
Tekijä	Jussi Nahkuri				
Työn nimi	Hetki on nyt				
Laitos	Median laitos				
Koulutusohjelma	Valokuvataiteen maisteriohjelma				
Vuosi	2020	Sivumäärä	115	Kieli	Suomi

Tiivistelmä

Taiteen maisterin opinnäytetyö *Hetki on nyt* koostuu kahdesta taiteellisesta osasta ja kirjallisesta osasta, jotka käsittelevät hetkellisyyttä ja ajan kuvaamisen problematiikkaa.

Taiteellinen osa I koostuu kahdesta itsenäisestä teoksesta, jotka on esitetty Suomen valokuvataiteen museolla osana *Unfold*-näyttelyä 17.1.-22.3.2020. Taiteellinen osa II koostuu luonnoksista, jotka esitetään kirjallisen osan yhteydessä. Kaikki taiteellisen osan teokset ovat aika- ja paikkakohtaisia tulkintoja hetkellisyydestä, visuaalisia ajan kuvaajia, jotka ovat rakennettu kameran ja ennalta määritellyn systeemin avulla.

Kirjallinen osa on esseemuotoinen teksti, joka käsittelee hetkellisyyden teemoja: aikaa, sattumaa ja ainutlaatuisuutta. Kirjallinen osa käsittelee metodeja, joilla tekijä pyrkii tekemään näkyväksi subjektiivisen kokemuksen ajasta. Kirjallinen osa pohdiskelee näitä asioita suhteessa sekä tekijän omiin teoksiin että muiden taiteilijoiden työskentelyyn ja ajatuksiin. Tutkimus peilaa myös tekijän teoksia ja ajattelua systeemiteoriaan ja ajan eri määritelmiin. Essee etenee kronologisesti suhteessa tekijän työskentelyn kehittymiseen ja oivalluksiin prosessin varrelta.

Hetki on nyt on tutkielma vapaudesta määrittää säännöt, joilla jokainen voi tulkita ympäröiviä ilmiöitä itselleen sopivalla tavalla. Samalla työ on henkilökohtainen kuvaus prosessista, jossa tekijä etsii omaa tapaansa jäsentää kokemustaan ajan kulusta.

Avainsanat hetkellisyys, aika, sattuma, ainutlaatuisuus, systeemi, aikakäsitykset, serendipiteetti

Author	Jussi Nahkuri				
Title of thesis	Moment Is Now				
Department	Department of Media				
Degree programme	Master's Programme in Photography				
Year	2020	Number of pages	115	Language	Finnish

Abstract

Moment Is Now is a Master's thesis consisting of two artistic parts and a literal part, which explore momentariness and problematics of presenting time.

The artistic part I presents two independent art pieces exhibited as part of the *Unfold* exhibition 17.1.-22.3.2020 in The Finnish Museum of Photography. The artistic part II presents sketches which are included in the literal part. The art pieces are time and place bound interpretations of momentariness and transition. Works are visual indicators of time which are constructed by using a camera and pre-defined system.

The literal part is a chronological essay form research about themes of momentariness: time, chance and uniqueness. Essay describes the methods that the artist has used to upfront his subjective experience of duration. The literal part discusses the artist's discoveries compared to other artists and artworks as well as systems theory and conceptions of time.

Moment Is Now is a thesis about the freedom of defining individualistic rules for interpreting phenomena and existence. This research is also a personal portrayal of a process for discovering one's distinctive way of perceiving the passage of time.

Keywords momentariness, time, chance, uniqueness, system, conception of time, serendipity

Hetki
on

nyt

Jussi
Nahkuri

Sisällys

Johdanto	4
Hetki on nyt	10
Onnekas sattuma.....	11
Improvisaatio.....	24
Mitä pitää tietää.....	30
Seuraa systeemiä.....	33
Nyt.....	39
Teoksen olemassaolon logiikka.....	59
Vapaus.....	62
Lähteet	68
Taiteellinen osa II	74

Johdanto

Tämä ei tunnu miltään. Näin muistan ajatelleeni katsellessani loputonta maisemakuvien virtaa, jonka lomassa kuvien ottajat hehkuttivat kokemuksiaan. Tekijöiden hurmioituneet kuvailut maisemakuvien paikoista tuntuivat eloisammilta kuin kuvien värikylläiset aamuruskot tai venematkat myrskytuulella. Välillä kertomus paikasta ja kuva itsessään olivat ristiriitainen pari, ikään kuin ne olisivat kertoneet kahta täysin eri tarinaa.

Tämä huomio herätti minut pohdiskelemaan omaa suhdettani ottamiini maisemakuviin. Olen aina ottanut runsaasti kuvia eri paikoista. Kovalevyilläni on kymmeniä tuhansia kuvia ikään kuin todisteena siitä, missä olen milloinkin ollut: joululomalta, lentokoneesta tai jokapäiväiseltä kävelymatkalta töihin. Omat kuvani tuntuivat merkityksellisiltä, mutta kaikkien muiden kuvat tuntuivat jättävän minut tyhjäksi. Jotenkin turhautuneeksi. Sinänsä kauniit ja viimeistellyt maisemakuvat koskettivat minua murto-osan siitä, mitä omat, jopa latteat kuvani harmaasta ja näennäisen tylsästä työmatkasta. Kuvat, jotka olin ottanut ilman sen suurempaa missiota ja joita en ollut tarkoittanut kenenkään muun, kuin itseni katsottavaksi.

Miksi minusta tuntui tältä? Etsin kovalevyiltäni vanhoja kuvia ja löysin ruudun, jonka olin ottanut asuntomme parvekkeelta jouluaaton aamuna kymmenkunta vuotta sitten. Kuvassa näkyy lähinnä lumettomia puiden latvoja ja höyryä tupruttava lämpövoimalan piippu. Ei juuri muuta, pari hohtavaa mainosvaloa

horisontissa. Kuvaa katsoessani näen kuitenkin ensimmäisen joulun, jonka vietin puolisoni kanssa. Näen itseni liian isossa, keskinkertaisesti silitetyssä valkoisessa kauluspaidassa, joka minulla on ylläni, kun juomme glögiä sinisellä nahkasohvalla puolisoni äidin enon luona. Sohva narisee ja rutisee kiusallisesti, kun vaihdan asentoa.

Valokuva toimii porttina aikatasojen välillä, se aktivoi muistoihin liittyvät kokemukset ja tunteet. Aivan kuten tuoksu laukaisee muiston: kävellessäni taloni pyöräkellariin palaan ajassa 20 vuotta taaksepäin isoäitini kellarin rappusille, vaikka en edes muista tarkalleen miltä siellä näytti. Jossakussa toisessa tuokselarin haju ei välttämättä herätä mitään tunteita, aivan kuten valokuva jonkun toisen kokemuksesta. Maisemakuva itsessään on mykkä. Se ei kerro tarinaa siitä, miten päätyikään otetuksi ja mitä ympärillä tapahtui.

Päädyin siihen lopputulokseen, että minulle valokuva on ennen kaikkea keino palata johonkin tiettyyn hetkeen tai ajanjaksoon, sarjaan hetkiä. Johonkin kokonaisvaltaiseen ja moniaistiseen kokemukseen, jonka tunnen ainoastaan, jos olen ollut kyseisessä paikassa kyseisenä hetkenä. Kuvasta tekee merkityksellisen kokemus, johon kuva katsojansa johdattaa. Minulle maisemakuvan tärkein ominaisuus ei ole sen kyky esittää maisemaa, vaan kyky toimia jälkeenä kuluneesta ajasta.

Minulle heräsi halu eristää tämä voimakas ominaispiirre erilleen muista tekojista, kuten katsojaa hämäävästä esittävästä maisemasta, ja keskittyä nimenomaan rakentamaan keinoa, jolla voin visualisoida käyttämäni ajan jossakin paikassa.

Näin pohdin kaksi ja puoli vuotta sitten. Tuon jälkeen työskentelyni on suuntautunut lähes yksinomaan aika- ja paikkakokemuksen ympärille. Kyseinen hetki oli selvästi alkusysäys opinäytteeni teemoihin paneutumiseen. Erityisesti ajan kuvaamisen problematiikka on koukuttanut minut juuri sen kompleksisuuden ja kaiken läpäisevyyden vuoksi. Nyt-hetki on jotain mitä ei oikeastaan voi vedenpitävästi määritellä, toisaalta se on kaikki mitä meillä on.

Nyt-hetken kiistattomia piirteitä on sen ainutlaatuisuus. Sekä aikakäsityksen näkökulmasta, että ympärillä tapahtuvien asioiden johdosta. Jostakin hetkestä nimenomaan ainutlaatuisuus tekee hetkellistä, ei-pysyvää. Satunnaisuus ja ennustamattomuus ovat hetkellisuuden erottamattomia kumppaneita, sillä ne kiinnittävät nyt-hetkeen asioita ja yksityiskohtia, jotka mahdollistavat nyt-hetken yksilöinnin, jäsentämisen ja muistelun.

Haluan tavoittaa ja taltioida osia tästä hetkellisyydestä.

Opinnäytteeni koostuu taiteellisesta osasta ja kirjallisesta osasta. Taiteellinen osa koostuu kahdesta aikaa ja hetkellisyyttä käsittelevästä osasta.

Taiteellinen osa I koostuu teoksista, jotka on esitetty Suomen valokuvataiteen museolla 17.1.-22.3.2020 *Unfold*-näyttelyssä. Käsittelem töitä tässä kirjallisessa osassa ja esitän dokumentaatiot teoksesta *983 Congested Landscapes of 20th July*, 2019, sivuilla 44-47 ja teoksen *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window*, 2019, dokumentaatiot esittelen sivuilla 53-57.

Toinen taiteellinen osa koostuu teosluonnoksista, jotka esitän kohdassa Taiteellinen osa II, sivuilla 74-115. Osaa näistä teoksista ja niiden syntylogiikkaa käsittelem esimerkinomaisesti kirjallisessa osassa. Käytän näiden teosten yhteydessä luonnos-termiä sen takia, että töiden lopullista teosmuotoa ei ole vielä olemassa.

Kirjallinen osa on esseemuotoinen ja käsittelee hetkellisyyden teemoja: Aikaa, sattumaa ja ainutlaatuisuutta. Käsittelem myös tärkeintä työvälinettä hetkellisyyden näkyväksi tekemisessä: erilaisia systeemejä, järjestelmiä, jotka toimivat määrättyillä säännöillä tavoittaakseen jotain, mitä säännöt eivät kahlitse. Pohdin näitä asioita suhteessa omaan työskentelyyni sekä muiden taiteilijoiden teoksiin ja ajatuksiin. Peilaan havaintojani myös systeemiteorian keskeisiin ajatuksiin ja erilaisiin ajan määritelmiin.

Hetki on nyt

Onnekas sattuma

Valokuvan ottamisen yhteydessä annetaan hetkellisesti kaikille ympäröiville voimille mahdollisuus osallistua kuvan syntyyn. Mikäli tätä mahdollisuutta ei anneta, sattuma ottaa sen kyllä itse. Osa tämän median hämmästyttävästä energiasta perustuu sen kykyyn yllättää katsoja sillä, mitä kuvaan onkaan tallentunut. Kuvasta saattaa löytyä jotain ennakoimatonta tuloksena ympäröivistä olosuhteista tai inhimillisestä virheestä. Tällainen sattuma voisi olla esimerkiksi perhepotrettia kuvattaessa linssipinnalle laskeutunut kärpänen, joka huvittavasti asettuu juuri kasvojen päälle tai tiedostamaton kännykkäkameran vahinkolaukaus. Sattuma voi myös yllättää jälkikäteen, kuten kävi brasilialaiselle kasviharrastaja Reginaldo Vasconcelosille, joka oli päivittänyt kasvikuva Facebookiin: yliopistotutkija Paulo Gonella törmäsi hänen ottamaansa kuvaan vuotta myöhemmin ja totesi kyseessä olevan kokonaan uusi lihansyöjäkasvilaji¹.

Ilman sattuman mahdollisuutta valokuvaus, sellaisena kuin sen tunnemme, olisi saattanut jäädä keksimättä: Vuonna 1835 Louis Daguerre laittoi valotetun kemikaaleilla käsitellyn metallilevyn kaappiin, jossa oli rikkoutunut elohopea-

1 Lewis 2015

lämpömittari. Sattumalta elohopeahöyryt tekivät metallilevyssä olevan latentin kuvan näkyväksi.² Voisi ajatella, että satunnaisuus ja sattuman mahdollisuus on sisäänrakennettu valokuvan ominaisuus.

Yksinkertaisimmillaan sattumalla tarkoitetaan ilmiötä, jonka aiheuttaja on tuntematon tai ennustamaton, ainakin osittain. Todellisuudessa yksittäisten ilmiöiden takana saattaa olla lukemattomia monimutkaisia syitä, jotka aiheutuvat ilmiöistä, jotka puolestaan vaikuttavat jonkun toisen ilmiön syihin.

Satunnaisuuden voisi helposti mieltää tahattomaksi ja tekijästä riippumattomaksi voimaksi, jonka läsnäolo näkyy tai ei näy kuvassa sattumanvaraisesti, ennustamattomasti. Osittain asia onkin näin, mutta satunnaisuutta voi käyttää myös tietoisemmin hyväksi valokuvan tekemisessä etsimällä sattumia. Varhaisen käsitetaiteen edustaja George Brecht (2010/1957) jaottelee sattuman kahteen pääkategoriaan taiteen kontekstissa:

1) Teoksen alkuperä sellaisenaan jää tunnistamattomaksi. Tällainen voisi olla periaatteessa mikä tahansa teos, joka kumpuaa tiedostetun toiminnan ulkopuolelta, vaikkapa kadulta löydetty valokuva tai sykkyrä, jonka taiteilija piirtää luonnosvihkon nurkkaan puhuessaan puhelimessa.

2) Teos syntyy tietoisena tuotteena mekaanisista sattumaprosesseista, jotka eivät ole (täysin) tekijän hallinnassa. Mekaaninen prosessi voisi olla esimerkiksi sellainen, että taiteilija teippaa paperin katuun ihmisten ylikuljettavaksi. Tällöin jalanjäljet paperissa ovat tietoisien prosessin mahdollistamia, mutta

2 Hedgecoe 1976, s.20

se miltä paperi näyttää ja miten jäljet siihen asettuvat ovat satunnaisuuden lopputulemaa.³

Eli teoksen synty voidaan asettaa alttiiksi sattumanvaraisille tapahtumille noudattamalla jotakin tiettyä kaavaa, sääntöä tai järjestelmää⁴, joka tuottaa sattumia tai havaintoja sattumanvaraisista tapahtumista. Tällöin teoksen synty noudattaa jotain tiettyä logiikkaa, joka voi olla äärimmäisen järjestelmällinen, mutta lopputulos on altis satunnaisuudelle.

Sattuman mahdollistamisessa voisi ajatella olevan kyse tavoitteen eristämisestä. Aivan kuten missä tahansa päämäärätietoisessa tutkimisessä: Mitä tutkimuksella halutaan tavoittaa? Minkälaiselle sattuman mahdollisuudelle kuvan synty halutaan altistaa, mitä ilmiötä halutaan tarkastella? Väittäisin, että löytöjen tekeminen muuttuu sitä hankalammaksi, mitä väljemmin määritellään se, mitä etsitään. Löytö voi tulla esiin etsityn asian ulkopuoleltakin serendipiteetin⁵ ohjaamana, mutta etsiminen altistaa havainnoimaan, ikään kuin herkistää oikealle taajuudelle valtavan ärsyketulvan keskellä. Voisin myös kulkea loppuelämäni kamera kädessä ja painaa laukaisinta joka askeleella tuottaen sattumanvaraista kuvamateriaalia, mutta tällöin löytöjen tekeminen olisi aika hankalaa, sillä kaikki kuvassa näkyvä voidaan nähdä sattuman synnyttämänä löytönä. Tai viimeistään materiaalia läpikäydessä olisi helpottavaa, jos tietäisi mitä etsiä.

3 Brecht 2010, s. 35

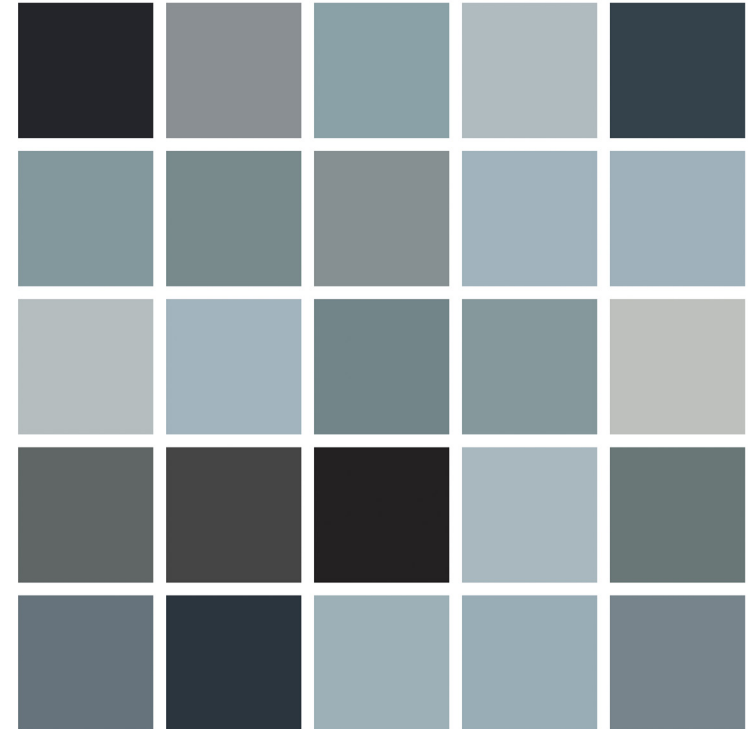
4 Tässä viitataan systeemi-termillä ensisijaisesti toiminnalliseen, tiettyä logiikkaa noudattavaan kokonaisuuteen. Kokonaisuus rakentuu määritellyistä osista, tapahtumista ja niiden riippuvuussuhteista. Systeemitteoriaa käsittelemäni myöhemmin laajemmasta tulokulmasta.

5 Serendipiteetti tarkoittaa (onnekasta) sattuman ohjaamaa löytöä, jota ei oikeastaan etsitty tai joka löytyi etsiessä tai odottaessa jotain muuta löytyvän. Merriam-Webster

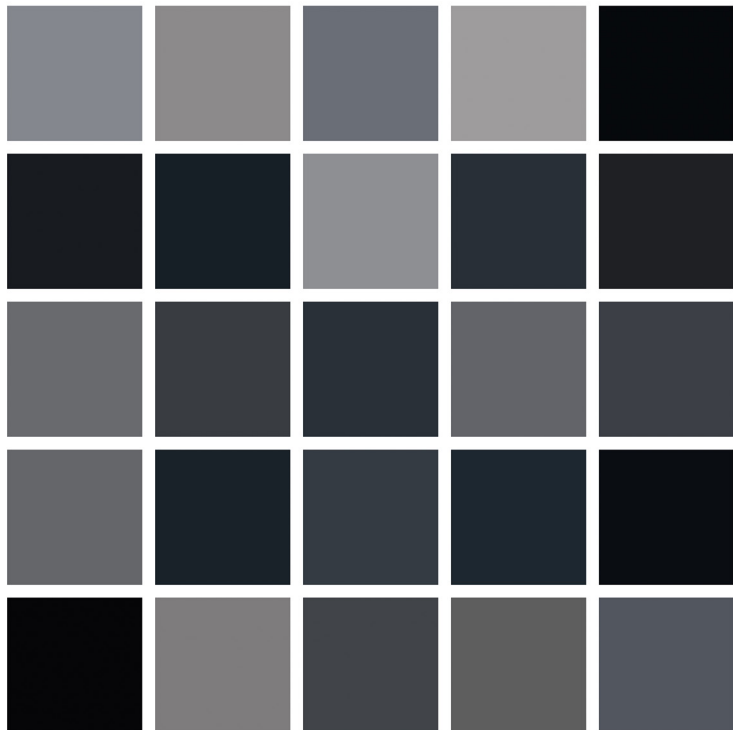
Omassa työskentelyssäni törmäsin serendipiseen löytöön ensimmäistä kertaa teoksessani *Redecorating My Living Room With November, 2018* (sivut 15-17). Teoksen materiaaleja kuvatessani suuntasin kameran kohti marraskuista taivasta olohuoneeni ikkunasta ja ajastin sen ottamaan kuvia samalla valotuksella 15 minuutin välein. Kun olin saanut materiaalit kuvattua, oletin saaneeni aikaan ennalta määritellyn lukumäärän kuvia valon voimakkuuden vaihtelusta marraskuisena päivänä. Halusin todistaa ajan kulun sekä ympärillä vallitsevan toivottoman pimeyden ja synkkyyden. Tämä etsimäni tavoite ei toteutunut sellaisenaan, sillä onnekkana löytöni kuviin tarttui mitä herkimpää ja hienovaraisimpia värien vaihteluita näennäisen harmaasta ja monotonisesta maisemasta.

Löytö paljastui vasta kun asetin kuvia järjestykseen toistensa viereen. Näkymä muistutti minua sisustussuunnittelijan värikartasta tai jostakin muusta erittäin harkitusta väripaletista. En voinut uskoa, että näin olin saanut aikaan sattumalta näin kauniita värikombinaatioita. Tai itseasiassa luonto oli tarjonnut niitä minulle, sattuman ja järjestelmän aikaansaannosta oli se, että onnistuin taltioimaan ne sopivalla tavalla. Mielestäni tässä vaiheessa teoksen ydin otti askeleen toiseen suuntaan tai vähintään vaihtoi painoa jalalta toiselle, kun synkkä harmaus osoittikin huumorintajua ja herkkyyttä. Löytö oli niin merkittävä, että siitä muodostui teokseni ydinajatus: marraskuinen päivä tarjosi ikkunan kautta erilaisia harmonisia ehdotuksia siitä, minkälainen väripaletti voisi olla sopiva olohuoneeni sisustamiseen kyseisenä päivänä. Tätä ajatusta mukailen nimesin teokset.

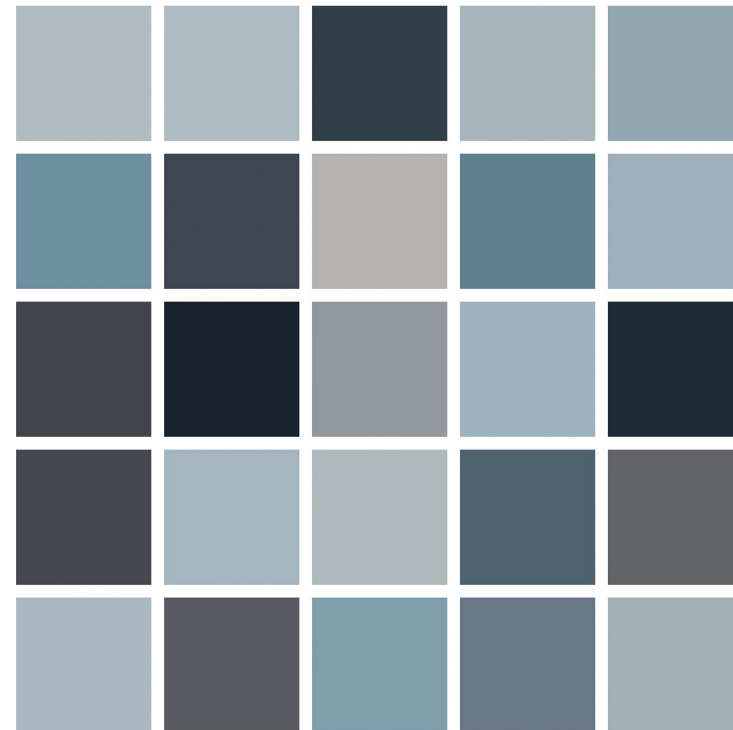
Klassisimpia esimerkkejä sattuman tietoisesta hyödyntämisestä on Marcel Duchampin *3 Standard Stoppages*, 1913-14, jossa hän pudotti kolme metrin pituista narua metrin korkeudelta osoittaakseen käsitteiden suhteellisuuden



Kuva 1. Jussi Nahkuri: *Redecorating My Living Room With 27th November, 2018*



Kuva 2. Jussi Nahkuri: *Redecorating My Living Room With 28th November, 2018*



Kuva 3. Jussi Nahkuri: *Redecorating My Living Room With 29th November, 2018*

ja satunnaisuuden mahdollisuuden. Teoksen ytimessä on sen syntyprosessi ja siihen liittyvä ohje, jonka Duchamp on muotoillut seuraavasti: “Jos metrin pituinen lanka pudotetaan vaakatasossa metrin korkeudesta tasaiselle pinnalle, niin vapaasti mutkitellen se synnyttää uuden kuvauksen pituuden mitasta.”⁶

Hänen teoksensa nähdään tietoisien mekaanisten sattumaprosessien ja -operaatioiden hyödyntämisen pioneerityönä taiteen kentällä⁷. Vaikka Duchampin näkemyksen mukaan “puhdas satunnaisuus” on loogisen maailman ulkopuolella, eikä mikään toistu samanlaisena tai ennustettavana, hänen työskentelymetodinsa oli hyvin järjestelmällinen, looginen ja lopputulosta kohti katsova⁸. Teoksessa Duchamp noudattaa tarkkaan määriteltyä ohjetta tai sääntöä, *scorea*, jotta hän voi tuoda näkyväksi sattuman roolin teoksessa. Ohjeet määrittelevät oleellimmat puitteet teoksen synnylle, mutta ne eivät määrittele lopputulosta.⁹ Scoren voi nähdä myös sopimuksena tekijän ja katsojan välissä: luotamme siihen, että Duchamp on tehnyt asiat kuvailemallaan tavalla, ja se miten lanka on alustalleen asettunut, on todella sattuman aikaansaannosta. Seuraamalla loogisia ja järjestelmällisiä sääntöjä voi synnyttää jotain täysin vastakohtaista, epäsäännömukaista ja odottamatonta.

Yksittäisiä sattumia on verrattain helppo tuottaa, mutta Duchampin mainitsemaa puhdasta tai aitoa satunnaisuutta on erittäin hankala tuottaa tietoisesti. Tällä viitataan satunnaisuuden toistettavuuteen, eli sattumaoperaatioihin, jotka tuottavat aidosti satunnaisen lopputuloksen ilman että lopputulosten välille syntyy selkeää korrelaatiota vaikka sattumaoperaatiota toistettaisiin loputto-

6 “If a straight horizontal thread one meter long falls from a height of one meter onto a horizontal plane twisting as it pleases (it) creates a new image of the unit of length.”

7 Brecht 2010, s. 37

8 Hautamäki 1997, s. 50-53

9 Iversen, 2009 s. 840



Kuva 4. Marcel Duchamp: *3 Standard Stoppages*, 1913-14.

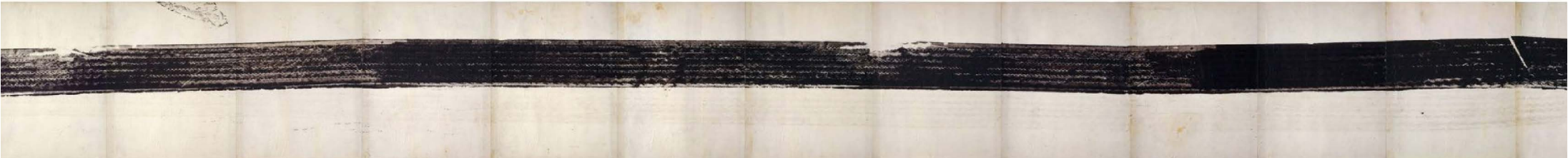
miin. Aitoa, tai monissa tapauksissa riittävän puhdasta satunnaisuutta tuotetaan esimerkiksi kryptografiaprosesseilla, joissa yhdistetään koneellinen sattumalukugeneraatio, eli pseudosatunnaisuus, inhimilliseen sattumaan. Tällainen voi olla esimerkiksi tietokoneen sattumalukugeneraattori, jota rikastetaan inhimillisellä tai luonnollisella syötteellä, esimerkiksi hiiren ja näppäimistön klikkauksien satunnaisuudella tai sähköverkossa havaittavilla häiriöillä.¹⁰

Duchampin teoksessa on niin useita vakioituja elementtejä, kuten pudotuskorkeus, langan laatu ja tapahtumapaikka, että Duchampin langan pudotuksien lopputuloksista alkaisi todennäköisesti paljastua jonkinlaisia kaavoja, jos koe

10 Halunen & Pekkinen 2020

toistettaisiin muutamia satoja tai tuhansia kertoja. Sikäli puhtaana satunnaisuuden tavoite jäänee aika kauas, joka oli Irmeli Hautamäen (1997) mukaan eräs Duchampin tavoitteista 3 *Standard Stoppagesin* kohdalla¹¹.

Vuonna 1953 kuvataiteilija Robert Rauschenberg pyysi ystävänsä säveltäjä John Cagea ajamaan kotikadullaan autolla yhteen liimattujen paperien päältä auton rengas mustalla talomaalilla värjättyä. Tästä tapahtumasta syntyi teos nimeltä *Automobile Tire Print*, 1953. Kyseessä on soiro valkoista paperia, jota halkoo renkaan, tienpinnan ja mustan maalin synnyttämä painojälki.¹²



Kuva 5. Robert Rauschenberg: *Automobile Tire Print*, 1953. Osarajaus teosdokumentaatiosta.

Kun Rauschenberg on jälkikäteen muistellut teoksen syntyhetkiä, vaikuttaa siltä että teoksen pääpiirteet Rauschenberg oli suunnitellut ja järjestänyt etukäteen, mutta teoksen tekohetken tapahtumat ja tarkat puitteet olivat pitkälti hetken ja olosuhteiden tuotetta, improvisoituja ratkaisuja. Rauschenberg levitti talomaalia vesisaateessa renkaan alle ja Cage yritti ajaa mahdollisimman suoraan toisistaan irtoilevien märkien paperien yli.¹³

11 Hautamäki 1997, s. 50

12 Roberts 2013

13 Rauschenberg 2011

Oleellista on, että paperiin tallentui se, mitä tuolla hetkellä tapahtui. Muodot, painaumet ja värin intensiteetti ovat kaikki kokeilun tulosta: mitä tapahtuu, kun paperin yli ajetaan autolla? Se millaiseksi painojälki muodostui oli sattuman ja improvisaation lopputulosta, johon esimerkiksi tekijät yllättänyt vesisade omalta osaltaan osallistui. Rauschenberg ja Cage järjestivät olosuhteet, jotta kontakti auton renkaan ja tien välissä tulisi näkyväksi ja että paperit maalijälkineen osoittaisivat Cagen ajaneen autolla niiden ylitse.

Kummatkaan mainitsemistani esimerkeistä eivät edusta valokuvaa, mutta mielestäni teokset ovat ominaisuuksiltaan erittäin valokuvallisia. Molemmat ovat

hyvin indeksisessä¹⁴ suhteessa vallitsevaan todellisuuteen ja pyrkivät tallentamaan autenttisen ja välittömän jäljen jostakin hetkestä. Duchampin työssä juuri se lanka, joka laskeutui sattumanvaraisesti, on kiinnitetty alustalleen ja kehystetty. Alkuperäisen toiminnan lopputulos, kausaalinen syy-seuraussuhde on välittömästi läsnä katsojalle. Rauschenbergin *Automobile Tire Print* -teoksessa alkuperäinen toiminta on lähes yhtä läsnä juuri siinä paperissa,

14 Peirce semiotiikan mukaan koko maailma rakentuu merkeistä. Tunnetuin kolmijako koostuu ikonista, indeksistä ja symbolista. Ikoni esittää objektiaan olemalla sen kaltainen, esimerkiksi valokuva autosta. Indeksä on merkki, joka on kausaalisessa syy-seuraussuhteessa objektiin. Esimerkiksi lämpömittarin lukema kuumalla säällä tai Rauschenbergin *Automobile Tire Print* auton yliajamana on indeksinen merkki auton olemassaolosta ja sen aiheuttamasta tapahtumasta. Symboli puolestaan on sopimukseenvarainen merkki, esimerkiksi sanat. Monissa tapauksissa yksittäinen merkki voi toteuttaa kaikkia näitä kolmijaon ominaisuuksia. Peirce 1894, s. 163

joka puristui renkaan ja tien pinnan väliin. Ainoastaan auton ja tien tuominen mukaan työn esittämiseen tekisi siitä välittömämmän.

Valokuvalla on samanlainen merkkiominaisuus tai ainakin siitä voidaan löytää vahva samankaltainen ulottuvuus: se välittää joidenkin asioiden tilan jossakin tietyssä hetkessä. Rauschenbergin ja Duchampin työt toimisivat hienosti myös valokuvina. Ja valokuvina varmasti useimmat ihmiset nämä työt ovat kokeneetkin, teosdokumentaatioiden kautta. Se että valokuvallinen teosdokumentaatio välittää näiden teosten olemuksen näinkin kokonaisvaltaisesti, vahvistaa mainitun ajatuksen valokuvan perusluonteesta, suvereenista kyvystä toimia ikonina ja indeksinä.

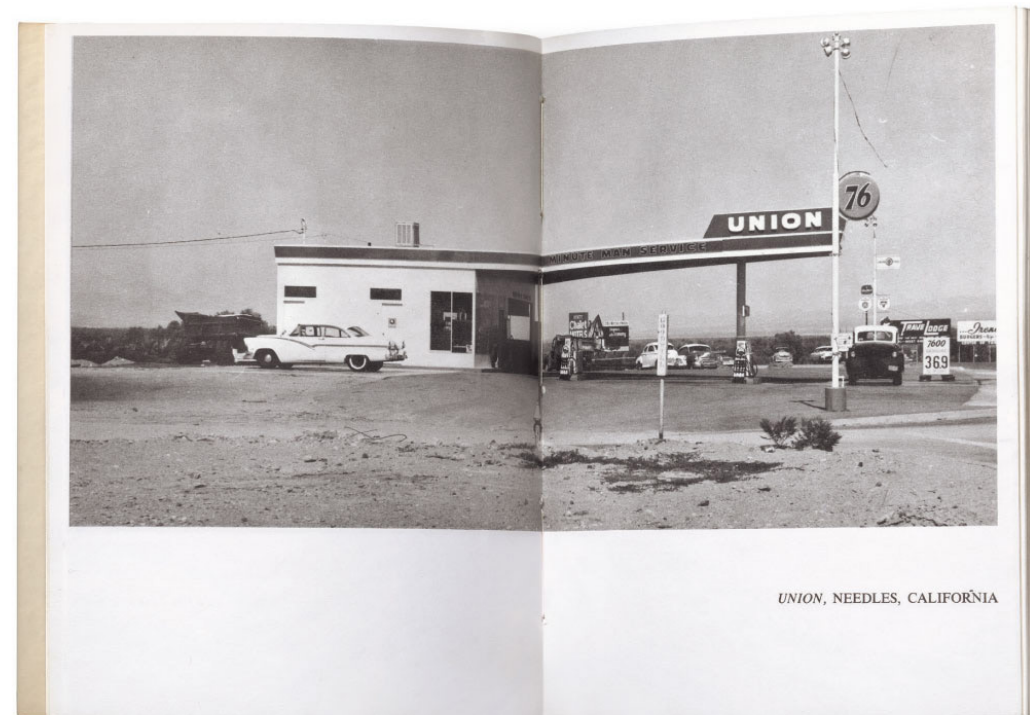
Valokuvataiteen kentällä klassisimpia esimerkkejä satunnaisuutta hyödyntävästä työskentelytavasta on Edward Ruschan *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Tämä työ syntyi sanaleikin seurauksena kun Ruscha valitsi umpimähkään hänelle mieluisat sanat ”gasoline” ja ”twentysix”, ennen kuin edes suunnitteli ottavansa valokuvia. Sanat vain sattuivat kuulostamaan hänestä hyviltä yhdessä. Näistä sanoista syntyneen otsikon *Twentysix Gasoline Stations* ohjaamana hän valokuvasi usein käyttämänsä valtatie 66 varrelta 26 huoltoasemaa ja kasasi kirjaansa nämä valokuvat, jotka ovat ”vain teknistä dokumentaatiota”, kuten hän itse luonnehtii.¹⁵

Twentysix Gasoline Stations -sarjan kuvissa tai kirjassa sattuma ei näy yhtä suorasti tai itseään selittävästi, kuin edellä mainituissa Duchampin tai Rauschenbergin töissä. Sen sijaan Ruschan työssä sattumanvaraisuutta edustavat projektin lähtökohdat. Otsikko syntyi irrallisesta mielijohteesta ja projektin nimen puolestaan voi Ruschan työnsä nähdä selkeänä sääntönä, scorena, jota

15 Coplan 1965, s. 24-25

hän lähti toteuttamaan. George Brechtin kaksijaon mukaan¹⁶ satunnaisuuden voi nähdä toteutuvan Ruschan työssä molemmilla tasoilla: numerot nousivat alitajunnasta taitelijan mieleen ohi tietoisien ajattelun ja huoltoasemien tallitointi kameralla noudatti puolestaan mekaanisen sattumaoperaation piirteitä.

Ruschan kirja ja kuvat eivät siis oikeastaan viittaa niihin asioihin ja ilmiöihin, joita niissä näkyy, vaan ne osoittavat kohti projektin syntytahtumaa ja ko-



Kuva 6. Edward Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Kuva kirjan aukeamasta.

16 Brecht 2010, s.35-36

rostavat sitä spontaaniutta ja sattumaa, joka on ollut työskentelyn alullepaneva voima - aivan kuten Robert Rauschenbergin *Automobile Tire Print* osoittaa kohti kokeellista hetkeä, jolloin John Cage painoi kaasua ja ajoi paperin päältä, ja Marcel Duchampin kehystetty narupätkä osoittaa kohti yli 100 vuoden taikaista alle sekunnin kestänyttä hetkeä, kun Duchamp päästi narusta irti tietyn ennalta sovitun säännön mukaisesti ja naru putosi kankaalle sattumanvaraiseen muotoon asettuneena.

Improvisaatio

Marcel Duchampin voidaan ajatella luoneen pohjan Fluxuksen synnylle, sen lisäksi että Duchamp myöhemmin oli varsin tiiviisti tekemisissä Fluxuksen ja sen keskeisen filosofian isänä pidetyn John Cagen kanssa¹⁷. Ed Ruscha puolestaan otti runsaasti vaikutteita Duchampilta ja myös approprioi tämän töitä omassa tuotannossaan¹⁸. Rauschenberg puolestaan työskenteli tiiviisti yhdessä hyvän ystävänsä John Cagen kanssa¹⁹.

Fluxus-liikkeen ydinhahmon John Cagen mukaan teoksen rakenteen tai lopun ei pitäisi olla tiedossa, kun teosta aletaan työstämään. Tämä on myös improvisaation perusajatus, aloitettaessa ei tiedetä mihin päädytään. Cage myös painotti zen-buddhalaisesta filosofiasta perittyä ajatusta: kaikkein oleellisinta on havaita ympärillään asioita, joita tapahtuu koko ajan.²⁰ Improvisaatioon

17 DiTolla 2012

18 Iversen 2009, s. 840

19 Roberts 2013

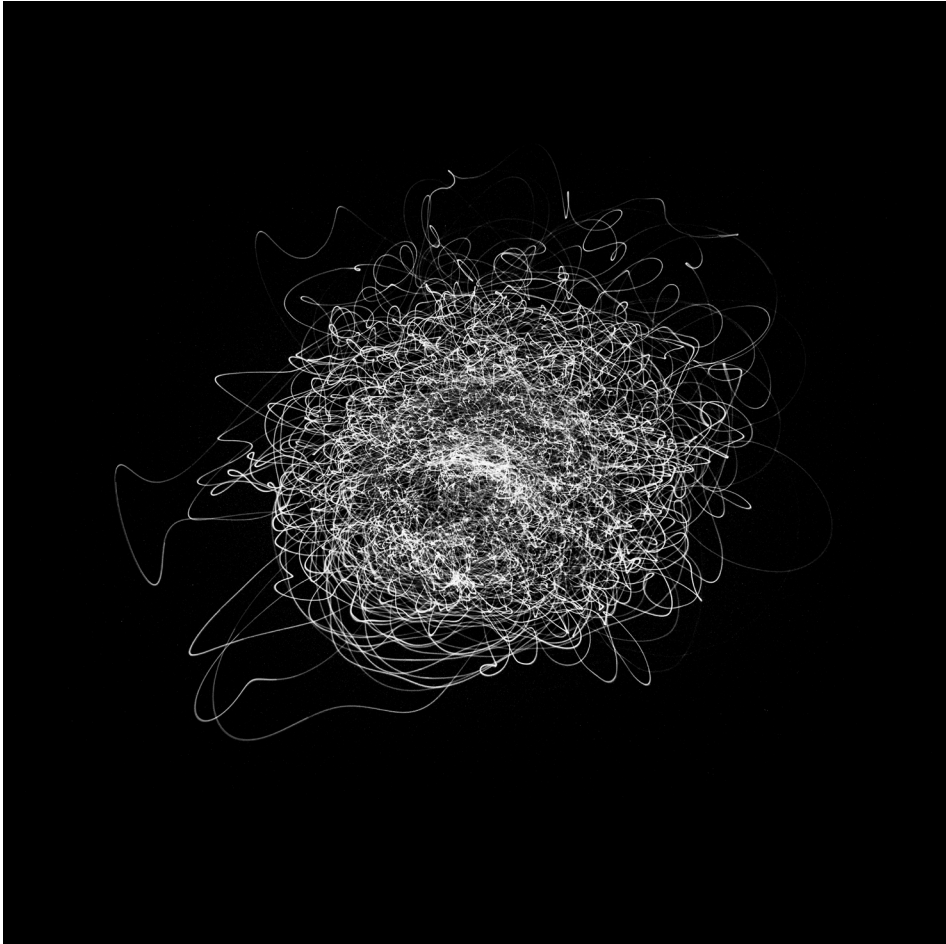
20 DiTolla 2012

puolestaan kuuluu tiiviisti se, että työ kumpuaa ympärillä olevista asioista. Havainnoinnin lisäksi teokseen tulee jättää tarpeeksi tilaa sattumalle ja sattumaan reagoimiselle.

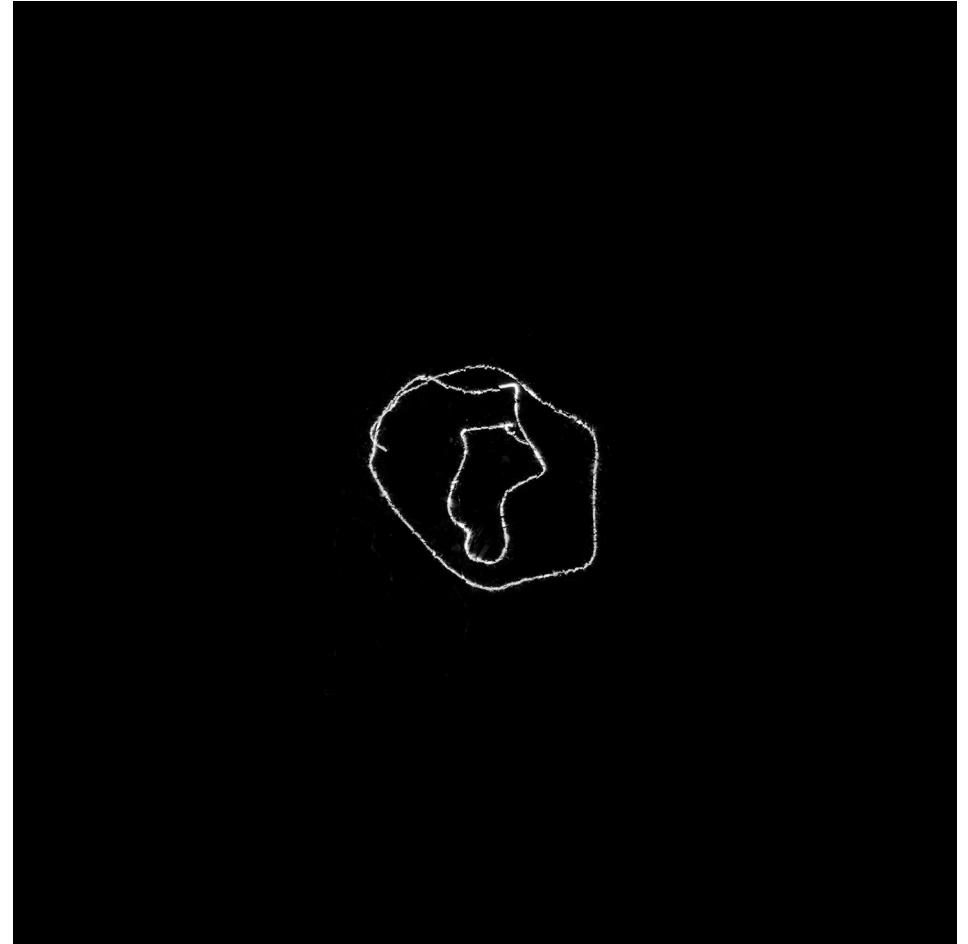
Cage itse pyrki omissa teoksissaan minimoimaan tekijän valinnat käyttämällä sattumaoperaatioita, kuten erilaisia arpamenetelmiä. Lisäksi välineet olivat poikkeuksellisia musiikin tekemiseen: Cage sävelsi muun muassa teoksen radiovastaanottimille, joita viritettiin partituurin ohjeen mukaisesti. Lopputulokset kuulosti aina paikasta ja sääoloista riippuen erilaiselta. Hän myös pyrki eliminoimaan musiikilliset konventiot teoksistaan käyttämällä sävellyksen pohjamateriaalina jotakin ei-musiikillista informaatiota, kuten tähtikarttoja tai piirrosta Marcel Duchampin profiilista.²¹ Vaikka Cagen tekniikat olivatkin erittäin kokeellisia ja monien teosten lopputulos sattuman synnyttämää hälyä, logiikka ja systeemi satunnaisuuden mahdollistamiseksi on järjestelmällisen työn tulosta.

Teoksia työstäessäni olen lukuisia kertoja pohtinut sattuman ja improvisaation suhdetta ja sitä, ovatko teokseni improvisoituja. Tämä pohdinta kulminoituu mielestäni erityisen hyvin teoksessa *1739 Seconds of Jazz*, 2018 (sivu 26). Teosta tehdessäni asetin laservalon roikkumaan puusta narun varaan. Kiinnitin naruun pienen purjeen, joka sai laservalon liikkumaan tuulen mukana John Coltranen kappaleen *Om* ajaksi. Laser osoitti kohti maahan levitettyä valkokangasta ja kamera osoitti suoraan kohti valkokangasta. Kappaleen alkaessa avasin sulkimen ja suljin sen, kun viimeinen sävel hiljeni. Lopputuloksena on sykkyräinen viiva, joka seuraa tuulen liikkeitä.

21 Länsiö, Nuorvala & Pohjannoro



Kuva 7. Jussi Nahkuri: *1739 Seconds of Jazz*, 2018.



Kuva 8. Jussi Nahkuri: *4.5 Seconds Passing By*, 2018.

Cambridge Dictionary määrittelee improvisaation seuraavasti: improvisointi on esimerkiksi puheen tai musiikin keksimistä sen esittämishetkellä²². Tämän määrittelyn kohdalla oleellista on pohtia, mistä improvisaatio syntyy. Improvisaatio syntyy aina reagoinnista ympäröiviin olosuhteisiin. Jos olosuhteet muuttuvat, teos muuttuu. Ajatellaan esimerkiksi jonkin orkesterin improvisoimaa jazz-kappaletta. Orkesterin muusikot reagoivat toistensa soittoon. Yksittäisen muusikon soittoon puolestaan voi vaikuttaa loputon määrä asioita; onko klubilla kuuma ja tunkkainen ilma, mitä soittajat puhuivat takahuoneessa, onko yleisöä paljon vai vähän, onko päivä mennyt hyvin kauniin sään johdosta vai onko viikko ollut raskas haastavien ihmissuhteiden johdosta. Erilaisten sisäisten ja ulkoisten vaikutteiden vyyhti on loputon. Improvisoitu teos syntyy sellaisenaan vain kerran juuri sillä hetkellä vallitsevissa olosuhteissa, vaikka teoksen resepti olisikin sama kuin jollakin toisella kerralla. Edellisen virkkeen analogia pätee myös pelkän sattuman kanssa operoidessa.

Aluksi ajattelin teoksen *1739 Seconds of Jazz* olevan improvisaatiota, mutta päädyin lopputulokseen, että se on ennen kaikkea kunnianosoitus improvisaatiolle. Teoksesta on toki löydettävissä selkeitä improvisaation lainalaisuuksia. Cambridge Dictionaryn määritelmää mukaillen voisi ajatella laservalon olevan improvisoija: se vastaa liikkeellään tuulen ärsykkeeseen siinä kyseisessä hetkessä ja piirtää reaktion allansa olevaan valkokankaaseen, jonka kamera tallentaa. Mutta tämänkin teoksen tapauksessa kaiken mahdollistaminen on edellyttänyt improvisaation lainalaisuuksien vastaista toimintaa, eli päätöksen seurata jotakin tiettyä scorea: viritä tuuleen reagoiva laite roikkumaan puusta tietyksi ajaksi ja taltioi lopputulema.

22 “To improvise music or speech is to invent it while you are performing it.” Cambridge Dictionary

Toisaalta myös improvisoidun kappaleen soittava orkesteri on päättänyt esiintyä tietyssä paikassa tietynä ajankohtana. Eli improvisoitu teos voi syntyä myös ennalta määritetyissä puitteissa. Ehkäpä kyse onkin nimenomaan siitä, kuka on improvisoija. Onko improvisoija inhimillinen toimija, kuten muusikko, eli teoksen tekijä vai onko improvisoija jokin tekijän työvälineistä, esimerkiksi laservalo. Päädyin siihen, että asiaa voi lähestyä monella eri tavalla, mutta itselleni improvisaation roolia määrittävä seikka on nimenomaan tekijän rooli. Se onko tekijä tapahtumasta sivullinen dokumentoija vai aktiivisesti mukana teoksen synnyssä.

Jos vertailen teosta *1739 Seconds of Jazz* aiemmin mainitsemini *Redecorating My Living Room With November*, 2018, teoksiin, näkisin marraskuisen väripaletin olevan tekemisissä ennen kaikkea sattumien kanssa. Siinä olen tekijänä taltioitavasta tapahtumasta sivullinen dokumentoija ja se, minkälainen väri kameran linssin kautta kuvaan tarttuu on osittain ennakoimatonta ja sattumanvaraista. *1739 Seconds of Jazz* -teoksessa olen tekijänä paljon aktiivisemmassa roolissa. Teen yhteistyötä satunnaisuuden kanssa. Sillä, että ripustan puuhun tietynpituisen narun, asetan maahan valkokankaan ja kiinnitän laservaloon pienen purjeen tuulta varten, tulen osaksi taltioitavaa tapahtumaa. Mahdollistan puitteet improvisaation läsnäololle, eli laservalon reagoinnille tuulen liikkeisiin. Eli *1739 Seconds of Jazz* -teoksessa on mukana enemmän improvisaation elementtejä, kun taas *Redecorating My Living Room With November* hyödyntää järjestelmällistä kaavaa ja tekijästä riippumattomia tapahtumia.

Puolestaan teos *4.5 Seconds Passing By*, 2018, (sivu 27) syntyi ennemminkin improvisaationa *1739 Seconds of Jazz* -teoksen aineksista. Olin menossa tekemään toista versiota Coltranen improvisoidusta kappaleesta, mutta täysin tyyni Munkkiniemenranta ja sattuma tarjosivatkin erilaisen teoksen. Laserhei-

lurini ei reagoanut mitenkään, sillä oli täysin tyyntä. Näin kuitenkin ohikulkijan lähestyvän rantaviivaa pitkin ja kun hän vihdoinkin oli kohdallani, avasin sulkimen hänen ohitse menemisen ajaksi ja ohikulkijan aiheuttama ilmavirta heilautti laseria. Eli teos, jonka oli määritellyt kunnianosoitukseksi improvisaatiolle johdattikin minut todellisen improvisaation äärelle.

Mitä pitää tietää

Sattuma ja systeemit ovat mielestäni parhaimmillaan silloin, kun halutaan tehdä jostakin asiasta tai ilmiöstä näkyvä. Jonkin abstraktin ja vaikeasti jäsennettävän aiheen tai ilmiön käsittely voi saada sattumaoperaatioiden ja järjestelmien kautta hyvinkin ymmärrettävän muodon.

Usein teoksen pinta itsessään ei kerro mistä teoksessa on kyse tai mihin teemoihin se sukeltaa. Aiempien esimerkkien pohjalta vaikuttaa siltä, että tieto teoksen syntytavasta on se elementti, joka ohjaa teoksen katsomista. Erityisesti sattumanvaraisuuden hyödyntäminen työprosessissa ja sen esittäminen valmiissa teoksessa edellyttää jotakin lisäinformaatiota varsinaisen lopputuleman esittämisen lisäksi. Teoksen nimi tai teoksen rinnalla esitettävä teosteksti on hyvin suuressa osassa teoksen systeemin avaamisessa. Tämä pätee mielestäni kaikissa abstrakteissa töissä, sillä esimerkiksi jonkin ilmiön abstrahointi on omanlaisensa systeemi, vaikka se olisi kuinka kaoottinen ja tekijän sisältä nouseva tunne. Teoksilla on aina jokin syntylogiikka, jonka ymmärtäminen on oleellisesta, muttei itsestäänselvää.

Duchampin *3 Standard Stoppages* jäisi varsin avoimeksi ilman yksityiskohdista teostekstiä, joka toimi teoksen tekoheikellä taiteilijan työohjeena. Itse asiassa katsoja voisi tulkita teoksen muodon yhtä hyvin jäljittelevän vaikkapa Normandian rannikon rantaviivaa tai Tunturi-Lapin horisonttia pääsemättä käsiksi käsitteelliseen tasoon teosmuodon taustalla. Teosteksti ohjaa katsomaan teosta tekona.

Ruschan kirjan nimi *Twenty-six Gasoline Stations* on huomattavasti niukempi Duchampin tekstin rinnalla ja jääkin avoimemmaksi tulkinnoille, mutta nuo kolme sanaa sisältävät silti viittauksen teoksen kannalta kaikista olennaisimpaan toimintaan: tallenna 26 huoltoasemaa. Scoren sävy antaa viittauksen sattumaan, mutta jos katsoja yhtään tuntee Ruschan mieltymystä sattumanvaraisilla numeroilla leikittelyyn hänen ihannoimansa Marcel Duchampin hengessä, on sattuman läsnäolo varsin ilmeistä.²³

Monien teosten veto voima varmasti liittyykin siihen, että ne paljastavat asioita vähitellen tai jättävät ikuisia arvoituksia ja kysymyksiä tekijän motiiveista. Jos ajatellaan jälleen Duchampin *3 Standard Stoppages* -teosta, sen voisi helpostikin nähdä parodioivan tieteellisiä tutkimuskäytäntöjä, asioiden mitattavuutta ja todistettavuutta tieteellisten metodien avulla. Teoksessa on nähtävissä selvää leikkisyyttä. Tätä ei kerrota teoksen yhteydessä, mutta teos on toteutettu tieteellistä tarkkuutta jäljitellen, sen nimessä puhutaan standardista ja Duchamp valmisti puiset metrin viivaimet uuden pituuden mittayksikön käyttöönottoa varten.²⁴ Mitä jos kyse ei ollutkaan parodioinnista? Hautamäen (1997) mukaan matemaatikko Henri Poincarén skeptisismi olisi voinut olla Duchampille liikelle paneva voima teoksen tekemiseen. Poincarén mukaan tiede oli 1900-lu-

23 Iversen 2009, s. 840

24 Hautamäki 1997, s. 51

vun alussa pahassa kriisissä fysiikan uusien löytöjen takia. Olemassaolon lait ja objektiiviseksi totuudeksi mielletyt asiat joutuivat kyseenalaistetuksi ja ihmiset hämmentyivät. Tieteelliset lait ja mallit olivat Poincarén näkemyksen mukaan ennen kaikkea tutkimuskonventioihin ja mukavuuteen perusutuvia oletuksia ja tottumuksia siitä, kuinka maailmaa voi selittää.²⁵ Ajan ilmiöt huomioon ottaen teoksen voisi nähdä myös hyvin vakavana, rautalangasta väännettynä huomiona siitä, että objektiiviseksi määritelty tieto ei ole koskaan pysyvää tai muuttumatonta. Sitä, minkälainen pilke silmäkulmassa Marcel Duchamp teoksen teki, emme todennäköisesti koskaan saa tietää, mutta motivaatiosta voidaan esittää spekulatioita.

Jos mietin esimerkiksi omaa *Redecorating My Living Room With November* -triptyykkiäni, minulle oli täysin selvää, että teoksessa koettu oivallus ja onnekas löytö taivaan väreistä oli se asia, jonka halusin olevan teoksen ytimessä. Toki värit näkyvät kuvapinnassa, mutta katsoja ei tiedä mitä värejä ne ovat, jos en vihjaa teoksen nimellä siihen, mitä teoksessa voi nähdä. Sitä että kyseinen teos oli minulle yllätys ja löytö en kerro teoksen nimessä. Minulle riittää että tönäisen katsojan saman havainnon ääreen, jonka itse tein. Muu toteutus ja tulkinta teoksen pinnan alla saa puolestani jäädä arvoitukseksi ja katsojan tulkittavaksi. Osa saattaa löytää siitä humoristisen näkökulman, osa saattaa pitää sitä ankeana ja osa ehkä kauniina. Tämän kaiken hyväksyn tekijänä ja iloitsen jokaisesta ajatuksesta jonka teos herättää. Tärkein ohje katsojalle liittyy siihen, että värit ovat luonnollisen sattuman tarjoamia värejä tietynä ajankohtana.

Hyvä kysymys onkin, kuinka paljon katsojalle täytyy kertoa teoksesta. Yksikään teos ei varmasti pysty teostekstillä tai millään muullakaan sen yhteydessä esitettävällä informaatiolla kertomaan kaikkia siihen liittyviä seikkoja ja

25 Hautamäki 1997, s. 124

teemoja. Eikä se varmasti ole tavoiteltavaakaan. Taitelijan päätettäväksi jää, kuinka paljon hän haluaa prosessistaan paljastaa tai haluaako paljastaa yhtään mitään. Onko mielekkäämpää ohjata katsoja johonkin aivan toiseen suuntaan todellisesta työprosessista ja antaa katsojalle totaalinen tulkinna valta? Molemmat ratkaisut ovat varmasti toimivia ja käytettyjä vaihtoehtoja kaikine välimuotoinensa. Itse olen päätenyt siihen, että jotta katsojat voi ryhtyä pureskelemaan teoksien käsitteellistä tasoa, täytyy heidän saada jokin vihje siitä, miten teos on synnytetty ja mitä he katsovat. Eli mihin tapahtumaan tai ilmiöön teosten ilmiasu osoittaa. Kyse ei ole siitä, että muuten katsojat tulkit-sisivat teosta “väärin”, vaan ennen kaikkea siitä, mihin teemoihin tai ilmiöihin minä tekijänä haluan katsojien teostani peilaavan.

Seuraa systeemiä

Monet systeemit eli järjestelmät, niin taiteessa, tieteessä kuin kaikilla muilla-kin elämän osa-alueilla, saattavat tuntua monimutkaisilta ja jopa tahallisen kompleksisilta. Loppupeleissä ne kuitenkin redusoivat ja selkeyttävät maailmaa. Vaikka systeemin tehtävä olisi tuottaa jotain hyvin sekavaa, vaikkapa satunnaisuutta kryptografiaprosesseihin, niin silti systeemi selkeyttää ja jäsentää olemassaoloa omalta osaltaan, sillä se toimii tiettyjen sääntöjen mukaan. Systeemien avulla voi tehdä näkyväksi maailman, joka on koko ajan ympärillä lämmä, mutta hukkuu runsauteen.

Aalto-yliopiston valokuvauksen tutkimusseminaarissa marraskuussa 2019 vierailut valokuvatutkija Uschi Klein kertoi, kuinka kamera ja valokuvaus voivat toimia välineenä autististen henkilöiden aistien ylikuormituksen rajaamisessa.

Autistiset henkilöt saattavat kokea kaikki ympäristön ärsykkeet tasa-arvoisina, jolloin voi olla erittäin haastavaa keskittyä johonkin tiettyyn havaintoon. Tämän hermojärjestelmän ylikuormituksen ja ympäristön ärsykkeiden rajaamisessa voidaan käyttää esimerkiksi kameraa. Kameran kautta katsominen, rajaaminen ja kuvaaminen rakentavat systeemin, jolla henkilöt voivat suodattaa ja järjestellä valtavaa informaatiovirtaa.²⁶ Samalla hetkellä kun Klein esitti näkemyksensä ymmärsin, että tästä samasta analogiasta on kyse omassa työskentelyssäni. Ympäristö on yhtä valtavaa informaation syötettä, josta voi kaikessa runsaudessaan olla erittäin hankala irrottaa asioita tarkasteltavaksi. Ilman säännönmukaista järjestelmää havaintojen suodattaminen ja järjestely on vähintään haastavaa.

Edellinen ajatus lähestyy systeemiteoriaa, joka ei oikeastaan ole yksittäinen teoria, vaan ajattelutapa. Se yhdistää useita päällekkäisiä teorioita ja ajatusmalleja siitä, miten maailma ja sen systeemit rakentuvat. Systeemiteorian ja systeemijattelun voi nähdä poikkitieteellisenä mallina, joka pyrkii selvittämään tai tarjoamaan työkaluja kompleksisten rakenteiden ymmärtämiseksi. Tyypillisiä sovelluskohteita ovat esimerkiksi luonnon ekosysteemit, ilmastonmuutos, lääketiede, poliittiset järjestelmät, sosiaaliset ilmiöt ja finanssijärjestelmät.²⁷

Vaikka systeemijattelua voi hyödyntää ja soveltaa niin spesifeillä tieteenaloilla kuin poikkitieteellisesti, niin kaikki tällainen jaottelu sotii enemmän tai vähemmän systeemijattelun tärkeintä periaatetta vastaan. Ajatellaan esimerkiksi poikkitieteellistä tutkijaryhmää, joka keskustelee ongelmasta. Sen sijaan että puolustetaan ja perustellaan teorioiden valossa omia tai toisten ajatuksia oikeiksi tai vääriksi, tulisi ryhmän ensi tilassa unohtaa kaikki rajanveto ja keskit-

26 Klein 2019

27 Dostal 2010

tyä kuuntelemaan ja oppimaan, niin toisiltaan kuin ongelmasta. Vasta tämän, yhteisen halun, tavoitteen ja oppimisen kautta ryhmä voi avautua todelliseen systeemijatteluun. Unohdetaan henkilökohtaiset intressit ja näennäinen poikkitieteellisyys, heittäydytään vellomaan ongelman ratkaisun etsimiseen kaiken mahdollisen tiedon, opettelun ja avoimuuden kautta. Systeemijattelu on siis parhaimmillaan, kun hyväksytään sen kaiken läpäisevyys.²⁸

Systeemiteorian nykyisen paradigman mukaan systeemi muodostuu jatkuvassa muutoksessa olevasta riippuvuussuhteiden verkosta. Tällöin systeemi ei ole ymmärrettävissä osiensa kautta²⁹, vaan osat muodostavat riippuvuussuhteita, joita ei voida ymmärtää pelkästään tarkastelemalla yksittäisiä osia ja niiden ominaisuuksia. Rakennetut systeemit, järjestelmät, joihin olen aiemmin viitanut teoksien tekemisen yhteydessä, asettuvat itse asiassa osaksi tarkasteltavan ilmiön systeemiä. Ikään kuin tuomaan näkyväksi jonkin vaiheen, kaavan tai prosessin osan kaiken kattavasta systeemien verkosta.

Prosessi on systeemiteorian avainajatuksia. Varhaisen systeemiteorian mukaan rakenteet sekä niissä vaikuttavat mekanismit ja voimat ovat olemassaolon “selitys”. Nykyisen paradigman mukaan rakenteet syntyvät prosessien pohjalta tai ovat prosessien ulkoinen olemus. Kaikki ympärillämme on jatkuvassa muutoksessa, täten muuttuvat prosessit muovaavat rakenteet kaltaisikseen tai prosessille sillä hetkellä sopivaksi. Irrallisina, pelkkinä sääntöinä ilman kytkeytymistä muutosten verkkoon, ne eivät tuottaisi mitään havaittavaa kyseisestä ilmiöstä. Jos asetetaan kameran ikkunalaudalle ottamaan kuvia päivänvalon vaihtelun sijasta “ei mistään”, en saa tehtyä näkyväksi tuota muutosten prosessia.

28 Meadows 2015, s. 60-61

29 “Kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa” -ajatus ei ole uusi, Aristoteles esitellyt tämän jo antiikin Kreikan aikana. Siihen kuitenkin tiivistyy systeemisen maailmankuvan ydinajatus. Dostal 2010.

Kaikessa skaalautuvuudessaan systeemiteoria ehdottaakin tapaa hahmottaa olemassaoloa: Koko ympäröivän todellisuuden voi käsittää tällaisena dynaamisena riippuvuussuhteiden verkkona, josta ei voida irrottaa yksittäisiä ilmiöitä tai asioita tarkasteltavaksi sellaisenaan. Tai voidaan, mutta ne eivät paljasta todellista rooliaan riippuvuussuhteiden verkosta eristettynä. Sen sijaan tästä verkosta voidaan etsiä tietynlaisia kaavoja, suhteiden ketjuja, eli systeemejä.³⁰

Esimerkiksi metsän ekosysteemiä ei voi ymmärtää osiensa summana tarkastelemalla pelkästään esim. kirvojen, muurahaisten ja palokärkien elämää omina systeeminään, mutta niitä voi tarkastella osana riippuvuussuhteiden ketjua ja isompaa prosessia. Jos jokin osa otetaan pois, koko systeemi muuttuu ja kerannaisvaikutukset leviävät pian ekosysteemin ulkopuolelle: Jos ei ole sopivaa kasvillisuutta, ei ole kirvoja eikä täten ravintoa muurahaisille. Jos ei ole muurahaisia, palokärjillä ei ole ruokaa. Nälkäiset palokärjet muuttavat eri maanosaan. Entäpä jos näin olisi käynyt muutama sata vuotta sitten? Jos palokärjet eivät olisi viihtyneet Suomessa, niiden ympärille tuskin olisi syntynyt myyttejä ja kansantaruja. Miten se, että entisajan lapsia ei olisi peloteltu palokärjen tuomalla onnettomuudella olisi vaikuttanut joidenkin yksilöiden elämään tai valintoihin? Kuinka tämä olisi vaikuttanut nykyiseen hetkeen? Isovanhempani ainakaan tuskin olisivat tokaisseet palokärjen nakutuksen kuultuaan mitään onnettomuuksien varomiseen liittyvää. Tämän kaavan auki purkamista voisi jatkaa molempiin suuntiin ja etsiä lukemattomia uusia kaavoja, jotka kaikki linkittyvät osaksi olemassaolon verkkoa.

Systeemiteorian merkittävintä antia itselleni on ymmärrys siitä, että en voi eristää mitään havaintoa tarkasteltavaksi siten, että se antaisi mitään absoluuttista vastausta mistään. Sen sijaan uuden paradigman mukainen systeemiteoria

³⁰ Capra 2015, s. 23-25

suorastaan rohkaisee etsimään uudenlaisia tapoja tehdä havaintoja erilaisista prosesseista tässä olemassaolon riippuvuussuhteiden verkossa, sillä ne muuttuvat jatkuvasti ja niitä on määrittelemättömän paljon, kuten Fritjof Capra (2015/1988) on todennut³¹.

Kutkuttavalla tavalla systeemiteoria asettuu vastakkain satunnaisuuden ajatuksen kanssa. Tavalla tai toisella kaikki asiat ja ilmiöt ympäröivässä todellisuudessa ovat kytköksissä toisiinsa valtavan merkitysten verkon kautta, joten voisi ajatella, että kaikki muutokset johtuvat jostakin muutosten ketjusta tässä olemassaolon verkossa. Eli teoriassa minä voisin laukaista muutosten ketjun vaikkapa huutamalla kovaäänisesti ikkunasta. Tämän johdosta kadulla kävelevä ihminen hätkähtää ja kääntyy katsomaan. Tämä muuttaa hänen tulevaa toimintaansa tavalla, joka aiheuttaa jonkin toisen muutoksen.³² Jonkin ajan kuluttua näiden muutosten ketjuttumisen johdosta tapahtuu jotakin, mikä voidaan tulkita sattumana, vaikka sen alullepaneva aiheuttaja olen minä ja kokeiluni huutaa ikkunasta. Eli sattuman kohdalla on kyse oikeastaan siitä, että jokin tapahtumaketju jää tunnistamattomaksi, koska asioiden riippuvuussuhteiden ketju on vain liian pitkä ja hankala jäljittää. Jos ketju on lyhyt, esimerkiksi kadulla kävellyt henkilö kompuroi jalkoihinsa huomion kiinnittyessä huutoni ikkunasta, on minun toimintani osallisuus tapahtumaan selkeämpi, kuin että olisi kyse puhtaasti epäonnistuneesta sattumasta.

Systeemiteorian kirkastamien lasien läpi tarkasteltuna Juha Hurmeen esittämä ajatus siitä, että sinä, minä ja kaikki maailmankaikkeuden muutkin palaset ovat olleet olemassa 13,8 miljardia vuotta sitten olemattoman kokoisessa

³¹ Capra 2015, s. 23-25

³² Tämä ilmiö tunnetaan myös Edward Lorenzin lanseeraamana perhosvaikutuksena, butterfly effect. "Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?" Dostal 2010.

tahrassa porisemassa ja samat palaset ovat myös läsnä tässä ja juuri nyt tuntuu erityisen tyydyttävältä³³. Jos näin on, jokainen meistä kantaa mukanaan pienen palasen alkuräjähdyttä. Näitä palasia täytyy vain etsiä oikealla tavalla. Oikeastaan kyse on siitä, että tehdään näkyväksi tai rajataan näkyviin prosessiketjuja, joissa nämä palaset näkyvät.

Koen, että teokseni ovat yrityksiä tulla osaksi riippuvuussuhteiden verkkoa. Tai itseasiassa systeemiteoriaa mukaillen kyse ei ole yrityksestä, vaan onnistuneesta kytkeytymisestä verkkoon, sillä järjestelmäni tekevät jonkin osan jotakin prosessia näkyväksi. En tarkoita että kytkeytyminen onnistuisi siksi, että järjestelmäni olisivat niin sofistikoituneita, vaan ylipäätään siksi, että ne tuottavat systemaattisia havaintoja.

Pyrin työskentelylläni antamaan muodon ilmiöille, joita ei voi sellaisenaan kyseisellä hetkellä havaita, yksinkertaisimmillaan esimerkiksi valon vaihtelulle tai tuulen liikkeille ja sitä kautta niille asioille, mitä ne edustavat. Siksi ajattelen että teokseni ovat ikään kuin uudenlainen kieli yrittää ymmärtää olemassaoloa. Ajatus tuntuu megalomaaniselta viritelmältä, mutta samanaikaisesti hyvin loogiselta. Yhtäkkiä kuvissa näkyvä auringonnousu ja maan pyörimisliike osoittavatkin kohti 13,8 miljardin vuoden takaista alkuräjähdyttä ja hetkeä, jolloin riippuvuussuhteiden loputon verkko on alkanut rakentua.

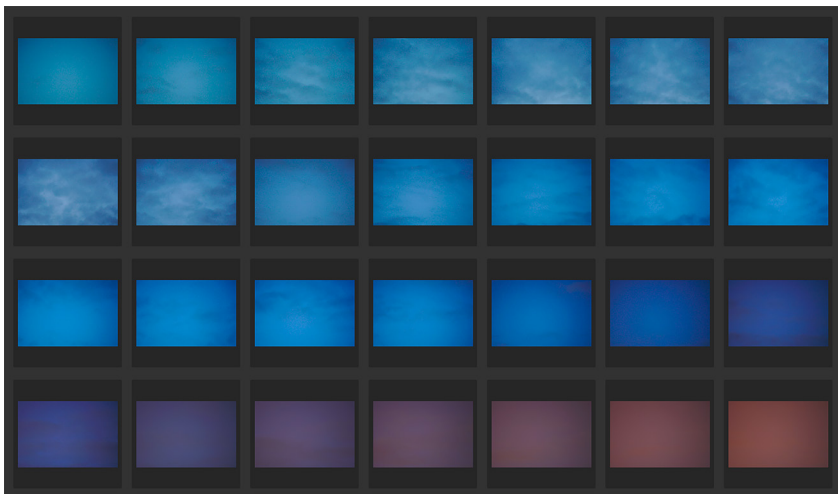
33 Hurme 2017 s. 9

Nyt

Muutos on liima, joka pitää systeemit ja riippuvuusuhdeiden dynaamisen verkon kasassa. Systeemeissä on kyse nimenomaan prosesseista, dynaamisesta muutoksesta, joka mahdollistaa ajan. Jos muutos lakkaisi, pysähtyisi myös aika ja samalla systeemien ohella romahtaisi koko tunnettu maailmankaikkeus.

Aiemmin esittelemissäni teoksissa muutoksen mahdollisuus on rajattu vain yhteen muuttuajaan, eli siihen mitä teoksissa näkyy: valon vaihtelu ja tuulen liike. Nämä teokset ovat tuottaneet oivalluksia sekä yllätyksiä ja täten ne ovat olleet tärkeässä roolissa työskentelyni kehittämisessä, mutta pitkälle redusoitujen havaintojen takia ne alkoivat tuntua jokseenkin puutteellisilta. Tuntui siltä, että rajasin liikaa pois niitä asioita, jotka tekivät juuri niistä hetkistä ainutlaatuisia. Halusin ottaa askeleen taaksepäin ja jakaa tekijyyttä useamman muuttujan kesken.

Käännekohta uuden työskentelymetodin löytämisessä tapahtui teoksen *December 6, 2018 - Independence Day, 2018* (Taiteellinen osa II, sivut 76-79) kohdalla. Kyseisen teoksen materiaaleja kuvatessa suuntasin kameran kohti taivasta, kuten aiemminkin. Tällä kertaa kuitenkin käytin pienempää polttoväliä ja tarkensin objektiivin niin, että pilvet piirtyivät terävästi kuvaan. Aiemmin teoksen *Redecorating My Living Room With November* kohdalla pyrin teknisillä ratkaisuille nimenomaan häivyttämään kaikki yksityiskohdat kuvasta, nyt puolestaan halusin ne mukaan.



Kuva 9. *December 6, 2018 - Independence Day*, 2018, rakaamateriaalia.

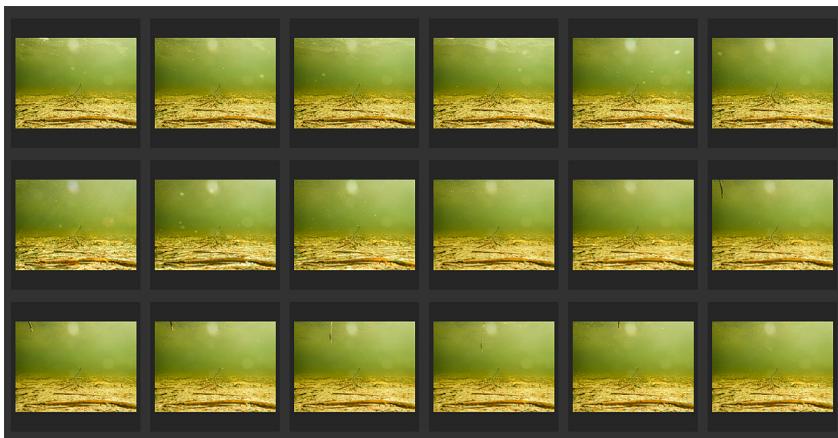
Teoksen kuvaamista edeltävänä iltana olin tehnyt arvion, että maisema taivaalla muuttuu noin kolmen minuutin välein. Eli kolmen minuutin kuluessa pilvet ovat muodostaneet uudenlaisen näkymän, joka ei muistuttanut edellistä. Vuorokauden vaihtuessa ajastin kameran ottamaan automaattivalotuksella kuvia kolmen minuutin välein, jolloin sain lopputuloksena 480 yksittäistä valokuvaa vuorokauden aikana.

Seuraavaksi tein kuvankäsittelyohjelmalla pohjan, jonka jaoin 480 suorakaiteen muotoiseen alueeseen, joihin sijoitin kuvat kronologisessa järjestyksessä. Jokainen kuva on kullekin varatussa suorakaiteen muotoisessa alueessa kokonaisuudessaan, puristettuna niin matalaksi, että kuva on mahtunut sille varattuun tilaan kokonaisuudessaan. Hyvin matalissa, mutta leveissä viivamaisissa kuvissa näkyvät jäljet pilvistä. Eli muutokset ovat erotettavissa myös yksityiskohtien tasolla valon vaihtelun lisäksi.

Ajan, eli jonkin sinänsä näkymättömän ja hyvin abstraktin käsitteen muotoilu näkyväksi tuntui niin kiehtovalta ajatukselta, että minun oli pakko teroittaa itselleni sitä, mitä teoksessani oikeastaan tapahtuu. Päädyin seuraavaan määritelmään: Teosta tehdessäni jäsennän kameran ja systeemien avulla ajan kulumista ja olosuhteiden muuttumista visuaalisen muotoon jossakin paikassa tietyllä aikavälillä. Lopputuotteena saan kuvapinnan, jossa aika näkyy koodattuna kuvalliseksi merkkikieleksi. Siispä teoksiani yhdistävä tekijä on se, että rakentamani järjestelmät tekevät teoksista omanlaisiaan visuaalisesti hahmotettavia ajan kuvaajia. Ajan kuvaajalla tarkoitan sitä, että jos esimerkiksi juoksisin kymmenen kilometriä tunnissa, niin tarkastelemalla kymmenen kilometrin matkaa, tarkastelisin itseasiassa myös aikaa. Jos järjestelmäni tuottaa vaikkapa 1000 kuvaa vuorokaudessa, jotka järjestelen näkyvään teosmuotoon, lopputulosta katsoessanani katson uudenlaista ja ainutlaatuisia ajan visualisatiota vuorokaudesta. Rakennan siis uudenlaisia ajan funktioita.

December 6, 2018 - Independence Day yhdisti kaksi aiemmin käsittelemääni muuttujaa, eli valon vaihtelut ja tuulen aiheuttaman liikkeen. Olin ilahtunut lopputuloksesta ja kokemuksesta, että kyseisen ajanjakson ainutlaatuisuus korostuu yksityiskohtien kautta. Tämä työ rohkaisi suuntaamaan kameran kohti runsaampia yksityiskohtia ja ottamaan mukaan enemmän muuttujia.

April 21, 2019 - I Wonder Where All The Fish Have Gone, 2019, (Taiteellinen osa II, sivut 84-87) on teos, jonka materiaalin kuvasin aikaisin keväällä jäiden lähden jälkeen, kun menin kesämökillä ollessani soutamaan järvelle. Noudatin saman tyypistä metodia kuin *December 6, 2018 - Independence Day* kohdalla. Asetin kameran vedenkestävässä kotelossa järven pohjalle kuvaamaan kohti järven selkää siksi aikaa, kun olin siellä soutamassa. Kameran valotuksen säädin automaattiseksi ja värilämpötilan automaattiseksi. Tästä johtuen kamera



Kuva 10. *April 21, 2019 - I Wonder Where All the Fish Have Gone*, 2019, rakaamateriaalia.

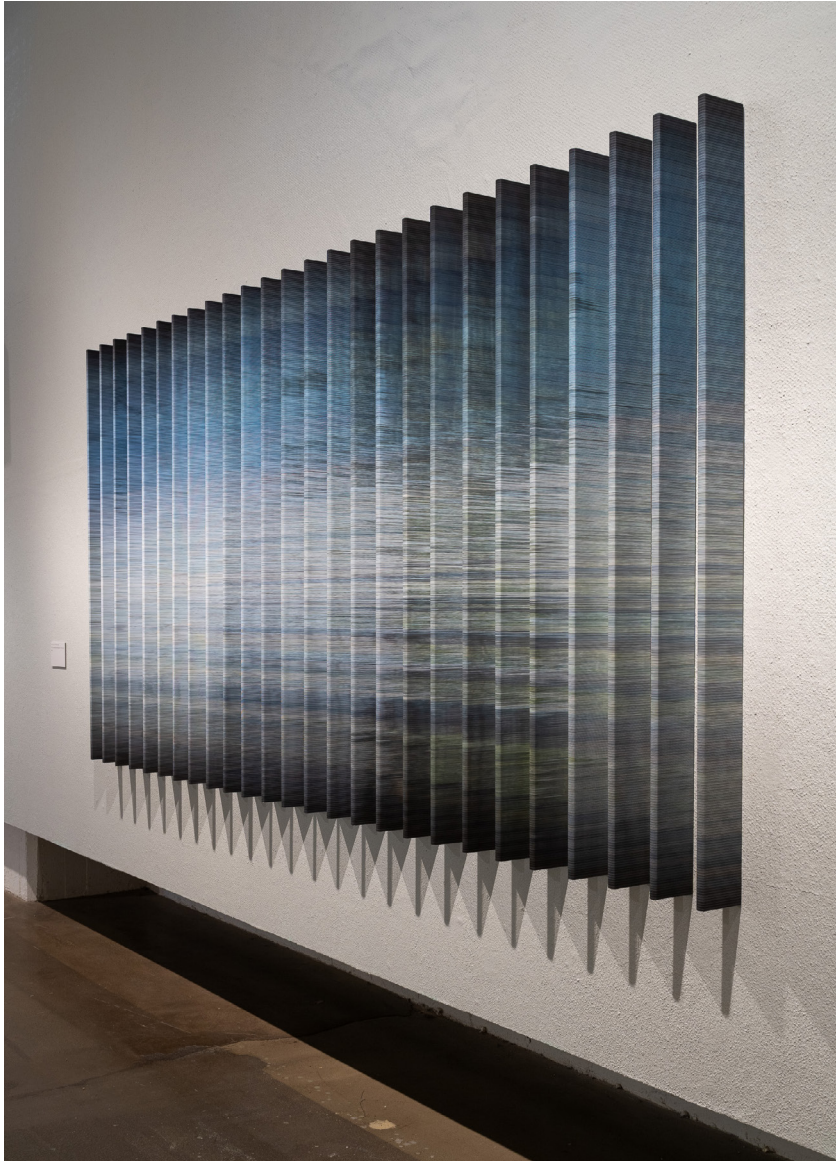
vaihtoi värilämpötila-asetuksia kun iltapäivä alkoi hämärtyä iltaan. Veden liikkeit, pohjalla lilluvat risut ja aaltojen läpi siivilöityvä valo tuottivat varsin rikkaan materiaalin yksityiskohdiltaan. Silti kronologisesti järjestettynä kuva ei tuntunut sekavalta, vaan päinvastoin, hyvin luontevalta ja todelliselta kuvaukselta kyseistä iltapäivästä. Viimeistään tässä vaiheessa vakuutuin siitä, että tällä metodilla työskentelyä haluan jatkaa. Tapa jolla hetket, muutokset ja yksityiskohdat kerrostuivat jäljeksi kyseisessä paikassa vietetystä ajasta tuntui tekevän taltiosta ainutlaatuisen. Aivan kuten jokainen kokemuksin on ainutlaatuinen.

Suomen valokuvataiteen museolla osana *Unfold*-näyttelyä 17.1.-22.3.2020 esiillä ollut 983 *Congested Landscapes of 20th July*, 2019, (sivut 44-47) noudattaa kahden edelleä mainitun teoksen kanssa samantyyppistä logiikkaa. Tämän teoksen materiaalit on kuvattu 20. heinäkuuta 2019 valveillaoloaikani kesämökilläni. Herätessäni auringonnousun aikaan käynnistin ajastetun kameran ottamaan kuvan samasta maisemasta minuutin välein samalla valotuksella. Ennen kuin kävin nukkumaan auringon laskiessa, lopetin kuvien ottamisen.

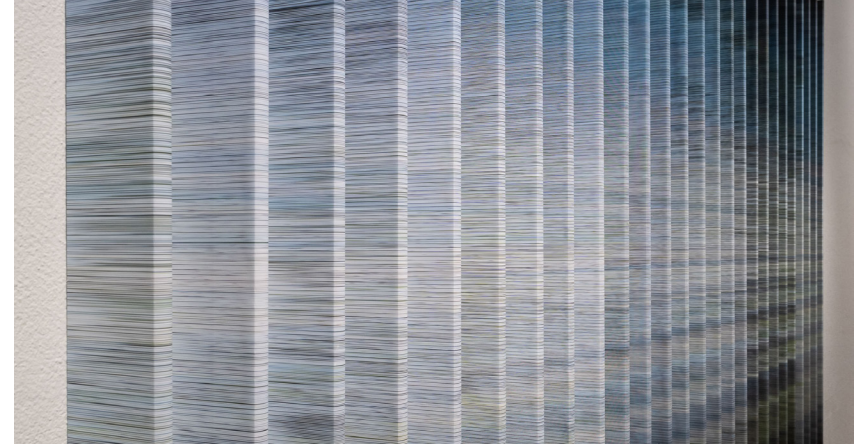
Jälkinä ajan kulusta sain 983 valokuvaa jotka järjestin aiemmin kuvailulla tavalla päällekkäinen, jokainen kuva puristettuna kokonaisuudessaan sille varattuun alueeseen. Yksittäisissä viivamaisissa kuvissa näkyvät jäljet alkupe räisiä kuvia hallineista elementeistä: puiden oksista, oksien läpi siivilöityneestä valosta, vedestä, taivaasta, pilvistä. Kuvat eroavat toisistaan ympäristön luonnollisten ja satunnaisten muutosten johdosta: tuuli on aika ajoin heiluttanut oksia ja saanut vedenpinnan väreilemään, aurinko on noussut, paistanut eri korkeuksilta, osittain pilvien lomitse ja ilta hämärtynyt aikanaan yöksi. Kuvissa on myös paljon yksittäisiä sattumia: puusta pudonneita, vielä ilmassa leijailevia lehtiä, ohitse lentäviä lintuja, naapuri laskemassa verkkoja ja oma takaraivoni. Kaikki nämä tapahtumat ovat osallistuneet teoksen rakentamiseen ja edustavat jokainen omaa hetkeään sinä päivänä.

Kaikki kohdassa Taiteellinen osa II (sivut 74-115), esitetyt teosluonnokset noudattavat samankaltaista syntylogiikkaa, joissa tietyn säännön mukaan taltioituja yksittäisiä valokuvia hetkistä on kerrostettu toistensa viereen kronologisessa esiintymisjärjestetyksessä. Teosten nimet antavat katsojalle vihjeen siitä mitä teoksissa näkyy.

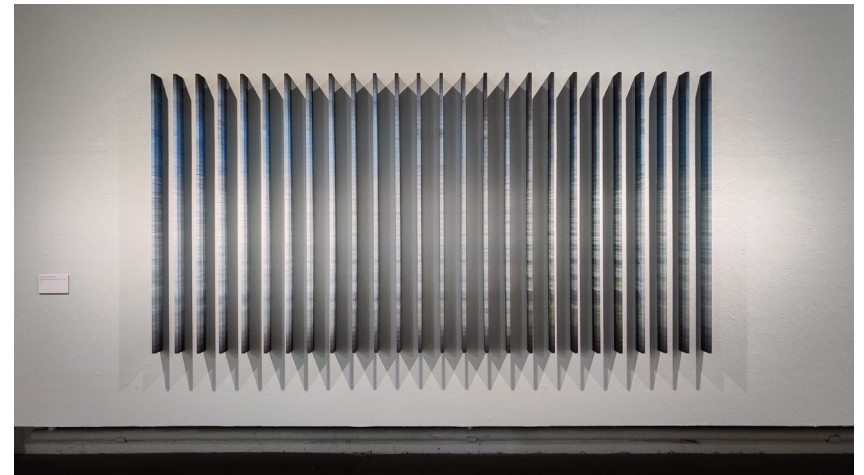
Jotkut tällä logiikalla rakennettuja teoksia katselleet henkilöt ovat kysyneet, mistä olen keksinyt tällaisen idean. Koen, että kyse ei ole niinkään keksimisestä. Teokset ja niiden systeemien rakentaminen ovat ennemminkin ajan, eli muutoksen havaitsemisen uudelleen muotoilua ja tallentamista jonkin välineen ja systeemin avulla. Jos mietin teosteni syntylogiikkaa, ne tuntuvat erittäin luonnolliselta tavalta hahmottaa aikaa ja paikkaa jossakin hetkessä.



Kuva 11. Jussi Nahkuri: *983 Congested Landscapes of 20th July*, 2019. 150x300cm, pigmenttimustetuloeste alumiinilla. Teosdokumentaatio *Unfold*-näyttelystä Suomen valokuvataiteen museolla 17.1.-22.3.2020.



Kuva 12. Jussi Nahkuri: *983 Congested Landscapes of 20th July*, 2019. 150x300cm, pigmenttimustetuloeste alumiinilla. Teosdokumentaatio, yksityiskohtakuva *Unfold*-näyttelystä Suomen valokuvataiteen museolla 17.1.-22.3.2020.



Kuva 13. Jussi Nahkuri: *983 Congested Landscapes of 20th July*, 2019. 150x300cm, pigmenttimustetuloeste alumiinilla. Teosdokumentaatio *Unfold*-näyttelystä Suomen valokuvataiteen museolla 17.1.-22.3.2020.



Kuva 14. Jussi Nahkuri: *983 Congested Landscapes of 20th July*, 2019. Osasuurennos teoksen kuvamateriaalista

Nykyaikainen digitaalinen kello on teoksiini ja niiden logiikkaan verrattuna äärimmäisen abstrahoitu väline: tulkinta luonnollisesta ilmiöstä on käsitteellistetty numeroiden ja yhteisten sopimusten avulla äärimmäisen minimalistiseksi ja vivahteettomaksi sarjaksi symboleita, jotka pyrkivät luonnottomaan virheettömyyteen.

En koe, että työskentelyni ydin olisi keksiä epämääräisempi ja virhealttiimpi vaihtoehto kellolle ja vallalla olevalle aikakäsitykselle. Sen sijaan koen suurta tyydytystä, kun pystyn oman työskentelyni kautta tarkastelemaan kulunutta aikaa ja oheistuotteena syntyneitä vivahteita, jotka syntyvät ainutlaatuisina ainostaan siinä hetkessä. Aiemmin esiteltyä systeemiteoriaa soveltaen voisi ajatella, että pystyn rakentamaan ikkunan ympäröiviin prosesseihin, kytkeytymään osaksi riippuvuussuhteiden verkkoa. Tämä näkymä näyttätyy ainutlaatuisena kussakin tilanteessa.

Meillä on taipumus, ainakin arkisessa ympäristössä, ymmärtää aika pysyvänä ja lineaarisena ulottuvuutena, joka etenee tasaista nopeutta menneisyydestä kohti tulevaa. Todellisuudessa aika ja sen kulumisen ovat ainutlaatuista eri olosuhteissa, vaikka tätä ei valokuvan tarkkuudella voikaan havaita eikä hädintuskin atomikellonkaan tarkkuudella, sillä erot ovat maapallolla miljoonasosasekuntia pienempiä. Aika on joka tapauksessa suhteellista. Eli olosuhteet ja sijainti vaikuttavat ajan kulumiseen.³⁴ Tämä on käsitteellisellä, ajatuksen tasolla hyvin oleellinen osa työskentelyäni, kun pyrin taltioimaan olosuhteet “juuri nyt” ja kasaamaan nämä aikaan sidotut havainnot uniikeista hetkistä, jotka oli olemassa sellaisenaan vain silloin.

34 Oja 1999, s. 107-108

Edellisessä luvussa esitelty Marcel Duchampin 3 *Standard Stoppages* käsittelee myös aikaa ja hetkellisyyttä omasta näkökulmastaan. Puhtaan satunnaisuuden hetki syntyy vain kerran. Jos se syntyisi uudelleen, eli teko voisi tuottaa identtisen lopputuloksen, se tarkoittaisi sitä, että aika olisi pysähtynyt ja olisi mahdollista palata luomaan täysin samanlaiset olosuhteet sattumalle.³⁵ Tästä johtuen koen, että puhtaan satunnaisuuden etsimisen ja käsitteiden suhteellisuuden todistamisen lisäksi Duchamp työskenteli tehdäkseen näkyväksi nyt-hetken.

Nyt-hetken käsite on eräs oleellisimpia työvälineitäni. Ajan rakenneosista, menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta, nykyisyys on selkeästi hankalin määriteltävä. Sille ei löydy yksiselittäistä määritelmää. Näkisin sen olevan väline- tai havainnoitsijasidonnaista sikäli, että yksilölliset ominaisuudet määrittelevät sitä, minkälainen välitila menneisyyden ja tulevaisuuden välille muodostuu. Esimerkiksi kone voi mitata jotakin arvoa nyt-hetkellä siten, että hetki kestää vain sekunnin tuhannesosia. Näin toimii esimerkiksi kamera. Puolestaan ihmisen tulkitsema nyt-hetki voi määrittyä lukemattomilla eri tavoilla. Nyt-hetki voi olla tila kahden eri tapahtuman välillä, silmänräpäys tai jotakin, joka meni jo ohi, ennen kuin ehdit sitä ajatella.

Jo kreikkalaiset filosofit, muun muassa Aristoteles, pohtivat nyt-hetkeä. Aristoteles ei puoltanut ajatusta siitä, että aika olisi perättäisten ja paperia ohuempien nyt-hetkien ketju. Nyt-hetki ei ole ajan osa tai yksikkö, vaan menneen ja nykyisen välillä oleva erottaja, joka havaitaan tiedostamalla muutoksessa tilat “ennen” ja “jälkeen”.³⁶ Tämäkin ajatus tuntuu kompleksiselta siksi, että voisi ajatella, ettei meillä ole mitään muuta kuin nyt-hetki. Kaikki muu on kuvitelmaa tai muistelua.

35 Hautamäki 1997, s. 50-53

36 Whitrow 1999, s. 58-60

Ajatus nyt-hetkestä muutoksena sai minut pohtimaan kotini ikkunasta aukeavaa näkymää. Istuin nenä kiinni lasissa ja katsoin tyyntä, harmaata syyspäivää. Kaikki näytti pysähtyneeltä, lähes epätodelliselta. Mikään asia näkymässä ei sillä hetkellä todistanut, ettei aika olisi pysähtynyt. Hetki näytti jatkuvasti samalta. Vasta kun näkymään ilmestyi kävelijä, saatoin todeta ajankulun olevan luultavasti ennallaan. Odotin että näkymään ilmestyisi jotain muuta. Hetken kuluttua näkymään ilmestyi auto ja hieman tämän jälkeen puusta putosi lehti, joka oli varmasti syksyn viimeisiä sinnittelijöitä. En katsonut kelloa, joten en tiedä minkälaisista väliajoista voitaisiin puhua standardien kielellä, mutta muutoksina aikaa oli kulunut kävelijän, auton ja pudonneen lehden verran. Tämä tieto tuntui siinä hetkessä riittävältä. Minua ei oikeastaan kiinnostanut kuinka kauan aikaa oli kulunut minuuteissa ja sekunneissa. Tuntui suurelta oivallukselta huomata, että meillä on vapaus määrittää kuinka hahmottaa aika kussakin tilanteessa.

Tavallaan itsestäänselvän, mutta vaikuttavan oivalluksen innoittamana viritin kameran ikkunan ääreen ottamaan kuvia maisemasta tauotta, niin pitkään kuin muistikortissa riitti tilaa. Tämän jälkeen minulla oli tuhatpäin kuvia, joita aloin selaamaan läpi tietokoneella. Esikatselukuvat olivat pienikokoisia ja kuvia rullaillessani huomasin nopeasti, että näkyvät muutokset liittyivät ennen kaikkea väreihin, jotka pomppasivat esiin pienestä kuvasta. Päätin, että valitsin sata ensimmäistä kuvaa, joissa näkyy jotain keltaista. Tämän jälkeen valitsin sata ensimmäistä kuvaa jossa näkyy jotain punaista. Toistin tämän myös valkoisen, sinisen ja vihreän kohdalla.

Tämän työnkulun jälkeen minulla oli sata kuvaa kustakin väristä kronologisessa esiintymisjärjestyksessä. Rajasin kuvat niin, että niissä näkyi ainoastaan kyseinen muutos, jonka perusteella olin kuvan valinnut. Muutos joka todisti,

että aika ei ole pysähtynyt. Seuraavaksi laskin jokaiselle kuvalle, eli muutokselle, keskiarvoväriin kuvankäsittelyohjelmassa automatisoidun scriptin avulla. Koin havainnon yksinkertaistamisen ja kaiken ylimääräisen riisumisen korostavan sitä ominaisuutta, joka oli tulkittu muutokseksi, eli väriä.

Kun katsoin keskiarvoväreiksi tyypistettyjä muutoksia, huomasin havainnon ja kokemuksen jostakin väristä olevan hyvin suhteellinen kokemus. Esimerkiksi teoksen keltaisissa, vihreissä ja valkoisissa muutoksissa oli kaikissa mukana sellaisia havaintoja, jotka olisivat voineet helposti kuulua jompaan kumpaan toiseen väriin. Havaintoa varmasti määrittää tieto siitä, minkä värinen jonkin asian tiedämme olevan -tai luulemme tietävämmä. Esimerkiksi valkoinen muovipussi on nopeammin tulkittu valkoiseksi oletuksen perusteella, kuin että todella analysoisimme miltä valkoinen materiaali näyttää iltaa kohti hämärtyvän päivän valossa. Kulahtanut valkoinen Suomi-lippalakki on todellisuudessa ennemmin keltainen kuin valkoinen. Jälkikäteen ajateltuna koen tämän teoksen kohdalla tehdyn oivalluksen värien suhteellisuudesta serendipisenä löytönä, josta tuli osa lopullista teosta.

Teosta tehdessäni minulla ei ollut tässä vaiheessa selkeää suuntaa, mihin teosta veisin. Aika oli jäsennetty 500 muutokseksi, ikkunani näkymä ja sen ääressä vietetty aika oli purettu osiin. Seuraavana luontevana ja yksittäisiä hetkiä kunnioittavana tekona ajattelin olevan maiseman kasaamisen takaisin yhteen tasa-arvoisesti. Kasasin kaikki viisi sadan kuvan väripalettia samalle kuvapohjalle päällekkäin kuvankäsittelyohjelmassa. Ensin jaoin jokaisen pystysuoran linjan tilan tasan kuvien kesken ja tämän jälkeen vaakasuorassa olevan tilan kaikkien kuvien kesken. Kaaosmittelua muistuttava ilmiasu johtuu erikokoisista yksittäisistä kuvista, sillä yksittäiset kuvat tarvitsivat ensimmäisellä

pystysuoran tilan jakokierroksella jokainen omaan kokoonsa perustuvan tilan. Toinen vaakatasossa tapahtuva tilanjakokierros levitti kuvat koko kuva-alalle.

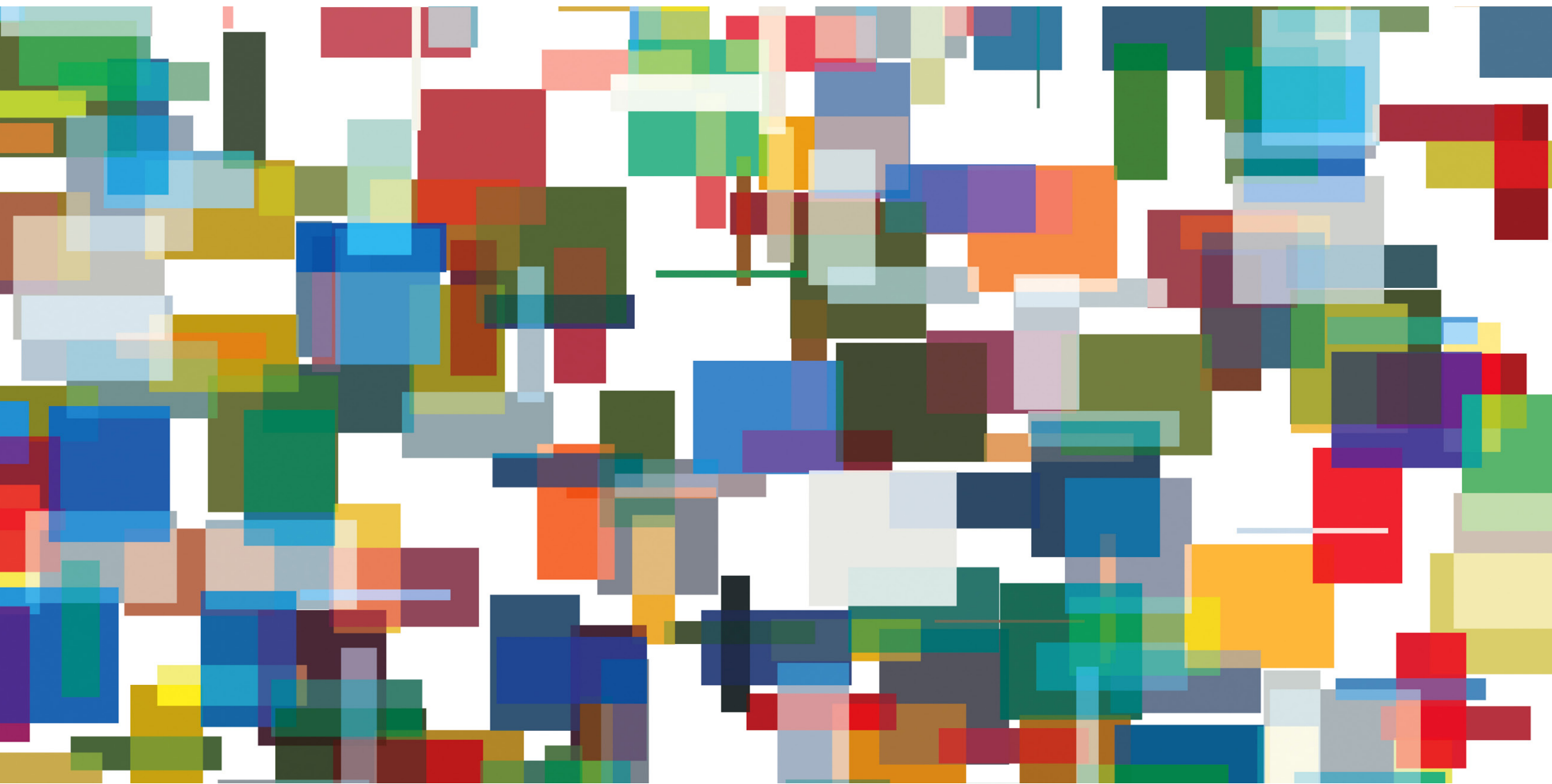
Jälkikäteen analysoituna *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window*, 2019, oli ensimmäinen teos, jonka kohdalla vilpittömästi koen heittäytyneeni prosessin vietäväksi. Missään vaiheessa minulla ei ollut käsitystä tai oikeastaan edes toivetta siitä, miltä valmis teos tai sen materiaali seuraavassa vaiheessa tulisi näyttämään vaan motivaatio tekemiseen oli mielenkiinto nähdä mitä valitun prosessin taustalla tapahtuu ja mitä taltioimastani materiaalista löytyy.

34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window oli esillä Suomen valokuvataiteen museolla osana *Unfold*-näyttelyä 17.1.-22.3.2020. Kyseisen näyttelyn esitysmuotoon halusin mukaan tärkeät vaiheet tähänastisesta prosessista, eli värien mukaan lajitellut kuvat maiseman muutoksista ja jälleen yhteen kasatun maiseman. Ajattelin tämän olevan teoksen katsojalle prosessia avaava esillepano. Pienet kuvat ovat ikään kuin vihje siitä miten tähän hetkeen on tultu ja toisaalta vihje siitä, että tästä prosessin vaiheesta voitaisiin yhtälailla jatkaa johonkin suuntaan. Ei ole pysyvää tai lopullista esitysmuotoa.

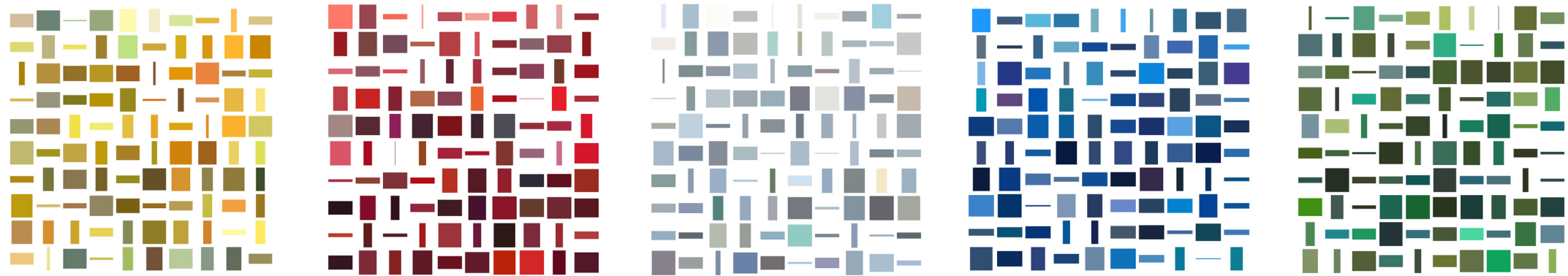
Nykyisen systeemiajattelun pioneerin, ympäristötieteilijä Donella Meadowsin oppien mukaan prosessinomaisuus ja tuntu keskeneräisyydestä ovat ainoastaan etu, kun pyritään hedelmälliseen vuorovaikutukseen systeemien kanssa ja saamaan niistä jotakin informaatiota ulos. Meadows korostaa toistuvasti sitä, että prosesseja ei pidä yrittää kontrolloida, vaan niitä pitää tarkkailla.



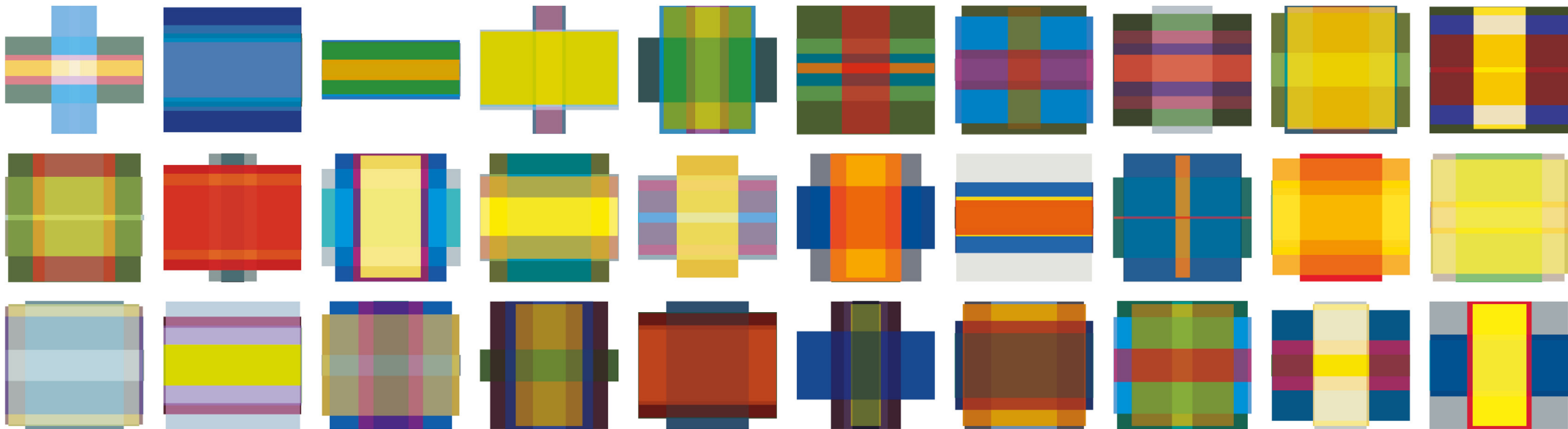
Kuva 15. Jussi Nahkuri: *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window*, 2019. 100x100cm ja 5 kpl 12,5x12,5cm, pigmenttimustetuloste alumiinilla. Teosdokumentaatio *Unfold*-näyttelystä Suomen valokuvataiteen museolla 17.1.-22.3.2020.



Kuva 16. Jussi Nahkuri: Osasuurennos teoksesta *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window*, 2019.



Kuva 17. Jussi Nahkuri: *The Yellows, The Greens, The Reds, The Blues ja The Whites* teoksesta 34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window, 2019. Yksityiskohtia teoksesta.



Kuva 18. Työvaihekuva teoksesta ennen kuva-alan jakoa kuvien kesken.

Systeemejä tarkkaillessa täytyy kuunnella niiden rytmiä ja oppia niistä, pysyä nöyränä ja valmiina vaihtamaan kurssia, koska systeemien maailmassa ”oikea” kurssi on hyvin harvoin tiedossa. Jatkuva havaintojen tarkkailu ja pienin askelin eteneminen opettavat prosessin periaatteet perusteellisesti ja aikanaan myös paljastavat sen mikä siinä on tärkeää.

Meadows rohkaisee myös irrottaumaan standardeista. Jos jotain asiaa ei voida mitata numeroilla tai jollain muulla olemassa olevalla mallilla, se ei tarkoita että asia olisi merkityksetön. Päin vastoin, jos jokin havainto nousee esille, silloin siihen on tartuttava.³⁷ Tämän ajatuksen kannalta voisi todeta olevan ensiarvoisen tärkeää, ettei tee liian jyrkkää ja järkähtämätöntä päätöstä siitä, mitä systeemistä, prosesseista, haluaa tavoittaa. Aivan kuten John Cagen mielestä oli kaikkein tärkeitä heittäytyä prosessin vietäksi tietämättä lopputulosta. Meadowsin ajatuksissa tuntuu olevan paljon yhtäläisyyksiä Cagen ajatteluun prosessin tärkeydestä. Luomisprosessi on tärkeintä, ei niinkään lopputulos. Ympäröivän maailman kuunteleminen, jatkuva havainnointi ja antautuminen niiden ohjattavaksi.³⁸ Itseasiassa Cage vaikuttaa olleen systeemiajattelija henkeen ja vereen.

Aiemmin mainitsin, ettei minulla ollut toivetta tai ajatusta siitä, miltä valmis teos voisi näyttää. Tästä kumpusi esiin hieman kliseinenkin toteamus siitä, että teos ei ole koskaan valmis. Nyt tuo klisee vain konkretisoitui minulle hyvin vahvasti oman työni kautta. Jos koko työskentely perustuu prosessiin, joka on kuljettanut tekijänsä aina seuraavaan ennustamattomaan vaiheeseen, esitettävien teoksien kuuluu olla näkymiä prosessin johonkin tiettyyn vaiheeseen.

37 Meadows 2015, s. 58-61

38 DiTolla 2012

Minua kiehtoo nyt-hetken käsite juurikin sen ainutlaatuisuuden näkökulmasta. Sillä ei ole alkua tai loppua, vaan nyt-hetki on aina kesken. Koen nyt-käsitteen olen riippuvainen myös olosuhteita tarkastelevan toimijan haluista ja tarpeista. Sääntöjen ja kameran avulla voin määritellä nyt-hetken tarkastelulle keston ja sen, mitä se kyseisestä hetkestä taltioi. Vaikka jälkikäteen tarkasteltuna nyt-hetket ovatkin menneisyyttä, pidän ajatuksesta, että pääsen käsiksi joskus vallinneeseen hetkeen, joka oli silloin ainutlaatuinen. Minulle se toimii ajan yksikkönä, jota voi palata tarkastelemaan ja jonka voi esittää arvokkaana ja todellisen nyt-hetken kanssa tasa-arvoisena, ilman että se sumentuu menneisyyden termin taakse.

Teoksen olemassaolon logiikka

Aika ja sen kuluminen, kuten kaikki muutkin jonkin tietyn hetken ja paikan olosuhteet, ovat aina ainutlaatuisia. Tämä ainutlaatuisuus on koukuttanut minut täysin. Systeemiteorian mukanaan tuoma tapa katsoa olemassaoloa, loputonta toisiinsa kytkeytyneiden riippuvuussuhteiden verkkoa, ei tuonut helpotusta tähän hulluuntumiseen. Sen sijaan se asetti työskentelylleni uusia haasteita: jos tallentamani nyt-hetkien sarja on ainutlaatuinen siitä pisteestä käsin, mistä se on kuvattu, täytyisi katsomiskokemuksenkin olla ainutlaatuinen siitä kohdasta, mistä katsoja teosta tarkastelee. Työn esitysmuodon täytyy olla vapaa katsojan valinnoille, aivan kuten teosta tehdessäni olen itse ottanut vapauden rakentaa henkilökohtaisen ja suhteellisen tulkinnan ajasta ja nyt-hetkistä.

Aiemmin kirjoitin teosten nimeämisen ja teostekstin roolin tärkeydestä, kun päätetään, minkälaisiin teemoihin katsojan halutaan teosta pelaavan. Tämän

ohjaamisen tai vihjaamisen rajoittaminen ainoastaan teoksen kanssa esitettävään tekstimuotoon alkoi tuntua entistä jäykemmältä ja riittämättömämmältä omien töideni kohdalla. Teoksessa *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window* pienet kuvat toimivat omanlaisenaan lukuohjeena teokselle, mutta halusin viedä tätä ajatusta pidemmälle *983 Congested Landscapes of 20th July* -teoksen kanssa. Teosmuoto voisi itsessään kehottaa tai suorastaan vaatia katsojaa heittäytymään suhteellisuuden ja ainutkertaisuuden käsitteisiin, siihen kuinka havainto on riippuvaista havaitsijasta.

En ollut tätä ennen toden teolla miettinyt problematiikkaa, joka liittyy teoksen logiikan ja esitysmuodon väliseen suhteeseen. Koko teoksen koheesio voi romahtaa, jos teos, joka pyrkii irti standardisoidusta tavasta katsoa maailmaa, puristetaan ”standardisoituun” esitysmuotoon kuvaksi kehyksissä. Olin aiemmin omien töideni kohdalla luottanut siihen, että teoksen käsitteellinen taso on riittävän hyvin esillä kuvassa kuin kuvassa, jos se esitetään sopivan tekstin kanssa. Ja varmasti osittain näin onkin, mutta parasta olisi, jos teoksen esitysmuoto toisi esiin teoksen synnyn kannalta oleelliset periaatteet.

Näiden pohdintojen saattamana päädyin siihen, että jonkinlainen kolmiulotteinen ja interaktiivinen teosmuoto olisi oikea valinta *983 Congested Landscapes of 20th July* teoksen kohdalla. Tunne siitä, että teoksella ei ole yhtä tai oikeaa katselupaikkaa oli aivan oleellinen lähtökohta. Halusin tehdä näkymän dynaamiseen riippuvuussuhteiden verkkoon, jossa katsoja itse määrittää sen, mistä suunnasta tätä ajan ulottuvuutta lähestyy. Myös ajatus teoksen ja sen luoman näkymän skaalautuvuudesta oli tärkeä lähtökohta. En halunnut, että teoksella olisi mitään ylikorostettuja rajoja, kuvapinnasta erillisiä kehyksiä tai taustaa, jotka erottavat teoksen ja tilan, jossa se on esitettyinä.

Sen sijaan teoksen *34 jackets, 13 plastic bags, 5 reflections, 2 people breaking the law, cartoon character, suitcase, party hat and 443 other things from my window* kohdalla monivaiheisesti abstrahoidut ja redusoidut havainnot eivät vaatieet esitysmuodolta kolmiulotteisuutta. Päinvastoin, voi olla teoksen teho ja yksittäisten havaintojen ja värien kokemuksen suhteellisuus olisi voinut kadota liian monimutkaiseen esitysmuotoon. Työn kohdalla äärimmäinen pelkistys tuntui tehokkaalta.

983 Congested Landscapes of 20th July lopullisessa toteutuksessa käytin alumiiniprofilia, jonka ympärille vedos on pohjustettu. Profiilin kapein sivu on suoraan kohti seinää, eli teos tarjoaa niukimman näkymän silloin, kun sitä katsotaan suoraan edestä. Sivulle liikuttaessa näkymä elää jatkuvasti ja noin 45 asteen kulmasta katsottuna teos tarjoaa laajimman näkymä. Sen jälkeen näkymä alkaa taas kaventua kuvapinnan pysyessä yhtenäisenä. Minulle on tärkeää, että teos ei vaadi liikkumista pelkästään sivusuunnasta vaan kaikilla kolmella akselilla. Läheltä ja kaukaa, matalalta ja korkealta, edestä ja sivusta. Leikittelin myös ajatuksella, että teosta voisi jatkaa joka suuntaan rajattoman paljon, tällöin näkymä tai ikkuna teoksen maailmaan aukeaisi enemmän. Suhteellisuus ja skaalautuvuus ovat teosmuodon kulmakiviä.

Kohdassa Taiteellinen osa II, sivuilla 74-115, esittämiäni teosluonnosten lopullinen teosmuoto ei ole vielä tiedossa, mutta uskon että monien töiden kohdalla esitysmuoto tulee olemaan kolmiulotteinen juurikin edellisessä kappaleessa mainitsemistani syistä. Tärkein asia Taiteellinen osa II:ssa esitettyjen töiden kohdalla mielestäni on teoksen koko. Sen täytyy antaa katsojalle mahdollisuus katsoa teosta yksittäisten hetkien tasolta kuin isompana hetkien sarjana. Tämän vuoksi jokaisen teoksen yhteydessä esitän myös osasuurennoksen, jossa yksittäiset hetket ovat erotettavissa.

Vapaus

Aikaisemmissa luvuissa olen kirjoittanut siitä, kuinka tärkeää minulle on ollut löytää keino rakentaa ajan kulusta ja olosuhteista ainutlaatuisia jälkiä, joiden kautta voi tarkastella kulunutta aikaa. Viimeisin oivallukseni liittyy sisäisen kokemuksen vapauteen, eikä niinkään vapautteen rakentaa subjektiivisia ajan kuvaajia, vaikka vapautta toki sekin.

Olen huomannut, että nykyään useampia teoksia samalla järjestelmällä tehneenä olen alkanut jäsentää hetkiä, ajanjaksoja ja päiviä mielikuviksi siitä, minäkalainen kuva siitä voisi syntyä. Esimerkiksi tällä hetkellä miettiessäni eilistä, mietin valmista kuvaa, niitä yksityiskohtia joita siinä näkyy ja mitä ne edustavat. Välillä havahdun, kun olen spontaanisti ryhtynyt ajattelemaan ympärillä näkyvää väriä tai kuviota hetken merkinä. Suureksi yllätykseksi rakentamani tapa katsoa aikaa ja paikkaa on muuttanut myös sisäistä, intuitiivista kokemustani niistä. Tätä tuskin olisi ikinä tapahtunut ilman kameraa ja sen ympärille rakennettua systeemiä.

Filosofi Henri Bergsonin (2007) mukaan aikaa on mahdotonta kuvata millään matemaattisella mallilla tai teorialla ilman että todellinen aika vääristyisi.

Bergsonin mukaan ajan kulussa on kyse sisäisestä kokemuksesta ja intuitiosta, asioista, joita ei voida mitata eikä toistaa. Sisäisessä kestossa mikään ei tapahdu samanlaisena uudestaan. Jos tätä sisäistä kokemusta edes yritetään järjeistää tai selittää, se tarkoittaa kokemuksen vääristymistä.³⁹

39 Bergson 2007, s. 162-163

Bergson korostaa sitä, että todellista aikaa ei voi havaita tarkkailemalla sivusta. Todellinen kokemus kestosta, puhdas aika, ei voi olla sen enempää sarja kokijan ulkopuolisia tapahtumia kuin abstrakti käsite ikuisuudestaan. Todellinen aika on suoraa osallistumista hetkelliseen kokemukseen, ajatuksien tunnistamista intuitioksi, vapautta tehdä valintoja ja muuttaa asioiden kulkua.⁴⁰ Bergsonin ajatuksia voi tulkita niin, että juuri sattuma tai asioiden ennalmäärittämättömyys on todistus todellisen ajan olemassaolosta, sillä emme voi tietää mitä tulee tapahtumaan tulevana hetkenä. Meillä kaikilla on vapaus tehdä intuition ohjaamia päätöksiä hetkessä, jotka johtavat odottamattomiin tapahtumiin.⁴¹

Bergson varmasti näki teokseni jokseenkin puutteellisina kuvauksina ajan kokemuksesta siinä missä kaikki mahdolliset yritykset kuvata tai selittää sisäistä kokemusta kestosta. Toisaalta hän myöntää, että erilaiset ajattelutavat käsitellä aikaa, järjeily ja intuitio, tuottavat erilaista tietoa, jota yhdistelemällä voi löytää tavan yhtenäistää erilaisia tulkintoja todellisuudesta⁴². Tulkitseen asiaa niin, että juuri tämä mahdollistaa sisäisestä kokemuksesta kertomisen jollekulle muulle niin, että se ylipäänsä on mahdollista ymmärtää.

Omalla kohdallani on käynyt niin, että yritykseni käsittää ja selittää aikaa itse rakentamani mallin ehdoilla on itseasiassa opettanut minulle intuitiivisen tavan hahmottaa ja ajatella aikaa. Tiedostan spontaanin, intuition tuoman hetken, johon minulla on vapaus reagoida. Näkisin, että tämä ajatus haastaa Bergsonin teorian sikäli, että kokemus sisäisestä kestosta, intuitiosta, voi muokkautua jonkin mallin tai järjestelmän avulla samalla kun muutimme

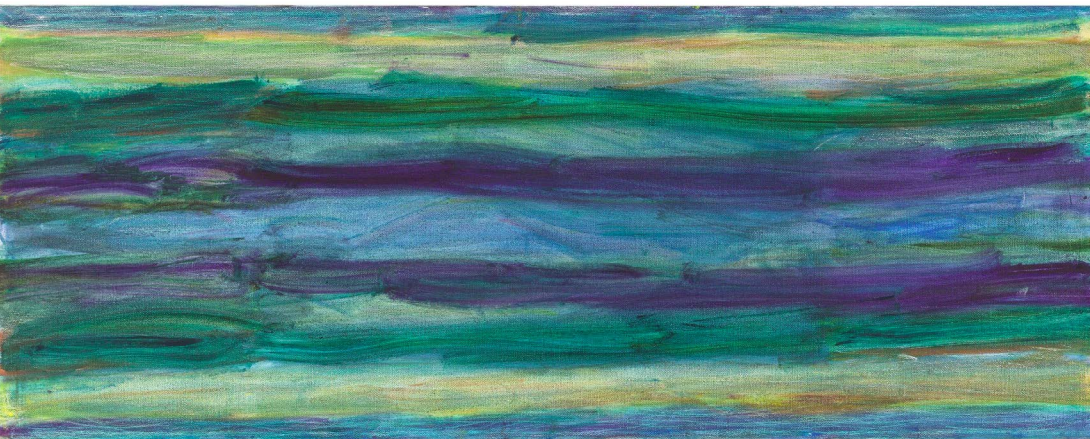
40 Bunnag 2017, s. 3

41 Bergson 2007, s. 133-169

42 Bunnag 2017, s. 3

ihmisinä ja ajattelijoina. Tällöin sisäinen kokemus ei voi olla puhtaasti kaikesta järkeilystä irrallista intuitiota.

Vasta jälkikäteen olen havahtunut siihen, että teoksissani on paljon samaa kuin värikenttämaalauksissa, esimerkiksi Mark Rothkon ja erityisesti Tor Arnen töissä. Tämä on puhdas yhteensattuma, mutta se on saanut minut väkisinkin miettimään, että mitä jos Tor Arnen maalaukset ovatkin syntyneet siitä, että hänen tapansa hahmottaa aikaa ja maisemaa on jollain lailla samankaltainen kuin minun järjestelmässäni. Sikäli kun Tor Arnen teokset ovat inspiroituneet luonnonkokemuksista ja niihin liittyvistä muistoista, voisi hänen maalauksissaan, tavassa hahmottaa maisemaa ja kenties aikaakin, nähdä paljonkin yhtäläisyyksiä. Ehkäpä Tor Arne on intuition ohjaamana tarttunut kokemukseen ja maalannut sen sellaisena, kuin se on hänelle näyttäytynyt.



Kuva 19. Tor Arne: *Painting #11*, 2013-2015

Vaikka Tor Arnen työt olisivat intuitiivista reagoitua sisäiseen hetken kokemukseen puhtaimmillaan, vapautta vaikuttaa sen kulkuun, silti Bergson todennäköisesti tyrmäisi teoksen epäonnistuneeksi yritykseksi kuvata aikaa. Hänen mukaansa nykyhetken virtaa ei yksinkertaisesti voi kuvittaa niin, että se tavoittaisi intuition. Etenkään maalaten tai muuten käsin tehden. Sen sijaan Bergson ehdottaa, että valmiita kuvia, esimerkiksi valokuvia yhdistelemällä olisi mahdollista päästä lähelle intuitiota. Eri kuvien tuottamat mielikuvat häiritsevät toinen toisiaan ja kaikki kuvat yhteisvaikutuksenaan voivat suunnata tietoisuuden pisteeseen, jossa intuitio tarjoutuu.⁴³ Tämän myötä teos voisi edustaa todellista kokemusta, eli toimia myös ajan kuvaajana. Intuition metsästyksessä on kyse siis *tout trouvé*⁴⁴-tekniikasta.

Irmeli Hautamäen (2007) mukaan myös Marcel Duchamp paini saman ongelman kanssa. Maalaamiseen, kuten kaikkeen käsillä tekemiseen liittyi niin paljon inhimillisen sattuman mahdollisuutta, että puhtaasti intuition saavuttaminen oli epävarmaa. Tämän takia Duchamp päätyi työskentelemään valmiina löydettyjä teoksen osia hyödyntäen.⁴⁵ Sinänsä huvittavaa, että sisäisessä kokemuksessa juuri sattuman mahdollisuus on se tekijä, joka todistaa intuition ja todellisen keston olemassaolon. Kyse lienee ennen kaikkea siitä, että tämän siirtäminen esimerkiksi käden liikkeiden kautta kankaalle vääristää kokemusta, kun taas valmiina löydetty osat teoksesta ja niiden yhdisteleminen kokonaisuudeksi ovat ikään kuin intuition ohjaamia löytöjä.

43 Hautamäki 2007, s. 53

44 Valmiina löydetty, readymade

45 Hautamäki 2007, s. 51

Näen Bergsonin kuvailemassa tekniikassa paljon samankaltaisuutta omaan työskentelyyni. Järjestelmäni etäännyttää oman roolini kuvanottohetkestä ja lopullinen teos löytyy kuvia yhdistelemällä valmiit kuvat yhdeksi teokseksi. Vaikka alkuperäinen tarkoitukseni oli löytää keino, jolla taltioida jälkiä ajan kulusta ja ympäröivistä olosuhteista siitä on osittain tullut myös sisäinen kokemukseni ajasta.

Samalla kun olen tutkinut teorioita ja tapoja käsittää aikaa ja sisäistä kokemusta kestosta, minusta on alkanut vaikuttaa siltä, että mitkään niistä eivät toimi aukottomasti, eivätkä voi selittää mitään tyhjentävästi ja yksiselitteisesti. Yhteistä kaikille, niin teorioille kuin taideteoksillekin, on halu ymmärtää, selittää tai todistaa. Ehkä niistä yksikään ei ole toistaan ”oikeampi”. Ehkä jokainen on tekijälleen paras, suhteellinen totuus.

Tämä kaikki, koko prosessi oman taiteellisen työskentelyn kehittämisessä ja opinnäytteen kirjoittamisessa on opettanut minulle valtavan paljon ennen kaikkea vapaudesta ja oikeudesta tehdä omia tulkintoja ympäröivästä todellisuudesta. Se on myös osoittanut, kuinka joustava ja herkkä ihmisimieli on kehittymään ja heittäytymään muutokseen.

Lähteet

Painetut lähteet

Bergson, Henri, 2007, *The creative mind: An introduction to metaphysics*
New York: Dover Publications

Brecht, George, 2010 [1957], 'Chance Imagery' teoksessa Iversen, M. (toim.)
Chance. Lontoo: Whitechapel Gallery. Cambridge: MIT Press.

Bunnag, Anawat, 2017, *The concept of time in philosophy: A comparative study
between Theravada Buddhist and Henri Bergson's concept of time from Thai
philosophers' perspectives*, Bangkok: Kasetsart Journal of Social Sciences.

Capra, Fritjof, 2015 [1988], 'Systems Theory and the New Paradigm' teoksessa
Shanken, E. (toim.) *Systems*. Lontoo: Whitechapel Gallery. Cambridge: MIT
Press.

Coplan, John, 1965, 'Concerning "Various Small Fires" An Interview With
Edward Ruscha' julkaisussa Leider P. (toim.) *Artforum*, 1965, vol. 3, no. 5.

Hautamäki, Irmeli, 1997, *Marcel Duchamp - Identiteetti ja teos tuotteina*. Tam-
pere: Gaudeamus.

Hedgecoe, John, 1976, *Suuri valokuvauskirja*. Porvoo: WSOY

Iversen, Margaret, 2009, 'Auto-maticity: Ruscha and Performative Photography' teoksessa *Art History vol 32 no 5*. Oxford: Blackwell Publishing.

Meadows, Donella, 2015 [2001], 'Dancing with Systems' teoksessa Shanken, E. (toim.) *Systems*. Lontoo: Whitechapel Gallery. Cambridge: MIT Press.

Oja, Heikki, 1999, *Aikakirja*. Helsinki: Otava.

Peirce, Charles S. 1998, *The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings, 1893-1913*. Bloomington: Indiana University Press.

Whitrow, Gerald, James, 1999, *Ajan Historia*. Helsinki: Art House Oy.

Muut lähteet

Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/improvise>. (Viitattu 13.12.2019)

DiTolla, Tracy, 2018, The Art Story Foundation, *Fluxus*. <https://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm> (Viitattu 13.12.2019)

Dostal, Elisabeth, 2010, *Biomatrix Theory: A (W)Holistic Theory of System (Re) Design*. <http://biomatrixweb.com/>. (Viitattu 28.2.2020)

<https://emmamuseum.fi/nayttely/tor-arne-maalauksia-vuosilta-1978-2010/>

Lewis, Danny, 2015, Smithsonian Magazine, *No One Knew This Plant Existed Until It Was Posted to Facebook*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/no-one-knew-plant-existed-until-it-was-posted-facebook-180956084/> (Viitattu 7.2.2020)

Länsiö, Nuorvala & Pohjannoro, Sibelius Akatemia, *1900-luvun musiikin linjat*. http://www2.siba.fi/historia/1900/eksperimentalismen_linja.html (Viitattu 12.12.2019)

Merriam-Webster Dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/serendipity>. (Viitattu 12.4.2020)

Halunen, Kimmo ja Pekkinen, Juuso, 2020, *Syvällä Salauksissa*. Yle Puhe. Audio podcast 3.2.2020. <https://areena.yle.fi/1-3945773> (Viitattu 7.2.2020)

Rauschenber, Robert, 2011, *Robert Rauschenberg to John Cage: "Be careful and drive straight"*. San Francisco Museum of Modern Art. Haastattelutaltiointi, video. <https://www.youtube.com/watch?v=u7M6LQJnGcA> (Viitattu 18.4.2020)

Roberts, Sarah, 2013, San Francisco Museum of Modern Art, Rauschenberg Research Project, *Automobile Tire Print*. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/essay/automobile-tire-print/> (Viitattu 12.12.2019)

Klein, Uschi, 2019, *Rupturing the everyday: Photography and wellbeing*. Aalto-yliopiston valokuvauksen tutkimusseminaari: Performing photography: Experience and Engagement of Photographic Practices. 14.11.2019

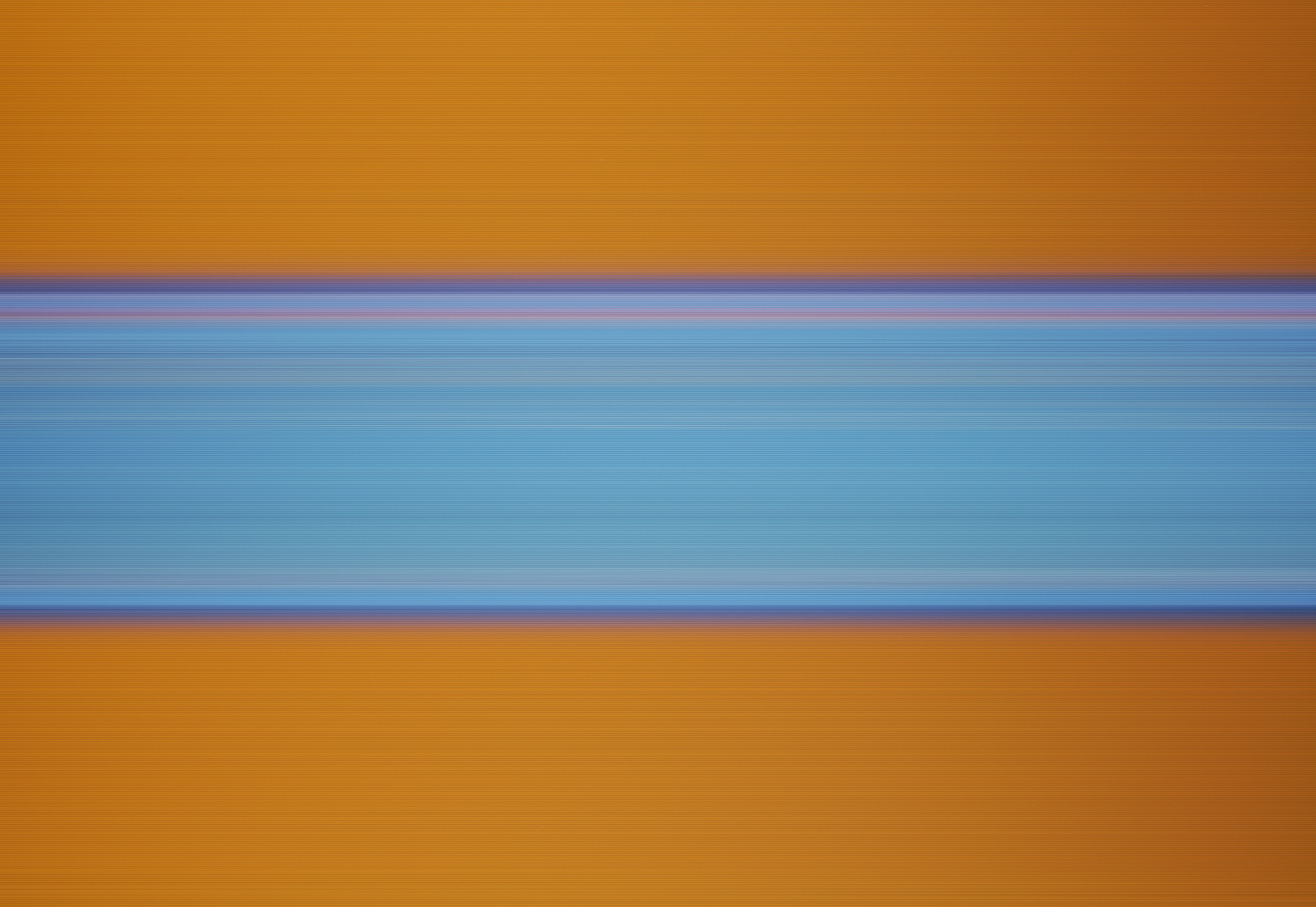
Kuva 4. Marcel Duchamp: *3 Standard Stoppages*, 1913-14. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-3-standard-stoppages-6076411-details.aspx> (Viitattu 22.4.2020)

Kuva 5. Robert Rauschenberg: *Automobile Tire Print*, 1953.
<https://www.sfmoma.org/artwork/98-296/> (Viitattu 14.4.2020)

Kuva 6. Edward Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Osarajaus kirjan aukeamalta. <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/november/22/artists-who-make-books-ed-ruscha/> (Viitattu 29.4.2020)

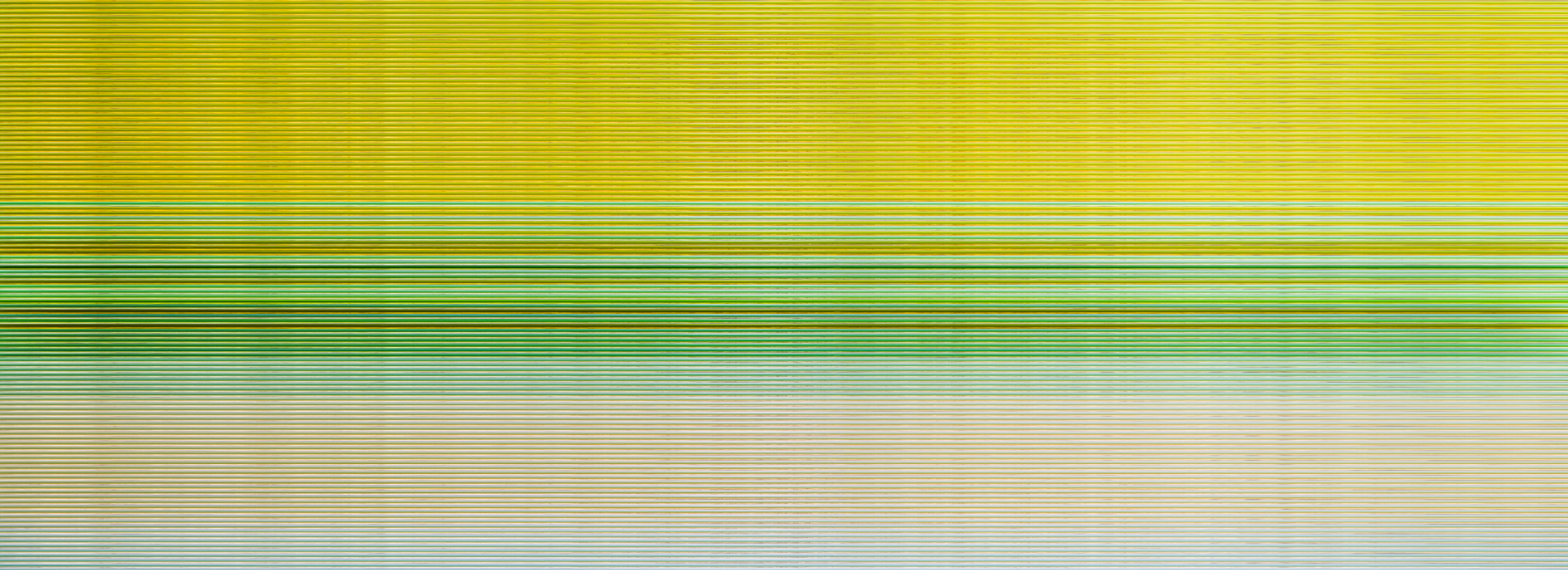
Kuva 19. Tor Arne: *Painting #11*, 2013-2015
<https://www.artsy.net/artwork/tor-arne-painting-number-11> (Viitattu 28.4.2020)

Taiteellinen osa II

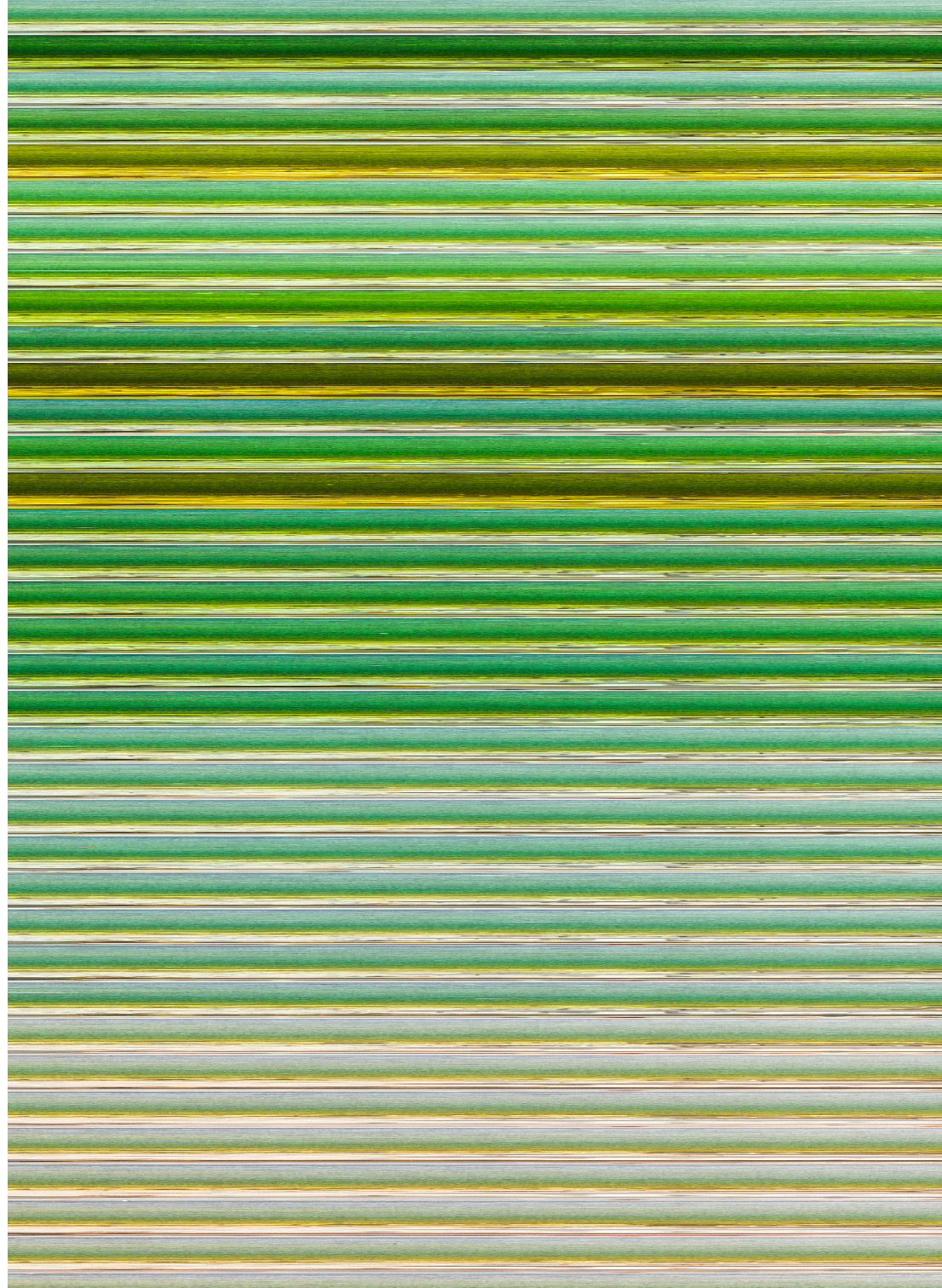


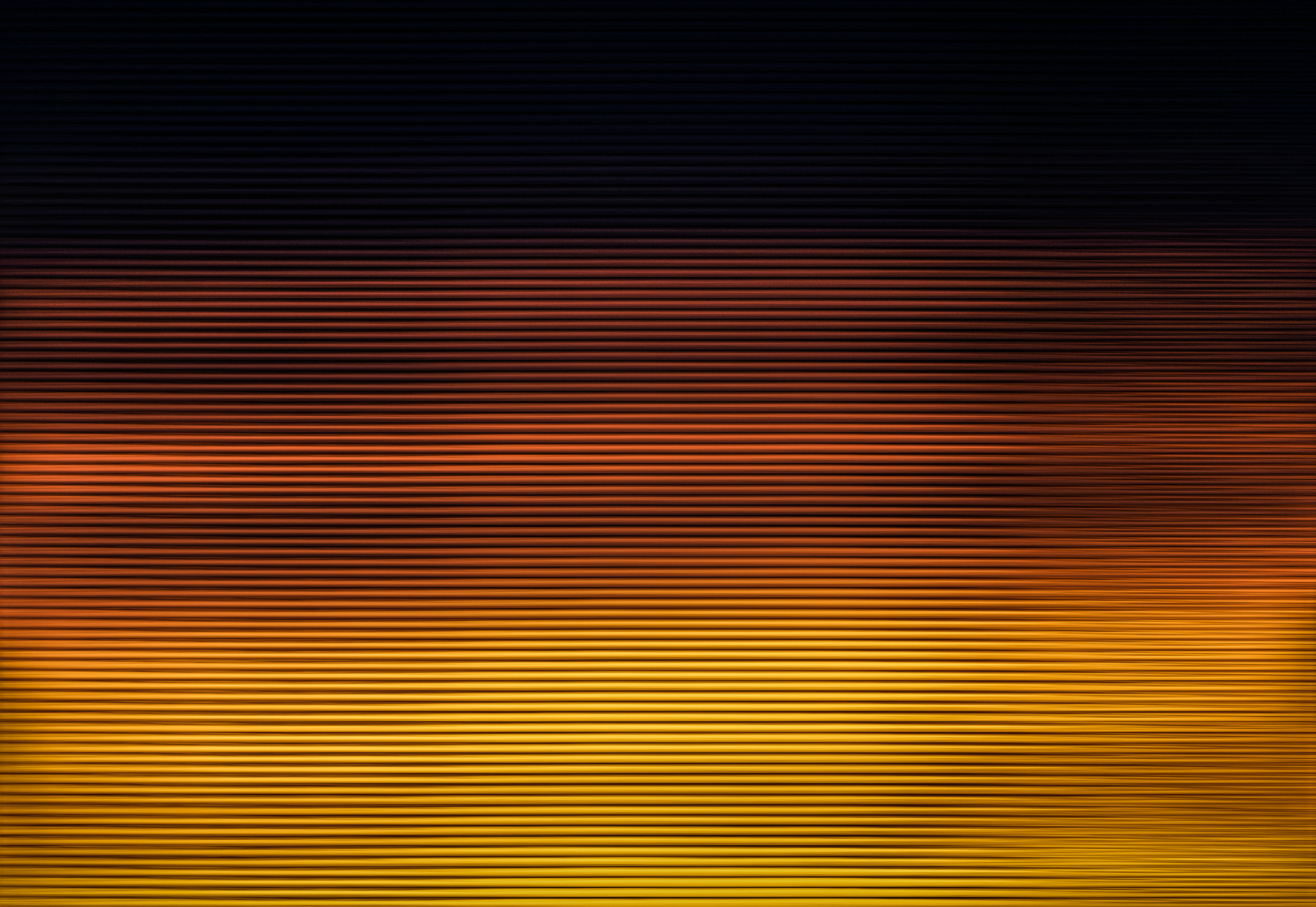
Decemeber 6, 2018 - Indepence Day, 2018
436 moments

Decemeber 22, 2018 - Colors of the Darkest Day, 2018
442 moments

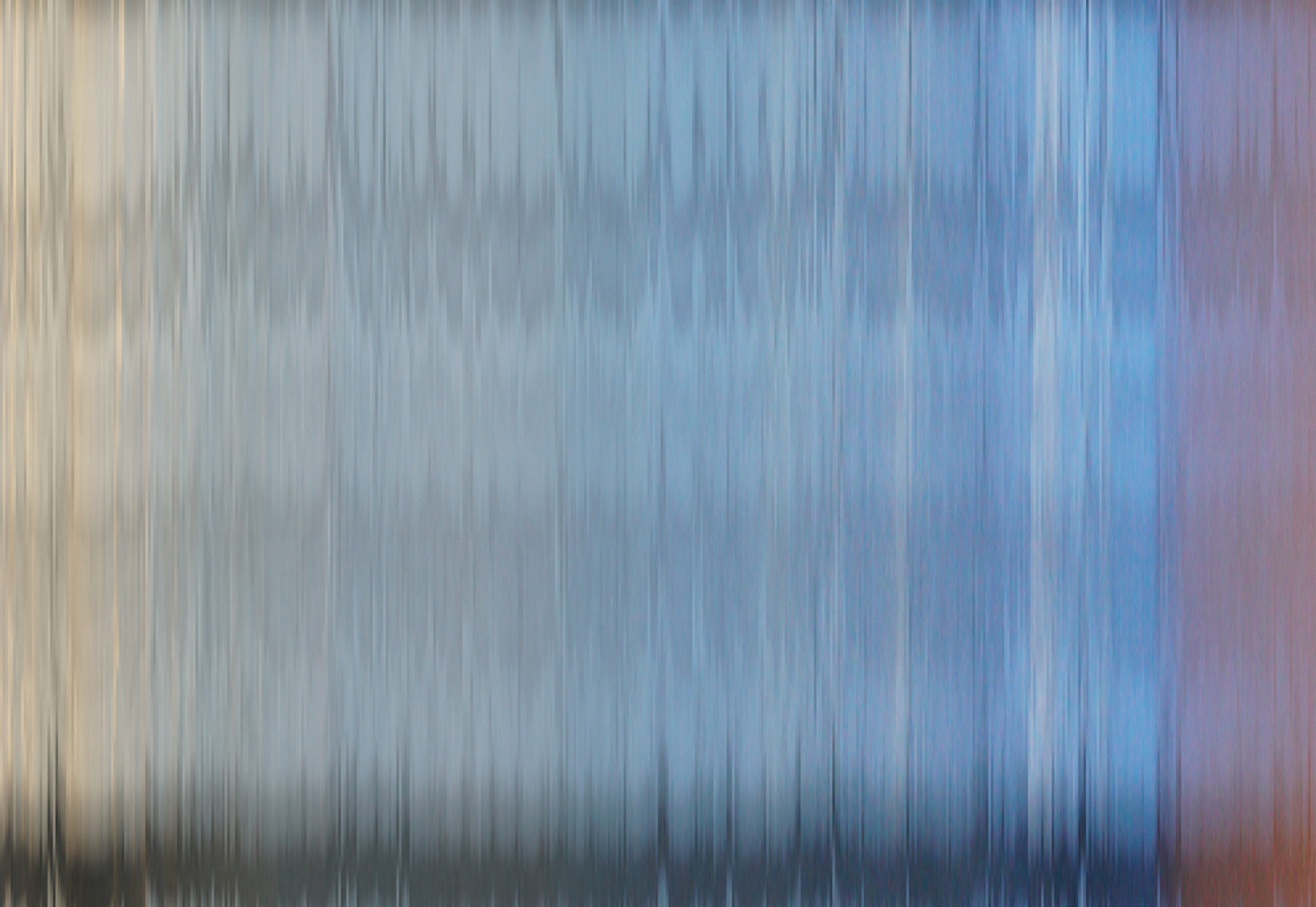


April 21, 2019 - I Wonder Where All The Fish Have Gone, 2019
190 moments





March 14, 2020 - Reaching The Last Hint of Today, 2020
88 moments



March 23, 2020 - The Sun is Setting Beyond the Branches, 2020
498 moments



October 31, 2019 - Watching the Cars Passing By, 2020
995 moments





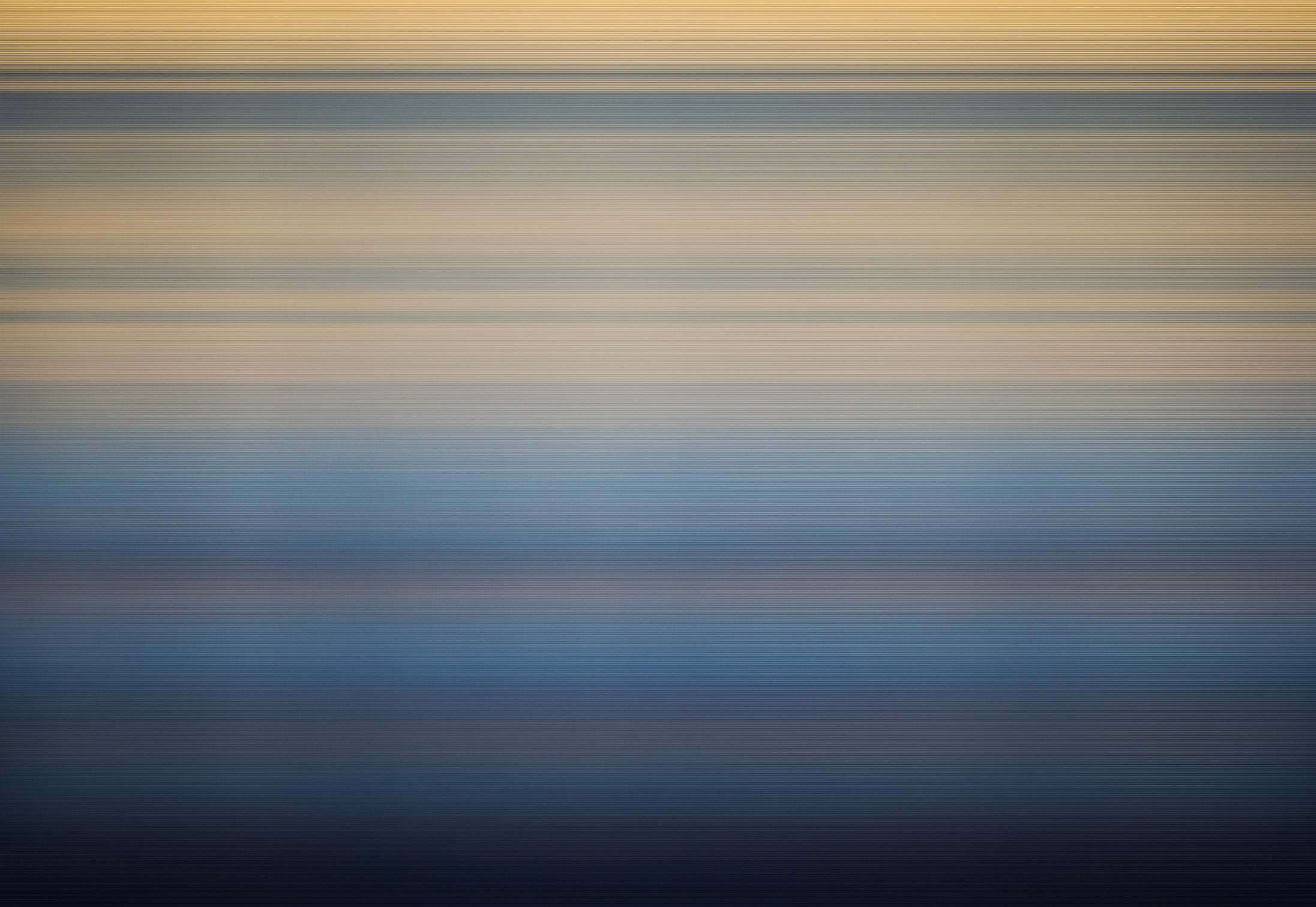
March 14, 2020 - Bold Branches Desperately Trying to Hold On, 2020
684 moments



March 21, 2020 - The City Takes Over The Day, 2020
301 moments



March 12, 2020 - City Nightscape, 2020
478 moments



March 14, 2020 - Last Sun Rays Reflecting From The Ice, 2020
507 moments