tutkimuksen tavoitteena tuottaa teos vai tietoa ja ymmärrystä teoksen tekemisestä tai jostakin siihen liittyvästä asiasta? Jos tutkimuksen tavoitteena on osallistua keskusteluun tutkittavasta aiheesta (esimerkiksi äänen ja kuvan suhteesta henkilökohtaisessa elokuvassa) on syytä kertoa mitä muut siitä ovat havainneet ja kirjoittaneet ennen kuin tuo oman panoksensa tai uuden näkökulman mukaan keskusteluun.

Lopun oivallus siitä, että jokainen artikkeli on kuin työpäiväkirjan merkintä, tehty tiettyssä ajassa ja paikassa, on osuva, ja kietoo esseiden kauniisti yhteen. Saloranta näyttääkin tässä tekstissään, miten hänen kiinnostuksensa sanoihin ja kieleen on tuottanut tulokseenaan taitavan kirjoittajan. Suosittelemiehelläni esitarkastuslautakunnalle esseeseen ”Hienopesu 40 astetta – diptyykin” hyväksymistä osaksi Elina Salorannan tohtorinopinäytettä.

Helsingissä 14.1.2014

Annette Arlander

Esitarkastuslausunto 2/5

Tässä lausunnossa käsiteltävänä on Elina Salorannan essee ”Hienopesu 40 astetta”. Se julkaistiin *Lähikuva* -lehden numerossa 3/2013, jonka teemana oli taiteellinen tutkimus. Kuten Saloranta linkittävässä paperissaan (päivätty 5.12.2013) summaa, kyseinen essee muodostaa opinnäytetekonaisuuden kolmannen ”artikkelin” yhdessä videoteosten *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) sekä *Heijastuksia ikkunaruidussa* (2012) kanssa. Kyseiset teokset on jo aiemmin esitarkastettu, joten keskityn tässä lausunnossa lähinnä esseeseen.

Kuten sanottu, essee julkaistiin *Lähikuva* -lehden taiteellista tutkimusta käsittelevässä teemanumerossa. En tiedä teemanumeron toimituspolitiikasta juuri mitään, mutta teemanumeron silmiinpistävin piirre on sen kaksijakoisuus: toisaalta siinä on tutkimusartikkeleita (Arlander, Aaltonen ja Nykyri) sekä kaksi ”essee”-nimikkeellä julkaistua puheenvuoroa (Saloranta ja Haapoja). Pidän tätä jakoa epäonnistuneena ratkaisuna, sillä se antaa ymmärtää, että osaa puheenvuoroista on vertaisarvioitu normaalin tieteellisen käytännön mukaisesti, kun taas osaa ei. Tämä hankaloittaa Salorannan esseiden arviointia suhteessa kyseiseen kontekstiin. Onko niin että lehden toimitus katsoi, ettei tällaista puheenvuoroa voi arvioida tutkimuksellisin kriteerein? Vai onko niin, että Saloranta ei ole halunnut tehdä ehdotettuja muutoksia, joiden toteutuminen olisi tehnyt puheenvuorosta lehden kriteerien mukaisen ”oikean artikkelin”? Mikä siis on kallistanut vaa’an kielen sellaiseen asentoon, että Salorannan puheenvuoro on julkaistu ”esseenä”? Tämä jää nyt auki. Voin vain todeta, että Salorannan puheenvuoro olisi ansainnut tulla vertaisarvioituksi taiteelliselle tutkimukselle soveliaain kriteerein muiden teemanumerossa julkaistujen puheenvuorojen tapaan.

Lähikuva -lehden julkaisupolitiikasta riippumatta essee nivoutuu mielekkäällä tavalla kahteen yllä mainittuihin videoteoksiin sekä opinnäytekokonaisuuden muihin osiin. Salorannan opinnäytekokonaisuuden kannalta *Lähikuva* on julkaisukontekstina ehdottomasti kiinnostava ja toimivakin.

Essee on rakenteeltaan selkeä ja monipuolisesti videoteosten syntyprosesseja ja tutkimuksellisuutta avaava. *Kaksi huonetta ja keittiön* kohdalla Saloranta esittää valaisevia pohdintoja muun muassa ääniraidan koostamiseen sekä kuvaeditointiin liittyen. Teosta *Heijastuksia ikkunarudussa* puolestaan valotetaan etenkin suhteessa sen syntyprosessiin *Artistic Research – Strategies for Embodiment* -kesäkouluun sekä CARPA-konferenssin puitteissa, joissa Saloranta keräsi kollegojensa kommentteja videon ääniraitaa varten. Näiden taustoitusten ohella Salorannan tapa rinnastaa tutkimuksensa autoetnografiseen tutkimukseen on eleenä kiinnostava, joskin se jää melko pintapuoliseksi. Pintapuolinen asenne näkyy myös muiden tutkimuskontekstia käsitteellisesti hahmottavien viitteiden kohdalla. Tämä tuntuu olevan selkeä valinta, jonka kantavuudesta voi aina kiistellä, kuten aina tutkimuksen rajaukseen liittyvistä kysymyksistä. Taiteellisen tutkimuksen kohdalla, myös Salorannan tapauksessa, asiaa mutkistaa kuitenkin se, että tutkimuksen rajaukseen liittyvät kysymykset ovat samalla sekä metodologisia että sisällöllisiä kysymyksiä.

Saloranta toteaa kirjeessään esitarkastajille, että opinnäytekokonaisuuden tavoitteena on edelleen ”audiovisuaalinen essee-kokoelma”, vaikka se alkaakin muistuttaa rakenteeltaan artikkeliväitöskirjaa. Odotan mielenkiinnolla sitä, miten Saloranta lopulta kokoaa opinnäytetyönsä osat tällaiseksi ”audiovisuaaliseksi essee-kokoelmaksi”. Mielestäni on toivottavaa, että opinnäytekokonaisuus nivoutuu vielä selkeämmin osaksi relevantteja tutkimuksellisia keskusteluja.

Katson, että essee ”Hienopesu 40 astetta” voidaan hyväksyä Salorannan opinnäytetyökokonaisuuden osaksi.

Bremenissä 8.1.2014

Mika Elo

Taiteen tohtori, Aalto Yliopisto

Linkittävä paperi 6

Esitarkastajille,

Lähetän ohessa esitarkastettavaksi esseeni ”Videoteos laatukuvana”, joka ilmestyi taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisussa *Ruukku* (www.ruukku-journal.fi) lokakuun alussa. Tekstiin liittyvä videoteos *Aamu* esitarkastettiin jo viime vuonna, jolloin se oli esillä Aboa Vetus & Ars Nova -museossa Turussa.

Opinnäytteeni muistuttaa rakenteeltaan artikkeliväitöskirjaa, ja *Ruukussa* ilmestynyt kokonaisuus on sen neljäs ”artikkeli”. Esseen ensimmäisessä osassa argumentoin, että *Aamu* on eräänlainen nykyajan laatukuva eli jokapäiväistä elämää esittävä ”interiörimaalaus”. Toisessa osassa käyn vuoropuhelua kirjailija Riina Katajavuoren kanssa ja pohdin, miten tuoda tutkimuskirjoittamiseen kaunokirjallisia keinoja. Kolmannessa osassa totean, että *Aamu* ei ole ainoastaan laatukuva vaan myös keskustelukuva eli *conversation piece*. Yksi kirjoitusprosessin oivalluksista oli se, että vaikka *Aamu* ei aluksi tuntunut liittyvän tutkimusaiheeseen, kirjoittaminen palautti minut sen äärelle — onhan videoteoksen sanallistaminen mitä konkreettisimmalla tavalla kuvan ja sanan suhteen pohtimista. Siksi alkuperäinen tutkimusaiheeni tuntuu yhä ajankohtaiselta.

Parhaillaan kirjoitan opinnäytteeni viidettä essetä. Sen jälkeen teen yhteenvedon, jossa luon katsauksen väitöskirjani eri osiin ja paikannan työtäni suhteessa taiteellisen tutkimuksen kenttään. Yhteenvedoa täydentää videoteos *Epilogi*. Kokonaisuuden on tarkoitus valmistua vuonna 2016. Lopuksi opinnäytteeni eri osat kootaan vielä yhteen ja julkaistaan sähköisesti. Julkaisusta tulee ilmeisesti Kuvataideakatemia ensimmäinen sähköinen väitöskirja ja tavoitteena on, että sen alustaa voidaan hyödyntää myös tulevaisuissa opinnäytteissä.

Liitteenä on virallinen tutkimussuunnitelmani vuodelta 2009. Alla on lisäksi päivitetty lista opinnäytteeni osista:

1. Videoteos *Tango Lesson* (2007) ja essee ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”. Teos on yritys kuvitella, miten äänet kantautuvat kohdussa olevan lapsen korviin. Esseessä kerron teoksen tekoprosessista, joka vaati perehtymistä kohdun äänimaailmaa koskevaan tieteelliseen tutkimukseen. Videoteos oli esillä Valokuvataiteen museossa 2009. Essee oli samaan aikaan luettavissa sekä näyttelytilassa että museon verkkosivuilla.

2. Videoteos *Huone* (2008) ja essee ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”. Teos tallentaa eräässä makuuhuoneessa tapahtuneet muutokset sen jälkeen, kun huoneen asukas on kuollut. Essee pohjaa keskusteluihin äänisuunnittelija Tatu Virtamon kanssa. Kokonaisuus julkaistiin taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisussa JAR (www.jar-online.net) vuonna 2011. Video oli esillä myös Taidehallin Studiossa 2010.
3. Videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) sekä *Heijastuksia ikkunaruudussa* (2012). Ensimmäisessä teoksessa nähdään lapsi, joka tutkii kahden huoneen ja keittiön muodostamaa tilaa. Toinen teos on eräänlainen reflektio eli heijastuskuva edellisestä. Videot olivat esillä Taidehallin Studiossa 2012. Kokonaisuudesta kirjoittamani essee ”Hienopesu 40 astetta” julkaistiin *Lähikuva*-lehden taiteellisen tutkimuksen teemanumerossa joulukuussa 2013.
4. Videoteos *Aamu* (2013) ja essee ”Videoteos laatukuvana”. Kokonaisuus julkaistiin verkkojulkaisu *Ruukussa* lokakuussa 2014. Edellisenä vuonna video oli esillä Idylli-aiheisessa näyttelyssä Aboa Vetust & Ars Nova -museossa (Turku Biennaali 2013).
5. Videoteos *Voices of Consolation* (2014). Teoksen kuvaraita koostuu tanskalaisen Vilhelm Hammershøin (1864–1916) sisäkuvista. Ääniraidalla joukko ihmisiä yrittää lohduttaa maalauksissa näkyvää mustapukuista naista. Video tulee esille Ateneumin taidemuseoon erään Hammershøin maalauksen rinnalle näillä näkymin vuonna 2016. Parhaillaan kirjoitan teoksesta esseetä otsikolla ”Lohdutusten arkisto”.
6. Yhteenvedo ja videoteos Epilogi.

Elina Saloranta 27.10.2014

Esitarkastuslausunto 1/6

Esitarkastuslausunto Elina Salorannan esseestä ”Videoteos laatukuvana”

Elina Salorannan essee ”Videoteos laatukuvana” liittyy videoteokseen *Aamu*, joka oli esillä Turun Aboa Vetust Ars Nova museossa Idylli-näyttelyssä vuonna 2013 ja tarkastettiin erikseen lokakuussa 2013. Teksti on myös vertaisarvioitu ja julkaistu *Ruukku* -kausijulkaisun toisessa numerossa keskeisenä osana samannimistä kaksikielistä ekspositiota, johon kuului myös videoteos ja stillkuvia siitä. Yhdessä visuaalisen materiaalin kanssa ja aseteltuna kolmeksi

palstaksi kolmen asiakokonaisuutensa mukaisesti teksti toimi mielestäni erinomaisesti. Koska videoteos on ja esitarkastettu ja tekstistä on toimitettu esitarkastettavaksi nimenomaan käsikirjoitusversio, pitäydyn tässä lausunnossani siihen.

Esseen ensimmäinen osa I Aamu ja sen alajaksot Nykyajan laatukuva, Epäilyttävä idylli ja Oikea laatukuva keskittyy kuvaamaan videoteosta, sen syntyvaiheita ja esillepanon kontekstia sekä rinnastamaan teoksen laatukuvamaalaukseen. Teoksen mieltäminen osaksi laatukuvamaalauksen perinnettä mieluummin kuin esimerkiksi videotaiteen ja henkilökohtaisen elokuvan traditiota on ilmeisesti ollut Salorannalle vapauttavaa, ja yhteydet laatukuvaan ovat kieltämättä havaittavissa.

Esseen toinen osa II Kirjailijan vierailu käsittelee kirjailija Riina Katajavuoren kirjoittamaa katalogitekstiä ja tekijän reaktioita siihen. Samalla Saloranta eksplikoii kiinnostuksensa kirjoittamiseen ja kaunokirjallisten tyylikeinojen käyttöön tutkimustekstissä. Hän pohtii myös Katajavuoren mainitsemia rinnastuksia taiteilijoihin, kuten Vermeer ja Larsson, joista ensimmäisen hän mielihyvin tunnustaa hengenheimolaisekseen ja jälkimmäistä lähinnä kavahtaa, vaikka tämä haastaakin pohtimaan idyllin ajatusta kriittisemmin. Jakson lopuksi Saloranta toteaa löytäneensä itsestään kirjoittajan, ja tähän huomioon on lukijankin helppo yhtyä.

Esseen kolmannessa osassa III Keskustelukuva Saloranta hyödyntää edellisestä tekstistä tuttuun tapaan Nordisk Sommaruniversitet -kesäkoulun osallistujilta saamaansa palautetta ja heiltä saamiaan ehdotuksia mahdollisiksi repliikeiksi kuvassa taustalla läsnä olevalle miehelle. Hän pohtii vaikenavan miehen roolia ja sen vastaanottajissa herättämiä assosiaatioita. Jaksossa Keskustelukuva Saloranta nostaa vielä esiin ohjaajansa Elina Heikan mainitsemien tulkinnan ja pohtii keittiötä taiteilijan työhuoneena, jonne kameran mukana astuu sisään myös yleisö.

Esseen päätteeksi, jaksossa Lopuksi, Saloranta esittelee lyhyesti laatukuvaa käsittelevät lähdeteoksensa sekä elokuvatutkimuksen, jossa Vermeerä pidetään esielokuvallisena maalarina, jonka maalauksen sisältämä odotus jatkosta ja myös niiden intiimiys yhdistää ne elokuvaan. Saloranta päättääkin esseensä korostamalla yhteyttä liikkuvan kuvan ja laatukuvan välillä. Lukijalle herää yhtäältä kysymys, eikö videon tai elokuvan ajallisuuden ja toisaalta maalauksen pysähtyneen ja viimeistellyn sommittelun väliltä löytyisi välittävänä muotona myös valokuva, jonka perinteeseen teoksen varmaankin

myös voisi kytkeä. Toisaalta, erityisesti itkevän lapsen kohtaamisen kautta, työtä on vaikea olla yhdistämättä erään hyvin toisella tapaa arkista perhe-elämää kuvanneen liikkuvan kuvan tekijän, Pekka Kantosen töihin. Yhtäläisyyksien ja yhteyksien etsimisen sijasta voisi olla kiinnostavaa kuulla myös, miten eroja artikuloimalla voisi syntyä uutta tietoa ja ymmärrystä.

Essee on hallittu ja viimeistelty kokonaisuus ja muistuttaa pelkistyneisyydessään ja estetisoidussa arkisuudessaan itse videotesta. Yhteys laatukuvan traditioon on perusteltu ja osuva. Ja kuten laatukuvan kohdalla, myös tässä yhteydessä on perusteltua kysyä (kuten eräs vertaisarvioitsijoista tekikin), missä on kriittinen analyysi. Toki miehen roolin pohdinnan, palautteen analyysin ja välillä lempeän itseironisen reflektion kautta tekstiin tulee mukaan myös kriittisiä sävyjä. Teksti on lisäksi aiempia esseitä selvemmin kytketty taidehistorian kontekstiin, joka monelle kuvataiteilijalle näyttää olevan se läheisin tutkimuksen malli. Nähdäkseni essee puolustaa hyvin paikkaansa Salorannan ”artikkeliväitöskirja”-tyyppisen työn osana ja suosittelen esitarkastuslautakunnalle sen hyväksymistä osaksi Elina Salorannan tohtorintutkimuksen opinnäytettä.

Helsingissä 9.1.2015
Annette Arlander

Esitarkastuslausunto 2/6

Tässä lausunnossa käsiteltävänä on Elina Salorannan kaksikielinen essee ”Videowork as a Genre Picture / Videoteos laatukuvana”. Se julkaistiin vertaisarvioitussa Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisussa *RUUKU*ssa (numero 2, www.ruukku-journal.fi) syksyllä 2014.

Taustatietona mainittakoon, että *RUUKKU* käyttää kansainvälistä taiteellisen tutkimuksen julkaisualustaa (*Research Catalogue*), joka mahdollistaa monimediajulkaisemisen. Salorannan artikkeli tai ”ekspositio”, joksi tutkimusjulkaisuja tässä kontekstissa kutsutaan, sisältää videoteoksen *Aamu* sekä sitä monitahoisesti refleктоivan tekstiosuuden. Lisäksi ekspositiossa on sarja stillkuvia kyseisestä videosta. Materiaalin asettelu sivulle on toimiva ja selkeä. Tekstiosuus on onnistuneella tavalla jaettu väliotsikoituihin kappaleisiin. Eksposition tekninen viimeistely on sen sijaan jäänyt hien kesken, sillä ainakin Firefoxilla selatessa reunoille ilmestyvät

ylimääräiset rullauspalkit. Tämä kauneusvirhe menee kuitenkin *RUUKU*n toimituksen piikkiin.

”Videoteos laatukuvana” on Salorannan opinnäytekokonaisuuden neljäs julkaistu essee. Aiemmat essee julkaistiin Valokuvataiteen museolla pidetyn näyttelyn yhteydessä (*Tango Lesson*, 2009), *Journal for Artistic Research*issa (”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”, 2011) ja *Lähikuva* 3/2013:ssa (”Hienopesu 40 astetta”, 2013). Kuhunkin näistä sisältyy videoteos, viimeksi mainittuun kaksikin. Asetelma on johdonmukainen ja etenee määrätietoisesti kohti suunniteltua ”audiovisuaalista esseekokoelmaa”, jollaiseksi Saloranta on opinnäytekokonaisuutensa kaavaillut. Linkittävän paperin mukaan tulossa on vielä viides essee, minkä jälkeen kokonaisuus on yhteenvedoa vaille valmis.

Kuten Saloranta linkittävässä paperissaan (päivätty 27.10.2014) toteaa, videoteos *Aamu* esitarkastettiin erillisenä osiona jo edellisenä vuonna, jolloin se oli esillä Aboa Vetust & Ars Nova –museossa Turussa. Keskityn tässä siksi esseen arviointiin kokonaisuutena kiinnittämättä huomiota itse videon yksityiskohtiin. Näin jälkikäteen tarkasteltuna *Aamun* esitarkastaminen erillisenä osiona oli ehkä tarpeetonta, sillä sen rooli osana ”audiovisuaalista esseekoelmaa” tulee vasta nyt kunnolla esiin. Esseen muodostama tutkimuksellinen konteksti rikastuttaa teosta merkittäväällä tavalla.

Ekspositiossa näkyy mielestäni Salorannan kehittyminen kirjoittajana. Kokonaisuus on hallittu, rakenteeltaan selkeä ja hyvin motivoitu. Tekstiä on ilo lukea, ja se valottaa taiteellista prosessia monipuolisesti. Kuten aiemmissakin esseissään, Saloranta hakee johdonmukaisesti peilaustahoja teoksilleen ja kutoo niiden avulla tutkimuksellista kontekstia teosten ympärille. Samalla erilliset teokset nivoutuvat tutkimuksellisten eleiden sarjaksi. Nyt keskeisiä peilaustahoja ovat maalaustaiteen laatukuvaperinne ja kirjailijan (Riina Katjavuori) videoteoksesta *Aamu* kirjoittama katalogiteksti. Saloranta käyttää näitä taidokkaasti kontekstin punomiseen ja asemoi samalla itsensä tekijänä osaksi näin muodostuvaa kuvaa. Näiden yhdistelmä muodostuu kiinnostavalla tavalla kolmisäikeiseksi taidehistorian uudelleenkirjoittamisen eleeksi. Uudelleenarvioitavana ovat laatukuvaperinne ja sen suhde liikkuvaan kuvaan sekä taidepuheen ja taiteilijan oman äänen suhde.

Katson, että ekspositio voidaan hyväksyä Salorannan opinnäytetyökokonaisuuden osaksi.

Bremenissä 20.12.2014
Mika Elo

Vertaisarvio 1

Tutta Palin 13.10.2015

(julkaistu Elina Salorannan eksposition ”Videoteos laatukuvana / A videowork as a genre picture” rinnalla, *RUUKKU – Studies in Artistic Research* -kausijulkaisun numerossa 2)

Eksposition aihe – videoteos laatukuvana – on kiinnostava. Klassiset lajityypit ovat viime aikoina tehneet paluuta taiteeseen samalla kun genrenäkökulma on palannut monialaiseen taiteentutkimukseen (ks. esim. tuoreehko *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja*, toim. Vesa Heikkinen et al. 2012). Erityisen kiinnostavaa on, että lajityyppi voi ohjata näin vahvasti taiteellista työskentelyä, ilman että tekijä on siitä tekoprosessin aikana tietoinen; tämän ilmiön dokumentointi tekee ekspositiosta kiinnostavan myös taiteentutkijoille eikä vain taiteellisen tutkimuksen tekijöille. Lajityypinomaisuus on hyvin ilmeistä eksposition kohteena olevassa teoksessa (*Aamu*, 2013), ja sikäli kysymyksenasettelu on mielekäs ja pohdinta perusteltu. Eksposition parhaisiin puoliin kuuluu myös nautittava kirjoitustapa, joka on sopusoinnussa laatukuvamaalauksen ”yläluokkaisempaa” ja pidättyvämpää varianttia (Vermeer, Metsu, Chardin) samoin kuin tekijän omaa videoteosta luonnehtivan kii-reettömän tunnelman kanssa.

Ekspositiossa on enemmän kyse oman taiteellisen työskentelyn ja ajattelun kehittämisestä dialogissa muiden taiteilijoiden ja kirjoittajien kanssa kuin aineiston tutkimisesta missään systemaattisemmassa mielessä. Tätä prosessia adekvaatisti kuvaavan ja refleктоivan ja sen luonteelle oikeutta tekevän kirjallisen ilmaisun löytyminen on nähdäkseni eksposition tutkimuksellisesti arvokain tulos; havainnot laatukuvasta ja siihen liitetystä idyllin käsitteestä eivät sinänsä ole tutkimuksellisesti kunnianhimoisia vaan pikemminkin melko ilmeisiä. Kirjoittajan omasta videoteoksesta ja hänen siitä käynnistämistään keskusteluista nousee esiin mielenkiintoisia sosiodynaamisia havaintoja, joissa olisi esimerkiksi sukupuolentutkimuksellista potentiaalia, mutta tätä ulottuvuutta ei kehitetä tutkimuksellisesti.

Lakonisen kristallisoivaan kirjoitustapaan kuuluu, että varsinaista tutkimusongelmaa ei artikuloida suoraan vaan se avautuu vähitellen. Pidin lukiessa tästä esitystavasta; teksti lähtee liikkeelle olennaisesta eli taideteoksesta eikä uuvuta teoreettisella

johdannolla ennen varsinaiseen asiaan pääsemistä. Silti kirjoittaja osoittaa kohtuullista aihepiiriin liittyvän kirjallisuuden tuntemusta. Hengittävään esitystapaan sopii periaatteessa niukka viiteapparaatti, mutta ainakin idyllin käsitteestä olisin tutkimusartikkelissa kaivannut vielä kirjallisuusviittausta. Aiheesta on kirjoitettu varsinkin saksalaisella kielialueella (esim. *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit 1750–1930*, hrsg. Rolf Wedewer & Jens Christian Jensen 1986; Wirxel, Julia, *Idyllen in der zeitgenössischen Kunst* 2012).

Teksti on kaiken kaikkiaan melko esseemäinen – meikäläisistä perinteistä poikkeavaan anglosaksiseen tapaan. Totunnaisessa mielessä tieteelliseksi sitä ei oikein voi kutsua mutta vahvan itserefleктоivan otteen ansiosta tutkivaksi kyllä. Tässä tulee nyt vastaan tiedeyliopiston tutkijan sokea piste, kun ei käydä seikkaperäisesti läpi tutkimuskeskusteluja. En kuitenkaan halunnut suositella tekstin muuttamista kompromissiksi.

Ymmärrän, että eksposition muoto tavoittelee samaa konstai-lemattomuutta ja selvyyttä kuin kirjoitustapa ja tarkastelun kohteena oleva teos. Teknisen toteutuksen suhteen tämä ei osaltani kuitenkaan kokonaan toteutunut, sillä koin neljälle palstalle somitellun tekstin hankalaksi lukea ja siirryin nopeasti tekstin tulostamisen ja tulosteesta lukemisen vaihtoehtoon.

Vertaisarvio 2

Susanna Helke 13.10.2015

(julkaistu Elina Salorannan eksposition ”Videoteos laatukuvana / A videowork as a genre picture” rinnalla, *RUUKKU – Studies in Artistic Research* -kausijulkaisun numerossa 2)

Taiteellisena tutkimuksena Elina Salorannan esseen kokonaisuus on kiinnostava. Kirjoittaja kuvaa teoksensa elävästi ja kiinnittää ajattelunsa taiteellisen teoksen konkretiaan. Kysymykset nousevat oikeasta suunnasta ja essee ilmaisee mielekkäällä tavalla taiteellisessa tutkimuksessa oleellista tarvetta asemoida kirjoittaja tekijäksi. Prosessi on auki erilaisille keskusteluille ja interventioille, joka hienolla tavalla rikkoo akateemisen kirjoittamisen perinnettä.

Tekijä-tutkija Saloranta kontekstoi itsensä sekä oman teoksensa kysymyksenasetteluun että taidehistorialliseen jatkumoon.

Hän ottaa historiallisen kuvataiteen muodon, laatukuvan, rinnastuskohdaksi omalle teokselleen. Tämä on kiinnostava, vaikkakin hieman staattinen asetelma. Aloin vääjäämättä lukijana pohtia, minne laajemman taiteellisen tutkimuksen kysymyksenasettelu voi tekijä-tutkijaa lopulta viedä. Millaisin teoksin hän tulee asetelmaansa haastamaan, miten kirjoituksen muodon saava reflektointi tätä haastetta kuvaa? Millaista uutta tulkintaa tavastamme katsoa arkea, perhettä, idylliä, kuvaa perheestä – tai laatukuvaa perheestä – tutkimus voisi sysätä liikkeelle? Saloranta ehkä tietoisesti ylittää kaiken sen jännitteisen, ladatun ja – uskaltaisin sanoa yhteiskunnallisen ja poliittisen – jota asetelma kantaa mukanaan. Laatukuvan historiaa ja historiallista kontekstia voisi olla kiinnostava avata myös muusta kuin annetusta, taidehistoriallisen kaanonin ja esteettis-historiallisen luokittelun näkökulmasta. Mitä nämä laatukuvat olivat, kenen katsetta ja kenen katsottavaksi tätä hiljaisten naisten arkea tuotettiin? Niin sanotun ”arjen”, ”tavallisen”, ”köyhän”, ”naisen”, ”villin” tai muilla tavoilla ”toisen” ylevöittävä, estetisoiva tai romantisoiva kuvaus kun on taiteen historian tärkeä juonne muun muassa juuri laatukuvasta aina valokuvadokumentarismien kultakaudelle ja monissa muodoissa aina tämän päivän representaatioihin asti.

Saloranta haluaa irrottaa itsensä ”dokumentaarisuudesta”, mutta tämä edellyttäisi hieman tarkempaa avaamista siitä, mitä hän dokumentaarisuudella tässä yhteydessä tarkoittaa. Irtiotto tapahtuu jostakin, jota ei ole avattu ja ymmärretty muuna kuin tallenteena.

Joissakin kohdissa interventioiden todellinen anti jäi tekstin kannalta hieman ohueksi. Esimerkiksi kesäkoulun keskustelut ja palaute tuntui ulkopuoliselle merkityksettömältä ja kommenttien raportoinnin merkitys tässä kyseisessä esseessä jäi minulle lukijana epäselväksi.

Salorannan esseen vahvuus on tavassa, jolla kirjoittaja asemoi itsensä taitelijana. Kirjoittaja kuvaa teoksensa taidokkaasti, elävästi ja mieleenpainuvasti. Tekstin kokonaiskaari tuntuu lukijasta harmoniselta, lukiessa kokee pohtivansa kysymyksenasettelua taiteen kokemisen kontekstissa, ei ulkopuolelta, kuten usein taiteen teoriaa lukiessaan. Tekstissä on esimerkillistä voimaa juuri taiteellisen tutkimuksen piirissä.

Ongelmat liittyvät problematisoinnin varovaisuuteen. Olen kuvannut edellä jonkinasteisena ongelmana tutkimusasetelman staattisuuden. Tekijä-tutkija rinnastaa oman teoksensa historiallisen

laatukuvan perinteeseen, ja antaa teoksessaan uuden muodon ja uuden merkityksen arjen idylleille oman aikamme kuvaston ja nykytaiteen kielioopin avulla. Lienee tutkimuksen jatkon ja laajemman avauksen mittainen asia pohtia, millaisiin muihin kuin esteettisiin merkityksiin laatukuvan ja arkisten idyllien tulkinta voisi avautua. Voisi kuitenkin olla mielekästä, että myös tässä esseessä ilmenisi uusi haaste kirjoittajalle. Mitä tekijä oikeastaan uudennaisilla ”laatukuvillaan” ja arjen idyllin tulkinnoillaan haluaa tehdä näkyväksi?

Linkittävä paperi 7

Esitarkastajille,

Lähetän ohessa esitarkastettavaksi esseeni ”Lohdutusten arkisto” ja videoteokseni *Voices of Consolation*, jotka julkaistiin taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisussa *Ruukku* heinäkuussa 2015 (*Ruukku* 4, www.ruukku-journal.fi). Suora linkki artikkeliini on tässä: <http://www.researchcatalogue.net/view/136425/136426>

Tutkimukseni aihe liittyy kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutukseen liikkuvan kuvan teoksissa. Rakenteeltaan työni muistuttaa artikkeliväitöskirjaa: olen alkanut kirjoittaa teoksistani heti niiden valmistuttua ja pyrkinyt julkaisemaan tekstit yhdessä videoiden kanssa. ”Lohdutusten arkisto” ja *Voices of Consolation* muodostavat tutkimukseni viimeisen varsinaisen artikkelin. Tämän jälkeen edessä on yhteenveto ja siihen liittyvä videoteos, jonka työnimi on *Epilogi*. Niiden valmistuttua opinnäytteeni osat kootaan vielä yhteen ja julkaistaan sähköisesti. Julkaisusta tulee Kuvataideakatemian ensimmäinen sähköinen väitöskirja, ja sen on tarkoitus valmistua vuonna 2017.

Opinnäytteeseeni kuuluvien videoteosten aiheet vaihtelevat, mutta kaikkia yhdistää kysymys siitä, miten kuva ja sana tai ääni vaikuttavat toisiinsa. Kirjoituksissani kerron, miten teokseni ovat syntyneet. Taustalla on ajatus, että taiteen tekeminen on itsessään tutkimuksen kaltaista. Se pitää vain tehdä näkyväksi, ja parhaiten se onnistuu kuvailemalla tekoprosesseja.

Tutkimukseni kuluessa olen oivaltanut, että myös teosten sanallistaminen on mitä konkreettisimmalla tavalla kuvan ja sanan suhteen tutkimista. Siten kirjoittamisesta on tullut minulle yksi tutkimuskysymys lisää. Miten kirjoittaa niin, että teksti on

tutkimuksellista, mutta ei akateemista, ja heijastaa taiteellista työtä? Miten kuvailla taideteoksen tekoprosessia siten, että tekstin rakenne vastaa teoksen rakennetta?

Liitteenä on vielä virallinen tutkimussuunnitelmani. Siihen kannattaa kuitenkin suhtautua vain suuntaa-antavasti, sillä se on laadittu jo vuonna 2009. Alla on lisäksi päivitetty lista opinnäytteeni osista:

1. Videoteos *Tango Lesson* (2007) ja essee ”Tangon oppitunti – tutkielma empiirisen tieteen ja taiteen kohtaamisesta”. Teos on yritys kuvitella, miten äänet kantautuvat kohdussa olevan lapsen korviin. Esseessä kerron teoksen tekoprosessista, joka vaati perehtymistä kohdun äänimaailmaa koskevaan tieteelliseen tutkimukseen. Videoteos oli esillä Valokuvataiteen museossa 2009. Essee oli samaan aikaan luettavissa näyttelytilassa ja museon verkkosivuilla.
2. Videoteos *Huone* (2008) ja essee ”Miltä hiljaisuus kuulostaa?”. Video tallentaa eräässä makuuhuoneessa tapahtuneet muutokset sen jälkeen, kun huoneen asukas on kuollut. Essee pohjaa nauhoitettuihin keskusteluihin teoksen äänisuunnittelijan Tatu Virtamon kanssa. Kokonaisuus julkaistiin taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisussa *Journal for Artistic Research* (www.jar-online.net) vuonna 2011. Video oli esillä myös Taidehallin Studiassa 2010.
3. Videoteokset *Kaksi huonetta ja keittiö* (2010) ja *Heijastuksia ikkunaruuudussa* (2012) sekä essee ”Hienopesu 40 astetta”. Ensimmäisessä teoksessa nähdään lapsi, joka tutkii kahden huoneen ja keittiön muodostamaa tilaa. Toinen teos on eräänlainen reflektio eli heijastuskuva edellisestä. Essee kuvaa molempien teosten tekoprosessia työpäiväkirjamerkintöjen avulla ja pohtii tutkimukseni suhdetta autoetnografiaan. Videot olivat esillä Taidehallin Studiassa 2012. Essee julkaistiin seuraavana vuonna *Lähikuva*-lehden taiteellisen tutkimuksen teemanumerossa (*Lähikuva* 3/ 2013).
4. Videoteos *Aamu* (2013) ja essee ”Videoteos laatukuvana”. Videossa nähdään nelihenkinen perhe aamupalalla. Esseessä tarkastelen teosta nykyajan laatukuvana eli arkista elämää esittävänä ”interiöörimaalauksena”. Samalla käyn dialogia kirjailija Riina Katajavuoren kanssa, joka on kirjoittanut videosta tekstin ”Aamupalan salaisuus”, ja mietin tutkimuskirjoittamisen

suhdetta kaunokirjalliseen ilmaisuun. Kokonaisuus julkaistiin *Ruukun* numerossa 2 lokakuussa 2014 (<http://ruukku-journal.fi/issues/2>). Edellisenä vuonna video oli esillä *Idylli* -näyttelyssä Aboa Vetus & Ars Nova -museossa (Turku Biennaali 2013).

5. Videoteos *Voices of Consolation* (2014) ja essee ”Lohdutusten arkisto”. Teoksen kuvaraita koostuu tanskalaisen Vilhelm Hammershøin (1864–1916) sisäkuvista, ja ääniraidalla joukko ihmisiä yrittää lohduttaa maalauksissa näkyvää mustapukuista naista. Esseen rakenne on lainattu videosta: se on kuin talo, joka koostuu erilaisista huoneista. Kokonaisuus julkaistiin *Ruukun* numerossa 4 heinäkuussa 2015. Video on tarkoitus esittää myös Ateenumin taidemuseossa erään Hammershøin maalauksen rinnalla, mutta en ole saanut asiasta vielä vahvistusta.
6. Yhteenvedo ja sitä täydentävä videoteos, jonka työnimi on *Epilogi*. Yhteenvedossa käyn läpi tutkimukseni eri osat ja paikannan työtäni suhteessa taiteellisen tutkimuksen kenttään. *Epilogi*-teoksen sisältö on vielä avoin, mutta tavoitteena on antaa tutkimuksen herättämille ajatuksille myös taiteellinen muoto.

Helsinki 21.8.2015

Elina Saloranta

Esitarkastuslausunto 1/7

Esitarkastuslausunto Elina Salorannan videoteoksesta *Voices of Consolation* ja esseestä *Lohdutusten arkisto*.

Molemmat on julkaistu yhdessä *Ruukku*-kausijulkaisun neljännessä numerossa 2015 <http://www.researchcatalogue.net/view/136425/136426> ja siinä yhteydessä myös vertaisarvioitu artikkelina. Saloranta myös mainitsee, että artikkeli on jatkoa esseele ”Videoteos laatukuvana”, joka julkaistiin *Ruukun* numerossa 2. Artikkelin yhteydessä (Jouko Aaltosen ja Kaisu Kosken) seikkaperäiset vertaisarviot on myös julkaistu tiivistettyinä kommentteina. <http://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=136425&show-reports=1>

Salorannan tohtorintyö muistuttaa artikkeliväitöskirjaa sikäli, että se koostuu useista videoteoksista ja niihin kytkeytyvistä

artikkeleista, jotka on kaikki arvioitu ”pareina” erikseen. Nyt käsillä oleva teos ja artikkeli on tekijän mukaan viimeinen, lukuun ottamatta *Epilogi*-nimistä työtä sekä siihen liittyvää yhdistävää tesktin muodossa olevaa johdantoa/yhteenvedoa.

Videoteos *Voices of Consolation* muistuttaa aiempaa *Huone*-teosta (2008) sikäli, että kyse on interiööreistä, jotka on kuvattu stillkuvina ja sitten yhdistetty hitain ristikuvin niin, että kuvien vaihtuminen tuottaa liikkeen. Erotukseksi aiemmista tässä ei ole kyse asunnosta, jossa tekijä olisi itse vierailut, vaan pääosin 1800-luvulla toimineen tanskalaisen Vilhelm Hammershøin maalauksista, tai tarkemmin, maalauksista tehdyistä painokuvista. On oikeastaan yllättävää, että niin erilaisesta materiaalista syntyy niin samantyyppinen vaikutelma. Vaikka maalaukset ovat tunnelmaltaan vahvoja, ei niistä silti näin kuvattuina mielestäni muodostu yhtä vangitsevaa kokonaisuutta kuin Salorannan omakerralliseen materiaaliin ja omaan perhe-elämäänsä kytkeytyvät videoteokset tai edellä mainittu *Huone*. Saloranta kuvaakin ensimmäisenä impulssinaan olleen näiden kuvien toteuttaminen eräänlaisina toisintoina tai tulkintoina omassa kodissaan, mikä kuulostaa hienolta ajatukselta, ja on sääli, ettei idea toteutunut. Ääniraidan kautta tämä työ yhdistyy *Kaksi huonetta ja keittiö* -teokseen (2010) ja erityisesti siihen liittyvään *Heijastuksia Ikkunaruudussa* teokseen (2012). Saloranta on laajentanut ja hyödyntänyt Nordic Summer University’n puitteissa järjestetyt tutkimusesittelyt ja keskustelut taideteoksen valmistamisprosessiksi. Tässä tapauksessa hän on pyytänyt kollegoitaan osallistumaan teoksen äänen tuottamiseen lohduttamalla kuvissa näkyvää naista, Hammershøin vaimoa, ja sitten äänittänyt ja editoinut nämä lohdutusyritykset. Tätä tekoprosessia hän myös kuvaa esseessään *Lohdutusten arkisto*.

Essee on sujuvasti ja osin kaunokirjalliseen tyyliin kirjoitettu ja siten nautittavaa luettavaa. Salorannan pyrkimys rakentaa esseestä eräänlainen vastine videoteokselle on kiinnostava, ja hän huomioi-kin heti tekstin alussa oivaltaneensa, että ”tavastani rakentaa kuvia oli tullut jo tapa ajatella ja että päiväkirjatekstini alkoi muistuttaa videoteoksiani”. Sen sijaan ajatus rakenteesta talona ei heti avautunut minulle, vaikka Saloranta kirjoittaa: ”Kuvitellaan, että esseeni on talo, jossa on erilaisia huoneita. Kirjoittaessani kuljen (hitain ristikuvin) tilasta toiseen. Äsken olin keittiössä. Nyt siirryn ruokasaliin.” Osasyynä hämmennykseeni on, että kuvatut tapahtumat on sijoitettu huoneisiin eri puolilla maailmaa, kellari on ”oikeasti”

Reykjavikissa, keittiö on kirjoittajan kotona, työhuone on vanhassa Kuvataideakatemiassa ja kirjasto Helsingin yliopistossa. Lopuksi Saloranta kirjoittaa: ”Esseeni alussa kysyin, voisiko tutkimustekstiä rakentaa kuin kuvaa, ja totesin: kokeillaan. Nyt on aika katsoa kokeilun tuloksia. Miltä vaikuttaa, pysyykö talo pystyssä?” Lukijana voin omasta puolestani vastata, että talo ei välttämättä pysy pystyssä, toisin sanoen, talo-metafora ei välttämättä palvele tarkoitustaan, vaikka työprosessin vaiheiden paikantaminen erilaisiin tiloihin onkin onnistunut ja havainnollinen keino kuvata tapahtumia. Sen sijaan essee kyllä pysyy hyvin koossa, toimii mainiosti työprosessin kuvauksena ja on kiinnostavaa luettavaa. Kokonaisuutta ajatellen essee tuntui paradoksaalista kyllä tällä kertaa jopa itse teosta kiinnostavammalta, mutta tämä on ehkä vain yksittäinen kokemus.

Viittaan tässä vielä, vertailun vuoksi, kahteen muuhun yksittäiseen kokemukseen, koska se tässä yhteydessä on mahdollista. Jouko Aaltonen huomauttaa lopuksi vertaisarviossaan, että videoteos ja essee ovat kysymyksenasettelultaan erilaisia ja että exposition tutkimukselliset tulokset jäävät hieman ilmaan. Tämä on kieltämättä totta, ja asettaa tietysti odotuksia yhteenvedoa ajatellen. Kaisu Koski puolestaan toteaa arvionsa päätteeksi, että sekä taidetta että kirjallista reflektiota tuotetaan tässä samasta kuvataiteilijan positioista, ja kaipaa sille vastakaikua tai ristikuva, kysyen voisiko tutkimuskirjoittamistakin lähestyä roolileikkinä, eräänlaisena performanssina. Mielestäni Salorannan työssä taiteilijan rooli näyttäytyy tavallaan sellaisena performanssina autoetnografisen ja avoimesti omakohtaisen työprosessin kuvauksen myötä. Miten tästä ”omasta” voi avata kysymyksiä tai jopa vastausehdotuksia ”yhteiseen”, on klassinen autoetnografisen kuvauksen ja myös feministisen taiteen haaste. Omasta puolestani, ja Salorannan koko prosessia seuranneena, suosittelem lämpimästi teoksen *Voices of Consolation* ja sen tekoprosessia kuvaavan esseen *Lohdutusten arkisto* hyväksymistä osaksi kuvataiteen tohtorintutkinnon opinnäytettä.

Tukholmassa 12.11.2015

Annette Arlander

Taiteellisen tutkimuksen professori

Eistarkastuslausunto 2/7

Esitarkastuslausunto Elina Salorannan esseestä: ”Lohdutusten arkisto” sekä videoteoksesta: *Voices of Consolation*. Sekä essee että videoteos ovat julkaistu kausijulkaisu *Ruukussa* heinäkuussa 2015 (Ruukku 4, www.ruukku-journal.fi)

Voices of Consolation videoteoksen kuvana nähdään erilaisia reproduktioita Vilhelm Hammershøin (1864–1916) interiöörimaalauksista. Ääniraitaa varten Saloranta näytti valitsemansa ryhmän ihmisille postikorttikuvaa Hammershøin interiöörimaalauksesta ja pyysi, että he lohduttaisivat kuvassa oleva naista. Nauhoitetuista lohdutuksista hän editoi teoksen ääniraidan. Elina Salorannan lähtökohta tutkimukselle on deiktinen ilmaisu: lausuttu sana, ääneen ilmaistut lauseet, jotka ovat ymmärrettävissä tietyssä kontekstissa. *Voices of Consolation* teoksessa äänet kiinnittyvät ruudun pintaan ja maalauksissa esitettyihin tiloihin halliten katselukokemusta.

Saloranta kirjoittaa tutkimussuunnitelmassaan: ”Pian ymmärsin, että sanat eivät ole irrallisia tavasta, jolla ne lausuttiin”. Tämä kiinnostus deiktisyyteen on Salorannan tutkimuksen keskiössä. Lausuttu sana saa tilaa hänen teoksessaan.

Teoksessa kymmenkunta kuvaa Hammershøin maalaamia interiöörimaalauksista vaihtuu hitaasti kuvasta toiseen pitkällä häivytytsajalla. Häivytyks kuvasta kuvaan on koko ajan päällä mikä tarkoittaa, että yksittäistä kuvaa maalauksesta ei käytännössä näy ollenkaan, vaan liukuminen kuvasta kuvaan on jatkuva. Teos on tyylikkäästi viimeistelty alku ja loppukuvissa näkyvissä olevalla käsin kirjoitetulla, koko kuvaruudun peittävällä tekstillä.

Esseessään *Lohdutusten arkisto* Saloranta kertoo sujuvasti ja yksityiskohtaisesti, miten videoteoksen ääniraita syntyi ja miten elokuvan kuvaukset etenivät. Saloranta kertoo esimerkiksi kiinnostavasti siitä, miten teoksen käsikirjoitus alkoi muokkautua pikkuhiljaa vasta silloin, kun kuvaukset oli jo aloitettu. Käsikirjoitus löytyi kokeilun kautta ja se valmistui miltei saman aikaan teoksen kanssa.

Esseessään Saloranta kirjoittaa, että hän haluaa kirjoituksessa noudattaa videoteoksen kuvien liukuvaa ”kaavaa”. Liukuma aiheesta ja paikasta toiseen toteutuu joissakin tekstin kohdissa hämmäntävän hyvin, vaikka kappaleiden otsikot jakavat tekstin perinteisesti osiin.

Saloranta haluaa tekstin myös rakentuvan talon eri tilojen mukaisesti. Tämä tuo heti mieleeni Georges Perecin romaani: *La*

vie, mode d'emploi (1978). Saloranta kertookin tekstistä tästä lähteestä ja sen vaikutuksesta tekstin rakenteeseen. Tekstin otsikot ”keittiö” ym. vaikuttavat kuitenkin hieman päälle liimatulta.

Toinen lähde joka videoteoksen idean syntyprosessin yhteydessä olisi ollut syyttä mainita on Lauri Astalan *Pieni speksaakkeli keveydestä* (2005): Salorannan teos on huomattavan saman kaltaisen kun Astalan teos. Olisi kiinnostava kuulla siitä, miten Saloranta suhtautuu käsitteisiin kuten *pastiche* ja *homage*.

”Pieni speksaakkeli keveydestä (Lauri Astala, 2005) Teos on yksikanavainen video, joka projisoidaan käytävämäisen tilan takaseinälle. Kuvassa näkyy huone, jonka pinnat ja muoto muuttuvat hitaasti mutta jatkuvasti. Hidas liike aiheuttaa tunteen huojuvasta ja epävakaa tilasta, ja saa katsojan epäilemään omaa aistihavaintoaan. Luonnollisessa mittakaavassa oleva videokuva ja esitystilan muoto vahvistavat kokemusta.” (lähde AV-arkki)

Pidän sekä videota että tekstiä huolellisesti toteutettuina teoksina, jotka yhdessä toimivat taiteilijan työstä kertovana dokumenttina. Huolimatta kriittisyydestäni teoksen toisesta taideteoksesta saamia vaikutteita kohtaan, suosittelen mielelläni Salorannan videoteoksen ja esseiden hyväksymistä osaksi hänen kuvataiteen tohtorintutkintoaan.

Helsinki 5.11.2015

Denise Ziegler³

Kuvataiteilija, tutkijatohtori Aalto Yliopisto

Vertaisarvio 1

Jouko Aaltonen 1.7.2015

(julkastu Elina Salorannan eksposition ”Lohdutusten arkisto / An Archive of Consolation” rinnalla, *RUUKKU – Studies in Artistic Research* -kausijulkaisun numerossa 4)

Salorannan ekspositio istuu varsin hyvin *Ruukun* teemaan, avaahan hän siinä omaa tekemis- ja tutkimusprosessiaan. Esseemuotoinen

³ Denise Ziegler toimi vuoden 2015 alusta Salorannan toisena esitarkastajana Mika Elon sijaan, sillä Elo aloitti työnsä Kuvataideakatemian Tohtoriohjelman johtajana ja taiteellisen tutkimuksen professorina 1.1.2015, mikä teki hänestä jäävin osallistumaan tohtoriohjelman esitarkastusprosesseihin esitarkastajan roolissa.

teksti käy läpi hyvin seikkaperäisesti työprosessin eri vaiheet jäljit-
täen myös ideoiden ja ajatusten alkulähteet. Tekijälähtöisen tutki-
muksen perinteen mukaisesti taiteilija reflektoi tekemistään, tässä
tapauksessa varsin tarkasti ja oivaltavasti.

Taiteilija-tutkijan tutkimusaihe on kuvan ja sanan tai äänen
vuorovaikutus. Kiinnostavinta ekspositiossa onkin toisaalta Ham-
mershøin maalausten ja taiteilijan siitä tekemän koosteen suhde
tekemistä refleктоivaan esseeseen (sanaan), toisaalta kuvallisen
esityksen suhde puheeseen (ääneen). Jälkimmäinen on omaperäi-
sempi ja haastavampi aspekti. Tekijä on päättänyt jättää puheen
tekstittämättä, jolloin monikielisen puheen väri, sävyt ja luonne
korostuvat. Teoksessa on paljon tunnetta, samaan aikaan kun se on
muodoltaan hallittu ja kurinalainen, jopa meditatiivinen. Lyhytelo-
kuvassaan taiteilija-tutkija toteuttaa taiteellista tutkimusta, jonka
hän purkaa ja analysoi esseessään kiitettävän tarkasti.

Ekspositio edustaa sinänsä hyvää taiteellista tutkimusta: tekijä
lähestyy aihettaan taiteilijana ja tutkii sitä taiteellisilla metodeilla,
tekemällä taidetta. Pidän kuitenkin hieman ongelmallisena essee-
muotoisen tekstin ja itse videoteoksen välistä yhteyttä. Nyt ne
näyttäytyvät kumpikin varsin itsenäisinä. Kummallakin on oma
tutkimuskysymyksensä eikä niitä sidota riittävästi yhteen. Video-
teos tutkii puheen ja kuvan välistä suhdetta, essee taas kirjoit-
tamista, tarkemmin sanoen sitä toimiiko strategia, jota taiteilija
sanoo toteuttavansa tehdessään taidetta, myös tutkimuksellisessa
kirjoittamisessa. Tekijä pohtii, ”voiko tutkimustekstiä rakentaa
samalla tavalla kuin kuvaa? Voiko kirjoittaa siten kuin mieli toi-
mii?” Tutkimuskohteena on siis kirjoittaminen. Tämä on sinänsä
mielekäs ja tärkeä tutkimuskysymys, mutta sitä olisi voinut avata
ja problematisoida kriittisemmin. Tekijän tapa tehdä taidetta,
rakentaa kuvaa oletetaan tunnetuksi. Samoin se, miten mieli toi-
mii. Itse tekstissä tekijä toki purkaa työtapaansa. Mutta kaipaisin
kiinteämpää yhteyttä videoteoksen ja esseen välille, nimenomaan
tutkimuskysymyksen ja johtopäätösten teon suhteen, siten että
tutkiminen tapahtuisi vahvemmin itse teoksessa, tai että teos ja
essee olisivat vahvemmin vuorovaikutuksessa ja sidoksissa toi-
siinsa. Tästä aiheutuu myös se, että johtopäätösosio (”Lopuksi”)
painottaa kirjoittamista ja jää epämääräiseksi kokonaisuuden
kannalta.

Tekijällä on tutkimuskysymys, vaikka hän esseessään välillä
retorisesti väittääkin, ettei sellaista ole. Kysymyksen artikulointi

vaihtelee hieman, mutta tutkimuksessa on selvä aihe ja tutkimus
on tavoitteellista toimintaa. Eksposition tekstiosuus on kirjoitettu
esseemuotoon erittäin onnistuneesti ja omaperäisesti. Tekijä ei
tavoittele tieteellisen kirjoittamisen normaaleja muotoja vaan hakee
erilaista ja vaihtoehtoista ilmaisua. Tässä hän onnistuu hyvin. Essee-
muodossa hän jäsentelee sisällön ja oman tekoprosessinsa talon tai
huoneiston muotoa soveltaen eri huoneisiin. Tekstin ja videoteok-
sen yhteyttä ei ole viety aivan loppuun asti.

Tekijän menetot ovat hyvin harkittuja ja perusteltuja. Hammer-
shøin maalauksia käyttäen hän luo oman teoksensa itselleen aset-
tamien reunaehtojen puitteissa. Asetelmassa on kaiken kaikkiaan
paljon kokeenomaista. Mielestäni ekspositio tuottaa uutta kiinnos-
tavaa taiteellista tietoa. Kuten taiteellisessa tutkimuksessa usein,
tiedon yleistettävyyttä ei kuitenkaan ole itsestään selvää.

Elina Salorannan ”Lohdutusten arkisto” on tyylikäs ja taiteel-
lisesti korkeatasoinen kokonaisuus, jonka parhaimpia puolia on
visuaalinen ja ajatuksellinen selkeys. Lukijan on vaivatonta navi-
goida teoksen sisällä. Se on johdonmukaista jatkoa saman tekijän
aiemmalle taiteelliselle työlle ja taiteelliselle tutkimukselle. Tekijä
tutkii kuvan ja sanan tai puheen välistä suhdetta. Videoteoksessa
on hyödynnetty Vilhelm Hammershøin klassisia laatukuvia. Niistä
on muokattu hitaasti etenevä kuvien sarja, jossa enimmäkseen selin
katsojaan oleva tumma-asuinen naisfiguuri tuntuu liikkuvan huo-
neissa. Tekijä pyysi kollegoitaan lohduttamaan kuvassa näkyvää
henkilöä. Tekijä yhdisti näin syntyneen äänimaailman Hammershøin
rajattuihin sisätiloihin. Näin syntyi elokuvallinen essee, jossa nämä
kaksi tasoa ovat kiinnostavalla tavalla dialogissa keskenään. Teok-
sen kautta tekijä pohtii tutkimuskysymystä, enemmänkin: hän suo-
rastaan testaa kuvien ja puheen välistä suhdetta.

Videoteos on meditatiivinen kokonaisuus, jossa on kuvallisella
tasolla sekä läsnäoloa että poissaoloa. Salaperäinen naishahmo
herättää paljon kysymyksiä: Kuka hän on? Miksi hän on talossa?
Miksi hän on yksin? Onko hän surullinen? Hammershøin kuvat vaih-
tuvat samanpituisilla hitailla ristikuvilla. Se tekee teoksesta hieman
mekaanisen, mutta toisaalta myös meditatiivisen. Aika etenee omaa
hidasta kiertoaan, talo vaikuttaa muuttumattomalta ja ajasta irti
olevalta, naisfiguurista tulee lähes aavemainen hahmo, johon teos
suorastaan kutsuu heijastamaan tunteita. Näitä edustavat lohdut-
tavat sanat, lauseet, huudahdukset, laulut ja hyräilyt. Ne tulevat –
kuten tekijä huomauttaa – huoneiston ulkopuolisesta maailmasta,

katsojien tilasta ja sitovat meidät katsojina katsomistapahtumaan. Tätä asetelmaa olisi ollut kiinnostavaa pohtia enemmänkin.

Teosta voi tarkastella kuvallisena esseenä, mutta siinä on myös tarina. Alun ja lopun kuva käsin kirjoitetusta tekstistä – sanoista – virittää mukaan henkilökohtaisen tason. Teksti ei ole Salorannan eikä kuvassa olevan naisen vaan Hammershøin. Joka tapauksessa se luo teokseen intiimin tason. Videoteos on hyvin elokuvamainen, kuin oma pieni lyhytelokuvansa. Alussa syntyy efekti, jossa nainen näyttää nousevan ja poistuvan oviaukosta. Tämän jälkeen nainen vaeltelee eri huoneissa, välillä soittaen pianoa, välillä lukien. Ääniraidan puhe ja äänet ohjaavat, kommentoivat ja reagoivat kuviin. Tästä vuoropuhelusta syntyy vaihtelevien tunteiden musiikinomainen kudelman, joka vie teosta eteenpäin. Lopussa joku tulee kotiin, kuulemme oven kolahduksen ja lauseen ”Jag är hemma”, odotus päättyy ja tarina sulkeutuu.

Samannimisessä esseemuotoisessa tekstissä Saloranta on halunnut kokeilla samanlaista tekotapaa tutkimukselliseen kirjoittamiseen. Sujuvasti kirjoitetussa ja kiitettävän havainnollisessa esseessä kirjoittaja käy läpi teoksensa syntyvaiheet, jäsennellen sen kuvitteellisen asunnon huoneiksi. Tutkimusteksti on siis talo, jossa etenemme kellarin ja keittiön kautta työhuoneeseen ja kirjastoon. Idea toimii hyvin ja essee on nautittavaa luettavaa. Kertovan kokonaisuuden jäsentäminen taloksi ja huoneiksi ei toki ole uusi ajatus, kirjoittihan jo Hammershøin aikalainen Ibsen näytelmien olevan joko taloja tai teitä. Saloranta kuitenkin käyttää ideaa oivaltavasti sekä videoteoksessaan että esseessään.

Eksposition ainoa suurempi ongelma liittyy videoteoksen ja kirjallisen esseen keskinäiseen suhteeseen. Vaikka niillä on muodollinen yhteys (huoneet), ovat ne kumpikin liiankin itsenäisiä. Asetelma on niin herkullinen, että näiden välisen dialogin vieminen tutkimuksellisesti pitemmälle olisi ollut hedelmällistä. Videoteos ja essee ovat kysymyksenasettelultaan erilaisia. Nyt ne esittävät eri kysymyksiä ja vastaavat eri kysymyksiin. Ongelmaa olisi pitänyt avata enemmän ja viedä pohdinta tältä osin pitemmälle. Eksposition tutkimukselliset tulokset jäävät hieman ilmaan.

Vertaisarvio 2

Kaisu Koski 1.7.2015

(julkastu Elina Salorannan eksposition ”Lohdutusten arkisto / An Archive of Consolation” rinnalla, *RUUKKU – Studies in Artistic Research* –kausijulkaisun numerossa 4)

Elina Salorannan ekspositio kuvaa *Voices of Consolation* videoteoksen tekoprosessin: sen initiaation, abstraktin konseptin kohtaamisen ideaan muodosta, materiaalin keräämisen ja editoimisen valmiiksi teokseksi. Prosessikuvaus ei tässä ekspositiossa näyttäydy ensisijaisesti tiedon tuottamisen välineenä, koska kysymyksenasettelu on hyvin avoin eikä teksti eksplikoii prosessista kumpuavaa uutta ymmärrystä. Usein prosessikeskeisyyden vastakohtana nähdään keskittyminen produktioon/valmiiseen teokseen. Näkisin että määrävänä tekijänä Elinan työtavassa onkin valmistuva teos, joka muodostaa pääjuonen, tai motiivin valinnoille prosessinarratiivissa.

Elinan huolellinen yksityiskohtaisuus ja maalauksellinen ilmaisu kieli kuultavat tekstin läpi. Prosessikuvaus on sekä performatiivinen että visuaalinen, luoden elävän kuvan tutkimuksen eri fyysisistä tiloista ja tunnemaailmoista. Tässä mielessä ekspositio on erittäin läpinäkyvä, jopa omakuvamainen. Elinalla tuntuu olevan erittäin kehollis-sensorinen suhde hänen taiteelliseen materiaaliinsa: aurinko lämmittää kuvassa Idan niskaa, hän jopa kuulee mielessään oven kolahduksen. Koko prosessissa, kuten myös videoteoksessa on jotain unenomaista, jossa tutkimusprosessin todellisuus ja epätodellisuus lomittuvat.

Tähän taiteen tekemisen virittämään sensoriseen ulottuvuuteen kuuluu myös kuvaus siitä, miten valittu mediumi vaikuttaa ja jopa ohjaa taiteilijan havainnointia, ja miten kokemukselliset ”riskikuvat” kietovat yhteen eri ajallis-tilallisia ulottuvuuksia hänen näkökentässään. Olen huomannut jotain saman tyyppistä mutta vähemmän poeettista itse pitkän Photoshop-rupeaman jälkeen ulkona liikkuessani: havaintoni ovat lomittuneet impulsseilla ottaa askel taaksepäin ”palaten edelliseen kuvaan”, tai muuttaa esimerkiksi näkymän tekstuuria.

Koin erittäin inspiroivana ja laajentamisen arvoisena kahden rituaalinomaisen performatiivisen tutkimusmetodin kuvauksen: kellarissa toteutettu äänityssessio ja kotona tapahtunut Hammershøi *re-enactment*. Näissä tilanteissa toteutettu improvisaatio sijoittuu

myöhemmin tarkasti suunniteltuun visuaaliseen kompositioon. Olisin mielelläni ollut todistamassa performatiivista lavastussessiota Elinan kodista Hammershøin interiööriksi, ja esimerkiksi miettimistaukoa tuijottaen Ikean koriste-esinettä käsissään. Essee tuo taiteellisen prosessin elävästi esille jatkuvana valintoina, joiden kautta taiteilija arvioi mikä sopii ja toimii teoksessa. Elinan oman taiteellisen käsialan lisäksi Hammershøin estetiikka luo visuaaliset kehykset tekemiselle: näiden linssien (kaksiteho?) läpi tehdään valintoja siitä mitä teos vaatii ja mikä rajautuu sen ulkopuolelle.

Erityisen jännittävää on mielestäni Elinan rooli suhteessa a) maalauksen naiseen Idaan, ja b) tutkimusseminaarilaisiin, jotka osallistuvat äänityssessioon. Tähän tulee myös lisätä c) Hammershøi, sillä yrittäähän Elina sisäistää, jopa rakentaa kehollista koreografiaa huonekaluja siirtelemällä, tämän estetiikkaa, ja iloitsee saadessaan Hammershøin kirjeen tuonpuoleisesta. Pidän tästä faktan ja fiktion sekoittumisesta, hienovaraisesta huumorista ja leikillisyydestä Elinan prosessissa, siitä miten taiteilija tieteen tahtoon tuottaa mielikuvituksellisen narratiivin esimerkiksi tavallisesti kuivakasta kirjastokäynnistä, miten elävä elämä, fantasia ja tutkimuksen tekeminen nivoutuvat yhteen. Tämä mielikuvituksellinen ulottuvuus kääntyy myös kiehtovasti tekstiksi. Elinan kuviteltu suhde Idaan lisää edelleen tekstin performatiivisuutta, Elina ymmärtää Idaa ja puhuttelee häntä suoraan, sekä toimii linkkinä Hammershøin tila-aikaulottuvuuden ja lukijan välillä. Tätä performanssia Elina myös kommentoi itse, muun muassa kotona toteutetun lavastussession jälkeen hän kokee tavallaan epäonnistuvansa Hammershøin harmonian replikoinnissa.

Tutkimukseen osallistuvien elävien ihmisten suhde projektiin on kuitenkin mielestäni haastavampi. Tietämättä miten pitkälle lohdutuksen tarve oli vain vertauskuva eikä varsinainen motiivi teoksen tekemiseen, mielessäni herää muun muassa kysymys lohduttavatko osallistujien äänet lopulta Idaa, omaa perheenjäsentään vai kenties Elinaa? Kuka projisoituu näissä tilanteissa kuvaan Idan tilalle? Ehkä äänitystilanteessa Elina muuttuikin hetkeksi Idaksi, ainakin hänen läsnäolonsa tilassa toi osallistujille elävämmän projisoinnin kohteen kuin jos he olisivat olleet yksin kuvan kanssa tai vain keskenään. Entä oliko kohtaamisissa muitakin tasoja kuin materiaalin kerääminen jo mielessä olevaan teokseen ja improvisaation tuoma jännitys? Oliko sivutuotteena jonkinlaista yhteisöllisyyttä, ryhmän noustua maan tasalle pimeästä kellarista seremoniallisen äänityssession jälkeen?

Näen eksposition edustavan ns. *practice as research* -lähestymistapaa, jossa tutkiva toiminta toteutuu taiteilijan oman taiteellisen työskentelyn ja käsitteistön kautta, tärkeimpänä päämääränään toteuttaa taideteos. Teksti on esseemäinen kuvaus tästä prosessista. Prosessi avaa paitsi kuvan ja äänen suhdetta myös sitä, miten laatukuva muuntuu ajalliseksi narratiiviksi. Ehkä esseen voi nähdä myös autoetnografisena kuvauksena.

Tämän lähestymistavan riskinä on tietty sisäänpäin kääntyminen, jossa osallistujat ja menetelmät on valjastettu taiteilijaa tyydyttävän teoksen valmistamiseen, eikä tuloksena mahdollisesti syntyvää uutta ymmärrystä tuoda oman tekemisen kontekstin ulkopuolelle. Kirjoittaja ottaa tietoisesti etäisyyttä akateemisesta traditiosta, kirjoittaessaan kuvataiteilijana. Jotta olisin lukenut ekspositiota akateemisena tutkimuksena, olisi ollut tarpeen pohtia enemmän projektin tutkimuksellisia ulottuvuuksia, katsoa omaa tekemistä analyttisemmin ja kriittisemmin, ja tuoda nämä moniäänisemmin esille tekstissä.

Jos aineistona pidetään Hammershøin teosta/teoksia, Elina on ymmärtääkseni tulkinnut teoksen merkitystä lähinnä omasta tunnemaailmastaan käsin, vaikka viittaakin muutamaan olemassa olevaan Hammershøi-tutkimukseen. Hän on projisoinut teokseen oman (silloisen) emotionaalisen tilansa, ja kutsunut tutkimusseminaarin osallistujat tuottamaan performatiivisia variaatioita tästä tulkinnasta. Mitä olisi tapahtunut, jos lohdutuksen viitekehystä ei olisi annettu valmiina, vaan osallistujat olisivat saaneet tulkita ja reagoida kuvaan heidän omasta viitekehyksestään? Toisaalta Elina on erittäin tietoinen omien mielentilojensa vaikutuksesta hänen tekemäänsä tulkintaan lohdutuksen tarpeesta, mikä on myös kiinnostavasti tehty läpinäkyväksi.

Projektin aineistona voidaan pitää myös osallistujien ääninauhoja. Kaipasin tässä mielessä pohdintaa heidän rooleistaan ja performatiivisuudestaan, mukaan lukien heidän improvisoidusta lohdutuksen (kulttuuristen koodien tai stereotyyppien) esittämisestään (*doing as-if*), verrattuna esimerkiksi siihen, että lohdutus olisi nauhoitettu ”elävässä elämässä”. Yksi mahdollinen sivujuonne olisi voinut olla tutustuminen tähän koodistoon, tai niihin narratiiveihin, joita osallistujat miettivät tuottaessaan esityksiään. Tai, vastavuoroisesti, lohdutuksen kulttuurisen esittämisen de-koodaaminen, abstrahointi. Heitellessäni näitä ehdotuksia on hyvä huomioida, että kommentoin oman taiteellisen tyylini, metodieni

ja kiinnostuksen kohteideni näkökulmasta. On hyvin mahdollista, että ehdotukseni eivät ole rakentavia Elinan taiteellisen käsialan ja laatukuvatradiation kontekstissa. Enemmän kuin konkreettisia ehdotuksia, ideani kuvaavatkin sitä millaisia ideoita Elinan prosessi minussa herätti.

Ekspositio on tervetullut lisä kuvataiteen taiteellisen tutkimuksen kenttään. Se tarjoaa myös akateemiseen taiteen tutkimukseen kiinnostavaa prosessikuvausta. Se on luettavuudessaan myös avoin akateemisen kentän ulkopuolisille lukijoille. Ekspositio luo jatkumon taiteilijan aiempaan tuotantoon, mutta ei positioi itseään selkeästi taiteellisen tutkimuksen kentässä. Se on kirjallinen kokeilu, jota kirjoittaja ”kirjoittaa kuvataiteilijana”. Olisi kiinnostavaa pohdita, miten tämä oman taiteenlajin ja tyylin kielellä kirjoittaminen ilmenee taiteellisen tutkimuksen kentässä? Vai kirjoittaako suurin osa meistä akateemisena tutkijana? Mistä muista positioista voisi kirjoittaa?

Kun tutkitaan kuvan ja äänen suhdetta, voisiko ajatella, että taiteilijan oma ilmaisukieli, esimerkiksi mieltymys ristikuviin, voitaisiin tietoisesti haastaa ja tehdä valintoja variaation- ja laboratorionomaisesti pyrkien tuottamaan erilaisia kuva-äänisuhteita. Vai tuoko taiteilijan estetiikka juuri tarvittavan, jopa olennaisen, viitekehyksen? Tulisiko tutkimuksen luoda tietoisesti sille vastavoimia, tehdä taiteilijan esteettistä näkemystä rikkovia kokeiluja läpinäkyväksi? Kokisin esimerkiksi kiinnostavana antaa katsojalle tilaisuus luoda omia arvioitaan siitä ”toimiiko” jokin elementti, esimerkiksi haastateltavien nauru, maalauksen yhteydessä vai ei. Nyt Elina pitää langat tiukasti hyppysissään ja lukija joutuu tyytymään hänen taiteelliseen päätökseensä kuitenkin tutkimuksen keskiössä olevista kuvan ja äänen erilaisista yhdistelmistä. Kuvan ja äänen suhdetta voisi tutkia myös eksposition kautta sen lisäksi, että sitä kuvataan kirjallisesti menneessä aikamuodossa. Jos toisaalta hyväksytään lähtökohta, jossa prosessin aikana tehdyt valinnat palvelevat tulevaa teosta, voisi olla kiinnostavaa tutkia tätä teoksen kasvavaa ääntä, kun se alkaa ”vaatia” Elinalta tiettyjä elementtejä ja valintoja.

Kaipasin sitä, että ympyrä sulkeutuisi jollain tavalla tässä teko-prosessissa. Ehkä yleisöä voisi pyytää reagoimaan valmiiseen videotekseen. Itse kuulisin myös mielelläni lohdutusten äänet Elinan kotona tapahtuvan ”lavastetun” videoperformanssin kanssa. Mietin myös voisiko tekstiä tuottaa eri perspektiiveistä esimerkiksi Susan Kozelin esittämän ns. heterofenomenologian tapaan? Tekstiä voisi

tuottaa Idana, Hammershøina, miksei jopa laatukuvan huonekaluina tai huoneina. Tekstiä voisi kirjoittaa eri kamerakulmista, kuten peräseinältä, josta käsin näkee Idan kasvot.

Kuvien sommittelu filminauhamaiseen riviin tukee ekspositiossa kuvattua työprosessia, imitoiden kirjoittajan alkuperäistä tutustumishetkeä kuviin Internetissä. Koska kirjoittaja toivoo rakentavansa tekstillään metaforisen talon, huoneiden sommittelua voisi ehkä miettiä enemmän tilallisesti. Kolmiulotteisuuden puutteessa vaihtoehtoja voisivat olla ylä- ja alakerta, ja erilaiset lukusuunnat, ehkäpä erilaiset typografiset valinnat, ”valaistukset” tai jopa prosessin pohjapiirros. Tekstin lähestyminen visuaalisena teoksena on tosin haaste: miten pitää teksti luettavana?

Tutkimusseminaarilaisten äänitysten käyttö projektissa herättää myös eettisiä kysymyksiä. Oman kokemukseni mukaan CARPA-konferenssissa vuonna 2011 Elinan läsnäolo ja kutsu kirjoittaa assosiaatioita *2h+keittiö* -teoksesta oli erittäin tilaa jättävä ja kunnioittava, mutta jälkepäin minussa heräsi kysymys, miten kirjoittamiamme tekstejä käytetään. Olisi toivonut jonkinlaista kytkentää takaisin, vaikkapa ihan vain kiittämistä ja mainintaa siitä, miten teos etenee. Ekspositiossa Elina arvioi osallistujien panosta, jopa kokee sijaishäpeää heidän esittämistään latteista stereotypioista. Osallistujana en ehkä olisi halukas toiseen sessioon, jos tietäisin tulevani näin puolianonyymisti kritisoiduksi taiteilijan toimesta. Saatan tosin olla tässä mielessä liian herkkänahkainen: taiteellinen tutkimus saattaa joskus vaatia vapaaehtoisilta osallistujilta sekä anteliaisuutta että teflonpintaa.

Essee muodostaa lukijalle nautittavan harmonisen kokonaisuuden. Koen tekstin praktisten korjausehdotusten antamisen vaikeaksi, koska tuntuu että joko esseen hyväksyy sellaisenaan, tai sen koko luonne tulee muuttumaan. Siksi palautteeni on enemmän kysymyksiä kuin mahdollisia ratkaisuja, ja jää Elinan päätettäväksi, jos joku näistä tuntuu hedelmälliseltä suunnalta.

Ensimmäinen (vasta)reaktion ekspositiosta ja videoteksestäkin on, että kaipaen rosoisuutta, *messiness*, enemmän sitä ”*fucking idiot*” asennetta tasapainottamaan paljoa hillittyä ja hallittua. Toisaalta, kuka olen minä, itse mielelläni kontrolloiden prosessejani, vaatimaan, että toisen prosessissa pitäisi olla enemmän sitä tai tätä? Mitä jos prosessi ei olekaan kaoottinen ja täynnä ”virheitä”, mitä jos taiteilija ei olekaan naiivi tai ignorantti, tai haluaa pitää tämän omana tietonaan?

Elina on tietoisesti valinnut yhden position (kuvataiteilija) lähestymistavan: sekä taidetta että kirjallista reflektiota tuotetaan samasta positioista. Kaipaisin tälle vastakaikua, nythän kukaan ei esimerkiksi vastaa, vaikka Idalle puhutaankin. Kaiku ja ristikuva tuntuisivat olevan hengenheimolaisia kuvan ja äänen ulottuvuuksista. Voisiko tutkimuskirjoittamistakin lähestyä roolileikkinä, onhan sekin eräänlainen performanssi?

Esitarkastuslausunto 1/8

Lausunto Elina Salorannan opinnäytteen johdannosta – ja kokonaisuudesta

Elina Salorannan tohtorintutkinnon opinnäyte muistuttaa artikkeliväitöskirjaa, sen luvut on johdantoesseeä lukuun ottamatta esitarkastettu, julkaistu ja usein myös vertaisarvioitu kukin erikseen. Taiteelliselle tutkimukselle ja erityisesti liikkuvaan kuvaan perustuville teoksille rakentuvassa työssä julkaisualustan Research Catalogue, jonka kautta myös itse videoteokset ovat nähtävissä (osa myös julkisesti, *JARin* ja *Ruukun* julkaisemina) käyttö onkin onnistunut ratkaisu. Näin kaikki osat ovat samalla alustalle, jolla ne muodostavat harmonisen kokonaisuuden.

Johdannossa Saloranta kuvailee tutkimusmatkansa kulun pääpiirteissään ja esittelee myös keskeiset ”löydökset”. Nämä näyttävät nimenomaan taiteilijan oman kehityksen kautta merkityksellisinä ja liittyvät hänen työtapaansa ja tapaansa tulkita omaa työtään. Saloranta korostaakin, ettei ole tekemässä väitöskirjaa, eivätkä hänen tutkimustuloksensa koske muita teoksia kuin hänen omiansa, vaikka leikillisesti huomauttaakin, että tietty kokeellinen työtapa on toistettavissa, ehkä myös toisten toimesta. Johdannon perusteella voisi ajatella, että Salorannan työ kuuluu niihin varhaisvaiheen taiteellisen tutkimuksen töihin, joissa korostetaan taiteellisen työn rinnastettavuutta tieteelliseen työhön, ei niinkään taiteellista tutkimusta tutkimuksena. Siinä vaiheessa taiteilijan oma taiteellinen kehitys oli tärkeä osa tohtorintutkinnon perusteluja. Muistan itse kokeneeni välttämättömäksi vastata opinnäytteeni loppusanoissa kysymykseen ”tuliko minusta parempi taiteilija?” siitä huolimatta, että pidin kysymystä pohjimmiltaan epäasiallisena ja tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä vähättelevänä. Saloranta ei

pohdi asiaa suoraan, mutta kertoo kehityksestään ja kokeellisen elokuvan koulutuksesta työnsä taustalla sekä myös oivalluksestaan määritellä itsensä laatukuvamaalariksi, minkä hän mieltää eräänlaisena tutkimuksensa ”löydöksenä” vaikka hänen varsinaisena tutkimusaiheenaan onkin ollut kuvan, sanan ja äänen yhdistämiseen liittyvä problematiikka.

Toinen tapa ymmärtää Salorannan tutkimus on nähdä se Christopher Fraylingin historiallista jaottelua vapaasti soveltaen tutkimuksena taidetta varten, toisin sanoen kokeellisena ja tutkivana asennoitumisena taiteelliseen työskentelyyn, prosessina, jossa tutkimustulokset ilmenevät teosten muodossa tai prosessina, jossa tutkimus tehdään teoksia varten. Salorannan kohdalla teoksia varten tehty tutkimus tai niiden toteuttamiseen sisältyvä kokeilu on lähinnä arjen havainnointia ja esteettisiä valintoja sekä osin myös aiheeseen liittyvään aineistoon tutustumista. Salorannalle itselleen, samoin kuin koulutusinstituutioille, se, että hän kirjoittaa ja kertoo työprosesseistaan ja suhteuttaa työskentelynsä johonkin asiayhteyteen ja kontekstiin oman kehityksensä ohella on kuitenkin työn keskeinen tutkimuksellinen ulottuvuus. Ilman teoksiin liittyviä esseitä tai artikkeleita teoksia olisi vaikea nähdä tai ymmärtää tutkimustuloksina koska ne eivät ole erityisen kokeellisia tai uutta luovia sinänsä. Toki ne ovat huolellisesti tehtyjä, taiteellisilta ratkaisuiltaan toimivia ja esteettisesti myös hienovaraisella tavalla omaleimaisia ja koskettavia, mutta jotakin erityistä uutta en niissä hahmota. Saloranta kutsuukin viimeisintä niistä ”laatukuvamaalarin kisällintyökyseen.” Saloranta kirjoittaa viimeisessä esseessään: ”tutkimukseni lopputuloksena ei synny välttämättä ’paljastuksia’ tai argumentteja, vaan uusia taideteoksia – uusia kuvien ja sanojen yhdistelmiä”. Siitä huolimatta tutkimuksen tuottama yleisemmin jaettava ja merkityksellinen uusi ymmärrys koskee mielestäni pääasiassa työprosessia. Tarkkuus ja yksityiskohtaisuus prosessien kuvailussa on ansiokasta, mutta metatasa puuttuu, yleistys tai avaus yleisemmälle tasolle jää uupumaan.

Siksi ehkä jäinkin kaipaamaan jonkinlaista yhteenvetoa tai loppulausetta, johdannon lisäksi, vaikka johdanto sellaiseksi onkin tarkoitettu, ja ehkä se pitäisi lukea uudestaan artikkeleiden ja teosten jälkeen. Toki teoksella on jälkisanojen sijasta jälkinäytös, mutta teos ei sulje pois mahdollisuutta kirjallisen osan loppusanoista. En kaipaa niitä niinkään prosessin sulkemiseksi, kuin sen avaamiseksi ulospäin. Jälkinäytös on toki nimenomaan viittaus tulevaan,

uuden työn alku, kuten Saloranta johdannossa huomauttaa, mutta jää samalle tasolle muiden töiden kanssa eikä nouse niiltä ”meta-tasolle”. Exposition muodossa johdanto toimii paremmin kehyksenä, koska se on se ”kansilehti”, jonka kautta jokaiseen artikkeliin ja teokseen pääsee, ja on siten selvemmin läsnä myös lopuksi. Mutta silti ajatus siitä, että sama teksti kattaa sekä johdannon että yhteenvedon, sekä alun että lopun, on jollakin tapaa epätyytyttävä. Jos kysymys on prosessista, soisi sen jotenkin todentuvan myös lukijan kokemuksessa. Mutta ehkä se mitä kaipaen ei ole niinkään rakenteellinen kysymys kuin metatason avaus, vastaus kysymyseen ”entä sitten?”

Jälkinäytös, vanhoista valokuvista hitain ristikuvin luotu kooste hyödyntää samaa tekniikkaa kuin muutamat Salorannan aiemmat työt, ja jatkaa niiden tapaan stillkuvien työstöä liikkuvaksi kuvaksi. Tässä myös ikkunateemaa on hyödynnetty uudelleen, erityisenä tehokeinona liikkuva puun oksa, joka lopussa saa jopa hiukan väriä. Tämä pieni työ on tavallaan vain yksi työ muiden joukossa, tai ehkä uuden kokonaisuuden alku, ei niinkään jälkinäytös, joka tarjoaisi uuden näkökulman tai oivalluksen suhteessa aiempiin töihin.

Kuten joskus taiteellisten tohtorintutkintojen kohdalla käy, kirjoittamisen haaste vie mukanaan ja muuttuu uudeksi välineeksi, joka on otettava haltuun ja joka näin tapahtuessa myös alkaa kiinnostaa tekijää välineenä taiteen tekemisen rinnalla. Kysymystä ”miten kirjoittaa kuvataiteilijana” samalla tavalla kuin tekee tai detta, Saloranta esseissään pohtiikin. Hän korostaa yhtenä tutkimuksensa ”löydöksistä”, että on löytänyt itsestään kirjoittajan ja mieltävänsä tekstin kirjoittamisen kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkimiseksi.

Kokonaisuuteen kuuluvat videoteokset ja artikkelit on kaikki esitarkastettu aiemmin, ja ajattelin ensin poimivani tähän muuttaman lauseen aiemmista lausunnoistani, mutta luovuin siitä, sillä lausunnot ovat kaikki edelleen saatavilla. Itseäni kiinnostaa ”äänen ongelma” mitä suuremmassa määrin, sillä omissa videotöissän koen vaikeaksi yhdistää ääntä kuvaan. Mitä Salorannan pohdintojen avulla voisin aiheesta oppia tai ymmärtää, olisiko hänen kokemuksistaan minulle apua? Onko muuta neuvoa kuin tehdä yhteistyötä äänisuunnittelijan kanssa? Saloranta ei tarjoa minulle vastauksia eikä neuvoja, mutta välillisesti hänen kuvauksensa voivat toimia innostavina.

Teosten esittely ja työprosessien esittely on tehty seikkaperäisesti, erilaisia kirjoittamisen strategioita kokeillen. Saloranta

toivoo muodon ja sisällön olevan yhtä, ja luo myös kirjallisesta osasta sarjan teoksia, esseitä, esteettisiä kokemuksia. Näin hän tulee vahvistaneeksi ennakkoluuloa, että kaikki mihin taiteilija koskettaa muuttuu lopulta taiteeksi. Sekä videoteokset että esheet ovat kummatkin sulavia ja keveitä, hiottuja ja huoliteltuja, mutta jäävätkö ne merkityksiltään ohuiksi? Millä tavoin niiden merkitystä ja merkittävyyttä voisi vahvistaa?

Salorannan työ on kokonaisuutena ansiokas kokeilu sekä prosessin että ilmiön rakenteen tasolla. Artikkeliväitöskirjan prosessi, teosten ja esseiden julkaiseminen vuorotellen, sekä verkkoalustan käyttö kokoamaan teokset ja tekstit yhteen tarjoavat oivallisen mallin tulevien tekijöiden edelleen kehiteltäväksi. Työ tarjoaa myös esitarkastajille esimerkin haasteesta, joka syntyy, kun osat tarkastetaan kukin erikseen, kun tutkimuksen painopisteet ja kokonaisuuden hahmotus ”lykkääntyvät” tulevaan ja menneeseen, ei vielä tai jo aiemmin tarkastettujen osien myötä.

Suosittelen lämpimästi Salorannan työn hyväksymistä kuvataiteen tohtorin opinnäytteeksi.

Venetsiassa 16.5.2017

Annette Arlander

Esitarkastuslausunto 2/8

Lausunto Elina Saloranta kuvataiteen tohtorin opinnäytteestä
Laatukuvia ja kirjallisia kokeiluja / Genre Pictures and Experiments in Writing

Elina Salorannan opinnäyte koostuu kuudesta erikseen, eri aikoina ja konteksteissa julkaistusta osasta. Kukin osa sisältää videoteoksen sekä esseen. Nämä kuusi osaa ovat nyt julkaistavissa kaksikielisenä RC-katalogissa sähköisessä muodossa. Johdantona on lukijalle osoitettu ”saatekirje”, joka esittelee opinnäytteen osat ja vie lukijan opinnäytteen teemoihin.

Koska kaikki muut osat ovat ennestään tarkastettuja, keskityn tässä lausunnossa erityisesti opinnäytteen viimeiseen osaan, *Epilogi*-teokseen, työn ilmiösuun sekä kokonaisuuteen.

Opinnäytteen ilmiösuu on yksinkertainen: avaussivulla on kirjeen muotoon kirjoitettu johdanto sekä kuusi pysäytyskuvaa videoilta, joita klikkaamalla pääsee videoon liittyvään opinnäytteen lukuun.

Kukin luku koostuu videoteoksesta ja esseestä. Luvuissa on myös lisää pysäytyskuvia, joskus tekstin seassa, joskus sivun yläreunaan avautuvan videoteoksen läheisyydessä.

Videoteoksista muodostuu eheä kokonaisuus, joka esittää tyytellysti ihmisen sosiaalisen ja fyysisen yhteiselon kaaren. Malliperhe syntyy (*Tangon oppitunti*, 2007), kasvaa ja elää (diptyykki: *Kaksi huonetta ja keittiö*, 2010 sekä *Heijastuksia ikkunaruudussa*, 2012, *Aamu*, 2013). Sukupolvet vaihtuvat (*Huone*, 2008) ja lopuksi perheen ja kodin käsitteet asettuvat vanhojen interiöörialausten ja vanhojen perheitä esittävien valokuvien kautta jonoon sukupolvesta toiseen toistuvista perheen ja kodin tilanteista (*Voices of Consolation*, 2014, *Epilogi*, 2017).

Nämä perheen ja kodin ympärille kietoutuvat tilanteet kiteytävät ihmisten yhteiseloä sosiaalisen vuorovaikutuksen näkökulmasta. Videot ovat hyvin lyyrisiä ja poeettisia, niiden yhteisvaikutelma muistuttaa Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyys* -teosta, jossa sukupolvet vaihtuvat, uusia ihmisiä syntyy, menee naimisiin ja kuolee. Romanin yksittäiset hahmot ovat vertauskuvallisia, vaikka ne ankkuroituvat yksittäisten ihmisten elätyyn elämään. Márquezin edustaman maagisen realismin sekä siihen liittyvän saksalaisen uusasiallisuuden voidaan ajatella olevan Salorannan teosten ajatuksellisenä pohjana. Márquezin kirjassa muuttuvissa sukupolvissa vain isoäidin hahmo Úrsula Iguarán pysyy samana. Isoäiti edustaa tukikohtaa, joka antaa mahdollisuuden tarkkailla kokonaisuutta, tässä tapauksessa Buendian suvun seitsemän sukupolven vaiheita.

Salorannan työskentelyssä laatukuvamaalaus on kaikkien sarjaan kuuluvien videoiden yhteinen nimittäjä. Laatukuvassa haetaan Márquezin romanin isoäidin edustamaa tukikohta-asemaa toimien genrenä, josta Salorannan työskentely lähtee ja johon se palaa.

Salorannan esseissään esittämä laatukuva-ajattelu onkin oivallinen ja osuva konsepti tarkastella opinnäytteen videoteoksia. Laatukuva-ajattelu on Salorannalle hypoteesi, jonka avulla hän pystyy ilmaisemaan muun muassa sen, että kyse ei ole autobiografisesta tai etnobiografisesta tutkimuksesta. Sen sijaan Saloranta rekonstruoi uudelleen videon keinoin laatukuvaa (genrekuvamaalausta). Näin hän tuo intiimin ja yksityisen aiheen yleiselle tasolle.

Esimerkiksi *Epilogi*-teoksessa vanhan naisen ääni muistelee menneitä tapahtumia ilman, että puheesta saisi selvää. Tämä viittaa siihen, ettei kyse ole tietystä ihmiskohtalosta, vaan teoksessa

ilmaistaan sitä, että aina tulee olemaan kertoja, kerrottavaa ja muisteltavaa. *Epilogilla* onkin tärkeä rooli opinnäytteen kokonaisuutta ajatellen. Se vie *Voices of Consolation* -teoksen ajatuksia eteenpäin ja selvittää niitä entisestään.

Videossa valokuvatut perhepotretit sadan vuoden takaa vaihtuvat hitaasti toisiin ja taustakuvana on elävää kuvaa vanhan rakennuksen ikkunaruudusta. Ääniraidalla tunnistettavasti muistoja kertovan mutta sisällöttömän puheen avulla kuvissa olevat perheet liitetään toisiinsa. Tärkeintä ei ole se, tunsivatko kuvissa olevat henkilöt todellisuudessa toisensa tai tunsiko kertoja heitä. Tärkeää on se, että he vaikuttivat samalla aikakaudella ja jakavat sen vuoksi saman ajanjaksoon liittyvät muistot. Tuntemattomien perhetilanteiden ja puhesorinan kautta paljastuu jotain, mitä voisi kutsua yksinkertaisesti elämäksi.

Omavalintainen sukulaisuus ja vieraiden kutsumisen menetelmä

Opinnäytteen visuaalisessa puolessa katse käännetään taaksepäin menneisyyteen. Kuvat on sommiteltu laatukuvan valtakauden tyyliin. Videoissa on haikaa melankolinen ilmapiiri. Niistä huokuu kaipaus toisen ajan ilmaisuun ja tyyliin, ikään kuin sukulaisuutta tavoiteltaisiin menneiden aikojen taiteelliseen ilmaisutapaan sekä ajan tapaan ilmaista inhimillisiä ja yhteiskunnallisia arvoja.

Saattaa olla, että tämä tyyllinen ilmaisutapa kumpua omavalintaisista sukulaisuudentunteista, saks. *Wahlverwandtschaften* tai engl. *elective affinities*, laatukuvaan ja laatukuvan ajan ilmaisuun. *Wahlverwandtschaften* termi pohjautuu Goethen samannimiseen vaikutusvaltaiseen novelliin vuodelta 1809. Kiinnostavaa on, että Saloranta esittää tämän affiniteetin kommunikaationavauksena siitä, minkälaisia reaktioita hänen valintansa herättää nykypäivän näkökulmasta. Tätä kautta pystyy myös ymmärtämään miksi Salorannan teoksissa esitetty tyyli, harmonisuus ja esteettisyys voi ja jopa saa ihastuttaa tai ärsyttää. Saloranta esittää videoissaan tyytellyn perhe-elämän kuvia, jotka suorastaan provosoivat katsojan reaktiota.

Toinen oivallinen seikka Salorannan opinnäytteessä onkin muiden ihmisten osallistuminen hänen teoksiinsa, jota Saloranta kutsuu ”vieraiden kutsumiseksi”. Konkreettisesti vieraat kutsutaan osallistumaan enimmäkseen videoteosten ääniraitaan. Heidän

kommenttinsa ja tilatut kontribuutiot tulevat näin osaksi teoksia. ”Vieraiden” avulla teoksista tulee keskustelevia. Kritiikki on valmiiksi sisäistetty teoksiin. Vieraiden avulla viedään myös henkilökohtainen aihepiiri entistä enemmän yleiselle tasolle. Teoksissa toteutui taiteellinen tutkimus, joka sisältää sen, että se vastaanottaa ja sisällyttää vaikutteita ympäröivästä maailmasta. Tällä tavalla taiteen keinoin etenevä tutkimus ei voi olla täysin suunniteltavissa etukäteen, ja se voi myös synnyttää jotain sellaista, mitä ei voi ennakkaan tietää.

Kirjallisia kokeiluja

Eri esseiden muotokokeilut kuten essee dialogi muodossa tai essee päiväkirjan muodossa eivät ole mielestäni yhtä sujuvia ja kokonaisuutta tukevia kuin videoiden sarja. Saloranta kirjoittaa, että hän tutki muotokokeiluissa erilaisia kirjoittamisen lajeja. Tämä tuo kuitenkin mukanaan sivuaiheita ja levottomuutta, jolloin tyylikokeilut vievät keskittymistä pois pääteemoista. Mielestäni tarpeeton kirjoitustyylien vaihtelu vaikuttaa kärjistetysti sanottuna konvehtirasialta, jossa on jotakin jokaiseen makuun. Tämä tulee tietysti esille vasta nyt, kun eri aikoina kirjoitetut esseet tuodaan yhteen kokonaisuutteen. Silloin kun kukin esseistä julkaistiin, niiden yksittäiset tyyllilajit saattoivat olla hyvinkin perusteltuja. Kysymykseksi jää, olisiko eri esseistä kannattanut työstää uusi kokonaisempi teksti? Vaihtoehtoisesti olisi voinut tehdä vielä tarkemmin selväksi sen, että esseet ovat eri ajoilta ja eri konteksteissa julkaistuja.

Joka tapauksessa lukujen asemointiin olisi voinut paneutua hieman lisää. Esseiden tekstien lukeminen on hieman kankeaa: teksti on jaettu lukuisiin pitkiin kapeisiin palstoihin, joita pitää vierittää yksitellen palstan loppuun ja palata niin ikään vierittämällä taas ylös seuraavan palstan alkuun. Luvuista myös huomaa, että niiden typografiassa ja asemoinnissa on käytetty toisistaan poikkeavaa logiikkaa. Kuten jo huomautin, oletan että esseiden itsenäisyyttä halutaan korosta ja että kyseessä on Salorannan tietoinen valinta. Muilta osin hänen taiteellinen ilmaisunsa on hyvin täsmällisesti harkittua ja hiottua. Ymmärtääkseni jokainen esseistä oli julkaistu jo aiemmin sähköisessä muodossa. Ehkä tekstien osalta pelkät linkit näihin jo julkaistuihin teksteihin olisi selkeyttänyt asiaa?

Laatukuva omavalintaisena sukulaisuustunteen innoittamana aiheena ja ”vierailijoiden menetelmä” ovat Salorannan opinnäytteen

mainiot ja oivalliset aiheet. Saloranta valaisee hyvin työprosesiansa kuvaamalla sitä sanoin. Hän seuraa omia ajatusketjujaan, hyödyntää teoreettista materiaalia aiheesta ja rakentaa keskustelua asiantuntijoiden tai asianomaisten kanssa. Keskustelemaa työkentelytapaa ja ”vierailijoiden menetelmää” hyödyntämällä hän tuo näkyviin sen, miten laatukuvamaalaus menneen ajan ilmaisutapana voi olla relevantti osa nimenomaan myös nykytaiteen keskustelua.

Suosittelen lämpimästi, että Elina Salorannan kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytteen kokonaisuus *Laatukuvia ja kirjallisia kokeiluja* hyväksytään.

Helsinki 10.5.2017

Denise Ziegler



Case 7

Johanna Lecklin (2018):
Esitettyä aitoutta –
Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta.

Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-55-8>

Doctoral studies started: Spring 2004

Doctoral degree granted: 18 December 2018

Johanna Lecklin's thesis consists of three films, three exhibitions and a monograph (278 pages). The key work, *Story Café*, evolved during the process and was presented in numerous versions in 15 different cities—among others, in London, Ballyvaughan, Limerick, Moscow, Brussels, Tallinn, Kuopio and Turku. However, these variations and stages were not pre-examined one by one; they are included in the setting as further material. The earliest work included in the thesis *Paljon on iloakin* (2005) was pre-examined only in the last phase, together with the final manuscript, since the pre-examination board was first founded in 2006. Lecklin's thesis has some special features that are worth mentioning here. The book is enhanced with the video files of the pre-examined films available in the Research Catalogue (<https://www.researchcatalogue.net/view/513224/513225>). It also includes a section with work descriptions of the dramatizations that emerged from the *Story Café*-project. Further, Lecklin's monograph is the first one to include an index. It also includes the abstract in three languages (Finnish, English and Swedish).

Pre-examined parts of the doctoral thesis:

- 1) *Story Café – Tarinoita ja kahvia*, Galleria Huuto Uudenmaankatu, yksityisnäyttely, jossa yleisöä osallistava kahvila 11.–22.10.2006.
- 2) *Huominen*, yksityisnäyttely, Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki, 9.11.–2.12.2007.

- 3) *Häkki*, yksityisnäyttely, Forum Box, Helsinki, 29.11.–22.12.2013.
- 4) *A Summer Job*, kaitafilmi siirretty videolle, 7 min, 2009.
- 5) *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia erästä eläinavioliitosta*, HD-video ja animaatio 14 min 4 s, 2010.
- 6) *Paljon on iloakin*, 16 mm filmi siirretty videolle, kaksi kanavaa, 10 min 45 s, 2005.

Abstract:

In my study, *Performed Realness: On participatory Art and its Ethics*, I address questions stemming from my artistic practice and concerning participatory art, the split between documentary and fiction, performed realness, the ethics of the abovementioned, and authorship. I discuss these topics in dialogue with other artists' artworks and with theories. Nevertheless, my intent is not to execute a comprehensive study on works, that have the same traits as mine. Works with moving image, my own and other artists', which leave me to wonder and perplex me were a starting point of my research.—Is this true? Are these people performing or are they just being themselves in front of the camera? Can one be in front of the camera without performing? In this thesis, I also address the role of an artist conducting research. The work of an artist-researcher is often a balancing act between autobiographical and scholarly text. All artistic research does by no means concern the researcher's own artistic production. In my work as an artist conducting research, I act in a double role: On one hand, when I conduct research, I consider the artwork with an outsider's eyes; on the other, I use maker's knowledge, which cannot be seen in the result. Art historians Katve-Kaisa Kontturi and Hanna Johansson write about similar methods, of doing research with art. The research springs from a dialogue with artwork. The method of writing vulnerably, which anthropologist Ruth Behar elaborates on—the relation between personal stories and ethnography, in which the vulnerable observer writes him/herself into the text—is also suitable for artistic research. My research has followed the stages of my piece *Story Café* (2004–2011). The piece is divided into stages: a participatory café, in which I record on video stories that the participants tell; installations of the recorded stories; and dramatizations that are based on them. The aim of the café part was to collect stories from the participators. I have used the

stories to in various ways dramatize works with moving images. The meetings in the café part of *Story Café* resemble participatory and social artwork. On account of *Story Café*, an inquiry into theories on participatory art and participatory artworks is emphasized in my research. I address questions that originate from the work in relation to, for example, curator Nicolas Bourriaud's definition of relational aesthetics, art researcher Miwon Kwon's discussion on nomadic site-specific work, and art historian Grant Kester's dialogical aesthetics. I also consider critic and curator Claire Bishop's critique on relation aesthetics and art researcher Shannon Jackson's analysis of the abovementioned. I present other artists who create participatory works, such as Rirkrit Tiravanija and Minna Heikinaho, because their work includes topics similar to mine. How do the power relations between the artist and the participant manifest themselves, and how is authorship divided in participatory work? Who is the author if the audience's contribution helps to produce a piece? I examine what kind of ethical questions an artist-researcher faces in his/her work. My artistic work is based on ethical principles with similarities to philosopher Emmanuel Lévinas' thoughts of meeting the other. Filmmaker Trinh T. Minh-ha's films and texts have influenced the handling of ethical questions in my thesis and in my artwork. I address ethical meetings in my analyses of my piece, *Story Café*, and of other artists' work, such as Santiago Sierra's pieces; Renzo Marten's film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009); and Miriam Bäckström's film *Kira Carpelan* (2007). *Kira Carpelan* and *Episode III: Enjoy Poverty* blur the boundary between fiction and documentary in an interesting way. I consider the dividing line between documentary and fiction through an analysis of my own and other artists' work. I examine the split between them in works that include moving images. What is performance? How much direction, scriptwriting, framing and maker's viewpoint does a documentary piece contain? I refer to filmmaker Susanna Helke's research on style in documentary film and film theoretician Stella Bruzzi's definition of performative documentary film, and I include the concept of a played documentary [documentaire joué], which philosopher François Niney uses for documentary film, into the context of art. I also discuss the relation of docufiction to my works and the works I have chosen to study. The variation between performing and realness plays a role in ethical scrutiny: I distinguish appearing in fiction from appearing in

a recording. Nonetheless, the difference is not always clear. In my study, *Performed Realness: On participatory Art and its Ethics*, I discuss gender performativity by means of gender theorist Judith Butler's definition. Several of my dramatized works explore gender. Gender performance may form a vital part of a piece's theme, as in *There is a Lot of Joy, too* (2005), in which a youth is concerned with his gender. Dramatized moving image pieces based on recordings from *Story Café* deal with girls' aggression in its various forms in my solo show, *The Cage* (2013). My thesis has followed the phases and topics that arose in my artistic practice. However, my artistic practice has proceeded in a different vein from the research, more organically and intuitively. A short tale that I have recorded in the meandering *Story Café* becomes a moving image; a verbally narrated character becomes flesh anew in a fictive world. In some of the of the works that I analyse, the split is explicit; a crevasse exists between the performed and the given depiction of reality. By contrast, in others, it is rather a drift, where the border between realness and performance is not clear.

Tiivistelmä:

Tutkimuksessani *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta* käsittelen omista teoksistani kumpuavia osallistavaan taiteeseen, dokumentaarisen ja fiktion väliseen halkeamaan, esitettyyn aitouteen, etiikkaan ja tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. Käyn dialogia aiheisiini liittyvien muiden taiteilijoiden teosten ja teorian kanssa. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ollut kattavasti tarkastella teoksia, joissa nousee esiin samoja piirteitä kuin omassa työssäni. Tutkimukseni lähtökohtana ovat olleet liikkuvan kuvan teokset, sekä omat että toisten taiteilijoiden, jotka jättävät minut ihmettelyn ja hämmennyksen valtaan – onko tämä totta, esittävätkö nuo ihmiset vai ovatko ainoastaan omana itsenään kameran edessä. Voiko kameran edessä olla esiintymättä? Tässä tutkimuksessa tarkastelen myös tutkivan taiteilijan roolia. Taiteilija-tutkijan työ on usein tasapainoilua henkilökohtaisen ja tutkimuksellisen tekstin välillä. Kaikki taiteellinen tutkimus ei kuitenkaan käsittele suoraan tekijän omaa tuotantoa. Omassa työssäni tutkivana taiteilijana toimin kaksoisroolissa; tarkastelen toisaalta taiteellista tutkimusta tehdessäni teosta ulkopuolisin silmin ja toisaalta käytän hyväkseni teoksen syntyyn liittyvää tekijän tietoa, jota itse lopputuloksesta ei

näy. Taidehistorioitsijat Katve-Kaisa Kontturi ja Hanna Johansson kirjoittavat vastaavan kaltaisista menetelmistä, tavasta tehdä tutkimusta taiteen kanssa [with art]. Tutkimus syntyy dialogissa teosten kanssa. Antropologi Ruth Beharin avaama haavoittuvan kirjoittamisen [to write vulnerably] menetelmä, henkilökohtaisten tarinoiden ja etnografian suhde, jossa haavoittuva havaitsija kirjoittaa itsensä mukaan tekstiinsä, sopii myös taiteellisen tutkimuksen menetelmäksi. Tutkimukseni on seurannut teokseni *Story Café* (2004–2011) vaiheita. Teos jakautuu erilaisiin osiin: yleisöä osallistavaan kahvilaan, jossa tallennan osallistujien kertomuksia videolle, nauhoitettuihin videokertomuksiin ja niiden pohjalta toteuttamiini dramatisoituihin liikkuvan kuvan teoksiin. Kahvilaosuuden päämääränä oli kerätä osallistujilta materiaalia, tarinoita, eri tavoin dramatisoimiani liikkuvan kuvan teoksia varten. *Story Café* -teoksen kahvilaosuuksissa tapahtuvissa kohtaamisissa ja tarinankertomistukioissa on yhtäläisyyksiä yleisöä osallistavaan ja yhteisölliseen työskentelyyn. Tämän vuoksi yhteisöllisen työskentelyn ja osallistavien teorioiden ja teosten tarkastelu korostuvat tutkimuksessani. Käsittelen teoksesta nousseita kysymyksiä suhteessa esimerkiksi Nicolas Bourriaud'n määrittelemään relationaaliseen estetiikkaan, Miwon Kwonin käsittelemään nomadiseen paikkasidonnaiseen työskentelyyn ja Grant Kesterin dialogiseen estetiikkaan. Pohdin myös Claire Bishopin relationaalisen taiteen kritiikkiä ja Shannon Jacksonin analyysijä yllä mainitusta teorioista. Nostan esiin muita osallistavia teoksia tekeviä taiteilijoita, kuten Rirkrit Tiravanijan ja Minna Heikinahon, sillä heidän työskentelynsä sisältyy omaa työtäni sivuavia aiheita. Miten tekijän ja osallistujien välinen valtasuhde ilmenee? Kuka on teoksen tekijä, jos sen valmistukseen käytetään yleisön panosta? Pohdin tekijyyden ja tekijänoikeuskysymyksiä suhteessa yleisöä osallistavaan työskentelyyn teosanalyysien avulla. Tarkastelen, millaisia eettisiä kysymyksiä taiteilija-tutkija kohtaa työssään. Oman taiteellisen työskentelyni taustalla toimivat eettiset periaatteeni, joista löytyy yhtäläisyyksiä filosofi Emmanuel Lévinasin ajatteluun toisen kohtaamisesta. Elokuvantekijä Trinh T. Minh-han elokuvat ja tekstit ovat vaikuttaneet eettisten kysymysten käsittelyyn ja uudelleenfilmaisoinnin hyödyntämiseen taiteellisessa tutkimuksessani. Käsittelen eettisiä kohtaamisia sekä oman *Story Café* -teokseni avulla että muiden taiteilijoiden, kuten Santiago Sierran teoksissa, Renzo Martensin elokuvassa *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) ja Miriam

Bäckströmin elokuvassa *Kira Carpelan* (2007). *Kira Carpelan* ja *Episode III: Enjoy Poverty* hämärtävät kiinnostavilla tavoilla fiktion ja dokumentaarisuuden rajaa. Sekä omien teosteni että valitsemieni muiden taiteilijoiden teosten kautta pohdin dokumentaarisen ja fiktiivisen rajankäyntiä, niiden välistä halkeamaa liikkuvan kuvan teoksissa. Mikä on esitystä? Miten paljon ohjailua, käsikirjoittamista, rajaamista ja tekijän omaa näkökulmaa dokumentaarinen teos sisältää? Viittaan elokuvantekijä Susanna Helken tutkimukseen dokumentaarisen elokuvan tyylistä ja elokuvatutkija Stella Bruzzin määritelmään performatiivisesta dokumentaarisesta elokuvasta. Tuon filosofi François Nineyn dokumentaarisesta elokuvasta käyttämän käsitteen näytelty dokumentaari taidekontekstiin. Keskustelen myös dokufiktiosta suhteessa omiin ja valitsemini esimerkkiteoksiin. Esityksen ja aitouden vaihtelu vaikuttaa eettiseen tarkastelutapaan: teen eron fiktiossa ja tallenteessa esiintymisen välille. Kuitenkaan tämä ero ei aina ole selkeä. Tutkimuksessani *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta* käsittelen sukupuolen performatiivisuutta sukupuolentutkija Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden määritelmän avulla. Sukupuolen tarkastelu läpäisee useat dramatisoidut teokseni. Sukupuolen esitys saattaa muodostaa tärkeän osan teoksen teemasta, kuten teoksessa *Paljon on iloakin* (2005), jossa nuorukainen pohtii omaa sukupuoltaan. Yksitysnäyttelyssäni *Häkki* (2013) esillä olleet *Story Cafén* tallenteisiin perustuvat dramatisoidut liikkuvan kuvan teokset käsittelevät nuorten tyttöjen aggressiivisuutta sen eri muodoissa. Tutkimukseni kulku on seurannut taiteellisen työni vaiheita ja siitä nousevia aiheita. Taiteellinen työskentelyni on kuitenkin edennyt toisella lailla kuin tutkimus, orgaanisemmin ja intuitiivisemmin. Monipolvisen *Story Cafén* kahvilassa kerrottu, nauhoittamani pieni kertomus muuttuu elokuvan keinoin eläväksi kuvaksi, sanallisesti kerrottu henkilöhahmo tulee uudelleen lihaksi fiktiivisessä maailmassa. Osassa tarkastelemissani teoksissa halkeama on selvä; esitetyn ja annetun todellisuuden kuvauksen välissä on railo. Osassa teoksista sitä vastoin kyseessä on ennemminkin liukuma, jossa aitouden ja esityksen raja ei ole selkeä.

Abstrakt:

I min avhandling *Föreställd äkthet. Om deltagande konst och dess etik* behandlar jag frågor som berör deltagande konst, klyftan mellan

det dokumentära och det fiktiva, föreställd verklighet och etik angående de ovannämnda, samt frågor om upphovsmannaskap. Frågorna härrör från mina verk. Jag för en dialog med andra konstnärers verk och teorier, som berör dessa teman. Min avsikt är inte att göra en fullständig kartläggning över sådana verk i vilka det förekommer liknande drag som i mina verk. Utgångspunkten för min forskning har varit sådana verk med rörlig bild, både mina egna och andra konstnärers, som väcker min förundran och skapar förvirring hos mig – är det här sant, spelar de där människorna eller är de enbart sig själva framför kameran. Kan man låta bli att uppträda framför kameran? I den här avhandlingen undersöker jag också den forskande konstnärens roll. Den konstnärliga forskningens arbete innebär ofta en balansgång mellan personlig och vetenskaplig text. All konstnärlig forskning behandlar dock inte direkt konstnärens egen produktion. I mitt arbete som forskande konstnär är jag i en dubbelroll. Jag betraktar verket både med en utomstående ögon och utnyttjar även kunskap som har att göra med skapandet av verken [maker's knowledge], och som inte syns i själva slutresultatet. Konsthistorikerna Katve-Kaisa Kontturi och Hanna Johansson skriver om att göra forskning med konst [with art]. Forskningen framskrider i dialog med verken. Antropologen Ruth Behar har utarbetat en metod för att skriva sårbart [to write vulnerably]. Det är fråga om en balans mellan personliga historier och etnografi, där den sårbara observatören skriver in sig i texten. Metoden lämpar sig också för konstnärlig forskning. Min avhandling har följt de olika skedena i mitt verk *Story Café* (2004–2011). Verket är uppdelat i olika skeden: kaféet, där jag spelar in deltagarnas berättelser på video, installationer med inspelade videoberättelser och dramatiserade verk som baserar sig på videoberättelserna. Ändamålet med kafédelen var att samla in historier för de dramatiseringar med rörlig bild som jag förverkligade på olika sätt. *Story Cafés* kafédel är besläktad med deltagande konst och social konst. Därför betonas teorier om social och deltagande konst samt studien av sociala och deltagande konstverk i min avhandling. Jag behandlar frågor som uppkommit i verket exempelvis i förhållande till relationell estetik, som definierats av kuratorn Nicholas Bourriaud, nomadisk platsspecifik konst, som konstforskaren Miwon Kwon skrivit om och dialogisk estetik, som utvecklats av konsthistorikern Grant Kester. Jag reflekterar också över kritikern och kuratorn Claire Bishops kritik mot relationell

estetik samt konstforskaren Shannon Jacksonsin analys av de ovan nämnda teorierna. Hur framträder maktrelationen mellan konstnären och deltagarna? Vem är upphovsmannen, om deltagarnas insats utnyttjas i produktionen av ett verk? Jag reflekterar kring de frågor om upphovsmannaskap och upphovsrätt som uppkommer i deltagande konstverk genom att analysera sådana verk. Jag sätter mig in i vilka etiska frågor den konstnärliga forskaren möter i sitt arbete. I bakgrunden för mitt konstnärliga arbete bygger jag på vissa etiska principer som påminner om filosofen Emmanuel Lévinas tankar om mötet med den andre. Filmregissören Trinh T. Minh-has filmer och texter har också påverkat min behandling av etiska frågor både i min avhandling och i mina verk. Jag diskuterar etiska möten i mitt verk *Story Café* och i andra konstnärers, såsom Santiago Sierras verk, Renzo Martens film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) och Miriam Bäckströms film *Kira Carpelan* (2007). *Episode III: Enjoy Poverty* och *Kira Carpelan* suddar på ett intressant sätt ut gränsen mellan fiktion och dokumentär. Jag undersöker gränsdragningen mellan det dokumentära och det fiktiva och klyftan mellan dessa i verk med rörlig bild, genom att exemplifiera med mina egna verk och andra konstnärers verk. Vad är iscensatt? Hur mycket regi, manusskrivande, inramning [framing] och synpunkter som härrör från skaparen innehåller ett dokumentärt verk? Jag hänvisar till filmskaparen Susanna Helkes forskning om stilen i dokumentära filmer och filmforskaren Stella Bruzzis definition på performativ dokumentärfilm. Därutöver tar jag upp begreppet spelad dokumentär [documentaire joué], som filosofen François Niney utvecklat i samband med dokumentärfilm. Jag utnyttjar begreppet spelad dokumentär i konstkontext och diskuterar också dokufiktion i förhållande till mina egna verk samt ger exempel på verk av andra konstnärer. Växlingen mellan det föreställda och det autentiska påverkar det etiska omdömet: jag skiljer mellan att delta i en iscensatt och i en dokumentär inspelning. Skillnaden är emellertid inte alltid tydlig. I min avhandling *Föreställd äkthet*. Om deltagande konst och dess etik behandlar jag genusperformativitet med hjälp av genusforskare Judith Butlers definition. Ett genomgående tema i mina verk är utforskandet av genus. Genusperformansen kan utgöra en viktig del av verkets tema, såsom i verket *Paljon on iloakin* [Det finns mycket glädje också] (2005), där en yngling begrunder sitt kön. De rörliga bilderna i min separatutställning *Häkki* [Buren] (2013) var dramatiserade berättelser

inspelade i Story Café. Verken behandlar flickors aggressivitet i dess olika former. Min avhandling har följt faser i mitt konstnärliga arbete och teman som härstammar från det. Det konstnärliga arbetet har emellertid framskridit på ett annat mer organiskt och intuitivt sätt än forskningen. En liten berättelse som jag spelat in i det mångfacetterade verket *Story Café* blir med hjälp av filmiska medel till rörlig bild, en verbalt berättad gestalt kommer till liv i en fiktiv värld. I en del av verken som jag betraktar, är klyftan tydlig; mellan den iscensatta och den givna verkligheten finns ett gap. I andra verk är det däremot mer frågan om en glidning, där gränsen mellan det äkta och det föreställda inte är uppenbar.

Tutkimussuunnitelma (2013)

Performatiivisuuden tarkastelua. Esitettyä aitoutta

Johdanto

Tutkimuksessani tarkastelen performatiivisuutta ja kertomuksen rakentumista liikkuvan kuvan teoksissa. Tutkimukseni lähtökohdat ja tutkimuskysymykset nousevat omasta taiteellisesta työskentelystäni liikkuvan kuvan ja yhteisöllisen työskentelyn parissa. Kontekstualisoin taiteellista työskentelyäni ja tarkastelen samankaltaisia metodeja hyödyntäviä liikkuvan kuvan teoksia nykyaikaisen ja dokumentaarisen elokuvan alueilta. Olen kiinnostunut tarinoiden kertomisesta ja esityksestä. Teokset, jotka muodostavat tutkimukseni taiteellisen osion ovat kaksikanavainen videoinstallaatio *Paljon on iloakin* (2005), moniosainen yleisöä osallistava videoteos *Story Café* (2004–2011) ja *Kieli on avain kaikkeen* -videoinstallaatio (2012). *Story Café* koostuu sekä tarinakahviloista, joissa kohtaan yleisön, niissä nauhoitetuista videokertomuksista, että nauhoitettujen tarinoiden pohjalta tehdyistä dramatisoinneista. Performatiivisuuden käsite vaikuttaa hyödylliseltä työkalulta suhteessa teoksiini, jotka häilyvät dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla. Performatiivisuuden avulla tarkastelen eettisiä kysymyksiä, sukupuolen rakentumista ja taiteilijan roolia teoksissa, joiden toteuttamisessa taiteilija käyttää yhteisöjen panosta.

Sain omista teoksistani alkusysäyksen tutkimusaiheeni valinnalle. Päätin ottaa selvää, mitä performatiivisuudella tarkoitetaan ja miten se suhteutuu performanssin käsitteeseen. Käsitteiden

merkitys, niiden väliset erot ja yhtäläisyydet eivät olleet itsestään selviä. Oletukseni oli, että performatiivisuuden käsitteen avulla pystyn porautumaan syvemmälle merkityksiin, joita faktan ja fiktion rajalla olevat teokset tuottavat. Tutustuin kahteen performatiivisuuden määritelmään, jotka sivuavat toisiaan, mutta joiden painopiste poikkeaa toisistaan. Toinen on sukupuolentutkija Judith Butlerin performatiivisesti rakentuneen sukupuolen määritelmä ja toinen elokuvantutkija Stella Bruzzin dokumentaarisen elokuvan rakentuneisuutta koskeva performatiivisuuden määritelmä. Bruzzi kirjoittaa elokuvista, jotka hänen mukaansa kyseenalaistavat dokumentaarisen elokuvan suhteen annettuun todellisuuteen.

Tutkimukseni viimeinen produktio-osio, trilogia *Häkki*, *Syylisyys* ja *Eräs joulutarina*, joka käsittelee tyttöjen pahantekoa, valmistui yksityisnäyttelyyni galleria Forum Boxiin loppuvuonna 2013. *Story Café* -teoksessani nauhoittamani tarinat ovat innoittaneet teosten käsikirjoituksia. Teoskokonaisuudella ilmennän erilaisia elokuvallisia keinoja käyttämällä kertojan ja kertojaäänänen vaikutusta tarinan rakentumiseen. Edellinen teokseni *Kieli on avain kaikkeen* hyödyntää ruotsinsuomalaisen haastatteluja ja osallistujien esiintymistä. Teoksen avulla tarkastelen dokumentaarin ja fiktion premissejä. Yksi tutkielmani lähtökohdista on, että sekä Butlerin että Bruzzin performatiivisuuden määritelmät ovat toimivia työkaluja, jotka auttavat purkamaan sukupuolen esityksiä ja teosten rakentunutta luonnetta, kun tarkastelen analyysiesimerkkejäni. Tutkimuksessani rinnastan Bertolt Brechtin vieraannuttamiseksi Bruzzin teoriaan teosesimerkkien avulla. Olen tutkinut performatiivisuutta teoreettisemmalla kannalta *pro gradu* -tutkielmassani Helsingin yliopistolla, ja Kuvataideakatemia jatkotutkimusosastolla tarkastelen käsitettä teoslähtöisesti. Liikkuvan kuvan teoksia, jotka toimivat dokumentaarisuuden ja esityksen rajalla, ei ole tarkasteltu yllä mainittujen teorioiden ristivalotuksessa. Aihe on ajankohtainen, sillä yleisön esiintymisen varaan rakennetaan sisältöjä mitä erilaisemmissa yhteyksissä tosi-TV:stä yhteisötaiteeseen.

Tutkimukseni teoriaosassa analysoin omia teoksiani rinnan valitsemieni samankaltaisia piirteitä omaavien teosten kanssa.

Tutkimuksen tavoitteet

Selvitän, mitä performatiivisuus tuottaa liikkuvan kuvan teoksissani ja niihin rinnastamissani esimerkkiteoksissa. Miten

performatiivisuus ilmenee analysoimissani teoksissa? Tarkastelen näyttämistä ja kertomista, kameran edessä esiintymistä. Kuinka paljon opitut tarinankertomisen konventiot ohjaavat kertojaa? Miten kertojat rakentavat identiteettiään kameran edessä? Miten teoksen tilallinen asennointi vaikuttaa tarinan rakentumiseen? Esimerkiksi monikanavaisissa videoinstallaatioissa, kuten *Paljon on iloakin* – ja vastikään valmistuneessa *Häkki*-installaatiossani, katsojien aktiivinen rooli tarinan rakentamisessa korostuu. Useissa teoksissani käytän kertojaa tai kertojaääntä eri tavoin. Kertojan näyttäminen tai ruumiiton, kaikkitietävä kertoja vaikuttaa teoksen kokemiseen. Kenen näkökulmasta tarina esitetään? Rakentuuko kertomus useiden näkökulmien välillä vai käytetäänkö kaikkitietävää, tarinan ulkopuolista kertojaa? Kysymykset nousevat *Story Café* -teoksistani ja käsittelen niitä valmistamissani dramatisoinneissa, kuten *Häkki*-videoinstallaatiossa, *Terapiaeläinsatu*, *Kohtauksia erästä elänavioliitosta* -video- ja animaatioteoksessa, *A Summer Job* -videossa ja *Eräs joulutarina* -mykkäelokuvassa.

Tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä ovat performatiivisuus, performanssi ja esitys. Esimerkiksi Judith Butlerin tekemä ero performatiivisuuden ja performanssin välillä on aikaansaanut vilkasta keskustelua esitystutkijoiden ja kirjallisuustieteilijöiden parissa. Pohdin performatiivisuuden ja performanssin käsitteiden eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä. Oletukseni on, että performatiivisuus ja performanssi kytkeytyvät toisiinsa. Onko performanssin ja suomen kielessä usein käytetyllä esityksen käsitteillä eroa? Sekä Judith Butler että Stella Bruzzi juontavat performatiivisuuden määrittelynsä kielifilosofi J.L. Austinin puheaktiteorian performatiivista. Austin sulkee teoriassaan teatterillisuuden performatiivisen ilmaisun ulkopuolelle. Tutkielmani kannalta kysymys on oleellinen, sillä hypoteesini mukaan performatiivisuudessa tulee olla kielellisen puolen lisäksi myös teatterillinen puoli, jotta sitä voi soveltaa liikkuvan kuvan analyysissä. Teatterillisuus käsittää eleet ja ilmeet. Kysymys performatiivisuuden ja performanssin suhteesta liittyy yllä esittämääni hypoteesiin, että performatiivisuus pitää sisällään teatterillisuuden. Koska rajanveto näiden käsitteiden välillä ei ole helppo, ja siitä esiintyy eriäviä ja vastakkaisia näkemyksiä, tulen käsittelemään käsitteiden määrittelyä tutkimuksessani tarkemmin. Performatiivisuuden käsitteen avulla tarkastelen myös teki-jyyskysymyksiä. Kuka oikeastaan on taideteon tekijä? Miten tekijän läsnäolo kuvassa tai ääniraidalla osoittaa teoksen rakentuneen

luonteen? Miten muiden ihmisten kuvaaman materiaalin tai heidän luomiensa esitysten hyödyntäminen vaikuttaa tekijyyteen? Tähän liittyen käyn kriittisesti keskustelua yhteisötaiteesta muuna muassa Nicholas Bourriaudin, Kester Grantin ja Lea Kantosen tekstien kanssa. Taiteilijan etiikka liittyy tekijyyden tarkasteluun.

Pohdin performatiivisiin liikkuvan kuvan teoksiin kytkeytyviä eettisiä kysymyksiä, joita olen kohdannut työssäni, esimerkiksi elokuvantekijä ja elokuvateoreetikko Trinh T. Minh-Han teoksien avulla. Hän käsittelee elokuvantekijän ja elokuvan kohteen suhdetta sekä elokuvissaan että kirjallisissa teoksissaan. Etiikka on päivänpolttava aihe, kun taiteilijat käyttävät yleisön osallistumista teoksissaan. Analysoin hollantilaisen taiteilijan Renzo Martensin Kongoon suuntautuvaa elokuvaa *Episode 3 – Enjoy Poverty* (2009) eettiseltä kannalta. Haluan nostaa esiin elokuvantekijän vastuun ja vallan elokuvan kohteisiin. Elokuvatutkija Michel Chionin teorit elokuvan äänestä, kertojaäänänen kaikkivaltiudesta ja kertojasta ovat innoittaneet tutkimukseni viimeistä produktio-osiota, tyttöjen pahantekoa käsitteleviä teoksiani *Häkki*, *Syylisyys* ja *Eräs joulutarina*.

Tutkimuksen aineistot ja tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni taiteellisen osion muodostavat kaksikanavainen videoinstallaatio Paljon on iloakin, yleisöä osallistava videoteos *Story Café*, siihen liittyvät tarinoiden dramatisoinnit ja Ruotsissa toteuttamani ruotsinsuomalaisuutta käsittelevä yhteisölliseen työskentelyyn perustuva teokseni Kieli on avain kaikkeen. *Paljon on iloakin* -teoksen avulla tarkastelen katsojan paikkaa kertomuksen rakentumisessa ja amatööriesiintyjien performatiivisuutta. Teoksessa nousee esiin myös seksuaali-identiteetin performatiivinen rakentuminen. *Story Café* on kokonaisuus, jossa sekä kohtaan yleisön tarinakahviloissani, tarkastelen nauhoittamieni tarinoiden avulla osallistujien performatiivisuutta, että teen dramatisointeja nauhoittamieni videokertomusten pohjalta. Performatiivisuuteen liittyvät kysymykset nousevat esille *Story Café* -teoksen kaikissa vaiheissa. *Kieli on avain kaikkeen* -videoinstallaatiossa osallistujien panos on tärkeä, sillä käsikirjoitus rakentuu haastatteluista, joissa esiintyjät itse ovat myös olleet haastateltavina.

Käsittelen yllä mainittuja performatiivisuuden teorioita suhteessa teoksiini ja käyn dialogia omien teosteni ja teosten välillä, joiden lähestymistapa dokumentaarisuuteen ja performatiivisuuteen

on samankaltainen kuin omani. Tärkeä työkaluni on itsereflektiivisyys. Sijoitan tutkimuksessani omat liikkuvan kuvan teokseni historialliseen kontekstiin. Yhtäältä pohdin teosteni suhdetta dokumentaarisiiin elokuviin, esimerkiksi henkilökohtaisuutta korostaviin televisiodokumentaareihin. Toisaalta osoitan, mikä teoksiani yhdistää ja mikä erottaa ne 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun videotaiteesta. Minua kiinnostaa erityisesti narratiivinen ja haastatteluihin perustuva video. Teokset voivat hyödyntää haastattelua sellaisenaan, kuten Veli Granön elokuvat, tai käyttää haastatteluja perustana käsikirjoituksille, kuten osa Eija-Liisa Ahtilan teoksista. Omien teosteni rinnalle noston hyvin erilaisia teoksia, kuten Tellervo Kalleisen *In the Middle of A Movie* -teoksen (2001–2004) ja Maija Blåfieldin ja Anu Suhosen teoksen *Kun taivas putoaa... remake* (2007), ja tarkastelen niiden performatiivista rakentuneisuutta. Kalleinen on teostaan varten pyytänyt ihmisiä luomaan käsikirjoituksia, joissa taiteilijalle on kirjoitettu rooli. Kirjoittajat esiintyvät usein itse Kalleiselle kirjoittamissaan tarinoissa. Blåfieldin ja Suhosen teos yhdistää kokeellisesti fiktiota, esitystä ja dokumentaarisuutta ja analysoin sitä rinnakkain *Story Café* -teokseni kanssa. Tutkin myös Miriam Bäckströmin teoksia *Rebecka* (2004) ja *Kira Carpelan* (2007), sillä ne herättivät ensimmäisellä katselukerralla mielenkiintoni, koska eroa fiktion ja dokumentaarin välillä oli lähes mahdotonta tehdä. Tarkemmin katsottuna teosten rakenne alkoi paljastua. Ne herättivät myös eettisiä kysymyksiä vallasta, esityksestä ja roolinotosta dokumentaarisilta vaikuttavissa teoksissa.

Tutkimusasenteeni on velkaa visuaalisen kulttuurin tutkimukselle, sukupuolentutkimukselle ja elokuvatutkimukselle. Kannatan postmodernia ajatusta, että kuvalliset representaatiot osallistuvat todellisuuden tuottamiseen, eivätkä ainoastaan heijasta olemassa olevaa todellisuutta. Kiinnitän huomiota analyysikohteideni sellaisiin tekniisiin ominaisuuksiin, jotka mielestäni rakentavat teosten merkityksiä. Tutkivalla taiteilijalla on tietoa sekä teosten tekemiseen liittyvistä seikoista, että niistä syntyvistä merkityksistä. Käytän esitystutkimuksen teoriaa ja käsittelen taiteellisen tutkimuksen metodologiaa antropologian ja sukupuolentutkimuksen metodeja käyttäen. Antropologi Ruth Behar kirjoittaa autobiografisen tekstin, henkilökohtaisten tarinoiden ja etnografian suhteesta. Tutkijan oman tilanteen, haavoittuvuuden, huomioonottaminen, on Beharin mukaan subjektiivisuutta, joka johtaa suurempaan objektiivisuuteen. Tämä on hedelmällinen näkökohta taiteellisen tutkimuksen

teossa. Taiteellisessa tutkimuksessa tutkimuskohde ja -kysymykset kumpuavat lähtökohtaisesti tutkivan taiteilijan omasta taiteellisesta työstä ja/tai ajattelusta.

Tutkimustyön toteuttamisaikataulu

Kirjoitan opinnäytetyöni kirjallista osuutta vuoden 2014 kesästä alkaen, mikäli saan rahoitusta sitä varten. Svenska kulturfondenin taiteelliseen työskentelyyn myöntämä apuraha loppuu heinäkuussa 2014. Tutkimukseni teoriaosuus valmistuu alkuvuonna 2015. Tämän jälkeen valitsen kuvamateriaalin, toimitan opinnäytetyöni esitarkastajille, teen vaadittavat korjaukset ja teos taitetaan julkaisua varten. Valmistun vuoden 2015 kesään mennessä. Tutkin-tooni vaadittavat teoreettiset opinnot, seminaarit, metodikurssit ja esseet olen suorittanut aiemmin. Yksityisnäyttelyssäni galleria Forum Boxissa esillä olevat teokseni *Häkki*, *Eräs joulutarina* ja *Syyllisyys* muodostavat viimeisen Kuvataideakatemiaan tekemiini toh-toriopintoihini liittyvän produktio-osuuden. Teoreettista käsiteana-lyysiä performatiivisuuteen liittyen jatkan Helsingin yliopistolla.

Painetut lähteet ja tutkimuskirjallisuus

- Austin, J.L. 1965. How to do Things with Words? London: Oxford University Press.
- Behar, Ruth 1996. The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart. Boston: Beacon Press.
- Brecht, Bertolt (1957) 1965. Aikamme teatterista. Epäaristotelelaisesta dramatiikasta. Suom.
- Max Rand. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Bourriaud, Nicolas (1998) 2002. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Collection Documents sur l'art. Paris: Les Presses du reel.
- Bruzzi, Stella 2000. New Documentary. A Critical Introduction. London: Routledge.
- Butler, Judith 1993. Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex". NY: Routledge.
- Butler, Judith (1990) 2006. Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija. Tampere: Gaudeamus Kirja.

- Carlson, Marvin (1996) 2006. Esitys ja performanssi, kriittinen johdatus. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Chion, Michel 1999. The Voice in Cinema. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (1977) 1988. Limited Inc. Translated by Samuel Weber. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 29–110.
- Foucault, Michel 1977, Language, counter-memory, practice. New York: Cornell University Press.
- Foucault, Michel 1990. The history of sexuality. Vol. 1, An introduction / by Michel Foucault; translated from the French by Robert Hurley. New York : Vintage Books.
- Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kantonen, Lea 2005. Telta. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa. Helsinki: Like.
- Kester, Grant (2007) 2010. Dialoginen estetiikka. Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua.
- Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. Toimittanut ja suomentanut Lea Kantonen. Kuvataideakatemiaan julkaisusarja. Helsinki: Yliopistopaino, 39–71.
- Koivunen, Anu 2004. Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta. Toimittanut Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 228–251.
- Searle, John R. 1979. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge and London and New York & Melbourne: Cambridge University Press.
- Sederholm, Helena 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan. Toimittaneet Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus Kirja, 76–106.
- Trinh, T. Minh-Ha 1992. Framer Framed. NY: Routledge.
- Visweswaran, Kamala 1994. Fictions of Feminist Ethnography. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Johanna Lecklin

Linkittävä paperi 1¹

Yksityisnäyttely Galleria Huudossa Uudenmaankadulla
lokakuussa 2006

Pystytän Galleria Huutoon Uudenmaankadulle *Story Cafén*, tarinakahvilan, jonka tein ensimmäistä kertaa Lontoossa 2004 ollessani FRAME:n, Lontoon Suomi-instituutin ja paikallisen taideorganisaation Artsadminin järjestämässä taiteilijaresidenssissä. Sisustin pienen liikehuoneiston kahvilaksi, jonne kutsuin ihmisiä kertomaan tarinoita kahvikupillista vastaan. Nauhoitin tarinat videolle. Keväällä 2006 minut kutsuttiin toteuttamaan kahvilani kansainväliseen *EV+A* -näyttelyyn Limerickiin, Irlantiin. Galleria Huutoon teen suomalaisen version kahvilasta ja esitän Lontoossa ja Limerickissä kuvaamiani tarinoita.

Story Café -teoksen eteneminen

Story Cafén tarinoista aion editoida videomuotokuvia, ja osa haastateltavien kertomuksista toimii lähtökohtana käsikirjoituksille, joista kuvaan dramatisoituja tarinoita. Tarinat edustavat erilaisia kertomisen ja esittämisen mahdollisuuksia. Osittain annan alkuperäisen kahvilassani vierailleen tarinankertojan äänen säestää lavastettua tarinaa, osin esiintyjät esittävät tarinan hahmoja. Valitsen yhden tarinan Lontoosta, yhden Limerickistä ja yhden Helsingistä. Teoksesta tulee elokuvallisia keinoja hyödyntävä, kuin fiktiivinen dokumentti. Tarinat kuvataan 16 mm filmille. *Story Café* -projekti on osa opintojani, sillä sen kautta pohdin tutkimukseni aiheena olevien käsitteiden, narratiivisuuden, dokumentaarisuuden ja performatiivisuuden esiintymistä ja niiden välisiä suhteita. Teoksen eri vaiheiden avulla pyrin valottamaan esimerkiksi liikkuvan kuvan performatiivisuutta Stella Bruzzin performatiivisuuden määritelmää soveltaen.

¹ Linkittävänä paperina tässä on toiminut Lecklinin tutkimussuunnitelman versio vuodelta 2006, josta olemme tähän sisällyttäneet esitarkastettavaa osiota koskevan osuuden – toimittajien huomautus.

Esitarkastuslausunto 1/1

Olen tarkastanut Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvan näyttelyosuuden Galleria Huudossa (Uudenmaankatu, Helsinki 11.10.–22.10.2006) ja esitän alustavana lausuntonani seuraavaa.

Johanna Lecklinin näyttely *Story Café* on mielenkiintoinen taiteellinen tapahtuma siksi, että se kykenee nostamaan niin selkeästi esille taiteilijan ja näyttelyssä kävijöiden roolit sekä taideteoksen tekemisen ja esittämisen metodiikan. Näyttely on avoin ja konstailematon, mutta samalla lähes oppikirjamainen näytös.

Näyttelytilassa väliaikaista kahvilaa pitävä taiteilija ja sinne saapuvat näyttelyvieraat toimivat yhdessä tekijöinä. Näyttelyvieraat kertovat (niin halutessaan) tarinan, jonka taiteilija tallentaa videolle. ”Palkaksi” kertoja saa taiteilijan keittämän kahvin. Äkkiseltään tuntuu, että tässä tehdään vaihtokauppaa, mutta toiminta muistuttaa myös lahjan ja vastalahjan antamista. Tarina ja kahvikupillinen ovat kumpikin likimain immateriaalisia hyödykkeitä. Tällä tasolla kyse on ensisijaisesti kommunikaatiosta taiteilijan ja näyttelyvieraiden välillä. Toinen taso avautuu näyttelyn taaemmassa huoneessa, missä esillä on aiemmissa *Story Café* -tapahtumissa nauhoitettuja tarinoita. Jos etummainen huone esittelee metodin, niin takahuone esittelee puolestaan editoidun lopputuloksen. Samalla siirrytään kohtaamisen metatasolle, televisioruudun ääreen. Sivuun jättäytyvä, ei-osallistuva katsoja voi tietysti tarkkailla koko prosessia ja seurata tarinoiden kertomista ja nauhoittamista, sekä kysellä taiteilijalta tämän tarkoituksia.

Pseudokahvila, tarinan kertominen ja valmiiden tarinoiden esittäminen muodostavat siis Lecklinin teoksen kokonaisuuden. Esiin piirtyy selkeä kaari, mutta myös mielenkiintoinen mimeettinen noidankehä; näyttelyssä kävijähän voi ensin käydä katsomassa televisioruudulta miten ja millaisia tarinoita hänen tulisi videokameran edessä esittää. Jatkuessaan näyttelyhanke siis tavalla tai toisella alkaa jäljitellä itseään. Puuttuu vain televisioruudulla pyörivä tarina, missä kertoja on mennyt *Story Café* -nimiseen paikkaan ja jossa hänelle on sattunut sitä tai tätä.

Pidän Johanna Lecklinin näyttelyä onnistuneena. Se kytkeytyy viime aikoina hyvin paljon käytettyyn *yhteyden hakemisen eleeseen* taiteilijan ja yleisön välillä (esimerkiksi ruuan keittäminen

ja tarjoaminen näyttelytilassa), mutta etenee mielestäni pidemmälle. Nimenomaan paljastaessaan – tahallisesti tai tahattomasti – esittämisen- ja esiintymistapojemme itseään kopioivan luonteen Lecklinin projekti tuo pintaan jotakin mielenkiintoista. Näyttely käy mielestäni hyvin kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvaksi näyttelyosioksi.

*Helsingissä 18.12.2006
Jyrki Siukonen, Professori, KuT*

Esitarkastuslausunto 1/2

Esitarkastuslausunto Johanna Lecklinin näyttelystä: Galleria Huuto, Helsinki. *Story Café* 11.10–22.10.2006

Kerro tarina saat kupin kahvia.

Kahvikupponen on saatavilla, jos istuu alas ja suostuu samanaikaisesti kuvattavaksi, kun kertoo tarinan taiteilijattarelle, hänen sisustamassaan kahvilassa. Etuhuone näyttää nykymuodinnukaiselta viihtyisältä kahvilalta ja taaempaan oleva tila koostuu monitoririvistöstä ja niitä vastapäätä olevista tuoleista, joiden selkänojalla roikkuu korvakuullokkeet. Täällä voi kuunnella neljästä monitorista samanaikaisesti Johannan aiemmin tallentamia tarinoita. Ne ovat kuultavina/katsottavissa lähes editoimattomassa muodossa vain ”siistittyinä”.

Kahvila- projekti ja tarinoiden kertominen sai alkunsa pari vuotta sitten Itä-Lontoosta jatkuen sitten viime keväänä Lime-ricissä. Käytyäni neljä päivää avajaisten jälkeen Helsingin *Story Caféssa* kaksi vierailijaa oli kertonut tarinansa. Irlannissa tarinoita oli kertynyt paljon, perustuen taiteilijan mukaan siellä yhä elävään tarinankertomisen perinteeseen.

En tuntenut pienintäkään vetoa tai uteliaisuutta istua alas kuuntelemaan ihmisten kertomuksia kun materiaali on ”raakamateriaalia” ja tekijän oma näkökulma tarinoihin vielä keskeneräinen.

Näyttelyn päätyttyä Johanna aikoo jatka työskentelyä nauhoitetun materiaalin pohjalta. Tarkoituksena on toteuttaa videomuu- tokuvia ja dramatisoituja kertomuksia. Hän valitsee yhden kertomuksen kustakin paikasta antaen niiden edustaa erilaisia kertomisen ja esittämisen mahdollisuuksia.

Johannan tutkimuksen aiheena on narratiivi, dokumentti ja performatiivi videotaiteessa. Kaikki nämä kolme elementtiä ovat

toki kirjaimellisesti ottaen edustettuina *Story Caféssa*. Teos antaa myös taiteilijalle mahdollisuuden kerätä materiaalia tulevia teoksia varten sekä kommunikoida kahvilaympäristössä vierailevien kävijöiden kanssa jo syntyneestä materiaalista.

Kahden aiemman kahvilan interiööri ja niiden ”visuaalinen tunnelma” ei tullut aiemmissa videonauhoituksissa esille.

Helsingin *Story Café* oli jo luomus/tuote sinänsä. Kahvila tilaa hallitsi vaalen aniliinipunainen väri rinnastettuna harmaasen ja vihertävään. Oviaukkoa vastapäätä komeili hankkeen logo koostuen sisäkkäisistä väriympyröistä. Kahvilan etuhuone vaikutti vahvasti designatulta, jossa oli värivalinnoista johtuen tyttömäinen tunnelma. Logon ja kokonaistapahtumallisen teoksen välille oli vaikea löytää ajatuksellista yhteyttä. Yhteys voi epäilemättä syntyä tulevien videoteosten visuaalisen painotuksen myötä.

Lecklinin työskentelyn tässä vaiheessa haluan esittää että *Story Café* -teos hyväksytään osaksi tohtorityön opinnäytettä ymmärtäen, että se on harkittun prosessin vaihe, jolla saadaan aikaan hyvin kontroloidussa ympäristössä materiaalia tulevaa työstämistä varten. Tätä materiaalia jään suurella mielenkiinnolla odottamaan.

Satu Kiljunen, 1.12.2006

Esitarkastuslausunto 1/3

Johanna Lecklinin näyttely, *Story Café*, 11.10.2006–22.10.2006

Johanna Lecklinin *Story Café* -näyttely oli esillä Galleria Huudossa lokakuussa 2006. Näyttely koostui kahvila-olohuoneeksi lavastetusta galleriatilasta, jossa kävijän oli halutessaan mahdollista kertoa taiteilijalle jokin tarina, jonka taiteilija videoi. Galleriatilan toisessa osiossa oli esillä tv-monitoreja ja videoita, joissa pyöri aiempien näyttelyssä kävijöiden tarinoita, useimmat henkilökohtaisia kertomuksia jostakin oman elämän vaiheesta tai sattumuksesta. Nämä videot oli kuvattu pääasiassa ulkomailla aiemmin järjestetyissä vastaavanlaisissa näyttelykontellaatioissa.

Lähtökohdiltaan Lecklinin näyttelykonsepti oli kiinnostava. Perinteisemmän asetelman sijasta, jossa taiteilija tuottaa sisältöjä, näyttelyn sisällöt tuottivat (ainakin osin) näyttelyssä kävijät, potentiaaliset tarinankertoajat ja kuvattavat. Näyttely herätteli monenlaisia ajatuksia liittyen identiteetin, narratiivien, kertomisen

ja toiston väliseen suhteeseen sekä taiteen tapahtumisen ja tuottamisen paikkoihin. Myös kysymys esittämisen ja taltioinnin välisestä suhteesta nousi hyvin esille. Asettamalla itsensä taustalle jättäytyvän dokumentoija-ohjaajan asemaan, Lecklin johdatteli näyttelyssä kävijää pohtimaan identiteetin ja narratiivisuuden ohella taiteen dialogista luonnetta ja vastaanottajan merkitystä taiteen tuottamisprosessissa. Näyttelyn yhtenä kantavan ideana vaikutti olevan myös kiinnostus merkitysten ja identiteetin tuottamisen performatiiviseen luonteeseen, mikä käy ilmi myös tutkimussuunnitelmasta.

Nämä sinänsä taiteellisesti kiinnostavat lähtökohdat ja kysymyksenasettelut tuntuivat kuitenkin jäävän häiritsevästi kesken-eräisiksi Galleria Huudon näyttelyssä. Pelkkä kävijöiden tarinoiden representoiminen oli kyllä dokumentaarisella tasolla kiinnostavaa ja myös hallitusti toteutettu, mutta mitään varsinaista taiteellista kysymystä tai puhuttelevaa taiteellista konseptia kokonaisuudesta ei tuntunut oikein rakentuvan. Saman ajatuksen voisi kiteyttää sanomalla, että tässä muodossa yhtälöstä 1 + 1 tuntui kasvavan vain summa 2, ei 3:a, kuten taiteessa on lupa toivoa. Tämä loppuvaikutelma oli häiritsevä ja teki myös näyttelyn arvioimisesta varsin vaikeaa.

Mikäli Lecklin onnistuu tulevilla muissa tohtorinopintoihinsa liittyvissä näyttelyissä syventämään, tarkentamaan tai monimuotoistamaan *Story Cafén* taiteellista puhuttelevuutta niin, että oraalla olevista kysymyksenasetteluista kasvaa tuo taiteelle tärkeä 3 ulottuvuus, näyttely voinee toimia osana hänen tohtorin opin- ja taidonnäytetyötään. Tällä tasolla se ei kuitenkaan mielestäni ihan yllä tohtoriopintojen tasoiseen taiteelliseen tutkimukseen, lopputuloksena kaipaa selkeämmin hahmotuvaa ja monimerkityksisempää ongelmanasettelua, mahdollisesti myös kehittyneempää näyttelykonseptia tai teosideaa. Nämä ongelmat on varmasti mahdollista ratkaista monilla eri tavoilla.

Ehdotan, että näyttelyn hyväksyminen osaksi Lecklinin tohtoriopintoja jätetään vielä toistaiseksi auki, siihen asti kunnes hänen taiteellisen tutkimuksensa suuntaviivat ja konseptit ovat selkeämmin hahmottuneet ja Galleria Huudossa esillä ollut näyttely on mahdollista arvioida paremmin tohtorintyön tutkimuksellisten tavoitteiden kokonaisuuden valossa.

Helsingissä 19.12.2006
Anita Seppä

Linkittävä paperi 2²

Huominen on Johanna Lecklinin lyhytelokuva, jossa pieni tyttö ihmettelee huomisen merkitystä. Tarina perustuu Lecklinin *Story Café* -projektin yhteydessä tallentamaan lapsuudenmuistoon. Lyhytelokuvan tapahtumat sijoittuvat 1970-luvun suomalaiseen kotiympäristöön. Pieni tyttö tivaa isältään mitä huominen tarkoittaa. Tyytymättömänä saamiinsa vastauksiin hän päättää valvoa keskiyöhön ja odottaa huomisen saapumista. Alkuperäisen tarinan kertoi ranskalainen Jeanne Helsingissä syksyllä 2006 ja se on ensimmäinen dramatisoitu lyhytelokuva, joka perustuu *Story Cafén* tarinoihin.

Esitarkastuslausunto 2/1

Satu Kiljusen esitarkastuslausunto Johanna Lecklinin näyttelystä 9.11.–2.12.2007 galleria Hippolytessä.

Esillä kaksi videoteosta: tarinankerronta dokumentaatio sekä *Story Cafén* tarinoita I, lyhytfilmi *Huominen / Morgondagen / Tomorrow*

Lecklinin tutkimuksen työnimenä on: Narratiivisuus, dokumentaarisuus ja performatiivisuus videotaiteessani. Hippolyten näyttelyn kaksi teosta liikkuvat dokumentin ja fiktion välimaastossa suhteessa kerrontaan, kertomiseen ja kertomukseen.

Ensimmäisessä näyttelyhuoneessa on pyöreä kahvilapöytä tuoleineen sekä seinään kiinnitetty, kuin mahdollisen pöytäkumppanin kasvojen korkeudelle, litteä monitori. Pöydän ääreen voi istua ja kuunnella monitorista kuuluvaa tarinaa ja halutessaan turvautua myös korvakuulokkeisiin. Videokuvassa ranskalainen nainen puhuu englanniksi ja tilanne on äänitetty *Story Café* -projektin yhteydessä Helsingissä. Kahvilapöydätkin ovat tuttuja edellisestä näyttelystä. Toisessa huoneessa esitettävä lyhytelokuva *Huominen* perustuu samaan naisen kertomukseen, joka on hänen lapsuudenmuistonsa. Lecklin on äänittänyt ihmisten kertomia tarinoita kolmen eri *Story Café* -näyttelyn yhteydessä yhteensä noin 120. Keräyspaikkoina ovat

² Linkittävää paperia ei löydy Tohtoriohjelman arkistosta. Esitarkastajat ovat käyttäneet apunaan Lecklinin tutkimussuunnitelmaa. Olemme sisällyttäneet tähän otteen näyttelyn lehdistötiedotteesta – toimittajien huomautus.

olleet kahvilat Limerickissä, Helsingissä sekä Tallinassa. Lavastetun kahvilan tunnelma, esillä olevat aiemmin dokumentoidut kertomukset sekä Tallinan biennaalen tapauksessa kuraattorin toivomus sisällön rajaamisesta ("salaiset ja unohdetut tarinat"), on vaikuttanut kerrottujen tarinoiden luonteeseen ja sisältöön.

Nainen monitorissa kertoo: "Minulla on kaksi tarinaa. Ensimmäinen, huominen, millainen on huominen, mitä huominen tarkoittaa? *Nobody could not really answer.*" Videoteos perustuu suoraan otokseen, kompositio pysyy samana, kamera on paikallaan. Kuva on selkeä ja rauhallinen. Nainen kertoo tarinaansa jollekin, joka istuu sohvapöydän toisella puolella, jossain sivulla, näkymättömissä. Se jokin myös nauraa ja reagoi tarinalle. Se jokin on epäilemättä Lecklin itse. Hän haluaa luultavasti viitata teokseen konstruktiona (performatiivinen dokumentti) sekä osoituksena siitä ilmaista tekijän läsnäolon teoksessa. Tekijän läsnäoloa olisi voinut tutkia enemmänkin jos se on kuuluu Lecklinin tutkimustavoitteeseen. Materiaalia ei juuri ole leikattu, onko sekin tarkoituksenmukaista tutkimuksen kannalta? Vaivaamaan jää myös, miksi nainen puhuu kahdesta tarinasta jos tarinoita onkin vain yksi vai onko toinenkin tarina tulossa? Odotan ja sitä toista ei tule.

Toisen näyttelyhuoneen senällä on videoprojisointi isona kuin elokuvissa. *Huominen*-lyhytfilmi on kuvattu 16 mm filmille, joka on sitten digitalisoitu. Lähtökohtana on siis ranskalaisen naisen kertoma tarina englanninkielellä omasta lapsuudestaan. Huomista ei voi koskaan nähdä. Teos perustuu yritykseen tehdä tarina todeksi, yritys kuvittaa, filmata abstraktia käsitettä. Lecklin valitsi tämän tarinan enisimmäisen lyhytfilmin aiheeksi ehkä juuri karkaavan pakenevan käsitteen, huominen takia. Onko tulossa muita vastaavia pakenevan käsitteen tarinoita? Lyhytelokuvan tarina on pyritty sijoittamaan 1970-luvun suomalaiseen kotiympäistöön. Vaikutelma oli kuitenkin enemmän retro. Yksinkuoltajaisä ja tytär, perhe jossa halutaan elää vanhanaikaisesti, pannumyssiä, retro-astioita ja kalusteita käyttäen. Aika-akselilla voisi siirtyä jopa 60-luvun alkuun asti, tunnistin filmissä oman lapsuuteni asioita ja esineitä. Vanhanaikaisuus yhdistyy ajatuksissani eristyksessä elämiseen ja tyttären "pikukuvahuus" huomisen käsitettä pohtiessaan, tuntuu myös viittaavan samaan suuntaan. Lecklinin mukaan tarina voisi kuitenkin toimia missä ajassa ja ympäristössä hyvänsä, sillä se kertoo pienen lapsen yrityksestä ymmärtää abstraktia kieltä. Jos niin on miksi se on sijoitettu Lecklinin lapsuuden aikaan? Onko tarkoitus vieraannuttamisen

kautta paljastaa tarinasta joitain uusia sisällöllisiä kerroksia? Onko tulevien tarinoiden kanssa tarkoitus toimia samalla strategialla? Lyhytfilmin kuva on kaunista, tarkkaa ja harkittua. Sisutuselementeissä korostuu voimakkaat värit ja muodot, raitaa ja kukkaa. Filmin niukasti käytetyillä taustaanilla laajennetaan tilakokemusta usein kuvatun tilan ulkopuolelle, jopa ristiriitaiseen tilakokemukseen. Koira haukkuu, kun isä kantaa sänkyyn lattiamatolle nukahtaneen tytön. Yöllä sirkat sirittävät, ollaanko kaupungissa vai maalla? Tyttö katsoo ulos ikkunasta näkee metsän, siis maalla. Kello tikittää lähes painajaismaisesti sen lähestyessä keskiyön kahtatoista. Filmissä aamulla muunlaista melua ikäänkuin kadulta lasten ääntä, lasten naurua pihalla, siis kaupungissa. Huomenta, huomisen odotus lelujen kanssa, huominen käänsi selkänsä, parempaa huomista (tulevaisuutta) uutisissa kerrottujen maailman ongelmien jälkeen toivottaa isä aamulla, mikä on huominen, minä haluan nähdä huomisen, huominen ei tule.

Lecklin on hyvin arvioinut kahden teoksen toimimisen vierekkäisissä huoneissa. Kahden eri teoksen äänimaailmat sekoittuvat mielenkiintoisella tavalla toinen toisiaan ruokkien ja lyhytfilmin äänimaailma tuntuu osin (lasten äänet pihalta) kuuluvan galleriatilan ulkopuolelta.

Näyttelyn kiinnostavampi teos on, huolimatta Lecklinin suuresta panoksesta lyhytfilmiin, *Story Cafén* performatiivinen dokumentaatio. Se, kun joku kertoo suoraan oman tarinansa ja tilanne on hyvin taltioitu. Ranskalisen, Jeannen, kertomukseen tulee hauskaa uutta sisältöä hänen käyttämänsä englanninkielen kautta. Hän puhuu ja lausuu ranskalaisittain englantia. Hänen englantinsa on helppo kaikkien ymmärtää ilman tekstitystäkin. *Ding Dong* on hauska kohta hänen puheessaan. *Tomorrow is here!* Ensimmäinen vieraantuminen ja "käännös", tulkinta tapahtuu jo tarinankerronnan alkuvaiheessa kun se kerrotaan vieraalla kielellä. Lecklinin käännös on seuraava vaihe jne.

Yritin saada otteen Lecklinin tutkimusongelmasta käymällä läpi hänen tutkimussuunnitelmaansa. Olisi tärkeä päästä arvioimaan teoksia suhteessa tutkimuksen kysymyksen asetteluun. Löytyi monia tutkimuskysymyksiä, mutta kuinka suoraan ne liittyvät teoksiin. Lecklinin tulisi edetä teoriaosuuden osalta. Hän mainitsee itsereflektisyyden tärkeäksi työkaluksi käydessään dialogia omien teostensa kanssa, Missä kulkee jännite ja kysymyksenasettelu, johon itsereflektiivisyys sitoutuu tai rinnastuu? Esiintyminen, esitys sekä dokumentaarisen ja fiktiivisen, dokumentin ja fiktion, häilyvä raja kiinnostaa häntä. Tarinoiden kertominen, sen traditio ja

itse kerronta ovat myös aiheina. Mitä narratiivisuus, dokumentaarisuus ja performatiivisuus tuottaa, hän pohtii. Miten tutkii tuottamista, kenelle tuottaa? Tutkiiko yleisösuhdetta, vastaanottoa vai, mitä? Tutkimusongelma on kiteytettävä. Tässä vaiheessa on tehtävä rohkeita valintoja myös teosten muodon ja prosessin suhteen.

Toivoisin että uusia filmiversioita ja tulkintoja tarinoista voitaisiin tehdä vähemmän raskaalla kädellä, nopeammalla tuotannolla, kokeellisemmalla otteella, jotta tekijän, Lecklinin, pyrkimys tulisi paremmin esille.

Lecklin viittaa tutkimussuunitelmissaan myös eettisiin kysymyksiin, joita muun muassa Jouko Aaltonen on tutkinut väitöskirjassaan. Häntä askarruttaa elokuvantekijän ja elokuvan kohteen suhde. Hän toteaa, että pitäisi näyttää kuvatut henkilöt parhaassa valossa. Mikä on paras valo? Eettinen ongelma, joka liittyy kuvatujen henkilöiden hyväksikäyttöön ei tunnu relevantilta suhteessa Lecklinin teoksiin. Toki myös performatiiviset dokumentit rakentuvat enemmän kohteidensa esiintymisen ja persoonan varaan, mutta samanaikaisesti niissä tuodaan rakentelliset asiat selvemmin esille, ja myös esiintyjä käyttää myös niitä tietoisemmin instrumenttina.

Preformatiivisen dokumentin kysymys on kiinnostava mutta onko Lecklinin teoksilla aidosti tekemistä tämän kysymyksen kanssa? Voiko hänen teoksiaan arvioida esiintyjän performatiivisyyden sekä elokuvan performatiivisuuden näkokulmasta? Rakentuu hänen esiintyjänsä identiteetti toistettujen tekojen kautta siten, että tekevää subjektia ei ole ilman tekoja? Onko fokuksessa omien elämäntarinoiden kertominen ja sitoutuminen niihin?

Tutkimussuunnitelmasta ilmenee, että Lecklin ei ole tekemässä kuin ehkä yhden tarinan elokuvaksi enään ja sitten kokoa kaiken yhdeksi näyttelyksi, missä esittää myös dokumentteja tarinan kertomistilanteista. Valmistumisella ei saa olla niin kiire, että ei voi vapauttaa taiteellista työskentelyä. Mitähän alkaisi tapahtua jos tekisikin 10 uutta pienen budjetin elokuvaa tarinoista, mitä kerronta silloin tuottaa tarinoista, miltä liikkuvan kuvan kerronta alkaa Lecklinin omissa käsissä näyttää? Haluan todeta tässä suoraan että, seuraavaksi emme tarvitse enää uutta siistiä raskaan budjetin lyhytelokuvaa, vaan jotain ennen näkemätöntä taiteellista panosta suhteessa kiinnostavaan tutkimusrajaukseen.

Ehdotan Johanna Lecklinin teosten hyväksymistä osaksi hänen tulevaa tohtoriopinnäyttettään.

Satu Kiljunen 18.1.2008

Esitarkastuslausunto 2/2

Olen tarkastanut Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvan näyttelyosuuden Galleria Hippolytessa (Kalevankatu, Helsinki 09.11.–02.12. 2007) ja esitän alustavana lausuntotani seuraavaa.

Johanna Lecklinin näyttely jatkaa suoraan edellisen, lokakuussa 2006 esitetyn *Story Café* -tapahtuman materiaalista. Kuten edellisen osion, koen myös tämänkertaisen näyttelyn mielenkiintoisena mutta lähes oppikirjan oloisena ja hieman kaavamaisena esityksenä. Katsojalle selitetään kädestä pitäen, että tässä on A, josta sitten seuraa B.

Story Café -tapahtumassa nauhoitettu yksittäinen tarina on dramatisoitu ja esitetään nyt näyteltynä lyhytelokuvana. Katsojalle tarjotaan kuitenkin myös alkuperäinen kertomus. Näin hän voi havainnoida sekä taiteilijan ”aineistoa” että taiteilijan ”tulkintaa”. Lecklin lupaa dramatisoida lisää vastaavalla tavalla saatuja kertomuksia. Esiin piirtyy Lecklinin taiteen tekemisen rakenne, mutta entä sisältö? Miksi nähdä kaikki tämä vaiva, joka äkkiseltään näyttäisi tuottavan tulosta lähinnä teknisen toteutuksen tasolla?

Story Café -tapahtumassa Lecklin haki ja sai kontaktin muihin ihmisiin – satunnaisiin ohikulkijoihin tai tietoisesti näyttelyyn saapuneisiin katsojiin. Painopiste oli kohtaamisen ja symbolisen vaihdannan (kahvikupillinen tarinasta) eleissä. Kun Lecklin nyt on siirtynyt toteuttamaan – melkoisella vaivalla – kuvaelmia kerrotuista tarinoista, jään väistämättä pohtimaan tapaa, jolla tarinat muunnetaan materiaaliksi. En näe tässä niinkään eettistä ongelmaa, sillä olemme varsin tottuneita lainaamaan muilta, vaan mietin, syntyykö prosessissa jotain muutakin kuin jonkinlainen Lecklinin praktiikan ”metodin esitys”. Kysymys nousee esiin etenkin, jos tarkastelen nyt esitettyä lyhytelokuvaa irrallaan, toisin sanoen ilman edeltävien vaiheiden tukirakennelmaa. Onko kyseessä teos, joka kestää itsenäisenä vai onko se tyystin riippuvainen taustastaan, toisin sanoen erityisestä tekotavastaan? Kysymyksellä on mielestäni merkitystä, jos ei muuten niin ajatusleikkinä. Miten paljon väliä on sillä, miten teos on syntynyt?

Kyseessä on pienimuotoinen lyhytelokuva, jonka tekemiseen on vaadittu kaksi näyttelijää, riittävä lavastus ja joukko teknistä henkilökuntaa. Elokuva on sijoitettu suomalaiseen 1970-luvun

kerrostalointeriööriin. Muodollisesti kaikki toimii (en halua nyt puuttua näyttelijäntyöhön). Mutta miten lopputulos eroaa esimerkiksi elokuva-alan opiskelijoiden harjoitustöistä? Oman kokemukseni mukaan ei *silmämääräisesti* mitenkään. Lecklin on tehnyt varsin konventionaalisen lyhytelokuvan. Niinpä koko projektin lisäarvo syntyy nähdäkseni siitä *tavasta*, jolla Lecklin synnyttää teoksensa, toisin sanoen edellä kuvatusta ketjusta, joka alkaa *Story Café* -projektista. Eli tullaan taas kysymykseen siitä, onko esillä muutakin taiteellisesti kiinnostavaa kuin tuo teoksen synnyttämisen rakenne.

En voi olla toteamatta, että sekä taideteoksena että taidetekonäyttelynä Johanna Lecklinin näyttely jätti minulle hieman kuivakkaan vaikutelman. Luulen kuitenkin ymmärtäväni sen rakenteellisen ajatuksen, jonka mukaisesti Lecklin on toiminut. En myöskään koe, että näyttely olisi ristiriidassa hänen tohtorityönsä suunnitelman kanssa. Tutkimuksen kannalta kyse tulee olemaan pitkälti siitä, mitä Lecklin pystyy saamaan irti tästä jo kyllin selväpiirteisesti esitetyistä teoksen synnyttämisen rakenteesta, toisin sanoen millaisin metodein ja intressein hän vastedes etenee. Hänhän on, kuten aiemmin totesin, ilmoittanut toteuttavansa lisää teoksia samalla metodilla.

Katson, että näyttely voidaan hyväksyä kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvaksi näyttelyyksiöksi.

Helsingissä 14.01.2008
Jyrki Siukonen, professori, KuT

Linkittävä paperi 3

Tutkimukseni *Performatiivisuuden tarkastelua. Esitettyä aitoutta* esitarkastettavia teoksia *Häkki* (2013), *Eräs joulutarina* (2013) ja *Skuld* (Syyllisyys) (2013) yksityisnäyttelyssäni *Häkki* Forum Boxissa 29.11.–22.12.2013

A Summer Job (2009) ja *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinnavioliitosta* (2010) Olen jatkanut monivuotista tarinankerrontaa käsittelevää teostani *Story Café*ta lavastamalla osan tarinoista. Olen kirjoittanut käsikirjoituksia tallentamieni kertomusten innoittamana ja dramatisoinut ensimmäisen, jo esitarkastetun *Huominen*-lyhytelokuvan, vuonna 2007. Tarina kertoo pienen lapsen yrityksestä ymmärtää abstraktia kieltä. Performatiivisia, illuusiota

rikkovia elementtejä lyhytelokuvassa ovat esimerkiksi esiintyjien lakoninen tapa esittää repliikkinsa ja heidän ilmeettömyytensä. Katsojien eläytymistä ei rohkaista. Useissa teoksissani käytän kertojaa tai kertojaaääntä eri tavoin. Kertojan näyttäminen tai ruumiiton, kaikkitietävä kertoja vaikuttaa teoksen kokemiseen. Kenen näkökulmasta tarina esitetään? Rakentuuko kertomus useiden näkökulmien välille vai käytetäänkö kaikkitietävää, tarinan ulkopuolista kertojaa? Kysymykset nousevat *Story Café* -teoksestani ja käsittelen niitä valmistamissani dramatisoinneissa, kuten *Häkki*-videoinstallaatioissa, *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinnavioliitosta* -video- ja animaatioteoksessa, *A Summer Job* -videossa ja *Eräs joulutarina* -mykkäelokuvassa.

Elokuvatutkija Michel Chionin teoriat elokuvan äänestä, kertojaaäänestä ja kaikkivaltiuudesta ja kertojasta ovat innoittaneet tutkimukseni viimeistä produktio-osiota, tyttöjen pahantekoa käsitteleviä teoksiani *Häkki*, *Syyllisyys* ja *Eräs Joulutarina*. *Huominen*-teoksen jälkeen seuraava toteuttamani dramatisointi *A Summer Job* (2009), on kaitafilmiä kuvattu teos, joka imitoi casting-tilaisuutta ja nostaa esiin etniseen taustaan ja prostituutioon liittyviä ennakkoluuloja. Valitsin *Story Café*ssa nauhoittamistani kertomuksista tarinan, jossa brittinainen kertoo, miten hänet opiskeluaikanaan lähes ”myytiin seksiorjaksi Arabiaan”. Kertoja esittää tarinan kuin hassun anekdootin. Otin kantaa aiheeseen valitsemalla amatööriesiintyjä, jotka eivät ole etniseltä taustaltaan valkoisia länsieurooppalaisia tai jotka puhuvat murtaen englantia, kertomaan samaa tarinaa ikään kuin haastattelussa tai roolitustilaisuudessa. Yli- tai alinäyttelemineen on osa teoksen sisältöä, jonka tarkoitus on hankaloittaa fiktion ja toden erottamista.

Myös vuonna 2010 valmistuneessa *Terapiaeläinsatu*-teoksessani amatööriesiintyjien esitykset ovat pääosassa animoitujen kohtausten rinnalla. Nauhoitin tarinan, johon teos perustuu, *Story Café* -näyttelyssäni Helsingissä Galleria Huudossa 2006. Kahvilavieras oli kirjoittanut tarinan kissan ja pöllön välisestä avioliitosta ja luki sen papeista. Myöhemmin litteroin kertomuksen ja kirjoitin käsikirjoituksen sen pohjalta. Teoksessa tarkastelen tarinan kerrontaa kolmen tarinanlukijan ja animoitujen eläinhahmojen vuorottelulla. Lukija kuljettaa tarinaa; välillä hänet näytetään kuvassa ja välillä kuvassa ovat animoidut eläinhahmot ja samalla kuuluu lukijan ääni. Toisinaan animoiduilla eläimillä on repliikkejään eikä kertojaa kuulu. Pohdin teoksessa näyttämistä ja kertomista sekä niiden sekoittamista

tarinankerronnan keinoina. Lukijoina toimivat kolme amatööriesiintyjää. Valitsin heidät niin, että jokaisen tapa lukea poikkesi toisistaan. Teoksen myötä olen joutunut ottamaan selvää tekijänoikeuksista ja käyttöoikeuden siirrosta, sillä vaikka tarinan kahvilassani lukenut osallistuja osallistui teokseen vapaaehtoisesti ja oli tietoinen siitä, että saatan käyttää materiaalia myöhemmin, hän oli ottanut yhteyttä Kiasmaan, jossa teos oli esillä, sekä Sanaston lakimieheen ja syytti minua tekijänoikeuksien loukkaamisesta. Jälkikäteen on helppo nähdä, että *Story Cafén* kaltainen yleisön panosta hyödyntävä teos aiheuttaa vastaavia tilanteita, jos käyttöoikeutta ei sovita kirjallisesti.

Forum Boxissa esillä olevaan neljän teoksen kokonaisuuteen olen valinnut kolme *Story Cafén* nauhoitettuihin tarinoihin perustuvaa tai niistä inspiroitunutta dramatisointia, tyttöjen pahan-tekkoa käsittelevät teokset *Häkki*, *Eräs joulutarina* ja *Syyllisyys*. Neljäs esillä oleva teos, *Girls just wanna have fun*, ei ole mukana esitarkastuksessa.

Yksi tutkimuskysymykseni on, miten teoksen tilallinen installointi vaikuttaa tarinan rakentumiseen? Esimerkiksi monikanavaisissa videoinstallaatioissa, kuten aiemmin valmistuneessa *Paljon on iloakin* – (2005) ja vastikään valmistuneessa *Häkki*-installaatiossani, katsojien aktiivinen rooli tarinan rakentamisessa korostuu. *Häkki*-teos on kahden kanavan videoinstallaatio, jossa näytän sekä tarinan kertojaa, että hänen muistelevansa lapsuuden kiusaamiskohtausta ja lähi-menneytyteen sijoittuvaa kohtaamista aikuisen kiusaajan kanssa.

Teos liikkuu näiden kolmen aikatason välillä niin, että tarinan-kertoja näkyy useasti oikealla ja muistetut kohtaukset vasemmalla puolella omalla kanavallaan. Loppuratkaisu jää auki: kohtaamisesta aikuisen kiusatun ja kiusaajan välillä näytetään kolmea eri versiota, joissa yhdessä entinen kiusattu kävelee pois ja kahdessa muussa hän reagoi kiusaajaansa voimakkaasti heittämällä lasillisen juomaa tämän kasvoille tai sylkemällä tämän eteen. Samalla kertojaa joko näytetään kuvassa, kun hän puhuu kohtaamisesta ja haukkuu entistä kiusaajaansa tai hänen äänensä kuuluu kohtaamisen aikana. Vaikka kertoja kertoo oman versionsa kohtaamisesta näkyy kuvassa samalla, että entinen kiusaaja yrittää ottaa sovitella ja ottaa kontaktia. Kuva ja kerrottu kertomus ovat välillä ristiriidassa keskenään ja välillä ne tukevat toisiaan. Näyttelyssäni teos on installoitu vierekkäisille seinille 90 asteen kulmaan. Katsojat voivat seurata kumpaa kanavaa haluavat, mutta ääni on suunnattu molemmista suunnista vaihdellen niin, että se johdattaa katsetta.

Lopussa näytetään yhtä aikaa kahta eri kohtausta, vasemmalla lapsuuden kiusaamiskohtauksen ratkaisua ja oikealla viimeistä vaihtoehtoa kiusatun ja kiusaajan aikuisiän kohtaamisesta.

Useissa *Story Cafén* tarinoihin perustuvassa dramatisoinnissa olen käsitellyt elokuvagenrejä. *Skuld*-teosta tehdessäni halusin tehdä musikaalin. Minua kiinnostaa yhdistää vakavaa ja ei niin vakavaa kuten mustavalkoista harrasta, arvokasta miljöötä ja puvustusta tanssiin ja musiikkiin. Käänsin ja muokkasin nauhoittamastani englanninkielisestä tarinasta sanoituksen ja pyysin muusikko Jarno Kukkosta, jonka kanssa olen aiemmin tehnyt yhteistyötä, säveltämään suomalaisen tangon. Sanoitus kertoo huonosta omatunnosta, josta tytär on kärsinyt oltuaan lapsuudessaan ilkeä äidilleen. Äiti ja tytär kohtaavat äidin sisaren muistotilaisuudessa ja tytär katuu sanomistaan. Tarina on hyvin yleinen kuvaus lapsen mustasukkaisuudesta kun uusi sisarus syntyy perheeseen. Teos on kuvattu hautajaiskappelissa ja tytär laulaa ainoastaan tarinan alun ja lopun vuorosanat ja äiti lausuu vuorosanansa teoksen lopussa. Muilta osin laulu kuuluu taustalta. Tanssin koreografian tunnelma seuraa tarinan tunnelmaa.

Kaitafilmiin kuvatussa *Eräs joulutarina* -lyhytelokuvassa 1970-luvun kotielokuvien estetiikka kohtaa varhaisten mykkäelokuvien selittelevät välitekstit ja liioitellut eleet. Aiheena on yhtä aikaa triviaali ja vakava joulupukin paljastaminen. Osasta on mukavaa leikkiä mukana, että lahjoja tuova satuolento on olemassa. Pukin paljastuminen herättää ainoastaan hilpeyttä. Toiset sitä vastoin raivostuvat siitä, että aikuiset huijaavat lapsia leikin varjolla. Teostani ovat innoittaneet sekä *Story Cafessa* nauhoittamani kertomus siitä, miten tyttö kertoi muille lapsille, ettei joulupukkia ole olemassa, ja oma pettymykseni siitä, että vanhemmat olivat saaneet valehdella näin tärkeässä asiassa. Teoksessani väliteksteistä voi lukea lasten ajatuksia ja repliikkejä, jotka kuitenkin sisältävät käsitteitä, joita pienet lapset eivät käyttäisi. Lasten suhtautuminen aikuisten taholta tulevaan valheeseen vaihtelee.

Teokset löytyvät Vimeo-linkeistä:

- *A Summer Job*, kaitafilmi siirretty videolle, 6 min 56 s, 2009 <https://vimeo.com/18802982>
- *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä elänaviolaatista*, HD-video, animaatio, 14 min 4 s, 2010 <https://vimeo.com/18814108>
- *Häkki*, kahden kanavan videoinstallaatio, HD-video, 4 min 55 s, 2013 <https://vimeo.com/71690789> salasana: Lj260372

- *Skuld*, HD-video, 3 min 30 s, 2013
<https://vimeo.com/77386906> salasana: Lj260372
- *Eräs joulutarina* [englanninkielinen versio, A Christmas Tale],
kaitafilmi siirretty videolle, 4 min 17 s, 2013,
<https://vimeo.com/77575012> salasana: Lj260372

Johanna Lecklin

Esitarkastuslausunto 3/1

Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvat teokset *Häkki* (2013), *Eräs joulutarina* (2013) ja *Skuld* (*Syylisyys*) (2013) esillä yksityisnäyttelyssä Galleria Box, Helsinki 29.11.–22.12. 2013. Sekä teokset *A Summer Job* (2009) ja *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia erästä eläinavioliitosta* (2010) vimeo-linkkien kautta

Olen kirjoittanut edellisen lausunnon taiteilija Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkintoon kuuluvasta näyttelyosuudesta lähes päivälleen kuusi vuotta sitten. Huomattuani asian ajattelin, että tämä lausunto alkaa väistämättä mieleenpalauttamisella. Mistä Lecklinin tutkimuksessa olikaan kysymys, miten olen kohdannut hänen edelliset teoksensa ja mitä olen niistä todennut. Ajattelin, että lausunto sen jälkeen arvatenkin jatkuu kysymyksillä. Millä tavoin Lecklinin tutkimus on kuluneiden vuosien aikana muuttunut. Onko se muuttunut. Entä miten minä olen muuttunut? Ja ajattelin, että lopulta lausunto etenee itse asiaan, Lecklinin tarkastettaviksi esittämiin teoksiin. (Lukee aiemmat lausuntonsa ja pohtii kysymyksiään, siirtyä sitten asiaan.)

Näyttelyssään Johanna Lecklin oli installoinut näyttävimmän teoksensa *Häkki*. Samoin hän oli nimennyt koko näyttelyn; tulkitsen, että *Häkki* oli pääteos ja painotan lähinnä sitä. Teoksen pohjateksti palautuu taiteellisen osion ensimmäiseen palaseen eli *Story Café*-projektiin, aivan samoin kuin aiemmin esitarkastettu lyhytelokuva muistuttava teos vuoden 2007 näyttelyssä. Tässä suhteessa Lecklin on siis koko ajan jatkanut projektiaan loogisesti. Se, mikä on matkalla muuttunut ja kehittynyt (esitystekniikan kehityksen jätän pohtimatta), on teoksen kerrontatapa.

Häkki tarjoaa katsojalle mahdollisuuden seurata kahden projektion toisiinsa lomittuvia kerronnallisia luppeja ja muodostaa niistä (annetuissa rajoissa) oma tulkinnallinen kokonaisuus.

Vaihtoehtoisten loppujen avulla katsoja voi päätellä tarinan eri tavoin. Teos on kaikin osin huolella toteutettu ja nousee tohtorityöhön lukeutuvien teosten joukossa visuaalisesti keskeisimmäksi.

Myös neljä muuta tässä tarkastettavaa teosta pohjautuvat *Story Café* -aineistoon. *Skuld* (*Syylisyys*) on eräänlainen mustavalkoinen musiikkivideo ja hieman kuivahtava kokeilu tarinan kertomisen muodolla. *Eräs joulutarina* on onnistuneesti joulun alla pidettyyn näyttelyyn installoitu pieni teos, mutta ei sisällöltään ei juurikaan enempää kuin pastissi. Molempien videoiden toteutus on kaikin puolin huolitua työtä.

A Summer Job on *Story Café* -kertomuksista kaikkein yksinkertaisimmin ratkaistu videotyö. Ehkä juuri tarinan ”jännityksen” vuoksi teoksen vaihtuva kertoja toimii erinomaisesti; enempää ei tarvita kun ”toden” ja fiktion raja tulee hauskaasti artikuloitua. Samaa en voi sanoa teoksesta *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia erästä eläinavioliitosta*, jonka koen varmaankin ikäni ja sukupuoleni rasitteiden vuoksi kaikkein vähiten kiinnostavaksi Lecklinin teosten joukossa. Uskon, että sille kuitenkin löytyy funktionaalinen paikka hänen tutkimusaiheensa puitteissa.

Nyt kun Johanna Lecklinin tohtorityön taiteellinen osio on kokonaisuutena nähty, on mahdollista hahmottaa sen eri ulottuvuuksia. Lecklin mainitsee tekstissään muun muassa käsitelleensä (elokuva)genrejä. Tämä saattaa olla yksi hedelmällinen tapa ryhmitellä teoksia ja avata niiden erilaisia kerronnallisia strategioita. Jokainen teos tuottaa kuitenkin oman poetiikkansa, enkä osaa arvioida onko niitä kaikkia ylipäätään mahdollista tarkastella samalla tarkkuusasteella. Toisin sanoen joistakin tarinoista Lecklin on vuosien mittaan toteuttanut kiinnostavampia ja taiteellisesti moniulotteisempia teoksia kuin toisista. *Häkki* on tässä suhteessa kiistatta näyttävin esimerkki. Toivon, että Lecklin tutkimuksessaan tulee avaamaan niitä valintoja jotka johtivat jonkin tarinan toteuttamiseen laajana teoksena, toisen suppeampana.

Toisaalta juuri tutkimuksen kannalta Lecklinin toteuttamat teokset kokonaisuutena muodostavat mielestäni hienon ja rikkaan variaation. Tällöin myös pienimuotoisempien teosten avulla on mahdollista selventää tutkimuksen aihetta eli kertomuksen rakentumista ja performatiivisuuden käsitettä. Huomaan itse muuttaneeni sen verran, että löydän Lecklinin teoksista nyt monipuolisempia tarttumapintoja kuin kuusi vuotta sitten. Uskon, että Lecklinin teokset ovat osaltaan muuttaneet tapaani tarkastella kerrontaa.

Suosittelen Johanna Lecklinin viiden videoteoksen hyväksymistä osaksi hänen tohtorin tutkintoon tähtäävää tutkimustaan.

Tampereella 15.01.2014

Jyrki Siukonen, KuT, dosentti

Esitarkastuslausunto 3/2

Johanna Lecklin on antanut esitarkastettavaksi kaksi vanhempaa teosta, *A Summer Job* (2009) ja *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä elänavioliitosta* (2010) sekä Forum Boxissa 29.11.–22.12.2013 esillä olleet kolme teosta, *Häkki* (2013), *Eräs joulutarina* (2013) ja *Skuld* (*Syylisyys*) (2013).

Lecklinin uusi tutkimusotsikko on: *Performatiivisuuden tarkastelu. Esitettyä aitoutta*. Alaotsikkona toimisi myös hänen tutkimuksensa vanhaa työnimi: *Narratiivisuus, dokumentaarisuus ja performatiivisuus videotaiteessani*. Uusi tutkimusotsikko haastaa paljon ja toivonkin, että teoreettista argumentointia on luvassa jatkossa. Esitetty ja aito on mahdollista ymmärtää myös toistensa vastakohdiksi. Esityksellinen ja aito ei niinkään. Lecklin ei vielä riittävän selvästi tuo esille eroa esityksellisen ja performatiivisuuden välille omassa tutkimuksessaan /tutkimussuunnitelmassaan, samoin käsitteet lavastaminen ja teatterillisuus odottavat tarkennusta. Performatiiviseen liittyy aimo annos tapahtumallisuutta ja tekoa. Näitä molempia voi esiintyä esityksellisessä muodossa.

Lecklin on valmistanut kerrontaa käsitteleviä videoteoksia *Story Cafessa* kerrottujen tarinoiden innoittamana, seuraten alkuperäistä tarinankertojan juonta, välillä uskollisemmin, välillä vapaammin muokaten, lavastaen, omien sanojensa mukaan. Kahden ensimmäisen nyt esitarkastuksessa olevan teoksen yhteydessä tulee esille teosten tausta ja lähtökohta, *Story Café*, jota pidän lähes välttämättömänä tarkastelun alla olevien teosten kontekstin ymmärtämiseksi ja tutkimuksellisen näkökulman vahvistamiseksi. Niissä molemmissa on lopussa pieni otos, jossa näkyy alkuperäisen tallennustilanne ja tarinaa kertova henkilö. Forum Boxissa esillä olevien teosten kanssa olin aluksi aivan ymmälläni, mistä on kysymys ja miksi teokset ovat niin erilaisia suhteessa toinen toisiinsa? Huomasin lopuksi pienen tekstin teosluettelossa, jossa *Story Café* mainittiin.

Lecklin kuvaa tutkimuksensa tavoitteita mm. seuraavasti:

Selvitän, mitä performatiivisuus tuottaa liikkuvan kuvan teoksissani ja niihin rinnastamissani esimerkkiteoksissa. Tarkastelen näyttämistä ja kertomista, kameran edessä esiintymistä. Kuinka paljon opitut tarinankertomisen konventiot ohjaavat kertojaa? Miten kertojat rakentavat identiteettiään kameran edessä? Miten teoksen tilallinen installointi vaikuttaa tarinan rakentumiseen?

A Summer Job (2009), on alunperin kaitafilmiin kuvattu teos, joka Lecklinin mukaan imitoi *casting*-tilaisuutta ja nostaa esiin etniseen taustaan ja prostituutioon liittyviä ennakkoluuloja. ”Valitsin *Story Cafessa* nauhoittamistani tarinoista kertomuksen, jossa brittinainen kertoo, miten hänet opiskeluaikanaan lähes myytiin seksiorjaksi Arabiaan. Nainen esittää tarinan kuin hassun anekdootin”.

Lecklinin kolme amatööriesiintyjää istuu vuorotellen tummassa huoneessa pöydän ääressä kertoen tarinaa. He, kaksi naista ja mies puhuvat murtaen englantia, ja kertovat samaa tarinaa jatkaen siitä mihin edellinen jäi. Miksi viimeinen kertoja on mies, joka puhuu minä muodossa naisena?

Yli- tai alinäytteleminen on Lecklinin mukaan osa teoksen sisältöä, jonka tarkoitus on hankaloittaa fiktion ja toden erottamista. Eri henkilöiden puheen kautta tapahtuva tulkinta on kiinnostava ja samoin teoksen selkeä muoto, joka korostaa eroja. Kaksi ensimmäistä naiskertojaa muistuttavat molemmat omalla tavallaan alkuperäistä kertojaa ja ovat melko uskottavia olemuksellaan. Viimeinen mieshenkilö puhuu kömpelösti englantia, eikä oikein tunnu muistavan, mitä pitäisi sanoa. Hänen kohdallaan koko tarinan uskottavuus alkaa horjua, tarina on mahtipontinen, absurdi ja juonen käänteet hyppäyksellisen nopeita. Kuvaa alkuperäisestä kertojasta videon lopussa on riittävän pitkään, ja se nostaa esille uusia tulkinnan tasoja suhteessa tarinaan. *A Summer Job* -teoksessa fakta ja fiktio kohtaavat mielenkiintoisesti ristikkäin ja päällekkäin.

Vuonna 2010 valmistuneessa *Terapiaeläinsatu*-teoksessa kolme amatööriesiintyjää lukee vuorotellen Pöllö Kissa-tarinaa jatkaen siitä mihin edellinen jäi. Lukeminen jatkuu myös nukkeanimaation kohtausten välissä ja taustalla.

Story Cafén kahvilavieras oli kirjoittanut tarinan ja luki sen. Lecklin kertoo myöhemmin ”litteroineensa” kertomuksen ja tehneensä käsikirjoituksen. Katsoja kiinnittää huomionsa kertojien kykyyn tulkita lukemalla tekstiä. Alun lukija on oikea mukaansa tempaava satutäti, seuraava jännitti, painotteli kömpelösti ja katsojana

jännitin tuleeko virheitä. Kolmas lukija oli hankala ja murskasi elokuvallisen illuusion kohottaessaan katseensa toistuvasti sivulle kuin katsoen jotain kuvaustapahtumassa läsnä olevaa henkilöä. Tämä tuntui virheeltä suhteessa teoksen kokonaisuuteen. Kolme eri lukijaa ja animoidut välit tekivät tarinan pirstaleiseksi ja vaikeaksi kerralla ymmärtää. Animoidut osuudet olisivat voineet olla valo- ja värimalmaltaan erilaisia kuin lukukohtaukset. Animaatio-osuuksien taustaa-net olivat paikoin oivaltavia ja ansiokkaasti tunnelmaa luoja.

Alkuperäinen ”eläintarina” kertoo pöllömiehen ja kissanaisen kautta tavallisen suomalaisen pariskunnan ongelmista, identiteettikriiseineen. Lopputulos jää avoimeksi miten käy menetetyn ”kissauden” takaisinsaamisen kanssa... Kerronnan eri tasot tuntuvat tavanomaisen luontevilta eivätkä ne nostaneet mitään uusia sisällöllisiä tarkastelukumia esille. Lecklinin tavoite oli tutkia ja pohtia tässä teoksessa näyttämistä ja kertomista sekä niiden sekoittamista tarinankerronnan keinoina. Annettu luettua kertomusta kuvittava animaatiomaailma sitoi katsojan siihen.

Forum Boxissa esillä olleiden teosten taustasta Lecklin kertoo: Elokuvatutkija Michel Chionin teorian elokuvan äänestä, kertoja-äänien kaikkivaltiuudesta ja kertojasta ovat innoittaneet tutkimukseni viimeistä produktio-osiota, tyttöjen pahantekoa käsitteleviä teoksiani *Häkki*, *Syyllisyys* ja *Eräs joulutarina*.

Lapsien ilkeys aiheena vaikutti olevan ainoa yhdistävä tekijä teoksille. Miksi viimeinen tohtorityön produktio-osa oli haluttu teemaltaan yhtenäiseksi? Miksi *Story Cafén* rooli teosten taustalla oli haluttu piilottaa?

Häkki-teoksen äänimaailma kaikuu koko näyttelytilassa. Sinä siinä tekopyhä lehmä. Miten niin tekopyhä? Miten se ilmenee teoksessa jää vaivaamaan. 12–13-vuotiaita lapsia menossa syntymäpäiväjuhliin. Yksi lapsi pakotetaan kömpimään oksista tehtyyn häkkiin. Häntä pilkataan: ”Se on tyhmä ja haisee”. Lapset kiertävät häkin ympäri ja yksi tytöistä tökkii kepillä häkissä olevaa. Paikalle tulee Rebecca ja pelastaa tytön. Kiusattu tunnistaa aikuisena kiusaaja-tytön, joka on töissä ravintolassa. Kiusattu sylkee ja/tai heittää juoman kasvoille ja sanoo, sinä siinä tekopyhä lehmä, paha ihminen, kuolisit. Kiusaaja yrittää laittaa sovinnon eleenä kätensä toisen käsivarrelle. Loppuversioita toistetaan monta kertaa. Kahden kankaan projisointi kulmassa on kerronnan kannalta perusteltu. Kerrotaan menneisyydestä ja rinnan näytetään mitä tapahtui. Välillä molemmat projisioinnit näyttävät samaa tapahtumaa. Tehokas

kohtaus on liikkeen korostaminen lasten rienauksen yhteydessä molemmilla kankailla. Vaikuttavin erillinen ja dramaattinen kuva on lopussa mustalla taustalla sivu- ja ylävalossa kuvattu oksista rakennettu häkki. Tarinan tapahtumat ovat epäuskottavia, lapset naureskelevat kiusatessaan ja kiusattu on rauhallisen ilmeetön.

Kaksikanavainen kerronta ei lisännyt merkittävästi tulkinnan moninaisuutta, sujuvuutta kylläkin. Luoppimuoto oli hyvä vain neljän minuutin pituiselle teokselle. Se antoi mahdollisuuden aloittaa teoksen katsomisen mistä kohtaa tahansa ja loi tulkinnallista syvyyttä teokseen. Lecklin toivoi teoksessa katsojan aktiivisen roolin korostuvan, hänen joutuessa valitsemaan kumpaa kuvaa katsoi. Projisointien sijoittaminen kulmaan mahdollisti, niiden suhteellisen pienestä koosta riippuen, molempien samanaikaisen tarkastelun. Teoksen tekninen toteutus oli hyvä ja siisti, olihan sen toteutuksen taustalla suuri työryhmäkin.

Eräs joulutarina -teos oli katsottavissa vanhanaikaisesta televisiosta, jonka eteen oli asetettu tuoli ja vieressä seisoi koristeltu joulukuusi. Paikallaan oleva asetelma sisälsi liikkuvan kuvan. Teos on toteutettu alunperin kaitafilmiin. Kaitafilmiokuvaus ja 50–60-luvun kotimiljöön synnyttää autenttisuuden vaikutelman ja muutenkin luulin aluksi että tapahtuma oli todellinen ja vain leikkauksella uudelleen muokattu teoksen muotoon. Lapsien pettymystä pukin paljastuttua on vaikea esittää.

Teos alkaa lasten piirileikillä kuusen ympärillä ja sitten seuraa lahjojen jako. Nina ei näyttänyt saavan lahjoja ja ainoa lapsista jolla on silmälasit. Hän kyllästyi odottamaan, repi pukin parran pois, josta seurauksena lasten aito hämmennys, suru ja pettymys. Teos loppuu lasten riitelyyn lahjoista ja kaaokseen, joulupaperisilppujen ja rikottujen lelujen kasaan. Taustalla soi lasten laulamia ja hyräilemiä joululauluja. Joulun suuri illuusio on rikki. Teosta rytmittää mykkäfilmigenreen viittaavat välitekstit, joissa on lasten sanomiksi pantu lauseita, jotka kommentoivat joulua kulutusjuhlanä. Ne olivat sisällöltään mahdolltomia lasten sanomaksi. Ne eivät myöskään tuntuneet sopivan *Story Cafén* kertomusten konseptiin. Välitekstien käyttö vielä asteen pidemmälle vietynä olisi voinut tehdä teoksesta järkyttävän koskettavan ja provosoivan, sen verran uskottava kuvaustilanne sinänsä oli. Teoksen olisi voinut näyttää myös isompana projisointina, jolloin lapset olisivat oikean kokoisia ja repiminen ja rikkomisen vaikuttavampaa.

Syyllisyys-teos esitettiin mustavalkoisena yhden kankaan projisointina. Teos on valmistettu *Story Cafén* tarinan pohjalta, mikä ei

ikävä kyllä ilmene teoksen yhteydessä. Linnamaisen huoneen seinät on maalattu freskoja täyteen, ihmisiä työssä ja toimessa. Hautajaisiin liittyvän huone on aluksi tyhjä. Huoneeseen sisään astuu kaksi naista suorittamaan tanssin. Tilavalinta figuurikuvineen seinällä sopii hyvin yhden tunnetilan miljööksi. Freskot ja naisten asut liittyvät samaan aikakauteen 40–50-lukuun. Pidähtynyt kankea tunnelma, johon laulun kerronta tuo lyyrisyyttä. Tarina kertoo syyllisyydestä, jota tytär kokee kun on ollut 4-vuotiaana ilkeä äidilleen. Hän tunnustaa tanssin aikana äidilleen syyllisyytensä ja äiti toteaa lopuksi että ei ole aina välittänyt siitä mitä tyttö on sanonut. Tanssin koreografia kuvittaa laulettua tekstiä sisältöä. Tarina on yksinkertainen ja vähän epäuskottava syyllisyyksineen. Sen esittämiseksi valittu hillitty muodollisuus nostaa kuitenkin esiin uusia kerronnan tasoja ja kyseenalaistaa sitä. Tyttö laulaa alussa ja lopussa äidilleen, muuten laulu kuuluu taustalla. Tarinan ja tapahtuman välinen kontrasti toimii mainiosti. Kuvaus on hyvin suoritettu suhteessa liikkuviin esiintyjiin.

Toivoin jo edellisessä esitarkastuslausunnossa, että Lecklin tekisi uusia filmiversioita ja tulkintoja *Story Café*n tarinoista vähemmän raskaalla kädellä, nopeammalla tuotannolla, kokeellisemmalla otteella, jotta hänen oma ilmaisullinen näkemyksensä nousisi paremmin esille.

Lecklinin motivaatio ja työskentelystrategia näyttää ilmenevän sekä hänen tarkastelemaansa liikkuvan kuvan- ja esitystaiteenteorioiden, että muiden kertomien tarinoiden kuvittamisena. Olisin toivonut, että tarinat itsessään olisivat ”valinneet” jonkin tavan tulla esitykselliseen muotoon. Tarinoiden sisältö olisi voinut vaatia jonkin tietyn esitysmuodon tullakseen monitulkinnallisiksi. Näin on parhaimmillaan käynytkin teoksissa *A summer job* ja *Skuld*. Niissä valittu liikkuvan kuvan muoto synnyttää jonkinasteisen uuden syventävän tulkinnallisen tason kertomuksen tekstiin myös karnevalisoimalla sen sisältöä.

Ovatko Lecklinin tutkimuskysymykset relevantteja suhteessa hänen tuotantoonsa? Eri elokuvakerronnan muodolliset ominaisuudet sotkevat tutkimuksellista peruskysymystä. Musikaali, mykkä-elokuva, animaatio eivät ole mielestäni kerronnan performatiivisuuden kannalta oleellisia valintoja.

Lainaan vielä Leckliniltä kaksi ajatusta:

– *Hypoteesini mukaan performatiivisuudessa tulee olla kielellisen puolen lisäksi myös teatterillinen puoli, jotta sitä voi soveltaa liikkuvan kuvan analyysissä.*

– *Antropologi Ruth Behar kirjoittaa autobiografisen tekstin, henkilökohtaisten tarinoiden ja etnografian suhteesta. Tutkijan oman tilanteen, haavoittuvuuden, huomioonottaminen, on Beharin mukaan subjektiivisuutta, joka johtaa suurempaan objektiivisuuteen. Tämä on hedelmällinen näkökohta taiteellisen tutkimuksen teossa.*

Ymmärrän Lecklinin tehneen parhaansa ja paljon työtä produktioidensa eteen. Olen hämmästynyt viimeisten teosten *Story Café* -yhteyden putoamisesta pois. Lecklinillä on hyvät edellytykset tarkastella reflektoiden omia ja analysoida muiden teoksia ja luoda uutta tietoa performatiivisyydestä ja kerronnasta.

Esitän tämän esitarkastettavan osuuden hyväksymistä esitarkastuslautakunnalle osaksi Lecklinin tohturityötä Kuvataideakatemiassa ja odotan mielenkiinnolla teoreettisia käsitteitä selventävää osuutta.

Satu Kiljunen 19.1.2014

Linkittävä paperi 4

Saate esitarkastusta varten

Palautan ohessa käsikirjoitukseni *Halkeama. Esitettyä aitoutta* sekä liitteenä luettelon jo esitarkastetuista teoksista sekä linkit niihin. Ensimmäinen tutkintooni liittyvä teos, kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Paljon on iloakin* (2005) on esitarkastamatta, koska näyttely, jossa se oli esillä, järjestettiin ennen esitarkastuslautakunnan perustamista. (Yksityisnäyttely *Paljon on iloakin*, Galleria Heino, Helsinki, *Valokuvia ja video* -yksityisnäyttely, 1.10.–23.10.2005.)

Toivon, että teos voidaan esitarkastaa yhtä aikaa kuin käsikirjoitukseni *Halkeama. Esitettyä aitoutta*. Tarkastelen teosta tutkielmani sivuilla 14–20, sillä olen käyttänyt sen valmistamiseen käyttämäni menetelmää myös myöhemmin muissa tutkintooni liittyvissä teoksissa. Alla linkki teosten esikatseluversioon.³

³ Olemme sisällyttäneet teoslinkit Lecklinin opinnäytettä käsittelevän osion alkuun – toimittajien huomautus.

Esitarkastuslausunto 4/1

Lausunto KuM ja FM Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytteestä

Kuvataiteen ja filosofian maisteri Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäyte *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla* (2018) tarkastelee valikoimaa Lecklinin videoteoksia vuosilta 2005–2013 (*Paljon on iloakin*, 2005; *Huominen*, 2006; *A Summer Job*, 2009; *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta*, 2010; *Kieli on avain kaikkeen/Språket är nyckeln till allt*, 2012; *Häkki*, 2013) sekä niiden suhdetta toisaalta osallistavan taiteen perinteeseen, että dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla operoivaan esittämiseen.

Lecklinin tutkimuksen ytimen muodostaa hänen nomadinen, osallistavuuteen perustuva teoskokonaisuutensa *Story Café* (2004–), jonka pohdinta avaa tutkimuksen kannalta keskeiset kysymyksenasettelut; minkälainen on teoksen suhde yhteisölliseen työskentelyyn, mikä on teoksen kautta löytyneiden tarinoiden suhde dokumentaariseen ja esitettyyn, kuka on tekijä tarinoiden takana? Pohtiessaan edellä mainittuja teemoja, Lecklin nostaa omien teostensa rinnalle joukon toisten taiteilijoiden teoksia, pohtien niiden kautta samoja esittämiseen, osallistamiseen, etiikkaan ja tekijyyteen liittyviä kysymyksiä.

Lecklinin opinnäyte jakautuu kolmeen eri tavoin painottuvaan osaan, joissa teoreettinen jäsentely johdattelee empiirisen aineiston eli Lecklinin omien sekä vertailukohdiksi valittujen toisten taiteilijoiden teosten tarkempaan analyysiin. Tutkimuksen johdannon ja metodologian esittelyn kautta siirrytään edellä mainittuihin teoreettisiin näkökulmiin sekä viimeiseksi taiteilijan omien teosten analyysiin edellä esiteltujen näkökulmien valossa.

Tutkimus ammentaa sekä viimeaikaisesta osallistavaa taidetta käsittelevästä teoreettisesta ja kuratoriaalisesta kirjoittelusta sekä dokumentaarisen elokuvan tutkimusperinteestä. Näin Lecklin tuo sujuvasti yhteen eri taiteenalojen tutkimustraditiota taidehistoriasta elokuvatutkimukseen, mikä palvelee hyvin tutkimuksen kohteena olevia taideteoksia, joista valta osa on erilaisia liikkuvan kuvan teoksia.

Tutkimusaiheen määrittely ja keskeisten käsitteiden esittely

Johanna Lecklinin tutkimuksessa on kaksi melko laajaa tutkimusnäkökulmaa, jotka risteävät toisiaan, mutta joita tutkija käsittelee osin erillään toisistaan. Toinen näistä pureutuu dokumentaarisen ja fiktiivisen viilisen rajankäynnin pohdintaan erilaisissa dramatisoiduissa videoteoksissa, joita taiteilija on toteuttanut pääasiassa *Story Café* -teoksensa yhteydessä keräämiensä nauhoitettujen keskusteluiden tai haastattelujen pohjalta muokatuista tarinoista. Tähän näkökulmaan kytkeytyvät myös Lecklinin pohdinnat näytellyn dokumentaarisen käsitteen käyttökelpoisuudesta sekä aitouden esittämisen menetelmän soveltamisesta.

Tarkastellessaan dokumentaarisen ja fiktiivisen valista rajankäyntiä Lecklin nojautuu vahvasti ohjaaja ja elokuvatutkija Susanna Helken väitöskirjaan *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (2006). Helken tutkimuksen tarjoama näytellyn dokumentaarisen elokuvan analyysi tarjoaa Lecklinin liikkuvan kuvan teoksille oivan ja onnistuneen vertailukohdan, jota Lecklin täydentää mm. elokuvaohjaaja Trinh T. Minh-han omaa tuotantoaan eettisyyden ja uudelleenfilmatisointien näkökulmista käsittelevien kirjoitusten avulla sekä elokuvatutkija Stella Bruzzin teorialla dokumentaarisen elokuvan performatiivisuudesta. Nykykuvataiteen tutkimuksen puolelta Lecklin puolestaan poimii käyttöönsä myös dokufiktion käsitteen, jonka taustoitus ja pohdinta suhteessa tekijän omaan tuotantoon jäävät harmillisesti hieman pinnalliseksi ja käsitteen teoreettinen käsittely melko ohueksi.

Tutkimuksensa otsikossa Lecklin korostaa fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla, Lecklinin sanoin halkeamassa, operoivan teoksen suhdetta toisaalta esittämiseen ja toisaalta aitouteen. Itse tutkimuksessa tämä otsikkoon nostettu näkökulma jää kuitenkin toissijaiseksi, kun Lecklin uhraa enemmän sivuja osallistavan taiteen ja osallistavan taiteellisen työskentelyn pohdintaan ja erityisesti valitsemiensa muiden taiteilijoiden esimerkkiteosten osakseen saamansa (kriittisen) analyysin referointiin. *Story Café* on tarinakahvila, jonka Lecklin on vienyt lukuisiin näyttelyihin ja festivaaleille reilun kymmenen vuoden aikana sekä kotimassaan että ulkomailla. Projektinsa avulla hän on koonnut lukuisia tarinoita tulevia videoteoksiaan varten. Lecklin kokee, että *Story Café*n avoin kahvilatyöskentelymalli tekee samalla myös hänen omaa ideointi- ja

kasikirjoitusprosessiaan näkyväksi, kun videoteosten taustatyö tulee osaksi teosta kahvilassa.

Lecklin myöntää tutkimuksessaan, että yleisöä osallistavan työskentelytavan aihe ja teoretisointi olivat hänelle tutkimuksen alussa vielä melko tuntematon aihepiiri, ja jossain määrin tämä myös välittyy tutkimuksesta, erityisesti kun käsittelyssä ovat tutkivan taiteilijan omat teokset. Tarttuessaan uuteen aiheeseen Lecklin valitsee joukon teoreettisia tekstejä ja toisten taiteilijoiden teoksia, joiden hän kokee avaavan merkittäviä teemoja suhteessa hänen omaan työskentelyynsä tai jotka ovat herättäneet taiteilijassa vahvoja tuntemuksia tai hämmennystä, kun hän on kohdannut ne ensi kertaa. Lecklinin valinnat eivät kuitenkaan kaikilta osin tunnu aivan onnistuneilta, vaikka Minna Heikinahon *Ilmainen aamiainen* (1994) ja *Push Firma Beige* -projektit (1996–2001) muodostavatkin oivan vertailukohdan Lecklinin omalle työskentelylle.

Story Cafén tarinakahvilassa, samoin kuin myös Rirkrit Tiravanijan ruuanlaittoa ja yhdessäoloa yhdistävät teokset. Myös Miriam Bäckströmin liikkuvan kuvan teos *Kira Carpelan* (2007) tuntuu teosesimerkkinä palvelevan hyvin Lecklinin rakentamaa tutkimusasetelmaa, missä hän suuntaa omiin ja toisten taiteilijoiden teoksiin kysymyksiä liittyen tekijyyteen ja tekijän valtaan sekä teoksen subjektin ja objektin välisiin ”(valta)suhteisiin”.

Osallistavaan työskentelyyn kytkeytyvän teorian puolella Lecklin kartoittaa ansiokkaasti viime vuosikymmenten keskeisiä teoreettisia tekstejä yhteisöllisiin ja nomadisiin taideteoksiin sekä dialogiseen taiteeseen liittyen. Eniten ääneen pääsevät taidehistorioitsijat Miwon Kwon, Grant Kester ja Claire Bishop sekä kuraattori Nicolas Bourriaud, joiden vastakkaisia teoretisointeja ja keskinäistä kriittistä keskustelua Lecklin käyttää väitöskirjassaan sujuvasti, joskin hieman referoivaan tyyliin ja kritiikittömästi, suhteuttaen lukemaansa välillä harmillisen vähän omaan osallistavaan projektiinsa. Myös kuvataiteilija Lea Kantosen väitöstutkimus *Telttä* (2005) ja siinä esitetyt teoretisoinnit kohtaamisen ja prosessien taiteesta saavat tärkeän roolin Lecklinin osallistavan työskentelyn taustapohdinnoissa.

Pohtiessaan tekijän ja osallistujan välisiä valta- ja vastuukysymyksiä osallistavan taiteen parissa, Lecklin valitsee kriittisen analyysinsä kohteiksi Santiago Sierran ja Renzo Martensin teoksia. Nämä luonteeltaan eettisen provokaation varaan rakentuvat osallistavat teokset tuntuvat kuitenkin pohjimmiltaan toimivan

hyvin erilaisella osallistamisen tasolla niin yhteiskunnallisen sisällönsä, kuin myös shokeeraamaan pyrkivän ilmaisutapansa myötä kuin Lecklinin oma *Story Café* -teos. Vaikka tutkijaa kiinnostaa valtasuhteiden purkaminen erilaisissa epäsymmetrisissä asetelmissa – kuten juuri edellä mainituissa Sierran ja Martensin teoksissa – uskon, että toimivampia teosesimerkkejä tekijän valtaa ja vastuuta suhteessa osallistujiin pohtivista teoksista olisi voinut löytyä jopa lähempää. Esimerkiksi kuvataiteilijaduojen Minna Rainio & Mark Roberts dokumentaarista metodia noudattavat ja toisen ihmisen kokemusten eettiseen kohtaamiseen pohjaavat liikkuvan kuvan installaatioteokset (esim. *Jos voisit nähdä minut nyt* -installaatiotrilogia, 2004–2008) tai Tellervo Kalleisen & Oliver Kochta-Kalleisen monet haastatteluihin ja yhteisölliseen tekemiseen pohjaavat projektit (esim. *People in White*, 2011 ja *I Love My Job*, 2012) olisivat voineet tarjota hedelmällisemmän maaperän tekijän ja osallistujan välisen suhteen pohdintaan; tämän kaltaisten vertailukohtien kautta Lecklin olisi kenties päässyt syventämään omaa pohdintaansa työskentelynsä eettisyydestä suhteessa *Story Café* -teoksen osallistujiin sekä toisten tarinoiden hyödyntämiseen omissa videoteoksissaan.

Lecklin mainitsee tutkimuksensa johdannossa myös, kuinka tutkimuksen edetessä sen painopiste on siirtynyt painottamaan enemmän erilaisia eettisiä kysymyksiä osallistujien panosta hyödyntävissä teoksissa, kuten juuri edellä mainitussa *Story Café* -teoksessa. Lecklinin kiinnostus eettisen työskentelytavan kehittämiseen on sinänsä kannatettava, mutta tavoite ei tutkimuksessa mielestäni täysin onnistu. Tutkijan prosessin aikana havaitsema painopisteen muutos on tutkimuksen kannalta erityisen kiinnostava ja siksi olisi-kin ollut toivottavaa, että Lecklin olisi pohtinut tätä näkökulmaa vieläkin tarkemmin nimenomaan omien teostensa kohdalta.

Tutkimuksen metodologiasta

Taiteellisen tutkimuksensa metodiksi Lecklin mainitsee taiteen kanssa kulkemisen ja sen kanssa kirjoittamisen, seuraten taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturin käyttämää taiteellisen prosessin seuraamisen menetelmää (*Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*, 2012) sekä jo edellä mainitun elokuvantekijä Trinh T. Minh-han kuvailemaa elokuvan kanssa tapahtuvaa teoretisointia. Nämä tutkimuksen tekotavat tuntuvat

palvelevan hyvin Lecklinin pohdiskelevaa ja teosten kanssa dialogia käyvää kirjoitustapaa, joka itsessään on luonteeltaan osallistava prosessi. Tutkimuksessaan Lecklin kuvailee sanallisesti teoksiaan, sekä niiden taustoja että niiden rakennetta ja tarinankulkua, linkittäen ne samalla myös nykytaiteen ja elokuvan laajempaan kenttään ja teoksien teemoja ympäröivään teoreettiseen viitekehykseen.

Parhaimmillaan Lecklinin teksti on, kun hän kuvailee teoksiaan, niiden estetiikkaa ja kerrontaa sekä kuvaamiensa tarinoiden suhdetta sekä fiktiiviseen että dokumentaariseen, esitykseen ja aitouteen. Samoin teosprosessien ja teosten taustojen avaaminen ovat merkittävä osa tutkimusta ja näissä Lecklin soveltaa parhaiten myös aiemmin esittämiään teoreettisia pohdintoja. Samoin tutkijan pohdinnat oman työskentelytavan eettisyydestä ja osallistujan huomioimisesta prosessissa ovat merkittävässä roolissa tutkimuksen kannalta, vaikka näihin osa-alueisiin olisi mielestäni voinut käyttää tilaa enemmän ja erityisesti avata tarkemmin taiteilijan omia eettisiä periaatteita toisen kohtaamisessa. Valitsemansa metodologisen näkökulman ja kokoamansa teoreettisen apparatuurin avulla Lecklin pyrkii osoittamaan, että taideprosessi itsessään on tietoa tuottava ja jäsentävä prosessi.

Uudelleen esitetyt tarinat

Lecklinin tutkimuksen tärkein anti löytyy luvusta 'Uudelleen esitetyt tarinat', missä hän esittelee tarkemmin viisi videoteostaan, jotka kaikki pohjaavat *Story Cafén* kautta löytyneisiin tarinoihin. Lecklin tarkastelee teoksiaan suhteessa fiktiivisen ja dokumentaarisen väliseen käsitteelliseen halkeamaan, jonka olemusta taiteilija tuo esiin muun muassa erilaisten vieraannuttamiseen pyrkivien keinojen avulla, muun muassa paljastamalla teoksen rakentuneisuuden tai käyttämällä amatööriesiintyjiä ja uudelleen esitettyjä haastatteluita. Lecklin erittelee myös lyhyesti teostensa esillepanoa eri näyttelyissä, joka on tärkeää pohtiessa niiden vastaanottoa. Toivottavaa tosin olisi ollut, että Lecklin olisi malttanut uhrata omien teostensa analysointiin vieläkin enemmän tilaa, sillä tutkimuksen esiin nostamat kiinnostavat teemat olisivat sen hyvin sallineet ja taiteilijan teoksista olisi löytynyt enemmänkin analysoitavaa suhteessa tutkimuksen avainkysymyksiin osallistamisesta, dokumentaarisista menetelmistä, tekijyydestä, esittämisestä, vieraannuttamisen tekniikoista, eettisyydestä ja omimisesta.

Lecklinin tutkimus etenee kauttaaltaan sujuvasti ja loogisesti, ja sen lukijan on verraten helppoa seurata tutkimuksen eri näkökulmien ja teosanalyysien etenemistä. Taiteilijan oman tutkimusargumentoinnin kehittäminen, erityisesti suhteessa hänen omaan tuotantonsa, jaa välillä jalkoihin, kun hän referoiden tuo esille – kenties turhankin laajasti käsiteltynä – valitsemiensa vertailukohtateosten osakseen saamaa osallistavuuden ja yhteiskunnallisuuden kritiikkiä.

Puollan väitösluvun myöntämistä KuM/FM Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin tutkinnon opinnäytekokonaisuudelle, sisältäen kirjallisen osan *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla* sekä yllä mainitut produktio-osat, mukaan lukien aiemmin esitarkastamaton teos *Paljon on iloakin* (2005).

Vantaalla 26.8.2018

Kati Kivinen⁴, FT, taidehistorioitsija ja
kuraattori intendenti, Nykytaiteen museo Kiasma

Esitarkastuslausunto 4/2

Satu Kiljusen esitarkastuslausunto Johanna Lecklinin tohtorintyöstä Kuvataideakatemiaan: *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla* sekä tutkimukseen liittyvistä liikkuvan kuvan teoksista

Johanna Lecklin tutkimusaihe on täsmentynyt ja syventynyt tutkimuksen edetessä. Hänen lähtökohtansa oli pohtia narratiivisuutta ja dokumentaarisen ja fiktiivisen läsnäolon muotoja liikkuvan kuvan teoksissa, oman tuotantonsa johdattelemana. Tutkimuksen sisältö alkoi siirtyä, sen edetessä, myös osallistavan ja yhteisöllisen taiteen eettisiin kysymyksiin. Niinpä hän on *Story Café* -teoksensa vaikutuksesta laajentanut tutkimuskohdetta myös live-installaatioiden ja esitystaiteen, lähinnä tapahtumallisten performanssien, pohtimiseen.

Lecklin kuvaa tutkimuksessaan itselleen luontevan ja suhteessa teoksiinsa aidon tutkimustavan löytymistä. Kuinka hän tasapainoilee henkilökohtaisen ja tutkimuksellisen tekstin välillä pohtien myös poeettisen, kyselevän, autobiograafisen tekstin mahdollisuuksia taiteellisessa tutkimuksessa. Hän on onnistunut pitämään

⁴ Kati Kivinen toimi Lecklinin opinnäytekokonaisuuden kolmantena, ulkopuolisena esitarkastajana ja myöhemmin myös sen tarkastajana.

hienosti oman taiteellisen työskentelyn tutkimuksensa keskiössä. Lecklin on saanut otteen vaikeasta eettisestäkin kysymyksestä suhteessa dokumentaarisuuteen ja todellisuuden ”oikean” kuvaamisen mahdollisuuksiin tai mahdottomuuksiin liikkuvan kuvan teoksissa. Hän kertookin jatkuvan tasapainoilun näyttämisen ja kertomisen, esityksen ja dokumentaarisuuden välillä olleen lähtölaukaus tutkimukselle.

Lecklin käsittelee tutkimuksessaan monipuolisesti fiktiivisen ja dokumentaarisen liikkuvan kuvan rajapintaa, halkeamaa. Halkeamaa, joka on kuin veteen piirretty viiva. Onko kumpakaankaan puhtaasti edes olemassa vai sisältävätkö ne aina väistämättä jonkin tulkinnan suhteessa todellisuuteen?

Lecklin toteaa tutkimuksessaan: Yksi hienoimmista hetkistä on, kun teos herää eloon, esiintyjä ottaa sanat haltuunsa ja tekee repliikit omikseen. Sanallisesti kerrottu henkilöahamo tulee uudelleen lihaksi fiktiivisessä maailmassa. Hän lumoutuu aluksi myös dokumentaarisuuden otteesta Miriam Bäckströmin (*Kira Carpelan*) teoksen kohdalla ja kiinnostuttuaan huomaa siinäkin halkeaman. Onko dokumentaarisuuden tunne, aitouden ote, se, joka koskettaa ja tekee teoksesta lähestyttävän? Onko saama tilanne fiktion kanssa? Silloin kun se vaikuttaa aidolta, mahdolliselta todellisuudelta, se saa otteen katsojassa. Todellisuusvaikutelman lumoa vuus ja koskettavuus on myös taustalla, kun sekoitetaan esitys ja elämä.

Yllä olevaan suhteutettuna vieraannuttaminen ilmaisukeinollisena valintana sekä kerronnan että esiintymisen alueella on vahva sisällöllinen kannanotto. Lecklin on ohjannut esiintyjä ei-eläytymään ja lausumaan repliikkinsa ilmeettömästi. Hän on kierrättänyt useamman kerran alkuperäistä kertomusta tulkinnallisten ”apparaattien” kautta. Jonkun toisen kertomuksesta tehty Lecklinin uusi käsikirjoitus on usein annettu kokemattoman esiintyjän uudelleen kerrottavaksi ja sitten kuvattu Lecklinin valitseman liikkuvan kuvan genren puitteissa. Voidaanko vieraannuttamisella nostaa joitain kiinnostavia uusia kerronnan tasoja esille. Mihin sillä pyritään? Mihin Kaurismäki sillä pyrkii? Miten sitä on tulkittu? Leckliniä kiinnostaa kommunikaatio ja hän ajattelee taidetta kohtaamisena. Hän tuo teoksissaan esille myös kyvyttömyyden kommunikoida ja siitä syntyvän ihmisten välisen teatraalisuuden.

Etäännyttäminen ja eläytyminen ovat taiteellisen ilmaisun keskeinen työpari ja aina olemassa. Niiden määrän vaihtelu luo

teokseen sisäisen jännitteen, joka tulee osaksi ilmaisullista/sisällöllistä tasoa. Niinpä Lecklin toteaa tutkimuksessaan: Minua kiinnostaa teoksen eri vaiheissa ilmenevä fiktion ja dokumentaarisuuden määrän vaihtelu. Tarkoitus ei ole liudentaa todellisuuden ja fiktion rajaa vaan kiinnittää siihen huomiota erilaisia elokuvallisia keinoja hyödyntämällä.

Olen esitarkastanut ja antanut lausuntoni (3 kpl) aikaisemmin kaikista muista Lecklinin tutkimukseen kuuluvista liikkuvan kuvan teoksista paitsi, *Paljon on iloakin*. Olen peräänkuuluttanut lausunnoissani kevyempää otetta ja tekniikkaa liikkuvan kuvan tuotannoissa ymmärtääkseni paremmin Lecklinin ilmaisullisia valintoja. Nyt kaikki on kohdallaan, kun hänen tutkimukselliset kiinnostuksensa ovat tulleet esille. Hänen teostensa hiottu tekniikka ja valitulle tyyliäville uskollisuus yksityiskohtia myöten ovat perusteltuja, jotta hänelle keskeisen käsitteen, halkeaman, käsittely tulisi mahdolliseksi.

Haluan keskittyä esitarkastuslausuntoni tutkimuksen kirjallisen osion arvioinnissa lähinnä rakenteellisiin seikkoihin. Näihin siksi, että teksti tarjoaisi sen lukijalle tarvittavaa tietoa mahdollisesti paremmassa järjestyksessä ja painotuksessa, jotta Lecklinin tutkimuksen maailma avautuisi johdonmukaisesti.

Kaksi ensimmäistä lukua (Johdanto ja Tutkimuksen kulku...) muodostavat kokonaisuuden, missä Lecklin kiteyttää ansiokkaasti tutkimusaiheensa sekä teorianmuodostamisen strategiansa. Johdantoluku ja sitä seuraava luku tulisi mielestäni yhdistää yhdeksi luvuksi ilman, että se vaatisi muutoksia leipätekstiin. Johdantoluvussa olisi mahdollista käyttää alaotsikkoja, esimerkiksi:

- Johdanto
- halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla sekä osallistavan taiteen etiikasta s. 1–7
- taiteilija-tutkija tutkimusmenetelmistä s. 8–14
- tutkimuksen työjärjestys, eteneminen (kulku) s. 15–16

Toinen vaihtoehto voisi olla liittää johdannon alkuun ns. ”johdantokappale”, jossa kuvailee lyhyesti luvun yllä mainitun sisällön.

Sisällöltään alun kaksi lukua (s. 1–17) tuovat hyvin esille tutkimuskysymyksen muovautumisen eri vaiheet, teorianmuodostuksen taustat ja ne tutkijat, joihin Lecklin viittaa useasti tekstissään ja joista on saanut ”keskustelukumppanit” itselleen.

Seuraava rakenteellinen huomautus liittyy lukuun Lopuksi.

Toivoisin Lecklinin tarkastelevan ”Lopuksi” lukua vielä rinnakkain tutkimuksen johdanto-osuuden kanssa. Tutkimuskysymykset avataan johdannossa mielekkäällä tavalla ja kiinnostavasti. ”Lopuksi” kappale mahdollistaisi painotetusti johtopäätösten tekemisen ja uusien avausten esittelyn. Nykyisessä muodossa ”Lopuksi” sisältää etupäässä poimittuja toistoja edeltävästä tutkimuksen päätekstistä. Mahdollista on myös tekstin tiivistäminen toistojen osalta ja mahdollistaa siten uusien havaintojen esille pääsy.

Viimeisin rakenteellinen huomio liittyy tutkimuksen osioon LIITE: teoskuvauksia *Story Cafén* dramatisoinneista (sivut 161–170). Tämä osuus olisi hyvä liittää osaksi ”Uudelleen esitetyt tarinat” kokonaisuuteen, sillä kyseisessä luvussa kummastuttaa ja häiritsee eri teosten kuvausten tason vaihtelevuus painoarvoltaan. Tarpeetoman vähän on kerrottu kolmen ensimmäisen (*Huominen tulee*, *A Summer Job* ja *Terapiaeläinsatu*) valmistusprosessista ja tekijän valinnoista. Nyt tässä muodossa LIITE-osuudessa kerrotaan näistä oleellisista pohdinnoista suhteessa Uudelleen esitettyjen tarinoiden tarinankerrontaan ja myös tärkeistä liikkuvan kuvan keinoihin liittyvistä valinnoista kunkin teoksen osalta erikseen. Tämä osuus sisältää samalla tavalla alaviitteiden käyttöä ja tutkimuksellista otetta kuin Lecklinin muut tutkimuksessa olevat luvut.

Tutkimuksessa käsitellään omina lukuinaan Lecklinin omaa teosta *Kieli on avain kaikkeen* ja Miriam Bäckströmin teosta *Kira Carpelan*. Lecklinin *Kieli on avain kaikkeen* -teos olisi voinut olla hyvin mukana yhtenä hänen liikkuvan kuvan teoksistaan tutkimuksessa saamansa palstatilan ja painoarvon johdosta. Samoin Bäckströmin teos olisi voinut olla jonkinlaisena alaviite-linkkinä ainakin, koska siihen viitataan tutkimuksen monessa eri luvussa.

Seuraavaksi huomioita tutkimuksen muista osa-alueista.

Nauhoitetuista tilanteista lavastettuun esitykseen Luku alkaa otteella Lecklinin työpäiväkirjasta *Paljon on iloakin* -teoksen kuvausten yhteydessä. Se jatkuu fiktiivisen ja dokumentaarisen kuvauksittavan vuorovaikutuksen ja erojen tarkastelulla. Seuraavaksi hän siirtyy tarkastelemaan *Paljon on iloakin* -teoksen lähtökohtia ja päämääriä. Teoksen liittäminen loppuvaiheessa osaksi tutkimusta on perusteltua. Se on luonteeltaan jonkinlainen avainteos, jossa Lecklin levittää esille oman ilmaisullisen palettinsa. Kahden liikkuvan kuvan vuoropuhelu pakotetaan tapahtumaan rinnakkaisten projisointien

avulla, vaikka kuvaustilanteet ovat erilaisia luonteeltaan. Teos on leikkauksen, kuvauksen ja äänimaailman osalta toteutettu hyvin. Kerronta etenee kahdessa tilassa simultaanisesti. Videoteos käsittelee autistisen murrosikäisen pojan ja hänen äitinsä välistä kommunikaatiota. Monet valitut kuvaukseen ja äänitykseen liittyvät keinot luovat poukkoilevan, vieraannuttavan ja ristiriitaisenkin tunnelman. Toisessa projisoinnissa amatööriesiintyjä, äiti, puhuu yllättävän luontevasti ja pehmeästi, hymyillen. Kun taas viereisessä projisoinnissa poika puhuu katkeillen narisevalla tukahtuneen kuvalla äänellä, josta on aluksi vaikea saada selvää. Pojan huone on pimennetty ja seinillä on kuvia miespuolisista filmitähdistä. Äidin huoneeseen tulee päivänvalo ja hän liikkuu kahvia juoden osittain vastavalossa ikkunan edessä. Projisoinnit on hyvin leikattu ja sovitettu yhteen. Askarruttamaan jää miksi dialogin kuvien välillä annetaan kerran katketa ja jonkin aikaa näytettiin samaa kuvausta pojasta molemmissa projisoinneissa.

Tutkimuksen seuraava luku käsittelee *Kieli on avain kaikkeen* -teoksen valmistusprosessia ja sen saamaa vastaanottoa Ruotsissa. Lecklin on hyvä kirjoittamaan havainnollisesti teoksistaan. Hänen kuvaustensa perusteella teoksista saa kattavan kuvan. Niin tässäkin tapauksessa. Teos ei sinänsä kuulu esitarkastuksen piiriin, mutta sitä kuvaava teksti kuuluu. Hän määrittelee teoksen kollasiksi, useista haastatteluista rakennetuksi fiktioksi. Luonnollisesti esitarkastajana halusin katsoa 2-kanavaisen teoksen, joka perustui kahden henkilön rinnakkaiseen, vuorottaiseen, puheeseen. Puheenvuorojen osittainen jäykkyys ja epäjohdonmukainen eteneminen ei vähentänyt ”dokumentaarisuuden” vaikutelmaa vaan pikemminkin jopa vahvisti sitä, olihan kysymyksessä ”tavalliset” ei esiintymään tottuneet ihmiset.

Seuraava luku Miriam Bäckströmin *Kira Carpelan* on kuvaus teoksesta, jossa dokumentaarisuus ja fiktio sotkeutuvat kiehtovasti tekijäyksiä käsitteeseen. Kuka on teoksen tekijä, vallankäyttäjä, vai tarvitaanko/onko sitä. Bäckström kuvaa dokumentin siitä, kuinka hänen kutsumansa ja kustantamansa taideopiskelija Kira Carpelan valmistaa teoksen Bäckströmin omaan näyttelyyn, Färgfabrikeniin, Tukholmassa. Lecklin tarkastelee teosta pääasiallisesti kahdesta eri näkökulmasta. Kerronnan totuudellisuus/todellisuussuhde ja taiteilija-assistentti vallankäyttötilanteet synnyttävät mielenkiintoisen vyyhdin, jossa myös eettiset kysymykset nousevat pintaan.

Lecklin viittaa jo johdannossa (s. 5) Bäckströmin teoksiin ja kertoo niiden vaikuttaneen häneen ensimmäisellä katsomiskerrallaan dokumentaarisuudellaan. Myöhemmin niissä on tullut ilmi Lecklinin kutsumia halkeamia. Hän toteaa, että suhde käsikirjoitetun ja spontaanin esityksen välillä on epäselvä. Selkeästi Bäckströmin videotokset ja luennot ovat tehneet vaikutuksen Leckliniin. Lähteiden käyttö suhteessa kyseiseen teokseen on näin ollen yllättävän rajallista. Teoksesta on kyllä jonkin verran kirjoitettu, esimerkiksi lisäävalaistusta Miriamin ja Kiran rooleihin yhteistyöhankkeissa on saatavissa *ArtForumista* (4/2007) Jennifer Allenin kokoamasta tekijöiden välisestä keskustelusta: ”Miriam Bäckström and Kira Carpelan, talk about their recent collaborations”.

Story Café – kahvia ja tarinoita

Tämä luku on Lecklinin taiteellisen tutkimuksen sydän. Lecklin kuvailee perinpohjaisesti *Story Café*-teoksen tekovaiheita. Hänen tutkimuksensa etenee ja syvenee teoksesta saatujen kokemusten myötä. Hänellä on tämän teoksen toteuttamisessa pitkä aikajana ja mitä vaihtelevampia esityskonteksteja. Teos vieraili 15 kaupungissa vuosien 2004–2011 välisenä aikana ja tarinankertomiseen osallistui noin 400 ihmistä.

Hän käy mielenkiintoista keskustelua taideteoreetikkojen ja valitsemiensa taiteilijoiden teosten kanssa, suhteutettuna hänen omaan tekemiseensä. Erilaiset keskeiset nykyaikaisen ajankohtaiset ilmiöt nousevat esille. Keskeisinä aiheina on paikkasidonnainen, yhteisöllinen taide, johon hän liittää itselleen keskeisen käsitteen osallistava taide. Tässä yhteydessä alaviitteiden rooli nousee merkittäväksi osaksi tutkimusta ja niiden käyttö on oivallista. Törmäminen yleisöä aktivoivaan taiteeseen nostaa myös taiteen eettiset kysymykset vahvasti parrasvaloon.

Lecklin esittelee oivaltavasti Tiravanjan instituutioiden tiloissa sijaitsevat oleskeluteokset, Minna Heikinahon teokset, *Ilmainen aamiainen* ja *Push Firma Beige*, Alfredo Jaarin, *One or Two Things I Know about Them*, Santiago Sierran tavan hyväksi käyttää osallistujia teoksissaan sekä provokatoorisen Renzo Martensanin, *Episode 3 – Enjoy poverty* performanssin. Näiden yhteydessä hän käy mielenkiintoista ”keskustelua” taiteen uusista mahdollisuuksista toimia yhteiskunnassa ja myös taideinstituutioiden osuudesta nykyaikaisen tuotantoihin. Hän suhtautuu kriittisesti taiteen

muuttamiseksi instrumentalisovaan suuntaan ja toteaa paradoksaalisesti paikkasidonnaisuuden taiteessa tulkittavan automaattisesti edistyskäsityksen ja kriittisyyden merkinä. Usein kuitenkin paikkasidonnaisessa ja projektinomaisessa tekemisessä instituutioiden ja kuraattoreiden rooli taide”tuotannossa” vain vahvistuu.

Uudelleen esitetyt tarinat

Lecklin esittelee aluksi näkökulmia, millä perusteella hän on valinnut *Story Cafessa* ihmisten kertomat tarinat uudelleen työstettäväksi. Valinnoissa hän on suosinut lapsuuteen sijoittuvia tarinoita osittain niiden yleisyyden takia osittain siksi että on voinut samastua niihin. Hän on aina pyrkinyt kunnioittamaan alkuperäisen kertomuksen juonta ja ottanut huomioon eettiset arvot kunnioittaen niitä valinnoissaan.

Hän esittelee *Huomien*-lyhytelokuvan, joka oli esitarkastettavana sen ollessa esillä galleria Hippolytessa 2007. Esittelyssä hän tuo esille performatiivisuuden keinona tuoda esille teoksen tekoprosesseja taidekontekstissa. Seuraava teos, jota Lecklin kuvailee on *A Summer Job*, jonka hän toteaa eniten muistuttavan luonteeltaan näyteltyä dokumentaaria. Sitten on vuorossa erilaiseen tarinankerronnan perinteeseen viittaava, osittain lelueläin animaatio, *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia erästä eläinavioliitosta*. Kaksi viimeiseksi mainittua on ollut esillä myös installaatiomuodossa näyttelyissä, mutta ne esitarkastettiin Forum Boxissa esillä olleen *Häkki*-näyttelyn yhteydessä erillisinä liikkuvan kuvan teoksina. Kolme edellä mainittua teosta on kirjallisessa osuudessa kuvailtu tarpeettoman niukasti verrattuna *Häkki*-näyttelyn teoksiin, jonka neljän teoksen pääteemana oli tyttöjen pahanteko.

Olisi hyvä jos Lecklin tarkastelisi lukua ”Uudelleen esitetyt tarinat” kokonaisuutena ja antaisi lukijalle yhtenäisemmän otoksen kustakin teoksesta. *Häkki*-näyttely oli selkeästi harkittu näyttelykokonaisuus, jossa eri elokuvan ja liikkuvan kuvan genret kohtasivat hienosti rakennetun äänimaailman johdattelemana. Esiintymisen ja tarinankerronnan harkittu, vieraannuttava, jäykkyys olisi tullut perustellummin esille, jos yleisölle olisi tuotu teosten kerronnan monikerroksellisuus esille. *Story Café* -työskentely taustalla olisi ollut hyvä olla esillä näyttelyn teosten yhteydessä.

Lecklin toteaa taiteellisen tutkimuksen myötä alkaneensa kyseenalaistamaan taiteellista työtänsä enemmän, toisaalta hän toteaa tutkimuksen edenneen taiteen kanssa kulkien, taiteellisesta työstä lähtöisin olevia kysymyksiä ja oikkuja seuraten. Hyvä niin, sillä se on juuri hänen tutkimuksensa suuri vahvuus.

Esitän Lecklinin tutkimuskokonaisuutta, *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla*, sekä siihen liittyviä liikkuvan kuvan teoksia hyväksyttäväksi hänen tohtorityöökseen Kuvataideakatemiassa

Helsingissä 31.8.2018
Satu Kiljunen

Esitarkastuslausunto 4/3

Lausunto Johanna Lecklinin kuvataiteen tohtorin opinnäytteestä *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla*

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteessään *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla* Johanna Lecklin tarkastelee *Story Café* -teosta ja siitä kummunneita dramatisointeja. Näistä neljä aiemmin tarkastettua, *Huominen*, *A Summer Job*, *Terapiaeläinsatu* ja *Häkki* sekä aiemmin tarkastamaton *Paljon on iloakin* kuuluvat osaksi kuvataiteen tohtorin opinnäytettä. Kirjallisessa opinnäytteessään Lecklin käsittelee omien teosten lisäksi myös muiden taiteilijoiden, kuten Miriam Bäckströmin ja Santiago Sieran teoksia. Teoreettisena viitekehyksenä Lecklinin kirjallisessa työssä ovat muun muassa Emmanuel Levinas, Trinh T. Minh-ha sekä lukuisat osallistavan taiteen teoreetikot, kuten Nicolas Bourriaud, Claire Bishop ja Miwon Kwon. Lecklinin oman osallistavan teoksen ja siihen liittyvien dramatisointien avaamaan tematiikan kautta onkin väistämätöntä, että opinnäyte on monialainen ja se ammentaa useista eri keskusteluista. Tämä on työn ansio – ja samalla kentties myös jonkinlainen haaste.

En ole toiminut Lecklinin teosten esitarkastajana hänen väitöstyönsä aikana, sillä jäsenyyteni Kuvataideakatemian esitarkastuslautakunnassa alkoi myöhemmin kuin Lecklinin tutkimusprosessi. Tunnen kuitenkin verrattain hyvin Johanna Lecklinin työskentelyä pidemmältä ajalta ja olen tutustunut hänen teoksiinsa jo niiden valmistumisen aikaan. Minulla on myös erityinen suhde *Story*

Café -teokseen, sillä teos oli esillä Kiasman kokoelmanäyttelyssä *Järjestetty Juttu*, jonka kuraattoreihin kuuluin. Kyseisen näyttelyn teemat liittyivät teosten luomiin tapahtumiin, kysymykseen osallistavasta taiteesta sekä toisaalta ”järjestetyn jutun” haasteeseen eli siihen, mikä teoksessa on suunniteltua, mikä spontaania. Tätä taustaa vasten Lecklinin opinnäytteen esitarkastaminen on erityisen innostavaa.

Lecklinin opinnäytteen rakenne on mielestäni selkeä: johdannon jälkeen siirrytään tutkimuksen kulun esittämiseen. Kolmas luku on otsikoitu ”Nauhoitetuista tilanteista lavastettuun esitykseen” ja se sisältää dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajankäyntiä sekä lavastuksen pohdintaan suhteessa Lecklinin omaan työskentelyyn, esimerkkitapauksena varhainen *Paljon on iloakin* -teos vuodelta 2005, jossa taiteilija on työskennellyt henkilön kanssa, jolla Aspergerin oireyhtymä. Neljäs luku ”*Story Café* -kahvia ja tarinoita” on selvästi opinnäytteen laajin kokonaisuus. Tässä luvussa Lecklin käy läpi *Story Café* -teostaan, osallistavan taiteen teoreettista keskustelua sekä peilaa kysymyksiä myös suhteessa toisten taiteilijoiden teoksiin. Viides luku ”Uudelleen esitetyt tarinat” sisältää neljän opinnäytteeseen kuuluvan aiemmin tarkastettujen teoksen kuvailuja suhteessa aiemmin käsiteltyihin teemoihin – osuus on suhteellisen suppea. Kuudes luku, ”Lopuksi” on yhteenvetoluku, jonka jälkeen liitteenä vielä yksityiskohtaisemmat kuvailut teoksista. Muodoltaan käsikirjoitus osoittaa runsasta lukeneisuutta ja se sisältää kiinnostavaa omakohtaista taiteellisen työskentelyn pohdintaa päiväkirjasitaattien kautta: teoria ja oma kokemus ovat vahvassa dialogissa. Työ eteneekin hyvin lähestyttävästi, joskin lukujen alkuun sijoitetut pitkät sitaatit tuntuivat monin paikoin raskailta.

Lecklin kirjoittaa opinnäytteensä johdannossa, miten hänen tutkimuksensa lähtökohta on tasapainoilussa ”näyttämisen ja kertomisen, esityksen ja dokumentaarisen välillä” (s. 2). Kuten opinnäytteen nimikin kertoo, tämä fiktiivisen ja dokumentaarisen välillä oleva halkeama – tai railo – on keskeisessä roolissa. Kuvatessaan halkeamaa Lecklin lainaa Merleau-Pontyn ja Derridan käsitteitä *écart* ja *différance*, muttei opinnäytteessään oikeastaan palaa alun viittauksen jälkeen näihin. Merleau-Pontyn *écart* liittyy eri tutkijoiden (mm. Lawrence Hass, Eliane Escoubas) mukaan ajatukseen radikaalista erosta, muutoksesta, siirtymästä tai säröstä. Nämä teemat liittyvät myös Lecklinin opinnäytteeseen ja ymmärrän metaforan siitä, että halkeaman ajatukset voivat paikantua siihen ihmettelyn

ja hämmennyksen tunteeseen, jotka liikkuvan kuvan teokset voivat herättää katsojassa sekoittaessaan esityksen ja ”esittämättömän” piirteitä, silti jään kaipaamaan alussa esitettyä vertausta ja filosofisten käsitteiden hyödyntämistä.

Lecklinin opinnäytteen kannalta esityksen ja esittämättömän tematiikka on sen ytimessä. Opinnäytteen herättämiä keskeisiä kysymyksiä ovat ”aidon” ja ”esittämisen” käsitteet, jotka väittelijä on myös nostanut väitöskirjansa otsikkoon *Esitettyä aitoutta. Halkeamasta fiktiivisen ja dokumentaarisen rajalla*. Jäin miettimään, olisiko otsikoinnin synnyttämä (näennäinen) vastakkainasettelu vaatinut vielä selkeämpää auki kirjoittamista. Lecklinin opinnäytteen otsikko aitouden esittämisestä voi herättää ajatuksen paradoksista, siinä missä moni nykykatsoja tunnistaa ajatuksen siitä, että ”aidolle” eli dokumentaariselle on tietyt esityskonventiot, jotka saavat katsojan uskomaan näkemänsä aitouteen – Lecklin kirjoittaa muun muassa Trin T. Minh-han elokuvista ja hänen tavastaan käyttää amatööriesiintyjä. Lecklinin *Story Café*-dramatisoinnissa onkin kyse siitä, kuinka paljon tarinaa voi muokata, jotta se vaikuttaisi vielä aidolta. Entä miten viestiä katsojalle katkoksesta, rikkoo tuota aidon vaikutelmaa? Nämä kysymykset ovat myös käsikirjoituksen punainen lanka. Sen, mikä oikeastaan on aito tai dokumentti tai mikä fiktiota tai esitystä, olisi voinut tuoda työn otsikon avaamille teemoille vielä lisää sisältöä. Esimerkiksi dokumentti-elokuvasta väitellyt Ilona Hongisto on todennut, miten dokumentti rajaa, jäsentää ja muokkaa todellisuutta. Dokumentti on aina näkökulma, jossain kontekstissa syntynyt lukuisten valintojen tuote, joka myös muokkaa todellisuutta – tätä tematiikkaa käsitteli myös *Tosi kyseessä* -näyttely, jonka kokoelmaluettelo Lecklin siteeraa, erityisesti Leevi Haapalan artikkelia dokufiktiosta, muttei juuri syvenny tematiikkaa. Jäin miettimään, olisiko esittämisen ja aidon, dokumentaarisen ja fiktion käsitteet olisivat vielä kaivanneet selkeyttämistä erityisesti suhteessa nykytaiteeseen, jossa tätä tematiikkaa on käsitelty paljon muun muassa Okwui Enwezorin kuratoiman documenta 11:n jälkeen. Mietin myös otsikon suhdetta itse käsikirjoitukseen. Onko esittämisen ja aidon välillä todella halkeama – vai onko kyse sittenkin liukumasta? Onko halkeama tai railo (*écart*) sen oivalluksessa, ettei sitä ole?

Opinnäytteestä valtaosa käytetään *Story Café*-teoskokonaisuuden ja sen avaamaan keskustelukentän läpikäymiseen. Tämän pääluvun alla on myös osallistavan taiteen tematiikka. On äärimmäisen

mielenkiintoista lukea, miten väitöksen kannalta ratkaisevan, monivuotisen teoskokonaisuuden – luurangon, kuten Lecklin sitä nimitää (s. 149) – syntyminen on liittynyt tiettyyn residenssihakuun. Lecklin kirjoittaa: ”vaikka hain *live art* -residenssiin, en halunnut itse esiintyä yleisön edessä. Halusin kontrolloida tilannetta kameran takana. Päättelin, että voin kehittää teoksen, jossa vapaaehtoiset osallistujat esiintyvät kameralla ja saan itse pysytellä taustalla.” (s. 39). On kiinnostavaa, että *Story Café*n konseptin juuret ovat tietyissä parametreissa, kuten siinä, että taiteilija hakee kansainväliseen residenssiin, jonka keskiössä on *live art*, ja toisaalta siinä, ettei tekijä itse halua esiintyä (s. 41). *Live art* on erityisesti Englannissa yleistynyt kattokäsite, joka yhdistyy vahvasti performanssien ja happeningien perinteeseen, mutta pyrkii laajemmin huomioimaan uutta teatteria ja esitystaidetta. Käsikirjoituksessa suurimman roolin saa kuitenkin osallistavan taiteen perinne. *Story Café*-teosta käsittelevässä luvussa Lecklin käy erittäin ansiokkaasti läpi osallistavaan taiteeseen liittyvää keskustelua, esittelee sen keskeiset kansainväliset toimijat, kuten Bishopin, Bourriaudin, Gillickin, Jacksonin, Kesterin, Kwonin ja Lacyn ja heidän positionsa. Myös kotimaisista alan urauurtavista toimijoista, kuten Lea ja Pekka Kantonen sekä Minna Heikinaho ovat hyvin läsnä, toisaalta muiden kotimaisten kirjoittajien tai nuoremman polven taitelijoiden työskentely ei juuri näy. Oman sukupolvensa taiteilijoista mm. Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen mainitaan *Valituskuoron* yhteydessä, jonka ohjeet taiteilijat ovat vapauttaneet kaikkien käyttöön (s. 80 en itse ole ajatellut teosta taiteilijoiden tapana tehdä itseään turhaksi välttämättä yhteisötaiteen läsnäolon ja osallistumisen kanssa, vaan myös tietynlaisena *open source* -ajattelun sovelluksena taiteeseen), mutta samat tekijät ovat ymmärtääkseni käyttäneet osallistavan taiteen menetelmiä myös muissa teoksissaan, esimerkiksi *People in White* ja *I Love My Job* -teoksissa ja Anu Pennasen *Ystävyys* sekä *La ruine du regard* teoksensa ovat pohjanneet yhteistyölle nuorten kanssa, samoin hieman nuoremman tekijän Pilvi Takalan työt liittyvät yhteisöihin ja hän myös hyödyntää dokumentaation ja lavastamisen keinoja. Kansainvälisten valintojen olennaisuutta jäin myös miettimään – Bourriaud’n relationaalisen taiteen klassikoksi muodostunut Rirkrit Tiravanija tarjoaa vertailukohtia juuri ruuan tarjoamisen kautta, mutta Santiago Sierran tai Renzo Martensin provokatiivisten teosten rinnalla kahvikupposen tarjoaminen näyttäytyy helposti melko neutraalina tekona.

Yhtä kaikki, osallistavan taiteen keskustelua oli opinnäytteessä mielenkiintoista seurata – toki Lecklinin oman äänen vielä voimakkaampi kuuluminen suhteessa alan teoreetikoihin olisi voinut olla vielä vahvempaa. Mikä esimerkiksi on taiteilijan suhde instituutiotekniikkiin? Alaviite Tashkentien biennaalista väläyttää *Story Cafén* (s. 114) radikaaliaja poliittista potentiaalia, mutta onko teoksessa muita instituutiotekniittisiä piirteitä? Toisin sanoen: mitkä osallistavan taiteen keskusteluista ovat teoksen tai opinnäytteen kannalta aidosti relevantteja? Kuten taiteilija itsekin toteaa, Lecklin ei teoksessa pyri pitkäkestoiseen yhteistyöhön, eikä hänen teoksensa pyri luomaan hetkellistä pidempää suhdetta kahvilavierailijaan (s. 149) ja siksi alan teoreettinen keskustelu moninaisine näkökulmineen ei ehkä ole teosten kannalta sittenkään se ainoa tai edes kaikkein merkittävin viitepiste.

Osallistavan taiteen tematiikan kautta Lecklin esittelee eettisen pohdinnan ja Levinasin ajatuksen toisen eettisestä kohtaamisesta. Lecklin pohtii paljon myös *Story Cafén* kautta syntyneitä kysymyksiä kertomuksesta ja sen omistamisesta. Tähän tematiikkaan liittyvä Miriam Bäckströmin *Kira Carpelan* -teoksen esiintäminen on mielestäni erittäin ansiokas. Samalla pohdin eettisen kohtaamisen ja vaihdon ajatusta. Lecklin tuo avoimesti esiin sen, ettei itse haluaisi osallistua teokseen, jossa pitää esiintyä tai joutuu kuvatuksi (s. 87) – ja kuitenkin suunnittelee teoksen, joka perustuu esiintymiseen ja kuvaamiseen. Tämän ajattelemisen on mielenkiintoista. Onko toisen esiintyminen ja tarina sitä arvokkaampaa mitä enemmän itse haluaa välttää kameraa ja oman tarinan jakamista? Voiko tällainen vaihto koskaan olla reilu? Entä voiko toisen tarinaa omistaa tai omia? Tai voiko toisen tarinaa koskaan kertoa eettisesti? Entä tarinat, joita ei kerrota, kun taiteilija valitsee jatkotyöstön kohteeksi teokset, jotka ”kuvaavat samankaltaista arvoa maailmaa kuin omani” (s. 126)? En voi olla ajattelematta hieman leikkillisesti, että Bourriaud’n DJ-ajatuksen sijaan taiteilijaa pitäisi ajatella varkaana. Kiinnostavaa antia eettisessä kohtaamisessa on myös tekijänoikeuteen liittyvät kysymykset, johon opinnäytteen pisin luku loppuu. Lecklin tuo ansiokkaasti esiin tapauksen, jossa tarinankertojan ystävät nostivat esiin tekijänoikeudelliset kysymykset. Tapaus sai Lecklinin tarkastelemaan työskentelyään kriittisesti – tämä avoimuus oman prosessin suhteen onkin tärkeää, vaikka pohdinta jäikin melko suppeaksi. Mietin myös, että vaikka Lecklinin työ on nimenomaan kuvataiteen kontekstissa

tehty, mutta koska eettiset pohdinnat kertojuudesta ja kertomuksen omistamisesta ovat hänen opinnäytteensä keskeisessä osassa ja sen kiinnostavinta antia, olisiko kertomuksen ja tarinankertojan käsitteisiin voinut hakea tukea eri tutkimusaloilta. Ajatus alkuperäisestä tarinankertojasta, kertomuksen omistamisesta tai sen omaksi tekemisestä muodostavat kiinnostavan ja monimutkaisen vyöhykkeen, jota Lecklinin opinnäyte ja sen puitteissa tehdyt teokset hienolla tavalla tutkivat.

Monivuotisen ja monipolvisen tutkimushankkeen ansiona ovat mielestäni dokumentaarisuuden ja esityksellisyyden teemojen peilaaminen sekä osallistavan taiteen keskustelun tutkiminen suhteessa taiteilijan monimuotoiseen, erityislaatuiseen teosprosessiin. Suosittelen lämpimästi Johanna Lecklinin työn hyväksymistä kuvataiteen tohtorin opinnäytteeksi.

Helsingissä 31.8.2018

Saara Hacklin⁵

FT, amanuenssi, Nykyaikataiteen museo Kiasma

⁵ Saara Hacklin nimettiin Jyrki Siukosen tilalle Johanna Lecklinin esitarkastajaksi Siukosen lopetettua työnsä esitarkastuslautakunnassa.

Editors

Mika Elo has worked as a professor of artistic research and head of the doctoral programme at the Academy of Fine Arts (KuvA) since 2015. Between 2009 and 2014 he was a member of the pre-examination board of KuvA.

Denise Ziegler has worked as a postdoctoral researcher at the Academy of Fine Arts (KuvA) since 2018. Since 2014, she has been a member of the pre-examination board of KuvA.