



Satakunnan ammattikorkeakoulu

Salla Valle

MATERIAALISUUS JA IMMATERIAALISUUS
PERFORMANSSITAITEESSA

Kuvataiteen koulutusohjelma

2017

MATERIAALISUUS JA IMMATERIAALISUUS

PERFORMANSSITAITEESSA

Valle,Salla

Satakunnan ammattikorkeakoulu

Kuvataiteen koulutusohjelma

Toukokuu 2017

Ohjaajat: Hautala, Päivi-Maria; Velhonoja, Matti ja Rinne, Niilo

Sivumäärä: 32

Liitteitä:

Asiasanat: katoaminen, materiaalisuus, performanssitaide

Tässä opinnäytetyössä pohdin aineettomuuden ja aineellisuuden ilmenemismuotoja performanssitaiteessa. Hahmottelen sitä, mitä esityksestä katoaa ja mitä jää jäljelle, ja vertailen performanssia muihin taiteen lajeihin tästä näkökulmasta.

Tekstin ensimmäinen osa koostuu huomioista liittyen performanssiesityksen dokumentointiin, uusmaterialistiseen materiaalikäsitykseen, taiteen ympäristöetiikkaan ja liikkeeseen. Toisessa osassa olen valinnut kaksi performanssiteosta, joiden taustoista kerron ja joita analysoin materiaalien käytön näkökulmasta. Kolmannessa osassa kerron omasta taiteellisesta lopputyöprosessistani ja siitä, kuinka käytin esineitä, performanssia ja ääntä työkaluinani.

MATERIALITY AND IMMATERIALITY IN PERFORMANCE ART

Valle,Salla

Satakunnan ammattikorkeakoulu, Satakunta University of Applied Sciences

Degree Programme in Fine Arts

May 2017

Supervisors: Hautala, Päivi-Maria, Velhonoja, Matti, Rinne, Niilo

Number of Pages: 32

Appendices:

Key Words: disappearance, materiality, performance art

In this thesis I reflect how the features of materiality and immateriality appear in performance art. I describe a live performance situation from the point of view of what remains and what disappears, comparing it to other art forms.

The first part of the texts consists of observations concerning documentation, new materialism, artist's environmental ethics and movement. In the second part I have chosen two performance cases that I relate with the historical background and analyze from the point of view of materials used in them. In the third part I tell about my own artistic process and describe how I used objects, sound and performance as my tools.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	5
2 ESITYS, MATERIAALISUUS JA KATOAMINEN.....	7
2.1 Esityksen dokumentointi.....	7
2.2 Esitys ja esineet.....	9
2.3 Performanssitaide ja ympäristöetiikka.....	12
2.4 Uusmaterialismi, Latour ja Serres	13
2.5 Ruumiin tilallisuus.....	16
3 KUVA-ANALYYSIT: YOKO ONO JA KATE MCINTOSH.....	19
3.1 Yoko Ono: <i>Cut Piece</i>	20
3.2 Kate McIntosh: <i>We breathe</i>	25
4 LOPPUTYÖPROSESSISTA	28
5 LOPPUSANAT	31
LÄHTEET.....	31

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä käsittelen aineettomuuden, aineellisuuden ja katoamisen teemoja taiteen tekemisen näkökulmasta, eli sitä, kuinka näitä aiheita on mahdollista käsitellä ja kuvata taiteen keinoin. Keskityn erityisesti performanssitäiteeseen, sillä olen omista opinnoistani ja taiteellisesta työstäni erikoistunut siihen. Katoamisen teema myös liittyy olennaisella tavalla performanssitäiteen luonteeseen, sillä esitys on olemassa vain oman kestopensa ajan, aiheuttaen haasteita sen dokumentointia ja arkistointia mietittäessä. Performanssi myös tuntuu luonteelta ilmaisuvälineeltä katoamisen tai katoavaisuuden tutkimiseen. “Aineettomuuden kuvaaminen” vaikuttaa jo itsessään eräänlaiselta paradoksilta: miten voi kuvata sellaista, mitä ei ole, tai mikä olemassaolo on epämääräistä tai näkymätöntä? Taiteen tekemisessä yksi keino voi olla lähestyä aineetonta negaation kautta, eli etsiä aineettomille tai näkymättömille asioille konkreettisia, aineellisia vastinkappaleita, kuten esineet ja ruumis, joiden välityksellä niitä kuvataan. Tässä tekstissä pohdin myös sitä, voiko taide olla immateriaalista ja mitä tällainen taide olisi.

Olen valinnut käsiteltäväkseni kaksi performanssiteosta, joissa tulkintani mukaan tehdään näkymätöntä näkyväksi ja käsitellään aineettomuuden ja katoamisen teemoja. Nämä teokset ovat Yoko Onon *Cut Piece* (1964) ja Kate McIntoshin *We Breathe* (2012).

Aineettomuutta, katoamista ja esineitä miettiessäni olen todennut, että niiden teemat liittyvät jokaiseen taiteenlajiin ja mediaan omalla tavallaan. Sivuan tekstissäni myös tanssia ja esineinstallaatiota, joista olen tällä hetkellä kiinnostunut, ja puhun taiteesta yleisemmällä tasolla. On hyvä tiedostaa, että taiteenlajien väliset rajat voivat usein olla keinotekoisia: käytännössä performanssiesitys voi lähennellä hyvinkin paljon kokeellista tanssiesitystä, tai performanssille rakennettu tila tai siitä jäävät jäljet voivat olla installaatioita. Kysymys on kontekstista ja nimeämisestä enemmän kuin siitä, mitä teos käytännössä on. Mikä tahansa asia on mahdollista tuoda nykytaiteen piiriin

ja idealähtöisessä, konseptuaalisessa työskentelyssä media voi valikoitua vasta prosessin aikana ja olla jotakin välineiden välistä.

Suurin haasteeni on yrittää selvittää, minkälaista ”aineettomuus” on luonteeltaan, vai onko sitä? Länsimainen, tieteeseen pohjautuva sekulaari maailmankuva perustuu ajatukseen kaiken materiaalisuudesta: kaikki koostuu aineesta, eikä esimerkiksi ideoista tai hengestä. Näin ollen kaikkea voidaan jakaa osiin, tutkia ja manipuloida luonnontieteen, siis fysiikan ja kemian menetelmin. Myös katoamisen prosessissa on oikeastaan kyse vain metamorfoosista: palamisessa tai haihtumisessa osa kappaleen massasta muuttuu kaasuksi, toiseksi aineeksi, jota emme voi nähdä, mutta joka on kuitenkin yhtä lailla ainetta ja säilyttää saman massan. Vaikuttaa siis siltä, että aineettomuus tuleekin ymmärtää kieleen, kulttuurievoluutioon ja henkiseen perintöön liittyvänä käsitteenä, eikä niinkään aineeseen liittyvänä fyysisenä ilmiönä.

Kielen tasolla voimme todeta, että mikäli esimerkiksi tomaatti mätänee ja alkaa hajoamaan, jakaantumaan pienempiin osiin, jossakin pisteessä se menettää riittävät attribuutit, jotta sen voisi enää tunnistaa ja nimetä tomaatiksi. Sanan ”tomaatti” sanakirjamääritelmä ei enää täyty. Tomaatti siis katoaa, ainakin kielen ja käsitteen tasolla, tai ehkä voidaankin ajatella, että sanat katoavat, kun aine muuttuu tunnistamattomaksi. Ihmiset meidän kulttuurissamme ymmärtävät käsitteet ”Jumala” ja ”sielu”, vaikkei niillä viitata mihinkään fyysiseen kappaleeseen. Ne ovat maailmamme aineettomia ilmiöitä.

2 ESITYS, MATERIAALISUUS JA KATOAMINEN

2.1 Esityksen dokumentointi

Performanssiteiteen ominaispiirteenä verrattuna muihin kuvataiteen lajeihin voidaan pitää sitä, ettei siinä tähdätä esineiden tuottamiseen. Performanssia luonnehditaan usein katoavaksi taiteenlajiksi, sillä esitys on olemassa vain oman kestonsa ajan, ikään kuin syntyen ja kadoten samanaikaisesti. Siitä jäävät konkreettiset jäljet, kuten esineet, sotku ja tahrat siivotaan yleensä nopeasti pois, eikä esitys useinkaan muokkaa pysyvästi ympäristöään. Tämän vuoksi taiteenlajin sisällä pohditaan paljon sitä, mitä esityksestä sitten jää jäljelle, ja pitäisikö esitystä yrittää tallentaa ja säilöä jälkipolville, vai hyväksyä sen katoavuus ja olemus tietyssä ajassa ja paikassa tapahtuvana ainutkertaisena tilanteena. On myös haasteellista, kuinka esitystä voitaisiin taltioida muuttamatta sitä joksikin muuksi: valokuva, video tai vaikkapa äänite ei ole sama kuin alkuperäinen esitys (ks. Erkkilä 2010).

Esitystä ei siis voi enää jälkeen päin palauttaa eteensä sellaisena kuin se oli tapahtumahetkellä, toisin kuin maalausta tai veistosta voi palata katsomaan uudestaan ja uudestaan, ja sen voi nähdä edessään konkreettisena, muuttumattomana kappaleena. Esityksessä käytetyillä esineillä ei myöskään, ainakaan tähän asti, ole nähty arvoa museoesineinä tai fetissiobjekteina, eikä niitä ole alettu keräämään arkistoihin. Ne ovat osa taiteilijan omaa esineistöä tai materiaalityönsä, tai sitten ne muuttuvat esityksen jälkeen jätteeksi (ks. Erkkilä 2010).

Performanssiteosta on myös vaikeaa myydä, sillä se nähdään vahvasti ei-toistettavissa olevana ja tilanteeseen sidottuna kokemuksena, eikä siinä ole mitään konkreettista irrotettavaa osaa, joka voisi vaihtaa omistajaa. Dokumentoimattomuudella voi olla tietoinen, poliittinen päämäärä vastustaa esitysten hyödykkeellistämistä, tuotteistamista ja sitä kautta kaupallistamista. Monet taiteilijat valitsevat performanssin omaksi ilmaisuvälineekseen juuri siksi, että ovat kyllästyneitä esineiden tuottamiseen. Tähän liittyy myös eettinen pohdinta siitä, onko oikeutettua tuottaa maailmaan vielä lisää esineitä, joita se jo valmiiksi pursuaa, tai hankkia uutena tuo-

tettuja materiaaleja teoksen toteuttamista varten. Esityksen pitäminen ainutkertaisena paikkaan ja aikaan sidottuna tilanteena väistää mahdollisuutta tehdä siitä kerta kerran jälkeen toistettava kaupallinen produktio, kuten teatteriesitys. Toki nykyään moni performanssitaiteilija toistaa teoksiaan, ja tästä asiasta onkin havaittavissa jonkinlainen näkemysero uuden ja vanhan koulukunnan välillä (ks. Erkkilä 2010).

Nykyään performanssitaideita dokumentoidaan melko systemaattisesti, mutta vielä on epäselvää, mikä on dokumentin arvo ja merkitys. Voidaan myös miettiä sitä, voisiko dokumentti olla performanssitaiteilijalle ansaintaväline, mikäli sen jalostaa tuotteeksi, vaikka julisteeksi tai jääkaappimagneetiksi. Esitys ja dokumentaatio ovat kuitenkin kaksi eri asiaa, ja kaikissa dokumentaation muodoissa on omat vajeavaiutensa, jos yritetään päästä mahdollisimman lähelle alkuperäistä esitystä: videot, valokuvat, ääninauhat tai kirjoitukset jättävät kaikki jotakin olennaista pois. Ne eivät kerro riittävästi tunnelmasta, hajuista, mauista, ajan kokemuksesta, siitä ketä oli paikalla tai siitä, mitä esitystä ennen tai sen jälkeen tapahtui. Dokumentoimaton teos saattaa taltioitua immateriaalisin tavoin jatkaen elämäänsä ihmisten puheissa ja muistoissa, alati muokkautuvassa muodossa, tai jättää visuaalisen muistikuvan erityiseen paikkaan, ikään kuin piirtyen tilaan. Muiston säilyttäminen sukupolvelta toiselle vaatii kuitenkin päämäärätietoista toimintaa.

Riikka Niemelä (2015) kuvaa artikkelissaan *Orfeuksen perilliset? - Performanssin elämät ja arkistot* yleistä huolta siitä, ettei performanssi dokumentoimattomana jätä jälkeä suomalaisen taiteen historiaan ja kulttuuriperintöön. Tämän hän katsoo olevan osaksi seurausta performanssitaiteen itsensä ”haluttomuudesta jäädä jäljelle”, mikä kumpuaa sen alkuaikojen kapitalismia kritisovasta asenteesta. Vaikka performanssin päämäärät ovat myöhemmin moninaistuneet, on esityksen ainutkertaisuus silti vahvasti osa sen luonnetta ja viehätystä. Kiinnostus tallenteeseen on kuitenkin kasvanut, sillä se nähdään käytännöllisenä välineenä ammattitoiminnassa, ja huomio on kiinnittynyt myös dokumentoinnin itsensä performatiivisuuteen. Katoamisen sijaan performanssia voikin ajatella sen kautta, miten se jää jäljelle, miten se jatkaa elämäänsä erilaisissa tallenteissa, jotka avautuvat uudelleen ja uudelleen kokijalleen erilaisissa tilanteissa ja ympäristöissä: ”Esitystallennetta voi tällaisesta näkökulmasta tarkastella jotakin olemassa olevaa ja pysyvää ilmaisevan representaation sijaan performatiivisena” (Niemelä 2015).

Niemelä puhuu viime vuosikymmenten kuvantutkimuksesta, jossa ”kuvien ei ole enää ajateltu vain heijastavan todellisuutta, vaan myös tuottavan sitä. Kuville on jopa hahmoteltu toimijuutta elävinä olentoina haluineen, tarpeineen ja vaatimuksineen” (Niemelä 2015). Tämä ajattelu tuntuu kulkevan rinta rinnan sen suhtautumistavan kanssa, joka esitystaiteilijoiden keskuudessa on viime aikoina noussut suhteessa käyttämiinsä materiaaleihin ja esineisiin. Materiaalit on alettu kokemaan aktiivisina toimijoina sen sijaan, että ne olisivat passiivista, muokattavissa olevaa ainetta, mistä kerron lisää seuraavassa kappaleessa. Tällaisen ajattelun jatkeena tuntuu luontevalta, ettei myöskään dokumentaatiota nähdä pysähtyneenä, vaan liikkeessä olevana, elävänä ja toiminnallisena. Tällöin olennaista onkin se, millaista aineistoa esityksestä jää elämään ja miten taiteilija itse voi tähän vaikuttaa (ks. Niemelä 2015).

Myös esityksen sanallistamista eli siitä kirjoittamista on mahdollista ajatella performatiivisena aktina ja ottaa kielen poeettinen ilmaisuvoima käyttöön. Näin tekstin lukeminen voisi synnyttää affektiivisen kokemuksen, joka koskettaisi elävän esityksen tavoin. Tästä herää kysymys, mitä asioita tekstissä tulisi painottaa, ja kuinka vahvasti sen voisi nähdä dokumentaationa esityksestä verrattuna siitä inspiraatiota saaneeseen, itsenäiseen taiteelliseen tuotokseen (ks. Niemelä 2015).

2.2 Esitys ja esineet

Vaikka performanssitaide ei esineitä tuotakaan, siinä useimmiten käytetään niitä. Suurin osa tällä hetkellä tehtävästä performanssitaiteesta lukeutuu ns. objektiperformanssin genreen. Esityksissä käytettävät esineet eroavat taide-esineistä siten, etteivät ne useinkaan ole esiintyjän itsensä valmistamia, vaan tehdasvalmisteisia, tavallisia kulutusesineitä, löytötavaroita tai luonnonmateriaaleja. Objektit muodostavat tilaan esityksen ajaksi esineinstallaation, joka jo itsessään voi olla ilmaisuvoimainen taide-teos. Yleensä se korjataan pois kun esitys päättyy.

Performanssitaide, sellaisena kuin se nykyään ymmärretään, syntyi Amerikassa 1960-luvulla osana käsitetaidetta. Käsitetaiteessa esineet, jotka taiteilija on valinnut asettaa esille, eivät viittaa pelkästään itseensä, vaan johonkin niiden ulkopuolella

olevaan, kuten ajatuksiin, ideoihin ja ilmiöihin, ei tilassa oleviin asioihin, jotka on mahdollista ymmärtää kulttuurisen luennan, assosiativisuuden ja yleissivistyksen kautta. Runon tulkinnassa voi olla jotakin samaa: meille annetaan kuvallinen viite, jota lähteä tulkitsemaan.

Miten performanssitaitelija sitten suhtautuu käyttämiinsä esineisiin, ja millä perusteella hän ne valitsee? Tähän kysymykseen etsin vastauksia *Esitys-lehden* Materiaalilnumerosta (3/2014). Louna-Tuuli Luukka (2014) esittää artikkelissaan *Esineen ja esiintyjän liitto*, että esineet voivat toimia jonkinlaisina materiaallisen ja immateriaalisen maailman välittäjinä, ja niillä voidaan kiinnittää katsojan huomio johonkin tiettyyn asiaan ruumiissa tai ilmaista jotain, mihin pelkkä ruumis ei riitä. Esineille voi tehdä asioita, joita ruumiille ei voi tehdä esitystilanteessa: niitä voi paiskoa, hajottaa ja pudottaa. ”Esineen tai muun käsinkosketeltavan materiaalin käyttö esityksessä voi olla hyvä keino välittää kokemus tai kuvata jotain sanomatonta” (Luukka 2014, 20).

Jotkut taiteilijat kokevat esineet kanssaesiintyjinaan ja vertaisinaan toimijoina.

Pääkirjoituksessa Pilvi Porkola ja Tuomas Laitinen (2014) kirjoittavat: ”Taiteilijat voivat rakastaa materiaalejaan kuin lähimmäisiään. Tämä sopii hyvin nykyaikaan, jona ihmisarvon rinnalle nostetaan eläinarvo ja luontoarvo, ja jolloin materiaalikaan ei voi enää olla kuollutta ja manipuloitavaa ainetta vaan lähestyy subjektien arvokasta joukkoa”. Teatterintekijä Pauliina Hulkko (2014) esittää artikkelissaan *Kokemuksen materiaallinen muovautuvuus* ”näyttämön materiaallisen etiikan”, jossa kaikkeen näyttämöllä olevaan, kuten tilaan, lavasteisiin, esiintyjiin, tekstiin, musiikkiin ja äänen suhtaudutaan materiaalina, ja kaikki materiaali on keskenään tasa-arvoista. Hän uskoo, että kaikille elottomille ja eläville materiaaleille on yhteistä se, että ne esiintyvät, eli toimivat aktiivisesti paljastaen oman erityislaatunsa. Ainetta ei tulisi nähdä kuolleena ja instrumentalisoituna, vaan tulisi havaita sen ei-inhimillinen voima (Hulkko 2014, 6).

Kirjoittajat ovat saaneet inspiraatiota uusmaterialistisesta ajattelusta, josta kerron lisää tuonnempana. Kritiikkinä edellä mainittuihin näkökantoihin tulee mieleeni esittää huoli ihmisarvosta: mikäli kaikkea materiaa, elotonta ja elollista, on kohdeltava tasa-arvoisesti, johtaako tämä siihen, että toisia ihmisiä voi kohdella kuten esineitä, jotka kuitenkin ovat elottomia? Maailmankatsomus, jossa esineet nähdään animistisesti

elollisina ja tuntevina kanssaeläjinä ei mystisyydessään vastaa monenkaan arkikokemusta. Minussa herää myös epäily, voiko esineiden rakastaminen vieroittaa ihmisen toisista ihmisistä ja ruokkia himoa kuluttaa, eli hankkia esineitä lisää. Toisaalta esineiden rakastaminen ja niistä huolta pitäminen kasvattaa kynnystä heittää niitä pois ja hankkia uusia tilalle. Performanssitaiteen piirissä törmään välillä siihen, että esineisiin suhtaudutaan fetisistisesti: taiteilijat ovat hurmaantuneita rihkamasta, jota hamstraavat esityksiinsä, mutta kiintymys esineitä kohtaan ei ole kovinkaan pitkäikäistä, ja niitä kulutetaan ja heitetään pois suruttomasti. Tällainen toiminta ei tunnu eroavan kovinkaan paljon kulutuskapitalistisesta käyttäytymisestä, ja on esineiden rakastamisen toinen puoli.

Voisiko performanssitaide sitten olla aineeton, immateriaalinen taiteenlaji? Performansseja, joissa ei käytetä lainkaan esineitä näkee huomattavan harvoin. Olen ollut huomaavinani, että siitä on alalla syntynyt jonkinlainen pieni genre, kun silloin tällöin törmää tapahtumiin, kollektiiveihin ja esityksiin, joita luonnehditaan termillä ”no object”. Ehkä performanssitaiteen kiinteä suhde esineisiin johtuu siitä, että kyseessä on kuvataidelähtöinen taiteenlaji, jonka traditioon vaikuttavat työkaluilla työskentely ja itsensä ulkopuolisen, esteettisen objektin valmistus.

Mikäli kaikki esineet otetaan esitystilanteesta pois, mitä jää jäljelle? Esiintyjän ruumis, tila ja sen infrastruktuuri, katsojat, valo, ääni, lämpötila, liike, puhe, laulu ja niin edelleen. Jäljelle jäävät asiat ovat hyvin perustavanlaatuisia. Kuviteltaessa näistä aineksista tehtyä esitystä tulee mieleen, että se alkaisi helposti lähennellä muodoltaan muita esittävän taiteen lajeja: tanssia, teatteria, mimiikkaa tai puhe-esitystä. Ehkä esineiden käyttö performanssissa voi olla keino erkaantua muusta esittävästä taiteesta: esineet tavallaan esiintyvät itsekin, eikä katsojien huomio ehkä kiinnity niin paljon esiintyjän ilmeiden ja eleiden nyansseihin kuten näyttelijällä, eikä häneltä odoteta puheilmaisun, laulun, näyttelemisen tai tanssin taituruutta. Esineet voivat tuoda jonkinlaista suojaa.

Kun esitystä lähdetään riisumaan objekteista ja rekvisiitasta, jäljelle jäävät esiintyjän ruumis, tila ja infrastruktuuri, jotka muodostavat esityksen materiaalisen perustan. Näin ollen voidaan yksinkertaisesti todeta, ettei performanssitaide ole immateriaalinen taiteenlaji, niin kuin ei ole mikään muukaan taiteenlaji. Ruumiillinen läsnäolo on

performanssin tunnusomaisin piirre, ellei jopa vaatimus. Ruumis manifestoituu lihalisena kappaleena tilassa täyttäen sitä konkreettisena ja ulottuvaisena. Ruumiillinen ja tilallinen oleminen ovat ehkä muutenkin niitä asioita, jotka kiinnittävät meidät materiaaliseen maailmaan ihan missä tahansa hetkessä. Toki performanssitaiteessa voi olla aineettomia tasoja, kuten ei-konkreettisiin asioihin viittaaminen, niin kuin muusakin käsitetaiteessa. Se voi myös olla aineettomampaa verrattuna johonkin toiseen taiteen ilmenemismuotoon, kuten betoniveistokseen, mutta aineetonta se ei ole.

Näin ollen, tunnustaessamme kaiken olemisen materiaalisen perustan, herää kysymys onko edes niin merkityksellistä, käyttääkö taiteilija esityksessään esineitä vai ei. Ehkä esineettömyys on enemmän esteettinen valinta, muodollinen seikka joka ohjaa tulkintaa. Eettisyyden kannalta merkitsevämpää on se, miten esineet on hankittu ja mitä niille tapahtuu esityksen jälkeen.

Materiaalista puhuttaessa täytyy muistaa, että taiteilijan materiaalisuhteen ja koko materiaalin käsitteen voi ymmärtää paljon laajemmin kuin koskettamaan vain esineitä. Tanssija käyttää työssään liikemateriaalia, äänisuunnittelija äänimateriaalia ja kirjoittaja tekstiä, kieltä tai pohdintaa. Materiaali on siis jo itsessään asia, joka liukuu konkreettisen ja ei-konkreettisen, näkyvän ja näkymättömän välillä.

2.3 Performanssitaide ja ympäristöetiikka

Performanssitaide voidaan nähdä ympäristöeettisesti ylivertaisena taiteenlajina siksi, ettei siinä ole välttämätöntä tuottaa maailmaan uusia esineitä, eikä täten myöskään välttämättä tarvita materiaaleja ja työvälineitä niiden tuottamiseen.

Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että performanssitaiteilijat käyttävät työskentelyssään ja tuotannossaan hyvin samanlaisia työvälineitä kuin useimmat ihmiset, vaikka nämä esineet eivät olisikaan käytössä itse performanssiesityksen aikana: tarvitaan autoa, lentokonetta, tietokonetta, matkapuhelinta, kameraa, muistikirjaa, kynää, pöytää, tuolia jne. Performanssitaiteilija ei siis ole mitenkään irrallaan materiaalisesta maailmasta tai sen yläpuolella, vaan riippuvainen monenlaisista esineistä sekä arjessaan että työssään.

Esineiden tuottamisen sijaan esitykset tuottavat usein jätettä. Kaikenlaiset ilmapallot ja muovipussit ovat performanssissa tuttua kuvastoa, ja usein käy niin, että ne muuttuvat esityksen jälkeen roskaksi.

Performanssi- ja esitystaiteessa kansainvälisyyttä ja liikkuvuutta pidetään keskeisinä arvoina, jotka pitävät taiteenlajin elinvoimaisena. Taiteilijan kansainvälistymistä tunnutaan pitävän itsestään selvästi vain positiivisena asiana. Siksi vaikuttaakin olevan jonkinlainen tabu, että kansainvälisyys tarkoittaa käytännössä lentämistä, minkä tiedämme olevan ympäristölle hyvin haitallista. Performanssitaiteen kentän toimintatapa ei siis ole ekologisesti kestävä, eritoten siksi, että mitä pidempiä ovat lennot, sitä saastuttavammaksi kulttuurien välinen vuoropuhelu muodostuu. Suomessa performanssitaiteilijan on erilaisten avustusten joukosta helpointa saada matka-apuraha, mikä tarkoittaa käytännössä kulttuuriin tarkoitettujen rahojen välillistä siirtämistä lentoyhtiöille. Täytyykin miettiä, pitäisikö kansainvälisyyden sijaan tai rinnalla pyrkiä näkemään positiivisia puolia paikallisessa toimimisessa. Ainakin ekologisen ylemmyyden ajatuksesta täytyisi luopua, mikäli lentämisen halutaan vastaisuudessa-kin olevan olennainen osa performanssitaiteen kentän toimintatapa.

Hyvän ekologisen potentiaalin performanssitaiteelle kuitenkin antaa se, ettei se ole millään tavalla kulutuksesta riippuvaista. Se ei edellytä minkään tietyn tilan tai materiaalin käyttöä, kuten esimerkiksi valokuvaus tai elokuva, vaan voi joustavasti inspiroitua mistä tahansa tilasta tai materiaalista.

2.4 Uusmaterialismi, Latour ja Serres

Esitys-lehden Materiaali-numeron (3/2014) kirjoittajat viittaavat pohdinnoissaan uusmaterialistisiin ja posthumanistisiin teorioihin, joissa kyseenalaistetaan perinteisiä länsimaalaisen ajattelun dualistisia kahtiajakoja, kuten subjekti-objekti, luontokulttuuri, luonto-ihminen tai eläinihminen. Niiden mukaan objektien ja materiaalien rooli on filosofiassa laiminlyöty ja ne on nähty vain passiivisesti muokattavissa olevana aineena, kun todellisuudessa täytyisi huomioda materiaalin vaikuttavuus, toimijuus ja sen asettamat mahdollisuudet ja rajat ihmisen toiminnalle. Tiettyjen materiaalien esiintyminen tietyillä alueilla on vaikuttanut kulttuurien paikalliseen kehittä-

tymiseen, tai pikemminkin ollut erottamaton osa sitä. Mikäli jollakin alueella on esimerkiksi ollut maankuoressa tietty mineraaliesiintymä, on se mahdollistanut sen, että ihmiset ovat voineet ottaa metallin käyttöön ja jalostaa siitä vaikka työkaluja. Tällä taas on ollut käänteentekevä vaikutus kulttuurin kehityksessä, se on muuttanut kivi-kauden rautakaudeksi. Jollakin toisella alueella taas samaa mineraaliesiintymää ei ole ollut, joten kulttuuri on lähtenyt kehittymään johonkin toiseen suuntaan. Ihminen ei siis ole yksiselitteisesti muokannut materiaaleja, luontoa ja maapalloa, vaan aineelliset resurssit, maapallo ja luonto ovat muokanneet ihmistä (ks. esim. Hulkko 2014, Laitinen & Porkola 2014, Kausalainen 2014).

Samaa ajatusta voi soveltaa myös omassa arkikokemuksessa. Kauppojen valikoimat vaikuttavat rajattomilta, mutta todellisuudessa ne materiaalit ja työkalut, jotka todella ovat saatavilla omassa elinpiirissäni asettavat rajat sille, mitä minun on mahdollista tehdä, niin taiteen kuin muunkin elämän saralla. Kukin aine on myös omalla tavallaan muovautuvaa ja muokattavissa, sillä on oma ominaislaatunsa. Jos veistoksen materiaalina käytetään vaikka puuta, johtaa se tietyn tyyppiseen lopputulokseen.

Tieteen ja teknologian kehitys ovat yhtä lailla sidoksissa materiaan. Jotta meillä voisi olla kännyköitä ja laitteita, jotka mahdollistavat elämän virtuaalitodellisuudessa, on ensin louhittava maankuoresta mineraaleja, joita näiden laitteiden valmistamiseen tarvitaan. Samoin tietyn kemiallisen kokeen tekeminen laboratoriossa edellyttää juuri oikeanlaisia välineitä. Laboratorion täytyy olla tietyllä tavalla varustettu ja järjestetty, jotta kokeiden tekeminen siellä olisi mahdollista – tarvitaan siis assistenttia, siivoojaa ja esineiden joukkoa, jotka tämän mahdollistavat. Tiede on siis riippuvaista tiettyjen esineiden ja infrastruktuurin näkymättömästä kierrosta kehittyäkseen.

Uusmaterialistinen ajattelu on saanut inspiraatiota ranskalaiselta filosofilta Bruno Latourilta, jonka keskeisiä käsitteitä referoin Jaakko Husan ja Juha Suorannan (1998) tulkintojen pohjalta artikkelista. Latourin tausta on tieteen sosiologiassa. Hänen oivalluksensa muun muassa edellä mainittuun laboratorioon liittyen on se, että laboratorion kulttuurinen käytäntö, tiedemiesten sosiaalinen piiri eli ”heimo”, vaikuttaa siihen, minkälaisia tieteellisiä tuloksia maailmasta tuotetaan. Tieteelliset tulokset eivät siis kuvaa parhaiten maailmaa sinällään, vaan tieteen tekijöiden itsensä antropologiaa,

eli tieteelliset faktat ovat luonteeltaan konstruktiiivisia, niitä ei löydetä vaan tuotetaan. (Husa & Suoranta 1998.)

Latourin tuotannon keskeinen termi on ”kopernikaaninen vastavallankumous”. Sen idea on hylätä kantilaisesta filosofiasta peräisin oleva ja modernia yhteiskuntaa määrittävä ajatus luonnon ja yhteiskunnan erittelystä kahteen eri kategoriaan. Latour katsoo, että maailma on nähtävä yhtenä ja selityspohjaa asioille on etsittävä näiden kahden kategorian väliseltä alueelta, sillä niiden tasot ovat jo lähtemättömästi kietoutuneet toisiinsa. Jaottelun virheellisyyden osoittavat hybridit, joiden määrä on viime aikoina huomattavasti lisääntynyt. Hybridit ovat asioita, jotka eivät selkeästi asetu kumpaankaan kategoriaan, vaan ovat jotakin niiden väliltä. Esimerkiksi reiät otsonikerroksessa ovat inhimillisen toiminnan seurausta, mutta niitä ei voi kutsua täysin ihmisen aikaansaamiksi, kuin ei myöskään täysin luonnollisesti syntyneiksi. Toinen esimerkki on siittiöiden määrä, joka synteettisyyden lisääntyessä on kääntynyt miehillä voimakkaaseen laskuun. Näitä ilmiöitä ei voi kategorisoida yksioikoisesti joko luontoon tai yhteiskuntaan liittyviksi, mikä osoittaa, että käsityksemme maailmasta täytyy päivittää. (Husa & Suoranta 1998.)

Latour on saanut innoitusta niin ikään ranskalaiselta filosofilta Michel Serresiltä, jonka ajatuksia Turo-Kimmo Lehtonen (2015) tulkitsee artikkelissaan *Serres, objektit ja maailmanobjektit*. Serresin mukaan ihmisen ja luonnon suhde on järjestettävä uudelleen. Uudenlaisen luontosuhteen on perustuttava symmetriaan ja tasapainoon eli vastavuoroiseen toimijuuteen, symbioosin tunnustamiseen, eikä käsitykseen ihmisen herruudesta ja luonnon pitämisestä itseisarvottomana materiaalivarastona. Koska ihminen nykyään vaikuttaa luontoon maailmanmittakaavassa, on Serresin mukaan luotava kaksisuuntainen luontosuhde, jota hän kutsuu Luontosopimukseksi (vrt. Yhteiskuntasopimus). (Lehtonen 2015.)

Lehtosen (2015) mukaan Serres ei hylkää ongelmallisiksi koettuja subjektin ja objektin käsitteitä, vaan pyrkii löytämään niille uudenlaiset, mielekkäät määritelmät ilman oletusta ihmistoimijuuden erityisluonteesta. Serres puhuu kiertävistä objekteista eli ”kvasiobjekteista”, jotka vetävät puoleensa pisteitä. Nämä pisteet määrittävät ”kvasisubjekteiksi” suhteessa kvasiobjekteihin. Kvasiobjektit siis kiertävät kvasisubjek-

tien välillä yhdistäen niitä toisiinsa ja pitäen subjektien ryhmää kasassa. Kvasisubjektien joukko muodostaa Serresin termein ”kollektiivin”.

Kollektiivi eli yhdessäolo täytyy nähdä riippuvaisena niitä yhdistävistä objekteista. ”[...]kollektiivi ei onnistu muotoutumaan ilman, että siinä kiertää elementti, jota olen nimennyt kvasiobjektiksi; se voi olla joukkueen pallo, rauhanpiippu sopimukseen vihdoon päässeiden kesken, juomajuhlien tai ehtoollisen yhteinen malja taikka markkinoiden pikkuraha. Tällainen kierto täytyy olla, jotta hajautuneesta moninaisuudesta tulisi kollektiivi. Sitä ei konstituoi sopimus (emme tiedä, missä se on kirjoitettu), se ei ole tahto (emme ikinä löydä sen subjektia), se on aivan yksinkertaisesti pelipanos, joka kulkee ruumiilta toiselle. Ei ole objektia ilman kollektiivia, ei ole ihmiskollektiivia ilman objektia.” Objektien tarkastelu johtaa myös havaintoon aikalaisuudesta: ne objektit, jotka milloinkin ovat kiertäneet ihmisten välillä kuvaavat omaan aikaansa ja ne objektit jotka välillämme nykyään kiertävät kertovat siitä, keitä me olemme nyt (esim. kännykät). (Lehtonen 2015.)

Serresin termi ”maailmanobjekti” viittaa esineeseen, joka yhdistää kaikki maailman ihmiset toisiinsa yhdeksi suureksi ihmiskollektiiviksi eli globaaliksi ihmiskunnaksi. Maailmanobjekti on esimerkiksi ydinpommi, jonka tuhovoima riittäisi hävittämään kaikki ihmiset. Niitä ovat myös ydinjäte ja pienen pieni muoviroska, joka levitessään ympäristöön vaikuttaa ihmiseen kaikkialla maailmassa tehden maapallosta yhteisen laivan, ”josta ei pääse pois mutta jonka ohjaamiseen me kaikki osallistumme” (Lehtonen 2015.)

2.5 Ruumiin tilallisuus

Esityksen materiaalisen perustan luovat siis ruumis ja tila. Ruumiiseen ja toisen ihmisen ruumiin katselemiseen liittyy monenlaisia ulottuvuuksia: siihen vaikuttavat ruumiin ulkonäkö, ikä, sukupuoli, liike ja katsojan katseen ja esiintyjän väliset valtasuhteet. Mikään ruumiillinen toiminta ei voi tapahtua ilman tilaa. Tila myös luo esitykselle kontekstin, maiseman, jota vasten se tapahtuu, ja myös tulkinnallisen puitteen. Mikään tila ei ole neutraali, mutta jotkut tilat ovat esityksille konventionaalisempia kuin toiset, ja ohjaavat katsojia toimimaan totutuilla tavoilla (esim. tila jossa

on lava ja katsomo). Tilan voi käsittää paikkana, mikäli siihen liittyy erityistä historiaa, toistuvan toiminnan tuottamaa tuttuutta ja eletyn elämän mukanaan tuomia merkityksiä. Taiteen, myös performanssitaiteen piirissä puhutaan paljon paikkasidonnaisuudesta: siitä, että jokin esitys käyttää hyväkseen tai kommentoi sitä nimenomaista paikkaa, jossa se esitetään. Myös konventionaaliseen esitysympäristöön, esim teatteritilaan voi suhtautua paikkasidonnaisella kiinnostuksella esimerkiksi tuomalla näkyville sen infrastruktuuria ja niitä totunnaisia käyttäytymiskaavoja, joita tuntuu ehdottavan.

Yritän päästä käsiksi siihen, minkälainen suhde kehoon ja tilaan on taiteen ammattilaisella, joka käyttää omaa ruumistaan työvälineenään. Uskon näin pääseväni lähelle jotakin perustavanlaatuisia teemoja, jotka liittyvät kehon käyttämiseen esitystilanteessa ja kehollisuuteen ylipäättään.

Etsin vastauksia tanssija ja koreografi Leena Rouhiaisen (2007) *esseestä Matka paikantuneeseen tilaan: tanssijan, arkkitehdin ja äänisuunnittelijan performatiivisen työn aineksia*, jossa hän pohtii tanssimisen kokemusta ja esittelee fenomenologisia näkemyksiä ruumiin tilallisuudesta.

Rouhiainen kuvaa, kuinka tanssijana hänen kokemuksensa kietoutuvat vahvasti liikkumiseen. Samaan aikaan liikkumisen harjaannuttaminen saa hänet ”asuttamaan, kiinnittymään ja tunnistamaan se paikan, joka ruumiini on”. Ruumiin voi siis kokea sitä kautta, että se liikkuu tilassa, samalla kun ruumis on itsessään tila. Rouhiainen kertoo saaneensa välineitä ajatteluunsa ranskalaiselta fenomenologilta Maurice Merleau-Pontylta, etenkin hänen pääteoksestaan *Havainnon fenomenologia (Phénoménologie de la perception, 1945)*, jossa Merleau-Ponty pohtii ruumista tilallisena ilmiönä. Se toiminnallinen ja käytännöllinen tapa, jolla ruumis kytkeytyy maailmaan, on tilan alkuperä. Tilan kokemus syntyy siitä, kun liikkuva ja ruumiillinen subjekti kohtaa ympäristönsä, ja ruumiin orientaatio vaikuttaa merkittävästi siihen, minkälaisia havaintoja maailmasta teemme (Rouhiainen 2007, 86).

Maailmassamme on monenlaisia tiloja moniin eri käyttötarkoituksiin, ja elämämme on ikään kuin tilasta toiseen siirtymistä. Ruumis ei myöskään asetu tilaan kappalemaisesti vaan ”elää ja asuttaa tilaa”. Ihmisen liikkeet ja toiminta muokkaavat ympä-

ristöä samoin kuin ympäristö vaikuttaa siihen, miten siinä on mahdollista liikkua. Erilaiset tilat saavat eri merkityksiä sen mukaan, miten toimemme ja liikkeemme jäsentävät niitä. Tämä synnyttää hiljaista tietoa, miten asettaa kehomme erilaisiin tiloihin: matalassa käytävässä liikumme vaistomaisesti kumartuneina. ”Eletty ja liikkuva ruumiimme mahdollistaa, että voimme kokea muun muassa asioiden tai esineiden olevan meitä lähellä tai kaukana, ylä- tai alapuolellamme, edessämme tai takanamme, suuria tai pieniä” (Rouhiainen 2007, 87.)

Ruumiimme on samaan aikaan sekä aistiva että aistittu, johon kaikki ympärillä oleva ja toiset ruumiit suhteutuvat: se on sekä havaitseva, että havainnon kohteena oleva. Tällä on merkittävä vaikutus maailmasuhteellemme: samaistumme havainnon kohteisiimme, olioihin ja objekteihin, kuitenkin samaan aikaan tiedostaen eroavuutemme niihin. Emme ole koskaan täysin samanlaisia, emmekä myöskään täysin erilaisia havainnon kohteiden kanssa. Ruumiin rajat ovat joustavat: esineet ja ympäristöt voivat toimia ruumiin jatkeina. (Rouhiainen 2007, 88.)

Tanssin ja tanssijan erottaminen toisistaan on monimutkainen kysymys. Tanssiessaan tanssija on itse tanssi, sen ruumiillistuma, mutta toisaalta koreografia on asia, jonka voi siirtää tanssijasta toiseen, ja jonka olemus on jollain tapaa tanssijasta irrallinen. Idea koreografiasta syntyy jo ennen kuin kukaan tanssii sitä. Tanssiesityksen katsojilla menee usein sekaisin se, mikä osa tanssista on tanssijan suoritusta ja mikä koreografiaa, ja näitä on myös vaikea arvottaa toisistaan erotettuna (Nadel 2003, 205). Kaikkien koreografioiden muovattavana materiaalina toimivat samat ainekset: tila, aika ja energia. Mikään liike tai tanssi ei toteudu ilman tilan täyttämistä, ajan kuluttamista ja energian käyttämistä.

Esseessään Leena Rouhiainen (2007) pohtii myös levon käsitettä. Levon voi nähdä liikkeen vastakohtana, stabiliteettina, johon suhteutettuna tunnistamme muutoksen ja liikkeen. Näin liike ei ole ajateltavissa ilman lepoa: lepo on kaikkien liikkeiden lähtökohta ja määränpää. Toisaalta levon voi ajatella liikkeen yhtenä osa-alueena, joka eroaa muusta liikkeestä vain laadullisesti. Absoluuttista stabiliteettiahan ei ole olemassa: sisäelinten toiminnot ja ajatukset jatkavat liikettään näennäisestä levosta huolimatta. (Rouhiainen 2007, 96.)

Tanssissa ja performanssissa on yhteistä niiden katoava luonne: esitys on olemassa vain oman keston ajan, mutta materiaaliseksi sen tekee ennen kaikkea sen paikantuminen ruumiiseen ja tilaan. Tanssiminen tai performanssi siis tapahtuu tekijän ruumiissa erityisen tila-aika kehyksen sisällä, eikä ole sellaisenaan toistettavissa. Toisaalta voidaan ajatella, että kaikki muukin toiminta, esimerkiksi kirjoittaminen tapahtuu myös tekijänsä ruumiissa, ja näin ollen myös kirjoittamista voidaan tarkastella performatiivisena, ruumiillisena ja sitä kautta myös tilallisena aktiona. Toiminta tosin tähtää hyvin erilaiseen lopputulokseen.

Tanssin dokumentointi on, kuten performanssissa, tuottanut päänvaivaa koko sen historian ajan. Kirjallisten kuvausten ja piirustusten avulla on pystytty saamaan melko hyviä aavistuksia siitä, minkälaista barokin tanssi on ollut. Sittemmin on kehitetty erilaisia notaatiojärjestelmiä, jotka ovat ikään kuin nuotteja, joiden avulla jokin tietty tanssi pystytään rekonstruoimaan sen jälkeen, kun se on kadonnut viimeisenkin työryhmäläisen lihasmuistista. Notaatiojärjestelmä on edelleen käytössä, ja sen uusimman versio kulkee nimellä ”Language of Dance”. Tietokoneohjelman avulla nuottimerkinnöistä pystytään tehdä havainnollistava mallinnos. Tanssin ammattilaiset pitävät videota kuitenkin vajavaisena dokumentaation muotona sikäli, että se tuottaa kaksiulotteista kuvaa, kun tanssi taas on aina kolmiulotteista. (Hutchison Guest 2003, 217-220.)

Objektitaiteella on se ominaisuus, että se on ikuista, ihmisiä ylittävää. Elävä taide taas tapahtuu tässä ja nyt, se on katoavaista ja kuolevaa kuin elämä itse.

3 KUVA-ANALYYSIT: YOKO ONO JA KATE MCINTOSH

Olen valinnut opinnäytetyöhöni kaksi esimerkkiteosta: Yoko Onon *Cut Piece* (1964) sekä Kate McIntoshin *We Breathe* (2012), joista ensimmäinen on taidehistorian klassikko, toinen taas edustaa nykytaidetta. Analysoin näitä teoksia katoamisen, materiaalisuuden ja aineettomuuden näkökulmista.

2.1 Yoko Ono: *Cut Piece*

Ensimmäisessä versiossaan teoksesta *Cut Piece* Yoko Ono istuu polvillaan konserttisalin lattialla pukeutuneena asiallisen juhlaiviin, mustiin vaatteisiin edessään sakset. Ilmoitetaan, että yleisön jäsenet saavat mennä yksi kerrallaan lavalle ja leikata pienen palan Onon vaatteista ja ottaa sen mukaansa. Koko performanssin ajan Ono pysyy ilmeettömänä, puhumattomana ja liikkumattomana, katsojien leikatessa vaatteita pala palalta hänen yltään. Teos päättyy esiintyjän päätöksestä, eli oletettavasti hänen poistuessaan lavalta (dokumentaatioissa teoksen loppua ei näytetä).

Ono esitti *Cut Piecen* ensimmäisen kerran kotimaassaan Japanissa 20. päivä heinäkuuta 1964 Yamaichi Concert Hallissa Kiotossa. Tuolloin 31-vuotias Ono oli suhteellisen tuntematon nuori taiteilija, “maailman tunnetuin tuntematon taiteilija” (“the world's well known unknown artist” ks. Concannon 2008), eikä hän ollut vielä aloittanut suhdettaan The Beatles-yhtyeen John Lennonin kanssa, josta myöhemmin päättyi laajaan, negatiivissävytteiseen julkisuuteen. Ono oli itse esiintyjänä teoksessa tietävästi viisi kertaa vuosien 1964-1966: kaksi ensimmäistä esitystä Japanissa, seuraavat New Yorkissa ja Lontoossa. Vuonna 2003 hän esitti teoksen uudestaan (reenactment) 70-vuotiaana, yli 30 vuoden tauon jälkeen.

Ono myös muotoili esityksestä partituurin Fluxus-tyyliin, antaen luvan kenelle tahansa esittää teosta missä ja milloin tahansa. Alkuperäinen partituuri on seuraavanlainen:

Cut Piece

First Version for single performer:

Performer sits on stage with a pair of scissors placed in front of him.

It is announced that members of the audience may come on stage—one at a time—to cut a small piece of the performer's clothing to take with them.

Performer remains motionless throughout the piece.

Piece ends at the performer's option.

Vallitsevan feministisen luennan valossa on huomionarvoista, että Ono käyttää partituurissaan mieheen viittaavaa he-pronominia. Vuoden 1971 Grapefruit-julkaisussaan

Ono erikseen toteaa, ettei esiintyjän tarvitse olla nainen. *First version*, ensimmäinen versio, viittaa siihen, että partituurilla on olemassa myös jatko-osa. Toisessa versiossa (*Second version for audience*) yleisön jäsenille jaetaan sakset, ja he voivat alkaa leikata paloja toistensa vaatteista. Tätä versiota ei ole tiettävästi koskaan esitetty.

Teoksen tänä päivänä suosituin ja vallitsevin tulkinta on feministinen teoria, jonka mukaan teos kommentoi taidehistoriaa, jossa alaston naiskeho nähdään ikään kuin ”neutraalina” aiheena asetelmien ja maisemien jatkeena. Teos paljastaa, kuinka todellisuudessa brutaali on naiskehon riisumisen akti. Se haastaa katsojan ja taideobjektin välisen neutraaliuden tekemällä katsojasta valtaa käyttävän aktiivisen toimijan passiivisen ja anonyymien sivustaseuraajan sijaan. *Cut Piece* demonstroi, kuinka katselu ilman vastuuta voi vahingoittaa tai jopa tuhota havainnon kohteen (Reckitt & Phelan 2001).

Yoko Ono oli mukana 1960-luvun Yhdysvalloissa syntyneessä Fluxus-liikkeessä, joka kansainvälistyi nopeasti. Liikkeen kantava ajatus oli taiteen vapaa virtaavuus ja konventionaalisten esitystapojen haastaminen. Fluxus-taiteilijat tekivät taidetta usein halvoista ja kaikille saavutettavista materiaaleista ja puhuivat sen puolesta, ettei taideoksen tarvitse olla vaikea, perusteltu tai suuri kertomus. Aatteeseen kuului myös tekijyyden liudentuminen siten, että teoksista kirjoitettiin ”scoreja” eli partituureja, eräänlaisia käsikirjoituksia, joissa teoksen tapahtumat oli tiiviisti selitettynä ohjeen kaltaisesti (tästä esimerkkinä Yoko Onon partituuri). Monet partituurit olivat myös sellaisia, joita kukaan ei koskaan esittänyt. Ne toimivat ikään kuin kehoituksena kenelle tahansa toteuttaa performanssi missä tahansa, haastaen taiteilijan ylemmyyttä ja yksinoikeutta omaan ideaansa ja teoksen koskematonta pyhyyttä. Partituureista koottiin ”Performance work book” jossa on käsikirjoituksia monilta taiteilijoilta. Liikkeeseen kuuluivat sen eri vaiheissa muun muassa Nam June Paik, George Maciunas, Joseph Beuys ja John Cage.

Liikkeen yksi voimahahmo ja alullepanija oli muusikko John Cage, joka uudisti musiikkia ja haastoi erityisesti klassisen musiikin esittämisen konventioita. Siksi on huomionarvoista, että *Cut Piece* tapahtuu nimen omaan konserttisalissa, kuten monet aikalaiset Fluxus-teokset. *Cut Piece* ei kuitenkaan ole Fluxus-taidetta puhtaimmillaan. Siinä on ainutlaatuisia, hienovaraisia merkitystasoja ja poetiikkaa, jotka kuvaa-

vat enemmän pikemminkin tekijäänsä kuin aikaansa. Partituurit olivat myös olennainen osa Yoko Onon omaa tuotantoa, niin sanotut ”Instruction piecet”, ohjeenkaltaiset tekstiteokset, jotka olivat paperille kirjoituskoneella kirjoitettuna gallerian seinällä tai kirjassa. Niissä katsojaa ohjeistettiin tekemään jokin yksinkertainen teko, tai vain kuvitella tekevänsä sitä, esimerkiksi kuunnella maapallon pyörimisen liikkeestä tulevaa ääntä.

Täytyy muistaa, että 1960-luvun puolivälissä performanssi oli hyvin tuore taiteen muoto ja Onoon viitattiin usein *avant garde* taiteilijana tai radikaalina. Koska esitys tapahtui konserttisalissa, monet katsojat luulivat tulleensa katsomaan perinteistä konserttia. Kun Ono esitti teoksen Tokiossa 1964, japanilaisen lehdistön aikalaiskritiikissä kirjoitettiin seuraavaa: ”Joku saattaa todeta, että 'olemassaolon ele on esitetty' ja kumartaa päänsä, kun taas toiset saattavat sanoa, että 'yhtäkään ääntä ei tuotettu, antakaa rahani takaisin' ja nostaa kätensä ilmaan. Joka tapauksessa, *avant garde* musiikki on mysteerinen asia.” Tämä tulkinta on kaikkea muuta kuin feministinen. Vuonna 1968 New Yorkilaisessa ”herrasmiesten lehdessä” *TABissa* julkaistu lyhyt artikkeli esityksestä oli otsikoitu: “The Hippiest Artistic Happening: ‘Step Up and Strip Me Nude.’” Kirjoituksessa kerrotaan japanilaisesta ihanuudesta, joka ei itse ota pois vaatteitaan, vaan miehet, jotka yleensä ovat tottuneet huutelemaan yleisön joukosta ”Ota ne pois!” saavat nyt kullannarvoisen tilaisuuden tehdä sen itse. Esitystä siis verrattiin strip tease show'hun. Ironista kyllä, artikkeli julkaistiin vain viikkoja ennen kuin Onon ja Lennonin suhde tuli julkisuuteen, minkä jälkeen Onoa alettiin lehdistössä kuvata yksinomaan rumaksi (ks. Concannon 2008).

Japanissa esitetyillä kerroilla yleisön käytös oli hyvin asiallista ja kunnioittavaa, lukuun ottamatta ensimmäisessä esityksessä sattunutta välikohtausta, jossa yleisöstä lavalle tullut mies tempaisi sakset ilmaan osoittaen niillä kohti Onoa, ikään kuin aikoi puukottaa häntä. Tätä kesti kuitenkin vain sekunteja, minkä jälkeen mies jatkoi leikkaamista normaalisti. New Yorkissa taas yleisön käytös oli hyvin asiatonta ja seksuaalisesti aggressiivista. Videotaltioinnista pystyy aistimaan, kuinka epämukava olo Onolla on.

Vaikka Ono ei olekaan varsinaisesti kiistänyt feminististä tulkintaa, hänen omat lausuntonsa siitä, ”mitä teos tarkoittaa” tai mikä ovat sen lähtökohdat, ovat vaihtelevia

ja ristiriitaisia, eivätkä ainakaan mene yksi yhteen feministisen tulkinnan kanssa. Vuonna 1974 japanilaiseen lehteen kirjoittamassaan omaelämäkerrallisessa esseessä Ono puhuu siitä, kuinka perinteisesti taiteilijan ego on hänen teoksensa, eli se, mitä hän antaa katsojille. Ono otti tavoitteekseen luoda teoksen ilman taiteilijan egoa, ja pitkällisen ajattelun tuloksena syntyi *Cut Piece*. Sen sijaan, että taiteilija antaisi yleisölle sen, mitä itse haluaa antaa, taiteilija antaakin sen, mitä yleisö haluaa ottaa. Ono kertoo, että oli tärkeää, että yleisö sai leikata juuri sieltä mistä halusi ja pitää palasen itsellään. Olennaista oli myös se, että vaatteet, jotka hänellä oli yllään, olivat oikeasti hänen parhaimmat ja kalleimmat vaatteensa. Tuohon aikaan köyhälle Onolle oli raskasta menettää osa vaatevarastostaan esitys esitykseltä, mutta istuessaan yleisön edessä hän tunsi tekevänsä oikein, sillä jakamisen ele oli aito. Ono kuvaa tilannetta pyhäkaltaisena: yleisö oli äänetön kuin pidätellen henkeään, kun hän itse tuijotti avaruuteen, tunsi rukoilevansa ja koki uhraavansa itsensä vapaaehtoisesti.

Ajatuksella vapaaehtoisesta antamisesta ja itsensä uhraamisesta oli taustansa buddhalaisuudessa. Ono kertoo saaneensa inspiraatiota tarinasta, joka hänen sanojensa mukaan menee seuraavasti: Buddha jättää linnansa ja vaeltaa vaimonsa ja lastensa kanssa kohti vuotta aikomuksenaan meditoida. Matkan varrella hän kohtaa miehen, joka haluaa Buddhan lapset. Buddha antaa hänelle lapsensa. Tämän jälkeen joku haluaa Buddhan vaimon, joten tämä antaa hänelle vaimonsa. Sitten jollakin on kylmä, ja Buddha antaa hänelle vaatteensa. Lopulta tulee tiikeri, joka haluaa syödä Buddhan, joten Buddha antaa tiikerin syödä hänet, ja syömisen hetkellä hän valaistuu. Tarina kertoo Onon mielestä totaalaisesta, epäitsekästä antamisesta eikä loogisesta, järkevästä oman jakamisesta, jossa on taka-ajatuksena itselle saatu hyöty.

Vuoden 2003 toisinnossa oli Onon mukaan kyse maailmanrauhan toiveesta, anti-rasistisesta, anti-seksistisestä ja ikäsyrynnän vastaisesta eleestä, johon vaikuttivat New Yorkin 9/11 terrori-iskun tapahtumat. Esitys ei ollut suunnattu taideyleisölle vaan massamedialle maailmanlaajuisesti, se esitettiin Pariisissa ja sitä mainostettiin lehtien etukansissa. Ono toivoi eleellään laukaisevansa uudestaan 1960-luvun rauhanliikkeen, jossa oli itse ollut näkyvänä hahmona, ja jonka aikaan *Cut Piecen* ensimmäiset esitykset tapahtuivat. Ono jos kuka oli itse saanut kokea rasismia, seksismiä ja sittemmin ikäsyryntää. Hänestä tuli vihattu hahmo aloitettuaan suhteensa tuolloin naimisissa olleen John Lennonin kanssa, ja ihmiset syyttivät häntä kodinrikko-

jaksi ja Beatlesin hajottajaksi. Vuoden 2003 esityksessä hän istuu tuolilla kasvoillaan sisäänpäinkääntynyt hymy. Tapahtuman tekee hurjaksi esitysten välille muodostunut taiteilijan elämänkaari ja se, kuinka erilaisena hahmona taiteilija nyt päästää tuntemattomat ihmiset iholleen teräaseen kanssa.

Ono siis ohjeisti partituurinsa tulkitsemista siten, että esiintyjä voi olla joko mies tai nainen. *Cut Piece* onkin nähty useaan kertaan miesten esittämänä, esimerkiksi vuonna 1968 galleristi, manageri ja luennoitsija Jon Hendricks esitti sen oppilailleen. Tuolloin hänen kokemuksessaan nousi vahvimmin pinnalle se, kuinka opettajan ja oppilaan välinen hierarkia käännettiin pääläelleen ja kuinka ele haastoi auktoriteetin roolia. Feministinen tulkinta teoksesta jollakin tapaa vesittyy, kun esiintyjänä on mies. Miehen ollessa esiintyjänä mieleen tulevat maskuliinisuuden ja auktoriteetin mureneminen, mutta jos sukupuoli siirretään tulkinnasta syrjään, esiin nousevat laajemmat teemat esiintyjän (ihmisen) haavoittuvuudesta sekä yleisösuhteesta, siitä, kuinka tässä teoksessa esiintyjä on oikeastaan yleisö, ja yleisö myös määrittää teoksen sisällön. Mielenkiintoista on myös pohtia partituurin ja alkuperäisen esityksen suhdetta. Onon esittämät ensimmäiset esitykset mieltää helposti ”autenttiseksi” teokseksi ja partituurin jonkinlaiseksi dokumentaatioksi siitä. Toisaalta voitaisiin ajatella, että kaikki esitetyt versiot *Cut Piecen* partituurista ovat samanarvoisia ja yhtä autenttisia tulkintoina samasta tekstistä.

Cut Piece on performanssi- ja käsitetaiteen suuri klassikko ehkä siksi, että se mahdollistaa tulkintojen viemisen niin moniin eri suuntiin, ja on teoksena niin auki, että kullakin katsojalla on mahdollisuus täyttää se omilla tunteillaan ja ajatuksillaan. *Cut Piece* voidaan nähdä syvästi feministisenä teoksena, joka kommentoi naisen ja katsojan katseen välistä subjekti-objekti-asetelmaa. Sen voi myös nähdä hengellisyyteen ja altruismiin liittyvänä teoksena, jossa ihminen luopuu kaikesta omistamisesta muiden hyväksi. 1960-luvulla se yhdistettiin Vietnamin sotaan ja rauhanliikkeeseen.

Cut Piece on hurja teos monestakin syystä. Siinä hauras, haavoittuvainen keho on yksin valokeilassa, kun tuntemattomat ihmiset voivat kohdella häntä arvaamattomalla tavalla. Saksilla voi potentiaalisesti tehdä väkivaltaa. Mikäli aggressiota esiintyjää kohtaan tapahtuu esityksen aikana, voidaan kysyä, kenen vastuulla se on? Yleisön keskuudessa saattaa tapahtua eräänlainen vastuunsiirto itseltä joukolle, kun tekijöitä on monta, ja sellainen ajattelukaava, että myös väkivalta tai törkeä käytös tapahtuu

ikään kuin esiintyjän kehoituksesta, joten hän jollakin tapaa ansaitsee sen. Tilanne mahdollistaa myös voieristisen ja seksuaalisesti latautuneen suhtautumisen esiintyjään, koska häneltä riisutaan vaatteita.

Materiaalit ovat Onon teoksessa hyvin minimaaliset: vaatteet ovat hänellä jo valmiiksi päällään, joten oikeastaan ainoa objekti, joka tilaan on tuotu, on sakset. Teko viittaa materiaalittomuuteen siten, että kangas pala palalta hupenee ja poistuu lavalta hajoten tilaan (ja esityksen jälkeen vielä laajemmalle), samoin kuin maatuva orgaaninen kappale hajoaa pienemmiksi ja pienemmiksi osiksi levittyen ympäristöön. Materiaalia otetaan pois, tyhjennetään, ja tämä voi johtaa jonkinlaiseen aineettomaan tilaan, esiintyjän henkistymiseen hänen luovuttuaan suojaavista, kulttuurisidonnaisista ja identiteettiä rakentavista vaatteista. Näin minimaalisessa teoksessa ajatuksen käytössä olevista materiaaleista voi laajentaa koskemaan konserttisalia, lavaa, himmeä spottivaloa ja yleisöä, kutakin yleisön osanottajaa omanlaisenaan esiintyjänä ja toimijana.

2.2 Kate McIntosh: *We breathe*

Kate McIntosh esitti performanssi-installaation *We breathe* New Performance Turku Festivalilla Turussa vuonna 2012, jonka videodokumentaatio on katsottavissa YouTubessa. Teos koostuu kahdesta osasta, joiden molempien kesto on kolme tuntia. Molemmat osat tapahtuvat samassa galleriatilassa (Galleria Berner), joka on tyhjä ja askeettinen ja valaistu hämärähkösti lattialla olevilla loisteputkilampuilla. Ensimmäisessä osassa esiintyjä hengittää punaiseen ilmapalloon taukoamatta kolmen tunnin ajan siten, että ilmapallo täyttyy aina hengitettäessä ulos ja kutistuu hengitettäessä sisään. Hän vetää ilmeisesti happea sisään nenän kautta, sillä muuten esityksen toteuttaminen vaikuttaisi fyysisesti mahdottomalta. Esiintyjä on pääasiassa seisaallaan ja hengittäminen vaikuttaa ilmeisen raskaalta. Toisessa osassa esiintyjä makaa lattialla ja puhaltaa jokaisella uloshengityksellä saippuakuplia. Kuplat alkavat hiljalleen täyttää huonetta ja haudata esiintyjää alleen sammakonkutua muistuttavana massana. Esiintyjä siirtyilee tilassa ja vaihtelee asentoa kolmen tunnin aikana, pysyen suurimman osan ajasta makuultaan.

Kate McIntosh (s.1974) on Brysselissä vaikuttava taiteilija, joka käyttää välineinään performanssia, teatteria, videota ja installaatiota. Alun perin hän on kotoisin Uudesta Seelannista, ja on koulutukseltaan tanssija. Töissään hän käsittelee usein taiteilijan ja katsojien fyysisyyttä, objekteilla ja materiaaleilla leikkimistä ja niiden ”väärin käyttöä” sekä esityksen yleisösuhdetta.

Lähden tulkitsemaan teosta ruumiillisen eletyn tilan käsitteen kautta. Ensimmäinen osa on muodoltaan syklinen; ilma kiertää keuhkoista ilmapalloon, eikä tilassa tai tilanteessa tapahdu muutosta esityksen aikana. Toisessa osassa suunta on kasvava: kuplat alkavat hiljalleen täyttää tilaa muuttaen sitä joksikin muuksi. Ensimmäisessä osassa materiaaleina käytetään itse tilaa, esiintyjän ruumista, hengityksen liikettä, valoa ja ilmapalloa. Ainoa esiintyjän käyttämä esine siis on ilmapallo, joten materiaalirepertuaari on hyvin minimaalinen. Ilmapallon punaisen värin takia rinnastan sen keuhkoihin: se on ikään kuin keuhkojen ulkoinen vastinkappale, kehosta ulosotetut keuhkot. Ilma kiertää keuhkoista ilmapalloon ja takaisin yhä uudelleen ja uudelleen, kuin muodostaen ikuisuuden symbolina käytetyn kahdeksikon muodon. Eikö happi loppu ilmapallosta ja aseta ikuiselle kierrolle rajat? Ilmapallon sisäinen tila saa ajattelemaan kehon sisäisiä tiloja: keuhkoja, vatsalaukkua tai suolistoa, jotka ovat ulottuvaisia: ne voivat olla tyhjiä tai täysiä. Tämä saa minut ajattelemaan kehon jatkuvaa liikkeessä pysymistä ja elävän kehon täyden staattisuuden mahdottomuutta: elintoiminnot ja sisäelinten liike jatkuvat aina tahdostani riippumatta, kuin omassa sisäisessä avaruudessaan. Hengitys on ihmiselle elintärkeää, jos se katkeaa, elämä loppuu. Tähän esitykseen liitetty esine, ilmapallo, saa katsojan kiinnittämään huomionsa kaikista elintoiminnoista juuri hengitykseen. Niin oma kuin muiden hengitys jää arkitalanteessa huomaamatta, se tapahtuu automaattisesti ja jatkuvasti. Esineen tehtävä tässä esityksessä on rajata ja kiinnittää katse.

Ilmapalloa on performanssitaitteen piirissä usein käytetty kuvaamaan hengitystä, keveyttä, ilmaa tai hengellisyyttä. Varhainen esimerkki on Piero Manzoniin ”*Artist's Breath*” (*Fiato d'Artista*, 1960), jossa taiteilija puhalsi ilmapallon täyteen ilmaa ja kiinnitti sen puiseen, nimilaatalla varustettuun alustaan. Manzoniilla oli leikittelevä, provokatiivinen ja ironinen lähestyminen taideobjektien tuottamiseen, ja hän käsitteli eritoten fetisististä suhdetta taiteilijan ruumiin eritteisiin. Manzoni myi näitä ilmapalloja korkeaan hintaan ja totesi Serpentine galleriassa Lontoossa 1960: ”Kun puhallan

ilmapallon, hengitän sieluni sisään objektiin, josta tulee ikuinen”. Todellisuudessa teokset ovat kaukana ikuisesta taiteilijan hengen vuotaessa ulos pallosta, mikä nähdään humoristisena paradoksina. Nykyään teokset ovat hauraassa kunnossa olevia museo-objekteja. Pallo voidaan nähdä metaforana taiteilijan päätökselle, joka nyt on traagisesti vuotanut tyhjiin. Manzoni sai vaikutteita muun muassa aikalaisiltaan, varhaisen käsitetaiteen edustajilta Marcel Duchampilta, joka purkitti Pariisiin ilmaa, ja Yves Kleinilta, joka myi immateriaalisia tekoja kullan kilohinnalla. Manzonin kuuluisimmassa teoksessa *Artist's Shit* taiteilija purkitti omaa ulostettaan ja myi sitä niin ikään kullan kilohinnalla. Tähän verrattuna voisi ajatella, että ”taiteilijan henki” viittaa hengelliseen, pyhään, ylevään ulosantiin, jota taiteilija tuottaa. Myös Kate McIntoshin teoksessa on läsnä ”taiteilijan henki”, sillä ilmapalloon puhaltava henkilö on taiteilija. Toisaalta puhaltaja voisi olla kuka tahansa, sillä teko ei vaadi mitään erityistä taitoa. Kaikki osaavat hengittää. Kolmen tunnin hengittäminen ilmapalloon vaatii lähinnä päättäväisyyttä.

Ensimmäisessä osassa McIntosh tekee hengittämistä näkyvää hengityksen hetkellä: esityksestä ei jää minkäänlaista jälkeä tai todistetta tilaan. Sen sijaan toinen osa on lineaarinen jatkumo, jossa jokainen uloshengitys tuottaa enenevää materiaalia, joka täyttää tilaa muuttaen sitä toiseksi. Kuplat vertautuvat ilmapalloon ollen ilmaa rajavia elementtejä. Ne piirtävät tyhjää tilaa näkyväksi, täyttävät sitä, mutta samaan aikaan kevyenä ja läpinäkyvänä aineena ovat katoamaisillaan ja hajotettavissa. Tässä osassa hengityksen näkyväksi tekeminen ei saa katsojan huomiota kiinnittymään niinkään ruumiiseen vaan tilaan: teos voisi olla visualisointi siitä, miltä näyttävät kolmen tunnin uloshengitykset. Jokaisen kuplan sisällä on tila, oma maailmankaikkeutensa, kun samaan aikaan jokaisesta kuplasta heijastuu sitä ympäröivä tila. Kolmen tunnin jälkeen esitys on konkretisoitunut ja tuottanut todisteen siitä, että kolme tuntia hengitystä tapahtui. Mielenkiintoista on ajatella, että mikä tahansa kolmen tunnin esitys olisi tuottanut saman lopputuloksen: kolme tuntia taiteilijan hengitystä.

Teoksen nimi *We breathe* viittaa ehkäpä siihen, että tässä esityksessä kyse ei ole ”taiteilijan hengestä” vaan kehollisesta toiminnosta, joka on kaikille yhteistä ja jatkuvasti tapahtuvaa. Hengitys myös kytkee meidät ympäröivään maailmaan ja alkuaineisiin, siinä ollaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa kehon ulkopuolisen maailman kanssa muuttaen ainetta toiseksi aineeksi. Se kuvaa myös riippuvuuttamme luonnosta ja

symbioottista suhdettamme materiaalisen maailman kanssa: jos happi loppuu, elämä loppuu.

4 LOPPUTYÖPROSESSISTA

Kankaanpään taidekoulun lopputyön taiteellisessa osiossa tavoitteeni oli etsiä esityksellisyttä ja ajallisia kerrostumia esineistä ja teoista, jotka pystyn tuomaan näyttelykontekstiin ilman, että teoskokonaisuus sisältää varsinaista live-osuutta. Kiinnostukseni oli siis siinä, miten esityksellisyttä voi löytää maailmasta muutenkin kuin varsinaisista taide-esityksistä, ja miten mitä tahansa ilmiötä tai esinettä voi tarkastella esityksellisestä näkökulmasta. Kiinnostavaa oli myös se, jos esiintyjä onkin yksilöllinen taiteilijan sijaan joukko ihmisiä, joiden yhteisen työn jälki näkyy lopputuloksessa.

Taiteellinen työni on installaatio, joka koostuu seuraavista elementeistä: seinällä ovat lapsuudenkotini leikkuulauta, sukhautaani esittävä valokuvaprintti ja 13-vuotiaana piirtämäni Kurt Cobainin muotokuva. Tilan keskellä on tuoli ja pöytä, jonka päällä on kuulokkeet, joista kuuluu kahden tunnin mittainen yhtäjaksoinen äänitallenne performanssista, jossa hakkaan vaihtelevilla tavoilla pöytää kaikuvassa tilassa kahden tunnin ajan. Seinällä pöydän edessä on sama ääniraita printattuna, eli ääniraidan visuaalinen vastine tulostettuna kuudelle mustavalkoiselle A4-arkille.

Vaikka seinällä olevat objektit vaikuttavat viittaavan oman perhehistorian, mahdollisesti perhetrauman käsittelyyn, oli fokukseni enemmänkin sellaisten esineiden löytämisessä, joissa konkretisoituu ajan kulumisen ja jonkinlainen yhteisyys. Leikkuulaudan urat ja kulumisen ovat olleet tulosta kymmenen vuoden leikkaamisesta, johon on osallistunut valikoitu joukko ihmisiä: omat perheenjäseneni. Näin ollen leikkaamisesta tulee toisteinen performatiivinen ele, josta itse lauta toimii visuaalisena vastinkappaleena ja todisteena (dokumenttina). Lauta myös viittaa siihen, mitä se itsessään on ja mistä se on tullut, eli puuhun. Puu käyttäytyy materiaalina tietyllä tavalla,

ja se kutsuu muokkaamaan itseään tietyllä tavalla. Kulumat leikkuulaudan pinnassa muistuttavat puunrungon vuosirenkaita.

Kurt Cobainin muotokuvan esille asettamisessa minua kiinnosti se häpeän tunne, joka tähän eleeseen liittyi. Se tuntui kertovan minulle siitä, että piirustukseen kiteytyy jotakin hyvin arkaa ja emotionaalista, vaikka samaan aikaan jonkin idolin fanitus teini-iässä on hyvin jaettu kokemus, johon suurin osa ihmisistä pystyy samastumaan (idolitkaan eivät tunnu vaihtuneen kymmenessä vuodessa: teinit fanittavat edelleen Nirvanaa). Piirustusta katsoessani mietin, onko se taidetta? Taiteen tekemiseen oli tuolloin, 13-vuotiaana, hyvin eri lähtökohdat kuin nykyään, ja jollain tavalla silloinen taiteilija-minä tuntuu viattomammalta ja puhtaammalta kuin nykyinen taiteilija-minä, joka on kyynistynyt ja muuttunut itsereflektiiviseksi tiedostettuaan taidemaailman olemassaolon. Piirustuksen katselu saa minut kysymään, onko sen tekijää enää olemassa?

Hauta ei merkitse minulle niinkään surua läheisten menetyksestä, sillä haudassa ei ole ketään, jonka olisin kunnolla tuntenut. Ennemmin se muistuttaa minua esineenä siitä, mistä olen tullut ja mihin olen menossa; kuinka kiinnityn materiaalisena jatku-mona geenien kautta minua ennen olleisiin ihmisiin, ja kuinka muutun taas hiljaiseksi materiaksi kuolemani jälkeen. Olemassaoloni kaari on paljon pitempi kuin on oma elinaikani.

Pöydän hakkaaminen on osa laajempaa esitysten sarjaa, jonka aloitin syksyllä 2016. Tuolloin tavoitteenani oli tehdä esitys, jossa en käytä ollenkaan esineitä, vaan jonka koostan käyttäen hyväkseni tilaa, ääntä, kehoa ja liikettä. Lopputuloksena tein esitykset, joissa paukutin kaksi tuntia lattiaa ja kaksi tuntia seinää. Kiinnostavaa oli, mitä liikkeelle, asetelmalle, äänelle ja omille tunnetiloilleni tapahtui noiden kahden tunnin aikana. Haasteeni oli myös jatkaa työskentelyä saman asian parissa, vaikka se alkaisikin tuntua yksitoikkoiselta. Halusin tehdä hakkausperformansseja lisää, ja seuraavaksi päätin hakata pöytää. Tällöin olin jo etääntynyt tavoitteesta tehdä esitys ilman esineitä, sillä pöytä ja tuolihan ovat esineitä. Minua alkoi kiinnostaa enemmän itse hakkaaminen ja se, kuinka erilaisia kulttuurisia konnotaatioita syntyy riippuen siitä, mitä hakataan. Esitystä voi myös tarkastella tanssina tai soittamisena. En ole vielä kukaan varma siitä, mikä siinä on kiinnostavaa tai miksi sitä kannattaa tehdä. Tavallaan

on kiehtovaa päättää sitoutua asiaan, josta ei ole varma. Seuraavissa performansseisani aion hakata ääntä ja ilmaa, jotka taas ovat tekoina erilaisia. Ilman hakkaaminen on paljon rankempaa kuin jonkun konkreettisen vastuksen hakkaaminen, mikä johti oivallukseen siitä, että vastus on samalla myös tuki. Tämän voi tekona tulkita psykologisesti: taistelu ilman vastusta on taistelua itseään vastaan.

Päätin dokumentoida ja esittää hakkausperformanssin äänen välityksellä ja siten, että näyttelytilaan oli installoitu samat minimaaliset välineet, joita esityksessä käytettiin. Näin ollen pöydän ääreen istuvasta näyttelyvieraasta tulee esiintyjän jonkinlainen reinkarnaatio. Dokumentaatio äänen välityksellä viittaa alkuperäiseen ajatukseeni jollain tapaa aineettomasta, esineettömästä performanssista, ja tarkoitus oli myös limittää toisiinsa hyvin erityyppisiä tiloja äänen välityksellä. Tämän takia oli tärkeää, että esitystila oli pieni ja kaikuva: hakkaaminen oli ikään kuin tilan soittamista, sen käyttämistä instrumenttina.

Ääniraidan printtaaminen oli suhteellisen spontaani idea, missä kiinnosti visuaalisesta esityksestä liikkuminen kohti ääntä ja siitä taas takaisin kohti visuaalista. Raita oli kiehtovan näköinen minulle, joka en ole työskennellyt paljoa äänen parissa: siitä tuli mieleen karvamato tai järvimaisema, ja sitä tutkimalla pystyy seuraamaan, minkälaisia eri vaiheita kahden tunnin hakkaamisessa tapahtui. Hahmotin esimerkiksi, että tekemisen laatu muuttui radikaalisti esityksen puolella välissä.

Teoskokonaisuuteni ongelmia ovat sen ankea ulkonäkö, tahaton vakavuus ja vaikeudet tavoittaa katsoja. Esineet viittaavat ehkä liikaa väkivaltaan, kuolemaan ja omaan perhehistoriaan sen sijaan, että ne käsittelisivät aikaa, esineitä ja esityksellisyyttä yleisemmällä tasolla. Seuraava haasteeni onkin tehdä samoista aiheista visuaalisesti puhuttelevaa, hauskeempaa ja helposti lähestyttävämpää taidetta.

5 LOPPUSANAT

Tämän opinnäytetyön ja taiteellisen prosessin tuottamisen aikana olen havahtunut siihen, kuinka pinnalla ovat ei-inhimillisyyden ja erilaisten elollisuuksien ja toimijuuksien pohdinnat sekä taiteteoksissa että teorioissa. Jouduinkin toteamaan, kuinka kiinni oma mielikuvitukseni on omassa ajassani ilman, että edes tajuan sitä. Ei-inhimillisistä toimijoista keskustelu on ajankohtaista juuri nyt ehkä siksi, että olemme todellisen robotisaation ja digitalisaation vallankumouksen kynnyksellä, millä tulee olemaan valtavat vaikutukset koko yhteiskunnan rakenteeseen nostaten esiin uudenlaisia kysymyksiä etiikasta ja työn luonteesta. Taiteilijat ovat perinteisesti tarttuneet työssään aina uusimpiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin ja välineisiin. Myös ilmastokriisi, joka vaivihkaa on jo räjähtänyt käsiin, pakottaa uudelleen arvioimaan suhdettamme ympäristöön, luontoon ja kuluttamiseen. Tämä prosessi oli minulle hedelmällinen sikäli, että aloin ajattelemaan rahattomuutta, paikallaan pysymistä ja vähäistä kulutusta esteen sijaan inspiraation lähteenä.

LÄHTEET

Concannon, Kevin. 2008. Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again. PAJ – a Journal of Performance and Art, 81-93. <http://imaginepeace.com/archives/2680>

Erkkilä, Helena. 2010. Katoavan taiteen dokumentoiminen – Performatiivista toimintaa. Taidemuseoalan ammattilaisten verkkolehti Lasuuri.

Hulkko, Pauliina. 2014. Kokemuksen materiaallinen muovautuvuus. Esitys-lehti: Materiaali, 3/2014, 5-10.

Husa, Jaakko & Suoranta, Juh. 1998. Bruno Latour – modernin ja postmodernin tuolla puolen. niin&näin-lehti, 2/1998.

Hutchison Guest, Ann. 2003. What is dance notation? Teoksessa Nadel, Myron Howard & Srauss, Marc Raymond (toim.): The Dance Experience - Insights into history, culture and creativity. Princeton Book Company, 217-227.

Kausalainen, Essi. 2014. Komposti. Esitys-lehti: Materiaali, 3/2014, 12-13.

Laitinen, Tuomas & Porkola, Pilvi. 2014. Pääkirjoitus: Materiaalit taiteilijoina, taitelijat materiaaleina. Esitys-lehti: Materiaali, 3/2014, 3.

Lehtonen, Turo-Kimmo. 2015. Serres, objektit ja maailmanobjektit. niin&näin-lehti, 2/2015.

Luukka, Louna-Tuuli. 2014. Esineen ja esiintyjän liitto. Esitys-lehti: Materiaali, 3/2014, 20-23.

Nadel, Myron Howard. 2003. Seeing coreography: separating the dance from the dancer. Teoksessa Nadel, Myron Howard & Srauss, Marc Raymond (toim.): The Dance Experience - Insights into history, culture and creativity. Princeton Book Company, 205-216.

Niemelä, Riikka. 2015. Orfeuksen perilliset? - Performanssin elämät ja arkistot. niin&näinlehti, 4/2015.

Reckitt, Helena & Phelan, Peggy. 2001. Art and Feminism. Phaidon, 61.

Rouhiainen, Leena. 2007. Matka paikantuneeseen tilaan: tanssijan, arkkitehdin ja äänisuunnittelijan performatiivisen työn aineksia. Teoksessa Mäntymäki, Tiina & Mäkinen, Olli (toim.): Taide ja liike, Vaasan Yliopisto, 83-100.

Luentokokonaisuus: New materialism - Politics Aesthetics Science, University of Westminster, 10 maaliskuuta 2016. Luennoitsijat: Andreas Phillippopoulos-Mihalopoulos, Elisabetta Brighi, Christian Fuchs, Mercedes Bunch, Ben Pitcher, Mirko Nikolic, David Chandler <https://www.youtube.com/watch?v=Ksyv6hGPEk0>

Kate McIntoshin esittely SPIN-kollektiivin sivuilla: <http://spinspin.be/about.php>

Piero Manzoniin Artist's Breath Tate Modernin internet-arkistossa: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath-t075>

