

WORKING PAPERS

University of Art and Design Helsinki

F 32

ARTIST AS RESEARCHER

In Between Art and Research

Edited by Maarit Mäkelä & Sara Routarinne

Juhani Räisänen

Leea Pienimäki

Nithikul Nimkulrat

Pia Staff

Jaana Saario





ARTIST AS RESEARCHER. IN BETWEEN ART AND RESEARCH

WORKING PAPERS – TYÖPAPERIT

PUBLICATION SERIES, F 32
University of Art and Design Helsinki

EDITORIAL BOARD
Yrjänä Levanto (editor-in-chief), Pia Sivenius, Susann Vihma

LAY-OUT
Mika Elo

FURTHER INFORMATION
University of Art and Design Helsinki
HÄMEENTIE 135 C
00560 Helsinki
Tel.+358-9-75631, fax +358-9-756 30433
PUBLICATIONS / Annu Ahonen, tel. +358-09-756 30213, e-mail: annu.ahonen[[@](mailto:annu.ahonen@uiah.fi)]uiah.fi
RESEARCH INSTITUTE / Pia Sivenius, tel. +358-09-756 30528, e-mail: pia.sivenius[[@](mailto:pia.sivenius@uiah.fi)]uiah.fi

ISBN 978-951-558-238-6
ISSN 1455-8955

Helsinki 2007

Contents

MAARIT MÄKELÄ & SARA ROUTARINNE: INTRODUCTION	3
JUHANI RÄISÄNEN: KÄYTÄNTÖ JA KIRJOITTAMINEN	5
LEE A PIENIMÄKI: A RESEARCHING ARTIST AS THE GENERATOR AND INTERPRETER OF MEANINGS	10
NITHIKUL NIMKULRAT: SEEING THE <i>SEEING PAPER</i> : LOOKING AT PERSONAL ARTISTIC EXPERIENCE THROUGH ARTEFACTS.....	17
PIA STAFF: TEKSTIILI KERRONNAN JA ARGUMENTAATION VÄLINEENÄ	25
JAANA SAARIO: AUKKOJEN MAALAAMISESTA. ESSEE ERÄÄSTÄ PROSESSISTA.....	32

Introduction

This edition of F-series publications by the University of Art and Design Helsinki is one outcome of doctoral education during the year 2005. In that year the course *Combining Art and Design Practices with Research* introduced the debate around practice-led research in the field of art and design for the artists who were taking preliminary steps as researchers. The following articles are based on a subsection of this course, an international seminar called *Combining Art and Design Practices with Research*, held in the University's School of Design on 12–13 September 2005. The aim of the seminar was to gather together artist-researchers interested in art and design practice-led research and to create a platform for further discussion.

On the first seminar day the presentations were given by invited speakers: two international keynotes as well as four presentations from the University of Art and Design Helsinki. These presentations are published by the University of Art and Design Helsinki in the form of an anthology, *The Art of Research: Research Practices in Art and Design* (Mäkelä & Routarinne 2006). The second seminar day consisted of papers presented by doctoral students. In your hands you now hold a selection of these papers. Subsequent to the seminar the papers were developed further in a writing workshop.

The terminology of this field is still in a flexible stage. To describe individual research projects conducted by artists and designers, the terms *practice-based*, *art-led* and *practice-led research* have been used more or less interchangeably in recent discourse. In a recent British online workshop, Chris Rust defined Practice-Led research as “research in which the professional and/or creative practices of art, design or architecture play an instrumental part in an inquiry. That is not to say that creative practice is research in itself, but it can be a vehicle for an inquiry which adds to knowledge or understanding.” (e-mail, 12 June 2006)

In the context of the Art Universities of Finland, some fields use the expression *artistic research* with reference to research projects where part(s) of the research consists of art practices. These projects, when taking the form of a dissertation at the end of the process, contain elements that are also in something other than linguistic form. At the University of Art and Design Helsinki the first dissertation with artistic production was completed by Taneli Eskola in 1998. At the moment, the number of completed dissertations at the University of Art and Design Helsinki is approximately 60. Nine of these are significantly art-led, and many others draw from art and design practices; however, the relationship between practice and theory, and the manner of combining these two elements, varies.

It should be emphasized that in the University of Art and Design Helsinki all dissertations are expected to meet academic requirements, and they undergo a stringent, scientific evaluation process. In this process, focus is directed to the argumentation through both text and production. These are weighed by scholars and established artists within the specific field. Because of the double-bind to the academic and artistic traditions, the term practice-led research seems to cover the nature of these kinds of research projects in the University of Art and Design Helsinki, even though we are aware that some of the projects tie to the discussions on artistic research topical in the Academy of Fine Arts, Sibelius Academy and the Theatre Academy.

Nonetheless, it seems evident that no clear-cut boundaries can be drawn between the terms practice-based, practice-led or artistic research. The use of the terms and the focus of the studies vary not only in national and international discussion, but also between different institutions in one country. The aim of this *Working Paper* volume is to contribute to this discourse, which has been taking shape in art universities over the last two decades.

In this discussion the product of making, the artifact created during art and design practice – be it a painting, a designed object or a musical composition – is conceived to have a central position. The volume at hand aims to address the ways in which artistic practices meet research practices via five papers written by artist-researchers all conducting their doctoral studies in the University of Art and Design Helsinki. In this way a variety of different possible connections built between art and research practices will be sketched out.

The volume opens with Juhani Räisänen and his presentation on balancing between research and art practices. A practitioner in interactive music, Räisänen is searching for his own role as a musician-researcher by referring to some thoughts of preceding artist-researchers. The double position of artist-researcher is also the driving force in Leea Pienimäki's article. She goes beyond the surface of material, in her case textiles: rather than mere technique, she is interested in the expressions interwoven in works of art. She emphasizes the role of verbal language in the interpretation of experiential artistic knowing. In contrast to Pienimäki, Nithikul Nilkumrat places material at the centre of her study. In her article she details how paper can be given form in order to express artistic content. She reveals the creative process of producing art pieces for her first exhibition to be evaluated as part of her doctoral dissertation.

As an artist, Pia Staff also works with textiles. However, the focal point of her research is not so

much in artistic expression or in material as in describing the embodied experience of an aging woman. Through this artistic project, she contributes to the feminist discussion on embodied experience and the social (de)construction of the female body. The theme of female experience in turn links Staff to Saario. Jaana Saario concludes the volume with an essay on her own art process as a painter. In her view, art practice is a way to explore and create insight into the art-making process of (female) visual artists. She reflects upon her topic, taking her own experience as a point of reference, through a set of interviews with several artists.

Helsinki, 31 May 2007

Maarit Mäkelä & Sara Routarinne

makela.maarit@gmail.com

sara.routarinne@uiah.fi

REFERENCES

MÄKELÄ, MAARIT & ROUTARINNE, SARA (eds.) 2006: *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*. Helsinki: University of Art and Design.

RUST, CHRIST 2006. E-mail correspondence with ahrc-workshop-pl@jiscmail.ac.uk 12 June 2006. (The online workshop was held as part of a United Kingdom Arts and Humanities Research Council, AHRC, review project.)

Juhani Räisänen

Käytäntö ja kirjoittaminen

Etsin tässä artikkelissa niin kutsutun taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja yhteydessä omaan tutkimukseeni ja taiteelliseen työhöni. Esittelen Jyrki Siukosen näkemyksiä tutkivasta taitelijasta sekä Maarit Mäkelän käsityksiä practice based -metodin käyttämisestä tutkimuksen tekemiseen. Kirjoittajien näkemysten avulla käsittelen praksiksen, käytännön merkitystä taiteellisessa tutkimisessa sekä tutkimuksen sanallistamisen ongelmia. Tuon esille oman kontekstini, interaktiivisen musiikin, ja pohdin musiikkikäsityksen muutosta, joka tulee esille omassa taiteellisessa työssäni. Löydän musiikkiin liittyviä artefakteja ja pohdin niitä musiikin materiaalisuuden käsitteen avulla.

Mitä tarkoittaa tutkiminen taidekorkeakoulussa? Millaisia tekoja on suoritettava ja millaista tietoa kerättävä, jos haluaa tulla tutkivaksi taiteilijaksi. Kenen tuollaiseen tekemiseen ylipäänsä on mielekästä ryhtyä? Siirryin Helsingin yliopistosta musiikkitieteen parista tekemään tutkimusta Taideteolliseen korkeakouluun, koska minua kiinnosti käytännön tekemisen avulla syntyvä tieto. Medialaboratorio tarjosi laajan näkökulman omalle alalleni, digitaaliseen mediaan ja interaktiiviseen musiikkiin. Tarkastelen tässä artikkelissa tekemisen ja tutkimisen risteyskohtaa omalla alallani. Millaista on taiteilijan työskentely vuorovaikutteisen median parissa? Millaista tietoa saavutan ja miten? Tarvitseeko tutkiva taiteilija sanoja ja niistä koostuvaa kirjoitusta?

Tarkasteluni kohteena on tutkimuksen tekeminen taiteen kontekstissa. Suomessa on viime vuosina julkaistu useita aiheeseen liittyviä tutkimuksia, ja muualakin on herännyt tarve löytää taiteelliselle tutkimukselle oma tiedonalansa (ks. Siukonen 2002, Kiljunen & Hannula 2001, Biggs 2000). Osana tätä kehitystä taidekorkeakouluissa on tullut mahdolliseksi suorittaa tohtorin tutkinto, joten on löydettävä mielekkäät ja tarkoituksenmukaiset perusteet tutkimuksen tekemiselle ja arvioimiselle. Käyn artikkelissani läpi viime aikojen tutkimuksissa esiintyneitä määrittelyitä ja rajankäyn-

tejä sekä etsin niistä näkemyksiä, jotka tuntuvat hedelmällisiltä omaan tutkimukseeni.

Teen tohtorintutkintoa, jonka osa on vuonna 2000 toteuttamani, sensoreita hyödyntävä tanssiteos. Siinä tanssija tuotti tietokonemusiikkia omalla kehollaan, vartalonsa liikkeillä (KUVA). Tällainen tapa tehdä musiikkia pelkkien tanssijan liikkeiden avulla toi eteeni pohdintoja ruumiillisuudesta ja eleiden merkityksestä. Seuraavassa vaiheessa suunnittelen ja muotoilen tanssija-soittajan käteen esineen, jonka avulla soittaminen mahdollistuu. Tämän välineen avulla soitetaan interaktiivista musiikkia, joten sitä voidaan kutsua soittimeksi. Interaktiivisella musiikilla tarkoitan tässä sellaista säveltämisen muotoa, jossa musiikki syntyy prosessinomaisesti, ilman valmista nuottia, tietokoneohjelmoinnin avulla (ks. Winkler 1998, Huhtamo 2004).

Soittimen idea vie kohti materiaalista maailmaa ja pohdintoja artefaktista. Musiikkia pidetään usein aineettomana, henkisenä ilmiönä, mutta tällä kertaa lähestyn sitä aineellisuuden kautta. Varsinkin kulttuurinen ja feministinen musiikintutkimus on viime aikoina esittänyt kritiikkiä sellaista ajattelua kohtaan, jossa musiikkiin suhtaudutaan puhtaasti henkisesti tavoitettavana. Sen tilalle tarjotaan materialistista musiikkikäsitystä. (Leppänen & Moisala 2003:71-86; Kontturi & Tiainen 2004:18-19.)

Millaisen soittimen rakennan 2000-luvun menetelmillä ja miten tämä soitin pystyy lisäämään tietoa? Missä määrin soitinta voi tarkastella taideteoksena? Millaista materiaalisuutta interaktiivinen musiikki edustaa? Tässä artikkelissa pohdin kehittämäni väli-
nettä taiteilijan, erityisesti säveltäjän kannalta.

TIEDE VAI TAIDE

Kirjassaan *Tutkiva taitelija* (2002) kuvataideakatemian professori Jyrki Siukonen käy läpi eri taiteilijoiden ja tutkijoiden näkemyksiä taiteellisen tiedon luonteesta ja taiteellisen tutkimuksen mahdollisuu-



Butotanssija Aki Suzuki (Akeno) tanssii osana Juhani Räsäsen teosta Lasipalatsissa vuonna 2000.
Videokuva: Juhani Räsänen

desta. Siukonen ei teoksessa anna lopullista vastausta siihen, millaista taiteellisen tutkimuksen pitäisi olla, vaikka hänellä on tarjota siihen hyviä vaihtoehtoja. Eri taiteilijoiden ja ajattelijoiden näkemyksiin vetoamalla Siukonen hakee sellaista tutkimustapaa, joka eroaa humanistisesta taiteen tutkimuksesta siten, että tutkimuksen tekijänä on taiteen tekijä itse. Siukonen rajoittuu kuvataiteeseen, mutta näkemykseni mukaan nämä ajatukset sopivat taiteeseen yleensä ja omaan tutkimusasetelmaani erityisesti.

Siukonen ymmärtää tutkimuksen tekemisen kiinnostavan moniulotteisesti. Hän ei rajoitu puhumaan estetiikan tai taiteentutkimuksen lähtökohdista, kuten yliopistossa olen tottunut tekemään, vaan käyttää lähteenään myös eri aikakausien taiteilijoiden kirjoituksia sekä omaa taiteilijana syntyntä näkemystään. Siukosen pohdinnat taiteellisen tutkimuksen tekemisestä tuovat esille kaipaamaani ajattelua, jossa keskiössä on taiteilijan kokemus.

Siukonen pohtii taiteen ja tieteen eroja. Aluksi hän pyrkii määrittelemään ja rajaamaan tieteen käytännöt. Hän rakentaa kolme vaihtoehtoista tapaa lähestyä taiteen ja tieteen suhdetta. Ensinnäkin tieteellisen toiminnan voidaan ajatella olevan pohjimmiltaan samanlaista riippumatta tutkimuskohteesta. Tällöin samaa tutkimusperinnettä voisi käyttää yhtäläillä tähtitieteessä kuin taiteessakin. Taiteilija toimii kuitenkin usein itse tekemiensä yksittäistapausten kanssa, joten lainalaisuuksia ja säännönmukaisuuksia etsivä tutkimus sopii hänen mielestään huonosti taiteelliseen tutkimukseen. Toinen vaihtoehto on ajatella, että tieteiden välillä on eroja ja sen vuoksi taiteellinen tutkimus täytyy määritellä tietynlaisen tiedekäsityksen perusteella. Tähän liittyen on taiteelliselle tutkimukselle luonnosteltu omaa paikkaa kokeellisena mutta totuudeltaan jakautuvana tutkimuksena. Kolmas vaihtoehto on ajatella taiteen ja tieteen tehtävien eroavan täysin toisistaan, niin ettei ”taide voi ottaa toista roolia menettämättä omaansa”. Tällöin taiteellisen tutkimuksen tulokset ja taiteen tulokset ovat eri asia, varsinkin jos tutkimuksella haetaan asiatietoja. (Mt. 58.)

Taiteen ja tieteen ero voidaan myös kiertää. Voidaan vedota moniin akateemisissa käytännöissä hyväksytyihin tapoihin, joilla taide ja tiede on totuttu liittämään toisiinsa. Siukonen kritisoi tapaa, jolla ongelmasta pyritään selviämään ”liittämällä taiteen oheen jokin tieteellinen metodi – periaatteessa mikä tahansa”. Siukonen viittaa näkemyksiin, joissa taiteen tohtorin tutkintoa lähestytään kaikilta muilta suunnilta paitsi taiteen tekemisestä. (Mt. 62.) Mielestäni Siukonen näkee aivan oikein sen, miten taiteen piirissä on suuri houkutus käyttää muualta lainattuja metodeja pohtimatta niiden soveltuvuutta taiteelli-

seen tutkimukseen. Mielekkäintä olisi kuitenkin etsiä myös uutta tutkimustapaa, koska tutkimustraditiokin on uusi, eikä kopioida menetelmiä muualta.

Mutta millainen tämä tutkimustapa voisi olla? Siukonen tarjoaa omaa ehdotustaan taiteellisen tutkimuksen malliksi. Hän viittaa Lévi-Straussin *bricolage*-käsitteeseen (ra. ‘askartelu, nikkarointi’), jossa on kyse lähes kaiken tekemistä omin käsin, rajallisella keinostolla. Taiteilija voisi olla *bricoleur* (‘nikkari, näpertelijä’), jonka maailma asettuu tieteellisen tiedon ja myyttisen ajattelun väliin. Molemmista suunnista voi löytää työkaluja, joiden avulla rakentaa oma taiteen maailmankuva. *Bricoleur* ei etsi ilmiöiden ja asioiden takana olevia lakeja, vaan rakentaa maailmankuvansa ympäriltä löytyvistä asioista. Taiteilijan näkökulmasta tässä on kysymys suorasta, käsinkosketeltavasta suhteesta tekemiseen ja tekemisen kautta ajattelemiseen. Siukonen pitää tätä ajattelutapaa hedelmällisenä ja kritisoi fenomenologian traditiosta kumpuavia näkemyksiä ja hermeneuttista tutkimusprosessia. (Siukonen 2003, 84; Lévi-Strauss 1969, 16.)

Siukosen tapaan myös keraamikko ja Taideteollisen korkeakoulun tutkija Maarit Mäkelä pohtii oikeata tapaa tehdä tutkimusta taiteen ja muotoilun (*art and design*) alueella (2005). Mäkelä hahmottelee tietämisen syntymistä tekemisen kautta. Hän kirjoittaa *practice based research* -metodista, jossa tutkimuksen lähtökohdaksi on käytäntö eikä teoria. Mäkelän mielestä tavanomaisessa tutkimuksessa tehdään kokeita määrätyn olettamuksen testaamiseksi, ongelman ratkaisemiseksi tai kysymyksen vastaamiseksi. *Practice based* -metodissa sen sijaan itse tekeminen on pääosassa. Tekeminen on tutkimista eteenpäin vievä voima ja joissain tapauksissa jopa ideoiden lähde. (Mäkelä 2005, 3.) Erityinen mielenkiinto Mäkelällä kohdistuu teoksen, artefaktin, rooliin. *Practice based* -metodissa on tavallista pitää teosta sekä vastauksena tutkimuskysymyksiin että argumentaationa. Mäkelä ehdottaa, että artefaktilla on kuitenkin enemmän merkityksiä: se voidaan nähdä keinona kerätä ja säilyttää tietoa sekä ymmärrystä. Tämä osoittaa, että tekemisen prosessilla ja sen tuotteilla on suora yhteys tiedon alkuperään. (Mäkelä 2005, 1.)

TEORIASTA KÄYTÄNTÖÖN

Hahmottelen seuraavaksi näkökulmaa siihen, miten esittelemäni ajatukset sopivat omaan jatko-opintosuunnitelmaani rakentaa soitin? Soittimella on artefaktina yhteys tietoon, jos otamme Mäkelän ajatukset vakavasti. Miten tämä yhteys näkyy tai kuuluu? Vanhoihin soittimiin voi nähdä tallentuneena oman aikakautensa osaamista ja sitä kautta tietoa. Musiikkia on mahdollista lähestyä soittimista lähtien ja musiikin

historiaa lukea soitinten historiana. Soittimet voidaan nähdä musiikin lähtökohdaksi. Haluan nähdä merkittävien sävellysten syntymisen olleen kiinteästi sidoksissa aikakautensa soitinten materiaaliin sekä soitinrakennustaitoon. Kontturin ja Tiaisen (2005) esittämä näkökulma musiikin materiaalisuudesta auttaa myös tiedon etsimisessä. Haluan suhtautua musiikkiin konkreettisemmin kuin perinteisessä musiikkitieteessä on tapana. Oman tutkimusasetelmani kannalta musiikki näyttäytyykin ilmiönä, mitä tehdään, muokataan ja kosketellaan. Se tuntuu käsissä, iholla ja koko keholla, sen sijaan että kysymyksessä olisi jonkinlaista vapaasti leijuvaa, aineetonta henkisyttä.

Vanhoissa, perinteisissä soittimissa on helppo nähdä tallentuneeksi tietoa. Klassisen musiikin soittimet ovat muotoutuneet satojen vuosien kuluessa säveltäjien, muusikkojen ja soitinrakentajien tietämyksen ja toiminnan tuloksena. Viulun taustalla on jo muinaisten ihmisten käyttämä kaarelle taivutettu keppi, johon kiinnitettiin kireä jänne. Jännettä näppäiltäessä tai hangatessa kuultiin ääni, jonka voimakkuutta pystyttiin lisäämään pitämällä soitinta avonaisen suun edessä. Mutta millaiseen tietoon uuden soittimen suunnittelu vie? Ja miten tätä tutkimuksen avulla kerättyä tietoa saa välitettyä muille?

TULKINTA, SANALLISTAMINEN

Taiteellisessa tutkimisessa on otettava kantaa sanoihin ja kirjoittamiseen. Taiteellinen työskentely ei aina vaadi sanoja eikä taidekorkeakoulujen maisteritutkinnoissa aina vaadita kovinkaan laajaa lukeneisuutta. Ammattimaisessa tutkimuksen tekemisessä on toisin. Siinä sanoilla on merkitystä. Tutkimusta sanallistetaan, eikä ole samantekevää, millaisilla sanoilla se tapahtuu. Sanojen käyttö taiteellisen tutkimisen yhteydessä voidaan käsittää eri tavoin. Kysymys saattaa olla teokseen piilotetun merkityksen tulkittamisesta sanallisin keinoin. Tieto, joka sanojen avulla saadaan esiin, saattaa kuitenkin jotain muuta kuin tekemisen tieto.

Practice based -metodissa nähdään Mäkelän mukaan teokseen sisältyvän tietoa, mutta sen esille saamiseksi on käytettävä tulkintaa. Pelkillä esineillä ei voi olla tietoa sellaisenaan ennen tulkintaa. Tulkinta tapahtuu aina jossakin kontekstissa, joka vaikuttaa tulkintaan. Tulkinnaissa tarvitaan sanoja, jotta kommunikaatiota tapahtuu. Mäkelän mielestä artefaktin asettaminen kontekstiin auttaa oikeiden sanojen löytämistä, kun halutaan paljastaa esineessä oleva tieto. Tämä lisää saavutettavan tiedon subjektiivista luonnetta. *Practice based* -metodissa tulkinnan tekee taiteilija-tutkija itse. (Mäkelä 2005, 3.)

Mäkelän mielestä taiteilijoiden ja suunnittelijoiden tulisi luottaa käytännön osaamiseensa, praksikseen ja tehdä siitä tutkimuksensa pohja. Sen sijaan että tutkimus rakennettaisiin määrättyjen metodien pohjalle, taiteilija-tutkija lähinnä määritteli tutkimuskysymyksen tai -kontekstin tutkimustyötään varten. Metodin sijaan yritettäisiin siis etsiä tutkimuskehys, jossa tämä käytäntöön suuntautuva matka voitaisiin tehdä. (Mt. 4.) Tämä Mäkelän ehdotus metodien hylkäämisestä ei tunnu aivan uskottavalta, koska hän kuitenkin puhuu tutkimuskehuksesta. Niiden välillä ei tunnu olevan suurtakaan eroa. Sitä paitsi koko artikkeli on kirjoitettu juuri yhden metodin esittelemiseksi. Käytäntöön luottaminen on hyvä asia, mutta miten se käytännössä toteutetaan?

Myös Siukonen on sitä mieltä, että käytäntö tulee ensin ja ohjaa uutta tutkimusta tiettyihin suuntiin ja tekemisen tapoihin (2002, 71). Vasta kun taiteellisesta tutkimuksesta on jonkin verran kokemusta, voidaan nähdä, mikä suunta lopulta on mielekästä. Hän kuitenkin kritisoi sellaista tutkimustapaa, jossa ”säännöt sovitaan vasta jälkikäteen”, jossa on tietysti helppo saada mikä tahansa tutkimus onnistumaan. Samaa kritiikkiä voidaan mielestäni esittää myös Mäkelän ajatukselle oman tutkimuskehityksen etsimiseksi kullekin kohteelle. Sopivan kontekstin hakeminen voi johtaa liian itsestäänselviin tuloksiin.

Mihin suuntaan taiteellinen tutkimus on sitten menossa? Hieman leikkimielisesti Siukonen katsoo, että näköpiirissä saattaisi olla jonkinlainen institutionaalinen taiteellisen tutkimuksen teoria, niin että taiteellista tutkimusta olisi kaikki mikä sellaiseksi sovitaan. Sama koskee taiteellista tietoa. Se voisi hänen mukaansa olla mitä tahansa, mikä lähtee taiteen tekemisestä ja ilmaistaan esimerkiksi sanoina sen jälkeen. Taiteellisen tutkimuksen pitäisi pystyä itse määrittelemään oma tiedonalansa. (Mt. 71-72.)

Siukonen on myös kiinnostunut kielestä, jonka välityksellä tekoprosessia sanallistetaan. Hänen mielestään hermeneuttista tutkimusotetta kannattavat haluavat puhua taiteesta ”taiteellisesti”, käyttäen ainutkertaisia ilmaisumuotoja, ainutkertaista kieltä. Hän viittaa varsinkin Tere Vadenin esittämiin näkemyksiin kirjassa *Taiteellinen tutkimus* (Kiljunen & Hannula 2001) mutta myös Juha Varton kirjoitukseen samassa teoksessa (ks. Varto 2001). Siukonen näkee tällaisessa ainutkertaista kieltä käyttävässä sanallistamisessa piilevän vaaroja, joista voi seurata sulkeutuneisuutta ja kyseenalaistamattomuutta. Taideesta saatetaan tuoda esille kielellä, joka edellyttää olennaisesti enemmän tulkintaa kuin muussa kommunikaatiossa on tapana. Astuminen tällaiseen kehään herättää Siukosen mukaan kysymyksen siitä, mikä on taideteoksen ja sitä kuvaavan sanallisen

ilmaisun välinen side vai onko sitä enää lainkaan. (Mt. 77.)

Siukosen huoli on ymmärrettävä, mutta monimutkaisen kielen välttäminen saattaa johtaa myös harhaan. Jos tutkimustekstin pitää olla ymmärrettävää kaikille, rajaa se kielen käytön tavanomaisiin ilmauksiin. Tutkimuksen kohteet ovat kuitenkin harvoin selitettävissä yksinkertaisesti, ainakaan väitöskirjatasolla. Siukosen kritiikin kohteena lienee erityisesti Heideggerin fenomenologian perinne, jossa käytetään vain tätä tarkoitusta varten luotuja ilmauksia ja käsitteitä. Jotta teksti pystyy viestimään jotain, on ensin opeteltava tietämään, mitä uudissanoilla tarkoitetaan.

LOPUKSI

Olen edellä etsinyt niin kutsutun taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja viime aikoina julkaistujen kirjoitusten perusteella. Olen pyrkinyt hakemaan näiden näkemysten avulla suuntaviivoja omaa taiteellista tutkimustani ajatellen. Samalla olen halunnut tuoda esille mielestäni tärkeitä puheenvuoroja tästä aiheesta.

Taiteen tekeminen on eri asia kuin tutkiminen. On tärkeää, että taitelija voi tehdä sellaista tutkimusta, jossa saa pysyä uskollisena omalle näkemykselleen ja toimintatavalleen. On myös tärkeää, että taidekorkeakouluissa etsitään omaa tapaa suhtautua tutkimukseen. Uskon sellaisen olevan löydettävissä, vaikka sitten yrityksen ja erehdyksen kautta.

Omassa väitöskirjatyössäni, soitinrakennusprojektin toteuttamisessa sekä työn sanallistamisessa haluan luottaa käytännön osaamiseeni ja rakentaa siitä tutkimukseni pohjan. Mäkelän ja Siukosen ehdottamalla tavalla toimintani on taiteellista tutkimista ja se tulee sen vuoksi lisäämään olemassa olevaa tietoa, kuten tutkimuksen kuuluukin. Käytäntö ja kirjoittaminen toimivat yhdessä.

LÄHTEET

BIGGS, MICHAEL 2000. The Foundations of Practice Based Design: Introduction. Teoksessa *Working Papers in Art & Design 2000*. Proceedings of the Research into Practice Conference. The Centre for Research into Practice, University of Hertfordshire (UK).

<http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol1/index.html>

HUHTAMO, ERKKI 2004. Trouble at the Interface, or the Identity Crisis of Interactive Art. Teoksessa *Framework, The Finnish Art Review*, 2/2004 (Hel-

sinki: FRAME Finnish Fund for Art Exchange). Muokattu versio artikkelista on osoitteessa <http://www.mediaarthistory.org/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Huhtamo.pdf>

KILJUNEN, SATU & HANNULA, MIKA (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia. Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2004. Taiteen tutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 21(2004):3. (17-27)

LEPPÄNEN, TARU & MOISALA, PIRKKO 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola, Jukka Eerola, Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen seura. (71-86).

LINZ, RAINER 2003. *Interactive Music Performance*. MÄKELÄ, MAARIT 2005. Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice-Based Research. Teoksessa: *Proceedings. Nordic Research Conference*. Copenhagen, Denmark.

SIUKONEN, J. 2002. *Tutkiva taitelija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

VADÉN, TERE 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. (91-111).

VARTO, JUHA 2001. Esille saattamisen tutkiminen. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. (49-58).

WINKLER, TODD 1998. *Composing interactive music: techniques and ideas using Max*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Leea Pienimäki

A Researching Artist as the Generator and Interpreter of Meanings

This article sketches out the context of practice-based artistic research and the role of an artist as an academic researcher. An ongoing research project titled “Beyond Surface – Artist Approaches to the Form and Content of Contemporary Finnish Textile Art” is presented as a case study. The need of verbal language to enable discussion on experiential artistic knowing is emphasized.

The way I see it, artistic research has by now established itself as a legitimate field of academic research in Finland. Thanks to the persistent pioneers, artistic knowing is apparently emerging from a much debated branch of knowledge to a significant, theorized discipline. The popularity of international conferences and seminars prove clearly, that at least in the art and design community, there is an unquestionable need and a world wide interest for the type of knowledge artistic research can achieve.

In this article I, as a textile artist and a doctoral student, focus on the double role of a researching artist as the generator and interpreter of meanings, in other words an artist as an academic researcher. As a case study I present my own ongoing research project titled “Beyond Surface – Artist Approaches to the Form and Content of Contemporary Finnish Textile Art.”

The purpose of my research project is to examine what happens between an artist and an art piece: what are the elements involved, when an artist generates the form and content of an art piece? To a great extent the study is about tracing concepts and finding ways and words to speak about the issues and phenomena concerning experiential knowledge in the field where textile art meets contemporary fine art. By the time of writing this paper, the project is at an early stage. Therefore, instead of providing answers to specific questions, my intention is to approach some focal issues of practice-based artistic research in general, and to sketch out the context of my own research project in particular. Meanwhile, I make a strong statement for the need of verbal language to discuss artistic knowing.

COMBINING ART PRACTICE WITH RESEARCH – WHAT’S THE POINT?

Art is an inexhaustible generator of puzzling questions. Starting from the ancient philosophers there are countless attempts to define and theorize art, but the issues concerned have a tendency to escape definitions. A new approach is offered by artists, who provide an experiential viewpoint to the traditional theoretical art discussion in the academic research context. While this manner of conducting research is characterized by the idea of knowing through making (Mäkelä 2005, 1-6), it seems to call for redefining the concepts of knowledge and theory in research (Scrivener & Chapman 2004, 7-10). British artist and professor Stephen Scrivener argues that in art it is the practicing artists who “break new ground”, instead of researchers as in science (Scrivener & Chapman 2004, 2). Research conducted by practicing artists thus breaks new ground in the tradition of academic research.

Artists, who enter the field of research, seem to have a personal urge and a need to know more, or something different in nature, than what virtually appears as the outcome of a creative process. An artist’s working process, works of art, personality and conception of the world may be somewhat inseparable, so in a wider sense examining the creative process and its outcome can be considered as a method of self-understanding. Yet, in artistic research the possibility of deeper self-understanding may not be a specific objective, but comes inevitably as an extra benefit.

The point is that researching artists wish to discuss their issues of interest and share their special knowledge with other artists and researchers. This procedure connects the field of art practice to the field of academic research, but discussion naturally cannot happen without words. Therefore, one of the great challenges in artistic research is, in fact, verbalizing sensuous, tacit and visual, experiential knowledge. Finding words and appropriate ways of linguistic



Photo 1a
Niran Baibulat: *Virkattu veranta*, 1993.
Installation in an abandoned house.
Photo: Niran Baibulat.



Photo 1b
Niran Baibulat: *Virkattu veranta* (detail), 1993.
Installation in an abandoned house.
Photo: Niran Baibulat.

communication is demanding, so exchanging ideas of work in progress in an institutional context is crucial for proceeding with the research. Interaction is essential also because the actual artistic process is usually a very vulnerable and thus a lonely trip.

Specific questions arise and vary in different fields of art, but all researching artists, who focus on praxis, seem to confront the same challenge: how to combine artistic practices with research? Successfully completed dissertations and ongoing research projects portray a rich variety of answers. To me these projects imply that the greatest contribution of artistic knowing to the field of research in general may be creativity in what there is to be known and how to get to know it.

In order to cherish the creativity, clear-cut guidelines of appropriate methods and manners to conduct artistic research cannot be given. On the contrary, the structure of the work needs to remain flexible throughout the research process (e.g. Biggs 2004, 14 and Mäkelä 2005, 4). Frameworks and methods are created and tested through the doing of practice-based research (Scrivener and Chapman 2004, 1). This kind of an amorphous structure makes the research task extremely challenging to anyone, but especially to artists, many of whom have a purely practical background. Therefore, competent instructors, constructive feedback and forums for discussion and debate are essential. (See also Scrivener and Chapman 2004, 1-12.)

THE CREATIVE PROCESS AND ITS OUTCOME

Art practice usually leads to some form of an outcome, which in the current discussion is referred to as an artefact. The role of these artefacts is among the key questions of practice-based research. One of

the pioneering British theorists, Michael Biggs, has noted, that in a research context artefacts should not be submitted as mere examples of work in addition to the text, but because some content of the research, both in terms of process and in terms of communication, is effected non-linguistically (Biggs 2004, 13).

Artefacts can be considered as a form of knowledge: they represent information in a non-linguistic mode and the task of a researcher is therefore to interpret the information (e.g. Scrivener 2002, 8, Mäkelä 2005, 1-6). Artist-researcher Maarit Mäkelä, calls the process of this kind of interpretation “giving a voice to the artefacts” (Mäkelä 2005, 1). Being aware of the significance of the artefact in the practice-based discourse, I as a researcher will not so much focus on the outcome of the artistic process as an end result, but the process itself. I will study what happens between the artist and artwork: how does an art piece become what it eventually is? What are the major elements in this process? My interests lie in the artist as the generator of meanings in the process of expression and giving birth to an art piece.

The scheme described above does not involve the idea of an intentional artist, or pinning meanings to specific pieces of art. On the contrary, I recognize the unquestionably significant role of the recipient as the ultimate interpreter, but will leave this matter out of my study as a large issue of its own – not to mention the relative nature of meanings, changing in time and context. Instead, I will concentrate on the premises of the choices artists make in order to accomplish their art work. By premises I refer to issues such as philosophical statements or aesthetical, ethical and ecological values, which guide an artist’s expression. These premises lead to making certain choices throughout the creative process, for instance to the use of certain materials and techniques.

REFINING MATERIALS AND TECHNIQUES

In material based arts such as textile art – to which I contribute with my own artistic work – a major issue concerning expression is how the chosen material and technique relate to the meaning content of an art piece. Conceptually art can be thought of as a language, which is eventually interpreted by the recipient. In this sense, art practice in visual arts can be considered as a process of identifying, generating and sharing meanings by making visual representations of ideas. On the other hand, the visual may come first, and suggest ideas for thinking. Or they both may proceed as one leading the other, switching back and forth. This can make also studying the interaction between linguistic and visual thinking relevant. However, working with materials involves also experiential thinking: cumulative tacit knowledge which is gained through years of professional practice.

In material based arts, knowledge can reside in the fingertips or the whole body of the artist, just as well as in the mind. Looking at or touching a certain material reveals its qualities through the experiential knowledge of an artist. Thus the material may suggest to be treated in a certain way or to attain a certain form. Intuition and chance have a major role in experimenting and creating, although sometimes the actual work may be purely following careful sketches or other plans which are made in advance. Creating textile art often includes making piles of material- and technical study samples in order to find the appropriate means of expression, so the end result may even be just the peak of an extensive experimenting process. These issues will be further discussed in my research project.

Whatever materials and techniques an artist uses, art practice is unquestionably a continuous, cumulative and highly individual process, or a series of joint or overlapping processes, which may vary even when observing the same artist on different times and projects. A clear beginning or ending of a process cannot always be stated. Obviously capturing a creative process is difficult, but working diaries provide a great help. A researcher's conscious interest to look for the knowledge which is embodied in certain art practice is the key for gaining insight.

FOCUS ON TEXTILE ART

Modern textile art was established in Finland during the second half of the 20th century. By the turn of the 21st century, art based on textile materials and techniques, has experienced enormous progress as a

form of expression, and thus drifted far from the traditional means, which derive basically from the long history of weaving. This field of art is often referred to as applied art, not fine art. On the other hand, fine artists are increasingly using fabric, yarn, stitches and such to accomplish their art work, but in general art talk these pieces are not regarded as textile art. I see these fields of art stirring each other fruitfully as they merge.

In common understanding, textile art is characteristically a material based form of art, which involves countless techniques from weaving and embroidery to dyeing, painting and printing. Methods and equipment are highly developed, and materials, creative and inspiring as such, are available. The rest is up to the skill and imagination of the artist. Artists, who work in a material based field of art, usually demonstrate a great level of craftsmanship, but how do the works contribute content-wise to the contemporary art field?

Practically, a contemporary textile artist has unlimited possibilities in expression. This leads to the fact that to some extent textile art is merging into fine art, and therefore it is extremely difficult, if not impossible, to define what actually is textile art and on what premises. For instance in the areas of environmental or conceptual art the whole concept of textiles is questioned. In Finland a notable pioneer in breaking conventions is Niran Baibulat, today a distinguished artist, who has been for instance fixing fragments of found objects, such as broken porcelain cups and saucers, by crocheting the pieces together. As her textile artist's thesis for the University of Art and Design (1993) she fixed an abandoned summer cottage by crocheting a porch to replace the one which had rotted (Photo 1a and 1b). Another thought-provoker is Maisa Tikkanen, a well-known and rewarded Finnish textile artist, who used to create her art by felting hand dyed wool. In the past few years she has been exhibiting art work made of human and animal hair, and dust gathered from households or laundry dryers (Photo 2). She connects the skilfully constructed experimental items with Polaroid photographs, which reveal the origins of the material.

THE FRAMEWORK OF MY STUDY

Instead of trying to draw borders or define contemporary textile art, I examine the means of expression based on fibre originated materials or the use of textile techniques. My research project is an attempt to peek behind the visual, and discover the premises of constructing a content of meanings to the outcome of



Photo 2:
 Maisa Tikkanen: *Day-to-Day Gray* (detail), 2002.
 Photo: Leea Pienimäki.

a creative process. The project arises from the polymorphous Finnish textile art of today, which I will study in the context of contemporary fine art. In the field of visual arts this fuzzy area provokes questions and debate, but in Finland it is almost unexplored by both art research (art historians and aesthetes), and artistic research (researching artists). The theoretical frame of my study is set in practice-based research, but concepts deriving from the research of culture, art history, aesthetics and art philosophy will also be utilised.

The contemporary textile art which I have in focus has a special quality: it does not need to be understood in relation to the history of textile art. Rather than being merely art work representing the use and mastering of certain materials and techniques, there are other dimensions to it, which I refer to as the content of meanings. In the current research discussion some disciplines consider the concepts of form and content inseparable. Being aware of this line of discussion I intend to examine my research material using primarily these concepts as tools, as to be able to separate the materials and techniques (the form) from the meanings (the content). Even though the form and content eventually merge in the visual outcome, in this case conceptual separating is necessary

for examining and analyzing purposes, because my objective is to verbalize the tacit knowledge, which influences and drives the artistic working process and generates the form of its outcome.

The fundamental research material of my study is the experiential knowledge of certain artists. By observing my own creative processes and analyzing working diaries, I examine what kind of knowledge does an artist reach through personal art practice, and how can a creative process, material based art and its content of meanings be verbalized and discussed. To broaden the aspect, I will invite 3–6 colleague artists, who work with textile materials or techniques, to explore their own creative processes and particular works of art. Collecting this information will be carried out as interviews, in which significant features and phenomena will be discussed and named together.

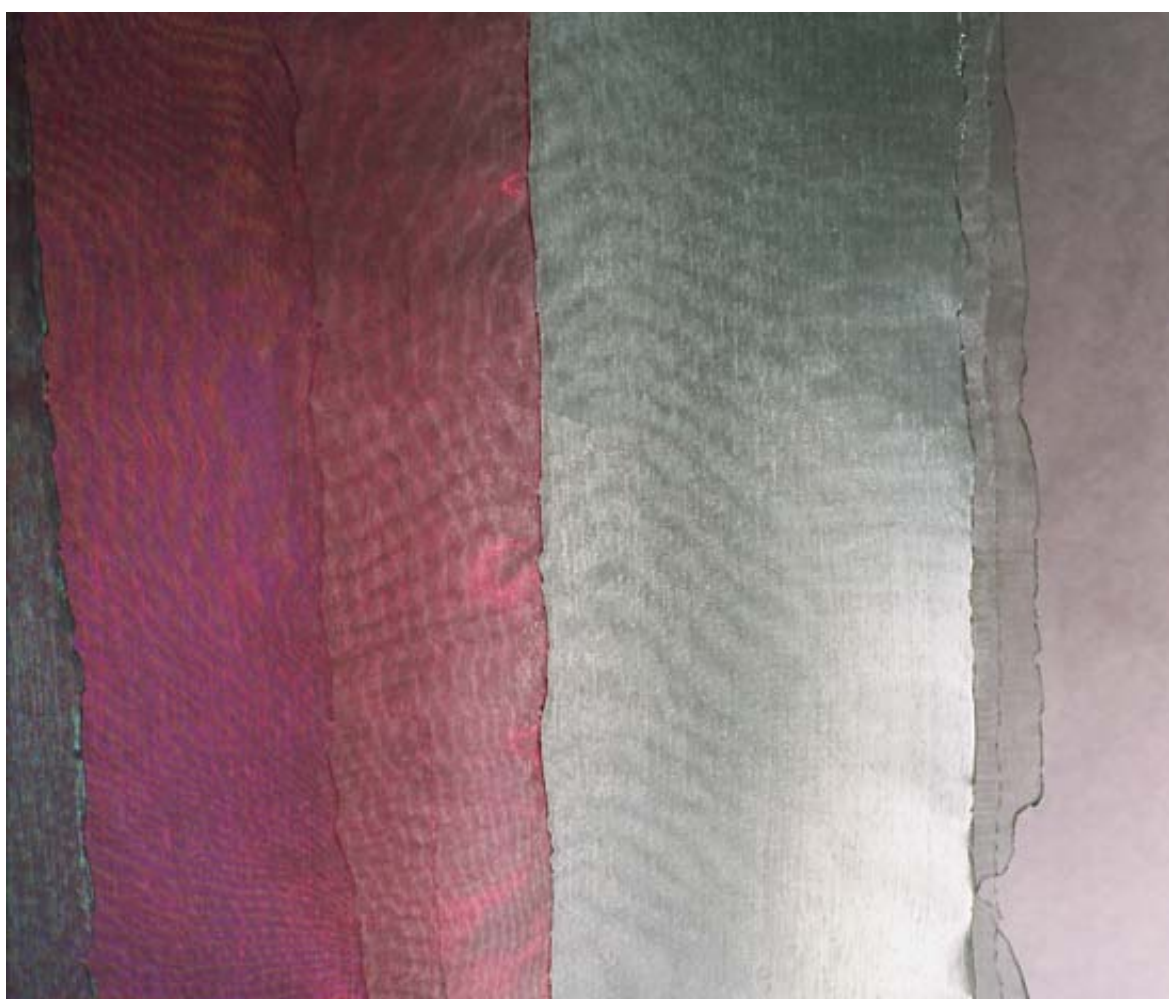
GROUND STONES IN PERSONAL ART PRACTICE

In my own artistic work I have in the past few years been exploring the dimensions of a surface. The title of my research refers to this – apart from explaining that I dig into the realm of contemporary material based art. Regardless of the medium, be it a painting, a painted fabric, or a piece made of fibre materials, in my art work I study the possibilities of playing with the illusion of space on a 2-dimensional surface. In a piece titled



Photo 3:
Leea Pienimäki: *Symphony*, 2003.
Photo: Leea Pienimäki.

Photo 4:
Leea Pienimäki: *Symphony* (detail), 2003.
Photo: Leea Pienimäki.



“Symphony” (Photo 3) this attempt was particularly successful: I was able to add some extra qualities.

The appearance of the piece changes dramatically depending on the lighting in the room, and the standing point of the viewer. The layers of totally transparent fabric turn into a strong opaque colour surface as the viewer moves around. The natural moiré effect of the layered fabrics adds a sense of motion to the surface and makes the piece “breathe”. Also the way of hanging allows the piece to react to the flows or air caused by draft and movements of the viewers.

All these expressional elements bring up a new puzzling question: how to present the piece in any other than original format, for instance for documentation or illustration purposes? First of all, the strong red-green colour contrast is extremely difficult to reproduce, especially in a printed format. The shine of the material hides the structure and the moiré effect makes it impossible to get sharp photographs, of other than details (Photo 4). As photographer Pasi Haaranen, who tried to capture “Symphony” with his camera put it in words: “it’s impossible to take a good still photograph of this; you would need a video to capture all its dimensions”. But presenting textile art

on video would also fail to transfer the tactile qualities of the piece, and might even carry the whole idea of material based art to a totally different discussion.

Apart from acting as the generator and interpreter of meanings regarding my own artistic work, the knowledge I get through interviewing colleagues is filtered through my personal experience and understanding as an artist. This enables conversation on a different level than if the interviewer would not be a connoisseur-in-practice of the subject matter. Ultimately, the challenge of this aspect is transferring the information to a coherent and communicable textual mode.

VISUAL VERSUS VERBAL IN ARTISTIC RESEARCH

Scientific research has traditionally aimed at unambiguous results. Today this tendency is no longer eligible or adequate for instance in many areas of human sciences. Artistic research is characteristically interpretational – it is a discipline of pluralistic questions with multiple answers (e.g. Biggs 2004, 10 and Mäkelä 2005, 3). This has been an issue of criticism against artistic research (e.g. Biggs 2004, 8 and Mäkelä 2005), but regarding the nature of art, this viewpoint is natural, and approved of for artists and visual thinking on the whole. Considering the young discipline I find more of a challenge the confusing terminology or even lack of words.

A researching artist acts as the generator of meanings when creating the form and content of an art piece, and the interpreter, when examining the working process and writing about the issues concerned. The knowledge acquired gains insight when set in or against a suitable theoretical context (Mäkelä 2005, 1). In many cases an interdisciplinary framework is needed, because the issues under examination seldom fit to any one particular discipline. Researching artists may also create their own methods of acquiring information and also construct the appropriate framework for their needs according to the nature of the subject matter (e.g. Scrivener & Chapman 2004, 1 and Mäkelä 2005, 4).

Maarit Mäkelä presents a spider weaving its web as a metaphor of a researching artist. The idea implies being simultaneously the subject and the object: the spider is the subject, while the act of weaving represents the artistic process. The gaps in the weave are essential, because no matter how dense the spider should weave its web, the gaps are still there. With this notion Mäkelä refers to the contextualisation of artistic work and writing about the working process. She argues it is vain to even try to capture single pieces of art into words. Instead, it is possible to ap-

proach them with words, to write around them. Like a spider, one can weave webs around them and hope the prey will be (at least partially) trapped. The gaps in the web signify things that cannot be trapped to the verbal or visual web, but which are still present in the narrative as a fundamental part of it. (Mäkelä 1998, 4–8, Mäkelä 2003, 11 and 15.) To my opinion, this holds for the nature of researching art in general.

Still, creating a linguistic mode and verbal concepts is essential. The concepts will not be able to capture the whole idea, but they help understanding and talking about issues of tacit or even ineffable nature. Until artists emerged the field of research, the academic discussion around art has been carried out by mostly art historians, philosophers, aesthetes and other researchers who are not practitioners of art. Artistic research provides a viewpoint from within the field. The notable difference is that in this manner, the argumentation may be partly carried out in some other than linguistic mode.

On the other hand, artistic research is a possibility, which allows the researcher to come out from behind the text, even in a deliberately distinctive way. The formerly hidden, passive subject becomes an active interpreter with a personal voice in the style of writing. This helps building a dialogue between the visual and the verbal. Interpreting an artistic process is mainly naming and conceptualizing issues that are in, or lead to, a visual form. Hence the significance of verbal language is undeniable.

CONCLUSION

Some artists glide to the field of research gradually, others take a conscious step. I belong to the latter group. As an artist I still resent categorization, but the researcher in me is tempted to question and ask questions, and furthermore, holds an interest to the fundamental problems of defining. A remarkable notion is that my artistic process has changed, when I realized my double role. My artistic working process then began to evolve from questions that interest me within the frame setting of the research project. Once I have crossed the border, it is apparent, that the researcher in me cannot be totally switched off during the artistic process. And obviously there is no turning back – my whole way of thinking has changed. It forces, but also enables me to dive deeper and deeper into my experiential knowledge, which I find inspiring and thrilling.

Regarding artistic research, it is not necessary, maybe not even possible to totally separate art practice and theory, because they build a fruitful combination, and like my key concepts form and content,

guide and develop each other. Instead, it is crucial to make these elements, rather different in nature, to interact also in the textual mode of the research. I regard finding this balance as the core of characteristically interpretational and pluralistic practice-based research.

REFERENCES

- ANTTONEN, PETRI 2005. *Ajan kosketus. Aikasarjavalokuva teoksina ja teoriana*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. In English: *The Touch of Time. Temporal sequence photography as works and theory*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- BIGGS, MICHAEL 2004. Learning from experience: approaches to the experiential component of practice-based research. *Working papers in art and design*, volume 2. Online version at <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/tvad/mb/2004a.pdf> (5.5.2006).
- MÄKELÄ, M. 1998. Tutkija-metaforasta. *Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarjassa FI: Sormiharjoituksia* (s. 4-8), Helsinki.
- MÄKELÄ, MAARIT 2003. *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiviivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- MÄKELÄ, MAARIT 2005. Knowing through making: the role of the artefact in practice-based research. Nordic Design Research Conference, Denmark. Online version at <http://www.tii.se/reform/inthemaking/files/p86.pdf> (5.5.2006).
- POLANYI, MICHEL 1983. *The Tacit Dimension* (1966). Gloucester, Mass. Peter Smith.
- SCRIVENER, STEPHEN AND CHAPMAN, PETER 2004. The practical implications of applying a theory of practice based research: a case study. *Working papers in art and design*, volume 3. Online version at <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/ssfull.html> (9.5.2006).
- SCRIVENER, STEPHEN 2002. The art object does not embody a form of knowledge. *Working papers in art and design*, volume 2. Online version at <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol2/scrivenerfull.html> (9.5.2006)
- SUONPÄÄ, J. 2002. *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvien yhteiskunnallisten merkitysten metsästyks.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu ja Tampere: Vastapaino.
- SVINHUFVUD, LEENA 1998. Finnish textiles en route to modernity. In Marianne Aav and Nina Stritzler-Levine (eds.): *Finnish modern design. Utopian ideals and everyday realities, 1930-1997*. The Bard Graduate Center for studies in the decorative arts and Yale University Press, New Haven and London.
- TURPEINEN, OUTI 2005. *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Nithikul Nimkulrat

Seeing the *Seeing Paper*: Looking at personal artistic experience through artefacts

In this article, I attempt to uncover my working process as an artist. This process is experiential, derived from my involvement in the making and the viewing of my artworks. My recent exhibition *Seeing Paper*, and the artworks in this series will be examined as the case study (See Picture 1). The article will clarify how I work as a material-based artist who gradually transforms paper strings into artworks and how I interpret and reflect on the artworks when they are being made and when they are completed.

The aim of this paper is to explore the expressive qualities of material used in artefacts in material-based arts¹. The expressive qualities contribute to the 'active' role of material both in the process of making and in the completed artefacts. This exploration seeks to answer the research question: how does expression arise in the artistic process (the making and the viewing of artefacts) in relation to the material-ness of the materials employed in the artefacts? The paper is based on my ongoing doctoral research that examines the relationship between materials (paper) and artistic expression in the context of contemporary art.

Picture 1: *Seeing Paper* in a modernistic gallery. From right: *Let Go*, *Breathe Easily*, *Private Area*, *Personal Joy*, and *Private Garden*.



The focus of this research is on materials used, as material-based arts lay emphasis on materials (in this case, paper strings), techniques, and craftsmanship.² In this research, I position myself as an artist who tactually and visually experiences her own practice, and as a spectator who experiences the resulting artefacts. The experience is documented in forms of photographs and a working diary that can be used as data for analysis. The data also include the resulting artefacts that can be studied to seek an explanation of artistic experience.

My artistic experience in the making and the viewing of a unique artwork seems original and rather subjective. Furthermore, the experience is my intrinsic possession at the time. This experience appears to be so implicit that it cannot be clearly seen in the artwork by visitors to the exhibition in which the work is shown. In my view as an artist-researcher, the experience may not be entirely subjective, and that could be explained more explicitly in terms of artistic intention, which I will describe in the following section.

The Aim of *Seeing Paper*

THE CHOICE OF MATERIAL AND TECHNIQUE

My argument that a material possesses specific expressive potential may not be new. However, what expressive potential paper string (as a kind of material) specifically possesses has not been revealed. I attempt to investigate this expressive quality of paper string through my art practice, especially in the making of *Seeing Paper*. To begin the process of making the *Seeing Paper*, I selected a set of three different kinds of paper strings--which were slightly different from one another--to be employed in two series of artworks (with three sculptures in each series).

Paper string is not a novel material, nor is knotting. Nevertheless, when the two are combined, a new perspective toward the material and the technique emerges. Knotting is a basic technique I have learned in my childhood when I was living in Thailand, in handicraft classes and in scout camps. But materials I have used with this technique have never included paper string. While knotting is the technique learned in my early life experience and seems to be embedded in my memory, paper string is the material with which I have become familiar only recently after relocating to Finland. When the early life experience and the recent one converge, the combination between material and technique becomes original, and the making with this medium has become a new ex-

perience. The origin of this new experience therefore seems to derive from my memories at the point when embedded life experiences merge.

THE CONCEPT OF *SEEING PAPER* AND THE INTENTION OF USING SPECIFIC MATERIALS AND TECHNIQUES

The concept³ of *Seeing Paper* shows that a material metaphorically 'lives' in this world. This notion originates from the argument that a material possesses specific expressive potential. The ability to express is generally applicable only when the one who expresses is a living being, not a thing. Therefore, I conceive the idea of creating my artworks in a form of female dress-like sculptures, as a metaphor for human beings (women). Imagination, as described by Merleau-Ponty, is the attention to the imminent, latent, hidden, or repressed aperture of the world (Johnson 1993, 33). The three-dimensional artworks exist in the same world as we live in. They can be seen as living in the same world as we do.

In *Seeing Paper*, every sculpture was constructed with a specific technique and sculpted on a particular mould. These two factors were fixed, whereas the material factor was variable. The intention was to analyse the effect of slightly dissimilar kinds of paper strings on artworks of the same technique and composition. The artworks were not created from my intrinsic motivation only for the arts' sake, but also as research for supporting the idea of a material's potential expressive power. My artistic intention controls the artistic process I will subsequently conduct, and the resulting artefacts. This intention attempts to achieve objectivity in the conceptualising process that takes place before the actual making process. As an artist-researcher, this is an effort to consciously control the steps taken, as these objective steps may not take place in an artistic process with a greater focus on expression.

Next I will discuss paper-ness and the employment of three different paper strings in *Seeing Paper*.

The paper-ness⁴ of the selected three kinds of paper strings can be described as follows (see Picture 2).

The first type of material is untwined from larger five-ply paper string. The strength of the untwined string is much weaker than the original string; however, this weak quality is hardly perceptible. The string appears curly, and seems tactually coarse. This first type is applied to *Get Sorted* in the first series, and *Private Area* in the second series (see Picture 3 and 4).

The second type is a single paper string of a larger size than the first. This type of string is rather stiff;



Picture 2: The three types of paper strings in my artworks.

nonetheless, the stiffness seems to be concealed by its visually sleek waviness. It is used in *Let Go* in the first series and *Private Garden* in the second (see Picture 5 and 6).

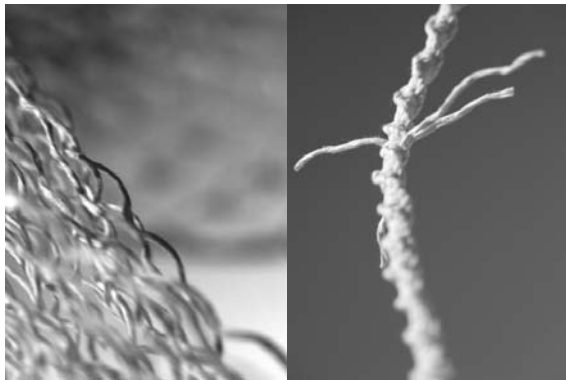
The third type is a very fine single paper thread. Its silky appearance creates the feeling of fragility although it is physically strong. This paper string is used in *Breathe Easily* and *Personal Joy*, in the first and second series respectively (see Picture 7 and 8).

Although each material has some features that are visually perceptible, as described above, a considerable number of their features (e.g. strength and stiffness) can be realised only by the artist, through the

sense of touch. Due to the audience's inability to handle the work, they may not be able to perceive these tactual features. However, I will describe some of these tactual features of each material that I discovered during the making process in the following section.

DIFFERENT INTENTION OF CREATING THE TWO SERIES OF SEEING PAPER

Although the concept of artworks as metaphorical living beings is presented in a form of un-wearable female dresses in both series, the pieces in the two series are created with different intention. In the first series, I let the material free to 'speak' for itself. Conversely, in the second series, I manipulate the material to see how it can 'speak' under my control. In other words, each artwork in the first series is regarded as an emotional individual. Material speaks and expresses without any influence from the creator and the outside world. In the second series, each artwork is integrated with the outside world, as a social individual. That is, in the second series, I let the material show its ability to adapt itself to the outside world, or to be associated with the outside world under the influence of the creator.



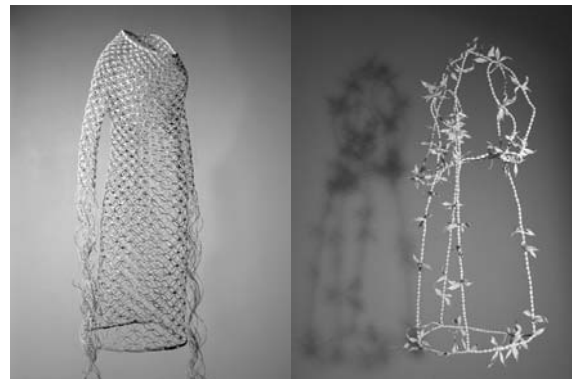
Picture 3 (above): Material 1 employed in *Get Sorted* (left) and *Private Area* (right).



Picture 5 (above): Material 2 employed in *Let Go* (left) and *Private Garden* (right).



Picture 4: *Get Sorted* (left) and *Private Area* (right) with Material 1 employed.



Picture 6: *Let Go* (left) and *Private Garden* (right) with Material 2 employed.

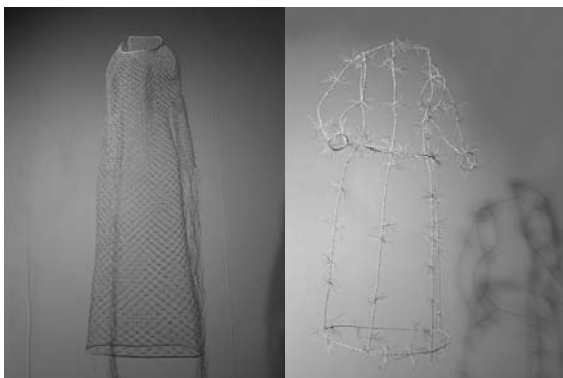
Material and expression experienced in making and viewing artefacts

In the making of Seeing Paper, each artwork was a product of my imagination and skill, including my choice of media (materials and techniques). I am the only person who can be in close proximity to the work in progress from material to the finished artefact. Conversely, the audience may come across the complete work in a gallery where the artefact is exhibited, without a possibility to experience the making.⁵ According to Rinta-Jouppi & Kivimäki (1999, 52), an artwork should evoke thoughts, feelings and interpretations in the artist and in the audience experiencing it, therefore, generating, influencing, and putting into place new thoughts and understandings.

This section attempts to describe and scrutinise the explicit features of my artworks in the Seeing Paper series in order to explain my artistic experience during the making of the artworks. This scrutiny is based on my own perception and viewpoint, by stepping back and looking at my working process and my artworks in this series, when they were in progress, and when they were completed and shown in an exhibition in a modernistic gallery (see Picture 1). I shall



Picture 7: Material 3 employed in *Breathe Easily* (left) and *Personal Joy* (right).



Picture 8: *Breathe Easily* (left) and *Personal Joy* (right) with Material 3 employed.



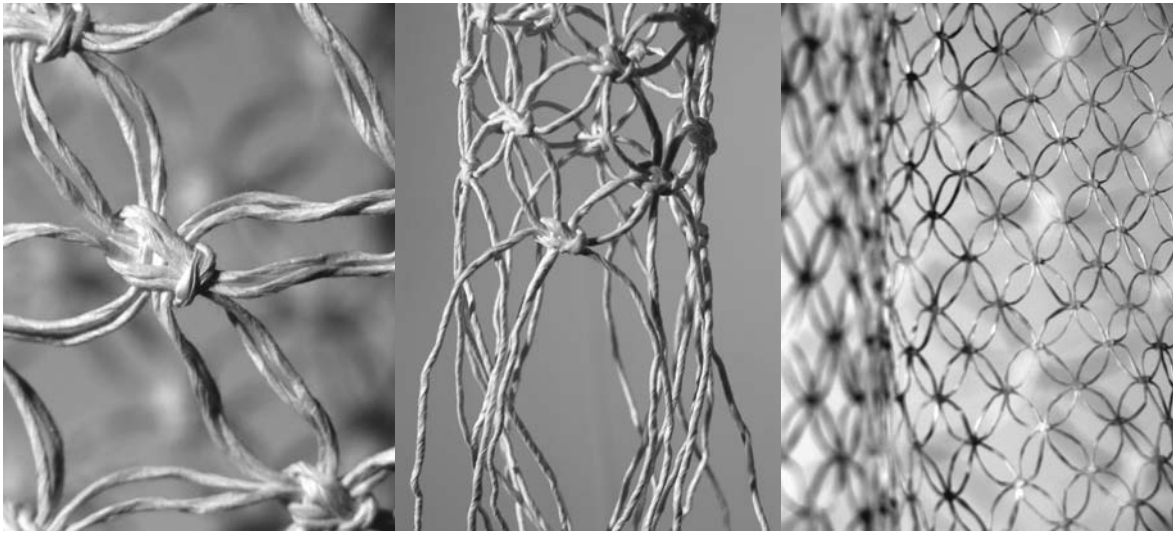
Picture 9: The first series, (three works from the left: *Get Sorted*, *Let Go*, and *Breathe Easily*), with three different kinds of paper strings.

examine each artwork separately and demonstrate their similarities and differences.

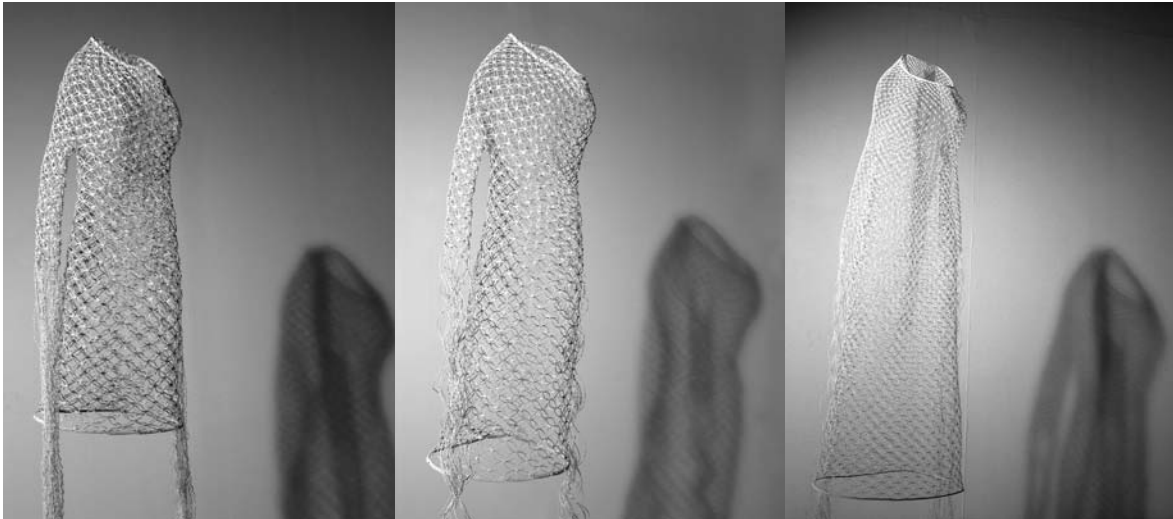
THE FIRST SERIES: *GET SORTED*, *LET GO*, AND *BREATHE EASILY*

The first series (see Picture 9) investigates how each material could present its material-ness (existence and character). The level of my manipulation is low, as I do no twisting, strong pulling, and the like. Simple knotting is the only manipulation of the strings. Each type of paper strings is knotted on and around a mould of a female body form. Strings of a specific length are tied together with simple knots, row after row, constructing a lacy structure around the mould. The lacing is structured by following the contours of the mould. Each artwork is finished with strings left un-knotted at the arms of the dress.

As I was making the first artwork in this series, I occasionally stopped to look at the work in process. At that moment when I was knotting at one arm of the dress, I paused to look at the unfinished dress and consider whether its arm was long enough or should still be continued. I chose to stop knotting the arm. Subsequently, instead of closing the end of the arm with knotting in the same way as I had done earlier with the hem of the dress, I let the strings unfastened and hung freely. This is my way of letting material free to 'speak.' I did the same with another arm of this artwork and the other two artworks in this series. The unfastened strings appear spirited to me, as they present the pure existence and character of each material. Finally, the completed artworks with three different types of paper strings appear to be different from one another, even though each material is knotted with the same technique on the same mould.



Picture 10: Detailed photos of artworks in the first series. From left: *Get Sorted*, *Let Go*, and *Breathe Easily*.



Picture 11: *Get Sorted* with its dented back.

Picture 12: *Let Go* with its perfect form.

Picture 13: *Breathe Easily* with its slightly distorted form.

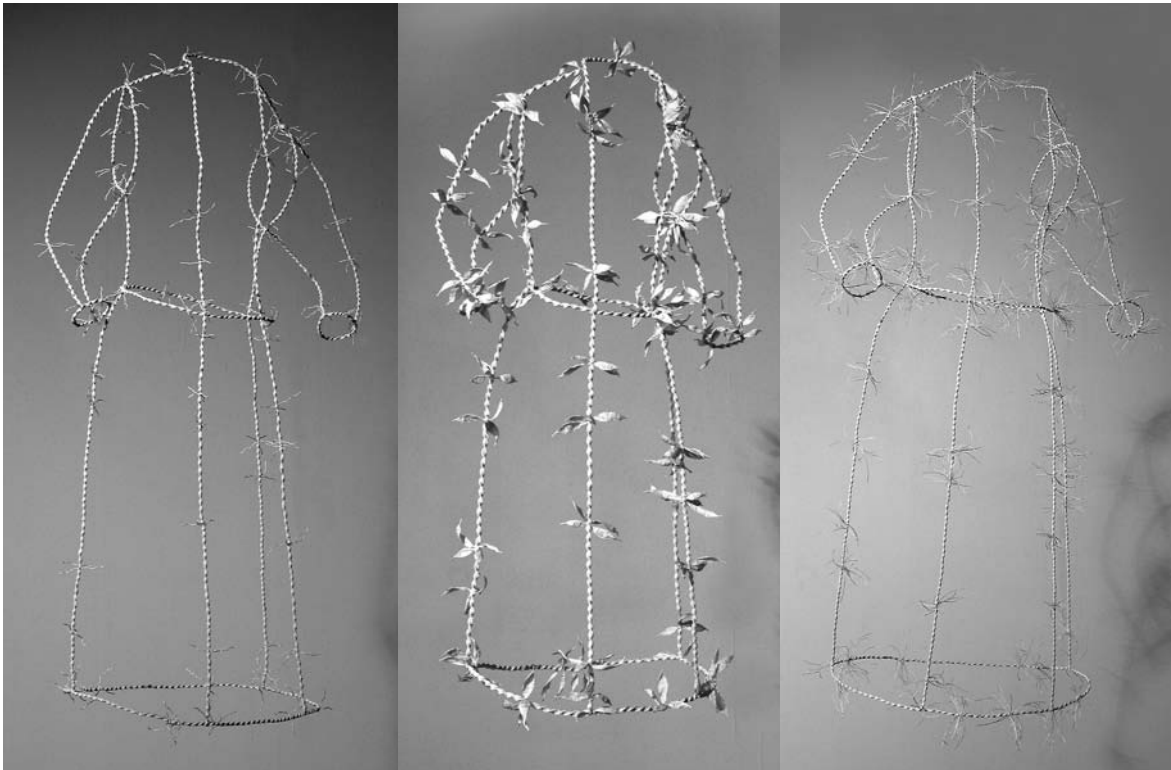
In order to see how each material in the first series of Seeing Paper could present its material-ness (existence and character), it is worth looking at each work separately in its details as follows (see Picture 10).

When looking at *Get Sorted*, in the first series, where I used the curly untwisted strings, the messiness of paper strings was controlled, or in a way concealed by even and repetitive knots all over the work. The form of this un-wearable dress is somewhat different to how it looked on the mould, as its back is dented (see Picture 11). The dent in the back unintentionally appeared when the dress was removed from the mould. The imperfect form of the piece elicits a feeling of weakness and burden. In addition, looking at the work more closely, one can

see the nearly broken paper strings and some parts have even new strings replacing the broken ones. However, this aspect may be too subtle for the casual observer to notice.

When looking at *Let Go* in its entirety, the form of the dress looks perfect (see Picture 12). The artwork stays in the same shape as it was on the mould. The exact form shows the strength of the material used in the work. The waviness of the unfastened strings elicits the feeling of liberty, in contrast with the repetitive knotted structure.

For *Breathe Easily*, the very fine un-knotted paper thread of the arms creates the feeling of release, lightness and cheerfulness. The artwork appears to be slightly deformed compared to the form when it was on the mould (see Picture 13).



Picture 14: The second series, (from left) *Private Area*, *Private Garden*, and *Personal Joy*, with three different kinds of paper strings.

THE SECOND SERIES: *PRIVATE AREA*, *PRIVATE GARDEN*, AND *PERSONAL JOY*

The second series (see Picture 13) explores how each material could show its material-ness after my forceful manipulation. Twisting, untwisting, bending, strong pulling, and the like are ways I manipulate material. I associate visual and tactile qualities of each material with elements of something or some situation I could recollect. The association of past experiences (things or situations) and present experiences (material at hand) brings in new ideas to my creation.

First, I sketched the outline of artworks in this series. The structure of each piece was made on the same female body mould that had been used in the first series. Before I applied each material to the structure, I had made myself familiar with each type of paper strings (e.g. by twisting, untwisting, grouping, and so on). The making of the first series artworks also contributed to my skill and experience in manipulating each material. The touch of a specific type of paper string reminded me of some experiences in which I have engaged, i.e., I began to associate present experience (material at hand) with past experience. Merleau-Ponty (2005, 369) articulates the tactile phenomenon when it gains its relationship with human perception or consciousness as follows:

I am able to touch effectively only if the phenomenon finds an echo within me, if it accords with a certain nature of my consciousness, and if the organ which goes out to meet it is synchronised with it. The unity and identity of the tactile phenomenon do not come about through any synthesis of recognition in the concept, they are founded upon the unity and identity of the body as synergic totality.⁶

The tactile phenomenon referred in the statement above appears in my artistic process. When touching a specific kind of paper strings, tactile experience gained through my hands seeks connection with my consciousness.

A pressure or tension I had toward and/or against the specific material was, in return, the reaction toward and/or against me. As Susan Stewart (1999, 31-35) says, the pressure involved in touching is a pressure on our own bodies and upon objects touched. Touch goes across the boundary between interiority and exteriority, and mutually returns to the agent of touching. It is where a subject may become an object. There also seems to be a shift in the artist's feeling of touch: from subject to object.

My earlier experience gained in the making of the first series made the making of the second series easier. I knew the materials. I had experienced their



Picture 15: *Private Area*
(detailed).

Picture 16: *Private Garden*
(detailed).

Picture 17: *Personal Joy*
(detailed).

qualities through my senses of touch and sight in the making of the previous artworks. At the moment of touching the same material again, I, therefore, knew how hard I should pull it, and how the material should be presented.

Private Area (see Picture 15) has the same material as *Get Sorted* in the first series. I had learned from my previous experience that the greater the manipulation or the harder the material was pulled, the weaker the material would become. And the memory of the broken string I had seen when making *Get Sorted*, including the coarseness of the string that hurt my hands, reminded me of a feature of something-- barbwire fence--I had experienced in my life. I associated the two experiences and expressed this new association in the work *Private Area*. The broken string becomes one major feature of the work, which shows the quality of the material employed.

In the case of *Private Garden* (see Picture 16), the material used is the same type as that was used in *Let Go*. I have learned when making *Let Go* that the material tended to be open, revealing the long stripe of the original material. My experience with this material in the making of the *Let Go* was that I had to twist the string, in order to make nice knots. Therefore, I experimented by untwisting the string to make it more open. The manipulation transformed the material. This manipulated appearance reminded me of the shape of leaves. After untwisting the string at certain places, this association created the idea of garden.

For *Personal Joy* (see Picture 17), the material employed is the same type of paper string as in *Breathe Easily*. The making of *Breathe Easily* gave me the

feeling of delight and cheerfulness. Although the time spent for completing *Breathe Easily* was much longer than the time spent for other pieces in the first series, the time passed pleasantly as I did not need to manipulate the material at all. I had made myself familiar with this type of paper string before continuing to the second series by grouping and twisting the string. The joy of making the previous artwork was combined with the experience of familiarising myself with the material (grouping), resulting in *Personal Joy*.

CONCLUSION

In the process of making each work in the exhibition *Seeing Paper*, I tried to channel my artistic expression through manipulation of the materials, and ultimately create metaphorically living artworks in forms of female bodies. My artistic experience included the interaction between material and me. When manipulating a material, I was not just the active part and the material the passive. I found that both the material and I were alternately active and passive. For example, when I was manipulating a coarse and unruly string, there was resistance from the string. The resistance influenced my feeling. I thought that the material could act against my action and expression. I reacted to the resistance by pulling the string harder, so that I broke it. Hence, in my view, a material must possess a specific quality related to expression. I interpreted this action and resistance as an interaction/interplay between the material and me. I could physically and emotionally sense the aspects of different

paper strings. The external tension between the material at hand and me become internal within me.

From my studio to a gallery space, paper string has been transformed from a simple material to the medium of an artwork. My artistic experience in transforming the material into the artwork in the studio is unique and temporary. The experience may not be present in the completed artwork in the exhibition. However, there appears to be some visible clues of my artistic experience intentionally/unintentionally left in the artefact, and that could be interpreted to discover the process of art production. The elements visible in the artefact, such as colour, texture, or material, or those elements the artist presents with the completed artefact, e.g. written name, lighting, or space might be able to signify events during the making of the artefact. These elements could be established in the exhibition in order to lead to interpreting the artwork close to the way the artist wishes.

REFERENCES

- EATON, MARCIA MUELDER 1988. *Basic issues in aesthetics*. Belmont: Wadsworth.
- IKONEN, PETTERI 2004. *Arjen trilogia. Korutaide taiteen tekemisen ja kokemisen välineenä*. [Trilogy of every day: Jewellery art as a medium for creating and experiencing art]. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- JOHNSON, GALEN A. 1993. Structure and painting: "Indirect language and the voices of silence." In Galen A. Johnson & Michael B. Smith (Eds.), *The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting*. (pp. 14-34). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE 2005. *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- MÄKELÄ, MAARIT 2003. *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita*. [Memories on clay: Representations of subjective creation process and gender]. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- RINTA-JOUPPI, HELENA & KIVIMÄKI, JOUKO 1999. Function-Material-Expression: The artistic horizons of design and art craft. In European Module Socrates Program 1997/1999 (Ed.), *Freedom and dependency of artistic language Vol 1*. (pp. 51-55). Vigo: Universidade de Vigo.
- STEWART, SUSAN 1999. Prologue: From the museum of touch. In Marius Kwint, Christopher Breward, & Jeremy Ansley (Eds.), *Material memories: Design and evocation* (pp. 17-36). Oxford: Berg.
- SUMMATAVET, KART 2005. *Folk tradition and artistic inspiration: A woman's life in traditional Estonian jewellery and crafts as told by Anne and Roos*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- TURPEINEN, OUTI 2006. *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa*. [A meaningful museum object: Critical visibility in cultural history museum exhibitions]. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.

NOTES

1. "Material-based arts" here means visual arts that are developed or originate from/within the field of design or craft, such as textiles, ceramics, glass and wood. The disciplines using these specific media are also called textile art, ceramic art, and so on.
2. Completed doctoral research projects with a material-based art approach performed at the University of Art and Design Helsinki are, for example, Mäkelä (2003) in the field of ceramic art, Ikonen (2004) and Summatavet (2005) in the field of jewellery art, and Turpeinen (2006) in the field of glass and installation art.
3. Concept here means an abstract idea that forms how a series of artworks should be perceived.
4. Paper-ness here means the visual and tactual qualities of being a specific kind of paper.
5. The making can be considered an aesthetic situation. "Aesthetic situation," according to Eaton (1988, 6), consists of four elements: (1) the maker, (2) the viewer or audience, (3) the object or event, and (4) the circumstances or context in which the object, event, or performance is experienced. The ways in which these elements interact are dealt with in the field of aesthetic theory.
6. According to Merleau-Ponty (2005, 365-78), "touch" means physical sensuous contact between body and object. Merleau-Ponty also gives an example of tactile perceptions: "The contact of our back or chest with linen or wool remains in the memory in the form of a manual contact."

Pia Staff

Tekstiili kerronnan ja argumentaation välineenä

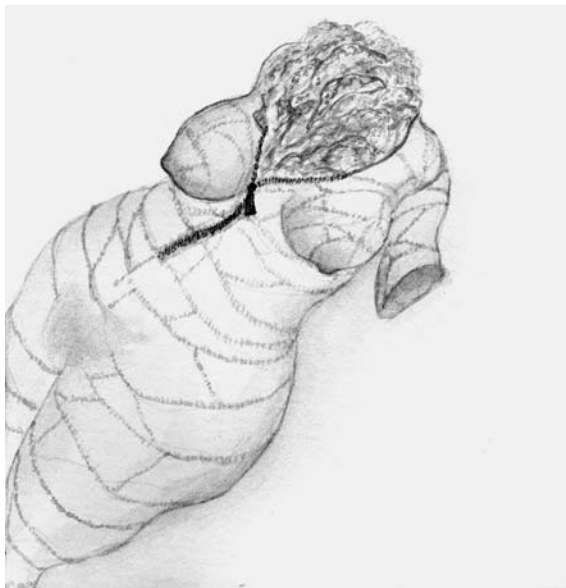
Tekeillä olevassa väitöstutkimuksessani lähtökohtana on ajatus, että naisen identiteetti muovautuu elämän kulussa prosessina, jossa ruumiilla on merkittävä sija. Ymmärrän naisruumiin olevan sekä biologinen organismi että kulttuuristen merkitysten kantaja, ja tutkimusprosessissani on keskeistä tehdä nämä merkitykset taideteosten valmistamisen kautta näkyviksi. Ajallemme on ominaista korostaa ruumiillisuutta ja seksuaalisuutta, ja lisääntyvä visuaalisuus tuo erityisesti nuoren naisen seksualisoidut kuvat yhä aggressiivisemmin osaksi ympäristöämme. Myös naisten tekemä taide ja naistutkimus ovat viime vuosikymmeninä tarkastelleet naisruumiin kulttuurisia merkityksiä. Tutkimuksessani liikun materiaallähtöisen taiteen (taideteollisuuden), nykytaiteen ja naistutkimuksen rajapinnoilla, asettuen taiteilijan ja tutkijan kaksoisrooliin.

Tutkimuksessa käytän lähtökohtana omaa ruumiillisuuden kokemustani, jonka kautta reflektoin kuvaa siitä, miten ikääntyminen vaikuttaa identiteetin rakentumiseen. Olen kiinnostunut siitä millä tavoin identiteetti rakentuu ruumiin ulkoisesta, visuaalisesta kuvasta ja sisäaistisesta olemisen kokemuksesta. Taideteosten tuottaminen on tutkimuksessani keskeistä. Tekemisen prosessin ja valmiiden teosten kautta yritän ymmärtää, kuvailla ja paljastaa olevaa. Asetan valmiit työt dialogiin naistutkimuksen teoriakentän kanssa. Koska olen kiinnostunut ikääntyvän naisidentiteetin rakentumisen kulttuurisista ehdoista, on ollut luontevaa käyttää naisten maailmaan, arkeen ja perinteeseen kuuluvia materiaaleja. Tässä artikkelissa tarkastelen, millä tavoin taiteellinen työskentely ja tekemäni tekniset ja materiaaliset valinnat ovat avanneet näkökulmia naisen ruumiillisuuden ja identiteetin rakentumisen tutkimiseen.

NUKKE IHMISEN SYMBOLINA

Käytäntövetoinen (*practice-led*) tutkimukseni sai alkunsa tarpeesta rakentaa oma minuus uudelleen näkyväksi ja käsitettäväksi. Keramiikan opiskelijana minua kiehtoi ajatus ohuiden, posliinisten ihokuorien valmistamisesta. Halusin niiden olevan sukua vanhoille maalauksille, joissa naisten iho on kuvattu lukuisten ohuiden maalikerrosten avulla. Kun olin kehittänyt tähän tarkoitukseen riittävän valkoisen ja plastisen posliinimassan, ei materiaali kuitenkaan tyydyttänyt minua visuaalisesti. Se tuntui kylmältä ja etäiseltä, siitä saattoi rakentaa ihokuoria mutta ihon lihallisuus jäi puuttumaan.

Taiteelliseen työskentelyyn kuuluu aina paljon kokeilemistä ja epävarmuutta. Työ on kuin salaisuus josta tekemisen aikana paljastuu osia, tekeminen on kuin hidasta ymmärtämistä. Ratkaisut kysymyksiin antavat odottaa itseään, tarvitaan riittävä määrä haipuilua ennen kuin tekeminen taas nytkähtää eteenpäin. Riittävän lihallinen materiaali ihon kuvaami-



Kuva 1. Piirros työpäiväkirjasta keväällä 2004.

seen löytyi yllättäen. Eksyessäni puolivahingossa vanhaan aittaan, jossa oli myytävänä vanhoja tavaroita, sain jumiutuneelle tekemiselleni uuden vaihteen. Tekeminen selkiytyi. Pärekorista, pöydän alta löytyi siisteissä pinoissa vanhoja lakanoita. Vanhat, ihoa vasten hiertyneet liinavaatteet sisälsivät juuri sen materiaalin tunnun ja sellaista kertomuksellisuutta jota tavoittelin. Taitavasti valmistetut liinavaatteet, kenties jonkun kapiot, palauttivat ajatukset isoäitini liinavaatekaapeille ja lankarasioiden äärelle. Vanhoihin lakanoihin oli vuosien saatossa tarttunut jäämiä eletystä elämästä, ruumiillisista kokemuksista.

Kirjoitin työpäiväkirjaan 12.3.2003:

Valkoiset lakanat ovat kuin huolenpitokääreitä, naisten maailman rekvisiittaa, jokapäiväisiä mutta erityisiä. (...) lakana on kuin todistaja,

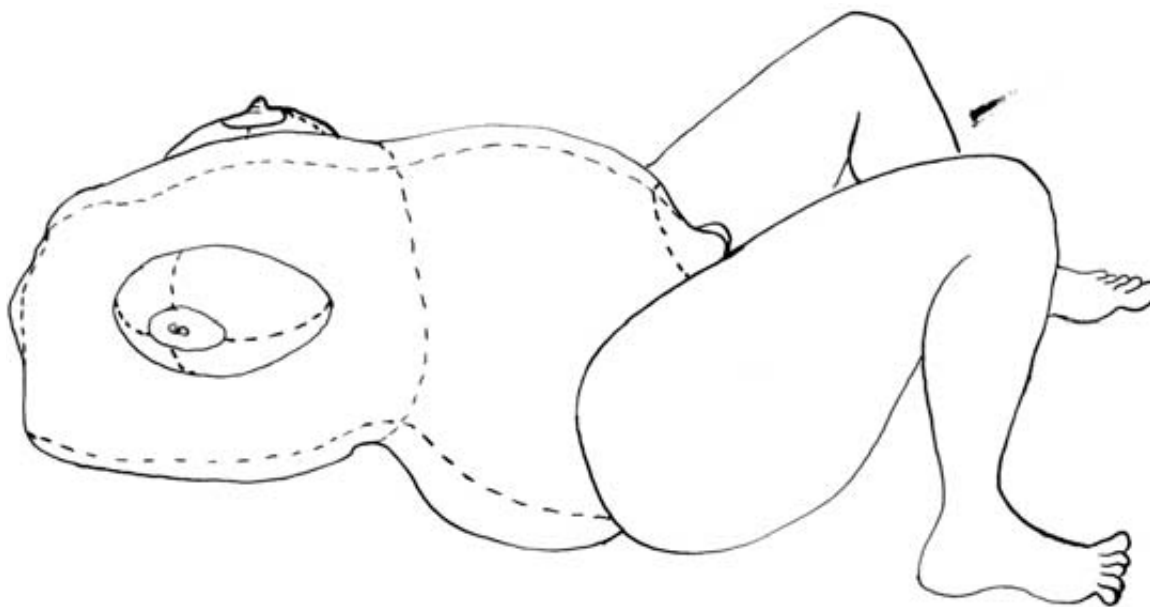
siihen painetaan iholla henkilökohtaisia kertomuksia jotka sitten pestään pois, yhdeksässäkymmenessä asteessa.

Lakanat sisälsivät tietoa niistä kulttuurisista lainalaisuuksista, joista sukuni pienet tytöt ja kunnan naiset on tehty. Ne tarjosivat samalla mahdollisuuden tarkastella kriittisesti tätä kuvaa. Käänsin siisteistä lakanapinoista näkyville naisen ruumiillisuuden lihaa ja verta. Feministiteoreetikko Judith Butlerin mukaan sukupuoli on rakennelma ja risteyskohta jossa kulttuuriset, sosiaaliset ja seksuaaliset diskurssit kohtaavat. Hänen mukaansa naisen identiteetti on ruumiiseen sidottu, elämänpituinen prosessi. (Butler 2006, 48–63.) Arkisesta materiaalista aloin rakentaa palois-

ta koottuja naistorsoja jotka olivat kankaisia veistoksia ja samalla räsynukkeja, lapsuuteni mollamajojen aikuisia, ikääntyviä sukulaisia.

Lakanakankaan paloista kootuissa räsynukeissa näen naiseuden materialisoituvan ristiriitaiseksi visuaaliseksi esitykseksi, jonka avulla olen voinut kommentoida naisen ruumiillisuutta ja sen tuottamaa toiseutta. Harsiessani kokoon räsynukkeja niin, että saumat jäivät näkyviin, tunsin harsivani kokoon kuvaa naisen fragmentaarista elämänkaaresta, jota ruumiillisuus säätelee ja jaksottaa. Pohtiessani naisen ruumiillisuutta tartuin esineeseen, nukkeen, joka on osa jokaisen tytön kasvuprosessia. Nukke on ihmisen kuva jonka avulla tytöt leikkivät aikuisuutta ja valmistautuvat naisen elämään. Nukan hahmolla ei ole persoonaa vaan se on avoin, nimeämätön. Jokainen leikkijä antaa sille omat merkityksensä. Räsynukkejen valmistamisesta on tullut osa tutkimusprosessia, toistuva teko jonka äärelle palaan.

Ajattelen taiteellisen tekemisen prosessin olevan kuin intuitiivista reittien merkitsemistä tutkimuskysymysten ja teoreettisten näkökulmien välillä. Tekemisen prosessi piirtyy näkyväksi kuvallisina ja sanallisina merkintöinä työpäiväkirjoihini. Työpäiväkirjat tuovat prosessiin jatkuvuutta ja kerroksellisuutta. Työpäiväkirjoissani sekoittuvat tekemisen arkiset pienet asiat ”suurten kysymysten” pohdinnan kanssa. Yritän merkitä muistiin kaiken sen mikä on jollakin tavalla yhteydessä tekemiseen, lähtien siitä millaisia kankaita tai lankoja olen ostanut matkan varrella tuleviin tutkimusta koskeviin ahaa-elämyksiin:



Kuva 2. Piirros työpäiväkirjasta syksyllä 2001.



Kuva 3. Teokset: *Ihotar*, 2002, *Punajalkainen madonna*, 2003, *Valkea neito* 2003.

4.10.2005:

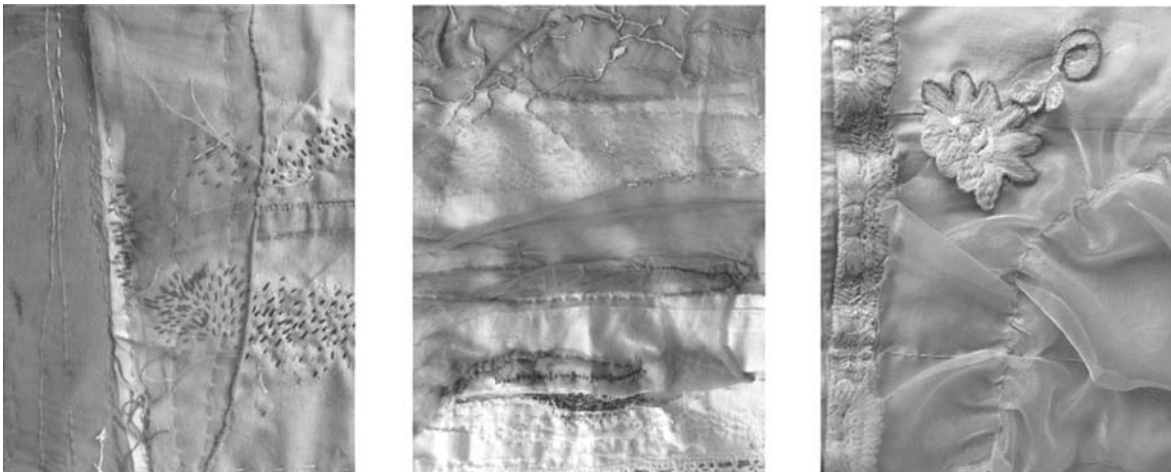
Ostin kahta erilaista silkkiorganzaa, seitinohuita ja silti jäykkää.

Painoin silkeille kuvia omasta ruumiistani jotka liitin osaksi teoksia *Mary-Ann 44* ja *USKO TOIVO RAKKAUS*.

12.10.2005:

Sukkahousujen yhdistäminen kankaaseen tuntuu toimivan inhasti ja rikkovan työn konstruktiota lisäämällä siihen taktillisia ja kulttuurisia merkityksiä joita en osaa enkä halua vielä analysoida. Voihan olla että kokonaisuudessa niiden merkitys vähenee. Nyt on kuitenkin niitä ommellessa lähes "tirkistelymäinen" olo.

Kuva 4. Yksityiskohtia teoksesta *Mindmap*, 2005.



Ajatusketju jatkuu kysymyksinä:

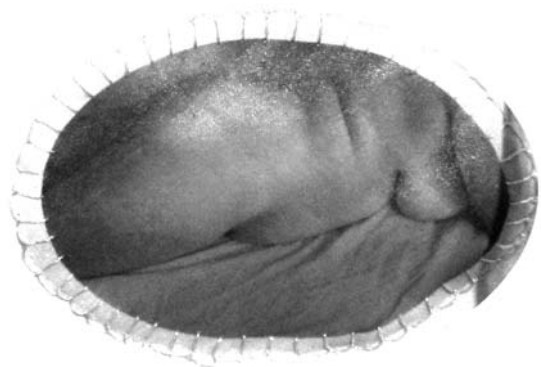
5.11.2005:

- *Miten kokemuksellista tietoa voi välittää?*
- *Miten sisäistinen olemassa olon tunne rakentuu naisellisiksi kerroksiksi?*

Työpäiväkirjoihini dokumentoitu tekemisen ja ajatteleminen prosessi mahdollistaa sen tarkastelun jälkikäteen, varsinaisen työskentelyn jo päätyttyä (Mäkelä 2003, 26–28). Työpäiväkirjojen sivuilta on mahdollista tavoittaa ymmärtämisen hetkiä ja sitä miten kokemuksellinen tieto saa visuaalisen muodon, miten intuitio muuttuu jonkin asian tulkinnaksi.

Sosiologi Eeva Jokinen puhuu naistapaisuudesta ja miestapaisuudesta, joiden avulla voi luonnehtia kulttuurisia normeja, sääntöjä ja pakkoja. Jokinen katsoo sukupuolitapaisuuden johtuvan rakenteiden pakottamista valinnoista. Valinnat voivat ilmetä toistotekojen suorittamisena ja elämän tahtiin asettumisena (2004,

288–289). Naisen elämää määrittävät yhteiskunnalliset syvärakenteet. Naisen elämän tahtiin asettuminen on nostanut tekemisessäni keskeiselle sijalle tekstiilin sukupuolittuneen luonteen. Rakentaessani konkreettisesti naisen ruumiillisuutta näkyväksi ja olevaksi olen samalla kyseenalaistanut oman olemassaoloni perusteita tarkastelemalla omaa ruumiillisuuttani.



Kuva 5. Yksityiskohta, silkille painettu omakuva, teoksessa *USKO TOIVO RAKKAUS*, 2006.

NAISRUUMIISEEN KIRJOITTAUTUVA ELÄMÄ

“The body is at once the most solid, the most elusive, illusory, concrete, metaphorical, ever present and ever distant thing – a site, an instrument, an environment, a singularity and a multiplicity” (Turner 1989,7).

Muistan miten lapsena pesin saunassa isoäitini selkää ja tutkin hänen ihoaan, joka oli rypistynyt ja pehmeä. Vanha iho oli kuin kartta johon elämä oli piirtynyt näkyväksi. Ruumiillisuutta tutkiva Arthur W. Frank on todennut yksilön ruumiin saavan spesifin muotonsa toisiin ruumiillisuuksiin kietoutuvissa eleyissä ruumiillisuuden kokemuksissa (ruumiillisuuksissa), diskursseissa ja eri instituutioissa (1991, 36–102). Taiteellinen työskentelyprosessi on nostanut esiin ruumiillisuuden merkityksen identiteetin rakentamisen prosessissa. Se miten ja missä elämä tapahtuu vaikuttaa ruumiillisuuden kokemukseeni. Tutkimukseni aikana valmistamissani teoksissa on läsnä sekä oma kulttuurinen taustani että tämän hetken ympäröivä kulttuuri jolle on ominaista ruumiin korostunut merkitys ja sen kaikkialle levittäytyvä seksualisoitunut esittäminen.

Oman ruumiillisuuden ja identiteetin tietoinen pohtiminen ja rakentaminen erilaisten valintojen ja tekojen kautta on sulautunut osaksi arkipäiväisiä toimintojamme (Saastamoinen, 2006, 70–79; Kinnunen 2006, 160–182; Harjunen 2004, 243–259). Vastikään Suomessa markkinoille tulleet keski-ikäisille naisille

suunnatut ”40+” naistenlehdet todistavat ruumistekojen olevan merkittävä osa identiteetin tietoista rakentamista, ”minäprojektia”. Ne ovat täynnä vinkkejä siitä, miten säilytät vartalosi nuorekkaana ja häivyttät iän merkit kasvoiltasi. Median vahvistaman pätevänreippaan-nuorekkaan-kauniin ruumisideaalin valossa elämä näyttäytyy pelinä, jossa pelaajien tulisi olla mahdollisimman samankaltaisia ja pyrkiä jopa yhdenikäisyyteen. Naisten oletetaan liittyvän yhteiseen nuorennustyöprojektiin. Siinä ruumis on väline jolla hankitaan sosiaalista hyväksyntää ja jonka kautta ilmenetään esim. ammatillista kompetenssia. Keski-ikäisen tai vanhan ei ole hyvä näyttää ikäiseltään vaan ulkonäöstä häivytetään ja peitellään ikä pois näkyvistä. Puhutaan hyvittelevään sävyyn voimavuosista ja aikuisista naisista.



Kuva 6. Vasemmalla omakuva paita päällä ja oikealla yksityiskohta teoksesta *Mary-Ann 44*.

Tutkimukseeni kuuluvassa ensimmäisessä taiteellisessa produktiossani olin kiinnostunut siitä ajallisesta siirtymävaiheesta ikääntyvän naisen elämässä, jossa elämän itsestäänselvyys muuttuu kyseenalaiseksi ja oman ajan rajallisuus konkretisoituu. Tekemisen kautta haraan median kiiltokuvia vastaan ja ompelen näkyväksi naisen ruumiillisuuteen liittyvän sisäisyyden ja ulkoisen eroa, ristiriitaa ja elämän sattumanvaraista rosoisuutta. Iris Marion Youngin tapaan ymmärrän naisen ruumiissa olemisen kahdenlaisena olemisena; naisella on eletty, sisäinen kokemus ruumiista ja samanaikaisesti läsnä oleva ulkoinen ruumisobjekti jota nainen tarkastelee ulkoa käsin ikään kuin ”toisten silmin” (Young 1989, 50).

Teoksissani sisäinen kääntyy ulkoiseksi ja päinvas-toin, jätän saumat näkyviin ja lankojen solmut oikealle puolelle.

Haluan nostaa esiin käsityön ja tekstiilin avulla sitä ruumiissa olemista, joka yleensä taitellaan pois näkyvistä ja päätellään siististi nurjalle puolelle. Näytte-lyn teoksissa elämän todellisuus tunkeutuu siloisten pintojen läpi. Sisäaistinen kokemus minuudesta pur-

suilee liioiteltuna, se paljastuu avuttomana vieraille katseille röyhelöisenä ja tahraisena.

OMPELEMISTA JA HAKEMISTA

Näyttelytilaa valitessani halusin tilan olevan luonteeltaan yksityinen ja arkinen, näyttelytila toimisi jatkumona kuvallisille ajatuksilleni, tila vahvistaisi niiden yksityistä luonnetta. Helsinkiläisestä Galleria Johan S.:stä löysin pienen toisen kerroksen näyttelytilan. Näyttelytilaan johtaa ahdas rautainen kierreportaita. Tilaan vievä portaita onkin hienointa koko näyttelytilassa. Ylhäällä odottaa pienenpieni, arkinen ja väliaikaisen oloinen tila, jossa näkyy useita ajallisia kerrostumia. Tilan voi sanoa olevan suorastaan kyhätynoloinen. Tuntuu melkein siltä että se on vuosikymmenien aikana tehdyissä remonteissa jäänyt turhana vahingossa paikoilleen. Tilan yksityinen ja komeromaisen piilotettu luonne vahvasti kertomuksellisuutta, jonka ajattelin tulevan näyttelyn teoksiin.

*tänään sain liitettyä neljä ”ihopalaa” yhteen
Kerroksia tarvitaan vielä lisää
täytyy käyttää ronskimpaa kättä että kaikki sievyys
rikkoontuu*

Oli tärkeää rikkomalla ja toisin esittämällä tarkastella ikääntymisen luomia sisäisiä ristiriitoja, seksuaalisuutta ja sitä naurettavuuden tunnetta, joka sisältyy omaan kokemukseeni ikääntyvän naisen ruumiillisuudesta. Kuten räsynukkejen kanssa, myös näiden töiden tekemistä leimasi hitaus ja työläisyys; käsin, pisto pistolta kuin ihokuoren läpi, sisäisen ja ulkoisen rajalla. Ompelemalla, kirjailemalla ja värjäämällä, hitaasti, pala palalta ja kerros kerrokselta. Tunsin liittäväni omaa ruumiillisuuden kertomustani yleisempään kuvaan ikääntyvästä ruumiista.

Näyttelyyn tekemäni viisi melko isokokoista työtä voidaan luokitella peiton ja vaateen välimaastoon sijoittuviksi esineiksi. Työt riippuvat joko tavallisissa puisissa henkareissa tai sepän tekemisissä suurennetuissa henkarikoukuissa. Rypistyvä, ihonvärinen ruumiil-



Kuva 7. Kuvakollaasi Galleria Johan S.:n näyttelytilasta helmikuussa 2006.

Ompelin, maalasin ja kirjailin kankaisia kertomuksia. Kuvissa sekoittui ajatus vaatteesta ja peitosta, ihosta ja kankaasta. Yhdistin vanhoja alusvaatteita, liinavaatteita, silkkejä, peittoja ja pitsejä. Mukana oli paljon omia käytössä kuluneita alusvaatteita, ja mm. isoäidiltä saatu, käytössä hiipunut, peitto. Yhdistin omasta elämästäni kotoisin olevia materiaaleja kirpputoreilta ostamiini toisten naisten ”elämän palasiin”. Liitin teoksiin myös surutta uusia kankaita; silkkiä ja keinokuituisia juhlapukukankaita joita muotoilin polttamalla. Halusin mässäillä koristeellisella esitystyylillä ja samalla kaivaa esiin minuuden sisäisyyttä.

Poimintoja työpäiväkirjan merkinnöistä 10.10. 2005:

lisuus ja seksuaalisuus esittäytyvät näyttelyn arkisessa vinttitilassa ilman perinteisen valkoisen kuution suoma eleganssia ja nostetta. Pieni tila loi intensiteettiä ja sai töiden röyhelöisen seksuaalisuuden ryöpsähtämään katsojan silmille. Muutamat näyttelyssä kävijät totesivat saaneensa ”yliannoksen” vaaleanpunaista väriä. Toisaalta galleristi kertoi että monet vanhemmat naisvieraat laskeutuivat portaita alas hymy huulilla.

Myöhemmin samana keväänä (2006) olin kutsuttuna Kokkolaan nykytaidetta esittelevän uuden Galleria Visun avajaisnäyttelyn pitäjäksi. Valitsin Visun näyttelyyni Galleria Johan S.:n näyttelyyn valmistamani viisi työtä ja viisi räsynukkea joista yksi valmistui tähän näyttelyyn. Visun valoisa ja avara näyttelytila vaikutti teoksiin mielestäni vaimentavasti, ne eivät enää ryöpsähtäneet silmille vaan asettuivat kauniisti seinille josta niitä saattoi tarkastella etäämmältä.



Kuva 8. *Sexy Baby*. 2006. Vanha peitto, alusvaatteet, pitsit, keinosilkki, lakanakangas, vetoketju, maalaus ja kirjailu.



Kuva 9. *Summer collection*. 2006. Vanha peitto, henkari, lakanakangas, maalaus, kirjailu ja piirroksiset kuulakärkikynällä.

MATERIAALI JA TYYLI TIEDONLÄHTENÄ

Tutkimuksessani keskeistä on näkyväksi tuleva kokemuksellinen tieto, joka on yhteydessä tutkimuskysymykseen (Biggs 2003; Mäkelä 2003; Scrivener 2004). Yksittäisten artefaktien ja teoskokonaisuusien valmistamisen kautta teen näkyväksi niitä kulttuurisia ehtoja jotka määrittävät ikääntyvän naisen identiteetin rakentumista. Teosten valmistamiseen liittyvät valinnat ja niihin vaikuttaneet tekijät ovat siten merkityksellisiä. Materiaalin ja tekniikan avulla olen luonut teoksiini kertomuksellisen tyylin, jolla on merkittävä sija tutkimuskontekstissa. Roland Barthesin mukaan tyyllillä on kyky kurottautua sosiaalisten konventioiden ohi. Sillä on alkunsa taiteilijan henkilökohtaisessa ja salaisessa mytologiassa, hänen sisimmässään. Tyyli näyttäytyy teoksessa tekijän historian ja ruumiin lävitse. (Barthes 1993, 15.)

Vaikka Barthes puhuu kirjallisuudesta, voi sen kautta tarkastella myös kuvallisen ilmaisun alkulähteitä. Kokemukset, muistot ja intuitio ohjaavat taiteellista työskentelyä. Tutkimuskontekstissa tekemistä var-

jostaakin tavanomaiseen tekemiseen liittyvän epäilyn ja epävarmuuden lisäksi kysymys siitä, miten tekeillä oleva työ liittyy tutkimuskysymykseen, onko tekeminen sen suhteen relevanttia. Intuitiota on hyvin vaikea sanallistaa. Se on pelkkä häivähdys tai aavistus, joka on kuitenkin täynnä varmuutta. Ajattelenkin sen olevan osa sitä sisäisyyttä ja sanallistamatonta tietoa, jonka varaan käsitys maailmasta ja elämästä rakentuu. (vrt. Toskala 1998, 343–348)

Taiteellisen työn alussa oleviin kuva-ajatuksiin liittyy voimakkaasti läsnä oleva materiaalin tuntu. Vaikka teos tekemisen aikana muuttuu ja kehittyy alkuperäisestä ideasta, on minulle tärkeää tavoitella mahdollisimman tarkasti alkuperäisessä ”kuva-ajatuksessa” ollutta materiaalin tuomaa luonnetta. Käytössä kuluneet tekstiilit toimivat tutkimuksessani kaipupohjana, jonka avulla voin tarkastella nykyisyyttä. Sekä räsynukkeja että niitä seuranneita teoksia värittää eroottinen lataus, koskettamisen ja painautumisen tunne, sisäisyyden ja ulkoisen kohtaaminen.

Itseoikeutetusti naisten yksityiseen maailmaan kuuluviin vanhoihin liinavaatteisiin, peittoihin ja



Kuva 10. USKO; TOIVO RAKKAUS, 2006. Vanhat liinavaatteet, ripustinkoukku, maalaus ja omakuvat silkille.

alusvaatteisiin on kutoutunut tietoa naisten ruumiillisuuksista, kertomuksia naisten elämästä; seksuaalisuudesta, hoivaamisesta ja keittopyykistä. Materiaalin avulla saan esitetyksi tulkintoja sanallistamattomasta tiedosta, materiaalin tuntu ja sen avulla syntyvä rakenne ja rytmi antavat tulkinnalle oikean sävyn. Käsitöiden tekeminen on teoksissa läsnä ikään kuin naisen olemisen ehtoja ohjaavana karttana. Käsitö on luonnollistettu osa naissukupuolta ja osa kulttuurimme syväkanteita. Se on pakottanut naiset tietynlaiseen soveliaaksi katsottuun olemiseen ja ilmaisemiseen tapaan. (Heikkinen 2006, 31–32; Jokinen 2004, 295.) Teosteni naisruumiiden kertomuksellista visuaalisuutta hallitsee tekstiilin ja käsityön luonne. Materiaalin ja tekniikan avulla on ollut mahdollista avata ja tehdä näkyväksi keskeisiä tutkimuksellisia teemoja, rakentaa polkuja teoriakentälle. Niiden avulla on myös mahdollista tarkastella ikääntyvän naisen identiteetin rakentumista ja tehdä näkyväksi sukupuolitapaisuuden asettamiin odotuksiin ja pakkoihin asettumista.

LÄHTEET

BARTHES, ROLAND 1993. Kirjoituksen nolla-aste. Teoksessa Roland Barthes *Tekijän kuolema, tekstin syntyminen*, toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 14–41.

BIGGS, MICHAEL 2003. The role of "the work" in art and design research. Paper presented 11.–14.9.2003

at the PARIP conference, University of Bristol. Tallennettu 20.3.2007 osoitteesta <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>

BUTLER, JUDITH 2006 (1990). *Hankala Sukupuoli. Feminismin ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

FRANK, ARTHUR W. 1991. For a sociology of the body: An analytical review. Teoksessa Mike Featherstone, Mike Hepworth & Brian S. Turner (toim.): *The Body – Social Process and Cultural Theory*. London: Sage.

HARJUNEN, HANNELE 2004. Lihavuus, Stigma ja sukupuoli. Teoksessa Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari, Marita Husso (toim.) *Ruumis töihin! Käsite ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino.

HEIKKINEN, KAIJA 2006. Onko käsityöllä sukupuolta? Teoksessa Leena Kaukinen & Miia Collanus (eds.) *Tekstejä ja kangastuksia. Puheenvuoroja käsityöstä ja sen tulevaisuudesta*. Tampere: Artefakta.

JOKINEN, EEVA 2004. Kodin työt, tavat, tasa-arvo ja rento refleksiivisyys. Teoksessa Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari, Marita Husso (toim.) *Ruumis töihin! Käsite ja käytäntö*. Tampere: Vastapaino.

KINNUNEN, TAINA 2006. Silikoni-implantit omaksi iloksi? Teoksessa Taina Kinnunen, Anne Puuronen (toim.): *Seksuaalinen ruumis Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Tampere: Gaudeamus.

MÄKELÄ, MAARIT 2003. *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

SAASTAMOINEN, MIKKO 2006. Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa Pertti Rautio & Mikko Saastamoinen (toim.): *Minuus ja identiteetti*. Tampere: Tampere University Press.

SCRIVENER, STEPHEN & CHAPMAN PETER 2004. The Practical Implications of Applying a Theory of Practice Based Research: A case study. Proceedings of the research into practice conference. Selected papers vol 3, 2004. Tallennettu 3.1.2007 osoitteesta www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/ss-full.html.

TURNER, BRYAN S. 1981. *The body and Society*. New York and Oxford, Basil Blackwell.

YOUNG, IRIS MARION 1989. *Throwing Like a Girl. A Phenomenology of Feminine Body Comportment. Motility and Spatiality*. Teoksessa Jeffner Allen & Iris Marion Young (toim.) *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington.

Jaana Saario

Aukkojen maalaamisesta. Essee eräästä prosessista

Tutkin väitöstyössäni kuvataiteilijan prosessia. Tuon esille sen eri tasoja ja ajatuksellisia polkuja. Tässä esseessä tarkastelen omaa työskentelyäni. Se on pohjataso ja työkalu, jonka avulla lähdän tutkimaan tutkimukseeni kuuluvien kuvataiteilijoiden prosessia sekä edelleen syventämään tietoa omastani.

Työni ensimmäinen taiteellinen osuus oli esillä Helsingin tm-galleriassa syksyllä 2005. Tarkastelin oman työskentelyni rytmiä, ajattelua ja assosiaatioitani prosessin kuluessa. Maalaukset syntyivät kiihkeässä tahdissa. Näyttelyn 13 teosta valmistuivat 23 maalauspäivän aikana. Kokonaisuudessaan prosessi kesti kuitenkin yli puoli vuotta. Intensiivinen maalaaminen vaati väliin useita päiviä, jolloin tuijotin kuvia, ajattelin niitä valmiiksi, kehitelin ja vaihdoin näkökulmia.

Valmiita kuvia tutkin erilaisia totuuksia ehdottavina objekteina. Pyrin niiden avulla näkemään osan prosessista, palasen siitä, miten nämä totuudet ovat rakentuneet ja miten ne on tuotu esitettäväksi. Olen kiinnostunut teoksista vain siitä näkökulmasta, missä ne paljastavat tekemisen prosessia.

...JA SANOISTA

Tekemisen aikana kirjoitin ajatuksiani yksittäisinä sanoina isolle miellekartalle. Kesken maalaamisen saatoon palata paperille vetämään viivan sanojen väliin, kun ymmärsin enemmän kuvallisten ja sanallisten ajatusteni yhteyksistä. Kirjoitin nämä sanat itseäni varten, oman itseymmärrykseni välineeksi. Lopuksi järjestin kartan sisällön pääsanojen alle lyhyiksi kirjoituksiksi. Ne olivat sellaisenaan esillä näyttelyssä, näyttelytilan seinälle kiinnitetyille tekstiilille heijastettuina. Minua kiinnosti nähdä, miten yleisö reagoi erilaisten tekstien (maalausten ja kirjoituksen) yhdesäoloon tilassa. Herättävätkö ne yhdessä sekaannusta vai uusia kysymyksiä? Yleisön kommentit yhdistel-

mästä olivat yksinomaan positiivista. Toiset näkivät kirjoitukset jopa olennaisimpana osana näyttelyä.

Tieto voi olla visuaalista, vaikka puhumme siitä sanoilla. Ilmaisua, taidetta ja havaintoa psykologian näkökulmasta tutkinut Rudolf Arnheim kirjoittaa prosessin ja kokemuksen kielellisestä kuvailusta ja siihen liittyvistä vaikeuksista. Hänen mukaansa sanallinen esittäminen latistaa kokemuksen yksiulotteiselle, lineaariselle tasolle, eikä siten voi koskaan saavuttaa kokemuksellisuuden kaikkia tasoja. Tieto ei ole pelkästään lingvististä, vaan välittyy myös kuvien kautta kielen avulla. Tulkinta tapahtuu kuvien ja kielen yhteistyönä. (Arnheim 1969, 246–248.) Runollisten, intiimien sanojen avulla tunsin pääseväni lähelle tekemisen hetken ajattelua. Toisin kuin Arnheim, hahmotan intuitiivisen ajatteluprosessin verkostoksi, en ketjuksi (Arnheim 1969, 234). Verkostona ajattelu toimii myös taaksepäin, reflektoiden muistin sisältöjä. Sivupolkuja ja vertikaalisia häiriöitä muodostuu jatkuvasti ajatteluketjun tielle, kun assosiaatiot vievät ajattelua eri suuntiin. Miellekartalle kirjoittamani sanat ovat kiteymiä laajemmista kokonaisuuksista. Ne toimivat kuin ajattelun verkkomerkkeinä, joiden avulla merkitsin olennaisia kohtia ajatuksellisessa jatkumossa.

Tässä esseessä pyrin intiimistä yleisemmälle tasolle. Kuvallisen prosessin aikana kirjoitettu ja näytelillä ollut kartateksti on sisennetty erilleen leipätekstistä¹. Se toimii muistutuksena yksityisestä prosessista, jonka kerroksia pyrin tässä kerimään auki.

KOLME ELEMENTTIÄ

Peilaan teoksissani arkielämää menneestä käsin. Aiemmissa töissäni olen keskittynyt sukuni kuviin, etsinyt omakuvaani niissä, kääntänyt peilejä itseäni². Olen yhdistellyt vanhojen valokuvien henkilöitä ja vuosikymmeniä vapaasti. Käytettyäni sukuni rakkaat kuvat teoksiin, jäljelle jäi kasa niitä kuvia, joita en enää tunnistanut. Tuntemattomien kuvat toivat paljon

kysymyksiä esiin. Mitä on olla tunnettu tai tuntematon, minkälainen on unohdetun rooli? Minkälaiset ihmiset jäävät muistiin ja ketkä häviävät muistista? Kenen kasvot raaputetaan luokkakuvasta pois? Tuntemattomien kuvat muodostivat pohjan uudelle kokonaisuudelle. Niistä tuli ensimmäinen tärkeä elementti teoksiini.

Tuntemattomien kuvien rinnalle toiseksi elementiksi teoksissa nousivat tyhjä lomakkeet. Sain tilaisuuden käydä kotikuntani arkistossa ja katsella vanhoja lautakuntien mukaan lajiteltuja kortistoja. Ihmiselämän pienet ja suuret käännekohtat on merkitty tuhansiin lomakkeisiin, kortteihin ja arkistoihin. Tyhjä lomake alkoi mielessäni vastata ihmisen täyttämättä tuntemattomuutta. Ihmisen unohtaminen konkreetisoitui lomakkeiden tyhjiissä sarakkeissa. Arkistojen kysymykset yhdistyivät valokuvien kysymyksiin.

Maalausten pohjat ompelin ja liimasin yhteen kirpputorilta ostamistani tekstiileistä. Ommeltu tekstiilikollaasi on aktiivinen tausta. En halunnut jättää sen merkityksiä taustalle, vaan nostin sen kolmanneksi elementiksi, kuvien ja tekstien rinnalle. Tuntemattomien liinat ja pyyhkeet tarjosivat uuden mahdollisuuden ja uusia ajatuksia teosten pohjalle. Vaatteista ulos kasvamisen, tahraantumisen, haurastumisen, hylkäämisen ja kuoleman ajatukset astuivat tekstiilien mukana teoksiin. Mitä enemmän niissä oli saumoja, reikiä, kulumia ja tahroja, sitä paremmin ne toivat esiin omaa käyttöhistoriaansa.

Näyttelykokonaisuus sai lopulta nimekseen *Aukot*. Ne esittäytyivät minulle kattavana teemana, aloin nähdä niitä kaikkialla. Aukkoja jäi maalausten kaikkiin elementteihin. Niitä jäi muistiin, tunnistamattomien henkilötietoihin ja elämäntarinoihin, arkistoihin ja historiaan. Tuntemattomat ihmiset vastaanottavina aukkoina antoivat minulle mahdollisuuden täyttää heidän kuvansa uusilla yhteyksillä ja merkityksillä. Samalla he olivat niitä aukkoja, joista rakentamani suvun (kuvitteellinen) kudelman vuotaa. Jäljelle jäi reikäinen paita, kenen tahansa aukollinen tarina: se mitä meistä jää.

aukot

muistissa, lomakkeissa, suvussa, yhteiskunnassa, historiassa, mielessä? arvossa? ihmisyydessä? elementtien aukollisuus, joissa hapertunut olemus yhdistyy kaunis, yksinkertainen sana, kuin aava, avoin, aalto, haava hiljainen sana (ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

AUKKOJA, KULUMIA JA SUUNTIA

Filosofi Roman Ingarden kirjoittaa taideteoksen aukollisuudesta. Hän pohtii taideteoksen olemisen tapaa, miten se poikkeaa muiden esineiden olemisesta. Teoksessaan *Das literarische Kunstwerk* hän toteaa, että aukollisuus on taideteoksen olennainen piirre³. (Ingarden 1931.) Erityistä teoksessa on se, että se on enemmän kuin osiensa summa. Vaikka kaikki elementit ovat näkyvillä ja havaittavissa, sen kokonaisuutta on mahdoton kuvailla. Jos teos alleviivaa omat merkityksensä, ei katsojalle jää muuta tekemistä kuin katsominen. Teos ei silloin jätä aukkoja, ei mitään täytettävää katsojalle. Todelliseen taideteokseen kietoutuu niin paljon vastaanottajan omaa kokemusta, ettei teoksen ja kokemuksen erikseen analysointi ole mahdollista. Itsestään selvä ja ennalta arvattava teos ei siis ole niin merkittävä kuin aukollinen teos, joka herättää vastaanottajassa ajatuksia, kysymyksiä, elämyksiä.

Mielessäni Ingardenin ajatus alkoi levitä kaikkialle. Ehkä aukollinen mieli onkin vastaanottavaisempi kuin aukoton. Kenties aukollinen ihmisyyden olisi aidompaa kuin aukoton. Aukottomuus alkoi näyttää silmissäni ummessa olevalta, täyteen ahdetulta, liikukumattomalta. Aukot, tyhjä tila maalauksissa muodostuivat merkitykselliseksi hengitysteiksi ja aukollisuus ihmisten elämäntarinoissa nousi olennaiseksi teemaksi. Olennaisina aukkoja pitää myös taiteilija ja tutkija Maarit Mäkelä. Hän vertaa taiteilija-tutkijaa verkkoa kutovaan hämähäkkiin. Verkkoon jää aukkoja, merkkejä asioista, joita ei sinällään voi pyydystää sanalliseen tai kuvalliseen kudokseen. Aukot ovat analysoimattomia alueita taiteessa ja tutkimisessa, joiden nähtävälle asettamiseen ei löydy kielellisiä keinoja. Samalla ne tekevät molemmat prosessit kokonaisiksi. (Mäkelä 1998, 5–6.)

pöytäliinat, pyyhkeet, nenäliinat

työnjako, jotain varten oleminen, hyvässä ja pahassa isotätien ja isoäitien oma aika, käsityön aika käsillä koskeminen, keskittyminen, esteettisen ja käytännöllisen yhdistäminen kodin tuoksut, kahvi, perunankuoren kuiva haju, etikka seinäkellon tikitys, koiran hengitys ulkoa vaimeana kuuluva miesten puhe, työn äänet tukahdutettuja ajatuksia, monia, kaikilla vieraiden käsien kirjomat, pesemät ja silittämät pyyhkeet kirpputorilla kuka voi luopua mummonsa liinoista, minkälaisessa tilanteessa? mitä voi maksaa vieraiden liinoista? muistoista?



hetkistä?
kantaako esine historiaansa?
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Kuva 1: Jaana Saario: *Arkistoidut*, 2005
tempera ja sekatekniikka kodin tekstiileille, 90 x
90 cm.

Aloin maalata kodin tekstiileille viitisen vuotta sitten, kun sukuni vanhimpia kuoli ja perheeni selvittäväksi jäi useampi kuolinpesä. Merkitykset tiivistyivät niihin liinoihin, joita esiäitini olivat omista pellavistaan kutoneet ja kirjoneet. En pystynyt heittämään niitä pois. Maalasin isotätejäni ja isoisoäitiäni heidän itse tekemilleen ja käyttämilleen tekstiileille. Jälkeenpäin ymmärrän samalla tehneeni hiljaista surutyötä ja pohtineeni suhtautumistani heihin. Taidehistorioitsija Marcia Pointon on tutkinut merkityksellisten esineiden, kuten hiusten ja korujen merkityksiä muistin kantajina. Pointon kertoo esimerkissään, miten kuolleen naisen hiuksista säästetty kiehkura edusti leskeksi jääneelle aviomiehelle yhteyttä menneeseen. Hiuskiehkurasta tuli siirtymä muiston ja

nykyisyyden, kuolleen ja elävän välillä. Se yhdisti kahta ihmistä, kun mikään muu side ei enää siihen pystynyt. (Pointon 1999, 47–48.)

Käyttäessäni tuntemattomien kuvia uusissa teoksissa en voinut enää koostaa maalaus pohjia sukuni omista liinoista ja pyyhkeistä. Se olisi tuntunut väärinkäytöltä. Etsin tuntemattomien käyttämiä, hylkäämiä ja myyntiin laitettuja tekstiilejä kirpputorilta. Yllätyin siitä kodin tekstiilien paljoudesta, jonka löysin: kasoittain kirjottuja, huolella mankeloituja pyyhkeitä ja pöytäliinoja, kauniisti narulla yhteen sidottuja nenäliinapinoja. Laskin mielessäni sitä ihmisten määrää, joka tekstiilien myötä oli luopunut mummojensa aamukahveista, sukupäivällisistä, ilon ja surun hetkistä. Halusin kahmia ne kaikki mukaani.

siirtymät

ajassa ja paikassa, historiassa, totutuissa totuuk-
sissa
tekniikassa, käsialassa
väärinpäin oleminen kuin katsoisi samaan aikaan
toisaalle,
toiseen totuuteen ehkä toiseen aikaan ja paikkaan,
kuin vain oikeinpäin oleva olisi nyt-hetki.
totuus jää jonnekin ”väliin”, näkökulmien ja ku-
vien keskiöön
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

SIIRTYMIÄ, TODELLISUUKSIA JA LÄSNÄOLOA

Vaihtaessani välinettä, näkökulmaa ja aikakerros-
tumaa, siirryin selkeästi myös todellisuudesta toi-
seen. Siirsin ihmisten historiaa toistensa päälle, liitin
keskenään tuntemattomia ihmisiä samaan kuvaan.
Tekstiilien, lomaketekstien ja valokuvien eri vuosi-
kymmenet synnyttivät uusia aikoja, hetkiä, joita ei
oikeasti koskaan ollut. Tarkasti piirtämällä saatoin
alleviivata ja erottaa merkityksiä suurpiirteisestä
taustasta. Värillä merkitsin ja painotin tärkeitä asioi-
ta. Kääntämällä kuva-aiheita maalaus pohjalla löysin
leikin, jossa oikeinpäin olevasta kuvasta tuli totuus,
kun toisinpäin olevat kuvat jäivät taustoiksi, ikään
kuin menneeksi tai toisaalla tapahtuviksi asioiksi
(kuva 1). Päällekkäisten siirtymien myötä totuus ka-
tosi minulta yhä kauemmas.

Taiteen ja kirjallisuuden psykologian tutkija Juhani
Ihanus väittää, että taide tuottaa kokeellisia totuuk-
sia, todellisuuden kuvia koettelevaa ilmaisua, joka
koskettaa ihmiskunnan toiveita ja pelkoja, unelmia ja
epätoivoa. Hänen mukaansa taide sitoo yhteyksiä eri
todellisuudenkuvien ja oletettujen maailmojen välillä
(Ihanus 1995, 208). Mikään todellisuus tai maailma ei
siis ole totuus, lopullista tulkintaa ei ole. Mustassa on
aina valkoista ja valkoisessa tahroja. Totuus jäi yhtä
harmaaksi kuin vain tuhatsävyinen harmaa voi olla.

valokuva

poseeraus
miltä halusit näyttää? vakavalta? ihastuttavalta?
tunsitko olevasi paljon vai vähän kuvaajan silmien
edessä?
miksi juuri tämä kuva säästettiin sinusta muistok-
si?
kuvaamisen hetki, sekunti elämästä
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Valokuvat edustavat teoksissani fragmentteja todelli-
suudesta, jäljelle jääneitä osia ihmisistä. Vaikka yksi
valokuva on ollut vain sattumien summa, se on pitä-

nyt kokonaisia muistoja yllä, edustanut ihmistä vielä
elämän päätyttyäkin. Sekä tuloksen että säilyvyyden
sattumanvaraisuus kiehtoivat minua kuvissa. Sela-
sin ja kääntelin kuvia yrittäen nähdä viitteitä ikään,
paikkaan tai aikaan. Mietin, minkälaista totuutta hen-
kilöstä kuva ehdotti, tekikö se oikeutta hänen luon-
teenpiirteilleen. Mitä kuvaaja näki, mitä kuvattava
näki, miltä tilanne näytti ulkopuolisen näkökulmas-
ta? Aloin nähdä yhden ihmisen hahmossa kymmeniä
erilaisia tulkintoja, tuntemattomien kuvista tuntui tu-
levan entistä tuntemattomampia. Rinnakkaiset totuu-
det samasta hahmosta alkoivat elää omaa elämäänsä.

miesten paidat, muut vaatteet

pyhyys, kunnia, miesten aina silitetyt vaatteet
sukupäivälliset isotäidin luona, sunnuntai lapsen
silmissä
iho, ihmisen läsnäolo, hiki
kaavat, ompeleminen, kappaleiden irtiratkominen,
uhrilampaat
kuolinpesien vaatteet?

Kuolleen vaatteet

jotka saat huostaasi sairaalassa
ja panet auton takaistuimelle
ja ajat kotiin niiden kanssa,
kuolleen vaatteet
ovat hyvin hiljaiset.
Hiljaisemmat kuin mikään metsä
minään syksyn pakkasyönä
ovat kuolleen vaatteet.
Voit kuulla omat ajatuksesi
koko kotimatkan ajan.

Lars Huldén, 1991

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

*”Vaate on katoavainen, se valmistaa rakastetul-
le olennolle toisen haudan.”* (Barthes 1985, 70.)
Vaatteilla, niiden valmistamisella ja käyttämisellä
on omat merkityksensä työssäni. Olen suunnitellut,
kaavoittanut ja ommellut vaateeni koko aikuisikäni.
Vaatteesta on tullut mielessäni ihmisen ihoa vastaa-
va materiaali. Siksi kappaleiden irtiratkomisella on
minulle myös tavallista ruumiillisempi merkitys. Eri
kangaslaadut kantavat omia merkityksiään. Kulunut
lakana ja sideharso ovat äärimmäisen herkkiä, mo-
nella tasolla haavoja peittäviä materiaaleja.

Monet taiteilijat käyttävät käytettyjä tekstiilejä te-
oksissaan. Erityisesti minua on koskettanut kolum-
bialaisen kuvanveistäjän, Doris Salcedon tapa käyt-
tää vaatteita. Hänen hiljaisen kriittisiin teoksiinsa on
kiinnitetty Kolumbian sodan uhrien vaatteita. Salce-

don mukaan vaate itsessään kantaa muistoa ihmisestä, se on raskaana läsnäolosta. Jokainen jäljelle jäänyt esine on ensikäden todiste kadonneen omistajansa poissaolosta. (Basualdo, Huyssen, Princenthal 2000, 14–18).

Läsnäolon ja käyttäjänsä persoonan raskauttava vaate tuo mukanaan teoksiin myös arkipäivän kontekstin. Työpaidalla on eri merkitys kuin valkoisella kauluspaidalla, paitoja on käytetty eri tilanteissa ja eri mielialalla. Valokuvissa olevien ihmisten merkitys muuttuu ja määrittyy sen mukaan, minkälaisen vaateen tai tekstiilin he saavat taustakseen.

lyijykynä

katoava, arkistokelvoton kynä
potilas- ja koululaiskorttien korjaukset vanhoissa arkistopapereissa
pyyhkimisen tuhrut, dokumentin häviäminen
pyyhkiytykö salaisuus vai virhe?
perustyökalu, kehittelyn, harsimisen, luonnostelun, valehtelun väline
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

PIIRTÄMISTÄ, MAALAAMISTA

Lyijykynän valitseminen materiaaliksi merkitsi paluuta kuvallisten perusasioiden äärelle. Se on monelle ensimmäinen kynä, pehmeä väline sekä piirtämiseen että kirjoittamiseen. Lyijykynä edustaa koulunkäyntiä, harjoittelemista ja nöyryyttä. Olin ilahtunut, kun huomasin myös kunnan arkistonhoitajan käyttäneen lyijykynää vuosikymmeniä sitten. Verotietoihin oli tehty korjauksia ja huoltajuuspapereihin sivuhuomautuksia lyijykynällä.

Jokainen materiaalin valinta on ratkaisu, joka suuntaa teosta jollain tavalla. Omilla valinnoillani olen tunkenut sitä ikääntyneen, aikansa eläneen materiaalin tuntua, joka vanhoissa valokuvissa ja tekstiileissä on ilmiselvää. Temperan himmeä mattapinta ja lyijykynän herkkyyks ja tunnistettavuus tekivät teemastani todellisemman.

väri, värittämyys

väri merkityksenä, alleviivauksena, osoittajana
värittämyys merkityksen poistajana, haalistajana, muistin ja oman kokemuksen poistajana, etäännyttäjänä, vähän sanomisena,
vain vähän
vähyys arvona
vähyys hiljaisuutena
vähyys olemattomuutena
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Väreille on eri aikoina, eri kulttuureissa annettu useita merkityksiä. Punainen ja valkoinen ovat suorastaan kulttuuristen merkitysten raskauttavia. Itselleni ne ovat merkinneet aktiivisuutta, intohimoa ja täyttä, toisaalta kaipausta, hengitystä, rauhaa ja tyhjyyttä. Ne ovat väri ja värittämyys, toistensa vastakohtat, joita molempia tarvitsen.

Maalatessa tasapainoilin näiden kahden välillä. Ne loivat ristiriitaa ja tarvitsivat muita värejä tuekseen. Halusin valkoisen olevan muutakin kuin tausta, nostaa sen omaan arvoonsa. Silti en halunnut peittää tekstiilien alkuperäistä väriä ja patinaa. Työskentelin maalaamisen ja maalaamattomuuden välillä saadakseni elementit paikalleen ja jättääkseni pohjaa näkyviin mahdollisimman paljon. Maalaamisesta tuli hengitystä työstämisen ja silleen jättämisen rytmissä. Toivoin, että teokseni puhuisivat vähän, mutta asiaa. En halunnut niiden hyökkäävän katsojan päälle, vaan vähäeleisesti houkuttelevan hiljaisiin ajatuksiin, jos katsoja olisi siihen valmis.

tekstit

kaavoitus, luokitus, omistus, velka, ehdot, lohkominen, takaukset
sairaudet, viat, vammat, holhous, vastuut, korvaukset
raportit, hakemukset, kuvaukset
arki, elämä kaavakkeissa
kaavakkeiden tyhjyys muistin tyhjyytenä
arkistotietojen häipyminen tyhjyyden perikuvana
kopiot, väärin kopioitu historia?
minne jäi totuus numeroiden ja virallisten leimojen takana?
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

KUVIEN JA SANOJEN RINNAKKAISUUS

Olen käyttänyt tekstejä maalausteni osina jo pitkään. Tunteettomien ihmisten kuviin en halunnut liittää mitään itselleni merkittävää. Siksi pyysin lupaa katsella kunnan arkistossa vanhoja kaavakkeita. Etsin kenen tahansa tietoja, mihin tahansa liittyen. Enkä oikeastaan ollut kiinnostunut edes tiedoista, vaan pelkistä kysymyksistä ja vastaussarakkeista. Kaavakkeiden tarjoama näkökulma arkielämään avasi edelleen uusia totuuksia. Koululaiskorttien tiedot tarjosivat oppilaista pelkkiä vikatilastoja, velkatiedostot kertoivat pennilleen ihmisten taloudellisista tilanteista. Arkisto tarjosi omituisia tietoja unohtuneiden ihmisten taustoiksi.

Tekstien ja kuvien yhdistelmistä alkoi heti muodostua tarinoita, joiden loogisuutta halusin sotkea. Yritin yhdistää sellaisia kuvia ja tekstejä keskenään, joiden maailmat eivät suoraviivaisesti kohtaisi, jotka vas-

tustaisivat nopeita narraatioita ja jäisivät mieluummin vaivaamaan omaa ja katsojan mieltä. Arnheim kirjoittaa polydimensionaalisesta tilasta, jossa kuvan kaksi- ja kolmiulotteisuus liittyy kielen yksiulotteisuuden tuottaen tukevan pohjan ajattelulle (Arnheim 1969, 232). Kuvat ja kieli tukevat toisiaan tehokkaasti, niiden avulla ihminen voi nopeasti tuottaa narraatioita käsittelemästään asiasta. Tarkoitukseni on sekoittaa tätä tilaa, sotkea kuvien ja sanojen luentaa niin, etteivät ne selitä toisiaan vaan yhdistyessään luovat uusia kysymyksiä. Tehdessäni teosta minulla on itselläni tarve päästä tähän avoimeen kysymysten tilaan, houkuttelevan hiljaisuuden äärelle, jota valmis teos tarjoaa.

Kuvataiteilija Douglas Gordonin tavoin haluan teosteni toimivan mahdollisuuksina pysähtyä ja uppoutua hetkeksi omiin ajatuksiinsa. Haluan jättää tarinat niin avoimiksi ja sirpaleisiksi, että katsoja saa mahdollisuuden sisäiseen dialogiin, mahdollisuuden käyttää teosta omien ajatustensa pohtimiseen. (Gordon 1998, 45.) Sirpaleita ei kuitenkaan saa olla liian vähän. Teosta tehdessäni tasapainoilin jatkuvasti riittävän ja liiallisen välillä. Testaan teosta kokoajan itseäni. Kuva- ja tekstielementtien lisääminen virittää ajatuksia. Kun elementtejä on tarpeeksi, ajatukset saavat hyvän pohjan itsensä koetteluun teoksen avulla. Jos ahdan elementtejä liikaa yhteen, tuloksena on teos, jota en jaksa katsoa. Se ei anna tilaa muulle kuin itselleen. Tasapainon säilyttäminen on kiinnostava haaste.

Parhaita hetkiä taiteen tekemisen prosessissa on ymmärrys, joka syntyy, kun huomaa teoksen olevan riittävä ja toimiva. Kun teos houkuttelee katsomaan ja pysähtymään hetkeksi antaen samalla katsojan ajatuksille virikkeitä, kysymyksiä ja haasteita, se alkaa toimia itsenäisesti. Silloin pitää tekijän osata hellittää.

vanhat kuvat

tuntemattomat, tunnistamattomat
tuntemattomien toiseus, muualla, ei rinnalla oleminen, ei minussa
jonkun muistot, jonkun matkakuvat, merkitykselliset ihmiset ja paikat
muistin ja historian merkitys, taakse katsominen, kuolemaa kohti katsominen
toisen muistiin tunkeutuminen
merkityksen, ihmisyyden? menettäminen, vain kuvaksi jääminen
inhimillinen pelko

teenkö väärin, sotkenko jonkun eletyn elämän?
yhdistinkö ihmisiä, jotka eivät halua samaan kuvaan?

pakotinko heidät hymyyn yhdessä? miksi?
(ote näyttelytekstistä Aukot, tm-galleria)

Roland Barthes kirjoittaa valokuvan siteestä valokuvattuun henkilöön. Valokuva⁴ kantaa aina referenssiä mukanaan, se vääjäämättä viittaa siihen henkilöön luonteenpiirteineen ja elämäntarinoineen, joka kuvasa on. Barthes kuvailee, miten todellinen, läsnäollut ruumis valon avulla siirtyy valokuvaksi, joka puolestaan valosäteinä koskettaa katsojaa toisessa ajassa ja paikassa. Tämä kosketus on ruumiillinen, kuin valo olisi valokuvattua ja katsojaa yhdistävä iho. (Barthes 1985, 12, 86, 87). Valokuvan, antropologian ja historian suhteita tutkinut taidehistorioitsija Elizabeth Edwards jatkaa Barthesin jäljillä. Hän väittää valokuvan olleen painokkain ja kattavin muistin väline 1800- ja 1900-luvuilla. Valokuva on ruumiillisesti läsnä ja koskettaa katsojaa monella tasolla. Valokuvien säilyttäminen ihon lähellä medaljongeissa, painavissa fyysisissä kansioissa tai kauniissa kehyksissä kertoo valokuvan erityisyydestä objektina. Kuolleen henkilön kuvasta tulee fetissin kaltainen kiintymyksen osoittaja, kun se kiedotaan silkkipapereiden väliin ja säilytetään muiston ylläpitäjänä. (Edwards 1999, 221, 226-230).

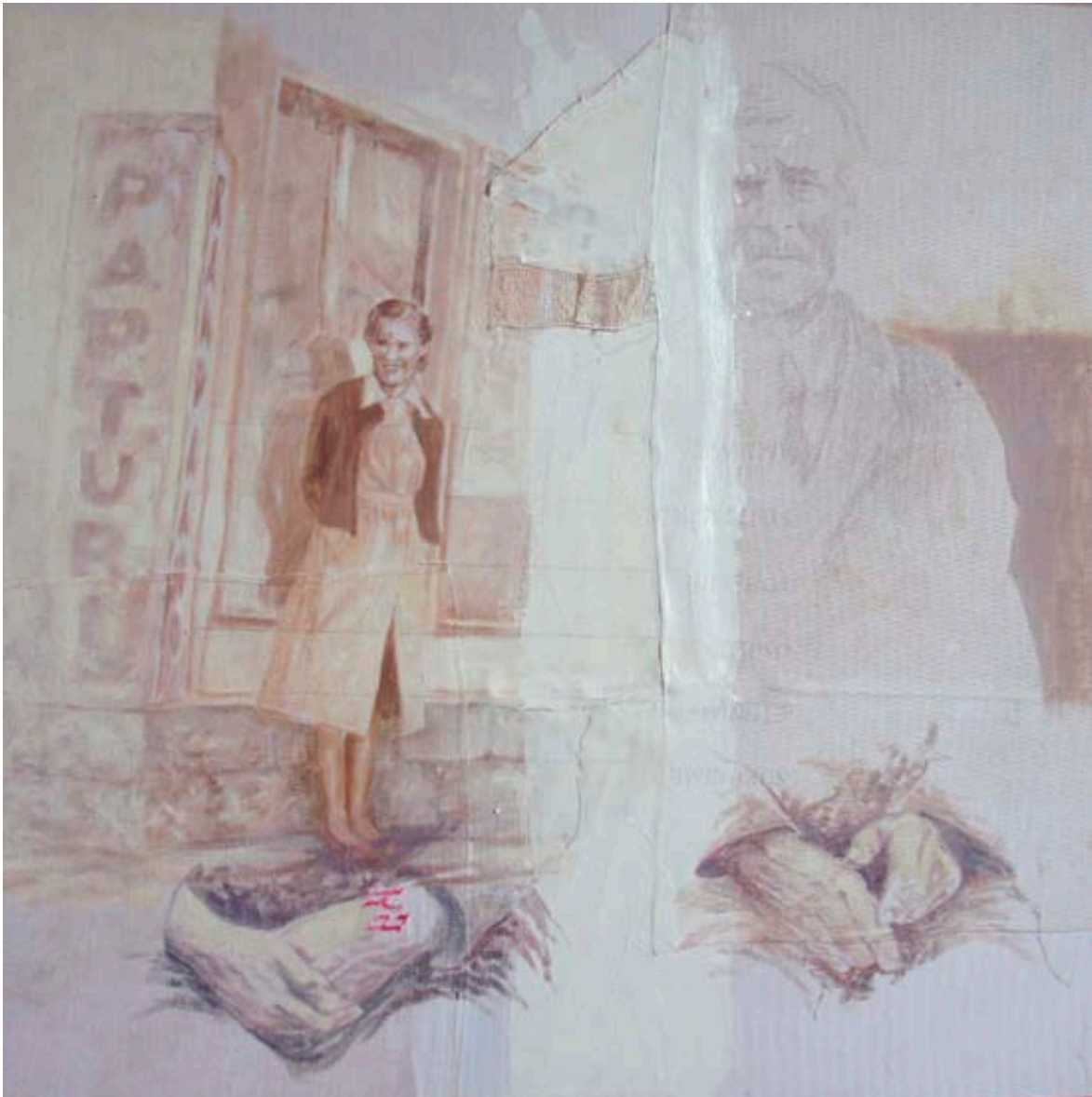
Katson vanhoja valokuvia muistamisen välineenä, eräänlaisena tienä menneeseen. Omasta lapsuudestani moni kuvaamisen hetki on jäänyt mieleen säilyneiden kuvien vuoksi. Mennyt aika sekaantuu nykyisyyteen kuvissa. En tiedä, toimiiko muistini oikein vai muuntaen ja rajaten valokuvien avulla. Gordon ajattelee muistia käsittämättömänä, monimutkaisena koneena, jolla on ihmeellinen kyky muistaa ja samalla ennakoimaton vääristämisen kyky (Gordon 1998, 42). Teosten kohdalla muistin kaksiteräinen miekka luo kiinnostavan ristiriidan. Tuntemattomien ihmisten kuvien avulla mennyt aika tuntuu tulevan lähelle, vaikka katsojalla ei ole henkilökohtaista kontaktia kuvan sisältöön.

Kun valokuva on tarpeeksi yleisellä tasolla yksityinen, se herättää katsojan omia yksityisiä muistoja. Sivukadulla-maalauksessa näkyvät kädet on muotokuvamaisesti maalattu kahden vieraan vanhuksen käsistä (kuva 2). Katsojana yhdistän kädet kuitenkin omien isovanhempieni ryppyisiin käsiin, joihin minulla on oma konkreettinen kosketuspinta. Muisti tuo esiin aineksia jo koetusta ja vertaa sitä jatkuvasti nyt tapahtuvaan.

Barthesin mukaan valokuva toimii epäloogisena siteenä tässä ja nyt –hetken sekä siellä silloin –hetken välillä⁵. Valokuvan myötä tulemmme tietoisiksi uudenlaisesta ajan ja paikan suhteesta. Annetut merkitykset tässä ajassa saavat uusia haasteita menneen ajan tunkeutuessa nykyisyyteen. (Barthes 2004, 40.)

tyhjyys

hiljaisuus ja läsnäolo, hengittäminen ja tauot



Kuva 2: Jaana Saario: *Sivukadulla*, 2005
tempera ja sekatekniikka kodin tekstiileille, 90 x
90 cm.

vähän sanominen enemmän kuin julistaminen
hengityksen pidättäminen enemmän kuin läähät-
täminen
alastomana oleminen mieluummin kuin koristeltuna
vakavuus onnellisempana kuin nauru
(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

HENGITYSTÄ

Tyhjyys ja hiljaisuus ovat se tila, mistä kaikki al-
kaa ja mihin kaikki päättyy. Työskentelyperiodi oli
kuin lauseen sanominen. Se alkoi sisään hengityk-
sellä ja päättyi taukoon. Aloitin ja lopetin siivoa-

malla työhuoneen, luomalla tilan uuden tekemisel-
le. Tämä järjestely oli tärkeä periodin molemmissa
päissä, se järjesti myös ajatukset haasteen vastaan-
ottamiseen ja siitä luopumiseen.

Taiteellinen työskentely tapahtuu kohdalla-
ni aina periodeissa. Maalaaminen vaatii minulta
enemmän keskittymistä kuin kirjoittaminen. Se
tuntuu vaativan tiiviimpää ajattelua kuin verbaa-
li työskentely. Maalaamisesta saamani tyydytys
on vastaavasti syvempää ja kokonaisvaltaista.
Ryhdyn varsinaiseen työskentelyyn muutaman
kuukauden välein. Sillä välin kuvat käyvät koko
ajan mielessäni, ajattelen maalaamista joka päivä.
Teokset eivät synny työhuoneella, ne vain toteu-
tuvat siellä. Itse syntyminen, rakentuminen, ke-
hittyminen vaikuttaa tapahtuvan jossain elämisen
ja työskentelyn, loppusiivouksen ja sisään hengi-
tyksen välissä.

LÄHTEET

- ARNHEIM, RUDOLF 1969. *Visual Thinking*. Los Angeles: Berkeley.
- BARTHES, ROLAND 1985. Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- BARTHES, ROLAND 1999. Rhetoric of the image. Teoksessa Jessica Evans & Stuart Hall (toim.) *Visual culture: The reader*. London: SAGE Publications, 33–40.
- BASUALDO CARLOS, HUYSSSEN ANDREAS, PRINCENTHAL NANCY (toim.) 2000. *Doris Salcedo*. Lontoo: Phaidon Press Limited.
- EDWARDS, ELIZABETH 1999. Photographs as Objects of Memory. Teoksessa Marius Kwint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (toim.) *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg, 221–236.
- GORDON, DOUGLAS 1998. *Kidnapping*. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum.
- HULDÉN, LARS 1991. *Taivas tummuu, mutta valkoiisiin pilviin osuu valo*. Valik. ja suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Werner Söderström Oy.
- IHANUS, JUHANI 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- INGARDEN, ROMAN 1931. *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer.
- MÄKELÄ, MAARIT 1998. Tutkija-metaforasta. *Työpa-*

perit, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F1. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 4–8.

POINTON, MARCIA 1999. Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body. Teoksessa Marius Kwint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (toim.) *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg, 39–57.

VIITTEET

1. Oman tekstini lisäksi mukana on yksi Lars Huldénin runo, jonka löysin näyttelyteosten tekemisen aikaan ja joka tuntui kiteyttävän ajatuksiani.
2. Yksityisnäyttelyissä *Betonimekko* Salon Taidemuseon Veturitallin tornissa 2001, *Kudelman Lönnströmin taidemuseon Pihatalossa* 2003 ja *Harsittu aika* Salon Taidelainaamossa 2004.
3. Ingarden keskittyy kaunokirjallisiin teoksiin. Sovellan hänen ajatuksiaan kuvataiteelliseen teokseen.
4. Barthesin mukaan mikään muu kuvaamisen muoto ei kannu niin voimakasta referenssiä kuin valokuva. Maalaus voi näyttää todelliselta, muttei välitä suoraa yhteyttä kuvaushetkeen. (Barthes 1985, 82, 83). Omissa maalauksissani valokuvamaisuuden esittäminen on olennaista. Niiden on tarkoitus esittää ennen kaikkea aikansa valokuvia, vasta sitten tilanteita ja ihmisiä.
5. Barthes ilmeisesti ajattelee tässä käsittelemätöntä valokuvaa, jollaisia myös teoksissani käytetyt kuvat ovat.

TYÖPAPERIT – WORKING PAPERS

Publication series F

Taideteollinen korkeakoulu/
University of Art and Design Helsinki
http://www.uiah.fi/tutkimus/tyopaperit_workingpapers

F 31 Potentials: Design in the Field. New Discourse on Craft Development 1-2

Satu Miettinen, Karin Le Roux, Inkeri Huhtamaa, Joseph Madisia, Melanie Hartevelde Becker, Laura Pokela, Sanna Latva-Ranta., Adhi Nugraha, Paola Cabrera Viancha, Johanna Illman.
Helsinki 2006.
[Electronic publication in the above link.](#)

F 30 Design Communication

Report and selected papers from the 3rd Nordcode Seminar & Workshop. Hosted by the Technical University of Denmark, Lyngby, April 28-30,2004.
Toni-Matti Karjalainen (ed.),
Torben Lenau, Per Boelskifte, Claus Thorp Hansen, Marianne Norden Guldbrandsen, Stephen Evans, Josiena Gotzsch, Anna Valtonen, Mikko Laakso.
Helsinki 2005.
[Electronic publication in the above link.](#)

F 29 Maximizing the Moment – Theories for the Practice of Editing

Tuula Mehtonen (ed.)
Norman Hollyn, Igor Korsic, Tuula Mehtonen, Aparna Sharma, Tim Webb, Peter Wyeth
Helsinki 2005.
[Electronic publication in the above link.](#)

F28 Semantic and Aesthetic Functions in Design.

Susann Vihma (ed.)
Torben Lenau & Per Boelskifte,
Bosse Westerlund, Marianne Stokholm.
Helsinki 2004.
[Electronic publication in the above link.](#)

F27 Strategic Design.

Tuomas Antikainen (ed.)
Rachel Cooper et. al., Tore Kristensen,
Annaleena Hakatie, Esko Kurvinen, Antti Ainamo,
Ulla Johansson & Lisbeth Svengren.
Helsinki 2004.
[Electronic publication in the above link.](#)

F26 Discovering New Media

Andrea Botero & Heli Rantavuo (eds.)
Jazmín Aviléz Collao, Lily Díaz-Kommonen,
Mauri Kaipainen, Wille Mäkelä, Janne Pietarila,
Mariana Salgado, Heidi Tikka.
Helsinki 2003.
[Electronic publication in the above link.](#)

F25 Dialogeja taiteissa ja mediassa. Dialogues in Arts and Media.

Eeva Kurki (ed.)
Pilvi Kalhama, Tanja Sihvonen, Heli Rantavuo,
Pia Tikka, Kaisu Koski.
Helsinki 2003.
[Electronic publication in the above link.](#)

F24 Kestävää muotoilua. Ympäristömyötäisyys tuotesuunnittelussa.

Susann Vihma (toim.)
Tiina Laurila, Raija Siikamäki, Tiina Härkäsalmi,
Päivikki Ritala.
Helsinki 2002.
[Electronic publication in the above link.](#)

F23 MoniKko. Moniroolinen kuvataideopettaja korkeakoulussa.

Marjo Räsänen (toim.)
Seija Ulkuniemi, Kaisa Kettunen, Seija Tuupanen
Seija Kairavuori, Sinikka Rusanen, Marja Rastas,
Mirja Hiltunen, Lea Kantonen.
Helsinki 2002.
[Electronic publication in the above link.](#)

F22 Kokeiluja – Experiments. Future Home Graduate School 3.

Anna-Maija Ylimaula (ed.)
Jan Verwijnen, Maria Jaakkola-Kivinen,
Henrika Ojala, Esa Vesmanen, Hanna Karkku,
Ritva Lappalainen.
Helsinki 2002.
[Electronic publication in the above link.](#)

F21 Taiteellinen toiminta, elämäntarinat ja syrjäytyminen. SYREENIn Taimi-rojekti 2001–2003.

Inkeri Sava, Marjatta Bardy (toim.)
Marjatta Bardy, Virpi Vesanen-Laukkanen ja Mari Martin, Johanna Barkman ja Päivi Virtanen, Miina Savolainen, Tarja Pääjoki, Mari Krappala.
Helsinki 2002.
[Electronic publication in the above link.](#)
Helsinki 1998.
(Painos loppu.)

TAIDETEOLLINEN
KORKEAKOULU
UNIVERSITY OF ART AND
DESIGN HELSINKI

