

OSA III / III
Julkinen esiintyminen

, keräily, katsominen, tietäminen,

MAISTERIN OPINNÄYTTEEN
TUTKIELMA

Milla Toukkari

2015

OSA III

Sisällysluettelo

1 Julkinen esiintyminen:

, keräily, katsominen, tietäminen,

1.0 Näyttely ja teokset	5
1.1 Näyttelyn nimi	7
1.2 Ennen avajaisia	7

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

2.1 Maisteriseminaari 26.1.2015	8
2.2 Keskustelu: James Prevett 5.2.2015	15
I Non-fixing	15
II Varhainen kissateos	16
III Näkyjä 14.5.2014	16
IV Omakuva	17
V Untitled, Tino Sehgal, 2013	18
2.3 Sanottua	19

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

Fiktiivinen haastattelu	21
-------------------------	----

4 Loppusanat

5 Lähteet

6 Liitteet

- I. *Untitled, Tino Sehgal, 2013***
Puupiirros japaninpapereille, pigmenttituloste, kultaus
2014
- II. *Etäisyydet 1-3***
Pigmenttituloste paperille, foliopaino kartongille, kangas, niitti,
nahka, liima
2014
- III. *Clencairn Manxie, a beautiful Manx cat, owned by Miss Livingstone.
A white specimen of this breed with deep blue eyes is much valued
by fanciers***
Silkkipaino lumppu-, riisi- ja japaninpapereille
2015
- IV. *Näkyjä 14.5.2014***
Puupiirros, imagon, etsaus, litografia, pigmenttituloste paperille,
kymppikuvat
2015
- V. *Näkemistä ja katsomista (Berger & Hall)***
Pigmenttituloste paperille
2014
- VI. *Pe(a)u commun, masques blancs***
Imagon ja lyijykynä paperille, löydetty valokuvat, kehykset
2014
- VII. *Omakuva***
Litografia lumppu- ja japaninpapereille, valonheitin liiketunnistimella
2014

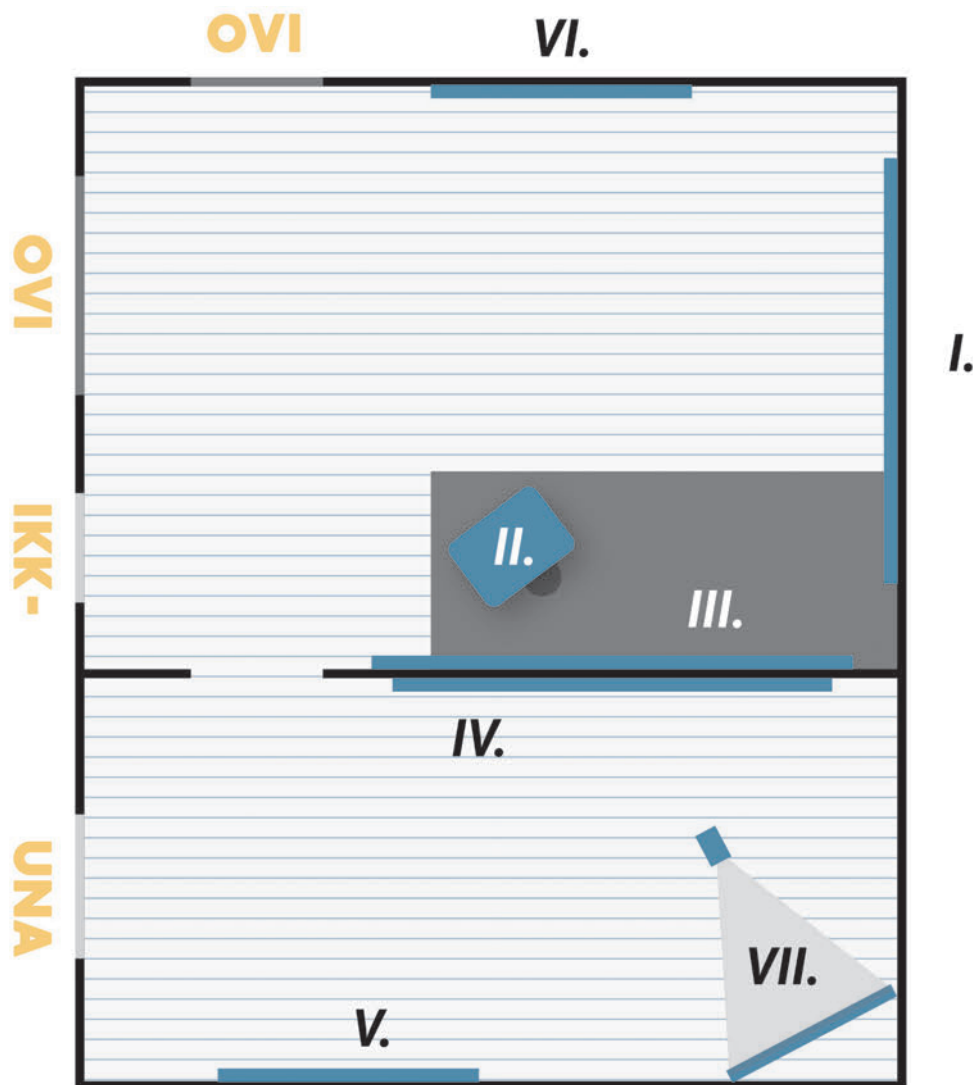
1.0 Näyttely ja teokset

Järjestin näyttelyni, keräily, katsominen, tietäminen, Myymälä2-galleriassa Helsingissä, 21.1.–8.2.2015. Avajaiset olivat tiistaina 20.1.2015 klo 18–21. Galleria on noin kymmenhenkisen taiteilijaosuuskunnan ylläpitämä kellaritila, josta näyttelyvuokraa perimällä osuuskunta rahoittaa toimintaansa. Kuvataideakatemia ei osallistunut näyttelyn vuokrakuluihin.

Näyttelyssäni oli yhteensä seitsemän teosta (kts. viereinen sivu), jotka määrittelen laajennetuiksi kollaaseiksi. Päävälineet niiden toteutuksessa olivat puupiirros, silkkipaino, syväpainografikan menetelmät, litografia, pigmenttivedostus ja valokuva. Puhuisin myös painetuista töistä: lähes kaikkien teosten jokainen osakin oli saatu aikaan joko digitaaliselta tai analogiselta matriisilta siirtäen. Täten, vaikka aineistoni ei koostu yleisestä ja kaikkien saatavilla olevasta kuvamateriaalista vaan omista arkistoistani nostetuista ja jatkokäsitellyistä kuvista, työni ovat ensisijaisesti painettua kuvaa.

Näyttelyteksti oli nelisivuisessa näyttelyvihkosessa, joka on nyt mukana painettuna erillisen kuvaliitteen kansiin ja ensimmäiselle aukeamalle. Teksti on hyvän ystäväni ja kirjailija Katja Raunion kirjoittama, ja se on myös teos itsessään. Raunion proosamuotoinen kirje perustuu keskustelumme ja minun hänelle esittelemiini teoksiin ennen ripustusta Kuvataideakatemialla taidegrafikan osastolla. Pidän tätä tekstiä olennaisena osana näyttelyä, sillä se ei pelkästään anna lisätietoa joistain teoksista vaan pyrkii myös laajentamaan katsojan tapaa kokea näyttely. Tekstin lukeminen on siis osa suunnittelemaani näyttelykokemusta. Olen toki tietoinen, että monet katsojat eivät kiinnitä huomiota näyttelytiloissa muuhun kuin itse teoksiin. Otin tämän huomioon näyttelyä suunnitellessani, ja pyrin teosten asettelulla siihen, että ne olisivat itsessään esillä mahdollisimman kommunikatiivisella tavalla.

Näyttelytila koostuu kahdesta huoneesta, joista ensimmäisessä oli neljä ja toisessa kolme teosta. Seuraavalla sivulla oleva kuva esittelee näyttelyn pohjapiirroksen, ja teokset ovat erillisessä kuvaliitteessä yksittäin kuvattuina.



Pohjapiirros näyttelytilasta. Teosten koot ovat suuntaa-antavia.

Olin tyytyväinen ripustukseeni kokonaisuutena. Tilanteessa, jossa sekä ajallisia että rahallisia resursseja olisi ollut rajattomasti, olisin vaihtanut osan valoista tehokkaampiin ja maalannut seiniä valkoisemmalla valkoisella sekä vaihtanut lattian kivisen alueen sävyn tunkkaisesta harmaasta syväksi mustaksi. Saavutetussa lopputuloksessa olen kuitenkin tyytyväinen siihen, että onnistuin luomaan jonkinlaisen virran teoksesta toiseen. Tästä

aiheesta minulla ei ole käyttäjäpalautetta, mutta lasken sen omaksi henkilökohtaiseksi saavutuksekseni: onnistuin astumaan omien teosteni ulkopuolelle ja katsomaan niitä hieman aikaisempaa analyttisemmin, miettien minkälaisia tulkintoja niiden yhteinen esiintyminen voi aiheuttaa. Sain tässä korvaamatonta apua ja tukea myös ohjaajaltani Minna L. Henrikssonilta.

1.1 Näyttelyn nimi

Lähetettäessäni kutsukorttia painoon alleviivasin, että näyttelyn nimessä , keräily, katsominen, tietäminen, ei ole kirjoitusvirhettä: se todella alkaa ja päättyy pilkkuun. Halusin tällä eleellä alleviivata syklisyyttä, kiertoa – siis juuri sitä, mitä pyrin luomaan myös ripustuksella. Pyrin kuvailemaan näyttelyn nimessä suoraan muistelun prosessia, eli kaikkia teoksia yhdistävää käsitteellistä kerrosta.

Aukikirjoittamani muistelun prosessi alkaa kaavamaisimmassa muodossaan kokemusten palojen, sirpaleiden, viipaleiden ja välähdysten *keräilystä*, etsinnästä, poimimisesta ja haalimisesta. Tätä seuraa *katsominen*, aineiston ja muistojen osasten näkeminen uudestaan. Katsomista taas seuraa *tietäminen*, tai ehkä pitäisi sanoa toisin päin: tietämistä on edeltänyt kerätyn materiaalin katsominen ja siihen tutustuminen. En voi tietää, jos minulla ei ole jo jotain varastossani, josta tietoni suodattaisiin. Aikaisemmin nähty ja koettu vaikuttaa mahdollisuuksiini nähdä jotain uutta, ja samalla tietää jotain uutta. Tästä seuraa myös välttämättä, että suppea kerätty arkisto kertoo vain yhdenlaisen historian.

Tämä kuvailemani muistelun akti on monella tavalla problemaattinen ja viittaa teoreettisesti moneen, mahdollisesti keskenään ristiriitaiseen suuntaan. Se on toden totta jatkoa valistuksen perinnölle, jossa tietäminen ja näkeminen yhdistyvät: nähdähän voi vain valossa, ja tiedonhankinta on valaistumista, ryömimistä ulos pimeästä. Toisaalta siinä on samalla läsnä vahva katse sekä sisään- että ulospäin, maailmaan. Ristiriidoista huolimatta toivon, että näyttelystäni tuli esille tämä pyrkimys, sekä sen välttämätön johdannainen: halu ymmärtää.

1.2 Ennen avajaisia

15.1.2015

TEKSTIÄ, EI NIINKÄÄN KUVIA

Näyttelyriipustus alkaa pian, ja kerrattuani mielessäni seitsemän teoksen kokonaisuutta minusta on alkanut tuntua, että se on aika harmaa. Ei pelkästään, eikä oikeastaan ollenkaan ensisijaisesti värillisessä mielessä, vaan tunnelmaltaan: paljon on valkoisia papereita, ikään kuin sävytettyjä kuvia, mustaa ja harmaata pistettä. Pienten

yksiköiden toistoa. Ja ne kuvat, joita mukana on, eivät esiinny sellaisinaan itseriittoisina: ne viittaavat jonnekin, ovat vain osittain läsnä. Tarjoavat näkymän tai ajatuksen palasen, mutta niiden liike on poispäin katsojasta, jonka täytyy tehdä töitä tavoittaakseen näkemänsä teos kokonaisuutena.

Teokset ovat harmaita siis siinä mielessä, että ne eivät ole elämyksellisiä. Niiden tuottama esteettinen kokemus jäänee haljuksi, jos ne tulee vain vilkaisemaan, aistimaan. Tulin ajatelleeksi tätä pohtiessani muutamien Kuvataideakatemian Fafa-gallerian näyttelyiden minussa tuottamaa vaikutusta. Viimeksi Hertta Kiisken *One second can* (2015) ja sitä ennen esimerkiksi Reija Meriläisen *Afterglow*-näyttely (2014) herättivät myös paljon ajatuksia, mutta niiden vaikuttavuus ei tapahtunut minussa ensisijaisesti ajattelun tasolla. Ne liikauttivat materiaalisuudellaan, vetosivat luomansa tilan kautta – siis sen, mitä kohtasin galleriassa kehollani, en päälläni.

On tietenkin lähes tulkoon mahdotonta ja aika epämieliekästäkin vertailla vasta oman pään sisäistä kokonaisuutta toisten fyysisiin suorituksiin. Tästä huolimatta, ennen näyttelystä saatua palautetta, perustuen omiin muistikuviini valmiista teoksistani ja niiden syntyprosessista, tänä aamuna mieleeni juuttui seuraava ajatus: en koe ja käsitä teoksiani kuvina vaan ennemminkin tekstinä.

Ajatukseni taustalla on mielessäni pesivä lähtökoh-
taoletus, jonka mukaan vahvat kuvat mahdollistavat välittömämmän kokemuksen ja vaikuttuneisuuden tilan pääsemisen kuin teksti. Tämän vuoksi omassa mielessäni ”kuvani” eroavat mm. Kiisken ja Meriläisen kuvista: ne ovat sisäänpäin kääntyneitä ja tuskin koettavissa sormenpäillä; niiden koskeminen ei antaisi lisää tietoa, toisin kuin esimerkiksi Kiisken telaama seinämaali ja Meriläisen asenomaiset veistokset.

Mutta voisiko toisaalta omista kuvistaan (tai tekstistään) koskaan vaikuttua niin kuin jonkun toisen tekemästä? Eikö elämyksellisyys – verrattuna älyllisyyteen – vaadi aina yllätystä, jota ei tietenkään kovin helposti voi kokea omien teostensa kanssa? Ehkä näin, mutta silti intän, että näyttelyni esittäytyy tänään, kahta päivää ennen ripustuksen aloittamista, harmaana, koska se on tekstiä. Se on harmaata sumua kokemukselle, mutta syttyy väreihinsä – toivottavasti! – edestakaisen katsominen, lukeminen, pohtiminen ja mahdollisten teemojen maistelun/muistelun jälkeen.

////////////////////

2.1 Maisteriseminaari 26.1.2015

Maisteriseminaarini Riikka Stewenin, Marjatta Ojan ja noin kahdenkymmenen kuvataideakatemia maisteriopiskelijan kanssa pidettiin maanantaina 26.1.2015 iltapäivällä. Tilaisuus kesti lähes kaksi tuntia, johon myös sisältyi osallistujien tutustuminen näyttelyyn. Sovimme keskustelua aloitellessamme yhteisesti, että taiteilijana minä pysyisin keskustelun aikana hiljaa ja osallistujat pohtisivat vaikutelmiaan ja tapojansa käsitellä teoksia keskenään. Valitsin tämän menettelytavan, sillä – kuten tilaisuuden lopussa omassa puheenvuorossani ilmaisin – minulle on erityisen vaikeaa ratkaista teoksissani sitä, minkä verran johtolankoja ja vinkkejä minun tulisi töihini sisällyttää niiden ymmärrettävyyden säilyttämiseksi. Ajattelin siis, että toisten pohdinnan kuunteleminen hyödyttäisi omaa kehitystäni enemmän kuin kysymyksiin vastaaminen, eli oman intentioni istuttaminen.

Toinen valinta, jonka teimme yhteisesti tilaisuuden alussa, koski kieltä: keskustelusta tulisi kaksikielinen, jokaisen puhujan omaa mukavuusaluetta kunnioittaen. Loppujen lopuksi suomea ja englantia käytettiinkin jouhevasti limittäin. En ollut kääntänyt näyttelyyn liittyvää Katja Raunion kirjoittamaa tekstiä, enkä kolmessa teoksessani olevia runoja, proosaa ja katkelmia. Keskustelun aikana osallistujat selittivät spontaanisti toisilleen näyttelyvihkosta ja erityisesti Pe(a)u commun, masques blancs -teoksen tekstiä niiden tyyppiä ja alkuperää spekuloidessaan.

Kirjoitin koko tilaisuuden ajan muistiinpanoja, jotka esittelen alla osana näyttelypalautteesta kumpuavaa pohdintaani. Olen editoinut alkuperäisiä muistiinpanojani poistamalla sellaiset keskeneräiset lauseet, joiden merkitystä en pystynyt enää tunnistamaan edes tunti keskustelun jälkeen. Tuolloin, ensimmäisessä tämän aineiston läpikäynnissä, täydensin joitakin lauseita niin, että niissä hiipuvat ajatukset tulisivat kestävimiksi. Sivun vasenta laitaa kulkevat huomiot ovat omaa, jälkeinpäin kirjoittamaani pohdintaani sanottuun.

Keskustelun merkinnöistä:

- + Kohdat, joihin en ole kommentoinut mitään, ovat minulle totta: olen niiden kanssa samaa mieltä, tai olen jopa tietoisesti pyrkinyt niihin.
- + [Hakasulkuihin] olen lisännyt muutaman sellaisen huomautuksen, jossa keskustelussa eleellä tai katseella ollaan ilmaistu, mistä puhutaan. Hakasuluissa on myös sellaista tekstiä, jota en ole kirjoittanut jonkun sanomana, vaan joka on ainoastaan omaa havainnointiani.
- + Huomiot, jotka loppuvat kahteen ajatusviivaan, esittäytyvät minulle muistiinpanoissani ja muistissani keskeneräisinä tai keskeytettyinä.

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

There are so many ways to print an image in this exhibition.

There's almost like randomness around, but then again not - -

Fluctuation between inside and outside, front and background - -

It seems that there is special kind of knowledge related to printmaking, and this seems to be of a solitary nature.

The process of choosing is very present here.

Printmakers' art is a secret. A mystery, in a charming way.

Hämärä, muttei silleen negatiivisessa mielessä.

These images become detached from the visible reality.

There's a basic deconstructivist quote from Hall that's related to Derrida's concept of différance.

What is the reason for artistic choices? And can this be understood from within the context? Some of the images seem very personal, and this brings in the mystery of choosing, too.

Näyttelytekstin lukeminen muutti vastaanottamisen kokemusta paljon: mä tajusin jo ennen tekstin lukemista, että tässä on kyse muistista. Tekstin luettua aattelin että tää liittyy myös arkistointiin, luettelointiin. Tää sama oli läsnä myös [sun] Kuvan kevään työssä: tekstin mukaanoito syventää tesota, visuaalisen ja esteettisen jutun lisäksi tulee muuta.

Tämä kuulostaa taidegraafikkona minusta hieman tarpeettomalta genrettamiseltä, yhden taidealan rajaa- miselta sekä sen mystifioinnilta.

Tästä tulee yksi keskustelun teema: taiteilijan tekemät valinnat, ja voiko niitä ymmärtää. Ovatko ne loogisia ja yhtenäisiä?

Mitä tämä voisi tarkoittaa? Onko tässä viittaus samaan teosten teksti-luonteeseen, jota itse spekuloin aikaisemmin?

Olen hyvin tyytyväinen, että tämä tulkinta tehtiin. Näyttelyä koostessani, erityisesti kesällä 2014, luin jonkin verran Derridaa ja yritin päästä perille dekonst- ruktioista menetelmänä, kriittisenä strategiana.

Taiteilijan tekemien valintojen läpinäkyvyys esitel- lään välttämättömyytenä, vaatimuksena taiteelle. Olen toisaalta myös tätä mieltä siltä osin, että taiteilijan on usein hyvä viestiä jotain lähteistään suhteessa omiin tekoihinsa ja niiden tarkoitusperään. Tämä synnyttää luottamuksen katsojan ja teoksen välille. Mutta pitäi- sikö kaikki valinnat olla näkyvillä ja arvioitavina?

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

[Pe(a)u commun, masques blancs -teoksesta]:

This is explicitly about classification!
Random images, but the act of archiving
gives them value.

[Näkyjä 14.5.2015]:

It's not just a picture, but a lot more.
There was an image in the beginning, where
the collage started, or I wonder if it was so.

It's about the process of making collage: you
start to see things, forms, very sensitively, when
you are in the process.

The exhibition doesn't only remain on a
conceptual level - - I can see all the details, but
there is a lot more under the surface - - through
materiality this is being conveyed.

Herkkyys havainnoida maailmaa, really looking
and digging into details, trying to split them.

It's almost humbling... This seems that you're
sharing things that are important to you, and
you are doing it with [by? through?] your own
language. it's almost like a retrospective.

[Pe(a)a commun, masques blancs]:

Onko teksti tässä hakemistoteksti, vai
analyysi kuvasta?
Se on metodi.

[Untitled, Tino Sehgal, 2013]:

The mediated quality of touch

Maybe you are not able to define things, they
are escaping definition here. And maybe you are
doing it on purpose.

Teksti todella on myös metodi tässä teoksessa. Kuten
myös seminaarin loppupuolella kerroin, koostin
lomakkeen perustuen oman katsomiseni analyysiin.
Motivaatio tälle oli ärsyyntymiseni itseäni, se että
määritän kohtaamiani ihmisiä niin helposti näköha-
vaintooni liittyvien ennakkotulkintojen kautta: kas,
tuo näyttää homolta, ja tuo ei kyllä näytä suomalaisel-
ta. Näkemiseni on välillä selvästi rasistista, ja tämän
ymmärrettyäni halusin alkaa purkaa tätä mekanismia
minussa. Pe(a)u commun, masques blancs:ssa olen jär-
jestellyt tulkintojani määrittävät tekijät pyrkimyksenä-
ni näyttää niiden huteruus. Työn nimi on sanaleikki,
joka viittaa Frantz Fanonin klassikkoon *Peau noire,*
masques blancs, korostaen valkoisen katsojan yli-
vallan tiedostamista: Iho voi olla yleinen ja yhteinen,
mutta sitä katsotaan valkoisesta näkökulmasta. Ja
valkoinen taas on harvinainen (peu commun) ihmis-
kunnan mittakaavassa tarkasteltuna.

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

[Näkyjä 14.5.2014]:

Nämä muodot ovat muotoja työstä seinän toisella puolella

[Clencairn Manxie...]:

It's too abstract - - hard to grasp and get.
They are leftovers from the process, and they become nicer than the actual work.

The text [näyttelyteksti] seems mysterious, but it gives a lot of answers!

[Pe(a)a commun, masques blancs]:

Onko lomake kuvitteellinen, vai onko se todellinen? Onko se antropologinen dokumentti? Ja jos se on todellinen lomake, se on aika kamala!

I'm thinking of the actual ambiguity of the images that we see - - we see so many images all the time, and you don't really know, where they come from.

There is a gap between text and illustrative image. *Walter Benjamin* said that an image doesn't mean anything without a caption.

Hall on dekonstruktion popularisoija, ja dekonstruktio on läsnä tässä näyttelyssä. [Mutta miten päästä siitä eteenpäin, onko jotain muuta?]

[Yksi opiskelija ilmoitti oivaltaneensa yhteyden Tino Sehgal:n Venetsian biennaalin teokseen. Hän sanoi ilahtuneensa tästä oivalluksesta. Hän myös kuvaili, kuinka ymmärrettyään yhteyden hän muistaa performanssin juuri sellaisena, kuin se teoksessa mukana olevissa tulosteissa on. Kaksi muuta osallistujaa taas kertoo tulkinneensa, että kuvassa kaksi ihmistä on puistossa.]

Leveä, harmaasävyinen silkkipainokollaasi tuntui tavoittavan harvoja. Halusin koota hyvin esteettisesti miellyttävän kollaasin, ja olin tyytyväinen miten se istui kellarigallerian seinällä kun hienostunut graffiti. Samalla halusin myös testata sitä, miten koko näyttelyn alueella voi rakentaa merkityksen ja selityksen verkostoa: teoksen nimi ja näyttelyteksti liittyvät elimellisesti toisiinsa, ja selittävät toisiaan. Teos toimii myös vastinparina vastapäätä olevalle Pe(a)u commun, masques blancs -teokselle, ja toivoin, että se saisi poliittisen lisäulottuvuuden sen yhteydessä. Ikävä kyllä ainakaan seminaarissa näitä seikkoja ei tavoitettu.

Olen erittäin tyytyväinen näihin muutamiin taide-teoreettisiin viittauksiin, jotka seminaarissa tehtiin. Tämäkin huomio sai minut etsimään käsiini Benjaminin esseen *A Small History of Photography*, jonka loppupuolella hän toteaa, että "- - where the caption comes in, whereby photography turns all life's relationships into literature, - -". Kuvan ja tekstin vuorovaikutus interferoi - ne kasvattavat toinen toistaan, laajentaessaan viittausten verkkoa toisaalta kohti totuutta, toisaalta kohti taidetta. Lainaus jatkuu: "- - and without which [caption] all constructivist photography must remain arrested in the approximate." Clencairn Manxie -työ voisi näin jälkiviisaasti tulkittuna olla juuri tämän ajatuksen kuva: sen valokuvapohjaiset, repaleiset rasteri-aihiot toimivat benjaminilaisittain todistusaineistona todellisuudesta, jonka vasta kuvateksti tekee luettavaksi.

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

But anyway it has to be something meaningful to the maker.

There are personal angles involved, but also links to wider context, to society.

What we are talking a lot about here, is that we are wondering about the origin.

The maker wants to preserve the moment.

Maybe there is this belief or faith in images. Or in words.

There is this image and text -thing in the whole exhibition and we are now with our discussion performing the confusion between image and text.

Is there a meaning in making an exhibition where you cannot get it, or cannot get everything? Is there a purpose in leaving the viewer to choose their side. Is it important to just make and make and make, without getting - - [to a conclusion?]

Tämäntapaiset huomautukset ihmetyttävät minua taidepuheessa. Miksi taiteilija tekisi jotain, joka ei ole hänelle merkityksellistä? Toisaalta tämä minuun sisäänrakennettu asenne kertoo omasta suhtautumistani taiteeseen. Se, että se on tärkeää ja merkityksellistä tekijälleen saattaa johtaa lopulta esimerkiksi vaatimukseen taiteen poliittisuuteen: taiteella täytyy olla kyky paljastaa, liikuttaa ja saada aikaan jokin muutos.

Toisaalta, taiteen merkityksellisyys on myös tulkittavissa tekemisen merkityksellisyydeksi. Haluan tehdä minulle merkityksellisiä asioita. Taiteilija, joka ei halua tehdä itselleen merkityksellisiä asioita, on itse asiassa kiinnostava ajatusleikki: minkälainen taiteilija hän olisi? Mikä olisi hänen motiivinsa?

Tämä on minulle itsestäänselvää, mutta olen kiitollinen tällaisen havainnon julkilausumisesta.

Tämä oli kiinnostava huomio, sillä se muistuttaa minua aikaisemmista pohdinnoistani. Olen miettinyt, miksi minusta ei tunnu ollenkaan yhtä houkuttelevalta tehdä esimerkiksi tekstiin, liikkeeseen tai valoon pohjautuvaa taidetta. Kuva on minulle hyvin merkityksellinen, enkä ole varma miksi. Ehkä se liittyy siihen, että se on aina välttämättä representaatio, kuva *jostakin*. Toisinto on kuvan luonne. Ja toisintamisen prosessi on tila minulle, paikka, jossa saan äänen.

lhanaa!

Voiko mistään taidenäyttelystä ymmärtää kaikkea, ja tavoitellaanko sitä? Tulkitsen tämän kommentin rakentavaksi päättämällä, että se pyytää vähemmän monitulkintaista lähestymistapaa. Ja tunnustan, että sorrun hämäryyteen usein, ja että tämä on minulle ehkä vaikeinta taiteilijuudessa: miten antaa katsojalle tarpeeksi vinkkejä kokonaisuuden hahmottamiseksi, mutta kuitenkin siten, etten selitä hänelle töitäni tyhjiin?

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

Toisaalta, eikö se ole se syy, miksi arkistojja alkaa arkistoidaan: hämmennys. Hän ei tiedä. Kaikki nää, jotka keräsi arkistoja, Linné vaikka, ei tiennyt alussa mitä tekee, mitä varten.

There is an attitude here.

The text is correspondence made visible.

Is it possible to have an artist's persona that is as fragmentary as the images?

Is the writer of the text invented? Someone called "Raunio" ["Ruin"] would fit the exhibition so well.

Why is this archival stuff going on? It is still very different things going on here!
But then, there are artists, who work like this, like Tacita Dean.

Maybe the exhibition is just that she's showing work that she's been doing over the course of one year.

There are really political work also here. But there is vagueness here, that we don't know [it for certain]. Because usually in biennials and such we know about the artists who are political and doing works that are political, and archival, and we also know what they are aiming at with their work.

[Pe(a)a commun, masques blancs]:
Se menetelmä, se arkistointi muuttuu tärkeämmäksi kuin se itse sisältö.

Surprisingly, archiving images is not as common as archiving other things. See Aby Warburg [the art historian on this matter]

Minusta tämä on kaunis luonnehdinta tieteellisestä työstä, ja soveltuva minusta taiteilijallekin. Lisäksi, sen alkuperän ollessa luonnontieteellisessä perustutkimuksessa, se tuntuu kuitenkin sisältävän ajatuksen taiteen itsenäisyydestä. Taidetta hämmennyksen vuoksi on minusta kiinnostavalla tavalla jossain 'l'art pour l'art -ideologian että utilitaarisen taidekäsityksen välimaastossa: toisaalta, taiteilija saa tehdä mitä vain, mutta toisaalta, hämmennyksen käsittely tähtää usein ymmärryksen saavuttamiseen, jolloin se on käytännöllistä, sivistävää ja yhteiskuntaa hyödyttävää.

Näyttelyssä on noin vuoden aikana tekemiäni töitä, mutta en ole keräillyt niitä mukaan vain tällä perusteella. Olen käsitellyt niissä kaikissa muistamisen prosessia, näkemisen ja tietämisen fragmentaarisuutta, etäisyyttä - tiedollista, sosiaalista, poliittista, henkilökohtaista.

Minua kiinnostaa tehdä poliittista taidetta ilman, että se huutaa sanomansa ennen kuin katsoja pääsee edes kunnolla näköetäisyydelle. Pidän hitaasti aukeavista ja oivalluksen tuottavista teoksista kuten Meir Gal:n Armpit (2002), Minna Henrikssonin Sensitometric experiment in Polaroid (2012), ja Mary Kelly:n oevureista yleensä. Tämän vuoksi otin tämänkin hämähämmästyksen viittaavan kommentin kohteliaisuutena: on huojehtavaa, että työskentelyni poliittisen aspektin pystyy tunnistamaan ilman sapluunamaalausta ja textmarkkeja.

Kuten alussa olimme sopineet, aivan keskustelun loppupuolella osallistujat saivat vielä esittää suoraan minulle suunnattuja kysymyksiä, joihin yritin vastata. Ennen ensimmäisiä kysymyksiä tapahtui kuitenkin vielä pohdintaa siitä, että *there are things that are meant to remain, and things that are meant to be lost*. Tämä vastakainasettelu ja sen kohtalonuskon kyseenalaistaminen on havaittavissa muun muassa vastakkainriipusteluilla Pe(a)u commun...- ja Clencairn Manxie...-teosten välillä. Ja *you always have to choose, because there are so many pictures coming to you all the time*.

Puhuimme myös hetken siitä miten näyttelyssä on esillä *two modes of working: the archivist and the traditional artist's way of working*. Nämä koettiin ristiriitaisina, ja olin havaitsevani lievää ärsyyntymistä siitä, että näyttely ei tuottanut perustelua näiden työskentelytapojen rinnakkaisuudelle. Minusta tuntui, että vastausta jahdattiin todella, ja koetin muotoilla sitä.

Aluksi en täysin ymmärtänyt, enkä vielääkään allekirjoita näiden kahden toimintatavan erilaisuutta ja etäisyyttä. Mutta kun minulle selitettiin, että taiteilija työskentelee värien ja muotojen kanssa, voin adoptoida tämän näkemyksen hetkeksi. Tästä näkökulmasta käsin voin todeta, että arkistojen tarkan ja kirjaimellisen katseen ja taiteilijan myös tarkan mutta metaforisen katseen välinen huojuminen on minulle luonteenomaista – muun muassa jälkimmäisen terapeutin ja kasvatuksellisen näkökulman vuoksi. Tämä näkökulmien limittyminen auttaa minua päästämään irti täyden kontrollin tavoittelusta alleviivatessaan näkemisen ja kokemisen häilyvyyttä, subjektiivisuutta, historiallisuutta.

Arkistoinnin tarve on minuun sisäänrakennettua; ehkä se on lapsen tyydyttämätön yritys selittää maailma valmiiksi, huokaista ja mennä turvallisien mielin nukkumaan. Taiteilijan suorittama kritisointi tätä järjestelmää

kohtaan on se kasvatuksellinen puoli, joka karkaisee minua kohtaamaan maailman sellaisena, kuin luulen, pelkään ja todellisuudessa myös haluan sen olevan: selittämätön, *floating*, ja täten myös erilaisuuden ja poikkeaman salliva, moninaisuudesta tyydyttävä.

Tilaisuuden kyselyvaiheessa vaikutti siltä, että teoksen Pe(a)u commun, masques blancs lomakkeen alkuperä ja tekotapa oli todella mietityttänyt monia. Minua kritisoitiin sanavalinnoista teosluettelossa: pelkkä Imagon-merkintä teoksen kohdalla ei paljastanut useille sitä, että teoksessa on myös taidegrafikan vedoksia. Kun huomausin, että tekotapa käy ilmi myös Raunion näyttelytekstistä, kävi ilmi, että monet eivät todella olleet lukeneet sitä, tai että usean lukukerran jälkeenkin tämä tieto oli jäänyt heiltä huomaamatta.

Minua neuvottiin, että "Jos haluat, että ihmiset lukee tekstin, sen pitäisi olla seinällä". Tämä on varmasti hyvä neuvo tuleviin näyttelyihin, joskaan ei juuri minulle kovin mieluinen. Näyttelyseinällä oleva teksti on pakottava tulkintakehys, kun taas näyttelylehtinen on olemassa niille, jotka haluavat ymmärtää. Seinällä oleva teksti antaisi minusta liikaa tilaa arkistojalle, ja pakottaisi taiteilijan vain alisteisen muodonantajan rooliin.

Minusta tuntui seminaarin muuten rakentavasta ja hyvin hedelmällisestä keskustelusta huolimatta, että keskustelijat turhautuivat siitä, että teokset eivät avautuneet heille pelkästään katsomalla. Se, mikä tässä vastaanotossa minua eniten ihmetyttää, on sen kielimä avoimuuden puute: näyttelyyn ei tultu katsomaan mitä se tarjoaa, tutustumaan uuteen maailmaan ja tapaamaan kuvata asioita. Sinne tultiin ottamaan se, mitä haluttiin nähdä. Ja jos nähty ei täyttänyt katsomisen halua, sitä ei yritetty tyydyttää näyttelytilasta löydettävillä vihjeillä. Tämä yhdenlaisen näkemisen ja katsomisen mekanismi on juuri se, jota vastaan halusin useassa työssäni, erityisesti

Pe(a)u commun, masques blanc:ssa taistella: kaikkea ei voi eikä pidä selittää yhdellä katseella. Maailma on paljon monimutkaisempi.

Tämä löytämisen ja ymmärryksen vähittäinen kehittyminen on hyvin tärkeä osa sekä omaa työskentelyäni että tavoitteeni tekemässäni taiteessa, minkä vuoksi pyrin noudattamaan sitä myös ripustuksessa. Olen itse vakuuttunut siitä, että hitaat, itse rakennetut oivallukset tuottavat suuremman vaikutuksen kuin esimerkiksi spektaakkelinomaiset aistikokemukset.

Kirjoitin näyttelyiden elämyksellisyydestä jo ennen näyttelyni avautumista (kts. s. 7), ja seminaarissa toinen opettajista, Riikka Stewen, vahvisti omaa tulkintaani eräässä sivuhuomautuksessaan. Kun kuvanveistäjä Lotta Mattila saapui galleriaan keskustelun jo käynnistyttyä Stewen kommentoi, että tämä on hyvin erilainen kuin Mattilan Kuvan kevät 2014 -näyttelyssä ollut suuri *Hei sun hevoset karkaa*-veistos. Stewenin kuvailusta minulle syntyi käsitys siitä, että opettaja piti meidän työskentelyjämme vastakohtaisina. Akselilla, jonka toisessa päässä on elämyksellinen, sensaatiomainen, tai ainakin suoran kehollisen kokemuksen kautta liikuttava taide, ei ole minun vaan Mattilan teokset.

Aivan keskustelun lopuksi Stewen piti lyhyen ja minulle hyvin merkityksellisen monologin siitä, kuinka *each culture has its own grid of what makes sense*. Ja kuinka *each of them has their own blind spots – things that we just don't see*. Se, että tämä tulkinta nousi keskustelussa esiin on minulle erityisen tärkeää siksi, että se tiivistää paljon sekä tavoitteestani taiteilijana yleisesti että näiden esillä olevien teosten suhteen: pyrin juuri katsomisemme ja näkemisemme tavan paljastamiseen, sekä tuomaan esiin niitä rakenteita, jotka saavat meidän näkemään asiat juuri niin kuin ne näemme.

2.2 Keskustelu: James Prevett 5.2.2015

I Non-fixing

Torstaina 5.2.2015 klo 10 James Prevett tuli niin sanotulle työhuonevierailulle näyttelyyni – katsomaan ja kommentoimaan opiskelijan opettajalle esittelemiä teoksia ja ideoita. Taiteilija kertoi käyneensä jo kerran aikaisemmin näyttelyssä opiskelijaryhmän kanssa. Tuolta kerralta hänen mieleensä olivat jääneet erityisesti työt Pe(a)u commun, masques blancs (tästä eteenpäin Pcmb) sekä Näkemistä ja katsomista (Berger & Hall), tästä eteenpäin B&H. Nämä ovat hänen mielestään *most clear*: teemat, joista ne puhuvat ovat siis Prevett:lle selkeimmin hahmotettavissa. Näistä hän nostaa esiin katsomisen (looking), luokittelun (categorisation), luokan (class) ja sukupuolen (gender). Hän toteaa jopa, että "I can read them straight away." Prevett pohtii nimeämiensä teemojen tunnistamisen ohjaavan häntä ajattelemaan kolonisaatiota useamman teoksen kohdalla. Lisäksi Pcmb:stä hän huomauttaa, että vaikka hän ei ymmärrä tekstiä, hän ymmärtää, että kyse on kategorisoinnista.

Prevett:lle Pcsb:n koostamisprosessiani selostaessani sain itsekin vihdoinkin muotoillekseni sen, mistä siinä itse asiassa on kyse: työllä pyrin erottelemaan sen, mitä kuvassa todellisuudessa on siitä, mitä minä siinä luulen näkeväni. Useassa tätä teosta koskevassa keskustelussa olen kertonut sen alkumotivaatiosta: huomasin olevani turhautunut ja vihainen itselleni aina silloin tällöin mieleeni lätkähtävistä rasistisista tulkinnoista, ja halusin tehdä näille myrkyllisille ajatustottumuksilleni jotain. Tällä teoksella en siis halua pelkästään osoitella toisten ihmisten ennakkoluuloja vaan purkaa rasistista ajattelurakennetta myös itsessäni.

Prevett on britti, ja ymmärtää kertomansa mukaan suomea vain hieman. Hän myös olettaa, että kansallisuutensa vuoksi hän tunnisti John Bergerin ja Stuart Hallin välittömästi, mikä saattaa hyvin pitää paikkansa, sillä useat suomalaiset ovat olleet ymmällään kuvakaappaus-

ten äärellä. Tapaamisemme aikana hän palaa usein tähän teokseen, ja viimeisimpinä huomioinaan hän alkaa miettiä B&H:n tulosteita enemmän: hän kertoo olevansa tyytyväinen että ne ovat osa näyttelyä, juuri niin kuin ne ovat: suorastaan raikkaina (*fresh*). Hän pohtii, miksi en näytä suoraan alkuperäistä videolähdettä, ja vastaa tähän itse: yhden hetken valitseminen jättää liikkumatilaa katsojalle, se ei ole täydellinen selitys. Kyseessä on juuri valittu ja ikuisesti kadotettu hetki, niin kuin John Berger toteaa.

Toisaalta teoksen sisään rakentuu kiinnostava ristiriita, Prevett jatkaa. "Hall is about non-fixing": Stuart Hall kulttuurintutkimuksen isoisänä on juuri kaiken kiinnittämisen ja betoniin valamisen vastavoima. Kun Hall sidotaan yhteen tiettyyn hetkeen, yhteen ruutuun, tekemäni ele Prevett:n mukaan sekä vahvistaa hänen työnsä viestiä että kieltää sen. Itse valitsin Hallin tähän kunnioittaakseni juuri edesmennyttä ajatustottumusten murskaajaa, mutta vieraani mukaan eleeni luo myös mehukkaan ristiriidan tämän moninaisuuden tähtäävän työn ja yhteen kuvaan tiivistetyn viestin välille.

II Varhainen kissateos

Clencairn Manxie... -teoksen kohdalla kysyin suoraan, miten Prevett kokee ja tulkitsee sitä. Monissa muissa yhteyksissä katsojat ovat pitäneet sitä erityisen abstraktina ja vaikeana tартtua. Prevett kuitenkin linkittää sen edellisiin teoksiin erityisesti työn nimen kautta; hän tunnistaa manxie-kissarodun hännättömäksi erikoisuudeksi, ja yhdistää kuvatekstin Miss Livingstonen lääkäri ja tutkimusmatkailija David Livingstoneen, olettaen heidän olevan pariskunta. En voi ikäväkseni ottaa kunniaa tämän yhteyden tarkoituksenmukaisuudesta, ja kerronkin Prevett:lle, että teoksen nimi on internetistä löydetyn alkuperäisen kuvan kuvateksti. Kaikesta huolimatta, hän on jo löytänyt yhteyden kolonialismiin, jota minäkin pyrin rakentamaan sijoittamalla Clencairn manxie -teoksen vastakkain Pcmb:n kanssa.

III Näkyjä 14.5.2014

Aloitamme Näkyjä 14.5.2014 -teoksen katsomisen kääntämällä tämän nimen englanniksi sanoilla *views* tai *sights*. Prevett kertoo pitävänsä tätä, Etäisyydet-kirjateosta sekä Untitled, Tino Sehgal, 2013 -työtä näyttelyn kaikista henkilökohtaisimpina. Pyydän Prevett:iä kertomaan minulle, miten hän kokee teoksen ja hahmottaako hän siinä jonkinlaista rakennetta ilman täyttä ymmärrystä siitä, mistä teoksessa olevat tekstit kertovat. Prevett toteaa ilokseni, että "I read it that it's tumbling down from the top", mikä oli juuri yksittäisten vedosten jäsennostapa. Hän kuvailee teosta leikiksi, jossa rakentuu oma visuaalinen kieli. Jokainen vedos muuttuu referenssiksi johonkin toiseen, ja teoksesta hahmottuvien viiden pystypylvään sisällä viittaukset liikkuvat sekä ylhäältä alas että takaisin ylös. Prevett toteaa, että teos hajoaa kieleksi.

Keskustelun loppupuolella myönnyn vastaamaan Prevett:n tiedusteluun siitä, miten keräsin materiaaliini teokseen: lähdin eräänä iltana kävelyllä kameran kanssa kotoani Töölöstä Jätkäsaarta kohti. Ilma oli erityisen kirkas ja keltaiseen taittuen oudon lämpimän värinen. Otin muutamia kuvia, kunnes kamerani lopetti toimimisen. Päätin jatkaa kävelyä, ja painaa mieleeni ne erityisen maagisilta vaikuttavat reitin kohdat ja asetelmat, joista olisin halunnut ottaa kuvan. Heti kotiin tultuani kirjoitin nämä "näkyne" ylös, yrittäen pysyä mahdollisimman uskollisena sille hauraalle vaikutelmalle, joka minulla vielä oli mielessäni.

Muutama päivä myöhemmin kävin kertakäyttökameran kanssa kuvaamassa lähes kaikki samat näyt, ja saatuani sekä tämän että korjatun kinofilmikamerani filmin kehityksestä, aloin työstää teosta näistä kahdesta aineistosta – dokumentaatiokuvista ja lähes runomuotoisesta tekstistä – käsin.

"So the text came first", oli kommentoijan yllättynyt ensireaktio. Hän nyökytteli vihdoinkin todella kiinnostuen teoksesta, ja totesi, että tämä lähtökohta olisi kiinnostava monessa muussakin yhteydessä. Hän myös huomautti, että teos nykymuodossaan voisi levittyä lisää, ja sitä voisi laajentaa kokonaiseksi näyttelyksi, koska "it is a system you developed". Tämä oli erityisen rohkaiseva kommentti, ja koska teoksen työstäminen oli minulle hyvin mieluisaa, saatan todella ottaa siitä tulevaisuudessa vaarin.

Keskustellessamme Näkyjä 14.5.2014 -työstä tulin myös sanallistaakseni jotain itselleni uutta. En ollut aikaisemmin täysin ymmärtänyt, että ehkä enemmän kuin mitään muuta, kuvaan prosessin aikana tuottamissani ve-

doksissa juuri sitä, mitä kumpikaan lähtökohta-aineistoni – ei tekstit eikä valokuvat – onnistuneet vangitsemaan. Pyrin tavoittamaan siis sitä, mikä teki näyistäni arvokkaita ja merkityksellisiä kuvia: hetkien valon ja sen luoman tunnelman. Tai niin kuin Professori Päivikki Kallio etsintäni muotoili (Kallio 2015¹), valo painaa kuvan.

Olen aikaisemmin useissa grafiikantöissäni, erityisesti syväpaino- ja puupiiroslaatoillani, tiedostanut tämän osittain: laatalle kaivertamani, itse luomani valo elähdyttää hahmot. En ole kuitenkaan ymmärtänyt valon läsnäoloa näin konkreettisena, ikään kuin välttämättömänä osana teknistä toteutusta, niin kuin Kallio siitä puhuu. Itse asiassa, se ei ole myöskään vain tekninen komponentti, valituksen onnistumisen ennakkoehto, vaan jonkinlainen hengenpuhaltaja. Minua houkuttaa kääntyä tässä Roland Barthesin Valoisa huone –teoksen (suom. 1985) puoleen. Kirjassa todetaan, että *valokuva on referenssin emanaatiota*:

Todellisesta läsnäolleesta ruumiista virtaa säteilyä, joka lopulta koskettaa minua, joka olen tässä - - valo, vaikkakin käteen tuntumaton, on tässä ruumiillinen väline, kuin jonkinlainen valokuvatun kanssa jakamani iho.
(Valoisa Huone, 87)

IV Omakuva

Siinä, mihin vedoksissani pyrin, oli kyse juuri Barthesin edellä muotoilemasta: valokuvan kanssa jakamastani ruumiittomasta valon kokemuksesta, sen välittämien säteiden löytymisestä myös muististani. Myös seuraavassa teoksessa keskustelumme keskittyy valoon: omakuvassa liikkeen vaikutuksesta päällelmenävä valo saa Prevet:n mielestä katsojan ymmärtämään, miten teos on tehty. Kyseessä on omakuva, joka on tehty jäljentämällä omaa liikettä. Hän kuitenkin huomauttaa, että valolaite tekee teoksesta vuorovaikutteisen, eikä hän ole varma, tuoko se tarpeeksi lisää sisältöä teokseen. Onko valon syttymiseen ja sammumiseen jotain lisää perusteita tarjolla, vai olenko liioitellut tuottaessani katsojan oivallukselle näin suurieleiset puitteet? Onko päällä oleva ja sammuva valo muotona liikaa teoksen hienovaraisuudelle?

Toisaalta, teoksessa on kyse myös valokuvallisuudesta. Kuva syntyy joka kerta, kun kohde kävelee valon editse. Kameran laukaisijaa painetaan joka kerta, kun kohde on etsimässä halutulla tavalla. Täten näyttelyn kävijöistä tulee lukemattomia välähdyksiä, ikään kuin niitä mustepisteitä, joista myös oma silhuettini teoksessa koostuu. Barthes (1985) toteaa, että ensimmäinen löytö, jonka hän teki valokuvan luontoa etsiessään oli tämä: ”Se, mitä valokuva jäljentää loputtomiin, on esiintynyt vain kerran: valokuvaus toistaa mekaanisesti sellaista, joka ei voi enää koskaan eksistentiaalisesti toistua.” (ibid., 10). Minä tein Omakuvassani samaa. Jäljensin itseäni tussilla kalvolle piste pisteeltä, hetki hetkeltä. Ainoa tapa, jolla pystyin mekaanisesti jäljentää samat läsnäolon hetkeni, oli taidegrafikka.

¹ ”Light impresses the image on the screen or printing surface.”

V *Untitled, Tino Sehgal, 2013*

Näyttelyn niin sanottuna kansikuvana toiminut *Untitled*, Tino Sehgal, 2013 vaikuttaa jättävän Prevett:n kylmäksi: hänen mukaansa teos ei avaudu ollenkaan, ja hän ei osaa alkaa purkaa sitä oikein mistään suunnasta. Prevett kertoo kyllä tunnistavansa Tino Sehgal:n, ja tuntevansa useita tämän performansseja. ”My problem is that I don’t know anything about the piece, so to me it’s about Tino Sehgal only”, hän toteaa. Tämä on minusta jälleen kiinnostava huomio, jälleen uusi tapa kokea – tai olla kokematta – teos.

Aikaisemmin ne muutamat katsojat, jotka ovat tunnustaneet työn lähtökohdan ja ovat kertoneet pitäneensä Sehgal:n *Untitled*-teoksesta Venetsian biennaalissa 2013, ovat pitäneet myös tästä teoksesta. Yksi heistä jopa totesi että tunnistettuaan teoksen hän muistaa Sehgal:n performanssin juuri sellaisena, kuin olen sen kuvannut omassa teoksessani. Toisaalta eräs näyttelyvieras, joka tunnisti Sehgal-viitteen, mutta joka ei ollut liikuttunut työstä Venetsiassa, ei pitänyt minunkaan työtäni erityisen kiinnostavana.

Nämä huomiot pohjaavat tietenkin vain muutaman yksittäisen näyttelyynkävijän mielipiteisiin, mutta niiden ja Prevett:n lausuntojen jälkeen en voi olla lisätulkitsematta niitä, löytämättä niistä sellaista tunnistamisen elettä kuin Barthes:n kertoja Valoisassa huoneessa (s. 75–76):

Tutkiskelin pientä tyttöä ja lopulta löysin äitini. - - Kerrankin valokuva antoi minulle tunteen, yhtä varman kuin muisto. - - tämä talvipuutarhavalokuva - - sointuu niin äitini olemukseen kuin minun suruuni hänen kuolemasta.

Barthesin kertoja puhuu valokuvasta, jossa hänen äitinsä on lapsi, vain viisivuotias. Hän ei voi siis mitenkään *muistaa* äitiään sellaisena, mutta silti hänelle vain tämä kuva kykenee tarjoamaan *totuuden* hänen äidistään, joka nyt on kuollut. Samoin näyttelyynkävijä ei voi muistaa performanssia sellaisena, kuin olen sen kuvannut – performanssissa jokainen hetki on erilainen, ja lisäksi olen peittänyt valokuvan, joka viittaa yhteiseen referenssiimme puupiiirrosvedoksilla.

Barthes erottaa valokuvan analyysissään totuuden ja todellisuuden selvästi toisistaan. Hän kuvailee valokuvan olennaista olemusta sanoilla *tämä-on-ollut*: valokuva on yhtä aikaa sekä todellisuutta että menneisyyttä (Barthes 1985, 82). Kuitenkin, vain joissain valokuvissa hän kertoo voivansa havaita totuuden piirteitä (ibid. 108). Minua kihelmöi ajatus, että saatan teoksellani houkutellessi esiin jonkun toisen ihmisen kokeman subjektiivisen totuuden, kerätä yhteen ne säteet, jotka virtasivat kohteesta sen muuttuessa subjektista objektiksi. Teoksessani totuuden houkuttelee ehkä esiin laajennettu punctum – ei mikään itse valokuvassa, vaan taidegrafikan elementit, jotka liikauttavat valokuvaa, tekevät siitä seikkailun.

Jos olen tullut tarjonneeksi totuuden Tino Sehgal:n teoksesta, jonkinlainen ympyrä sulkeutuu näyttelyssäni: halusin tutkia sitä, miten itse muistan, miten ja minkälaiset rakenteet muokkaavat tapaani muistaa. Halusin aloittaa sukellukseni sen kartoittamiseen, minkälaisia reunaehtoja muistijärjestelmässäni on totuutta tavoittelevalle muistiinpainamiselle. Ja nyt tämä ehto vaikutti toteutuvan myös jonkun toisen mielessä.

Ehkä tämä ehto on taipuisaa ja nopeasti maatuvaan tyyppiä, joka pian ravitsee jotain uutta totuutta. Mutta vaikka on varmasti liikaa ja hätiköityä toivoa, että olen päässyt hieman lähemmäksi sitä, miten yleinen ja yksityinen voivat ovat toteutua teoksissani, toivon sitä silti.

2.3 Sanottua

Allaolevat huomiot olen kerännyt lähinnä niinä kolmena sunnuntaina, joina olin itse valvomassa näyttelyä. Halusin nostaa nämä muistiinpanoni osaksi tätä kirjallista työtä, sillä ne ovat minusta joko näyttelyäni tukevia huomioita tai kiinnostavia alkuja tulevaan.

Näyttelystä kirjoitettiin yksi arvio EDIT-taidemediassa, ja se on mukana liitteissä tämän osan sivulla 33.

Remember = re + member -> muistaminen on uudelleen raajoittamista, jäsenten antamista rampautuneelle muistille.

Ajatus 25.1.2015

Ennen muistelua muisto on vain torso, melko mykkä pallo, jonka pinta on sileä ja tarttumaton. Muistelu alkaa muiston pinnan karhentamisella, jonka myötä siihen voi alkaa kiinnittää asioita: toisia muistoja (?), muiston määrittäjiä – ajallisia, paikkasidonnaisia totuuksia. Muisto saa raajat, se voi alkaa liikkua ja kiinnittyä myös muisteltuun hetkeen. Muistosta tulee dynaaminen HUOM: tässä ei mitään kantaa muiston sisältöön! Sitä ei ole, sen määrittää vain tästä hetkestä muisteleva muistelija.

Ajatus 25.1.2015

It is interesting how you are not dealing with what is in the image but with the image - - All these pictures are layers of the image, eh?

Näkyjä 14.5.2015 –teoksen äärellä sanottua

Näistähän tää toinen selvästi näkee jotain ja tää toinen katsoo jonnekin.

Näkemistä ja katsomista (Berger & Hall) –teoksesta sanottua

Onks näitä enemmänkin?

Pe(a)u commun, masques blancs –teoksesta sanottua

Puhuessani Omakuvasta, ja kertoessani sen tekniikasta, ymmärsin jälleen itsekin jotain uutta teoksesta. Olin alun perin päättänyt vedostaa pistejäljennöksen omasta silhuetistani offset-laatalta suoraprässillä sen vuoksi, että muulla menetelmällä en saisi yhtä vaivattomasti tehtyä yhtä suurta laattaa, jolta voisin vedostaa kuvan useaan kertaan samanlaisena päällekkäisyyden ja tärähtäneen vaikutelman saavuttamiseksi. Tämän auki puhuessani ymmärsin, että omakuvia voi olla kaksi, tai useita, vain koska ne ovat vedoksia, taidegraafikkaa. Omakuvani voi olla rehellisesti epävarma, epäehea ja kesken vain koska olen graafikko. Taidegraafikkous tarkoittaa minulle tässä, niin kuin myös laajemmin moninaisuutta, elämän ja olemisen kompleksisuuden hyväksymistä.

Ajatus 8.2.2015

Me ei osattu avata tätä.

Etäisyydet 1–3 –teoksesta sanottua

2 Keskusteluja näyttely/ssä/stä

Sä käytät selvästi valokuvaa lähtökohtana.

Ei ole eheä, eikä kerro liikaa. Viittaa moneen suuntaan. Pidän siitä, että tää jättää asioita auki ja ite ajateltavaksi.

Pitää otteessaan koko näyttelyn ajan. Usein näyttelyt joissa tulee käytyä on joko visuaalista tykitystä, tai sitten jos on teoriaa, niin sitten se on laahaavaa. Mutta tässä kiinnostus säilyy koko näyttelyn, mmm, mitalta - - Asiat ei oo liian selviä, mutta kyllä ihmiset voivat saada ne selville katsomalla ja keskittymällä - - ei tää läkähdy-
tän kuitenkaan, eihän tota tekstiä oo niin paljon.

Näyttelystä sanottua, 8.2.2015

Vaikka on vaan kaks huonetta niin tiloja tässä onenemmän. Esimerkiks toi pöytä, jossa saa lukea tota zineä. - - Hienoa, että on tällasia käsin tehtyjä zinejä esillä. Ei kauheen usein nää tällaista galleriassa

Etäisyydet 1–3 -teoksesta sanottua

Erityisesti teos Etäisyydet 1–3 käsittelee kuolemaa barthesilaisittain. Tai siinä suhtaudun valokuvaan tällaisen asenteen kautta: valokuva laskee elämää, kuolemaa¹ tms. Miksi näin on just tässä? Koska suhtaudun siinä etäisyyteen, tai laitan Etäisyyden ilmenemään poissaolon ja ikään kuin väkisin läsnä tekemisen kautta: asiat on läsnä, mutta myös aina potentiaalisesti poissa, aina takaovi auki, sillä ne on osana montaasia. Ne roikkuvat koko ajan kiinni muissa paikoissa.

Teos on selkeimmin fotomontaasi, sillä siinä kuvapinta koostuu todella vain valokuvien leikkeistä, vaikkakin digitaalisista. Ehkä juuri tämän takia se niin vahvasti etäisyyden ja läsnäolon kivuliaan etsinnässä kiinni? Se on siinä maailmallisuuksien² rajalla? Ja lisäksi: teos, joka on eniten valokuvaa, on myös tosi hyvin linjassa Barthesin kanssa.

Ajatus Etäisyydet 1–3 -teoksesta

¹ Katso OSA I, s. 10.

² Katso OSA I, s. 26–27



Fiktiivinen haastattelu

Tämä haastattelu Hannah Höchin (1889–1978) kanssa perustuu luvun lopussa (s. 29) luettelemaani aineistoon. Kuten todellisissa haastatteluissa, tässäkään en ole syötännyt taiteilijan suuhun mitään, mikä ei taiteilijaan kirjallisuuden kautta synnyttämäni suhteen mukaan vastaa hänen ajatuksiaan. Kuten aikaisemmissa haastatteluissa, myös tässä fiktiivisessä keskustelussa pyrkimyksenäni on pohtia ja työstää omaa ymmärrystäni kollaasista. Se, miten tämä eniten eroaa todellisista tilanteista, on oman tulkintani määrä: tässä minä tulkitsen suoraan lähde-teksteistä, en välittämistäni suullisista tiedonannoista. Tietyllä tapaa tässä on siis yksi käännös – kasvokkai-

kustelun litteroiminen – vähemmän, mutta toisaalta taas lukematon määrä enemmän käännöksiä: olen lukenut historioitsijoiden ja teoreetikkojen arkistoista muodostamia tekstejä ja tulkintoja, joista olen koostanut omat tulkintani kollaasin merkityksistä.

Tässä luvussa heijastelen myös Höchistä lukemaani suhteessa omiin ajatuksiini tähän mennessä keräämästäni aineistosta, kysyen kysymyksiä Höchin kautta itseltäni. Tämä luku lopettaa tutkimukseni, jossa olen hakenut Johdanto-luvussa esittelemälleni hypoteesille vastauksia – tai oikeastaan uusia näkökulmia – haastattelun lisäksi taiteellisen työskentelyn ja teoreettisten poimintojen kautta.

Hei, ihana että sä pääsit tulemaan. Voidaan pitää tää ihan lyhyenä ja kompaktina, mun ei oo tarkoitus mitään massiivista selvitystä tässä vaiheessa enää tehdä. Lähinnä haluisin kysyä sulta joistain sun asenteista suhteessa fotomontaasiin, ja sit voitais mieltiä, että miten noilta parilta elävältä, tai siis nyky-kollaasitaiteilijalta saadut lausunnot... Että onko niiden tekemisissä jotain yhteneväisyyksiä sun periaatteisiin. Ajattelin että tän haastattelun voisi aloittaa tällä yhdellä sun näytellytekstillä¹, vuodelta –

Se on vuodelta 1929, he heh, sitä tykätään lainata joo paljon. Ja oli kyllä kiinnostava lukea ne Niinan ja Marjan haastattelut, yllättävän paljonhan niissä oli yhteistä, tai siis tunnistettavaa.

Niin sä et oo kauhean paljon kirjoittanut itse omasta työstäsi? Tai näin mä muistan jostain lukeneeni.

Joo niin en. Kyllä oon ehkä ollut taipuvainen ajattelemaan, että se työ itsessään selittää, ja sen nimi. Nimethän mä annan oikeestaan kyllä kaikille. Pitkiäkin nimiä, heh he.

Sun töitä on tosiaan selitetty jo monen vuosikymmenen ajan. Mä löysin pari tällasta, tota, mun mielestä hyvää tiivistystä. Niin että ootkohan sä samaa mieltä. Että toisaalta näissä sun kollaaseissa olis läsnä, tai sä käsittelisit käsitettä **adandon**, eli niin kuin hylkäämisen, torjunnan kautta kulttuuria, ja mitä nyt ympärillä kohtaat. Ja toisaalta **determination**, eli päättäväisyys ja määrätietoisuus ois niinku erityisesti läsnä?

No joo, enhän mä voi kieltääkään, jos joku niin on kirjoittanut. Kyllä se oli ihan siinä dadankin hengessä mukana Että yritettiin näyttää miten asiat voitaisiin tehdä ihan eri lailla, ni siinä mielessä voi niitä lähestyä tollaisenki sanan ku torjunnan kautta. Että ajatellaan että monet totutut tavat vaikka ajatella, pukeutua ja muistaa asioita ei ole yhtään vähemmän satunnaisia kuin jotkut toiset, mitkä vaan on kaiken kansan hyväksymiä. Eli ne vanhat tavat voisi ihan yhtä oikeutetusta hylätä, että siinä mielessä. Ja sen abandon-asenteen kautta, eli kai sen vois ilmaista just sinä dekonstruktivisena asenteena taiteellisessa työskentelyssä, että hylkää totutun ja rakentaa jotain uutta, ihan uusia näkökulmia totuttuun. Kyllä mä siis pyrin samalla sellaseen vapautumi-

¹ Katso OSA I, s. 17

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

seen, tai vapauden tunteen saavuttamiseen. Että ei se ollut torjumista vain sen eleen takia vaan sillä oli kans syynsä, halu vapautua.

Ja tossa jälkimmäisessä on tietyllä lailla paradoksi sisäänrakennettuna: toisaalta mulla on tietty olemassa aika kurinalainenki esteettinen strategia ja ne tietyt eleet jotka siihen liittyy, mutta se kuitenkin suuntautuu aina kohti ambivalenssia, päättämättömyyttä. Tavoitteena on saavuttaa sellainen tila, jossa ei oo yhtä totuutta: että jää leijumaan eri vaihtoehtojen, niiden eri kuvanosasten väliin. Mutta kyllähän mä näin tämän niissä sunkin töissä siellä Myymälä2:ssa. Eli ehkä se vaan on kaikessa kollaasissa, se on sen menetelmän juuressa, ytimessä.

Joo toi ambivalenssi, siitä mä mietin tosta toisestakin näkökulmasta - - että kun sulla on kai tää yleisen ja yksityisen käsittely, tai niiden yhteensovittaminen - -

Vai sovittamattoMUUS!

No ne just, aivan. Niin just tää tematiikka ollut mukana, monissa töissä, monella vuosikymmenellä. Mua se kiinnostaa, tai mä omissa töissä koetan sitä kauheesti aina jotenki ratkaista, ja se on jotenki tosi vaikeeta. Voisikse kertoa vähän näistä sun strategioista?

Jaa-a, kai se lähtee siitä kaikenlaisen vähintäänkin binäärisyyden tunnistamisesta. Että kaikkeen on enemmän kuin yksi vaihtoehto. Kaikki voi olla todellista ja epätodellista samaan aikaan, se riippuu vain näkökulmasta. Ja tietoisesta on vain lyhyt askel tiedostamattomaan. Tätä jakoa on helppo tökkiä fotomontaasilla, leikkaat vaikka vaan reiän johonkin kuvaan, tai liimaat sen päälle toisen sattumanvaraisen kuvan niin siinä uudessa, just syntyneessä vierauden tunteessa saattaa olla jo sisäänkäynti tiedostamattomaan.

Ja sit tietty huumorin ja vakavuuden, tai syvällisyyden, yhdessä oleminen samassa kuvassa. Useinhan ne tulee ihan sen meediumin mukana, yrittämättä: se vastakohtien rinnastaminen synnyttää primitiivireaktion naurun, mutta sitten sen hörähdysten jälkeen kun kattoo sitä kuvaa uudestaan, siin siellä voikin olla jotain tosi karua tai surullista.

Ehkä just sen takia oonki sitä mieltä, että fotomontaasissa on helpompi päästä kaikenlaisten tunnepohjaisten esteiden yli. Siis helpompi ku vaikka piirtämisessä tai missään muussakaan, ku niissä ei voi oikeestaan yllättää itseään niinku montaasissa voi! Mutta eihän kaikki montaa-sitkaan tietty oo mitenkään kauheen vapauttavia välttämättä, jos ne on liian selkeitä tai niinku kliseisiin perustuvia. Niiden pitää jäädä sellaseen ratkaisemattomuuden tilaan. Sellaseen, että ei todella tiedä että ollaanko tässä nyt runollisia vai rienaavia.

Että sellasta päättämättömyyttä, just sellasta häilyvyyttä ja epävarmuutta, sitä mä oon ainaki käyttäny strategiana. Ja sit tää silpominen ja runteleminen tietty, joka liittyy varmasti kaikille kollaasien ja montaasien tekijöillä tähän hommaan. Ihmisen kuvat ja niiden hajottaminen saa varmaan tehokkaimmin aikaan sen efektin, mitä mä tavoittelen... Siis sellasen että se yhteenkuuluvuus ei pelkästään naurata vaan se kuva pitää kohdata, jollain lailla niinku kaltaise-naan. Ja tässä tietty avainasemassa on mulla ainakin ollut silmä, se on kyllä sellanen leitmotif, sitä ei vaan voi olla katsomatta...

Mitäs muuta... No sitten sen silvotun vastakohtana täytyy olla jotain ehjääkin, joku viite koskemattomaan maailmaan. Se taas edustaa sitä paikkaa, missä ne kuvien fragmentit on jotenki pilaamattomina. Ja sitten ku ne häväistyt palaset on sen alkuperäisen, yhtenäisen kanssa yhdessä, niin syntyy parhaimmillaan hyvinki vahva groteskiuden kokemus. Mä en kauheesti muista mitä musta on kirjoitettu, mutta joskus joku sen muotoili niin että tää groteskius on sitä mun retoriikkaa. Niin mä sanon sit vielä sen niinku strategiaks! Heh he.

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

Musta tuntuu, ja oon lukuukki että sun töitä on muutoinkin katsottu silleen, että ne on paljon monimerkityksempiä ja määrittelemättömämpiä kuin monien muiden varhsiten kollaasin ja montaasin tekijäiden, esimerkiksi siis vaikka berliinin muiden dadaistien.

No joo, mut toisaalta myös sanotaan, että mun montaaseista näkyy kiinnostus formalismiin ja ihan vaan esteettistä kuvantekoa kohtaan. Keskityin kyllä ainakin berliiniläisiä dadaisteja enemmän visuaalisuuteen, mutta toisaalta mulla on myös aina ollu mukana joku ohjaava teema, sosiaalinenki syy siihen teokseen. Niinku just toi naisen identiteetti, ja sukupuolisuhteet, tai niiden epäsuhtaisuus, ne on ollu mukana melkein aina, ja aika, aika tota ironisesti kanssa.

Ehkä se kontrasti tässä, ja mun uralla muutenki tulee sen takia niin hyvin esiin että ne aikaisimmat, siis Dada Fairin työt oli kuitenkin eniten suunnattu dadan sisäpiirille, ei niinkään ehkä kaikelle yleisölle. Niissä mä kyllä koin saavuttavani juttuja, ja tein tosi isojakin montaaseja, mitä muutkin arvosti, mut et niissä ei ollu sitä ominta ilmaisua ihan kuitenkaan. Niissä ei ollut vielä niin paljon sellasta tarpeeks monimielistä naurua ja pilailua, ne oli vakavampia. Varmaan ihan siitä syystä et niitä ees oltais voitu esittää samassa paikassa ku Heartfieldin über-vakavia kuvia, heh he - -

Ja ehkä siinä monimielisyydessä on taustalla myös sitä mun omaa elämänasennetta, niinku vaikka sitä että ei sen tarvitse taiteeseen rajoittua sen vallankumouksellisuuden. Se ainut ns. julistus, jonka kirjoin, on just mun työn puolelta Ullsteinilla. Sitä on sanottu kirjailun manifestiksikin, he heh, se mitä kirjoitin 1918. Se oli sellanen puolustautumispuhe pelkkää koristelua vastaan: taiteen tarkoituksen ei pitäisi olla vaan todellisuuden jäljentäminen jollain realistisilla kuva-aiheilla edes kirjailumalleissa. Pitäisi ennemmin pyrkiä dokumentoimaan oman sukupolvensa henkeä ja arvoja... Tai no toihan on kyl dadan ajatusten kanssa paljon samoilla linjoilla, vaikka käytännössä tota mun soveltavataiteen leipätyötä katottiinki pahasti taidekentällä.

Mut se sellanen hajanaisuus, epäeheys, siinä mielessä se oli kyllä mun elämän asenteessa, että mua ei vaikka kiinnostanut kyllä edes luoda mitään yhtenäistä tyyliä, mikä tietty tulkittiin tosi pitkään harrastelijamaisuudeks. Ois varmasti ollu helpompi saavuttaa edes jotain menestystä taiteilijana, jos se oma tyyli ois ollu tunnistettavaa, ja pysyvämpää. Mutta silti mieluummin oon kyllä nauttinut omasta kehityksestä ja muuttumisesta. Ja tyylin rikastamisesta. Ajattelin, että jos mun kehittyminen taiteilijana esti mun menestymisen, niin olkoon sitten niin. Silleen mä ajattelin.

Myöhemminhän sun fotomontaasien kehittyminen meni selvästi abstraktimpaan suuntaan. Jotkut on niistä kirjoittanut, että sekin oli aika dadaismin hengen vastaista, vai oliko se? - - Niinku, mmm, jos dadassa se kuvamatskun käyttö perustellaan just sillä, että sen alkuperäisen kuvan merkityksen voi tunnistaa, ja sen tunnistamisen kautta se uusi yhteys vasta on radikaalia ja kumouksellista. Ja sulla jo aika varhaisessa vaiheessa oli tosi paljon läsnä just se, mistä mä kyllä tykkään, se kuvan silpominen paikoitellen ihan tunnistamattomaksi, abstraktiksi. Se kuva on niin kuin mukana siinä kollaasissa niiden kuvallisten elementtien - värien, tekstuurien, muotojen - takia. Ja -

No mutta eihän se abstraktio ollut missään noista, varsinkaan myöhemmissä montaaseissa, aiheena sinänsä. Siitä silpusta syntyi jokin aihe, joka saatto sellaisenaan olla aika ei-esittävä, mut se nimi kyllä sitten viimeistään sitoi sen johonkin tiettyyn aiheeseen. Ni onko se sitten enää mikään abstraktio, jos sen nimi on vaikka että Kun tuoksut kukkivat [kts. s. 28] tai vaikka Teollisuusmaisema. Tai - - tai no itse asiassa, olihan niitä jotain varhaisia maalauksia, missä kokeilin sitä abstraktiota ihan silleensä. Mutta montaaseissa en, ennemminkin kyllä ite niistä töistä ajattelen että se silppominen oli sillä lailla sanastoa, niin kuin niiden kollaasien kieltä. Kieltä mistä sitten aina rakentuu jokin lausuma...

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

Niinku vaikka toi vuoden 1955 työ **Gesprengte Einheit**, oisko se vaikka **Räjähtänyt kokonaisuus**?

Tai ehkä **ykseys**, Räjähtänyt ykseys. No vaikka siinä just se niin sanottu abstraktinen silppu on sellasta ilmaisuja, jolla alleviivasin työn tarkoitusta, tai siis sitä, mitä mä halusin, että se merkitsee.

Ni mitä se sit tässä merkitsee?

No just sitä, että se ykseys on räjähtänyt, ei oo mitään ykseyttä! Se lämpäre siinä työn keskeillä, siis se jokin maailma jonka voi erottaa siitä tausta-avaruudesta, on ihan silppua! That's the point. Eli se kollaasisilppu, sen kollaasin kollaasius, kuvastaa sitä, mitä mä tarkoitan sillä työllä, mitä se työ merkitsee. Ei oo ykseyttä, ei oo yhtä näkökulmaa, vaan miljoona.



Hannah Höch: *Gesprengte Einheit* (1955)

Lähde: Boswell & Makela 1996, 165

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

Joo toi on kyllä ihan tosi mielenkiintoista, ja mä ajattelen kyllä just, tai siis tosi samalla lailla. Mut niin. Onks se silti aika epä-dadamaista, että irrottaa ne kuvat niistä merkityksistään, vähän niinku kieltää niiden alkuperäiset merkitykset, tai ei ees kiellä, vaan ei **OTA KANTAA**? Vähän modernistista, että ottaa sen matskun ihan niinku annettuna?

Voi kai sen silleenkin tulkita, mutta kyllä mä ajattelen että se silppuaminen just hajottaa sen alkuperäisen ihan täysin, ja tarjoaa sellaisen uuden maailman, joka siinä abstraktiota lähentyessä on tosi vieraannuttava. Mitä useampi leikattu reuna, sitä kauampana se on ehyestä maailmasta ja siitä sen koskemattomasta, alkuperäisestä viestistä. Koska sitä ei myöskään voi kieltää, että se alkuperäinen matsku on peräisin just tästä meidän maailmasta, ja se on meidän kaikkien saatavilla. Ja sit silti siitä voi tuottaa jotain ihan vaikka minkälaisia uusia maailmoja, ajatuksia, vaihtoehtoja. Kyllä mä ajattelen että se on se noiden kollaasien ydin. Ja sehän on taas tosi dadan henkeä, se samanaikainen kiistäminen ja myöntäminen, etäisyys ja läheisyys, vanha ja uusi.

Ja myös se yksityisen ja yleisen välinen pohdinta säilyy siellä mukana, eikä ainoastaan niissä kerronnallisimmissa montaseissa, missä on tällanen vähän niinku tarinallinen vinjetti, niinku vaikka ”kaksi androgynyä hahmoa tanssii tiellä”. Koska se yksityinen/yleinen siis liittyy just siihen matskuun, koska just siitä kaikkien saatavilla olevasta lehtikuvastosta, ja siitä, mille kaikki altistuu, muodostuu sitten yksityinen identiteetti. Yleinen ilmapiiri sosiaalistaa ja muokkaa yksilön identiteetin ja minän tietynlaiseksi... Ja just tää näennäinen ero ja rajanveto on jännittävää! Miten niin me ollaan yksilöitä, kun me ollaan näiden kaikkien samojen paineiden alla! Ja tässä on taas myös dada-linkki: se alunperäinen voima siinä liikkeessä tuli siitä sodanvastaisuudesta, siitä traumasta, minkä se synnytti se sen huomaaminen, kun nää ylistetyn modernit yksilöt syöksyy nimettömään, tarpeettomaan kuolemaan. Niin sama juttu on näissä kollaaseissa. Ne niinku, mmm, näyttää sen, sen miten se ajatus siitä yksityisestä yhtenäisestä yksilöstä tuhoutuu. Tai no ehkä nyt ei ihan tuhoudu mutta redusoituu siihen massiiviseen yleisen spektaakkeliin - -

Silloin Berliinissä 1917 ja 1922 välillä, odotettiin sotaa ja elettiin sellaisessa tilassa, mitä mikään herkkyyteen kykenevä olento ei olisi voinut hyväksyä. Niin ehkä sellainen vieraantumisen tunne ei voi koskaan kadota. Sellainen syvä *alienation* sellaisesta ympäristöstä, mitä jotkut yritti vielä elää arkena. Ja sitten vielä toinen maailmansota vain vahvisti sitä tunnetta, ja vaikka sen jälkeen kaikki tuntui helpolta aikaisempiin koettelemuksiin verrattuna, niin luulen kyllä että se epäluulo ja nyrjähdyksen kokemus jäi...

Toi mun etnografinen sarja on hyvä esimerkki tästä. Ja sitä pidän kyllä ihan mun omana juttuna myös, ihan ihka-omana tyylinä. Kuvasin museossa, siis töissä kun siellä olin, primitiivistä taidetta, veistoksia ja muuta. Niitä sitten yhdistelin ihan muihin kuviin, lähinnä naisen kuviin. Siinä on tosi selvästi se vieraantuminen kummastakin alkuperäisestä lähteestä, kaikista niistä tulkinnoista, jotka sun päälle koetetaan siinä hullussa arjessa laittaa.

Luin yhden artikkelin, jossa Maud Lavin kirjoitti juuri näistä sun töistä. Hän kuvaili näitä niinku kaikista sotkusummiksi sun uralla. Se tarkoitti sotkuista siis ihan positiivisessa mielessä, jotenkin silleen että niissä just ei voi redusoida naiseuden ja erityisesti sen Weimarin tasavallan Uuden Naisen käsittelyä pelkästään akselille edistys ja vapautuminen – sorto ja taantuminen. Että niissä sä käsittelet hienostuneesti sellasia feministisiä teemoja kuin itsen näkemistä toisena, ja et ylipäättään hämarrät rajoja itsen kokemuksen ja itsen menettämisen kokemuksen välillä. Mitä ajattelet tästä, onko tossa perää tossa –

No huh huh, joo! Onhan siinä hyvinkin perää, heh he. Olin mä aikaisemminkin kyllä jo, ja näiden *Die Sammlung* –töiden jälkeen myös, pyrkinyt lähestymään naisasiaa vähän monimutkaisemmin kuin puhumalla pelkästään emansipaatiosta tai alistamisesta.

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

No entäs toi rodun aspekti niissä, varsinkaan nykynäkökulmastahan sitä on vaikea jättää huomiotta. Lavin mukaan tossa sarjassa sä selvästi käsittelet sitä etnografista naamio- ja muuta aineistoa sekä ylentäen ja arvostaen että alentaen ja vähän häpeillen?

Niin, ne kuvat, jotka mä otin ja ne, jotka keräsin lehdistä – osa siis on tällasta etnografista materiaalia – niin kyllähän mä käsittelen sitä materiaalina, vain suhteessa omiin tarkoituksperiini siis, enkä ehkä anna sille itsenäistä arvoa. Se toimi allegorisessa suhteessa just tähän naiseuden käsittelyyn, ja alleviivaa mun samuuden ja erilaisuuden käsittelyä. Ja toiseuden ja itsen. Niin, tota... kyllä mä toivoin että niistä tulisi se rajankäynti ensisijaisesti. Niinku etäisyyden ja läheisyyden välillä. Ja että nää kaks erilaista aineistoa, silvotut etnografiset ja naisen kuvat altistais näkemään sitä ihmisyyttä monista eri näkökulmista.

Tälleen jälkikäteen mä ymmärrän tän näkökulman tärkeyden, mutta siitä huolimatta se tuntuu vähän epäreilulta, tollon 1930-luvun vaihteessa kaikki oli vaan niin paljon suljetumpaa. En mä osannut silloin haastaa kolonialistisia ajatuksia, kun mä en ollut tullut muodostaneeksi mitään muuta näkökulmaa kuin se, mikä mulle esiteltiin just siellä museossa vaikka. Tai siis oli mulla näkökulma, mut se oli sama kuin muuhunkin kuvaan, sirpaloiva ja uusia tulkintoja etsivä.

No mutta toihan kuulostaa jo aika edistykselliseltä!

Mmm. Kysymyksiä mä joka tapauksessa kysyn enemmän ku väitän mitään, ja pyrin avaamaan uusia tulkintoja niissä kuvan fragmentista toiseen tapahtuvissa siirtymissä. Siis muita tulkintoja kuin pelkästään ne dikotomiat, vieras ja tuttu, kaunis ja ruma, itse ja toinen. Että hämmentää, tai kuvata sitä hämmennystä, mikä niihin esiteltyihin aiheisiin liittyy.

No tota täähän alkaa kuulostaa jotenki tosi paljon sellaselta, mitä mä oon kuullu myös nykykollaasin tekijöiltä. Tai tosi paljon samoja, suuria teemoja, siis kaikki nää

1) *Epävarmuus ja sen kuvaaminen*
2) *Ihmisenä oleminen, naisena oleminen*

3) *Odotuksista selviytyminen*
4) *Ihmisenä olemisen mysteeri*

todellakin tuntuu toistuvan. Haluaisiksä kommentoida näitä vielä jotenki? Ja sitä, että oonko mä nyt tehny vääriä tulkintoja?

No mut eiks noi oo sellasia aiheita, mitkä on just niin suuria, että niitä lähinnä käsitellään taiteessa? Muut alat ei saa niistä mitään otetta, niin taide sentään osaa kysyä niistä jotakin. Tai siis enhän mä kiellä niitä käsitelleeni, mutta en voi sanoa myöskään, että se se mun käsittely ois johtunu siitä, että oon montööri.Hmm, ehkä toi eka, epävarmuus ja sen kuvaaminen pitää noi kaikki sisällä, ja se on myös hyvin alkuperäisen kollaasin ja dada-montaasin hengen mukaista. Epävarman, välitilassa, maailmojen välissä olemisen kuvaaminen... tai joku sellanen.

Ja sitten toi naisena oleminen, se on kyllä ollut mulla teemana pitkään, joskus vähän vähemmän, mutta aina se on noussut sitten uudestaan. Mutta johtuukohan se siitä, että naisena kohtaamani odotukset tekisi mun olemisesta niin kollaasimaista, sirpalemaista, että mun oikein pitäis valita menetelmäksi montaasi? Vai johtuuko se siitä, että meidän kokemusmaailma on kaikkienensa pirstaleista?

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa

Niin no se on kyllä hyvä kysymys, hyvä just siksi ettei siihen varmaan saa vastausta. Ja toi on kyllä hyvä pointti, että kaikki noi teemat on kyllä tosi perustavanlaatuisia... Mutta siitä huolimatta, mä haluaisin vähän vääntää niistä lisää. Kun musta on tuntunut just niissä aikaisemmissa keskusteluissa siltä, että kyse siinä tekijöiden asenteesta ei ole **pelkästään** sellasesta ihmisyyden ihmettelystä vaan että siihen tekemiseen sisältyy selvä sosiaalinen tiedostaminen: nää taiteilijat käsittelee ihmisten välisiä suhteita ja just siitä näkökulmasta, että asiat vois olla toisin! Vois muistaa menneen elämänsä toisin, vois olla äitinä erilainen, vois - -

Vois olla erilainen ylipäänsä, niin. Ja että se elämä ei oo vaan rationaalista päätöksentekoa, jossa kaikki palautuu tosi-epätosi-akselille.

Niin just, ja musta ne teokset, mitä just vaikka Niina Lehtonen-Braun ja Marja Viitahuhta tekee, ja omat teokseni kanssa, ne kannustaa tutkimaan niitä sosiaalisia ja yhteiskunnallisia rakenteita, joita me kohdataan. Vaikkakin aika hienovaraisesti, ihmettelyn, etsimisen, hämmästelyn kautta.

No mutta sehän on kyllä dadan henkeä ainakin, sen mä voin sulle sanoa.

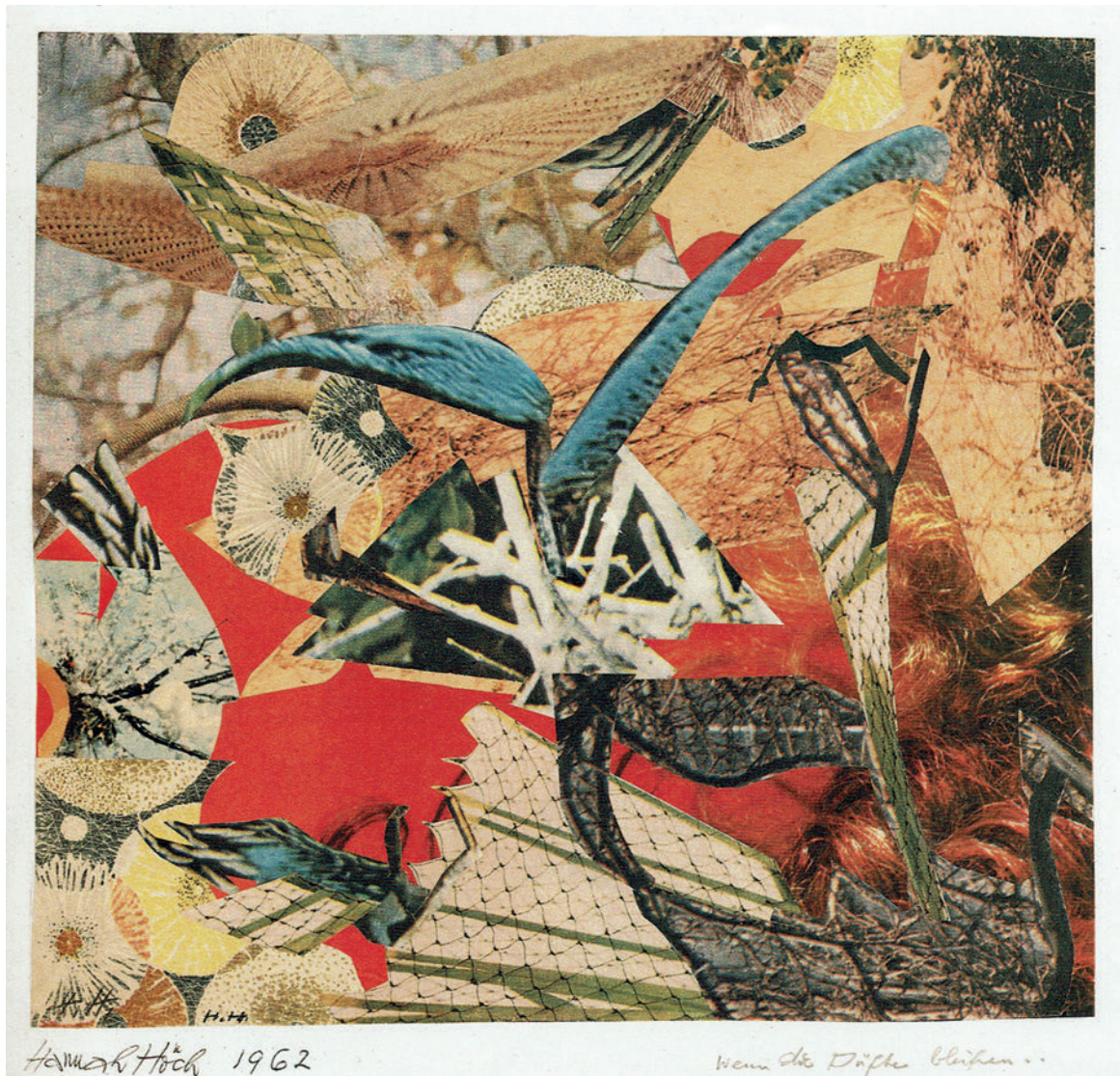
Mmm. Mmm. Hmm tota joo. No, ehkä mä voisin vielä kysyä sulta tosta mun hypoteesista, joka oli siis se että musta tuntuu että kollaasin, sisältäen fotomontaasin siis, ja muistamisen välillä on jokin erityinen suhde. Että kollaasin muoto selittää muistamista. Mitä tota, mitä mieltä sä oot? Tunnistatko sä tällästä yhteyttä sun teoksista?

No se konkreettisin tapa millä ne yhtyy on just se, että se materiaali, jota kollaasissa ja montaa-
sissa käytetään, on jotain muuta kuin välitön ele, että sitä ylipäänsä voi sanoa materiaaliksi, eli
se voisi mahdollisesti joskus olla osa jotain arkistoa. Ja se edustaa jotain muuta kuin itseään. Ja
se on välttämättä mennyttä. Eli siis jos ajattelee suhteessa vaikka maalaukseen, jossa ne eleet on
sen tekijän läsnäoloa, ja sen maalauksen läsnäoloa kohteena. Kollaasin tekeminen on ikään kuin
jonkin uudelleen tekemistä, missä se kohde mitä tehdään uudelleen, on muualla ku siinä teok-
sessä. Se on ehkä se, mikä jotenki määrittää sitä suhteessa muistamiseen. Muisteluhan on myös
uudelleen keräilyä, re-collection in English.

Joo, joo. Tota tätä voi jatkaa vaikka kuinka pitkään, mut mun pitää varmaan päästää sut lähtee eteenpäin!
Kiitos ihan valtavasti!

Kiitos vaan, ja hyvää jatkoa!

3 Kollaasista Hannah Höchin kanssa



Hannah Höch: Wenn die Düfte Blühen (1962)

Lähde: Boswell & Makela 1996, 171

Ades, Dawn; Butler, Emily & Herrmann, Daniel F (toim.). 2014. **Hannah Höch**.
Lontoo: Whitechapel Gallery & Prestel Verlag.

Boswell, Peter & Makela, Maria (toim.). 1996. **The Photomontages of Hannah Höch**.
Minneapolis: Walker Art Center.

Dickerman, Leah (toim.). 2005. **DADA**. Washington: The National Gallery of Art ja New York: Distributed
Art Publishers, Inc.

Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit. Lavin, Maud. Teoksessa L-M. Rossi (toim.)
Kuva ja vastakuvat – sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa. 1995. Helsinki: Gaudeamus, 149–178.

Dadaism. Carter, Curtis L. Dadaism. Teoksessa M. Kelly (toim.)
Encyclopedia of Aesthetics, volume 2/6. 2014. New York: Oxford University Press, 247–251.



4 Loppusanat //////////////////////////////////////

Joitakin kysymyksiä on esitetty minulle useita kertoja tämän prosessin aikana, ja joitakin olen kysynyt itseltäni toistuvasti. Nämä ovat läsnä työssäni rivien välissä, ja nyt kun tutkimukseni on tullut opinnäytteeni osalta päätökseen, voin koettaa vastata näihin.

Miksi et kirjoita John Heartfieldistä?

Heartfield ei ole minusta yhtä kiinnostava kuin Hannah Höch, koska koen hänen taiteensa ideologisuuden liian ilmiselvänä: se alkaa pelkistää taidetta, riisuu sen ambivalenttisuudesta. Ja tämä ambivalenttisuus, päättämättömyys, on minulle ehkä tärkeintä kollaasissa.

Koen, että omat kollaasini ovat ensisijaisesti hajallaan: niissä on fyysisiä rakoja, ja ne voisi ehkä jopa lukea moniosaisiksi teossarjoiksi. Minä en kuitenkaan käsittele niitä siten. Ne ovat hengeltään kollaaseja: vaikka kuvatasoja voi ollakin monta, niissä on yksi kuvapinta. Tämä pinta muodostuu vasta katsojassa, joka hyväksyy sen ambivalenttisuuden, ja samassa hyväksynnän eleessä joutuu hyväksymään päättämättömyyden maailmankuvan laajemminkin.

Kollaasin materiaalisuus, eikö se ole tärkeämpää kuin filosofia? Ja voiko näitä erottaa?

Olen rajannut kollaasin materiaalisuuden lähes kokonaan pois tutkielmastani, vaikka kollaasi menetelmänä määritellään usein juuri fyysisten ominaisuuksiensa kautta (kts. OSA I, s. 11 & 13). Olen sivunnut sitä vain sen verran, että olen tullut tietoiseksi sen erilaisista merkityksistä eri taiteilijoille. Minulle on selvinnyt, että Niina Lehtonen-Braun ammentaa paljon kuvien ja objektien materiaalisuudesta, niiden fyysisestä olemuksesta siinä todellisuudessa, jossa hän työstää teoksiaan. Marja Viitahuhdalle materiaalisuus on taas alisteista ideoille ja teoksen alkusyyille. Hannah Höchistä on puolestaan kerrottu, että hän erityisesti uransa edetessä alkoi käyttää painettua kuvaa keskittyen sen kuvapinnassa ilmentyvään materiaalisuuteen: leikkaamisella hän hajotti kuvamateriaalinsa merkityksen täysin, ja tarttui ainoastaan painotuotteen fragmentissa ilmentyvään tekstuuriin ja väriin.

Höch siis ikään kuin mitätöi kuvan kontekstin, ja teki siihen pedatuista symbolisista merkeistä indeksisiä. Täten hänen soveltamansa materiaalisuus lähenee filosofiaa: käytetty kulttuurinen kuva-aines irrotettiin sovitusta merkityksestä, ja asetettiin puhumaan aivan toisella äänellä. Alkuperäinen symboliarvo katosi tyystin, jolloin myös väite sen luonnollisuudesta silpoutui.

Ymmärrätkö kollaasia nyt paremmin? Ja jos, niin miten?

Halusin opinnäytettäni aloittaessani päästä käsiksi kollaasiin sen menetelmän takana. Näin jälkikäteen voin sanoa, että tavoittelin sen noemaa, olleellista olemusta, ja myös löysin sille itseäni ihastuttavia tulkintoja. Taiteilijahaastattelut konkretisoivat minulle samanaikaisesti lukemaani teoriaa, ja alleviivasivat kollaasia inhimillisen kokemuksen epäheyden kuvana. Ne tukivat sekä omaa tuntumaani kollaasista erityisen totena ilmaisuna että teoriaa kollaasista postmodernin kuvana.

Entäs se muistaminen? Tuliko hypoteesi todistetuksi?

Kollaasin ja muistin, tai muistamisen, välinen erityinen suhde. Erityisen totuudellinen suhde. Erityisen totuudellinen vastaavuus. Kollaasin ja muistin vastaavuus todellisuuden kanssa. Kollaasin ja muistin sama todellisuus maailmassa. Totuuden tuottaminen maailmassa, joka on pirstaloitunut. Kollaasi tuottaa totuudelle muodon maailmassa, johon voi saada yhteyden muistamisen pirstaloituneisuutta tutkimalla.

Hypoteesini epämääräisyydestä ja laajuudesta saattoi jo työni alkuvaiheessa päätellä, että en onnistuisi tuottamaan siitä varmoja lausumia. Olen kuitenkin sitä mieltä, että juuri tätä hypoteesia tutkiessani löysin sille entistä

paremmin artikuloituja muotoja. Tällaisiksi luen esimerkiksi Christine Poggin ajatuksen, jonka mukaan kollaasin totuus perustuu siihen, että se kierrättää jo jaettuja, kulttuurisia merkkejä (kts OSA II, s. 9). Tai oman huomioni siitä, että kollaasin eleet suuntautuvat aina menneisyyteen, jolloin niiden välittömyyttä peittää jonkinlainen arkiston ja muistista kaivamisen harso.

Toisaalta minusta tuntuu, että hypoteesin käsittely jäi vielä puolitiehen, mutta toisaalta en ole varma, kuinka paljon pidemmälle siinä voisin yltää. Olen erityisen tyytyväinen taiteilijahaastatteluissa keräämääni aineistoon ja kollegoideni kiinnostuneisiin reaktioihin. Ne vakuuttivat minut siitä, että aiheeni on tärkeä, vaikka en osannut sitä parhaimmalla mahdollisella tavalla paketoita. Keskusteluiden kautta onnistuin tavoitteessani pohtia ja määrittää paikkaani nykytaiteen kontekstissa.

Olin varmasti hyötynyt tiukemmasta rajauksesta. Olin voinut keskittyä esimerkiksi pelkääntään muistin metaforaan arkistona, ja tuottaa tästä lähtökohdasta kollaasiteoksia. Tai ehkä... kollaasin ja menneen suhteeseen, ja miten se on analogista valokuvauksen *tämä-on-ollut*-luonteelle. Tai jotain vielä paljon, paljon rajatumpaa.

Aiheen ja hypoteesin loputtomuus toisaalta laittoivat minut todella urakoimaan oppinnäytteeni kanssa, mutta toisaalta myös johdattivat sellaisille löydöksille, joita en muutoin olisi tullut kohdanneeksi. Erityisen kiinnostavaa oli juuri havaita, että sekä kollaasiin että valokuvaan sisältyvät arkiston käsitteet eivät ehkä ole kovin kaukana toisistaan. Arkistoon ja arkistointiin – niin kuin muistiin ja muistamiseen – liittyvät valinnat, valtasuhteet ja sisäänrakennettu paradoksi ikuisen läsnäolon ja hitaan tuhoutumisen välillä alkoivat kiinnostaa minua kovasti, ja myös johdattaa seuraavien teosten suunnitteluun.

Menneen todellisuuden totuudellisuus, tai siis sen totuuden ambivalenttius – niin kuin Roland Barthes sen esitteli – oli yksi tärkeistä työtäni rikastaneista löydöksistä, jonka äärelle minut johdatti toinen haastattelemistani taiteilijoista. Tämä valokuvan olemuksen hapuilu tuntuu minusta resonoivan kollaasin noeman kanssa, joka lähteissäni määritettiin päättämättömyyden tilaan jääväksi, heilumiseksi tämän hetken itsepintaisuuden ja menneisyyden välttämättömyyden välillä.

Miksi tämä työ piti tehdä?

Nimesin työni alussa yhdeksi tavoitteistani etsiä sellaisia keinoja, joiden avulla voisin sekä käsitellä henkilökohtaista hämmennystäni että laajentaa yleistä tietoisuutta. Nyt kollaasia eri näkökulmista katsottuani minusta tuntuu, että tarkentamalla *arkistoivan muistin* käsitteeseen voisin onnistua määrittämään taiteilijuudelleni sellaisen näkökulman, jonka avulla pääsen tähän käsiksi.

Arkistoiva muisti pitää sisällään minut yksilönä, joka nauhoittaa ympärillä tapahtuvaa todellisuutta. Se myös sisältää ajatuksen yleisyydestä, jostain yksilön ulkopuolelle levittyvästä todellisuudesta, jonka totuudellisuus täytyy hyväksyä jotta siinä voi elää, mutta jota ei toisaalta voi saada kiinni sellaisenaan. Arkistoiva muisti ei koostuu objektiivisesta maailmanhengestä vaan rakennetuista nykyhetken ja menneisyyden valinnoista, jotka eivät ole luonnollisia vaan luonnollistettuja. Se on velkaa Walter Benjaminin ja Martin Heideggerin filosofioille samoin kuin dekonstruktion käsitteelle.

Minun tehtäväni taiteilijana on näiden valintojen nauhoittamisen lisäksi paljastaa niiden luonne töissäni. Tämän jo ennakoimani poliittisen toimintatavan (OSA I, luku 3.2 III) muotoilu konkretian kautta, suhteessa kollaasiin ja omaan taidegraafikkouteeni, oli ehkä se suurin saavutus tässä oppinnäyte-projektissani.

////////////////////////////////////

5 Lähteet //////////////

Ades, Dawn; Butler, Emily & Herrmann, Daniel F (toim.). 2014. Hannah Höch. Lontoo: Whitechapel Gallery & Prestel Verlag.

Barthes, Roland. 1985 (suom.). Valoisa huone. Jyväskylä: Gummerus

Boswell, Peter & Makela, Maria (toim.). 1996. The Photomontages of Hannah Höch. Minneapolis: Walker Art Center.

Brockelman, Thomas P. 2001. The Frame and the Mirror – on Collage and the Postmodern. Evanston: Northwestern University Press.

Dickerman, Leah (toim.). 2005. DADA. Washington: The National Gallery of Art ja New York: Distributed Art Publishers, Inc.

Evans, David. 1992. John heartfield – AIZ / VI 1930-38. New York: Kent Fine Art, Inc.

Fredriksson, Inger. 1979. Konsten spränger ramarna – John Heartfield och det politiska fotomontaget. Stockholm: Gotab.

Kelly, Michael (toim.). 2014. Encyclopedia of Aesthetics, volume 2/6. New York: Oxford University Press.

- + Poggi, Christine: "The Pasted-Paper Revolution" Revisited, 84–89
- + Carter, Curtis L.: Dadaism, 247–251

Oksala, Johanna & Werner, Laura (toim.). 2005. Feministinen filosofia. Helsinki: Gaudeamus

Rossi, Leena-Maija. (1995). Kuva ja vastakuvat – sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa. Helsinki: Gaudeamus

- + Erityisesti Lavin, Maud: Androgynia, katsojuus ja Hannah Höchin fotomontaasit, 149–178.

Yksittäiset artikkelit:

Benjamin, Walter. A Small History of Photography. Teoksessa C. Kul-Want (toim.) Philosophers from Kant to the Postmodernists – a Critical Reader. 2010. New York: Columbia University Press, 102–117.

Koriat, Asher & Goldsmith, Morris. 1996. Memory metaphors and the real-life/laboratory controversy: Correspondence versus storehouse conceptions of memory. Behavioral and Brain Sciences Volume 19, Issue 02 June 1996, 167–188.

Rancière, Jacques. 2004. Problems and Transformations in Critical Art. Teoksessa J. Rancière Aesthetics and Its Discontents. 2009. Cambridge: Polity, 83-93.

Kuvalähteet, jos muu kuin yllä:

Busch, Dennis; Hellige, Hendrik & Klanten, Robert. 2013. The Age of Collage. Berlin: Gestalten.

Mother Said – Niina Lehtonen-Braun. 2013. Bielefeld/Berlin: Kerber

5.2.2015

MILLA TOUKKARI MYYMÄLÄ2:SSA

VALIKOIN TEKSTIN ALKAMAAN SITAATIKSI SOPIVALLA KITEYTYKSELLÄ NÄYTTELYSTÄ: TIETOINEN ITSESTÄÄN, MAAILMASTA JA PINNASTA. MIELEEN TULEE PARIISI, JOS NÄYTTELY VOISI OLLA KAUPUNKI.

Olen usein epäluuloinen grafiikkaa kohtaan. Kiinnostukseni siihen nykytaiteen lajina tai genrenä on vähäinen. Taidehistoriallista grafiikkaa kohtaan olen ymmärtäväisempi. Todellisuuden jäljentäminen, visuaalisen materiaalin levittäminen ovat ihan ok perusteita grafiikan aiemmalle olemukselle. Mutta mikä on seulan ja kuivaneulan jne merkitys nykyään ellei taiteen materiaalisuuden ja, pinnan omaamisen ja korostamisen merkityksessä, jopa pinnallisuuden korostaminen?

Milla Toukkarin ,keräily, katsominen, tietäminen, on grafiikkaa sekä juuri tällä hetkellä oikealta tuntuva tapa hahmottaa maailmaa. Näyttely syvenee teos teokselta seuraten otsikoitua lähestymistapaansa. Välineellä, tässä tapauksessa siis taidegrafiikan menetelmillä, ei ole itsetarkoituksellista merkitystä. Toukkari keräilee, katsoo tarkemmin, näkee, ehkä alkuperäisen aiheen ohitse, ja lopputuloksena tietää. Koettu suodattuu kokijan kautta. Syntyy jonkinlainen muotokuva tekijästä, jonka kanssa keräilyä aineistoa katsotaan.

Pe(a)u commun, masques blancs . Sanaleikki, löydetty valokuvat, kuvien kolme henkilöä tarkastelun kohteena, kyselykaavake, mitä kuvissa on? Peu commun on siis ranskaa (huom. aiempi Pariisi-mielleyhtymäni) ja tarkoittaa sanakirjamääritelmänsä mukaan epätavallista ja harvinaista. Peau, myös ranskaa tarkoittaa ihoa, peau commun on siis yhteinen, jaettu tai yleinen ihomme. Ennakkoluuloni grafiikan "pinnallisuudesta" kääntyy ympäri. Iho, ihminen, on pinta, johon katsomiseni ohjautuu. Etsin karvoitusta, sukupuolta ja luokkaa Toukkarin ohjeiden mukaan.

Muistan ja tunnistan seuraavan seinän tanssin. *Untitled, Tino Sehgal* on satunnainen hetki yllätykseen pohjautuvasta koreografiasta, taidemaailmallinen "I was there" -hetki, ylpeys tunnistamisesta, nolous turhasta ylpeydestä, tai ei sittenkään, on hauska hahmottaa katsojien jalat yläreunasta ja paperin alta kiiltävä kultaus, joka muistuttakoon Venetsian kauneudesta.

Lähdeviitteet ihoon (Hall) ja katsomiseen (Berger) ovat esillä kekseliäästi, taas grafiikkana, taas historiana mutta tässä hetkessä. *Näkyjä 14.5.2014* ja *Etäisyydet 1-3* ovat jo tietämistä, estetiikkanaan "hiekkaa on lohea taivasta, ruohoa kuivaa olutta". Kohdatut, nähdyt asiat muodostavat kartan, joka ajallisen etäisyyden päästä alkaa näyttää asioiden väliset yhteydet. Housuttomat jalat kalliolla ja Haydn, rypyt lampussa ja lakanoissa, kaikki keräytyy kokoon.

Milla Toukkari: ,keräily, katsominen, tietäminen

Myymäälä2, UUDENMAANKATU 23 F, HELSINKI 00120

8.2. asti

LYHYET

Näyttelyarvio julkisesta esiintymisestä
EDIT-taidemediassa,
kirjoittajana Anna-Kaisa Koski
[http://www.editmedia.fi/lyhyet/
milla-toukkari-myyimala2ssa/](http://www.editmedia.fi/lyhyet/milla-toukkari-myyimala2ssa/)
vierailtu 12.3.2015

AVAINSANAT: GRAFIikka, MILLA TOUKKARI, MYYMÄLÄ2



ANNA-KAISA KOSKI

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO