



TURUN
YLIOPISTO

PERFORMATIIVISET JÄLJET

Teos ja tallenne
esityslähtöisessä mediataiteessa

Riikka Niemelä



TURUN
YLIOPISTO

PERFORMATIIVISET JÄLJET

Teos ja tallenne
esityslähtöisessä mediataiteessa

Riikka Niemelä

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Tohtoriohjelman Juno

Työn ohjaajat

Professori Tutta Palin, Turun yliopisto

Professori emeritus Altti Kuusamo, Turun yliopisto

Esitarkastajat

Professori Hanna Johansson, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Professori Anita Seppä, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Vastaväittäjä

Professori Hanna Johansson, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Kustos

Professori Tutta Palin, Turun yliopisto

Taitto Henri Terho

Kannen kuva: vector illustration / Shutterstock.com

ISBN 978-951-29-7580-8 (PRINT)

ISBN 978-951-29-7581-5 (PDF)

ISSN 0082-6995 (Painettu/Print)

ISSN 2343-3205 (Verkojulkaisu/Online)

Painopaikka Grano Oy – Turku, 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.



TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

NIEMELÄ, RIIKKA: Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa

Väitöskirja, 265 s.

Tohtoriorjelma Juno

Huhtikuu 2019

TIIVISTELMÄ

Tutkimus tarkastelee esityslähtöisen mediataiteen historiaa Suomessa 1960-luvulta 2010-luvulle. Se analysoi nykytaideteoksia, jotka pohjautuvat hetkellisiin ja katoaviin esityksiin, mutta koetaan kuvien tai tekstien välittäminä. Esitysten ja kuvataiteen yhdistelmiä hahmotteleva väitöskirja avaa näkökulmia ainutkertaisen esityksen tallentamisen, välittämisen ja toistamisen problematiikkaan. Sen perustana on keskustelu siitä, millaisin tavoin esitykset katoamisen sijaan kirjoittuvat jälkiinsä ja kohdataan nykyhetkestä käsin.

Väitöskirja selvittää, miten esityslähtöinen taide nivoutuu televisioon, videoon tai internetiin. Samalla se kertoo taiteen ja teknologian yhteisestä historiasta sekä taiteen merkityksestä tekniikan murroskohdissa. Teknisistä innovaatioista on etsitty taiteellisen ilmaisun uudenlaisia välineitä, mutta taide tarkastelee myös kriittisesti niiden kulttuurisia ja yhteiskunnallisia vaikutuksia.

Kirjassa analysoidaan Mervi Buhl-Kytösalmen (1948–), Auki-ryhmän, Ilkka Sariolan (1969–), Eeva-Mari Haikalan (1974–) ja Minna Suoniemen (1972–) videoiksi tai valokuviksi taltioituja performansseja. Tutkimus käsittelee lisäksi taiteellista kokeilua televisiossa sekä internetissä. Riitta Vainion (1936–2015) 1960-luvun tanssiteosten televisiosovitukset, Jan-Erik Anderssonin (1954–) ja Marikki Hakolan (1960–) 1990-luvun verkkoteokset ja 2000-luvun esitykset sosiaalisessa mediassa rakentavat kuvaa esityslähtöisen taiteen pitkästä jatkumosta. 1960-luvun poikkeitaiteellisia esityksiä ja sähkökineettistä taidetta tarkastelevat luvut tarkentavat keskustelua taideteoksen ainutkertaisuudesta ja toistosta.

Tutkimuksessa hahmottuu taiteellisen ilmaisun tapa, joka määrittyy jatkuvasti suhteessa eri aikojen ajankohtaisiin ilmaisuvälineisiin. Kontekstualisoivien tapaus-tutkimusten rinnalla esityslähtöisiä teoksia analysoidaan fenomenologisesta filosofiasta käsin.

Avainsanat: esitys, performanssi, mediataide, videotaide, verkkotaide, moderni tanssi, sosiaalinen media, katsojuus, toisto, välittyneisyys, fenomenologia, Maurice Merleau-Ponty

UNIVERSITY OF TURKU
Faculty of Humanities
School of History, Culture and Arts Studies
Art History
NIEMELÄ, RIIKKA: Performative Traces. Artwork and Record in Performance-based Media Art
Doctoral dissertation, 265 pages
Doctoral Programme Juno
April 2019

ABSTRACT

This dissertation traces the history of performance-based media art in Finland from the 1960s to the 2010s. It approaches the intersection of visual arts and live performance by analysing ephemeral performance mediated by records and by studying the problematic status of documentation in performance art. The theoretical framework is put across by the various discussions about the ways that performance remains instead of disappearing and is experienced at the moment of encountering its traces.

While exploring the relationship of performance-based art with television, video and the internet, this study offers an account of a shared history of art and technology, as well as of the central role art plays in the arrival of new technologies. Technical innovations attract artists as new means of expression, but art has been a means to critically scrutinise their cultural and social corollaries.

This book analyses filmed or photographed performances by Mervi Buhl-Kytösalmi (1948–), the artist group Auki, Ilkka Sariola (1969–), Eeva-Mari Haikala (1974–) and Minna Suoniemi (1972–). It also offers an account of early artistic experimentation in television and on the internet. Choreographies by Riitta Vainio (1936–2015) in 1960s' television broadcasts, online performances by Jan-Erik Andersson (1954–) and Marikki Hakola (1960–) in the 1990s and recent performances in social media delineate a variegated history of performance-based art. Experimental happenings and the kinetic art of the 1960s widen the discussion about uniqueness and repetition in art.

This research addresses an artistic expression that constantly redefines itself in its relations with new mediums. Along with contextualizing case studies, it approaches performance-based works within the conceptual framework of phenomenological philosophy.

Keywords: performance, media art, video art, web art, modern dance, social media, spectatorship, repetition, mediatedness, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty

Sisällys

Kiitokset	7
I Johdanto	9
Performanssi- ja kuvataiteen risteämiä	9
Keskusteluja ainutkertaisuudesta ja toistosta	12
Performanssitaiteen monet muodot	16
Esitysten itsepintainen ote	21
Toimijuuden ruumiillisuus	26
Tutkimuksen rakenne.....	29
ESITYKSIÄ KAMERALLE	33
II Esitystallenne kokemuksen virrassa	35
Performanssiteos ja annettuus	35
Teos päättymättömänä prosessina	39
Siirtymien taide	44
Ajan ja paikan kerrostumia	48
Suoruutta ja sietokyvy rajoja	58
III Kokeellisia televisiotuotantoja	67
Esityksiä eetteriin	70
TV-studio tanssilavana	77
Postmoderneja vastastrategioita	88
IV Esineestä tapahtumaan	97
Laajentuvia kapasiteetteja	102
Koneiden tanssi	106
Taiteen tekno-optimisteja	112
Lumoavat alkemistiluolat	123

V Internet ja esityslähtöisyys	137
Internettaiteen aamurusko	140
Paikannusta ja jakoja	150
 RUUMIS MEDIUMINA JA ARKISTONA	 165
 VI Eleet ja ilmaisu	 167
Kieli elävänä ja aktuaalisena	171
Intentionaalinen ruumiin liike	175
Puheen ja eleen melodioita	179
 VII Maailmassa-olemisen liikkeitä	 187
Ylirajaista pioneerityötä	187
Uran yksityiskohtia	198
Aika ja paikka elettyinä	204
Kumouksellinen kehonliike	211
 VIII Sedimenttejä ja solmukohtia	 219
Luonto ja kulttuuri	222
Hidastuskuvia	224
Kurittomat eleet	230
 IX Lopuksi	 233
 Lähteet	 237

Kiitokset

Sukellus vuosikymmenien takaiseen mediataiteen historiaan on ollut yksi elämäni hienoimmista vaiheista. Näin on etenkin siksi, ettei tutkimusta vain kirjoiteta, vaan se kasvaa kohtaamisista ja ajatuksenvaihdosta lukemattomien työtovereiden ja yhteistyötahojen kanssa.

Väitöskirjani ohjaajina ovat toimineet professori Tutta Palin ja professori emeritus Altti Kuusamo. Tuttaa haluan kiittää lukuisista inspiroivista keskusteluista sekä ainutlaatuisesta omistautumisesta tutkimukseni jokaiselle pienellekin käänteelle. Altti on kannustanut intohimoiseen tutkimiseen ja argumentoinnin rohkeuteen ja innosti minut omilla tutkimuksillaan aikanaan myös tutkijan polulle.

Väitöskirjani esitarkastajia professori Hanna Johanssonia ja professori Anita Seppää kiitän motivoivista ja tarkkanäköisistä lausunnoista, joista on ollut tutkimuksen viimeistelyssä korvaamatonta apua. Hanna Johanssonia haluan kiittää lupautumisesta myös vastaväittäjäkseni.

Väitöskirjani tärkeä kasvuympäristö on ollut Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos tutkijayhteisöineen, seminaareineen ja työryhmineen. Tutkimuksen kirjoittamisen mielekkyyteen ja sen sisältöihin ovat vaikuttaneet monet ihmiset, joiden nimeäminen ei tässä ole mahdollista.

Työni keskeisiä argumentteja olen työstänyt Tutta Palinin ja taidehistorian opianeessa vierailleen tutkija Anna Rådstömin Gender and Visual Analysis -työpajassa. Dosentti Kaisa Kurikan Kokeilla taiteissa ja tutkimuksessa -seminaarissa oivalsin, että viehätykseni varhaiseen videotaitteeseen nousee paljolti juuri kokeellisuudesta. Dosentti Ilona Hongistoa kiitän rohkaisusta tutkimustyöni alussa ja tutkijakollega Nina Kokkista viimeistelyvaiheen taakan jakamisesta.

Vuosien varrella olen saanut innostunutta apua lukuisilta henkilöiltä arkistoissa, kirjastoissa ja museoissa. Aivan erityisesti haluan kiittää Teatterimuseon Pälvi Lainetta ja Kansallisgallerian AV-arkistosta eläköitynyttä Perttu Rastasta, joiden avustuksella löysin tutkimukseni kannalta merkittäviä lähteitä. AV-arkista saamani apu on tutkimustyön eri vaiheissa ollut hyvin tärkeää. Käsikirjoitukseni saamisessa näille sivuille auttoivat Henri Terhon taittajen taidot.

Kiitän lämpimimmin taiteilijoita, jotka ovat kärsivällisesti vastanneet kysymyksiini ja käyttäneet aikaansa vanhojen valokuvien, videonauhojen ja arkistoaineistojen kaivamiseen esille: Mervi Buhl-Kytösalmi, Eeva-Mari Haikala, Marikki Hakola, Merja Puustinen, Jan-Erik Andersson, Tatu Gustafsson, Kimmo Ylönen ja Ilkka

Sariola sekä Auki- ja Toisissa tiloissa -ryhmien jäsenet, tutkimustyöni hienoimpia puolia on ollut saada tutustua taiteellisiin ajattelutapoihinne.

Mahdollisuuden uppoutua tutkimustyöhön on tarjonnut Turun Yliopistosäätiön, Jenny ja Antti Wihurin rahaston, Koneen Säätiön ja tohtoriohjelma Junon taloudellinen tuki. Olen saanut nauttia myös kirjoitusrauhasta Villa Tammekannin ja Saaren kartanon residensseissä.

Turun taideakatemia on ollut minulle läpi tutkimusprosessin olennainen paikka ajatella nykytaiteen erityiskysymyksiä. Se on tarjonnut myös virkistäviä hengähdystaukoja tutkimustyöstä. Niistä kiitos Kuvataiteen koulutusohjelman päällikkö Taina Erävaaralle ja opettajakollegoille Ilona Tanskaselle ja Ismo Luukkoselle.

Oppiainettani taidehistoriaa viihtyisämpää työyhteisöä on vaikea löytää. Katve-Kaisa Kontturia kiitän neuvoista akateemisen työuran alkutaipaleella ja kannustuksesta pitkin matkaa. Olen nauttinut monenlaisesta yhteistyöstä ja antoisista keskusteluista Roni Grénin, Ringa Takasen, Asta Kihlmanin, Eeva Hallikaisen, Minna Ijäksen, Hilja Roivasen, Johanna Frigårdin ja oppianeessa vierailleen Annika Landmannin sekä monien muiden kanssa.

Mia Hannulan avulla olen löytänyt esitysten sanallistamisen nautinnon. Tutkimusprosessini jokaisen riemun ja turhautumisen hetken olen saanut jakaa Kai Stahlin kanssa. Kiitos teille eteenpäin kantaneesta päivänpaisteesta.

Arkisen puurtamisen saivat tutkimustyön viimeisinä vuosina säkenöimään yhteiset työpäivät Essi Syrénin ja Saara Moision kanssa. Väitöskirjaani on syntynyt sivukaupalla Saaran kirjoitusresidenssiksi avaaman maalaiskartanon jylhissä maisemissa. Essi ja Saara, teidän kanssanne jokainen hetki on upea.

Olen ollut onnekas myös muista ystävistä, jotka ymmärtävät tutkijan työn omissuuksia ja päiväkausiksi kammioon katoavaa tekstityöläistä. Kiitos lennokkuudesta, hauskanpidosta ja läsnäolosta Elina, Maria ja Ulla.

Lopuksi haluan kiittää kummityttöäni Saanaa raikkaasta elämänilosta ja lauluista. Siskoni Reetta Niemelän kannustus ja luovan ajattelun taito on ollut työni ongelmakohtaisissa ratkaisevaa. Äidiltäni Kaarina Niemelältä olen oppinut herkkyyden, myönteisyyden ja vapauden voiman.

Kaikkein kauneimman kiitokseni haluan sanoa puolisololleni Esko Hatuselle, joka on tuonut loputtomasti onnea, naurua, valoa ja voimia elämäni ja samalla tähän tutkimusprosessiin.

Helsingissä maaliskuussa 2019

Riikka Niemelä

I Johdanto

Performanssi- ja kuvataiteen risteämiä

Nainen astelee alusvaatteisillaan kameran eteen, kaataa päälleen ämpärillisen spagettia ja seisoo Super 8 -filmikelan keston ajan paikoillaan vaaleiksi keitettyjen suortuvien valuessa päälle kasvoille. Absurdia tekoa lukuun ottamatta Eeva-Mari Haikalan poseeraus videoperformanssissa *Spagetti* (2006) muistuttaa maalattua rintakuvaa. Filmille tallentuu kuitenkin myös esityksen ajallinen jatkumo. Naisen rintakehä kohoilee hengityksestä, putoilevan spagetin alta paljastuvat vakavat kasvot ja kamera seuraa lähes huomaamattomia kehon liikkeitä. Performanssin ajallinen kesto on sama kuin sen taltioimiseen käytetyn kolmeminuuttisen kaitafilmin. Rakeinen kuva ja TV-ruudulla vilahtelevat filmin pinnan roskat tuovat mieleen vanhat mykkäelokuvat. Teos avaa katsojalle näkymän esitykseen, jota ei muutoin enää ole olemassa.

Tarkastelen tutkimuksessani esityslähtöistä mediataidetta, teoksia, joiden perustana on esitys, interventio tai teko, joka tallennetaan tai välitetään koettavaksi kuvina, teksteinä tai muunlaisina jälkinä. Esityslähtöiset teokset ankkuroituvat hetkellisiin ja katoaviin esityksiin, mutta ne ovat silti osa kuva- tai mediataiteenkin historiaa. Niissä tallentamisen tai välittämisen keino on pelkän dokumentoimisen sijaan erottamaton osa teoksen sisältöä, muotoa tai estetiikkaa. Tutkimuskysymykseni on millä tavoin esityslähtöinen taide suhteutuu eri aikoina ajankohtaisiin tekniin innovaatioihin kuten televisioon, videoon tai internetiin. Väitöskirjassani esityslähtöisyys on siten kattokäsite, joka kuvaa monimuotoista taiteen tekemisen tapaa, jonka historiaan kuuluu esimerkiksi videoiksi tai valokuvin taltioituja performansseja, televisiossa lähetettyjä tai striimattuja esityksiä tai vuorovaikutteisia teoksia sosiaalisessa mediassa.

Näin tutkimukseni liittyy myös keskusteluun esityksen ainutkertaisuuden ongelmallisesta suhteesta tallentamiseen, välittämiseen tai toistamiseen. Tässä keskustelussa hetkellisten ja katoavien esitysten suhdetta niiden jättämiin jälkiin on hahmotettu monin eri tavoin. Esityslähtöinen mediataide muodostaa problematiikkaan yhden erityistapauksen. Samalla se tarjoaa mahdollisuuden tarkastella muutoksia taideteoksen käsittämisen tavoissa nykytaiteen historiassa. Väitöskirjani tapaustutkimuksilla avaan näihin keskusteluihin kontekstikohtaisia

näkökulmia ja rakennan samalla kuvaa esityslähtöisen mediataiteen historiasta Suomessa.

Tutkimusaineistoni ulottuu ajallisesti 1960-luvun puolivälistä 2010-luvulle keskittyen modernismin ja sotien jälkeiseen nykytaiteen historiaan Suomessa. En kirjoita kronologista esityslähtöisen mediataiteen historiaa, vaan tarkastelen esityksen ainutkertaisuuden ja toisintojen suhteita tapaustutkimuksin. Analysoimalla Mervi Buhl-Kytösälmen, Auki-ryhmän, Ilkka Sariolan, Eeva-Mari Haikalan ja Minna Suoniemen videoiksi tai valokuviksi taltioituja performansseja pyrin antamaan kuvan esityksen tallentamisen ja välittämisen erityispiirteistä eri vuosikymmeninä. Videolla ja valokuvalla toteutettujen teosten lisäksi tarkastelen taidehankkeita, joissa välittämisen tekniikkana on televisio tai internet. Varhaisia esimerkkejä taiteellisesta kokeilusta televisiossa ovat koreografi Riitta Vainion 1960-luvun tanssiteosten televisiosovitukset, joita hahmottelen tutkimuksessani osaksi kotimaisen ”taidetelevision” historiaa. Kiinnostukseni kohteena on myös Vainion urallaan tekemä runsas yhteistyö eri alojen taiteilijoiden, kokeellisen elokuvan tekijöiden, muusikkojen ja kuvataiteilijoiden kanssa. Suomessa esityslähtöisiä teoksia on toteutettu myös internetissä. Jan-Erik Anderssonin ja Marikki Hakolan 1990-luvun teosten rinnalla tarkastelen viimeaikaisempia esityksiä sosiaalisessa mediassa.

Kameralle esitettyjen tai yleisölle eri tekniikoin välitettyjen esitysten lisäksi hahmottelen keskustelua taideteoksen ainutkertaisuudesta tai toisinnettavuudesta myös toisenlaisen aineiston avulla. Tarkastelemalla 1960-luvun poikkitaiteellisia esityksiä ja sähkökineettistä taidetta koskevaa taidekirjoittelua pyrin osoittamaan taideteoksen käsitystavan varhaista muutosta. Ajan taiteellisissa kokeiluissa alkoi hahmottua ajatus taideteoksesta esineen sijaan tilallisena ja ajallisena tapahtumana. Myös katsojan toimintaan ja teoskokemukseen alettiin kiinnittää enenevässä määrin huomiota. Kineettisiä veistoksia luonnehdittiin lehtikirjoituksissa esitysten kaltaisiksi. Teoksissa käytetyt teolliset materiaalit loitonsivat samalla kineettisiä veistoksia ainutkertaisista taide-esineistä.

Tarkastelemaani aineistoon kuuluu pääosin esityksiä kameralle sekä tallenteita etäällä yleisöstä toteutetuista esityksistä, interventioista ja teoista. Monet teoksista ovat taiteellista kokeilua, jossa teknisistä innovaatioista on etsitty uudenlaista taiteellisen ilmaisun välinettä. 1960-luvulla televisiosta ohjelmasisältöineen tuli taiteen tarkastelun kohde, kun taas 1970-luvulla markkinoille tullut videokamera otettiin emansipatorisen vastatelevision käyttöön. Video kiinnosti tuolloin myös uutena taiteen mediumina ja performanssiesitysten tallentamisen keinona. Myöhemmin internetistä tuli taiteessa kriittisen tarkastelun kohde. Tutkimukseni on kasvanut kiinnostuksesta näihin vaikeasti kategorisoitaviin ja usein marginaalisiin teoksiin, jotka ovat uutta etsiessään vaikuttaneet samalla käsityksiin taideteoksesta.

Esityslähtöisyyteen liittyy monenlaisia määrittelyongelmia. On vaikea erottaa esityksen dokumentaatiota (*documented performance*) esitystallenteesta taideteok-

senä, jollaisia ovat esimerkiksi yleisön sijaan kameralle esitetyt performanssiteokset (*performance for camera, video performance, studio performance*). Videonauhalle, filmille tai valokuviksi tallennetut performanssit on käsitetty vaihdellen joko varsinaisen performanssiteoksen dokumentaatioksi tai itsenäiseksi taideteokseksi. Tallenteen ja taideteoksen ero perustellaan toisinaan visuaalisen ilmaisun, kuten kuvankäsittelyn, kuvakulmien tai rajausten määrällä ja laadulla. Editoimaton taltiointi on helppo ajatella pelkäsi dokumentaatioksi, mutta editoimattomuus voi olla myös taiteellinen tyylikeino ja olennainen osa teoksen sisältöä.

Esitysten tallentamiseen ja välittämiseen on käytetty monia keinoja kaitafilmissä valokuvaan ja videoon. Digitaalinen teknologia ja internet ovat laajentaneet dokumentaatioita uudenaikaisilla esityksen rekisteröintitavoilla. Esitysten jäljet eivät silti rajaudu kuva- tai audiovisuaalisiin tallenteisiin. Niitä toisinnetaan jälkikäteen myös verbaalisin kuvauksin ja tulkinnoin. Esitys itsekin voi olla toistoa perustuessaan notaatioon, partituuriin, käsikirjoitukseen tai aiempaan esitykseen. Vuosituhannen vaihduttua performanssin uudelleenesityksistä (*re-enactment, re-performance, re-staging*) tuli suoranainen muoti-ilmiö.¹

Väitöskirjani kysymyksenasettelu nojaa tutkimuskeskusteluun, joka keskittyy esitystapahtuman välittämisen tapoihin audiovisuaalisista tallenteista kirjoitettuun ja puhuttuun kieleen (ks. esim. Schneider 2011; Salter 2010; Lepecki 2004; Lepecki 2010; Bedford 2012; Benford & Giannachi 2011; Giannachi & Kaye 2011; Kaye 2007). Digitaalisen ja internettaiteen lisätessä 1990-luvulla kiinnostusta esitysten välittämiseen, arvioitiin esityksen ainutkertaisuutta ja katoavuutta samaan aikaan uudelleen esitystutkimuksessa (*Performance Studies*). Elävän ja reaaliaikaisen esityksen lisäksi performanssiteoksen voi ymmärtää fragmentaaristen jälkien tai kuvien aktualisoimaksi katsojan kokemukseksi. Tarkastelen siksi esityksen tallenteita tai jälkiä pelkän dokumentaation sijaan osana performanssiteosta.

Kuvataiteen tutkimus kohdistui tekijän intention rinnalla jo varhain katsojaan, teoskokemukseen ja teoksen vaihtoehtoihin luontoihin. Performanssitaidetta koskevassa keskustelussa alkuperäinen esitys säilyi sen sijaan pitkään keskeisenä. Tallennetta ei siksi usein mielletä taideteokseksi, vaan esitykseen nähden toissijaiseksi dokumentaatioksi.² Esitys, joka on tehty koettavaksi pelkästään tallenteena horjuttaa

¹ Vaikka performanssiteokset eivät tanssista tai draamateatterista poiketen useinkaan esitä tai tulkitse esitystä edeltävää näytelmätekstiä tai koreografiaa, niiden taustalla saattaa olla jonkinlainen käsikirjoitus tai partituuri, joka ohjaa esityksen etenemistä. Tilanteesta toiseen siirrettävät, mukailtavat harjoitteet tai esitysten jäsentämiseen käytettävät aiheet ovat myös nykyteatterin ja -tanssin metodisia työkaluja. Ne toimivat esityksen runkona, mutta sallivat silti vapaan, spontaanin soveltamisen ja mahdollistavat ainutkertaisten versioiden, adaptaatioiden tai editioiden toteuttamisen samasta teoksesta.

² Englanninkielisessä tutkimuksessa esitysten taltioimiseen viitataan usein verbeillä *repeat, record, reiterate* tai *reproduce*. ”Toiston” rinnalla käytän tutkimuksessani usein

kuitenkin ajatusta elävän esityksen ensisijaisuudesta ja siirtää painopisteen performanssin esittämisestä sen jälkien kokemisen ja merkityksellistymisen prosesseihin (ks. esim. Bedford 2012, 78). Ajallisesti tai maantieteellisesti etäällä toteutetut performanssiteokset tunnetaankin enimmäkseen kuvataallenteiden, sanallisten kuvausten tai niiden erilaisten yhdistelmien välittämällä. Siirrän tutkimukseni painopisteen katoavan ja ainutkertaisen esityksen tarkastelusta pikemminkin merkityksiin, joita performanssiteokseen kerrotaan vielä esityksen jälkeen.

Keskusteluja ainutkertaisuudesta ja toistosta

Taidehistoriotsija Douglas Crimpin mukaan performanssi oli 1970-luvun esteettisen asenteen heijastuma *par excellence*: se korosti esitystilannetta, teoksen ajallista kestoja sekä katsojan paikallaoloa ja osallistumista (Crimp 1979, 77). Käsitys ainutkertaisesta, esiintyjän ja yleisön välittömäksi vuorovaikutukseksi ymmärretystä performanssiesityksestä onkin ollut yksi performanssitaidetta koskevan keskustelun kulmakivistä. Prosessuaalisuudella ja katoavuudella pyrittiin erottautumaan niin kuvataiteen pysyvistä taide-esineistä kuin näytelmätekstiin perustuvasta teatterista (ks. esim. Goldberg 2001, 7–9; ks. myös Carlson 2004, 89). Katoavan esityksen tallentamisen ja välittämisen problematiikan voi myös ajatella yhdeksi poluksi laajemmassa keskustelussa, jossa on pitkin 1900-lukua puntaroitu taideteoksen autenttisuuden tai ainutkertaisuuden suhdetta toistoon.

Ajatuksella performanssiesityksen toistamisen mahdottomuudesta on yhdet juuret kuvataiteilijoiden piiristä nousseessa happeningissa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Allan Kaprow'n mukaan happeningia ei voinut toistaa, sillä sen olennainen piirre oli jatkuvasta muutoksesta johtuva sattumanvaraisuus (Kaprow [1966], 193–194).³ Esitystutkija Rebecca Schneider pitää käsitystä esityksen katoavuudesta

”toisintoa”, joka Suomen kielessä sisältää voimakkaammin myös ”version”, ”muunnoksen” tai ”variantin” merkityksen. Haluan tällä korostaa ajatusta esitystallenteen ja elävän esityksen keskinäisestä erosta; pelkän ”sellaisenaan” dokumentoimisen tai kopioimisen sijaan tallenne tuottaa ja lisää esitykseen jotakin. Sama koskee ”välitetyn” (*mediated*) esityksen käyttämistä ”dokumentoidun” sijaan. Sanana dokumentaatio antaa mielikuvan alkuperäisen esityksen taltioimisesta, kun taas välittyneisyys siirtää painopisteen esityksen kokemiseen toisinnettuna. Tallenteen ja taideteoksen erottamisessa ei silti ole kyse vain käsitteellisistä määritelmistä, vaan ratkaisulla voi olla konkreettisia seurauksia. Määritelmä saattaa esimerkiksi linjata juridisesti taiteilijan tekijänoikeussuojan tai sulkea teoksen kokoelmapoliittisesti arkistodokumentiksi taideteoksen ulkopuolelle.

³ Kaprow omaksui ajatuksen sattumanvaraisuudesta John Cagelta, jonka mukaan ainutkertaisuus oli läsnäolon tae (Foster et al. 2003, 452–454). Cagen käsitys jatkuvasta muutoksesta, tapahtumasta, muuntui Kaprow'n ajattelussa taiteen kaupallisuuden kritiikiksi. Hän piti taiteen katoavia materiaaleja reaktiona kulutuskulttuuriin ja taideteoksen omistettavuuteen. (Ks. esim. Kaprow [1966], 167–168.)

puolestaan kuvataidekontekstin – museoiden, gallerioiden sekä taidemarkkinoiden – esinekeskeisen ajattelun tuottamana (Schneider 2012, 139). Keskustelu katoavuudesta ylittää kuitenkin paljon kauemmas historiaan ja halkoo yhtä lailla teatterin ja tanssin tutkimusta. Esimerkiksi André Lepecki johtaa sen syntyhistorian jo Jean-George Noverren 1760-luvulla tekemiin huomioihin tanssista hetkellisenä ja katoavana; tanssi oli Noverrelle itsensä unohtuiksi pyyhkivää taidetta. Noverren ajatukset antoivat Lepeckin mukaan suunnan uudelleenlaiselle käsitykselle tanssista häilyvästä ja vaikeasti tavoitettavana läsnäolona, jota on mahdotonta ”tallentaa” notaatioksi tai kirjoittaa ”ylös”. (Lepecki 2004, 125–130.)

Käsitys esityksen ainutkertaisuudesta ja tallenteesta vasta toissijaisena, rajallisenä toistona on ollut keskeinen myös esitystutkimuksessa 1960-luvulta lähtien. Tutkimussuuntauksen perustajahahmona pidetty Richard Schechner kirjoitti, ettei sen enempää notaatio, rekonstruktio kuin videotallennekaan tee esityksistä pysyviä, vaan ne katoavat jo samalla kun ne toteutetaan. Esitystutkimuksen tehtävänä oli siksi löytää tapoja tarkastella esitysten katoavuutta ja välittömyyttä. (Schechner 1985, 50.) Esityksen katoavuudesta on esitystutkijoiden kesken eriäviä näkemyksiä (vrt. esim. Schneider 2012 [2001]; Schneider 2011; Auslander 1999; Taylor 2003), mutta ainutkertaisuuden painotus on säilynyt tutkimussuuntauksessa vahvana. Yksi kannan tunnetuimmista kiteytyksistä löytyy Peggy Phelanin vuonna 1996 ilmestyneestä kirjasta *Unmarked: The Politics of Performance*:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [– –] becomes itself through disappearance. (Phelan 1996, 146.)

Performanssiteidettä tehdään silti moninaisin tavoin, eivätkä tämänhetkisyys ja katoavuus kaikissa tapauksissa riitä erottamaan performanssia omaksi taiteenlajikseen. Ajatus katoavuudesta liittyy myös erityisissä historiallisissa konteksteissa keskeisiin taideteoreettisiin ja poliittisiin pyrkimyksiin. Tutkimukseni keskittyy sen sijaan performanssiteoksiin, joissa tämänhetkisyyttä, läsnäoloa (*presence*) tai elävyyttä (*liveness*) tarkastellaan pikemminkin esityksen välittämisen, kuten videon, valokuvan tai internetin keinoin. Schechnerin mukaan esitystutkimus kohdistuu esineiden tai asioiden sijaan käytäntöihin, tapahtumiin tai toimintaan (Schechner 2016 [2013], 25). Tarkasteluni kohteena ei ole ainoastaan vaikkapa videonauhat tai valokuvat, vaan erityinen taiteen ilmaisutapa, jonka ytimessä on hetkellisen esityksen tallentaminen tai välittäminen. Esityslähtöisyys ei rajaudu tiettyyn taiteen genreen tai välineeseen, vaan antaa mahdollisuuden rinnastaa toisiinsa tallentamisen ja

välittämisen eri tekniikoita sekä tarkastella performanssin ohella muutakin esittävää taidetta.

Esityksen tallentamisesta, välittämisestä ja toistosta on viime vuosikymmeniinä julkaistu huomattavan paljon tutkimusta. Amelia Jones ja Adrian Heathfield, taidehistorioitsija ja esitystutkija, kokosivat artikkelikokoelmaksi *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012) kirjoituksia tavoista, joilla hetkelliset esitykset kirjoittuvat historiaan. Kirjan artikkeleissa tarkastellaan performanssin ja teatterin lisäksi musiikkia, tanssia sekä osallistavia ja ajallisia installaatioita ja taideteoksia. Jonesin mukaan tavoitteena oli laajentaa taidehistorian tapaa analysoida ”pysähtyneitä” kuvia tai esineitä esitystutkimukselle ominaisella huomiolla kulttuurisen toiminnan performatiivisiin muotoihin (Jones 2012, 12–13). Tällainen ajatus on ollut tärkeä myös väitöskirjani tapaustutkimuksissa. Siirtymä elävästä esityksestä välitettiin on ollut myös tanssintutkimuksen kiinnostuksen kohde. Tanssin ja teknologian suhteita tai ruumiin liikkeen kirjoittumista kuviin tarkastelevat muun muassa Erin Brannigan teoksessaan *Dancefilm: Choreography and the Moving Image* (2011), Douglas Rosenberg teoksessaan *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* (2012) ja Johannes Birringer kirjassaan *Performance, Technology & Science* (2008). Myös ”aineettomia” jälkiä on tarkasteltu esityksen jälkinä. Esimerkiksi Eirini Kartsakin esityskokemukseen ja esityksistä kirjoittamiseen keskittyvä tutkimus *Repetition in Performance: Returns and Invisible Forces* (2017) hahmottelee esityksen toistoksi myös siihen kiinnittyvät muistikuvat.⁴

On Repetition: Writing, Performance & Art -kirjan (2016) johdannossa Kartsaki kiinnittää huomiota toiston merkitykseen kuvataiteen siirtymässä modernista postmoderniin: ajatusta taideteoksen ainutkertaisuudesta haastoivat esimerkiksi minimalistikuvanveistäjä Sol LeWittin kuutioista rakennetut veistokset, joissa saman elementin toisteisesta käytöstä tuli paradoksaalisesti ainutkertaisen taide-esineen rakennepiirre ja menetelmä. Esseessään ”Innovation and Repetition” semiootikko Umberto Eco katsoi toiston kyseenalaistaneen sitä modernismin perintöä, joka piti taiteellisen arvon kriteerinä taideteoksen uutuutta ja mielsi valmiiden mallien käytön taiteen sijaan käsityöksi tai teolliseksi tuotannoksi. Postmodernismi ei enää arvottanut toistoa niinkään originaali/kopio -vastinparin vähempiarvoiseksi puoliskoksi. (Kartsaki 2016, 3–4; Eco 1985, 161–162.)

Performanssitaiteen lisäksi keskustelua taideteoksen ainutkertaisuuden ja toistojen suhteesta onkin käyty pitkin 1900-lukua myös kuvataiteessa. Laajalti tunnettu

⁴ Kuten näistä kirjallisuusesimerkeistä ja tutkimuksessani myöhemmin käyttämästäni lähteistä voi huomata, esityksen tallentaminen ja välittäminen on ollut etenkin tanssin ja esitystaiteen tekijöiden teoreettisen kiinnostuksen kohde. Tallentamisen ja välittämisen erityiskysymyksistä on käyty runsaasti keskustelua taiteellisen tutkimuksen keinoin myös Suomessa. Ks. esim. Mäki 2005, 365–392; Arlander 2007; Porkola 2014, 141–166.

on esimerkiksi filosofi Walter Benjaminin vuonna 1936 julkaisema essee ”Taideteos mekaanisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Benjamin esitti mekaanisen toisintamisen, kuten valokuvan ja elokuvan, häivyttävän taideteoksen ainutkertaisuuden ”auran” (Benjamin 1989). Monistamiseen ja toistoon liittyivät yhtä lailla Marcel Duchampin 1900-luvun alun ”ready madet” tai Victor Vasarelyn 1950-luvulla hahmottelema ”multippelin” käsite. Poptaiteen kiinnostuessa 1950- ja 1960-luvuilla teollisista materiaaleista, sarjatuotannosta ja ”valmiista” populaarikulttuurin kuvista multippelistä tuli tekniikkaa ja teollisia valmistusprosesseja hyödyntäneiden kineetikkojen keskuudessa myös yhteiskunnallisten muutospyrkimysten väline. Sillä etsittiin ulospääsyä norsunluutornista laajentamalla taiteen saavutettavuutta. Duchampin tavoin toiston veivät äärimmillen monet postmodernin taiteen siteeraamisen käytännöt, kuten Sherrie Levinen valokuvasarja *After Walker Evans* (1981). Levine esitti omina teoksinaan reproduktiot Walker Evansin 1930-luvun dokumentaarisisista valokuvista.

Joissakin kuvataiteen tekotavoissa, kuten taidegrafiikassa, valokuvataiteessa tai aihioilla valetuissa veistoksissa taide-esineen ainutkertaisuus ei ole ollut yhtä keskeistä. 1970-luvulla filosofi Nelson Goodman jäsensi aidon ja kopion suhdetta taiteissa autografisen ja allografisen käsitteillä. Autografiset teokset, kuten maalaus, ovat ainutkertaisia ja niiden toisinnot väärennöksiä tai epäaitoja kopiota. Allografisissa taiteissa, kuten musiikissa, kirjallisuudessa tai grafiikassa esitykset, kappaleet tai vedokset mielletään saman teoksen eri esiintymiksi. Goodmanin mukaan teatteri vertautui musiikkiin; teatteriesitystä määrittää draamateksti samalla tavoin kuin musiikkiesitys pohjautuu sävellykseen. (Goodman 1976, 113–116, 120.) Myös Schechner totesi vuosikymmen aiemmin lähes kaikilla taiteilla olevan omat kopionsa ja originaalinsa. Teatterilta originaali puuttui hänen mukaansa silti kokonaan: draamateksti on vain teatteriesityksen käsikirjoitettu representaatio ja jokainen tuotanto sen pohjalta – myös lukijan mielikuva esityksestä – on yksi näytelmän ruumiillistuma. Schechnerin mukaan draamateksti on varma, mutta epätäydellinen. Se ei takaa nuottien tavoin tekijän intentioiden läheistä seuraamista. (Schechner 1965, 22–24.) Teatteriesityksen ja tekstin suhteesta on sittemmin esitetty monia puheenvuoroja. Esimerkiksi Rebecca Schneider on luonnehtinut elävää esitystä pikemminkin tekstin kopioksi (Schneider 2011). Teatterintutkija Hans-Thies Lehmann on hahmotellut ”draamanjälkeisen teatterin” käsitteellä nykyteatteria, joka keskittyy tekstin sijaan esitykseen. Draamatekstin uskollista toistoa keskeisempää on silloin esityksen omat ilmaisukeinot. (Lehman 2009, passim.)

Tarkastelemiani aineistoja nivoo yhteen tämä taiteen lajirajat ylittävä keskustelu teoksen ainutkertaisuudesta ja toisunnoista ja sen myötä kysymys taideteoksen käsitteestä. Milloin esityksen taltioiva videonauha voidaan ajatella taideteokseksi ja milloin teoksen toistavaksi dokumentiksi? Voiko kirjoitettua tekstiä, kuten Facebook-päivitystä, pitää teoksen tallenteena? Miten uudet tekniikat ovat muuttaneet

käsitystä esitystallenteesta? Pitäisikö tilassa liikkuvaa kineettistä veistosta ajatella tarkkarajaisena taide-esineenä vai ajallisena ja koettuna tapahtumana? Määrittelyn kysymyksiä voi toki lähestyä vain tapauskohtaisesti. Kopion konnotaatio on länsimaisessa ajattelussa ollut vähintään Platonin luolavertauksesta lähtien silti kielteinen: se mielletään alkuperäiseen nähden sekundaariseksi ja sitä hyväksikäyttäväksi (Kartsaki 2016, 4). Taideteoksen ainutkertaisuutta kyseenalaistava taide on ohjannut huomiota myös toisintamisen poliittisuuteen. Originaalin ja ainutkertaisen kyseenalaistaminen on riisunut taiteen salaperäisyyden, mutta se ei ole yksinomaan huono asia antaessaan samalla mahdollisuuden ”vallansiirtoon eliitiltä massoille”, kuten Schechner toteaa (Schechner 2016 [2013], 213).

Laajalle aikavälille ulottuva tutkimusaineisto vastaa tarkastelemini kysymyksiin monella eri tavalla. Yhtenä tavoitteenani on tapaustutkimuksilla haastaa dikotomisoivaa käsitystä esityksestä ja tallenteesta kahtena toisensa poissulkevana vaihtoehtona. Tarkastelemalla esityksen ja eri aikoina ajankohtaisen teknologian yhdistelmiä tuon esiin ainutkertaisuuden ja toiston suhdetta koskevien ajattelutapojen moninaisuutta ja vaihtelua ajassa. Tutkimusaineistoni kertoo erilaisista taide- ja mediateoreettisista keskusteluista ja uuteen teknologiaan yhdistetyistä kulttuurisista mielikuvista. Taiteessa uuteen teknologiaan on suhtauduttu sekä innostuksella että skeptisesti. Tutkimukseni osoittaa siten myös taiteen roolia teknologian murroskohdissa.

Johdannon lopuksi selvennän vielä kolmea lähestymistavalleni tärkeää ajatusta. Käsitän esityslähtöiset teokset osaksi performanssitaiteen pitkää ja monimuotoista historiaa, joka kytkeytyy myös kuva- ja mediataiteeseen. Tässä jatkumossa esityslähtöiset teokset artikuloivat performanssitaiteen keskeisiä kysymyksiä uusin tavoin. Painopisteen siirtäminen tekijäkeskeisestä tarkastelusta katsojaan ja esityksen kokemiseen tarjoaa samalla toisenlaisia näkökulmia kysymykseen esityksen katoavuudesta. Viittaan kirjan nimessä ”performatiivisilla jäljillä” kahtalaiseen tapaan ajatella esitysten tallenteita ja jälkiä. Ne eivät vain toista mekaanisesti vaan aktivoivat katsojan kokemuksen teoksesta jälkikäteen. Kuvien tai tekstien ohella myös eletty ruumis on medium, joka voi tallentaa, toistaa tai välittää jotakin aiempaa.

Performanssitaiteen monet muodot

Ensimmäisessä katsauksessa 1900-luvun performanssitaiteeseen RosieLee Goldberg luonnehti sen historiaa päättymättömäksi ja sallivaksi mediumin varioinnin historiaksi:

The work may be presented solo or with a group, with lightning, music or visuals made by the performance artist him or herself, or in collaboration, and performed in places ranging from an art gallery or museum to an “alternative

place”, a theatre, café, bar or street corner. [– –] The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from few minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously or rehearsed over many months. (Goldberg 2001, 8–9.)

Se, mitä esityksellä tai performanssitaiteella tarkoitetaan, on edeltävinä vuosikymmeninä muuttunut merkittäväällä tavalla. Performanssitaiteen lajihistorian kannalta on tärkeää kysyä, miten valokuva- tai videoteoksiksi taltioidut performanssit asetuvat toisenlaisten esitysten ja teknologian yhdistelmien historiaan. Esitysten välittämiseen on käytetty esimerkiksi kaitafilmiä, äänentoistoa, liikesensoreita, animaatiota, mobiilisovelluksia, GPRS-tekniikkaa ja sosiaalista mediaa. Uusien medioiden myötä ”performanssi” onkin saanut niin monia muunnelmia, että tutkija Steve Dixon on luonnehtinut sitä paleonyymiksi, käsitteeksi, jonka merkitys ja viittauskohteet ovat ajan kuluessa perustavalla tavalla muuttuneet (Dixon 2007, x). Esitysten tekemisen ja vastaanottamisen käytännöt ovat muuttuneet rinnakkain sen siirtymän kanssa, jossa 1900-luvun alkupuoliskon optiset, auditiiviset ja sähkömekaaniset teknologiat ovat vaihtuneet elektronisiin ja digitaalisiin. (Salter 2010, xiii).⁵

Täsmällisesti määrittävän lajityypin sijaan performanssitaiteen tutkimuksessa onkin viime aikoina korostettu performanssin jatkuvaa muutosta sekä taiteenlajina että käsitteenä. Adrian Heathfield ehdottaa ontologisten määrittäysyritysten tilalle performanssin ”lukuisten tulemisen tapojen” tarkastelua. Goldbergin tavoin hän pitää muutosta performanssin ainoana pysyvä tilana ja ”ontogeniaa” siksi ontolo-

⁵ Esityksillä ja tieteen ja teknologian saavutuksilla on pitkä yhteinen historia. Sähkövaloa ryhdyttiin käyttämään teatteridramaturgiassa jo 1880-luvulla. Näyttämösuunnittelija Adolphe Appia pyrki kuljettamaan näytelmän läpi liikkuvien valojen rytmisesti jäsentämän tilan. Näyttelijöiden ja näyttämön elementtien plastisuus syntyi hänen mukaansa vuorovaikutuksesta valojen, heijastusten ja varjojen kanssa ja esiintyjän liike muovasi puolestaan valaistuksella rytmittyä tilaa. (Popper 1968, 160–161; Appiasta ks. myös Salter 2010, 5–7.) Teatteriesityksissä on käytetty myös elokuvaprojisoiteja jo ainakin 1920-luvulla, jolloin Sergei Eisenstein ohjasi ensimmäisen lyhytelokuvansa *Glumovin päiväkirjan* (*Dnevnik Glumova*, 1923) osaksi teatterituotantoaan Proletkult-teatterissa. Eisenstein hahmotteli sitä ”attraktioiden montaaiksiksi”, teatteri-ilmaisuksi, jonka perusta oli osista koostuva, vapaa ja ”efektiivinen” kokonaisrakenne sekä emotionaalisesti ja psykologisesti vaikuttavat ”attraktiot”. (Eisenstein, 1988 /1923, 34–37.) Pariisissa uutta teknologiaa, kuten puhelinta, autoja tai röntgenkuvausta, käytettiin vuonna 1897 ovensa avanneen ”kauhujen teatteri” Le Théâtre du Grand-Guignolin esityksissä, ja röntgeniä myös huvipuistoissa ja kuriositeettimuseoissa. Tieteelliset kuvausmenetelmät röntgenkuvauksesta mikroskooppiin innoittivat myös ajan kirjailijoita ja kuvataiteilijoita. (Tsvian 1996, 82–85, 89–91.) Fantasmagorioiden, tirkistysluukkulaitteiden (ks. esim. Huhtamo 2000) tai varhaisen attraktioelokuvan tavoin kyse ei ollut niinkään taiteesta, vaan sensaatioihin perustuvasta viihteestä. 1700-luvulla tiedettä ja teknologiaa esittelevät myös sähkönjohtumista ihmiskehossa demonstroivat spektaakkelit (Elsenaar & Scha 2002, 17–19, 22–23).

giaa hedelmällisempänä lähestymistapana. (Heathfield 2012, 32.) Performanssitaitteen tekotavat ovat heterogeenisiä, eikä se siksi ole määritettävissä tietyin pysyvin ominaisuuksin. Tarkastelemalla esityslähtöisiä teoksia pitkällä aikavälillä pyrin tuomaan esille performanssitaitteen monimuotoisuutta ja vaihtelevia tapoja ymmärtää esityksen suhde teknologiaan tai toisintamiseen. Esitystutkija Barbara Kirshenblatt-Gimblettin mukaan esityksen käsite ei ole sidottu taiteen lajeihin tai välineisiin. Sillä voi siksi kuvata monenlaisia, historiallisestikin spesifejä ilmiöitä, kuten taiteellista kokeilua happeningista performanssiin, postmoderniin tanssiin tai installaatioihin. Käsitteen käyttö edellyttää kuitenkin sen uudelleenmäärittelyä jokaisen tarkasteltavan aineiston kohdalla. (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 47.)

Esityslähtöistä taidetta luonnehtii usein jo lähtökohtaisesti lajityyppien risteymät (*genre hybrid*, *genre mixing*). Teoksissa saatetaan yhdistää esimerkiksi performanssia, valokuvaa ja videotaidetta tai sovittaa yhteen kuvanveistoa, äänitaidetta ja tanssia. Esitystallenteita on myös sisällytetty selkeämmin kuvataiteeksi mielletäviin taide-esineisiin, kuten videoveistoksiin, installaatioihin tai multivisioihin. Aineistotyötä tehdessäni teoksia onkin ollut usein vaikea määrittää pelkästään video-, media- tai performanssitaitteeksi. Yksi esityslähtöisen mediataiteen tutkimisen haasteista on määrittelyn vaikeus. Teokset asettuvat kategorioiden katveisiin, näennäisesti koherenttien kulttuuristen instituutioiden, kuten kuvataiteen, elokuvan tai television rajamaastoihin.⁶ Taidehistorioitsija Andrew V. Uroskien mukaan välinespesifi lähestymistapa voi jopa estää tavoittamasta heterogeenisten teosten olennaista sisältöä.⁷ Myös 1980-luvun Suomessa video- ja performanssitaitteella pyrittiin aktiivisesti ylittämään kuvataiteen aiempia genererajoja (ks. Eerikäinen 2007 [1993], 85; Kivirinta & Rossi 1991, 130–169).⁸

Performanssitaitteen muodonmuutoksista saa kuvan tarkastelemalla vaikkapa videoperformanssin käsitettä. Vaikka sitä käytetään paljon, ei ole yksiselitteistä, mitä sillä tarkoitetaan. Yksi varhaisimmista määritelmistä löytyy Willoughby Sharpin artikkelista ”Videoperformance” kirjoituskokoelmassa *Video Art: An Anthology* (1976). Sharp ehdotti videoperformanssia määrittäväksi piirteeksi videon

⁶ Lajikategorioiden välinen alue on suhteellisen koditonta kulttuuriperintöä säilyttävisissä muistiorganisaatioissa: taiteidenvälisille teoksille ei ole omia arkistoja tai erityiskokoelmia. Aineiston kokoamisen vaivalloisuus eri alojen arkistoista voikin helposti johtaa niiden jäämiseen empiriaan pohjaavan tutkimuksen ulkopuolelle.

⁷ Uroskie 2007, 397–399; ks. myös Leightonin (2008, 8, 11) vastaavat huomiot liikkuvasta kuvasta.

⁸ Hannu Eerikäinen painottaa suomalaisen 1980-luvun videotaiteen kytköstä taiteen kentän murrokseen ja taiteen alueen laajenemiseen. Edeltävä vuosikymmenen ei hänen mukaansa ollut vielä kypsä käsitteellisyydelle, kokeellisuudelle tai genererajojen ylityksille ja suhtautui enimmäkseen skeptisesti myös videoon. 1970-luvun videotaide jäi Suomessa yksittäisiksi kokeiluiksi yhteiskunnallisesti osallistuvan realismin ja älyllisen konkretismin hallitessa taiteen kenttää. (Eerikäinen 2007 [1993], 84–90, 95–96).

teoksen olennaisena ja siitä erottamattomana elementtinä (Sharp 1976, 258). Sharpin esimerkeissä nousee esille tekotapojen moninaisuus, vaikka artikkeli käsittelee vasta videotaiteen ensimmäistä vuosikymmentä amerikkalaisessa 1960- ja 1970-luvun kontekstissa: taiteilijat tallensivat yleisölle esitettyjä performansseja videolle, esiintyivät yleisön sijaan kameralle, välittivät videolla esityksiä reaaliaikaisina ja ennalta tallennettuina elävien esitysten osina tai käyttivät tallentamiseen vaihtoehtoisesti kaitafilmiä, ääninauhoja tai valokuvaa. Seuranneet vuosikymmenet ja videotaiteen uudet kontekstit muilla mantereilla tuottivat uudenlaisia videoperformanssin käsitteen käyttötapoja.

Sharpin määritelmän mukaisesti videoperformansseiksi voi lukea monenlaisia ilmaisutapoja vähäeleisistä työhuoneella kuvatuista teoista lavalla esitettyihin multimediaspektaakkeleihin, joissa on keskeistä esiintyjän vuorovaikutus videokuvan kanssa. Videon ”keskeisyys” teoksessa on silti tulkinnanvaraista. Ilmaisuvälineen korostuminen heijastaa Sharpin tekstin kirjoitusajankohtaa: 1970-luvulla video oli uusi taiteen medium ja herätti tarpeen identiteettinsä määrittelemiseen.⁹ Mediataiteen historiaa ei silti ole mielekäästä tarkastella vain teoksessa käytettyyn tekniikkaan perustuvien kategorioiden rajoissa. Uusi media mielletään uudeksi aina suhteessa johonkin aiempaan. Yksi pysyvä juonne sitä koskeissa keskusteluissa onkin ollut tämän ”uutuuden” kyseenalaistaminen: välineet vaihtuvat, mutta toiminnan perusta pysyy samana. (Ks. esim. Bolter & Grusin 1999, esim. 9–11, 19; Karonen 2000, erit. 49; vrt. Dixon 2007, 4–5.)

Analogiseen tekniikkaan viittaavalla ”videoperformanssin” käsitteellä luonnehditaan nykyisin myös digitaalisia teoksia. Videolla viitataan silloin digitaaliseen liikkuvaan kuvaan ja videoperformanssilla varhaisista videoteoksista tuttuun muotoon. Digitalisoitumisen onkin katsottu tekevän välineiden keskinäisistä eroista epärelevantin (ks. esim. Meigh-Andrews 2006, 260).¹⁰ Digitaalinen konvergenssi

⁹ Videolla pyrittiin myös erottautumaan edeltävistä ilmaisukeinoista. Varhainen video-taide nousi kiinnostuksesta taiteellisen ilmaisun uusiin mahdollisuuksiin. Innostus paistaa Sharpinkin tekstistä: videoperformanssi näyttäytyi hänelle yhtenä ajan keskeisistä esteettisen ilmaisun muodoista ja videotaiteen tulevaisuus vaikutti ”yhtä kirkkaalta kuin hohtavien TV-ruutujen” (Sharp 1976, 266).

¹⁰ Tekniikkaan perustuvien lajimääritysten sijaan viimeaikainen tutkimus on sisällyttänyt eri välineitä laveammiksi kategorioiksi. Esimerkiksi Tanya Leighton (2008, 7) lukee kuvataiteen ”liikkuvan kuvan käytäntöihin” tai ”projisoituihin kuviin” muun muassa elokuvainstallaatiot, yksi- tai monikanavaiset analogiset ja digitaaliset videot, elokuvaa käyttävät veistokset ja tilateokset sekä tietokoneisiin ja internetiin perustuvat installaatiot. Asennoitumistavan muutos koskee myös kotimaista mediataidetta käsittelevää tutkimusta. Esimerkiksi Kati Kivinen (2014) ja Minna Rainio (2015) käyttävät videoinstallaation sijaan nimitystä ”liikkuvan kuvan installaatio” ja Leevi Haapalalle Salla Tykän teokset ovat ”elokuvallisia liikkuvan kuvan teoksia” (Haapala 2011, 122). Erkki Huhtamo on tarkastellut vastaavasti elokuvan historiaa vaiheena ”elävän kuvan” historiassa taikalyhtyesityksistä televisioon (Huhtamo 2000, 11–12).

kyseenalaistaa mediumien keskinäisen eronteon mielekkyyden äärimmillään kokonaan. Mediateoreetikko Friedrich A. Kittler ennusti koko mediumin käsitteen tulevan tarpeettomaksi, kun aiemmin erilliset tekniikat standardisoituvat binaarisesta koodista koostuvaksi informaatioksi (Kittler 1999, 1–2).

Yksi tutkimukseni kiinnostuksen kohteista on, millä tavoin uudenlaiset tavat välittää esitys yleisölle ovat muuntaneet esityksen, performanssiteoksen, esitystalenteen, esiintyjän tai katsojan kaltaisia kategorioita. Steve Dixon ja Barry Smith luonnehtivat ”digitaalisiksi esityksiksi” (*digital performance*) esityslähtöisiä teoksia, joissa tietokoneteknologialla on sisällöllinen, ilmaisullinen tai levityksessä keskeinen rooli. Tällaisia ovat esimerkiksi projisointeja, sensoreita, telemaattista teknologiaa, internetiä tai robotiikkaa hyödyntävät teatteri-, tanssi- ja performanssiesitykset sekä interaktiiviset installaatiot. (Dixon 2007, x–xi, 3; ks. myös Biringner 2008, xi–xii.)¹¹ Kuten video Sharpin videoperformanssin määritelmässä, Dixonin ja Smithin digitaalisen esityksen käsitteen perustana on digitaalinen tekniikka ohjelmistoinen ja laitteinen.

Toisin kuin varhaisessa performanssiteiden paradigmassa, joka korosti esiintyjän ja yleisön läsnäoloa jaetussa fyysisessä tilassa, digitaalisissa esityksissä vuorovaikutus voi olla esimerkiksi telemaattista tai verkkovälitteistä. Digitaalisiksi esityksiksi on luonnehdittu myös teoksia, joissa ihmisen sijaan ”esiintyy” ei-inhimillinen toimija, kuten animaatio, kone tai virtuaalihahmo. Esitystutkija Jon McKenzien mukaan tekniikka toimii (*perform*) ja ilmaisee niiden materiaalisten tapahtumien tai muutosten kautta, joita se saa maailmassa aikaan. (McKenzie 2001; Salter 2010, xxiii).¹² Vaikka digitaaliset esitykset eroavat 1960- ja 1970-luvun performanssiteoksista, tarkastelen niitä tutkimuksessani osana performanssiteiden lajihistoriaa. Ne nousevat performanssiteiden perinteestä ja artikuloivat uudellen siihen liitetyjä oletuksia. Kirshenblatt-Gimblettin mukaan teknologia on aina kuulunut erottamattomasti esitysten historiaan ja esitykset vastaavasti teknologian historiaan. Hänen mukaansa tärkeää onkin lisätä ymmärrystä niiden keskinäisestä suhteesta sekä ruumiillisuudesta, aistikokemuksesta, elävyydestä ja läsnäolosta teknologian välittämässä maailmassa. (Kirschenblatt-Gimblett 2002, 48–50.)

¹¹ Digitaalisia esityksiä toteutettiin etenkin 1990-luvulta 2000-luvun lopulle. Dixonin ja Smithin Bristolin yliopiston Teatteri- ja esitystaiteen kokoelmaan vuosina 1999–2000 keräämä The Digital Performance Archive syntyi tarpeesta dokumentoida, tutkia ja tallentaa ajan monimuotoista kokeilua esitystaiteessa sen aallonharjalla. Esitystaiteessa hyödynnetään toki vieläkin projisointeja, interaktiivista teknologiaa ja internetiä. Erityisesti viime vuosina esityksissä on käytetty esimerkiksi sosiaalista mediaa ja lisättyä todellisuuteen (*augmented reality*) tai yhdistetty ”todellista” ja virtuaalista tilaa (*mixed reality performance*).

¹² McKenzie viittaa ”teknologian esityksillä” (*technological performance*) teknisten artefaktien, kuten koneiden, työkalujen tai tietokoneohjelmien, suorittamiin toimintoihin ja niiden tuottamiin tuloksiin ja vaikutuksiin (*effectiveness*). Posthumanistisesta tutkimusotteesta esittävien taiteiden tutkimuksessa ks. esim. Salter 2010, xxxii–xxxiii.

Esityksen käsitteen muutos, sen laajentuminen ainutkertaisista ja katoavista ruumiillisista esityksistä kuvina koettaviin on yksi tutkimukseni aineistoa rajannut kehys. Tutkimuskohteeni poikkeaa tässä kohdin esimerkiksi ensimmäisestä suomalaisen performanssitaiteen historiaa laajasti tarkastelleesta tutkimuksesta, taidehistorioitsija Helena Erkkilän väitöskirjasta *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (2008). Se keskittyi taiteilijan välittömään ruumiilliseen läsnäoloon perustuviin, katoaviksi miellettyihin ja elävänä esitettäviin esityksiin – performanssitaiteeseen subjektin ja objektin yhteen kietovana ”kehotaiteena”, jossa taiteilija asettaa itsensä ja oman kehonsa yleisön katseen kohteeksi (Erkkilä 2008, ks. erit. 15–20). Näkemys esitysten ainutkertaisuudesta ja esiintyjän läsnäolosta on silti välttämätön perusta sen ymmärtämiseksi, millaisia suhteita tarkastelemani teokset esitysten ainutkertaisuutta koskevaan keskusteluun rakentavat.

Esitysten itsepintainen ote

2000-luvulla performanssiteoksen määritelmiä on ajateltu uudelleen myös tarkastelemalla, miten sen ”elämä” jatkuu tallenteina. Tässä tutkimuskeskustelussa, joka on pohtinut esityksen ”tuonpuoleista” (*afterlife*), tapoja, joilla se katoamisen sijaan jää jäljelle (*remains*) ja jatkaa itsepintaisesti olemassaoloaan (*persists*), huomio on kohdistettu siihen, miten esityksen materiaaliset jäljet tai tulkintahistorian voi ymmärtää osaksi performanssiteosta. Vaikka tallenteet tai jäljet eroavat niiden rekisteröimistä esityksistä, tilanteista ja tapahtumista, niiden ajatellaan laajentavan ja muuntavan performanssin elämää (ks. esim. Heathfield 2012, 27; ks. myös Giannachi & Kaye 2011, 236, 238–239; McGillivray 2008).

Adrian Heathfieldin mukaan performanssi rakentaa ajallisen paradoksin: se on olemassa nyt ja tuolloin, se katoaa ja kestää. Esityksen katoavuutta vasten asettuu sen kyky pitää kiinni ja merkitä itseään toisin tavoin. (Heathfield 2012, 27.) Performanssin erityisyys liittyykin olennaisesti siihen, miten ja millaisena se kohdataan taideteoksena esityksen visuaalisissa, tekstuaalisissa ja kokemuksellisissa jäljissä. Kuraattori Christopher Bedfordin mukaan kuvatallenteet ja taidekirjoittelu pirstaloivat, kerrostavat ja muuntavat performanssiteoksen jälkien historiaksi (*a trace history*), joka ulottaa alkuperäisen esityksen otetta uusissa nykyhetkissä purkautuviksi tapahtumiksi. Hänen hahmottelemassaan performanssin ”viraalissa” ontologiassa performanssiteos on jatkumo, jossa kuvat ja tekstit aktualisoivat teoksen yhä uudelleen. (Bedford 2012, 77–78.)

Performanssiesitysten historian tutkiminen on pitkälti tallenteiden ja jälkien varassa. Mielikuva performanssiteoksesta muodostetaan silloin jälkikäteen rajallisesta dokumenttimateriaalista. Kuvatallenteiden lisäksi esitykset jättävät jälkeensä esimerkiksi lehtileikkeitä, asiakirjoja, tiedotteita, suunnitelmia, partituureja, käsi-

kirjoituksia ja tutkimuksia.¹³ Esitysten jäljiksi voi ajatella myös suulliset kuvaukset ja muistelun, toisin sanoen yleisön ja esiintyjän kokemat elämykset ja muistot. Ajatus alkuperäisen esityksen katoavuudesta ja menetyksestä rakentuu käsitykselle lineaarisesti etenevään aikaan asettuvasta yhdestä, objektiivisesta todellisuudesta. Tällaisen näkemyksen varassa esimerkiksi filosofi Roland Barthesin *Valoisan huoneen* (1985) tunnettu muotoilu ”tämä-on-ollut”, filmille valokemiallisesti tallennut ohitettu hetki, on tulkittu puheenvuoroksi kuolemasta. Esitystutkija André Lepecki ajattelee toisin. Hänen mukaansa esitys on alkuperäisen ja koherentin sijaan moninainen ja mahdollistava luova kenttä, varanto, josta jotakin uutta voi nousta vielä ensimmäisen toteutuman jälkeen. Lepeckin mukaan esitys voi olla aktuaalisen tai havaitun ohella virtuaalinen. (Lepecki 2010, 31.)

Vaikka performanssin ainoa elämä olisikin tämänhetkisyudessa, ei sen tämänhetkisyyttä taidehistoriotsija Mathias Danboltin mukaan ole kuitenkaan helppoa rajata tarkasti: performanssin elämä läikkyy jälkien lävitse alkuperäisen ja ainutkertaisen hetken yli yhä uusiin nykyhetkiin (Danbolt 2014, 104–105). Kiinnostus tapoihin, joilla esitys katoamisen ja poissaolemisen sijaan kirjoittuu jälkiinsä ja kohdataan nykyhetkestä käsin, onkin lisääntynyt 1990-luvulta lähtien. Peggy Phelanin mukaan esimerkiksi valokuvatussa esityksessä kietoutuvat toisiinsa taltioimisen ja vastaanoton keskenään tasa-arvoiset nykyhetket. Hän luonnehtii ”valokuvalliseksi efektiksi” valokuvan kahta ajallista rekisteriä sekä välimatkaa niiden välillä. Jälkien tai kopioiden sijaan esitysten valokuvatallenteet ovat hänen mukaansa lisääntyvää nykyhetkeä; mennyttä, joka kieltäytyy jäämästä jälkeen, tulevaa, joka ei kykene pysymään edellä. (Phelan 2010, 51.)

Tutkimuksessani tarkastelen esitystallenteita pikemmin performatiivisina kuin jotakin edeltävää ja menetettyä todistavina. Tallenne ei silloin edusta, korvaa tai

¹³ Helena Erkkilän mukaan performanssin dokumentointi ei 1970- ja 1980-luvun Suomessa ollut johdonmukaista ja säilynyt aineisto on usein puutteellista tai informaatioarvoltaan riittämätöntä (Erkkilä 1999, 192; Erkkilä 2008, 44). Esityksestä jää arkistoon enemmän tai vähemmän tietoisin periaattein valikoituja fragmentteja. Tutkimuksessani olen hyödyntänyt paljon Erkkilän keräämää valokuvia, dioja, filmejä, lehtileikkeitä, haastatteluja, ohjelmia, käsikirjoituksia, muistikirjoja ja suunnitelmia käsittävää performanssitaitteen arkistokokonaisuutta Kansallisgallerian arkistossa. Erkkilän mukaan se muodostettiin tavoitteena kerätä keskeisiltä performanssiryhmiltä ja tekijöiltä aineisto suomalaisen performanssitaitteen perustiedostoksi (Erkkilä 1999, 192). Sitä edeltäneen, Porkkana ry:n dokumentointihankkeen linjaus oli löyhempi (ks. Anttonen 1995). Edellä mainittuja hankkeita käsittelevät julkaisut ovat Suomessa toimineet myös avauksina teoreettiselle keskustelulle dokumentoinnin periaatteista. Nykytilanteessa varsinkin digitalisoituminen on moninkertaistanut aineistoja ja lisännyt tarvetta keskustella valinnoista ja rajauksista arkistoinnissa. Arkistointi onkin parhaimmillaan jatkuvaa arvokeskustelua, joka edellyttää ymmärrystä – tai visioita – myöhemmän tutkimuksen näkökulmasta merkittävistä ja tarpeellisista lähteistä. Katoavan taiteen dokumentit kytkeytyvät tulevaan, mutta kuten Eva Kanerva (1995, 144) toteaa, suhteemme niihin on nykyhetkeen sidottu.

kuvaa ajallisesti edeltävää performanssiteosta, vaan rakentaa aktiivisesti sitä koskevaa teoskokemusta.¹⁴ Danbolt ja kuraattorit Bettina Knaup ja Ellen Stammer hahmottavatkin tallenteet tulevia kohtaamisia ennakoiviksi ja tuleville kokijoille suunnatuiksi. Tallenne ei vain säilö esitystä, vaan aktivoi sen uudelleen vastaanoton hetkellä. Muuttumattoman ja passiivisen havainnon kohteen sijaan tallenne tuottaa jatkuvasti uutta tietoa ja aktivoi kokijan toimimaan (ks. esim. Knaup & Stammer 2014, 9, 11–12; Danbolt 2014, 98–99.) Esityslähtöisissä teoksissa tallenteet ja jäljet tuottavat kokemusta performanssiteoksesta vedoten ja puhutellen yhä uusissa vastaanoton tilanteissa.¹⁵

Ajattelutavan muutos liittyy osin myös tiedon, todenmukaisuuden, todisteen ja autenttisuuden kaltaisten epistemologisten ja ontologisten kategorioiden kyseenalaistamiseen. Oletusta tiedon universaaliudesta ja yleispätevyydestä on 1900-luvun kuluessa haastettu muun muassa painottamalla subjektiivista kokemusta tai tulkintaa. Tallenteiden ei enää käsitetä vain rekisteröivän tai representoivan todellisuutta mekaanisesti, vaan osallistuvan aktiivisesti sen tuottamiseen. Esimerkiksi dokumentaarisen elokuvan ja valokuvan tutkimus on kiinnittänyt huomiota kuvien tyyliin, argumentoinnin tapaan, poeettisuuteen, estetiikkaan ja politiikkaan.¹⁶ Elokuvatutkija Bill Nichols hahmotteli 1990-luvulla uudenlaista dokumenttielokuvan muotoa, ”performatiivista dokumentaaria”. Se ei viittaa menneeseen historiaan avautuvan ikkunan tavoin, vaan häilyy fiktiivisen ja dokumentaarisen välillä ja osallistaa katsojan empaattisesti. Nicholisin mukaan olennaista dokumenttielokuvassa ei ole se, mitä ei enää ole, vaan se millaisen ruumiillisen muodon mennyt saa nykyisyydessä. Hän viittoileekin kokonaiseen epistemologiseen paradigman muutokseen: käsitys siitä, mitä tieto on, on muuttunut. (Nichols 1994, 1–2, 5, 94.)

¹⁴ Kielitieteilijä J. L. Austin viittasi vuonna 1955 pitämillään luennoilla performatiivin käsitteellä lausumaan toimintana tai tekona, joka saa jotakin aikaan. Poiketen toisenlaisista lausumatyypeistä, kuten asiantiloja toteavista ja väittäivistä konstatiiiveista, performatiivi ei Austinin mukaan kuvaile, selosta, väitä tai varmenna, eikä ole myöskään yksiselitteisesti tosi tai epätosi. Suorittamista, tekemistä ja esittämistä tarkoittavasta *perform*-sanasta johdettu performatiivi oli sen sijaan jonkin asian tekemistä. (Austin 2016 [1962], passim, ks. erit. 15–19.)

¹⁵ Myös tallenteista ja niiden keskinäisistä suhteista muodostuvaa ja niitä eri tavoin kehystävää arkistoa on ajateltu pysyvän ja tarkkarajaisen sijaan elävänä ja toimintaan kannustavana – performatiivisena. Ajatuksen arkiston performatiivisuudesta esitti jo Schneider, joka luonnehtii arkistoa toiminnaksi, jatkuvan tallentamisen rituaalin arkkitehtuuriksi. Schneiderin mukaan arkisto on sosiaalinen esitys, menneeseen suuntautumisen teatteria, joka toteuttaa katoamisen instituution. Danboltin mukaan arkisto ”performoi” kehystämällä sisältämänsä tiedon tietyllä tavalla ja asettamalla meidät myös arkkitehtuurillaan erityiseen ruumiilliseen suhteeseen tiedon kanssa. Arkiston tutkimisen ”esityksessä” esiintyvät sekä arkisto että sen tutkija. (Schneider 2012, 145; Danbolt 2014, 100–102.)

¹⁶ Ks. esim. Nichols 1994; Hannula 2010; Hongisto 2015; Hongisto 2005.

Ajatus performanssista tallenteiden tai jälkien tuottamana kokemuksena merkitsee sen epävakautta tarkkarajaisena ja piirteiltään pysyvänä teoksena. Taidehistoriotsija Mechtild Widrichin mukaan dokumentoitu performanssiesitys on aina myös ”kuviteltu” teos. Esityksen kuvatalenteet sekä siitä kiertävät sanalliset kuvaukset tuottavat kokemuksen performanssiteoksesta huolimatta siitä, representoivatko ne alkuperäistä esitystä todenmukaisesti, viittaavatko ne siihen indeksikaaliksi tai toteutuiko esitys ylipäätään vai ei. (Widrich 2014, 22–23, 26–29.) Esitysten fragmentaaristen tallenteiden ja jälkien luonnetta dokumentteina voisikin lähestyä samaan tapaan kuin elokuvateoreetikko ja ohjaaja Trinh T. Minh-ha luonnehtii todenmukaisuutta dokumenttielokuvassa: evidenssi vakuuttaa katsojan, jonka luottamus siihen sallii totuuden muotoutua (Minh-ha 1990, 83). Viime kädessä kaikki fragmentaarisiiin dokumentteihin pohjaava historiankirjoitus perustuu luottamukseen siitä, että mennyt on jäljissään tavoitettavissa ja ymmärrettävissä. Katoava performanssitaide ei tässä suhteessa tee poikkeusta.

Esityslähtöinen teos edellyttää katsojan, jonka kokemuksessa se saa muotonsa. Kirjassaan *Performing Presence: Between the Live and the Simulated* (2011) esityksiä ja niiden välittämistä tutkineet Gabriella Giannachi ja Nick Kaye kirjoittavat tapahtumien jatkavan olemassaoloaan uudelleenluennoissa. Läsna- tai poissaolon sijaan he tarkastelevat läsnäoloa ilmiönä, jonka katsoja tai kokija tuottaa teoksen tarjoamista merkeistä ja jäljistä. (Giannachi & Kaye 2011, passim, ks. erit. 20, 236–238, 241.) Ajatus performanssiteoksesta tallenteisiin pohjautuvana, jatkuvasti muuntuvana kokemuksena merkitsee samalla sitä, ettei tallenne toista mennyttä tapahtumaa sellaisena kuin se alun perin ilmeni. Kirjassaan *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* (2006) taidehistoriotsija T. J. Clark osoittaa jatkuvan muutoksen koskevan yhtäläisesti vaikkapa maalauksen katsomista. Clark palaa toistuvasti katsomaan kahta Nicolas Poussinin maisemamaalausta huomaten kokemuksensa niistä muuttuvan päivä päivältä. Clark kysyykin, uskommeko kuvien todella tapahtuvan meille yhdellä kertaa. (Clark 2006, ks. erit. 5–12.)

Huomion kohdistaminen tallenteen tuottamaan kokemukseen siirtää tutkimuksen painopisteen alkuperäisestä esityksestä katsojaan ja havaitsemiseen. Olen tutkimuksessani etsinyt analyysivälineitä siksi fenomenologiasta, saksalaisen Edmund Husserlin kirjoituksista alkunsa saaneesta mannermaisen filosofian suuntauksesta. Se syntyi alun perin pyrkimyksestä kuvata tietoisuuden rakenteita ja maailmaa ontologisten määritelmien sijaan sellaisena kuin se ilmenee yksilölle havainnossa. Filosofin Sara Heinämaa kiteyttää fenomenologian tavoitteeksi kuvata, miten me kiinnitymme maailmaan ja olemme osallisina sen merkitysten muodostumisessa (Heinämaa 2000, 74). Tieteen tavoitteleman tiedon objektiivisuuden kyseenalaistaminen lähtökohtanaan Husserl kehitti filosofista menetelmää, joka asetti eletyn ja subjektiivisesti koetun todellisuuden tieteellisen tutkimuksen perustaksi.

Fenomenologiassa tietoisuutta on tarkasteltu intentionaalisena, jotakin kohti suuntautuvana. Tutkimuksen ensimmäisessä käsittelyluvussa etsin Husserlin kirjoituksista tapaa ajatella performanssi piirteiltään pysyvän teoksen sijaan tiedostetuksi ja siksi jatkuvassa liikkeessä olevaksi kokemukseksi. Husserl oli kiinnostunut siitä, millä tavoin tietoisuus jäsentää ja merkityksellistää kokemuksen jatkuvaa virtaa. Hahmottelen, millä tavoin performanssiteoksen voi Husserlin ajattelusta käsin ajatella erilaisista ilmentymistään muodostuvaksi kokemukseksi.

Husserlin varhaista transsendentaalista fenomenologiaa on kritisoitu subjektin käsittämistä maailman konstituivaksi ja maailmalle merkityksen antavaksi keskipisteeksi. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* -kirjassa¹⁷ Husserl pohti kuitenkin myös tietoisuuden maailmallisuutta ja aistisuutta ja esitti ajatuksen elämämaailmasta (*Lebenswelt*), subjektiivisesta, havainnossa välittömästi annetusta maailmasta. Husserlin julkaisemattomiin kirjoituksiin toisen maailmansodan aikana tutustunut filosofi Maurice Merleau-Ponty kehitti osittain niiden pohjalta *Phénoménologie de la perception* -teoksen (1945) tunnetun näkemyksen tietoisuuden ruumiillisuudesta. Intentionaalisuudesta tuli keskeinen myös Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiassa, joskin Husserlin varhaisesta ajattelusta eroavalla tavalla. Subjektin (mielen) konstituiman maailman sijaan Merleau-Ponty käsitti minän ja maailman suhteen vastavuoroiseksi. Tietoisuus on ruumiillista ja maailmassa olevaa pikemminkin kuin maailman etäältä haltuun ottavaa ajattelua.¹⁸ Husserlin ja Merleau-Pontyn ajatukset tietoisuuden intentionaalisuudesta ja havaitsemisen vastavuoroisuudesta tarjoavat mahdollisuuden käsitteellistää myös esitystallenteen tuottamaa kokemusta performanssiteoksesta. Olennaista on se, miten ja millaisena asia tulee kohdattavaksi (Merleau-Ponty, 1968 [1964], 130–131, 133–135).

Esityksen katsominen, kuten filosofi Jacques Rancière myöhemmin kirjoitti, on aktiivista toimintaa – eletystä kokemuksesta käsin tehtyjä valintoja, tulkintaa, vertailua. Se on poeettista, teoksen tuottamiseen osallistumista. (Rancière 2009, ks. erit. 11–13.) Tallenne ei välitä tietoa yhdensuuntaisesti katsojalle, eikä katsoja yksin konstituoi havaitsemaansa kohdetta, vaan katsomistapahtumaan osallistuvat sekä

¹⁷ *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia* (käännös vuodelta 2011).

¹⁸ Tiedostava, havaitseva, ilmaiseva tai puhuva subjekti säilyi hänen ajattelussaan silti aina keskeneräiseksi jääneeseen *Le Visible et l'invisible* -teokseen (1964) asti. Kirjan esipuheessa Claude Lefort toteaa, että Merleau-Pontyn ajattelu oli ottamassa siinä ontologisemman suunnan, jossa tietoisuuden näkökulma alkoi näyttäytyä riittämättömänä. Subjektin maailmaa hallitsevan katseen sijaan hänen myöhemmissä kirjoituksissaan havaitsemisen prosessia ohjaavat sekä näkevä että näkyvä. *Le Visible et l'invisible* kuvaa näkemisen sekä havainnon subjektia että havainnon objektia edeltävänä prosessina, joka ei paikannut subjektin tietoisuuteen, vaan uppoutuu näkyvän fyysiseen kudelmaan (Potts 2000, 221).

tallenne että katsoja. Esitystallenteet ohjaavat huomiota vaihtelevin tavoin ja positioivat katsojan erityisillä tavoilla. Olennaista on siksi kysyä, millaisen muodon hetkellinen ja ohimenevä performanssiteos saa fragmentaarisisa jäljissään.

Amelia Jonesin mukaan taideteos ajatellaan usein staattiseksi ja tarkkarajaiseksi tietämisen kohteeksi. Teosten tarkasteleminen performatiivisina voi lisätä ymmärrystä niiden kulttuurisista toimintatavoista. (Jones 2012, 12.) Kirjassaan *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005) visuaalisen kulttuurin tutkija W. J. T. Mitchell hahmotteli kuvia jopa ”vitaalisina merkkeinä”, elävinä olentoina haluineen, tarpeineen ja vaatimuksineen. Hänen mukaansa kuvat vaikuttavat meihin, esittävät meille vaatimuksia, vakuuttavat ja viettelevät ja johtavat toisiinsa myös harhaan. Kuvat puhuttelevat meitä ja me käännyimme niiden puoleen. (Mitchell 2005, 6–7, 203.)

Mitchellin tapa hahmottaa kuville toimijuutta muistuttaa läheisesti Merleau-Pontyn ajatusta tietoisuuden intentionaalisuudesta ja subjektin ja maailman vastavuoroisuudesta. Merleau-Pontyn myöhäisissä kirjoituksissa ajatteleva ja ajateltu, aistiva ja aistittava kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa, osaksi samaa kudosta, jota Merleau-Ponty nimitti lihaksi (*chair*). Estetiikan tutkija Saara Hacklin ehdottaakin yhdessä näkemisen (*voir selon*) käsitettä Merleau-Pontyn filosofian keskeiseksi anniksi taiteen analyysihin. Se on tasa-arvoista havaitsemista, jossa näkyvä ohjaa silmän liikettä, eikä katseen subjektia ja kohdetta ole enää mahdollista erottaa toisistaan. Yhdessä näkeminen haastaa käsitystä kuvasta representaationa, kopiona tai imitaationa jostakin poissaolevasta ja on Hacklinin mukaan enemminkin presentaatiota, kuva oman konstituoitumisensa kynnyksellä. (Hacklin 2012, ks. erit. 62–63, 115, 219–229).

Toimijuuden ruumiillisuus

Artikkelissaan ”Performance Remains” (2001) Rebecca Schneider osoitti ajatuksen performanssin hetkellisyydestä ja katoavuudesta heijastavan kulttuurisesti opittuja arkiston ja dokumentin ymmärtämisen tapoja; länsikeskeistä ja patrilineaarista ”arkiston logiikkaa”. Se olettaa universaalin, ”meille” kaikille yhteisen historian, joka voi rakentua vain materiaalisista – nähtävissä, luokiteltavissa ja mitattavissa olevista – dokumenteista, jotka ovat länsimaisen *cogiton* tiedettävissä. Historian jäljistä kumuloituva arkisto on kollektiivisen muistin säiliö. Se tuottaa ja säätelee tietoa ja kulttuurista muistia ja on siksi myös vallankäytön väline. Schneider tulkitsikin arkiston logiikan nimenomaan länsimaisen ajattelun tuotteeksi, imperialistiseksi ja fallosentriseksi tiedon tuottamisen käytännöksi. Käsitys arkistosta, joka voi rakentua vain ”kirjoitetuista” dokumenteista tekee samalla mahdolliseksi toisenlaisten muistamisen ja tietämisen tapojen ja vaihtoehtoisten historioiden kontrolloimisen ja sivuuttamisen. (Schneider 2012 [2001], ks. erit. 138–139, 140, 142, 144.)¹⁹

Esityksiä tallentavien ja välittävien kuvien tai tekstien sijaan tutkimukseni kolme viimeistä, toisiinsa tiiviisti liittyvää käsittelylukua tarkastelevat esiintyjän ruumista mediumina, joka tallentaa ja välittää kulttuurisia merkityksiä ja aiempia esityksiä toiminnan muodossa. Richard Schechner nimitti ”kahdesti käyttäytyksiä käytökseksi” käyttäytymistä, eleitä ja toimintaa, joka ei tapahdu ensimmäistä kertaa, vaan on tehty ja sanottu jo aiemmin. Vaikka esitys olisi improvisoitu, se saattaa järjestää ja välittää tuttua materiaalia. (Schechner 2016 [2013], 97.) Esitystutkimuksessa myös ruumiillisia esityksiä on tarkasteltu ”tallenteina”, jotka siirtävät eteenpäin kulttuurista muistia (Taylor 2003, esim. 5, 16–20), tietoa menneestä (Schneider 2012, 145) tai aiemmin esitettyjä esityksiä (Santone 2008, 148). Taidehistorioitsija Jessica Santonen mukaan esimerkiksi performanssiesitys voi olla performatiivinen tai ruumiillinen tallenne, aiemman esityksen tai sen dokumentaation uudelleentulokinta. (Santone 2008, 148.)

Schneiderin mukaan arkistojen ”kirjoitetuille” dokumenteille vaihtoehtoiset – ruumiilliset, esitykselliset tai rituaaliset – tiedon välittämisen käytännöt, kuten suullinen kansanperinne tai ”elävän historian” esitykset, mielletään silti useimmiten muuntumattomista ja nähtävissä olevista dokumenteista rakentuvaa arkistoa vähäpätöisemmiksi. Juuri arkiston logiikka tuottaa hänen mukaansa ajatuksen ruumiillisten esitysten katoavuudesta asettaessaan ideaaliksi ”originaalin”. Arkisto institutionalisoi ja ylläpitää ”menetystä” turvaamalla ontologista arvoa takautuvasti dokumentein, esinein tai tallentein. (Schneider 2012, 140, 141, 144.) Esitystutkija Diana Taylor korostaakin keskustelun esitysten katoavuudesta olevan läpikotaisin poliittista; on kysyttävä kenen muistia, perinteitä ja oikeutta historiaan tiedon tallentamista, hallintaa ja välittämistä länsimaissa hallitseva pysyvien, kirjoitettujen dokumenttien kulttuuri lopulta palvelee. Taylorin mukaan myös ruumiilliset teot tulisi käsittää tiedon tuottamisen tavoiksi: niillä voi tuoda esille vastamuistia kulttuurissa, jossa epistemologia rakentuu pysyville ja kirjoitetuille dokumenteille. (Taylor 2003, passim, ks. erit. 3, 16–17.)

Väitöskirjani kolmessa viimeisessä luvussa kiinnostukseni kohteena on esiintyjän ruumis luovana, toimivana ja tietävänä. Tarkastelen toimijuutta (*agency*) esiin-

¹⁹ Schneiderin argumentti kytkeytyy Jacques Derridan ajatuksiin arkistosta autoritäärisenä vallan välineenä. *Mal d'Archive. Une impression freudienne* -kirjassaan Derrida johti arkiston autoritäärisyyden etymologisesti kreikan *arkheion*-sanasta juontuvaan arkiston käsitteeseen. *Arkheion* tarkoitti paikkaa tai rakennusta, jossa johtavat virkamiehet eli arkontit (*arkhōn*) toimivat ja edustivat poliittista ja lainsäädännöllistä valtaa. Arkontit olivat virallisten dokumenttien vartijoita ja henkilöitä, joilla oli myös oikeus tulkita arkiston sisältöjä. Arkistoon kuuluminen on Derridan mukaan etuoikeus ja merkitsee yksityisen tiedon siirtymää julkisen lain piiriin. Arkonttisella – Derridan mukaan patriarkalisella – vallalla on yhtenäistävä, määrittelevä ja luokitteleva funktio. Kyse ei ole vain tallentamisesta, vaan yhden ideaalisen konfiguraation yhteen kokoamisesta. (Derrida 1998 [1995], 2–3.)

tyjän ainukertaisena, mutta myös kulttuurisia aineksia uudelleen järjestelevänä subjektiviteetin ilmaisuna Merleau-Pontyn motorista intentionaalisuutta koskevien käsitysten avulla. Kartesiolaisen subjektikäsitteiden kyseenalaistaneessa ruumiin-fenomenologiassaan Merleau-Ponty hahmotteli tietoisuuden ruumiin maailmaan suuntautuvaksi liikkeeksi. Eletty ruumis on maailmassa-olemisen pysyvä ydin ja ruumiin liike (*la motricité*) kaiken ilmaisun ja maailmasta saatavan tiedon perusta. Merleau-Pontyn ajatus ruumiin liikkeen intentionaalisuudesta antaa myös mahdollisuuden tarkastella esiintyjän elekieltä samanaikaisesti sekä kulttuurisen aineksen toistona että mahdollisuutena sen haastamiseen.

Analysoin kehonkielen merkityksiä Mervi Buhl-Kytösalmen, Eeva-Mari Haikalan ja Minna Suoniemen kameran esitetyissä performansseissa. Tulkintani mukaan ne haastavat konventionaalista ja sukupuolittunutta ruumiillista ilmaisua. Asettuminen kameran eteen ei silloin ole vain esteettistä toimintaa, vaan kietoo teoksen sosiaaliin normeihin ja niitä tuottaviin ideologisiin arvoihin. Lähdän liikkeelle selventämällä ensin Merleau-Pontyn käsityksiä tietoisuuden ruumiillisuudesta ja ilmaisusta. Keskeisiksi teosanalyseissani nousevat motorisen intentionaalisuuden ja ruumiin hahmon käsitteet, joiden tarkastelun tukena olen käyttänyt sukupuolta fenomenologisesti analysoineiden Sara Ahmedin, Rosalyn Diprosen, Sara Heinämaan ja Iris Marion Youngin tulkintoja sekä Lawrence Hassin, Carrie Nolandin ja Leena Rouhiaisen kirjoituksia ruumiillisen subjektin ilmaisusta. Merleau-Pontyn eleitä ja kieltä koskevista huomioista käsin on mahdollista lähestyä kehonkielen yksilöllisen variaation ja kulttuuristen konventioiden suhdetta.

Elävän esityksen tai liikkuvan kuvan tavoin elekielen variaatio koskee myös kuvataiteen ”pysäytettyjä” kuvia. Taidehistoriotsija Tutta Palinin mukaan oma- ja muotokuvan vuosisataisten esityskonventioiden hienovarainenkin muuntelu mahdollistaa murtautumisen niistä ulos (Palin 2007, 11–12). Myös valokuvissa eleitä voi tarkastella esityksinä, maailmaan eri tavoin vaikuttavana toimintana. Artikkelissaan ”The Medusa Effect or, The Spectacular Ruse” taidekriitikko Craig Owens pohdi poseerauksen retoriikkaa, kuvattun ruumiin asetta(utu)mista erityisellä tavalla poliittisesti ja ideologisesti – tapoja, joilla ruumis esittäytyy katseelle [*gaze*] (Owens 1992, 193, 198). Henry M. Sayren mukaan valokuvatut muoto- ja omakuvat ovat näyttämöitä, joilla kuvauskohteet esiintyvät haluamallaan tavalla representaatioina, jälkinä ”originaalista”, jota ei koskaan ole ollut. (Sayre 1989, 52, 65). Myös taidehistoriotsijat Julian Stallabrass ja Minna Ijäs ovat hahmotelleet muotokuvattavien sosiaalista toimijuutta kiinnittämällä huomiota ruumiilliseen itseilmaisuuksiin kameran edessä (Stallabrass 2007, 71, 83–84; Ijäs 2010).²⁰

²⁰ Altti Kuusamon mukaan myös omakuvat eivät ole keskustelua itsen kanssa, intimiä ”sisäisen selfin” tarkastelua, vaan pyrkimystä rakentaa ”omintakeinen esiintymistyyli” sosiaalista sopimusta mukailleen. Omakuva on tekijän omaksuman identiteetin ilmaus, jota jokainen sen uusi esittäminen vahvistaa. (Kuusamo 2010, 99–100.)

Toimijuuden ruumiillisuutta tarkastellessa keskeiseksi kysymykseksi tulee, miten valta kietoutuu ruumiisiin ja muokkaa niistä mieleisiään. Filosofi Michel Foucault hahmotteli normatisoivaa valtaa biovallan käsitteellä. Hän kuvasi sillä vallan mekanismeja, jotka keskittyivät ruumiin *suorituksiin*: alistetun ruumiin kesyttämiseen ja ottamiseen hyötykäyttöön lisäämällä sen käytettävyyttä ja muovattavuutta. Omaisuuteen tai elämään kohdistuvan valtaamisen tai käyttöoikeuden sijasta tällainen valta ohjaa, valvoo, kontrolloi ja järjestää alistettuja voimia erilaisin vallan tekniikoin, jotka yhteiskunnallisissa instituutioissa ylläpitävät hierarkioita ja hegemonioita. (Foucault 1998, 96–101.) Filosofi Louis Althusser pohti 1960-luvun lopulla toimintaan ja käyttäytymiseen sisältyvää vastarintaa. Vallitseva ideologia vaikuttaa huomaamatta sen mukaisesti järjestyneen yhteiskunnan aineellisissa käytännöissä, joista yksilö omaksuu käyttäytymismallinsa. Poikkeava tai ”epäjohdonmukainen” käyttäytyminen osoittaa silloin toisinajattelua. (Althusser 1984, 121–124.)²¹

Konstruktionistisen ehdollistamisen sijaan toimijuuden ruumiillisuutta on nykytutkimuksessa lähestytty myös toisin. Taiteentutkija Carrie Nolandin mukaan esimerkiksi Foucault’n kuvaus vallasta kulttuurisissa käytännöissä vaikuttavina alistamisen käytäntöinä rakentuu binaariselle vastakkainasettelulle. Ruumiillinen toimijuus on Nolandin mukaan pelkän vastarinnan sijaan moninaisempi ja laajempi skaala normatiivisen käyttäytymisen variointia. Ruumiille ei vain kirjoiteta, vaan se kirjoittaa myös itse. Näin ymmärrettynä ruumiillinen toimijuus mahdollistaa kulttuurisen muutoksen, joka kumuloituu ja kasvaa. (Noland 2009, 2–3.)

Tutkimuksen rakenne

Kirjani tapaustutkimusten tarkoituksena on selvittää edellä kuvaamiani keskusteluja teoksen ainutkertaisuuden ja toiston suhteista. Väitöskirjan ensimmäinen osa, ”Esityksiä kameralle”, tarkastelee välitettyjä esityksiä, videoksi tai valokuviksi tallennettuja performansseja sekä esityksiä televisiossa ja internetissä. Ensimmäinen luku ”Siirtymien taide” problematisoi ajatusta esitystallenteesta katoavan taiteen dokumentaationa kohdistamalla huomion performanssiteoksiin, jotka toteutetaan yleisön tavoittamattomissa ja koetaan siksi vain tallenteina. Tallenne antaa mahdollisuuden kokea esitys esitystapahtumasta eroavassa ajassa ja paikassa. Seuraamalla Husserlin tietoisuuden filosofiaa hahmottelen aluksi performanssiteosta intentionaalisenä objektina, tiedostettuna kohteena, jonka tallenteen osittainkin näkyvä paljastaa kokemukselle. Luvun kaksi tapaustutkimusta, Auki-ryhmän Norjassa

²¹ Althusserin mukaan ajatukset ”sisältyvät” subjektin tekoihin, ja teot taas kytkeytyvät käytäntöihin ideologisen koneiston aineellisen olemassaolon puitteissa. ”Aineellisilla” teoilla Althusser vaikuttaa tässä kohdin viittaavan konkreettiseen toimintaan, kulttuurisesti sopimuksenvaraisiin rituaaleihin ja käyttäytymistapoihin, sanoihin ja puheeseen. Ideologia on olemassa vain subjektin kautta (ibid. 124–126.)

kuvaama *Auki II* ja siihen liittyvä performanssi *Jumalan silmä* (1987) sekä Ilkka Sariolan Grönlannissa tallentama pitkäkestoinen performanssi *Living with the Stone* (1995–1997) ja Lapualla järven jäällä kuvattu videoperformanssi *The FISH (My Mother)* (1992) liittyvät aikaan, jolloin video ja osin performanssikin olivat vielä uusia taiteen tekemisen välineitä kotimaisen taiteen kentällä. Tällaisten teosten perusta on annettuudessa; ne edellyttävät katsojan, jonka kokemuksessa teos saa muotonsa ja johon teos eri tavoin vaikuttaa.

Kaksi seuraavaa lukua tarkastelevat videotaidetta edeltänyttä kokeilua kuvataiteen, esitysten ja tekniikan yhdistelmillä 1960-luvulla, historiallista taustaa, jota vasten Suomessa 1980-luvulta lähtien toteutetut videoperformanssit, tanssivideot ja multimediaperformanssit hahmottuvat. Monet niiden keskeiset kiinnostuksen kohteet, kuten taiteidenvälisyys, tekijyyden kollektiivisuus tai suhde teknisiin innovaatioihin, olivat tekeytymässä jo 1960-luvun kokeellisessa taiteessa. Luku ”Kokeellisia televisiotuotantoja” nostaa esille TV-happeningin sekä modernin tanssin uranuurtajan Riitta Vainion koreografioiden televisiosovitukset eräänlaisena ”taidetelevision” ensimmäisenä aaltona Suomessa. Televisio herätti kriittistä keskustelua ohjelmasisällöistä, mutta muodoiltaan vielä suhteellisen vakiintumattomana se houkutteli myös uudenlaisen taiteellisen ilmaisun mahdollisuutena. Taiteellinen kokeilu televisiossa oli kansainvälinen ilmiö ja lähtösuora 1970-luvulta alkaen ”gerillatelevision” kriittisessä hengessä tehdylle videotaideteelle. Tutkimukseni kysymyksenasettelun kannalta on huomionarvoista, että tanssikriitikot pohtivat jo 1950-luvun lopulla tanssin välittämistä televisiossa. Tähän keskusteluun Vainio osallistui konkreettisesti koreografioidensa televisiosovituksilla.

1960-luvun taiteellista kokeilua käsittelevistä luvuista toinen, ”Esineestä tapahtumaan”, kirjoittaa esinekeskeisen teoskäsitteen muutosta esille kahdenlaisista aineistoista. Yhtäältä poikkitaiteelliset esitykset toivat välinespesifien teosten rinnalle prosessuaalisia ja tilallisia tapahtumia. Kuvataiteessa sähkökineettinen taide liudensi samaan aikaan taideteoksen ja sitä ympäröivän tilan välistä rajaa; liikkuvat, moniaistiset teokset valoprojisoituneen ja äänielementteineen haastoivat ajatusta taideteoksesta muuttumattomana, tarkkarajaisena ja tekijän intention ilmaisevana esineenä. Tilallisen ja tapahtumallisen teoksen ajatus alkoi tuntua myös niitä koskevissa aikalaiskirjoituksissa sekä eksplisiittisinä viittauksina ”tapahtumaan” että vertauksina teatteriin. Ajatus taideteoksesta tapahtumana oli 1960-luvulla silti uusi ja marginaalinen.

Kirjan alkuosan luvuista viimeisin, ”Internet ja esityslähtöisyys”, analysoi, miten esityslähtöiset teokset internetissä ja sosiaalisessa mediassa venyttävät performanssitaiteen, elävän esityksen ja esitystallenteen käsitteitä. Internet erosi sekä kulttuurisena kontekstina että tekniikkana videon tai valokuvan kaltaisista, helpommin näyttelytiloihin tuotavista esitystallenteista. Kollektiivinen, hallitsematon ja aineeton internet näyttäytyi 1990-luvulla muutoksen välineenä. 2000-luvulla Web 2.0

alkoi mahdollistaa myös kahdensuuntaisen sisällöntuotannon. Kysymys siitä, kuka on esiintyjä tai teoksen tekijä, asettuu sosiaalisen median osallistavissa esityskäytännöissä uusin tavoin.

Väitöskirjan jälkimmäinen, osa ”Ruumis mediumina ja arkistona” jatkaa esityksen välittämisen ja toiston tarkastelua esiintyjän ruumiillisen ilmaisen näkökulmasta. Luvussa ”Eleet ja ilmaisu” tarkastelen Merleau-Pontyn käsityksiä eleistä ja puheesta yhtä aikaa elämismailmaa hahmottavana sekä subjektin olemisen tyyliä ilmaisevana toimintana. Liike ja puhe olivat hänen ajattelussaan eletyn ruumiin ainutkertaisia, merkitystä luovia tapahtumia. Niitä tarkastelevissa kirjoituksissa Merleau-Ponty lähestyi ruumiista sekä biologisena organismina että inhimillisenä olemassaolona pyrkien selittämään luonnon ja kulttuurin rajankäyntiä ihmisen yksilöllisessä toiminnassa ja ilmaisussa. Merleau-Pontyn mukaan subjektin merkitysten maailman konstituoivat eletty ruumis ”mentaalisena” tietoisuuden sijaan.

Kahden viimeisen luvun tapaustutkimukset hahmottelevat Merleau-Pontyn filosofisista käsitystavoista käsin esiintyjän ruumiillista toimijuutta. ”Maailmassa olemisen liikkeitä” käsittelee suomalaisen videotaiteen ja performanssin uranuurtajan, Düsseldorfin taideakatemiassa 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa videotaidetta opiskelleen Mervi Buhl-Kytösalmen työskentelyä. Luvun keskeinen tavoite on selvittää Buhl-Kytösalmen uran alkuvaiheita ja kontekstualisoida se suhteessa varhaiseen eurooppalaiseen videotaiteeseen. Tarkastelen lisäksi millä tavoin Buhl-Kytösalmen teokset, enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti, tuovat esille ajan performanssitaiteessa ajankohtaisen naisnäkökulman. Kirjan päätösluku ”Eleen poetiikka” katsoo vielä lopuksi lyhyesti nykyperformanssitaiteesta keskittyen elekieleen Eeva-Mari Haikalan ja Minna Suoniemen videoperformansseissa. Niiden ruumiillisen ilmaisen monitulkintaisuus toimi alkusysäyksenä koko tutkimukseni kiinnostukselle esitysten välittämiseen.

ESITYKSIÄ KAMERALLE

II Esitystallenne kokemuksen virrassa

Performanssiteos ja annettuus

Jos mietimme jotain havaittua kohdetta ja eritoten yhtä sen näkymättömiin jäävistä sivuista, tai jos mietimme kohteita, jotka eivät ole tällä hetkellä näkyvissä – asioita selkämme takana tai Amerikassa tai maapallon toisella puolella – niin kuinka näiden poissaolevien kohteiden näkymättömiä osia pitäisi kuvailla? (Merleau-Ponty 2012 [1947], 82).

Ranskan filosofisessa yhdistyksessä vuonna 1946 pitämässään esitelmässä ”Havainnon ensisijaisuus ja sen filosofiset seuraukset” Maurice Merleau-Ponty tarttui esimerkillä lampun näkymättömistä sivuista Edmund Husserlin esittämään havaitsemista koskevaan ongelmaan. Merleau-Pontyn mukaan näkymätöntä ei tavoiteta mielessä, kuvitteellisena (mahdollisena), eikä sitä tunneta havainnon kohdetta koskevan lain perustalta (välttämättömänä), vaan ”piilossa oleva sivu on läsnä omalla tavallaan, se on ympäristössäni” (Merleau-Ponty 2012 [1947], 82–83). Havainnossa kohde on annettuna näkökulmien loputtoman sarjan summana, jossa yksikään näkökulma ei tyhjennä havainnon kohdetta, mutta kaikki koskevat sitä (ibid., 86).

Performanssiteoksen rajojen määrittämisen vaikeus nousee esiin, kun huomio kohdistetaan sen kokemiseen tallenteina, kuten ajallisesti etäisen performanssin valokuvadokumentaationa tai videoperformanssina. Nick Kaye kiteyttää tämän ongelman kysymällä, milloin ja missä performanssiteos silloin on (Kaye 2007), elokuva- ja teatterintutkija Philip Auslander puolestaan pohtimalla, missä kulkee dokumentaation ja taideteoksen välinen raja (Auslander 2006). Voisi kysyä myös, onko performanssi esitys, jos kukaan ei sitä ole katsomassa? Tai ovatko partituuri, nuotit, käsikirjoitus tai koreografia toistettavissa olevia teoksia – vai onko niihin pohjautuva ainutkertainen esitys pikemminkin se, mitä tulisi kutsua teokseksi? Merleau-Ponty antoi kysymyksistä viimeiseen yhden vastauksen esimerkillään orkesterisävellyksen kokemisesta konsertissa: Yhdeksäs sinfonia ei rajaudu sen kuuntelemiseen tiettyssä konsertissa, vaan *ilmenee* eri esityksissään. Se on kulttuuriobjekti (*objet culturel*), joka ilmenee ja katoaa jokaisessa esityksessä, mutta jota ei voi pelkistää yksittäiseen esitykseen (Merleau-Ponty 1964 [1961], 53–54). Merleau-Ponty hahmotteli Yhdeksättä sinfoniaa toisin sanoen ”intentionaalisenä objektina”, tietoisuuden kohteena.

Ehdotan seuraavassa fenomenologian tarkastelemaa asioiden ilmenemisestä tietoisuudelle yhdeksi mahdollisuudeksi käsitteellistää performanssiteosta. Sen tosiasiallisen olemassaolon sijaan voi silloin kysyä, miten se kohdataan fragmentaarissa tallenteissa tai jäljissä. Millainen kokemus performanssiteos on silloin kun se koetaan elävän esityksen sijaan videonauhalle taltioituneina ääнинä ja kuvina, valokuvana tai taiteilijan ruumiillisen toiminnan jättäminä jälkinä? Selvitän tätä tarkoitusta varten aluksi Husserlin käsitystä tietoisuudesta intentionaalisisena, aina *jotakin* kohti suuntautuneena. *Logische Untersuchungen* -teoksen (1900–1901) liikkeelle laittamassa fenomenologisessa filosofiassa maailmaa ja sen objekteja kuvataan sellaisina kuin ne ilmenevät tietoisuuden akteissa. Tarkastelun kohteena ei silloin ensisijaisesti ole maailma olevana, todellisena, vaan inhimillisessä kokemuksessa *annettuna*.¹

Stephen Melvillen mukaan fenomenologian suora vaikutus taidehistoriaan oli pitkään vähäinen. Se raivasi silti tietä monille ”uuden taidehistorian” (*New Art History*) pyrkimyksille. (Melville 1998, 146.) Huomio kohdistui yleispätevän tai tekijän intention pohjaavan merkityksen sijaan katsojaan, teoksen tulkintaan sekä teoskokemusten heterogeenisuuteen ja kerrostuneisuuteen. Merleau-Pontyn filosofia korosti havainnon ruumiillisuutta ja katsojan paikantumista ympäröivään fyysiseen todellisuuteen. Se antoi taidehistoriotsija Alex Pottsin mukaan taidemaailmalle uudenlaisia tapoja ajatella teosten ruumiillista, aistimellista ja affektiivista kohtaamista ja niiden mahdollistamia katsomisen tapoja. (Potts 2000, 3–4, 208.)²

Ajatuksella performanssiteoksesta niin elävän esityksen kuin tallenteidenkin kokemuksessa muotonsa saavana intentionaalisisena objektina, painotan katsojan teoskokemusta ja tulkintaa. Esitystallennetta voi Husserlin ja Merleau-Pontyn filosofiasta käsin tarkastella myös performatiivisena: se ei ole poissaolevan performansesityksen fragmentaarinen ja muuntumaton jälki, representaatiota tai merkkejä, eikä odota passiivisesti koetuksi tulemista, vaan toimii aktiivisesti havaitsemisen vastavuoroisessa prosessissa. Performanssiteos näyttäytyy tallenteissa ja jäljissä tietyllä tavalla, näyttää yhden puolistaan. Esitystallenteet myös asettavat erilaisia katsojapositioneja. Performanssiteos ei silloin yksiselitteisesti ole mennyt tapahtuma

¹ *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia* -teoksessa Husserl kirjoitti: ”Meitä ei siis kiinnosta, ovatko oliot tai maailman reaalisuudet todella mitä ne ovat (niiden todellinen oleminen, niiden todellinen oleminen sellaisena tai tällaisena ominaisuuksiensa, suhteidensa, kytkentöjensä ja niin edelleen mukaisesti), ei myöskään se, mitä maailma kokonaisuutena tarkasteltuna on, mitä siihen yleisesti kuuluu apriorisisena, rakenteellisena lainmukaisuutena tai tosiasiallisten ’luonnolakien’ mukaisesti. Emme tutki mitään tällaista.” (Husserl 2011 [1962], 144.)

² 1960-luvulla minimalistit, etenkin Robert Morris, pyrkivät haastamaan teoksillaan ajatusta taideteoksesta itseriittoisena esineenä, lisäämään katsojan tietoisuutta omasta läsnäolostaan dynaamisessa kokemisen prosessissa, johon taideteoksen lisäksi kuului katsoja ruumiillisena tilassa sekä katsomisen erityinen aika (Kaye 2007, 99).

materiaalisten tallenteiden tai jälkien ”ulkopuolella”, vaan ilmenee niitä koskevassa havaintokokemuksessa. Performanssiteoksen tarkasteleminen tiedostettuna havainnon kohteena siirtää huomion esityksen ainutkertaisuudesta siihen, miten esitys tai sen tallenteet ja jäljet tuottavat performanssiteosta jatkuvasti uusina, ainutkertaisina ja tämänhetkisinä teoskokemuksina, jotka varioivat havaitsijan tilanteen (*la situation*) mukaan.

Logos-lehdessä vuonna 1911 julkaistussa artikkelissa ”Filosofia ankarana tieteenä” Husserl jatkoi *Logische Untersuchungen* -teoksessa aloittamaansa tietoisuuden suuntautumisen ja annettuuden tapojen tarkastelua ja esitti suuntaviivat fenomenologiaksi nimittämälleen tutkimukselle. Hän kritisoi aikalaistieteiden uskoa lainalaisuuksiin ja yleispäteviin totuuksiin, joiden pohjalta maailma on mahdollista selittää empiirisesti tieteellisin menetelmin. Husserlin mukaan oleminen tuli sen sijaan ymmärtää ”tietoisuuden *correlatumina*, tietoisuuden mukaisesti ’tarkoitettuna’: havaittuna, muistettuna, odotettuna, kuvallisesti esitettyinä, kuviteltuna, tunnistettuna, erillisenä, uskottuna, otaksuttuna, arvioituna” (Husserl 2016 [1911], 31; ks. myös 2011 [1962], 140–141). Fenomenologian tuli kohdistua siihen, mitä tietoisuus merkitsee sekä tapoihin, joilla se suuntautuu kohteisiinsa ja ”todistaa” ne todellisiksi. (Husserl 2016 [1911], ks. erit. 22–25, 28–32.) Husserl vaati huomion kiinnittämistä olevan sijaan todellisuuden muodostumiseen tietoisuuden akteissa, tapoihin, joilla maailma päätee subjektiivisessa kokemuksessa ja saa olemisen mielen (*Sinn*) tietoisuudessa jatkuvasti uusissa hahmoissa (ks. esim. Husserl 2011 [1962], 137).

Hänen mukaansa kokemuksen kohteet ilmenevät ”tietokyvyyssä” olevana ja kuuluvat annettuuteen. Ilmiö ja oleminen eivät näin ollen eroa toisistaan, vaan luonto on ilmiöinä ilmenevää olemista (Husserl 2016 [1911], 31–32, 46.) *Eurooppalaisten tieteiden kriisi* -teoksessaan Husserl kirjoitti, että havainnossa annettu on olemisen varmuudessa, epäilemättömästi olemassaolevana. ”Oleva” on intentionaalinen kohde-napa, joka rakentuu erilaisista ilmentymistään:

Kun olio esimerkiksi näyttäytyy yhdistämisen yhtenäisessä synteessissä yhtenä oliona ensin yhdeltä, sitten toiselta puoleltaan, se paljastaa identtisen olemisen (eri perspektiiveistä näyttäytyvissä) ominaisuuksissaan. Intentionaalisesti sanottuna jokainen suoraan ”tänä tässä”, oliona, koettavana, viittaa tapoihin, joilla se ilmenee ja jotka tulevat näkyviin (ja omalla tavallaan koettaviksi) reflektiivassa katsannossa. (Husserl 2011 [1962], 157.)

Husserl hahmotteli tietoisuuden aktien ja niiden kohteiden korrelaatiota varhais- tuotannossaan myös *noesis* ja *noema* -käsitteillä. Noesis, intentionaalinen akti, on merkityksenantoa, jossa aktin kohde noema käsitetään. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* -teoksessa (1913) hän selvensi näkemystään tietoisuuden intentionaalisuudesta erottamalla toisistaan aistimus-

sisällöt (kr. *hylē*, aines) ja intentionaalisen *morfēn* (muoto). Elämysvirta sisälsi Husserlin mukaan intentionaalisten elämysten lisäksi ei-intentionaalista elämysdataa, josta intentionaalinen elämys syntyy tarkoitettuna ykseytenä mielenannon kautta. (Husserl 2017 [1913], 169–170.)

Husserl omaksui ajatuksen tietoisuuden intentionalisuudesta saksalaiselta edeltäjältään, moderniin psykologiaan keskeisesti vaikuttaneelta filosofi Franz Brentanolta, jonka merkitystä koko aikakaudelle hän korosti *Filosofia ankarana tieteenä* -kirjoituksessa (Husserl 2016 [1911], 36). Intentionaalisuus oli Husserlille merkityksen muodostamisen tapahtuma, ympäröivän maailman tekemistä ymmärrettäväksi (ks. esim. Husserl 2011 [1962], 154–154). Husserl aloitti intentionaalisuuden tarkastelun jo ”Loogisissa tutkimuksissa”. Selvennän Husserlin käsitystä tässä ja seuraavassa alaluvussa kuitenkin erityisesti siinä muodossa, kuin se hahmottuu *Eurooppalaisten tieteiden kriisin* kolmannessa osassa. Husserlin idealistiseksi tulkittu kiinnostus siirtyi siinä transsendentaalisen egon tietoisuuden akteista elämissä maailman (*Lebenswelt*) aineellisuuteen, subjektin ruumiillisuuteen, aistisuuteen ja kinestesiaan.³

Intentionaalisuus oli Husserlin ajattelussa konstituovaa toimintaa. Maailma syntyy subjektiivisissa ilmenemisen ja annettuuden tavoissa yhtenäisenä ja universaalina pätevytenä. Suuntautuessaan maailmaan tietoisuus antaa sille aktiivisesti uuden hahmon. Maailmaa ja sen objekteja ei hänen mukaansa olisi ilman intentionaalisuutta, sillä ne saavat merkityksensä ja olemisen moduksensa yksinomaan tietoisuuden subjektiivisessa toiminnassa. (Husserl 2011 [1962], 140, 148.) Ensimmäisessä, jo Husserlin elinaikana julkaistussa, *Ideen*-teoksessa Husserl määrittä tietoisuuden intentionaalisuuden tietoisuudeksi jostain:

Havainto on havainto jostain, esimerkiksi oliosta, arvostelma on arvostelma asiantilasta, arvottaminen on arvontilan arvottamista, toivominen toiveentilan toivomista ja niin edelleen. Toimiminen koskee toimintaa, tekeminen tekoa, rakastaminen rakastettua, iloitseminen ilahduttavaa ja niin edelleen. Jokaisessa aktuaalisessa *cogitossa* puhtaasta minästä säteilevä ”katse” suuntautuu kulloiseenkin korrelaatiin ”kohteeseen”, oloon, asiantilaan ja niin edelleen, ja saa aikaan hyvin erilaisia tietoisuuksia siitä. (Husserl 2017 [1913], 167.)

Husserlin näkemyksessä ”intentoiva minä” on kaiken pätevyden toteuttaja, ”minänapa”, josta käsin intentionaalinen akti suuntautuu maailmaan paljastaen kohteen

³ Juuri Husserlin myöhäistuotanto toimi tärkeänä lähtökohtana Merleau-Pontyn fenomenologialle, jota käsittelem tarkemmin tutkimuksen kolmessa viimeisessä luvussa. *Eurooppalaisten tieteiden kriisin* kolmas osa ja siihen liittyvät kirjoitukset julkaistiin postuumisti, mutta Merleau-Ponty tutustui julkaisemattomiin osiin Leuvenin yliopiston arkistossa jo 1930-luvun lopulla.

erilaisine ominaisuuksineen (ks. esim. Husserl 2011 [1962], 157–158). Husserlin ajattelua on kritisoitu etenkin ajatuksesta maailman ja sen olentojen merkityksistä subjektin konstituoina. Sara Heinämaa osoittaa kritiikin esimerkiksi Martin Heideggerin esittämässä muodossa osin myös väärinkäsitykseksi. Hänen mukaansa Husserl ei väitä merkityksen perustan olevan univeraalissa transsedentaalisessa subjektiviteetissa eikä konstituivan tietoisuuden olevan ajaton hetkellisten aktien suorittaja tai tyhjä minä-napa. Husserl hahmotteli minän sen sijaan yksilölliseksi ja ajallisesti muotoutuvaksi hahmoksi, ja merkityksenmuodostumisen perustan myös intersubjektiiiviseksi. Minä ei ole keskus, jonka ympärille elämysvirrasta erottuvat aktuaaliset tai mahdolliset aktit keskittyvät, vaan tottumusten kantaja, ajassa muotoutuva persoona. Heinämaan mukaan intentioiva minä ei Husserlin ajattelussa siten merkityksellistä maailmaa yksin, vaan myös aktien kohteet vaikuttavat transsedentaaliseen minään, määrittävät sitä. (Heinämaa 2010.)

Teos päättymättömänä prosessina

Jo varhaistuotannossaan Husserl käsitti tietoisuuden intentionaalisuuden läpäisemänä, yhtenäisenä ilmiöiden virtana ilman alkua tai loppua (Husserl 2016 [1911], 46–48). Vielä *Filosofia ankarana tieteenä* -kirjoituksessaan hän erotti tietoisuuden ajasta, tilasta, substantiaalisuudesta ja kausaalisesta. Ilmiö ei ollut substantiaallinen ykseys: sillä ei ollut reaalisia ominaisuuksia, eikä luonnontieteen menetelmät siksi soveltuneet sen tarkasteluun. Ilmiö tulee ja menee, Husserl kirjoitti, vailla objektiivisesti määriteltävää tai analysoitavaa identtistä olemusta. Eletty kokemus

ilmenee itsenään itsensä kautta absoluuttisessa virrassa, nykyisyytenä ja jo ’hiipuvana’, näkyvästi ja jatkuvasti takaisin vaipuvana olleisuutena. Psykkistä voidaan myös muistella ja siksi kokea se tietyllä muuntuneella tavalla. ’Muisteluun’ sisältyy ’havaittunaolleisuus’, joka voi tulla ’uudelleen’ muistelluksi yhdessä tietoisuudessa, jossa muistot yhdistyvät joko muistiin palautettuina tai edelleen vallitsevina. (Husserl 2016 [1911], 47–48.)

Myöhemmin Husserl kiinnostui myös elämismaailman maailmallisuudesta ja *dok-sasta*, jolle filosofiassa oli annettu järkipäistä tietoa (*epistēmē*) vähäisempi arvo. *Eurooppalaisten tieteiden kriisi* huomioi jo maailman ajallisuuden ja tilallisuuden. Husserl kirjoitti olioilla olevan kappalemäinen ulottuvuus ja kesto sekä niihin liittyen paikka universaalissa ajassa ja paikassa. (Husserl 2011 [1962], 143, 147.)

Läpi Husserlin tuotannon kulkee ajatus kokemuksen maailmasta virtaavana ja ”kulloinkin olevana”. Jatkuvasti muuntuva subjektiivinen elämysvirta yhtenäistyy synteessissä tietoisuudeksi maailman olemisesta tai havainnon kohteen ykseydestä. Tässä ”Herakleitoksen virrassa” tiedostava minä suuntautuu kohteeseen sen erilais-

ten ilmentymien läpi. ”Oleva” näyttäytyy moninaisin tavoin, erilaisina ilmentyminä, mutta näyttäytyy silti aina ”jonain”. (Ibid., 134–135, 144, 146–147, 157–158).

Kokemuksen virrassa havaitseminen on jatkuvaa tämänhetkisyyttä; olio kohdataan aina nykyisyydessä ja tietoisuus siitä on välitöntä (ks. esim. Husserl 2017 [1913], 145–147). Husserl pyrki selittämään, miten maailma syntyy yhtenäisenä ja universaalina pätevyytensä huolimatta siitä, että ajattelun kohteet ovat subjektiivisessa elämysvirrassa jatkuvassa muutoksessa. Tietoisuuden aktit suuntautuvat kohti kohteita, jotka voi todellisen ohella tiedostaa myös muissa todellisen modaalisuuksissa, kuten epäiltävinä tai mahdollisina. Kokemus oli Husserlin käsityksessä kerrostuvaa. Tietoisuus tarkoitettujen kohteiden ei-aktuaalisista ilmenemistavoista on osa jokaista havaintoa. Aiemmin tiedostettu muodostaa kätkeytyksen pätevyyksien ”elävän horisontin”, taustan, joka vaikuttaa aktien kokonaisuuteen. (Husserl 2011 [1962], 138.)⁴ Ajatusta voisi havainnollistaa vaikkapa ajatteleamalla nykytanssiteosta. Vaikka esiintyjän liike muuntuu jatkuvasti, koetaan jokainen liike silti samaksi koreografiaksi. Esitys on kokemukseni tämänhetkisyyttä, muttei sulje silti ulos aiemmin kokemiani tanssijan liikkeitä. Havaintooni saattaa sisältyä myös tanssijan, tai jonkin toisen tanssijan aiemmin näkemät esitykset tai koreografin aiemmat koreografiat.

Husserlin ajattelussa kokemuksen kerrostuneisuuteen kytkeytyi tietoisuuden aktien ajallisuus. Objektin nykyisyys sisältää *retentioiden* ja *protentioiden* aikamodusten jatkumon, joista muodostuu synteesisissä ajan ykseys. Retentio osoittaa menneeseen: muistaessa alkuperäisen intention kohteena on mennyt nykyisyys, joka sekin oli Husserlin ajattelussa ”olevaa”. Protentio puolestaan on tulevan nykyhetken ennakkointia tai odottamista. Havaittu tunnistetaan samaksi kohteeksi kuin muistiin palautettu ja aiemmin olemassa ollut. (Ibid., 147–148, 155.) Merleau-Ponty pohti myöhemmin havaittujen kohteiden ajallisuutta esimerkiksi talosta, jota katson jostakin kohtaa omaa kestoani, mutta joka silti on sama talo kuin eilen tai nuoruudessani. Vaikka talo muuttuu ajan kuluessa tai romahtaa huomenna, se ei silti poista sitä, että se oli olemassa tänään. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 79–80.) Husserl esitti käsityksensä ajallisuudesta jo *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* -teoksen ensimmäisessä osassa. Elämyksen eläminen on sen tavoittamista nykyhetkessä, mutta se voi tarjoutua tietoisuudelle myös olleena tai ei-nähtynä. Aiemmistä, ”tuolloin” nykyisistä ja immanentisti havaittavissa olleista elämyksistä voi Husserlin mukaan ”jälleenmuistamisessa” saada tietoa refleктоimalla. Ajallisuus oli hänen käsityksessään elämykset toisiinsa sitova muoto. Niillä on kesto, alku ja loppu, mutta ajallisuus liittyy ne samaan äärettömään elämysvirtaan. (Husserlin [2017 [1913], 145–146, 162.)

⁴ Pysyvyyden ja muutoksen jännite koski Husserlin käsityksessä myös minän identtisyyttä, sitä, miten se konstituoiti itsensä pysyväksi eri ajallisissa modalisuuksissaan (Husserl 2011 [1962], 158).

Kysymykseen esitysten (uudelleen)kokemisesta on viime vuosina tartuttu myös Husserlin tietoisuusfilosofian innoittamana. Husserlin sisäistä aikatietoisuutta koskevista muistiinpanoista liikkeelle lähtevässä *The Illuminated Theater* -kirjassa (2015) teatterintutkija Joe Kelleher tarkastelee teoksia päättymättöminä prosesseina. Esitys voi hänen mukaansa tarttua katsojan kokemukseen. Esitykset tai niiden osat, eleet, tekstit tai kuvat raivaavat tiensä katsojan ajatteluun, jäävät vaivaamaan yhä keskeneräisinä. Kokemus niistä on hänen mukaansa saatavilla moninaisena ja ennalta arvaamattomana, missä tahansa ainutkertaisessa, välittömässä tilanteessa – esityksissä, harjoituksissa, julisteissa tai arvioissa, joissa kohtaamme ”teatterin kutsun”. Kaikki se, mikä minulle eri esityksistä jää, toisiinsa lomittuvat havainnot ja muistot; esitykset, tanssit, näytelmät, toiminnot, elokuvat, kuvat ja performanssit ovat Kelleherin mukaan ”teatteri itsessään”. (Kelleher 2015, 3–5, 11–12.)

Kelleher kirjoittaa esityksen tapahtuvan minulle julkisessa tilassa, muuntuvan yksityiseksi ajattelun tilaksi ja palautuvan kirjoitettaessa tai kerrottaessa jälleen toisenlaiseen julkiseen tilaan, artikkeliksi, luennoksi tai esseeksi – esimerkiksi ”oleesta” ja nykyhetkessä muistettavasta. Kelleherin mukaan tietyt esitykset kiinnittyvät minuun ja provosoivat minua kirjoittamaan. (Kelleher 2015, 11–12.) Myös Eirini Kartsaki kirjoittaa paluusta menneisiin esityksiin kirjassaan *Repetition in Performance: Returns and Invisible Forces* (2017). Hänen mukaansa paluu voi olla myös fyysinen kokemus, vuorovaikuttamista jo kerran koetun esityksen kanssa ruumiissa ja mielessä. Esitys ei aina ole koettavissa kerralla; se ei avaudu yhdellä kertaa tai on aivan liikaa käsitettäväksi kerralla. Esitykset eivät välttämättä ole valmiita vielä teatterista ulos lähtiessä, vaan ovat edelleen aktiivisia, alttiita muutokselle ja tyhjenevät vasta ajan mittaan. Kartsakin mukaan kyse on silloin jälki-vaikutelman sijaan esityksen osasta, sen erityisestä muodosta. Paluu esitykseen on esityksen työtä, voimaa, jolla se houkuttelee katsojaa palaamaan. (Kartsaki 2017, passim, ks. esim. 97–98.)

Performanssiteosta voi tarkastella, kuten Husserl maailmaa olioineen, subjektiivisena ja liikkeessä olevana kokemuksena. Se syntyy kokijalleen jatkuvasti esiin virtaavana ja kulloinkin olevana, tulee yksilölle päteväksi ja saa olemisen mielen. Kokemus performanssiteoksesta syntyy kerrostuvista intentionaalisista akteista. (Ks. Husserl 2011 [1966], 134–137.) Ajatus tietoisuudesta suuntautuvana auttaa ajattelemaan performanssin kokemista samaksi teokseksi huolimatta esityksen jatkuvasta muutoksesta. Husserl ja Merleau-Ponty ajattelivat, että myös osittainen näkyminen koetaan kokonaisuutena olevana. Olio koetaan samana, Husserl kirjoitti, vaikka se näyttäytyy aistittavasti eri tavoin. Kokemus havainnon kohteesta eroaa katsoessa, kuunnellessa, koskettaessa tai haistettaessa ja tarkastellessa sitä eri suunnilta, silloinkin kun se havaitaan muuntumattomana. Esimerkiksi performanssiesitys koetaan eri aisteilla; liikun esitystilassa, kuuntelen paikoillaan seisovan esiintyjän hengitystä, katselen esiintymisasun punaista väriä, tunnistan teatterisavun tuoksum

ja voimakkaiden valaisimien lämmön. Husserlin mukaan olio on erilainen myös havaitsemisen jokaisessa ajallisessa vaiheessa, koska jokaisessa havainnossa vaikuttavat aiemmat havainnot. Tietoisuus havaitusta on silti yhtä täysi ensisilmäyksellä kuin havainnon myöhemmissä vaiheissa. Olio on aktuaalisesti annettuna vain yhdeltä suunnalta kerrallaan, mutta näyttätyy jatkuvassa synteessä samana. Sen oleminen on Husserlin mukaan varmaa, se ”tarkoitetaan” ja siihen kuuluvat kaikki olion eri puolet. Perspektiivin vaihtuessa se näyttätyy monilla tavoilla, aina uudenaikaisina näyttätyminä. (Ibid., 138, 145–146.)

Husserlin tietoisuusfilosofian subjektivismi, tapa rajata maailma vain subjektiivisen tietoisuuden tuotteeksi, on etenkin nykynäkökulmasta ongelmallinen tapa hahmottaa ihmisen asema maailmassa. Ajatus tietoisuuden intentionaalisuudesta auttaa kuitenkin lähestymään kysymystä esityksen kokemisesta sekä elävänä että tallenteena. Fenomenologisen mallin mukaisesti ymmärrettynä myös kokemus performanssiteoksesta on jatkuvasti muuntuva, elävänäkin fragmentaarinen ja tämänhetkinen yksilöllinen kokemus. Suuntautuessaan tarkkaavaisuus kiinnittyy esityksessä tiettyyn visuaaliseen, auditiiviseen, kinesteettiseen ja tilalliseen aistimusainekseen tuottaen teoksen tietynlaiseksi intentionaaliseksi objektiksi. Elävänä koettunakaan performanssi ei ole kokonaan silmiäni edessä, vaan havainnoin sitä yhdestä suunnasta kerralla. Näen sen vain osin, kenties jonkun olan takaa ja yhteen suuntaan katsoessani tiedän esityksen jatkuvan selkäni takana. Unohdun ajattelemaan jotakin jossakin muualla ja palaan ajatusten harhailtua jälleen esityksen yksityiskohtiin, kun se onnistuu taas vetämään huomioni puoleensa.

Husserlin ajatus havaintokokemuksessa pätevätyvästä maailmasta selventää myös esitystallenteen toimintaa. Performanssiteos kohdataan kuvallisten, tekstuaalisten ja kokemuksellisten jälkiensä rajallisuudessa. Monet performanssiteon historian tunnetuimmat teokset ovatkin useimmille tuttuja yksinomaan tallenteina (Jones 1997, 11). Christopher Bedfordin ajatuksen performanssin ”viraalista ontologiasta” voisikin fenomenologiaa mukaillen muotoilla seuraavasti: vain koettuna performanssiteos tulee minulle ajattelun objektiksi. Performanssiteos aktualisoituu myös tallenteena koettuna, näyttää itsestään yhden puolen, yhden sivustaan. Valokuviksi tai videolle taltioidussa esityksessä performanssiteoksen kaikki puolet eivät ole koettavissa, vaan tallenne eroaa elävästä esityksestä. Sen ”näkyvätömiin jääviä sivuja” ovat esimerkiksi esitystilän lämpötila ja tuoksut, esiintyjän läheisyyden tuntu tai ihojen kosketus. Myös kamera katsoo esiintyjää vain yhdeltä suunnalta kerrallaan. Husserlia mukaillen esitystallenteen voisi ymmärtää yhdeksi performanssiteoksen havainnossa ilmenevistä ”näkymistä”, joka saa mielensä ja pätevätytensä toimiessaan yhdessä näyttätymän tai aistimuksen kanssa, toisiinsa sidottuina (ks. Husserl 2011 [1966], 100). Tarkoitettuna kohteena se ymmärretään silti samaksi teokseksi erilaisine puolineen. Performanssiesitys koetaan ykseydeksi havaittuna keskenään erilaisina ilmentyminä, eri aistein, eri perspektiiveistä ja

eri etäisyyksiltä. Fenomenologiasta käsin myös esitystallenteen voi ajatella performanssiteoksen osaksi.

Merleau-Ponty havainnollisti havaittavan kohteen ykseyttä esimerkiksi talosta, joka näyttääytyy eri tavoin katsottaessa sitä joen toiselta rannalta, lentokoneesta tai talon sisältä. Talo itse ei ole yksikään näistä ilmentymistä, vaan perspektiivitön projektio kaikista sen mahdollisista tarkastelukulmista. Talolla on myös puolia, joita emme koskaan näe; putkia lattian alla tai halkeamia rakenteissa. Koska eletty ruumis Merleau-Pontyn mukaan on aina tietyssä paikassa, näyttävät objektit sille kerrallaan vain yhden puolistaan. Tämän aktuaalisen kokemuksen saattoi hänen käsityksessään kuitenkin ylittää. Näkeminen oli Merleau-Pontyn mukaan olemista maailmassa, jossa oleva näyttääytyy ja tarttumista puoleen, jonka objekti kulloinkin näyttää. Maailmassa liikkuva, ruumiillinen subjekti pitää yllä uskoa myös niiden piilossa oleviin, toisille näkyviin puoliin; maailman muodostama järjestelmä takaa ei-aktuaalisten aspektien pysyvyyden sekä aktuaalisen kokemuksen ylittämisen ja mahdollistaa sen, että havainto on havainto *jostakin* (Merleau-Ponty 2008 [1945], 77, 79, 81, 103–106.) Merleau-Pontyn havainnollistus antaa mahdollisuuden ajatella, ettei myöskään performanssiteos ole yksikään ilmentymistään; ei esitys, jonka näin viimeviikolla, videotallenne, jota parhaillaan katselen tai tulkinta, jonka luin kriitikon esittävän siitä esityksen jälkeen, vaan teos kaikista tarkastelukulmistaan.

Kuten Kartsaki ja Kelleher osoittavat, performanssiteoksen voi kokea elävän esityksen ohella toistuvana, mieleen palautuvana. Vielä *Ideen*-teoksessa Husserl hahmotteli kokemusta ”puhtaan minän” katseena, joka liikkuu noesisten ja noemaattisten objektien annetun kentän kokonaisuuden sisällä. Havainnossa läsnäolevasta se saattaa äkkiä suuntautua muistamaansa objektiin ja ”tunkeutuu muistamisen noesiksen lävitse muistojen maailmaan, liikkuu ja vaeltaa siellä, siirtyy toiselle tasolle kuuluviin muistoihin tai kuviteltuihin maailmoihin” (Husserl 2017 [1913]), 186). Havainnon rinnalle hän eritteli myös muita intentionaalisten elämysten lajeja ja uskoi mahdolliseksi tavoittaa reduktion menetelmällä ”muistamisessa muistetun sellaisenaan, odottamisessa odotetun sellaisenaan tai luovassa mielikuvituksessa kuvitellun sellaisenaan”. Niillä jokaisella oli Husserlin ajattelussa oma noemaattinen mielensä. Kohteen noemaattiset korrelaatit erosivat toisistaan havaitsemisessa, kuvittelemisessä, kuvallisessa nykyistämisessä tai muistamisessa ja kerrostivat noemaan todellisuutta, kuvitelmaa tai muistamisessa nykyistettyä. (Ibid., 184–185).

Husserl pohti tiedostettavan kohteen ”läsnäoloa” edelleen *Eurooppalaisten tieteiden kriisissä*. Reflektoivalla asenteella objekti tarjoutuu hänen mukaansa *moninaisena*, eikä olennaista enää ole se, *minkä* katse ilmentymien läpi tavoittaa. Havainnon lisäksi muutkin intuition modukset saattavat olla nykyisyyden kohtaamisen muunnelmia tehden meidät tietoisiksi ajan modalisuuksista, ”itsenään-olemassa-olevan” sijaan ”itsenään-olemassa-olleesta” tai ”itsenään-olemaan-tulevasta”. (Husserl 2011 [1966], 99.) Tietoisuus menneestä kytkeytyi Husserlin ajattelussa tietoisuuteen nyt-hetkes-

tä (Husserl 2017 [1913], 163). Esityksen tiedostaminen menneenä on keskeinen osa performanssiesityksen kokemista tallenteena. Mechtild Widrichin mukaan tallenteet ulottavat esitystä ajassa jatkuvasti laajenevalle yleisölle. Keskinäisistä eroistaan huolimatta ne viittaavat samaan menneeseen tapahtumaan, mikä hänen mukaansa on performanssiteoksen voimaa tapahtua meille nykyhetkessä. (Widrich 2014, 15, 26–27.)

Siirtymien taide

Keskustelua siitä, voiko performanssiteoksen tallentaa, välittää tai arkistoida koelmiin on käyty useita vuosikymmeniä. Tässä luvussa tarkastelemissani esimerkeissä performanssiteos on toteutettu matkaamalla etäälle totutuista esityspaikoista ja taltioimalla esityksiä myöhempää taiteellisia käyttöä varten. Teosvalinnalla olen halunnut tuoda esille performanssiteon tekemisen tapojen moninaisuutta ja tarkastella teoksen kohtaamista alkuperäisen esityksen lisäksi jäljissä ja tallenteissa. Artikkelissaan ”The Performativity of Performance Documentation” (2006) Philip Auslander jakoi esitystallenteet dokumentaarisen ja teatterillisen (*theatrical*) kategorioihin. Dokumentaarinen tallenne korvaa esityksen, todistaa sen tapahtuneen ja mahdollistaa performanssin rekonstruoimisen. Teatterillista tallennetta ei edellä esitys yleisölle, vaan tallenne itse on taideteos.⁵ Matkalla toteutetut performanssiteokset asettuvat tälle veteen piirretylle viivalle; yleisön sijaan kameralle esitettyä performanssia ei aina ole mielekästä tarkastella dokumenttina, vaan teoksena tai sen keskeisenä osana.

Esimerkeistäni ensimmäinen, Auki-ryhmän Auki II, perustuu Pohjois-Norjaan elokuussa 1987 tehtyyn ”pyhiinvaellusmatkaan”, jonka aikana ryhmä tallensi videolle ja valokuvin esityksiä jylhän luonnon keskellä. Norjassa kuvattua materiaalia esitettiin samana vuonna Helsingissä Taidehallilla ja Vanhan ylioppilastalon galleriassa performanssiesityksen osana. Auki II osoittaa teoksen rajojen määrittämisen vaikeutta silloin kun se toteutetaan pitkällä aikavälillä ja esitykseen lomittuu esitystallenteina useita aikakerroksia. Moniosainen, hajaantunut taideteos edellyttää katsojan, jonka kokemuksessa performanssi saa teoksena muotonsa. Auki-ryhmän performanssiteos haastaa käsitystä koherentista taideteoksesta ja sen tarkasti määriteltävästä paikasta ja ajasta.

Toinen luvun tapaustutkimuksista käsittelee Ilkka Sariolan varhaisia videoiksi ja valokuviksi tallentamia performanssiesityksiä. Altistamalla ruumiinsa kameran ”todistamissa” teoissa äärimmäisille olosuhteille Sariolan performanssiteokset toivat esille uskonnon ja tekijyyden tematiikkoja. Tarkastelen jälillä kuvattua videoesitettä *THE FISH (My Mother)* (1992) ja pitkäkestoista esitystä *Living with the stone*

⁵ Auslander 2006, 1–3. Auslanderin jaottelu säilyttää vielä oletuksen toisessa ajassa ja paikassa toteutuneesta alkuperäisestä esityksestä, johon dokumentaarinen tallenne tarjoaa väylän.

(1995). Niistä jälkimmäisessä Sariola tallensi valokuvasarjaksi kahdenkymmenen päivän vaelluksen Grönlannissa raskaan kiven kanssa. Auki II -hankkeen rinnalla Sariolan teosten provosoiva sisältö velvoittaa katsojaa toisella tavalla. Ne eivät ainoastaan kutsu ymmärtämään teosta tai hahmottamaan sen rajoja, vaan tiedostamaan oman suhteensa niiden sisältöihin sekä kohtaamaan itsensä eettisenä ja tuntevana katsojana.

Matkaan pohjautuvia teoksia yhdistää toisiinsa kahdenlaiset siirtymät. Niiden lähtökohtana on konkreettinen paikan vaihdos; taiteilija etäännyy yleisöstä tai näytelyinstituutioista yksityiseen tilaan. Työskentelymenetelmänä se on performanssiteoksen eläviä esityksiä lähempänä kuvataiteen tekotapaa, jossa katsoja kokee vasta teosprosessin näytteille tuodun lopputuloksen. Taidehistoriotsija Hanna Johansson nimittää ”hauraaksi taiteeksi” fragmentaarisia, epäyhtenäisiä ja monitasoisia teoksia, jotka pohjautuvat taiteilijan toteuttamaan yksityiseen aktioon, kuten matkaan, vaellukseen tai ympäristöön toteutettuun rakennelmaan, mutta siirretään taideinstituutioon jossakin toisessa muodossa – installaationa, valokuvina, piirroksina, esineinä, karttoina, grafiikkana tai teksteinä (Johansson 1999, 75). Maataideteoksen jäljet ovat hänen mukaansa merkkejä, jotka ilmenevät teoksena. Ne peittävät sen mikä ilmenee, mutta ovat samalla siitä riippuvaisia. (Johansson 2004, 275.)

Esityslähtöisyys haastaa käsitystä taideteoksesta koherenttina ja selvärajaisena. Taiteilija Douglas Rosenberg katsookin teoksen syntyvän silloin liminaalisessa tilassa esityksen ja sen kirjoittumisen välissä (Rosenberg 2012, 15). Etäällä yleisöstä toteutettuja ja dokumentoituja tekoja ja esityksiä tunnetaan etenkin maa- ja ympäristötaiteen historiasta. ”Sculpture in the Expanded Field” -esseessään (1978) Rosalind Krauss luonnehti esimerkiksi Richard Longin kävelyperformanssien kuvattalenteita valokuvien ”merkityksi paikoiksi” (Krauss 1988, 287). Anne Keskitalo on nimittänyt samankaltaisia ympäristötaiteen tekoprosesseja myös ”matkataiteeksi” tai ”kävely- ja retkitaiteeksi” (Keskitalo 2003, 45–47; Keskitalo 2006, 18).

Teoksen tekotapana se tuottaa erityisen katsojaposition ja samalla toisenlaisen siirtymän: tallenne ulottaa esityksen tuleviin vastaanoton tilanteisiin ja mahdollistaa sen kokemisen esitystilanteesta eroavassa ajassa ja paikassa. Esityslähtöinen teos häilyy ainutkertaisen, esitysaikaan ja -paikkaan sidotun esityksen ja toisaalla koettavan tallenteen välimaastoissa. (Rosenberg 2012, 15.) Nick Kayen mukaan tallennettu performanssiteos hajaantuu väyläksi eri aikojen ja paikkojen välille, ”todellisen” ja ”mahdollisen” ajan ja tilan kanssakäymiseksi (Kaye 2011, passim, ks. esim. 105, 122). Etäällä yleisöstä toteutettu, välitetty performanssi avaa monenlaisia teoksen määrittelyyn liittyviä kysymyksiä; missä ja milloin se on? Onko se yhä? Onko se katoava ja siten koettavissa vain reaaliajassa elävänä esityksenä? Jos tallenne vain välittää esityksen, mitä siitä olisi olennaista silloin välittyä? Miten esitys muuttuu, kun se esitetään tallentena tai tallennetta editoidaan? Kayen mukaan tallennettu performanssi mahdollistaa myös katsojan toiminnan (*performance*) (Kaye 2007, 122).

Vastausta siihen, millaisen roolin tallenteille voi teoskokemuksessa ajatella on etsitty myös fenomenologiasta. Tutkija Gabrielle A. Hezekiah kiinnittää merkitysten sijaan huomion tapaan, jolla video palauttaa katsojan yhteyteen kuvatun maailman kanssa: video paljastaa sen, tuo sen meitä kohti ja kutsuu esiin myös näkymättömän läsnäolon spektrin. Hezekiah tarkastelee tapoja, joilla video vetoaa tietoisuuteen. Jotta kohtaamista ja kokemusta yhteydestä voi tarkastella on tarkastelukohde käsitettävä materiaaliseksi, ymmärrettäväksi ja tavoitettavaksi, ei niinkään luettavaksi tekstiksi. Hänen mukaansa kyse on erityisestä tietoisuuden muodosta, kokemuksesta, jonka video ja katsoja konstituivat yhdessä: video avaa pääsyn tiettyyn maailmaan, jonka kohdatessaan tietoisuus tuottaa tiedon läsnäolosta. Hezekiahille video on liminaalinen tila valokuvallisen menneen ja katsojan nykyisyyden välissä, jossa mennyt liikkuu meitä kohti. Video on materiaalinen jälki, joka yhdistää katsojan nykyhetkessä toisiin ruumiisiin videon kehystämässä todellisuudessa. (Hezekiah 2010, i–iii, 21.)

Fenomenologiassa tietoisuuden suuntautumista fyysisesti poissaoleviin kohteisiin tai kuvien kuvauskohteisiin on tarkasteltu monin tavoin. Husserlin näkemyksiä tietoisuuden kyvystä jäsentää ja merkityksellistää elettyä todellisuutta kehittivät uudenlaisiin suuntiin monet hänen seuraajistaan, kuten Jean-Paul Sartre *l'Imaginaire*-teoksen (1940) kuvitteellista ja estetiikkaa koskevassa teoriassa. Estetiikan tutkija Anita Sepän mukaan Sartre erotti toisistaan materiaalisen teoksen ja sen vastaanotossa syntyvän, analogiaksi (*analogue*) nimittämänsä esteettisen kohteen. Sartre käsitti sen havaintoaineeseen pohjaavaksi kuvitteelliseksi toiminnaksi. Husserlin idealistisesta näkemyksestä poiketen hän lähestyi sitä maailmassa olevan tietoisuuden ajatuksella: kuvitelma – analogia mukaan lukien – ei ole tyhjän tietoisuuden täyttävä objekti, vaan monitasoinen suhde aktin kohteeseen, subjektiivinen merkityksellinen hetki ajallisen tietoisuuden virrassa. Analogia syntyy Sartren käsityksessä havaitsemisen ja kuvittelun yhdistelmänä lähestyttäessä teosta intentionaalisesti. Kyse ei ole vain esteettisen kohteen luomisesta vaan myös sen paljastamisesta. Havaitun reaalisen todellisuuden lisäksi se on kykyä ylittää annettu, elävöittää materiaalinen taideteos. Sepän mukaan analogia ei Sarten käsityksessä ole kopio tekijän luomasta teoksesta, vaan samankaltaisuutta, joka edellyttää myös vastaanottajan luovuutta. (Seppä 2000, 158–162.)

Myöskään Husserl ei varhaisissa kirjoituksissaan yksioikoisesti sivuuttanut intentionaalisen objektin materiaalista perustaa. Kuvatietoisuus (*Bildbewusstsein*), visuaalisen ja esteettisen kokemuksen alue, erosi Husserlin käsityksessä havainnosta, mutta myös sisäisesti tuotetusta muistamisesta, odotuksesta tai fantasiasta. Jälkimmäisistä poiketen sen sai aikaan jokin aktuaalisti havaittu kuten valokuva. Husserlin käsityksessä kuvatietoisuus rakentui kolmenlaisen tietoisuuden kohteen vuorovaikutuksesta: fyysisesti olemassaoleva veistos on materiaalinen perusta, *Bildding* (”kuvaolio”), joka tuottaa samankaltaisen, mutta itsestään poikkeavan ilmen-

tymän *Bildobjekt* (”kuvaobjekti”), kuten ihmisen figuuriin. *Bildsujet* (”kuva-aihe”) on puolestaan se mihin *Bildobjekt* viittaa. *Bildsujet* tarkoitetaan, mutta se ei ilmene. Se voi olla todellinen, kuten ratsastajapatsaan kuvaama hallitsija tai viitata asioihin illusorisessa maailmassa. *Bildobjekt* on ideaalinen ja ei-aktuaalinen, mutta ainoa kuvatietoisuudessa aidosti läsnäoleva kuva. (Camp 2015, 21 23–24.) Esitystallenteen kokemista voisi Husserlin kolmijakoa mukailien hahmotella seuraavasti: katselen arkistossa vanhaa kiiltäväpintaista mustavalkokuvaa, mutta aiemmin toteutettu esitys on se, mikä kokemukselleni ilmenee. Jäsenän ja merkityksellistän sen viittaavaan performanssiteokseen.

Merleau-Pontyn käsitteli kuvan näkemistä ja kuvittelun ongelmaa ”Silmä ja henki” -esseessään. Kuvaa katsotaan hänen mukaansa sen mukaisesti, katse ”harhailee” siinä kuin ”olemisen sädekehässä”. Kuviteltu on Merleau-Pontyn mukaan kvasiläsnäoloa. Se on tulemaisillaan näkyviin. Hän korosti näkemisen ruumiillisuutta ja kääntyvyyttä. Maalaus on analogia eletyn ruumiin mukaan; näkemisessä olio (tuolla) maailmassa, on sama olio kuin (täällä) ”näkemisen ytimessä”. Tätä samankaltaisuutta Merleau-Ponty luonnehti ”vaikuttavaksi kaltaisuudeksi”. Toiminta ja vaikutuksenalaisuus eivät silloin enää ole toisistaan erotettavissa. (Merleau-Ponty 2012 [1964], 425–426, 429–430, 432.) Merleau-Ponty viittasi myös Sartren *Inho*-romaanin esimerkkiin muotokuvassa yhä uudelleen syntyvään kuolleen monarkin hymyyn. Hänen mukaansa se ei ole hymyn kuva tai sen olemus, vaan taideteos synnyttää menneen hetken yhä uudelleen – toisella tavalla, muttei vähemmän voimallisesti. Merleau-Pontyn käsityksessä maalaus ”levittää nähtäväksi lihallisten olemusten, vaikuttavien kaltaisuuksien ja mykkien merkitysten unimaailman.” (Ibid., 434–435.)

Esityslähtöinen teos avaa kysymyksen rajautuuko merkitys tallenteeseen subjektin tiedettäväksi asettuvana kohteena vai tulisiko se enemminkin käsittää teoskokemuksessa aktiivisena toimijana, joka suuntaa ja ulottaa vaikutuksensa kokijan toimintaan. Merleau-Pontyn myöhäinen ajattelu kyseenalaisti ajatuksen maailman ja sen olioiden merkityksellistämistä ulkoa käsin. Filosofian tuli tuoda esille, miten asiat itse ilmaisevat, miten maailma muotoutuu meissä tauotta. Hänen mukaansa oli luovuttava tietoisuuden aktin, tietoisuuden tilan, materian, muodon, kuvan tai havainnon käsitteistä, sillä ne tuottivat näkyvän ja näkymättömän vastakkainasettelun ja sisälsivät oletuksen eletyn kokemuksen katkovista epäjatkuvista teoista. Maailmaa tuli lähestyä sen sijaan läsnäolevana. (Merleau-Ponty 1968 [1964], 4, 157–158.) Merleau-Ponty haastoi kahtiajaon jäsentymättömään materiaan ja merkitykselliseen muotoon. Subjekti ei ollut havaitun maailman ulkopuolella tai sen ehto, eikä havainnon kohde havaitsijan aktiivisen tietoisuuden rakenteisiin sidottu luomus. Hän kyseenalaisti samoin ”empirististen” havaintoteorioiden kausaalisen selityksen havaitsijan ulkopuolisesta ympäristöstä tulevista, havainnosta ja havaitsijasta erillisistä ärsykkeistä. Havainto oli Merleau-Pontyn käsityksessä sisäinen suh-

de, jossa subjekti ja objekti edellyttävät toisiaan. Havaitseminen oli havaitsijan ja havaittavan muodostumista yhdessä, kuten Heinämaa luonnehtii, sekä kurottumista että hahmottumista. (Heinämaa 1996, 69–70, 74–75.)

Puhtaan tietoisuuden sijaan suhde havainnon maailmaan on Merleau-Pontyn ajattelussa jatkuvaa vastavuoroista muutosta, kietoutumista, olemista samaa lihaa (*chair*) maailman ja sen olioiden kanssa (Merleau-Ponty 1968 [1964], 130–140). Kääntyvyys, havaitsevan subjektin ymmärtäminen yhtä aikaa objektina maailmalle ja toisille, sekä havainnon kohteiden tarkastelu – yksilöitävien ja tarkkarajaisten sijaan – häilyvinä ja keskinäisissä suhteissaan jatkuvasti muotoutuvina auttaa yhtä lailla performanssiteoksen kokemisen käsitteellistämistä. Se on jatkuvaa liikettä, prosessi, jossa yksin kokija ei muodosta teoksen merkitystä, määritä sitä tulkinnalla, vaan myös teoksen vaikutus ylittää kokijaan.⁶ Sara Ahmed kuvaa dynaamista suhdetta seuraavasti: ruumiit muotoutuvat yhteydessä asioihin ja toisiin, yhteydessä siihen, mikä on riittävän lähellä tavoittaa. Ne saattavat jopa ottaa tuon yhteyden muodon. Lähelle tuleva muovautuu ruumiiden toiminnasta ja vaikuttaa siihen mihin ruumiit kykenevät. (Ahmed 2006, passim, ks. erit. 54–55.)

Ajan ja paikan kerrostumia

Teos, joka on muodoltaan ”väliaikainen ekologia”, mahdollistaa Gabriella Giannachin ja Nick Kayen mukaan läsnäolon tarkastelun katsojan aktina. Katsoja on silloin toimija ja paikka, jossa läsnäolon ilmiö syntyy vastavuoroisessa prosessissa, liikkeinä kohti ajassa muotoutuvan teoksen elementtejä. Väliaikainen ekologia edellyttää katsojan nivomaan yhteen ajallisesti ja tilallisesti hajanaiset, mutta toisiinsa kytkeytyvät merkit ja jäljet. Giannachin ja Kayen mukaan läsnäolo on silloin performatiivista: teoksen ehdottamat tapahtumat tai paikat jatkavat katsojan aikaansaavassa toiminnassa (*re-enactment*) ja uudelleenluennoissa (*re-reading*) itse-pintaista ”läsnäoloaan”. (Giannachi & Kaye 2011, 236–237.)

Tarkastelen esimerkkinä teoksesta väliaikaisena ekologiaa seuraavassa Auki-ryhmän toisen Auki II -performanssitaideprojektin päättänyttä installaatiota ja performanssia *Jumalan silmä* Vanhalla ylioppilastalolla syyskuussa 1987.⁷ Se perustui

⁶ Heinämaan mukaan Merleau-Pontyn havaitsemista koskevassa ajattelussa oliot tai ominaisuudet eivät olleet olleet yksilöitävissä toisistaan erillisiksi. Ulkoisen suhteen sijasta ne kiinnittyvät toisiinsa. Erillisten olioiden keskinäisten suhteen sijaan kyse oli Heinämaan mukaan olemisessa erottuvista tyyleistä. (Heinämaa 1996, 69–70, 74–75.)

⁷ Auki II toteutettiin kokoonpanolla Aimo Hyvärinen, Lea ja Pekka Kantonen, Iris Koistinen, Katri ja Jouni Pirttijärvi ja Tarja Pitkänen. Vanhan näyttelyn (8.–18.9.1987) lisäksi *Jumalan silmä* -installaatio oli samana vuonna esillä myös Helsingin Taidehallissa 40. Nuorten näyttelyssä, jossa performanssi esitettiin Taidehallin klubilla sunnuntaisin. Performanssi esitettiin lisäksi Oulun vaihtoehtotaiteen festivaalilla Oulun Leipätehtaalla 31.10.1987.

ryhmän kuukausi aiemmin tekemällä kolmen viikon ”pyhiinvaelluksella” Pohjois-Norjassa kuvattuihin materiaaleihin. Matkaa edeltävän vuoden pituisen valmistautumisprosessin aikana ryhmäläiset dramatisoivat näkemiään unia hahmoterapian avulla. *Jumalan silmä* -näyttelyyn Vanhan ylioppilastalon Valkoiseen saliin ”Aukiheimolaiset olivat pystyttäneet eräänlaisen kaikkien rituaalien temppelin” (Aalste 15.9.1987). Tilan ilme työstettiin koko ryhmän voimin. Valkoista salia kiersi Tarja Pitkäsen maalaama tunturipanoraama, jolle heijastettiin matkalla otettuja diakuvia (ibid.). Lattialla oli pohjoiseen ja luontoon assosioituvia elementtejä: taljoja, kukkia ja oksia. Seinämaalauksesta, äänestä, diaprojisoinneista ja kahdesta videomonitorista rakentui installaatio, jonka osana performanssiesitys tapahtui ja jonka keskelle myös yleisö ohjattiin.⁸

Edeltävän Auki I -performanssitapahtuman Auki-ryhmäläiset olivat toteuttaneet Helsingissä jo vuonna 1984 avaamalla Meilahdessa taiteilijakommuuninsa ovet yleisölle parin viikon ajaksi.⁹ Iris Koistinen muistelee esityksen olleen periaatteessa käynnissä koko ajan, mutta yleisölle esitettiin päivittäin myös ennalta suunniteltuja ja harjoiteltuja esityksiä. Auki I käsitteli ryhmäläisten yksilöllistä suhdetta kristinuskoon. Ohjelmaan kuului näyttelyn lisäksi avajaiset ja loppujuhla, auki-konsertteja, pihatanssit sekä Johanneksen evankeliumiin ja Jouko Turkan metodein työstyihin tunnetiloihin pohjaavia esityksiä. Auki I rakensi tilan ryhmäläisten ja yleisön jatkuvalla vuorovaikutukselle, jota esitysten välissä jatkettiin muun muassa keskustelulla, shiatsuhieronnalla, yhteisillä hiljentymishetkillä ja jaetuilla aterioilla.¹⁰

Toteuttamalla rituaaliset esitykset Norjassa paikassa, jossa ei ollut yleisöä Auki II korosti sitä vastoin tallenteiden ja jälkien roolia teoksen kokonaisuudessa. Kantoset olivat vaeltaneet Norjassa jo kahden kesken vuonna 1982. Tuolloiselta vaellukselta otettuja kuvia esitettiin saman vuoden syksyllä Turppi-ryhmän Turppi-leikit -näyttelyssä Vanhan ylioppilastalon galleriassa. Turppi-ryhmän yhteisten teosten ohessa esillä oli teosluettelon mukaan Kantosten valokuvia Caččutunturilta, Raisinjoen laaksosta ja Samuelinlaaksosta.¹¹ Vaellusten peruja oli myös Raisinjoen laaksosta kerätyistä luonnonkivistä rakennettu *Järjestys*-installaatio (1983), matkalla tehtyihin havaintoihin luonnon värien rikkaudesta pohjautuva ”väriympyrä”. Sen

⁸ Auki-ryhmä, näyttelyhakemus, KG.

⁹ Auki I:sta tarkemmin ks. Erkkilä 2008, 59–63 ja Erkkilä 2000. Auki I oli yleisölle avoinna 20.7.–4.8.1984.

¹⁰ Auki-ryhmän haastattelu s.a., KG.

¹¹ Näyttelyn teosluettelossa dokumentointia pohditaan seuraavasti: ”Dokumentointit ovat jääneet meille muistoksi. Kuvattuna työt ovat kuitenkin saaneet uuden, alkupe räisestä poikkeavan luonteen. Mutta mitä dokumentti antaa. Kenties vain vihjeen siitä, mitä itse asiassa tapahtui. Kenties se alkaa elää omana kokonaisuutenaan.” (Turppi Leikit -näyttelyn teosluettelo, HYY.) Kantosten taiteellisessa työskentelyssä juuri dokumentoiminen on usein ollut keskeistä, hyvänä esimerkkinä *Joka hetki* -teoksen (1990–1996) perheen arkea systemaattisesti kuvanneet videopäiväkirjat ja muistiinpanot.



Kuvat 1 a–c. Auki-ryhmä, *Auki II*, 1987, stillkuvia Pohjois-Norjan vaellusvideoista. Kuva: Kansallisgalleria, AV-arkisto.

ensimmäinen versio toteutettiin ja dokumentoitiin matkan aikana. Kantosten mukaan luontoon tehtiin vaelluksilla ”paikkoja”, jotka sitten dokumentoitiin.¹²

Kantosten ensimmäisestä vaelluksesta poiketen Auki II -hankkeen päämäärä oli jo lähtökohtaisesti järjestää kuvamateriaaleista näyttely (Johansson 2000). Ryhmä päätti jo ennen Norjaan lähtöä matkan olevan kokonaistaideteoksen osa ja näyttelyn sen julkinen osio.¹³ Video- ja valokuva-aineisto tallennettiin vuorilla ja laaksossa.¹⁴ Lemmijoen (*Lakselv*) läheltä löytyi porrasteinen ”katsomo” ja sen edestä kolmion muotoinen kivipinta, ”arktinen amfiteatteri”, jossa esityksiä ja rituaaleja kuvattiin (Aalste 15.9.1987). Pelkän taltioimisen sijasta Auki II -projektin kuvissa korostuu visuaalisuus: esiintyjien kehojen harkitut sommitelmat Pohjois-Norjan jylhissä maisemissa, huolella suunnitellut kuvakulmat ja etäisyydet sekä perusmuodot, joita videoihin editoitiin myös jälkikäteen. Kokonaisuutta sitoi yhteen chakroiin perustuva värimaailma – turkoosi, vihreä, keltainen, oranssi, punainen, liila, sininen. Seitsemän värin kombinaatio toistuu esiintyjien asuissa ja esityksissä käytetyis-

¹² Lea ja Pekka Kantosen haastattelu, 14.4.1998, KG.

¹³ Auki-ryhmän haastattelu s.a., KG.

¹⁴ Viittaan tällä Kansallisgallerian media-arkistoon tallennettuihin videoihin ja valokuvakokoelman diakuviin.

sä luonnonmateriaaleissa. Samat värit toistuvat Norjassa kuvatuista materiaaleista aina *Jumalan silmä* -performanssiin ja tilaan installoituun maisemapanoraamaan.

Valkoisessa salissa Pitkäsén maalaus ja sille projisoidut maisemakuvat ympäröivät niiden edessä esitettyjä performansseja ja kahta monitoria, joilta näytettiin Norjassa kuvattuja videoita. Videoiden ja installaation ohella pyhiinvaellusmatkan kokemukset välittyivät Lea Kantosen performanssiesityksessä, jossa huoli ekologisista kysymyksistä rinnastui sodan, saastumisen ja säteilyn uhkakuviin. Esitystä voikin pitää osana 1980-luvun taiteen ”sitoutumatonta kriittisyyttä”, kannanottona ydinaseiden vastaisen rauhanliikkeen ja ympäristöliikkeen hengessä.¹⁵ Performanssiin heijastui kokemus Naton tukikohdasta kymmenisen kilometrin päässä ryhmän leiristä, jonka yli hävittäjälentokoneet kaartoivat (Johansson 2000). Lea Kantonen kuvaa, miten Norjan kokemukset muuntuivat myöhemmin performanssin ilmaisuksi:

Joskus jokin yhteiskunnallinen ristiriita tulee minulle niin henkilökohtaiseksi, että alan käsitellä sitä omassa ruumiissani. Koskaan en ole pelännyt sotaa niin paljon kun Pohjois-Norjan tuntureilla. Naton hävittäjäkoneet. Lensivät tosi matalta yli. Esityksessä käteni ovat länsi ja itä, lantioni eli etelä, yrittää miellyttää kaikkia. (Kantonen 1987, 19.)

Katkelma viittaa *Jumalan silmä* -esityksen kolmanteen osioon ”The four directions”: Kantosen rintaan oli piirretty kompassi, oikeassa kädessä oli lentokone ja vasemmassa ydinräjähdys. Lanteille oli kiinnitetty sinivalkoinen, Suomen kartan muotoinen nukke. Esityksessä lentokone assosioitui Natoon, ydinkatastrofi itään ja Suomen neito roikkui kahden mahdin välissä. Vallan, sodan ja luonnon teemat jäsenyivät esiintyjän ruumiilliseksi ilmaisuksi. Performanssin päätteeksi yleisölle jaettiin kukkasia.

Nick Kaye kirjoittaa varhaisten videotaiteilijoiden kiinnostuksesta moninker-taista installaatioissa elävä tallenteina, välitettynä ja eri tavoin kehystettynä (Kaye 2007, 75–76). *Jumalan silmä* rinnasti ja lomitti toisiinsa eri paikkoja ja ajallisia ker-roksia. Se avasi samanaikaisen näkymän Norjan maisemissa toteutettuihin rituaa-lisiin esityksiin sekä esityksen ja installaation tämänhetkisyteen Vanhalla. Myös edeltävän hahmoterapian kokemukset saivat esityksen monologeissa uuden muo-don. Satu Kiljusen kirjoittaman arvion mukaan performanssi tapahtui intiimisti yleisön keskellä. Ulkopuolisen todistajan sijaan hän koki yleisön osalliseksi rituaa-lissa, kuuntelijana ja dialogissa.¹⁶ *Jumalan silmä* asetti yleisön sekä osaksi teosta että

¹⁵ 1980-luvun taiteen poliittisuudesta ks. Rossi 1999; rauhanpuheesta ja ekoaktivismista ks. erityisesti 101–122. Tsernobylin ydinvoimalaonnettomuus Ukrainassa oli sattunut esitystä edeltävänä vuonna 1986. Onnettomuuden vaikutusten laajuus on selvinnyt vasta vuosia myöhemmin.

¹⁶ Kiljunen [1987], KG.



Kuva 2. Lea Kantonen Auki-ryhmän *Jumalan silmä* -performanssissa, 1987. Esityksen kuva ja taustalle projisoidut kuvat Aimo Hyvärinen. Kuva: Kansallisgalleria, Kuvakokoelmat.

sen ulkopuoliseksi katsojiksi. Se esitti Norjassa kuvattuja esityksiä fragmentaarisisina tallenteina ja kannusti katsojia tutkimaan teoksen kerrostumista ajassa ja tilassa, seuraamaan sen ääriviivoja, sitä millainen muoto ajallisesti ja tilallisesti etäisistä aineksista rakentuu.

Giannachi ja Kaye ehdottavat läsnäolon tunnun efektiksi, joka on sidoksissa kokijan positioon todellisessa tai virtuaalisessa ajassa ja paikassa (Giannachi & Kaye 2011, 237). *Jumalan silmä* -installaatio edellytti katsojan työstämään aiemmin toteutuneiden rituaalien aukkopaiikkoja tallenteissa ja hahmottamaan esityksen koherenssein taideteoksena. Ajatus teoksen aikaansaavasta katsojasta on läheinen Roland Barthesin kirjoitettavan tekstin (*texte scriptible*) käsitteelle, jolla myös Barthes asetti lukijan, tekstin sijaan, merkitysten muodostumisen paikaksi. Erona luettavaan (*lisible*) – tuttuun, konventionaaliin – tekstiin, kirjoitettava teksti korostaa lukijan toimijuutta, luettavan tekstin merkityksen (uudelleen)kirjoittamista kirjailijan intention passiivisen vastaanottamisen sijaan. Lukeminen on silloin kirjoittamisen mielihyvää ja merkitsijöiden magiikkaa, Barthes luonnehti, jatkuvaa läsnäoloa, jota kieli ei seuraa, edusta tai muunna menneeksi. Kirjoitettava teksti on lukija itse kirjoittamassa, ennen ”maailman äärettömän näytelmän” jähmettymistä ja pelkistymistä tietyn järjestelmän mukaiseksi. Barthesin mukaan se on runo ilman runoa,

kirjoitus ilman tyyliä, tuotanto ilman tuotetta ja jäsentämistä ilman rakennetta. (Barthes 1992 [1973], 5.)

Auki II ja *Jumalan silmä* olivat nekin taidetta ilman varsinaista taideteosta tai ainakin vailla sille kovin selkeästi rajattua muotoa. Barthesin mukaan tulkitseminen ei kuitenkaan ole merkityksen antamista tekstille, vaan sen moneuden arvostamista. Teksti ei ole merkittyjen struktuuri eikä representaation rajoittama, vaan merkitsijöiden galaksi, moneutta, joka ei ala mistään ja jota voi lähestyä monelta suunnalta, joista yksikään ei ole ensisijainen. (Barthes 1992 [1973], 5.) Kirjoitettavan tekstin lukija ei vain lue sen viestimää kirjoittajan intentiota, vaan palaa tekstiin löytämään sen monet, kerta toisensa jälkeen uudenlaiset merkitykset (Kartsaki 2007, 47).

Tällainen ajatus horjuttaa myös käsitystä esitystallenteesta ikkunana, jonka läpi tekijän intentio tai alkuperäinen esitys kulkeutuu kokijalle yhdensuuntaisesti. Eirini Kartsaki sovittaa Barthesin ajattelua myös eläviin esityksiin: esityksestä kirjoittaminen on siihen palaamista, aktiivista työskentelyä tai vuorovaikutusta esityksen kanssa. Tietynlaiset esitykset vaativat hänen mukaansa jotakin myös kirjoittajalta, kuten katsomaan uudelleen tai osallistumaan teokseen ymmärtämällä, mitä se merkitsee. Kartsakin mukaan esitys pyytää osallistujaa toimimaan, esimerkiksi kokemaan nautintoa olemalla esityksen osana, tai tarkastelemaan millaisia tiloja se minulle katsojana avaa sekä täyttämään ne jollakin itsessäni. Esityksestä kirjoittaminen on silloin performatiivista, esitykseen lisäämistä ja sen tekemistä omaksi. Merkityksiltään avoimena moneutena, kirjoitettavana tekstinä, esitys avaa Kartsakin mukaan näyttämön myös katsojalle. (Kartsaki 2017, 44–45.) *Jumalan silmän* voi samoin ajatella moneudeksi, joka muotoutuu vastavuoroisessa prosessissa. Sen toisiinsa lomittuvat, rinnakkaiset paikat ja ajalliset kerrokset horjuttavat kokemusta ehyestä, objektiivisesta tilasta tai lineaarisesti etenevästä ajasta.

Auki II osoittaa teoksen rajojen määrittämisen vaikeutta silloin kun teos toteutetaan pitkällä aikavälillä ja esitystallenteet lomittavat esitykseen useita ajan ja paikan kerroksia. Merleau-Pontyn filosofiassa havaitun maailman oliot eivät ole yksinkertaisesti joko läsnä tai poissa, vaan jotain siltä väliltä. Menetetty ystävä – tai kuten tutkimuksessani, aiemmin toteutettu performanssiesitys – ei ole täysin poissa, muttei myöskään läsnä mentaalisenä re-presentaationa, vaan häilyy niiden välillä. Havainnossa kohdattava maailma ei ole objektiivinen, eivätkä sen oliot määrättyjä. Eletyssä kokemuksessa havaitut oliot ovat epämääräisiä ja moniselitteisiä, rajoiltaan epätarkkoja. (Heinämaa 1996, 72–74.)

Vanhan esitystä arvioineen Olli Seppälän mukaan *Jumalan silmän* kahden ”konkreettisen maiseman”, Pohjois-Norjan erämaan ja videolla pyörineen synnytyssalin, rinnalla sen henkisen maiseman muodosti ihmisen tajunta, jossa uskonnolliset rituaalit, käsitykset ja myytit sulautuivat yhdeksi kokonaisuudeksi (Seppälä

23.9.1987).¹⁷ Kantoset olivat hanketta edeltäneellä Meksikon matkalla tutustuneet alkuperäiskansojen kulttuuriin ja uskonnollisuuteen. Pekka Kantonen yhdisti tuoloiisiin kokemuksiin myöhemmin myös Auki II -hankkeen pyhiinvaelluksen (Kantonen 2017, 36.) Auki II jatkoi osittain myös ryhmän ensimmäisen performanssitapah-tuman tematiikkoja: yhteisöllisyys, uskonnollinen kokemus, rituaali, parantaminen ja parantuminen, suhde yleisöön, taiteen ja elämän rajankäynti. Sen perustana oli ryhmäläisten dramatisoimat unet sekä henkilökohtaisen ja jaetun, Johanssonia lainaten minän ja maailman, rajaa työstävä hahmoterapia, jota ryhmän jäsenet opiskelivat syksystä 1986.¹⁸ Auki II perustui ryhmäläisten yksilöllisiin kokemuksiin, mutta rakensi samalla ilmaisuuden ja tekijyyden kollektiivisuutta. Yhteisesti jaetun ideologian sijaan poliittiset ja uskonnolliset aiheet jäsenyivät teokseen kunkin omakohtaisesta kokemuksesta käsin, sellaisena kuin ”ne liittyvät uniimme ja kuten ne askarruttavat meitä henkilökohtaisesti. [– –] Käsittelemme maailman ongelmia sellaisina kuin ne meistä tuntuvat omissa ruumiissamme.”¹⁹

Kari Hukkila ylisti arviossaan Taidehallin *Jumalan silmä* -esitystä: ”Nimi lupaa kaikkea muuta kuin näköalattomuutta ja lupaukset myös täyttyvät. Pyhä ja politiikka, henkilökohtainen ja globaali, runous ja reaalityodellisuus kuoriutuvat huimaavalla tavalla toisistaan esiin” (Hukkila 7.10.1987). Auki II kietoutui vyyhdiksi hahmoterapiaa, politiikkaa, kristillisyyttä ja luonnonmystiikkaa ja solmi toisiinsa tekniologian, länsi- ja itämaisen lääketieteen sekä alkuperäiskansojen parantajanaisten rituaalit. Norjan videoihin ja valokuviin Auki-ryhmäläiset taltioivat vedessä, maassa ja tulella toteutettuja rituaalinomaisia esityksiä ja visualisoivat maisemiin muotoja omilla ruumiillaan. Lemmijoen kuvat asettivat ihmisen osaksi hallitsematonta ja ihmisen ylittävää luontoa herättäen ylevän ja pyhän kokemuksen (Johansson 2000). Norjan kuvissa esiintyjien pukujen värit sitovat niitä koherentiksi teokseksi, mutta siirtävät huomion myös tallenteiden rakennettuun ja editoituun luonteeseen. Auki II -kuvamateriaali häilyy toden ja lavastetun, taiteen ja elämän rajapinnoilla: matkan kuvatallenteet ovat yhtäällä dokumentaarisia retkikuvia nuotioineen, maassa hujan hajan makaavine tavaroineen ja evästaukoineen, toisaalla huolellisesti harkittuja sommitelmia ja esitystilanteita. Ihmisen koskemattomaan erämaahan jättämät jäljet – matkalaisten pensaisiin ripustetut vaatteet, luontoon piirretyt perusmuodot

¹⁷ Seppälä arvioi performanssin toimivaksi keinoksi keskustella myyteistä ja uskonnosta ylipäätään: ”Rituaalisuus, ihmisen henkisyys, elämään sisältyvä tuonpuoleisuus ja olemassaolon syvyys ovat olennaisia tekijöitä performanssinomaisessa esitystavassa”. Uskonnon näkökulmasta ajan kiinnostavimmat esitykset, Seppälän näkemyksen mukaan vastakohtana monille pinnallisemmille suuren rahan toteutuksille, löytyvät hänen mukaansa juuri performanssista, jossa kaikkein tinkimättömimmin etsittiin sielun pohjaa. (Seppälä 23.9.1987.)

¹⁸ Johansson 2000; *Jumalan silmä* -esitys. Auki-ryhmä [1987], KG; Auki-ryhmän haastattelu s.a., KG.

¹⁹ *Jumalan silmä* -esitys. Auki-ryhmä, [1987], KG.



Kuva 3. Auki-ryhmä, *Auki II*, 1987, valokuva Pohjois-Norjasta. Kuvaaja Aimo Hyvärinen. Kuva: Kansallisgalleria, Kuvakokoelmat.

ja rituaalin maahan palaneet jäänteet – tuovat kuvissa korostuneesti esiin ihmisen ja luonnon suhteen.

Auki-ryhmä kuvasi teoksen käsitelleen ratkaisematonta ristiriitaa villin luonnon ja kontrolloidun yhteiskunnan ja mielen välillä.²⁰ *Jumalan silmä* -esityksessä luonto törmäytettiin kovaan teknologiaan; videolaitteisiin, kuvaprojisointeihin ja sotakoneisiin. Auki II toteutettiin aikana, jolloin videotekniikan saatavuus oli lisännyt taiteilijoiden kiinnostusta myös esitysten dokumentoimiseen ja välittämiseen. Vaikka videota oli Suomen ulkopuolella käytetty jo 1970-luvulta lähtien performanssin tallentamiseen ja sisällyttämiseen eläviin performanssiesityksiin tallentena tai suoramonitoituna, otettiin kannettava videokamera Suomessa taidekäyttöön ensimmäisen kerran vasta vuonna 1982 – Kantoset olivat tuolloinkin mukana ensimmäisen videoperformanssin *Earthcontacts* kuvauksissa.

Kiinnostus ruumiilliseen vuorovaikutukseen tekniikan kanssa tuntuu myös *Jumalan silmä* -multivisiossa. Anu Uimonen kuvasi performanssin *Helsingin Sanomissa* ”kolmen esiintyjän, kahden tv-monitorin ja viiden diaprojektorin vuoropuheluksi”.²¹ Esiintyjän ja aiemmin tallennetun kuvamateriaalin vuorovaikutus oli performanssissa tärkeä ilmaisukeino ja ei-inhimillisetkin esiintyjät keskeinen osa esitystä.²²

Jumalan silmä -performanssi rakentui Kantosten ja Pitkäsen erillisistä soolo-osista, joiden lähtökohtana oli esiintyjien henkilökohtainen kokemus.²³ Tiedote kuvaa ryhmäläisten pyrkimyksiä:

Olemme dramatisoineet sisäisiä ristiriitojamme antamalla eri ”rooleillemme” tai ”inkarnaatioillemme” nimen tai hahmon ja esittäneet dialogeja näiden hahmojen välillä. Esityksessä dialogia käyvät keskenään esiintyjä tai hänen äänensä sekä hänen video- ja diakuvansa. Yksi ihminen esittää näin useaa osaa, jotka ovat näennäisesti keskenään ristiriidassa, mutta jotka kuitenkin edustavat pyrkimystä kohti sisäistä eheyttä.²⁴

²⁰ Auki-ryhmä, näyttelyhakemus, KG.

²¹ Uimonen [1987], KG.

²² Multimediaperformansseissa monitoroiduista tai projisoiduista, liikkuvista ja liikkumattomista kuvista, heijastavista pinnoista tai maaleista tai valoista ja varjoista tuli osa esityksen dramaturgiaa, lavastusta, esityksen tapahtumisen paikka mutta myös kanssaesiintyjä. Ne saattoivat ohjata teoksen merkityksen muodostumista assosiativisesti tai tuottaa esitykseen rinnakkaisia kerronnan tasoja, esityksajan ja paikan kerrostumia.

²³ Sirpa Heikkinen arvioi esitystä Oulun leipätehtaalla vuonna 1987: ”Taiteellinen kuulostaa tässä yhteydessä perin köyhältä ja epäreilulta, sillä Auki-ryhmä purkaa itsensä auki persoonina tässä performanssissa” (Heikkinen [1987]).

²⁴ *Jumalan silmä* -esitys. Auki-ryhmä, [1987], KG.

Pitkänen istui esityksessään kahden TV-monitorin välissä katse kohdistettuna yleisöön monitorien näyttäessä katkelmia Norjasta.²⁵ Näyttelysuunnitelma antaa viitteitä Kantosten esityksen sisällöistä: vaellusta pohjoisessa erämaassa ja ryhmäläisiä leiritulen ympärillä kuvaava video johdatti ”Prologina” pyhiinvaelluksen tunnelmiin. Ensimmäisessä osassa ”Introduction to the Landscape” diakuvat ja video toivat galleriatilaan maiseman, luolan pimeyden ja äänimaiseman, joilla myös yleisö ympäröitiin. Toisessa osassa ”The Fight” Lea Kantonen käänsi ne kaukosäätimellä synnytyssalikuviinsa aloittaen esiintyjän ja videolaitteiston kamppailun kuvavirran hallinnasta. Osassa ”The Four directions” Kantonen seisoi osana projisoitua maisemapanoraamaa laulamassa. Diakuvat ja monitoreissa pyörivä videotallenne vaihtuivat rituaaleihin, jossa Kantonen makaa palavan tulikolmion keskellä. Galleriassa taiteilija istuutui kertomaan tarinaa palavasta naisesta. Neljännessä osassa ”The Biblical Characters” diat vaihtuivat öisiin maisemiin. Toinen videomonitorista kuvasi Kantosta luolassa valkeaan liinaan kiedottuna, toinen seisomassa luolassa päällään. Esitystilassa Kantonen seisoi päällään videomonitorien välissä ja toisti niistä kuuluvia Jeesuksen ja Lasaruksen lauseita. Neljänteen osaan kuului symbolinen istukan paloittelu ja riisiateria niihin liittyvine dia- ja videokuvineen. Päätösvideo palautui vuorimaisemaan. Kantonen, viimeisillään raskaana, tanssi siinä Neitsyt Mariaksi pukeutuneena latinorytmien tahtiin, synnytti ja jatkoi jälleen tanssia lapsen kanssa.²⁶

Auki II antaa hyvän kuvan taideteoksen käsitteen laajenemisesta Suomen 1980-luvun taiteessa. Se muodostui toisistaan ajallisesti ja tilallisesti etäisistä osista: sitoumuksesta yhteisöön ja yhteiseen hankkeeseen, hahmoterapiasta, matkalla olemisesta, esityksistä ja niiden tallenteista ja lopuksi multivisiosta, monitoreilta esitettävistä videonauhoista ja performanssiesityksestä. Se pyristeli vapaaksi esinekeskeisestä, koherentin ja tarkkarajaisen taideteoksen määritelmästä sekä siihen pohjaavista teoksen kokemistavoista. Käsitteellinen taideteoksesta ehyenä, autonomisena objektina oli Suomessa rakoillut jo esimerkiksi 1960-luvun lopun sähkökineettisen taiteen kokeiluissa, kuten kirjan neljännessä luvussa osoitan. Yhteiskunnallisesti osallistuva realismi voimisti kuvanveiston, maalauksen ja grafiikan asemaa kuitenkin 1970-luvulla; kiinnostuksen kohdistuessa yhteiskunnalliseen uudistamiseen tulivat taiteen uudet välineet tai kokeelliset muodot epärelevantimmiksi. ”Kuvanveiston laajentunut kenttä”, jollaiseksi Rosalind Krauss luonnehti taiteen uusia suuntia vuonna 1977 (Krauss 1988), ajankohtaistui Suomessa vasta 1980-luvulla.

²⁵ Auki-ryhmän haastattelu s.a., KG.

²⁶ Ks. kuvaus esityksestä: Auki-ryhmä, näyttelyhakemus, KG. Päiväämättömästä hakemuksesta ei käy ilmi koskeeko toteutus suunnitelma Vanhan, Taidehallin tai Leipätehtaan esitystä. Toteutetut esitykset ovat saattaneet poiketa paljonkin kirjoitetusta kuvauksesta. Suunnitelma antaa silti kuvan esityksen sisällöistä sekä tavoista käyttää aiemmin taltioituja dia- ja videoprojisoiteja sen osana.

Esityslähtöisenä teoksena Auki II avaa kysymyksen taideteoksen rajoista. Johansson liittää Norjan vaellusten kuvamateriaalin 1960-luvun jälkeiseen keskusteluun teon ja sen tallenteen suhteesta sekä maataiteessa keskeiseen liikkeeseen tavoittamattoman todellisen tapahtuman ja sen representaation välillä. Koska alkuperäisellä teolla tai teoksella ei ole katsojia, teoksen merkitys paikantuu esityksen ja sen representaation väliseen ajalliseen siirtymään. (Johansson 2000.) Siirtymät olivat myös toisistaan ajallisesti ja tilallisesti etäisistä aineksista rakentuvan *Jumalan silmän* erityispiirre. Liike elävästä esityksestä tallennettuun ja takaisin, toisiinsa lomittuvat kuvien tuottamisen, tallentamisen ja vastaanottamisen ajat ja paikat, sekoittivat käsitystä taideteoksen tarkkarajaisuudesta ja siihen pohjaavista teoksen kokemisen ja kuluttamisen tavoista. Esityksen ja tallenteen suhteen rinnalla *Jumalan silmä* herättää kysymyksen myös siitä, miten tallenteet määrittävät toisiaan keskinäisissä muodostelmissaan, asettuessaan suhteisiin toistensa, esiintyjien ja kokijoiden kanssa. Esiintyjien vuorovaikutus tallenteissa aktualisoituvan menneen kanssa rikkoi sen erillisyyden esityksen tämänhetkisydestä. Auki II -hankkeen voi ajatella kiinnostuksena tallenteen tapaan suunnata performanssiesitys tuleville katsojille sekä esityksen kokemisen ehtoihin silloin, kun sen kohdataan tallenteena. Kartsaakin mukaan esitysten paradoksi on niihin sisältyvä toistamisen mahdollisuus tulevaisuudessa. Ne esittävät itsensä ainutkertaisina, toistamattomana ja singlaarina, mutta jo esityksen toteutuessa ollaan tietoisia siitä, että se tulee toistumaan, vaikkakin toisin – muistissa, ajattelussa ja tallenteissa. (Kartsaki 2017, 99.)

Suoruutta ja sietokyvy rajoja

Lauri Anttila kuvasi lausunnossaan Kuvataideakatemiasta taiteen maisteriksi vuonna 1995 valmistuvan Ilkka Sariolan taiteellista lopputyötä:

Sariolan työskentelyn painopiste on sisällössä, siinä mitä työt virittävät, eivät niiden ulkoisessa glamourissa. [– –] Koska vedokset ovat tarkat ja täsmälliset, on niiden suoruus eräs keskeinen lähtökohta. [– –] Katsoja kohtaa teokset, kuten hän kohtaisi aiheen ”todellisuudessa”. (*Komeetoista valaisiin* 2008, 12.)

Sariolan näyttelyssä oli esillä muun muassa valokuvattuja maisemia Helsingistä ja Lapualta, omakuvia, jokinäkymiä, piirros ja Lapuanjoen kartta. Anttila katsoi Sariolan työskentelyn keskittyvän naturalismia muistuttavalla otteella luontoon ja tekijyyden ruumiillisuuteen. Ruumiillisuus ei ollut teoksissa kuitenkaan läsnä vain käsitteellisesti, vaan:

Sariola lähestyy fyysisemmin. Hän tahtoo meidän todella ajattelevan tuota ruumiillista läsnäoloa. Me luonnon keskellä. [– –] Sariolan työ on osa uutta

estetiikkaa, jonka olemus on suora, ei vertauskuvallinen, kuten käsitetaiteessa yleensä. Se näyttäisi olevan sukua käsitetaiteelle siinä, että itse teos ei sinänsä, vedoksena, installaationa eikä performanssitapahtumana ole lopullinen arvioitava muoto, vaan sen taustalla oleva idea. Tai elämä. [– –] [Sariolan teoksista] nousee esiin tekijän osuus ruumiillisena olentona niin vahvana, ettei se sovi perinteisen käsitetaiteen raameihin. [– –] Maisema ja tekijä ovat vahvassa yhteydessä toisiinsa, eikä kuvataiteen osuus ole, kuten ennen ”ilmaisussa”. (Ibid., 12–13.)

Ruumiillisuus ja kuvaustavan epämukava suoruus nousevat esiin myös tässä aluvussa tarkastelemisani Sariolan performanssiteoksissa. Niissä videoiksi ja valokuviksi taltioitujen tekojen korostunut fyysisyys ja oletus tallenteiden aitoudesta, toteutettujen tekojen todistamisesta, korostavat performanssiteeseen usein liitettäviä piirteitä – esiintyjän ruumiillista läsnäoloa ja esitystapahtuman hetkellisyyttä. Sariolan mukaan monet varhaisista performansseista olivat yrityksiä ymmärtää ympäröivää todellisuutta, jossa kulutuskulttuuri kompensoi menetettyä yhteyttä mielen ja ruumiin välillä.²⁷ Teoksissaan hän palasi usein kaupungista luontoon ja kotiseudulle Pohjanmaalle tai haastoi länsimaisen yhteiskunnan yltäkylläistä elämäntapaa. Performanssit käsittelivät myös uskontoa, usein seksuaalisuuden tai kuoleman aihepiireistä käsin. Sariola omistautui ruumiin kurinalaiselle harjoittamiselle ja altisti sen monissa teoksissaan äärimmäisille olosuhteille. Kirkosta eronnut piispan poika, mutta tuleva pappi ravisteli vallitsevia arvoja teoksissaan myös monin transgressiivisin keinoin.

Tarkastelen seuraavassa kahta taiteilijan fyysistä sietokykyä koettelevaa performanssiteosta, joista Sariola editoi esitettävät tallenteet. Etelä-Grönlannissa vuonna 1995 toteutettuun performanssiin perustuva valokuvasarja *Living with the Stone* (1995–1997) ja videoessee *THE FISH (My Mother)* (1992) altistivat taiteilijan ruumiin äärimmäisille olosuhteille. Ne avasivat samalla tulkinallisia polkuja kohti eräänlaista synnin ja sovituksen tematiikkaa. Ensimmäisinä videoteoksinaan Sariola taltioi myös maalausperformansseja, joissa vahingoittavat teot kohdistuivat taiteilijan oman ruumiin sijasta maalauksiin. Hahmottelen tässä luvussa niiden suhdetta Anttilan esille nostaman tekijyyden lisäksi sukupuoleen.

Sariolan varhaisen taiteellisen työskentelyn voi katsoa omakohtaiseksi, kristillisen maailmankuvan ja yhteiskunnan arvojen tuottamien ristiriitojen ilmaukseksi. Nuoren taiteilijan uhmakas ote herätti usein myös närkästystä ja kuohutti jo 1980-luvulla lehtiotsikoiksi asti. Tuolloista Sariolaa voisikin hyvin luonnehtia kynnikkojen koulukunnan perilliseksi – varhainen tuotanto oli tahallisen karkeaa, tahditonta ja aggressiivista, mutta kävi myös askeettista keskustelua moraalista. Sen toistuva

²⁷ Ilkka Sariolan haastattelu 14.11.1994, KG.



Kuvat 4 a–b. Ilkka Sariola: *THE FISH (My Mother)*, 1992, stillkuvia. Kuva: Kansallisgalleria, AV-arkisto.

piirre oli se, mihin Jennifer Doyle *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art* -kirjassaan viittaa voimakkaita tunnereaktioita herättävänä, katsojaa affektoivana vaikeutena (Doyle 2013). Sariolan varhaisten teosten argumenttien monitulkintaisuus asettuu osaksi provokatiivisin keinoin kantaottavien teosten historiaa.

Jo ennen valmistumistaan kuvataiteilijaksi Sariola kuvasi jäällä videoteoksen *THE FISH (My Mother)*. Pimeässä järvimaisemassa kuvatussa performanssissa Sariola liikkuu lähes alastomana ahtaassa rakennelmassa, jonka läpikuultavat lasiseinät paljastavat epämukavan asennon ja nilkkoihin asti yltävän jäisen lumisohjon. Leikkaukset kuljettavat katseen välillä yksityiskohtiin, lähelle säärien kylmenevää ihoa tai paljasta päälakea. Videon äänimaisemassa linnunlaulu ja loiskuvan veden ääni sekoittuvat vaivalloisesti kulkevaan hengitykseen. Video ohjaa katsojan välillä etäämmälle, kuvaa lumisohjossa istuvaa Sariolaa, siirtyy päivänvaloon ja seuraa kauempaa järven lumisella jäällä vatsallaan liukuvaa taiteilijaa. Lopussa video kuvaa taiteilijaa jälleen lähempää pimeällä joella; Sariola lyö kirveellä jäähän avannon ja sukeltaa hyiseen veteen.

Myös Pohjoismaisen taidekeskuksen vierasateljeessa Grönlannissa toteutettu pitkäkestoinen performanssi *Living with the stone* oli sarja ruumiillisesti intensiiviä tekoja. Sariola vaelsi Qaqortoqin ympäristössä kahdenkymmenen päivän ajan raskaan kiven kanssa ja esitti performanssin valokuvatallenteet myöhemmin 24-osaisena *Living with the Stone* -valokuvasarjana (1995–1997) turkulaisessa Titanik-galleriassa.²⁸ Läheltä erämaajärveä maasta nostettu kivi kulki mukana kaikkialle läpi

²⁸ Kesken-näyttely oli esillä 6.2.–1.3.1998. Näyttelyn toinen osa koostui Sariolan lähipiiriä kuvaavista guassi-, akvarelli- ja öljypastellitöistä, joiden joukossa oli Grönlannissa toteutetut akvarellit *Unartoq* (1995) ja *Eqaluqaarsuit* (1995). (Teosluettelo, Ilkka Sariolan Kesken-näyttely, 1998, KA; Lehdistötiedote, Ilkka Sariolan Kesken-näyttely, 1998,

performanssin keston 1.–20.7.1995: Sariola nukkui kivi tyynynä, kävi sen kanssa kapakassa, kalastajien ja metsästäjien markkinoilla ja kylän korkeimmalla paikalla. Valokuvasarja rakentuu ennalta suunnitelluista yksittäisistä teoista kiven kanssa eletyn performanssin jokaisena päivänä. Niissä Sariola muun muassa makaa puolen tunnin ajan kivi rinnan päällä, kuljettaa kiveä ylös portaita (”Sisyfos”) ja pitelee sitä päänsä päällä yhden käden varassa voimien loppumiseen asti (”Atlas”).²⁹ Performanssin viimeisenä päivänä Sariola piirsi kiven ääriiviivat ja palautti sen löytöpaikkaansa.

Toisin kuin synkähkö *THE FISH (My Mother)* -video, *Living with the stone* on ensisilmäyksellä hyväntuulinen, mutta käsittelee silti varsin raadollista todellisuutta. Sariolan teos rakentui kolmesta temaattisesta osasta ”Geography”, ”Community” ja ”Personal”. ”Community”-osassa Sariola pistäytyy kiven kanssa merimieskahvilassa ja vierailee tuttavan häissä, mutta kulkee myös sosiaalisista ongelmista kärsivien asuinalueiden harmaiden kerrostalorivien lomassa. Teoksen lähtökohtana oli Sariolan mukaan huomio Grönlannin väestön pahoinvoinnista, joka johtui länsimaisen vaikutuksen aiheuttamasta nopeasta muutoksesta paikallisissa oloissa – tyhjentyneistä kylistä ja liikalastuksesta romahtaneista kalakannoista.³⁰ Kuvasarjan kuvat viittaavat yhtäältä paikallisiin elinkeinoihin metsästyksen ja kalastukseen, toisaalta ulkopuoliseen vuorovaikutukseen kuten merenkäyntiin tai turismiin.

THE FISH (My Mother) -teoksen voi lukea osaksi sitä performanssi- ja kehotaiteen jatkumoa, jossa taiteilijat ovat altistaneet ruumiinsa kivulle, väkivaltateoille, vaaroille tai ääriolosuhteille. 1970-luvulla itseä vahingoittavia, masokistisiakin tekoja toteuttivat esimerkiksi Marina Abramović, Gina Pane, Bob Flanagan ja Chris Burden, Sariolan aikalaistaiteilijoista Suomessa etenkin Mäki, Teuri Haarla ja Pentti Otto Koskinen. Sariolan teosten kannalta merkille pantavaa tässä perinteessä ovat sen toistuvat kytkökset uskontoon ja rituaalisuuteen. Hyvän vertailukohteen tarjoaa esimerkiksi Abramovićin kaksituntinen performanssi *Lips of Thomas* (1975), jonka aikana taiteilija nautti litran viiniä ja puoli kiloa hunajaa, viilteli partaveitsellä vatsaansa pentagrammin ja makasi jääkuutioista rakennetulla ristillä, kunnes yleisö keskeytti esityksen. Burden puolestaan ristiinnaulitsi itsensä *Trans-fixed* -teoksessa (1974) auton katolle. Niitä edelsi 1960-luvulla Wienin aktionistien ”katolinen anar-

KA; Suominen 6.2.1998.) Sariola työskenteli Qaqortoqissa kahden kuukauden ajan Pohjoismaisen taidekeskuksen rahoittamana ja piti näyttelyn Etelä-Grönlannin kulttuurikeskuksessa (Ilkka Sariola, Curriculum vitae, 1998, KA). Grönlannissa otettuja valokuvia oli esillä lisäksi huhtikuussa 1996 pietarilaisessa Borey-galleriassa Teemu Mäen ja Teuri Haarlan kanssa pidetyssä yhteisnäyttelyssä Suomalainen thanatologia. Näyttelyn toinen osa Suomalainen thanatologia 2 oli myöhemmin samana keväänä näytteillä *Valokuva*-lehden Korkeavuorenkadulla Helsingissä vuoden ajan toimineessa, vaihtoehtoisempaa linjaa tavoitelleessa Galleria Workshopissa.

²⁹ Sariola 13.6.2018, RN.

³⁰ Sariola 13.6.2018, RN.

ko-aktivismi”, tabuja rikkovat esitykset. Esimerkiksi Hermann Nitschin *Das Orgien Mysterien Theaterin* puhdistumista ja katharsista tavoitteleviin rituaalisiin spektaakkeleihin sisältyi muun muassa ristiinnaulitsemiskohtaus, eläinten teurastusta ja peseytymistä verellä. Kuten 1970-luvun kehotaidetta, myös Wienin aktionistien esityksiä taltioitiin valokuviksi ja filmille. Sodanjälkeisen yhteiskunnan autoritäärisiä arvoja ja taiteen ylevää estetiikkaa transgressiivisin keinoin kritisovalle taiteelle taattiin näin laajempi yleisö. (Mei 2007, 20–21.)

Uskonto nousee Sariolan tuotannossa esille niin säännöllisesti, että myös omaan ruumiseen kohdistettuja satuttavia tekoja hänen performansseissaan voi verrata uskonnollisia aiheita kuvaavan taiteen historian brutaaleihin kuvastoihin krusifikseista marttyyryihin.³¹ Ruumiillinen kärsimys on uskon äärimmäinen osoitus. Sariolan varhaisissa teoksissa ruumiin vaarantaminen kytkeytyi myös elämän ja kuoleman teemaan. *THE FISH (My Mother)* -teoksessa avannon voikin tulkita eräänlaiseksi *memento moriksi*. Taiteilijan sukelleltua jäiseen avantoon hitaasti hiljenevä vedenpinnan liike päättää teoksen. *Living with the stone* muistutti kuoleman lopullisuudesta myös intertekstein. Kiveä raahaava ”Sisyfos”, maanpäällisen elämän teoista rangaistusta kärsivä Tartaroksen asukki, petkutti kreikkalaisessa mytologiassa kuoleman personifikaatio Thanatosta. Päättymättömään työhön tuomittu Sisyfos, samoin kuin taivaankantta rangaistuksenaan kannatellut Atlas, tuovat *Living with the stone* -performanssissa esille Sariolan muussakin varhaistuotannossa toisinaan implisiittisen kurinalaisen ja rankaisevan pohjavireen; ”Otsa hiessä sinun on hankittava leipäsi” (1. Moos 3:19).

Taiteen kehyksessä ruumiillisen sietokyvyn korostaminen ei silti ole vain nöyrää, vaan korostaa myös sankarillista (mies)taiteilijuutta. Anttilan merkille panema tekijyyden ruumiillisuus onkin epäamättä Sariolan varhaisen tuotannon läpituokevimpia puolia. Teokset asettuvat ajankohtaan, jolloin subjektiviteettia koskeva keskustelu oli Suomessa taidepuheessa lisääntynyt. Osana taiteensa ”kokonaisvaltaisuutta” Sariola omistautui ruumiinsa harjoittamiseen kehonrakennuksella ja karatella – jopa siinä määrin, että taiteilijan päättötyön tutkielma sisälsi detaljintarkkuudella kirjattuja harjoituspäiväkirjoja ja kuvasi useammin harjoittelua ja itämais-ten kamppailulajien filosofiaa kuin näyttelyn teoksia. Fyysinen harjoittelu merkitsi Sariolalle tapaa hahmottaa maailmaa ja ylittää epätasapainoa ruumiin ja mielen välillä länsimaisessa kulttuurissa. Hänen teostensa vahvaa ruumista korostavat fyysi-

³¹ Sariola toimii myös uskonnollista kuvastoa esittävässä Uusi Jerusalem -taiteilijaryh-mässä. Sariolan lisäksi ryhmään kuuluivat Lea ja Pekka Kantonen, Goa Zwegbergk, Pentti Otto Koskinen, Mika Aalto-Setälä ja Sampsa Virkajärvi. Ryhmä esitti 2000-lu-vun alussa performansseja *Seitsemän kuolemansyntiä* (2002, Galleria BE 19, Helsingin Taidehalli, Taideteollinen korkeakoulu) ja *Ilkka imettää haavoistaan* (2005, Kluuvin galleria) ja on sittemmin osittain samalla kokoonpanolla siirtänyt toimintansa sosiaa-liseen mediaan.

set ja falliset teot – vitaalisuus ja seksuaalisuus eräänlaisena kuoleman vastavoimana – olivat myös miehisen subjektiviteetin äärimmäistä ilmaisua. Toistuvat omakuvat karateasussa, pankration-vapaaottelijana tai kyykkäämässä kuntosalilla vahvistivat Sariolan teosten sisäistekijän hyperbolista maskuliinisuutta.

Videotaiteen historian alkuvaiheessa videoteoksia koskevaan keskusteluun vaikuttivat mielikuvat videotekniikan intiimiydestä, välittömyydestä (*immediacy*) ja samanaikaisuudesta (*real-time*).³² Videoiksi tallennetut performanssiteokset herättävät kysymyksen siitä, miten tallenne artikuloi esiintyjän läsnäolevana. Sariolan omakuvissa ja videoiduissa performansseissa vaikutelmaa todenmukaisuudesta rakensivat sekä ruumiin sietokykyä korostavien aktioiden ja maskuliinisten eleiden raflaava suoruus että niiden toteutumisesta ”todistavien” tallenteiden esteettinen pelkistyneisyys. Esimerkiksi *The FISH (My Mother)* suuntaa katseen keskittyneesti esiintyjän ruumiiseen liikuttaen katsojaa edemmäs ja lähemmäs ääriolosuhteissa toimivaa taiteilijaa. Kamera katsoo ajoittain niin läheltä, että kuvauskohde hämärtyy.

Ann Middleton Wagner pitää läsnäolon efektiä keskeisenä erityisesti amerikkalaisessa 1970-luvun video- ja performanssiteiteessa: taiteilijat kuvasivat tämänhetkisyyden intiimiä, mutta samanaikaisesti etäännytettyä kokemusta. Teokset toivat esille tiedon ja kokemuksen kategorioita, esimerkiksi kysymyksiä luottamuksesta aistikokemukseen tai kuvatun todenmukaisuuteen. Katsojasta tehtiin usein myös todistaja tämän luottamuksen murenemiselle. (Wagner 2000, 75–76, 79.) Sariolan videoteokset viittasivat rituaaleihin ja ruumiin altistamiseen usein videoihin lisätyin tekstein, mutta ne tuottavat läsnäolon efektin myös epämukavia ja provosoivia ruumiillisia tekoja suorasukaisesti kuvaamalla. Kuten Yves Kleinin *Leap into the Void* -performanssiteoksen (1960) valokuvan tallentamassa vapaapudotuksessa, kuvina välitetyt esitykset, rituaalit tai teot häilyvät kuitenkin aina väistämättä toden ja illuusion rajalla.

Sariolan moniin muihin videoperformansseihin nähden *THE FISH (My Mother)* -video hyödyntää runsaasti editoinnin keinoja ja on esitystavaltaan siksi esteettisesti pelkistettyä tallennetta ”kerronnallisempi”. Taiteilijan aktiota katkovat ja rytmittävät väleihin leikattu ”pimeys”, kuoleman läheisyyteen viittaavat katkelmat Georges Bataillen novellista *Ma Mère* (1966) sekä kokonaisuutta yhteen sitova äänimaisema: luonnon äänet, vaivalloisesti kulkeva hengitys, viulun soitto ja kellojen kilinä sekä ”sähköisten” laitteiden vaimea suhina ja raju melu. Bataillen *Ma Mère* -teksti

³² William Kaizenin mukaan video peri oletetut piirteensä ”suoria” televisiolähetyksiä koskevasta assosiaatioista. Kaizen 2008, 259–261, 263–265; Kaizen osoittaa videon läheistä suhdetta televisioon, jonka ”suoria” lähetyksiä toteutettiin eri puolilla Amerikan mannerta juuri videoteknologian avulla. Videon intiimiyttä ja välittömyyttä koskevasta keskustelusta ks. myös Kurtz 1976.

videoteoksen intertekstinä lomittaa osaksi sen sisältöä myös Bataillen käsittelemiä kuolevaisuuden, seksuaalisuuden ja uskonnon aiheita.

Kuten Auki-ryhmän, myös Sariolan varhainen performanssitaide ajoittui vuosikymmeneen, jolloin kuvataide etsi uudenlaisia suuntia uusista ilmaisutavoista ja välineistä. Sariola taltioi 1980-luvun lopulla videonauhoiksi useampia maalausperformansseja, yhden kitaristi Alpo A. Kotalan kanssa mustissa sukkahousuissa ja kommandopipossa Haapavedellä: Kotalan sähkökitaran ärjyessä Sariola roiskemaalasi maahan asetettua maalausalustaa, kasteli sen polttoaineella ja sytytti palamaan (*Pers von Marssi*, 1990). Maalauksen jäänteet päätyivät videotallenteen tekstin mukaan rituaalisesti järveen. Herännäisyyden historiastakin tunnetun Lapuan piispalassa videokamera todisti maalauksen synnyn ja tuhon aktiossa, jossa Sariola levitti väriaineita käsin ja jaloin viulistiveljensä säästämänä sekä pilkkoi ja poltti maalauksensa esityksen päätteeksi (*Tyhjästä pohjasta, Summasta Sariolasta*, 1988).

Myöhemmin 1990-luvulla Sariola kuvasi kiinnostustaan maalauksen tekoprosessiin lopputuloksen sijaan.³³ Maalauksen käsite oli laajentunut jo toisen maailmansodan jälkeen. Hans Namuthin dokumenttivalokuvat roiskemaalaavasta Jackson Pollockista nostattivat vuonna 1950 keskustelun, jonka Allan Kaprow tulkitsti ”The Legacy of Jackson Pollock” -esseessään kynnykseksi formalistisen modernin ja postmodernin välillä (Jones 1998, 53–56; Kaprow 2016 [1958] 1–2). Maalauksesta tuli toiminnan näyttämö kuten Harold Rosenberg luonnehti ”The American Action Painters” -artikkelissaan (1952). Tiputettu, roiskittu ja kaadettu maali, ruumiin painaumat ja maalauseleiden jäljet kohdistivat huomion taiteilijan, maalaukseen ja maaliaineiden materiaalisen kohtaamisen indeksikaalisiin merkkeihin. Toimintamaalaus (*action painting*) muuntui kuitenkin nopeasti Pollockin abstraktiin ekspressionismiin liitettyjä herooisia ja tekijäkeskeisiä oletuksia kriittisesti tarkastelevaksi tekemisen asenteeksi. Taidehistorioitsija Julia Robinsonin mukaan huomio kanavoitiin pois maalaustapahtuman ainutkertaisuudesta ja maaliroiskeista tekijän yksilöllisenä ilmaisuna tai ”signeerauksena”. Taiteilijan rooli ja maalauksen medium määriteltiin uudelleen Pollockin roiskemaalauksesta käytyä keskustelua seuranneissa kuvataiteen käytännöissä. (Robinson 2012, 157, 159.)

Sariola aloitti taiteilijanuraansa 1980-luvulla, jolloin postmodernia koskeva keskustelu voimistui Suomessa.³⁴ Hänen varhaisia maalausperformanssejaan voi tarkastella suhteessa subjektiviteetin ja tekijyyden kysymyksiin. Ajan taidekeskustelussa ”muuntuvan minuuden diskurssi” problematisoi identiteettiä ja ehittyä

³³ Ilkka Sariolan haastattelu 14.11.1994, KG.

³⁴ Inkamajja Iitiän mukaan Suomessa ei tapahtunut koskaan samanlaista modernistisesta maalauksesta irrottautuvaa sukupolvien välistä jyrkkää murrosta kuin 1960-luvun Yhdysvalloissa. Modernistiseen maalaukseen ja sen perustoihin – taiteen autonomisuuteen, alkuperään ja (maskuliinisen) nerotaiteilijan itseilmaisuuksiin – kohdistuva kritiikki käynnistyi Suomessa vasta 1980-luvun puolivälin jälkeen. (Ks. Iitiä 2008, 195–198, 203–214, 216.)

subjektia ajatuksella epäkeskisestä ja fragmentoituneesta minuudesta (Rossi 1999, 232–237; ks. myös Iitiä 2008, 213–214). Sariolan omakuvallisessa, taiteilijan maailmankuvaa manifestoimaan pyrkinessä ja usein väkivaltaa käsittelevässä tuotannossa maskuliiniset eleet ja urheiluvaatteiden alleviivaama atleettinen mieskuva korostuvat niin vahvasti, ettei miestaiteilijuutta ole teoksia tarkastellessa mahdollista sivuuttaa. Teosten ehdottama subjektiviteetti ei kuitenkaan ole yksiselitteinen; äärimmäisen maskuliinisuuden toistuvien esitysten eksessiivisyys vaikuttaa usein pikemminkin karnevalisoineen (taiteen) miehistä hegemoniaa. Performatiivisena toistona rakentuva mieskuva on Sariolan teoksissa viimekädessä kaikkea muuta kuin maskuliininen: taiteilija uhoaa mustissa sukkahousuissa (*Pers von Marssi*), oi-reilee syömishäiriöstä (*Anovisio telerexia*, 1990) ja kastroi itsensä lapsekkaan kömpelöin elein (*Suomi amerikanismin aikakaudella*, 1991).

Taideteoksen tuhoamisella ja tuhoamisen aktilla taideteoksena on toisen maailmansodan jälkeisessä taiteessa oma jatkumonsa Lucio Fontanan rei'ittämistä tai viiltelemistä kankaista Niki de Saint Phallen ampumamaalauksiin, Rauschenbergin ylipyyhkimään Willem de Kooningin maalaukseen, Gustav Metzgerin ja Jean Tinguelyn autodestruktiivisiin teoksiin tai Nam June Paikin ja Raphael Montañez Ortizin esityksissä hajottamiin soittimiin.³⁵ Taidehistorioitsija Michael Darling on selittänyt vuosisadan puolivälin lävistetyt, leikatut, poltetut ja deformedit maalaukset sodan tuhosta ja julmuuksista selviytyneen sukupolven tarpeeksi aloittaa alusta myös taiteessa kieltämällä maalaustradition painolasti (Darling 2009, 18). Sariolan varhainen tuotanto ajoittuu toisenlaisen yhteiskunnallisen murroksen kynnykselle, tasaisesta nousukaudesta talouskriisiin ajautuvaan ja yhtenevään Eurooppaan suuntautuvaan Suomeen. Maalausperformanssit voi tulkita abstraktin ekspressionismin heroisuutta provokatiivisin ylilyönnein haastaviksi eleiksi. Niissä Pollockin maalausroiskeiden fallisuus yltyi maskuliiniseksi uhoksi ja tuhoksi, taideteoksen perforoimisen, repimisen, pilkkomisen ja polttamisen irvokkaiksi teoiksi, joiden dokumentoiminen videoiksi korosti myös maalauksen ainutkertaisuutta esineenä. Sariolan teosten vimmaista ja tunteisiin vetoavaa ”verismiä” ja oman ruumiin altistamista on silti vaikea ottaa vastaan.

Estetiikan tutkija Kieran Cashell pitää viime vuosikymmenien nykytaiteen transgressiivisiä strategioita, maailman sotien julmuuksiin reagoineesta taiteesta poiketen, pyrkimyksinä haastaa taidekeskustelussa edelleen vaikuttavaa kantilais-ta estetiikkaa ja taideteoksen kokemisen pyyteettömyyttä. Affektoimalla ja loukkaamalla, tabuja rikkovat, liioitellut tai äärimmäiset keinot provosoivat hänen mukaansa katsojan eettisen reaktion. Toisinaan moraalittomia tai säälimättömiä tekoja

³⁵ Robert Rauschenberg: *Erased de Kooning Drawing* (1953); *One for Violin Solo* (1962); Jean Tingely: *Homage to New York* (1960). Metzgerin ja Ortizin 1960-luvun tuotantoihin kuuluu useita destruktion ideaan perustuvia teoksia sekä manifesteja. Vuonna 1966 järjestettiin myös ensimmäinen *Destruction in Art Symposium*.

käsitellään taiteessa toki myös niiden itsensä vuoksi. Transgressio loukkaa ennen muuta rationaalisuutta: sopimattomina pidetyt tai irrationaaliset teot etsivät hyvän ja pahan rajoja haastaen subliimia ja moraalin instituutioita. Cashell kritisoikin Husserlin eideettisen fenomenologian kantilaista estetiikkaa lähenevää oletusta kokemuksesta vain käsitteellisenä kuvien muodostamisena. Transgressiiviset teokset ovat Cashellin mukaan taiteellisesti merkityksellisiä juuri siitä syystä, että niiden pyyteetön kohtaaminen on mahdotonta. (Cashell 2009, 2, 4, 11–12, 18–19.)

Juuri Sariolan teosten epämukavuus kiinnitti niihin aikanaan arkistossa oman huomioni. Niistä kirjoittaminen on kuitenkin ollut haastava prosessi ja kenties siksi kiteyttää kaikkein konkreettisimmin väitöskirjassani fenomenologisen intentionaalisuuden ajatuksen myös tutkimisen tasolla. Tietoisuuden suuntautuminen on olemista jotakin kohti, mutta se on sidottua myös siihen, millä tavoin olemme jo paikantuneet. Sara Ahmedin mukaan havaitsemme tietoisuuden kohteen silloin, kun olemme jo sitä kohti suuntautuneet. Se on sitä kohti olemisemme tuottama; koen sen yhden tai toisenlaisena. Havaitseminen ei kuitenkaan ole vain johonkin suuntautumista, vaan myös kohteen ymmärtämistä tietynlaisena, esimerkiksi ihailtavana, kauniina, kuvottavana tai pahastuttavana. Havaitseminen on Ahmedin mukaan positiotumistani tiedostettavaan kohteeseen nähden, mutta myös tapa, jolla myös se positioi minut. Se millaisena kohteen havaitsen, vaikuttaa siihen, millä tavoin siihen nähden toimin – menenkö lähemmäs, käännänkö katseeni muualle. (Ahmed 2006, 27–28.)

Doylen mukaan vaikeus kirjoittaa teoksista liittyy tapaan, jolla ne pakottavat ottamaan omat tunteet huomioon (Doyle 2013, 69). Tämä painostava ote on epäämättä myös Sariolan varhaisten performanssiteosten vaikuttamisen keino. Niiden vaikeuden lähteitä ovat irrationaalisuutta ilmaiseva eksessiivinen käytös ja kaunistelemattoman kuvaustapa. Häiritsevät, taiteilijan ruumiiseen kohdistuvat teot ja synkkä maailmankuva vaikuttavat katsojaan tunteiden tasolla. Teosten haastavuus nousee silti ennen kaikkea tavasta väistellä selkeästi määriteltäviä kannanottoja, olla yhtäläisellä varmuudella kriittisiä puheenvuoroja kuin perusteettomia shokeeraavia tekoja. Juuri tällä vaikeasti tunnistettavalla asettautumisella suhteessa teoksissa kuvattuun toimintaan Sariolan varhainen tuotanto avaa eettisiä valintoja koskevan keskustelun. Tällaisissa teoksissa tunteminen jää katsojan vastuulle (Doyle 2013, 39).

III Kokeellisia televisiotuotantoja

Suomen Taiteilijaseuran vuoden 1961 vuosikirjassa *Suomen taide* taidehistoriotsija Erik Kruskopf kirjoitti 1950-luvulla kehittyneestä uudesta taidekäsitteestä ”suuren maailman kuvataiteessa”:

Oltiin aivan yksinkertaisesti sitä mieltä, ettei ollut väliä miten ja millä välineillä taidetta tehdään. [– –] Jean Tinguely teki jopa koneita, jotka saattoivat valmistaa taidetta. Jotkut sanoivat konetta taideteokseksi, toiset sitä mitä se sai aikaan. Monet eivät hyväksyneet kumpaakaan. Mutta kuka sitten oli oikeassa? (Kruskopf 1961, 7.)

Video- ja performanssitaide kuuluivat 1980-luvun Suomessa niihin uudisilmiöihin, jotka toivat maalauksen, kuvanveiston ja grafiikan rinnalle uusia ilmaisukeinoja. Keskustelu taiteen uusista välineistä ulottuu silti paljon kauemmas. Kuvataide on hyödyntänyt teknisiä innovaatioita jo kauan ennen video-, media- tai digitaalisen taiteen aikaa. Monille uusilta tuntuville ilmiöille löytyy helposti edeltäjiä ja esikuvia – taiteen ja teknologian kytkösten osalta silti useimmiten taidekentän marginaaleista.¹ Tässä luvussa tarkastelen kokeellisia televisiotuotantoja historiallisena taustana, jota vasten 1980-luvun videoperformanssi ja tanssivideot hahmottuvat. Jo 1900-luvun alun konstruktivismiin, futurismiin tai taiteilijaelokuvaan liittyi kuvataiteen, tieteen ja teknologian yhteistyötä. Lähden liikkeelle kuitenkin 1960-luvusta vuosikymmenenä, jolloin taide etääntyi *l'art pour l'art* -periaatteesta ja tekniikasta etsittiin tietä taiteen aktiivisempaan rooliin yhteiskunnassa.

Taidehistoriassa taiteen suhdetta teknologiaan on tutkittu suhteellisen vähän.² Tekniikka assosioituu helposti teolliseen, mekaaniseen ja automaattiseen. Se ei

¹ 1900-luvun alkupuolen ”uusmediataiteeksi” voisi ajatella esimerkiksi surrealistien Hans Richterin, Francis Picabian, Marcel Duchampin, Man Rayn ja László Moholy Nagyn ensimmäisen maailmansodan jälkiset elokuvat tai Marcel Duchampin ja Alexander Calderin sähkömoottorilla liikkuvat 1930-luvun veistokset. Myös vuosisadan alun kone-estetiikka, kuten futuristien modernisoituvaa maailmaa ihannoivat teokset tai konkretistien taide, vaikkapa El Lissitskyn *Voitto auringosta* -oopperan ”elektro-mekaanista” sovitusta varten 1920-luvulla piirtämät suunnitelmat, kytkeytyvät aikansa teknologian muovaamaan elämismailmaan.

silloin luontevimmin sovi yksilöllistä ilmaisua, subjektiivisia tuntemuksia, luovia taiteilijaneroja, kädentaitajia tai yhteiskunnasta eristäytyneitä poikkeusyksilöitä korostaneen taideteorian arvoihin. Taidehistoriotsija Edward A. Shankenin mukaan hybridien taiteen muotojen jääminen kaanonin ulkopuolelle selittyy myös sillä, ettei taiteen, tieteen ja teknologian kytkösten tarkasteluun ole ollut selkeästi määritettyä metodologiaa (Shanken 2007, 53–55).³ Vähäinen huomio voi liittyä myös teosten kokeellisuuteen, marginaalisuuteen ja epäselvään taidestatukseen.

1960-luvulla taiteen ja tekniikan yhdistelmä oli kokeilemisen ja uudistamisen alue, jolla haastettiin vallitsevaa taidekäsitystä ja genreajattelua. Keskityn tässä luvussa esityslähtöisiin kokeiluihin televisiossa, josta tuolloin kiinnostuttiin uudennlaisena taiteen tekemisen ja välittämisen keinona. Media-arkeologia korostaa uusien mediumien ymmärtämistä tarkastelemalla niitä edeltäneitä ilmiöitä.⁴ Oliver Graun mukaan mediataiteen tarkastelu vasten sen historiaa osoittaa, mikä on uutta ja mikä perittyä (Grau 2007, 8). Erkki Huhtamo ehdottaa mediakulttuurin analysoimisen välineeksi puolestaan topoksia; jatkuvuustekijöitä, joita ammennetaan kulttuurisesta muistista ja sovelletaan aina uudennlaisiin tarpeisiin.⁵ Ajatus jatkumosta on tärkeä myös omalle tutkimukselleni. 1960-luvun valtamedioissa televisiossa ja radiossa toteutetut happeningit ja tanssiesitykset muovaavat maaperää myöhemmille esityslähtöisille teoksille. Tekniset innovaatiot ovat kiinnostaneet taiteilijoita uudennlaisen

² Tähän ovat kiinnittäneet huomiota esimerkiksi Grau 2007, 8; Shanken 2007, 44–46 & 2009, 11; Leighton 2008, 8–9 ja Uroskie 2008, 397–399.

³ Osittain aukkoa on pyritty paikkaamaan kirjoittamalla aiempien taiteen historioiden rinnalle taide ja teknologia -katsauksia, jollaisen Shanken on itsekin laatinut (*Art and Electronic Media*, 2009). Videotaiteen osalta yksi esimerkki on German Federal Cultural Foundationin digitointihankkeen tuottama *Record > Again! 40Jahrevideokunst.de Teil 2* (2009), kotimaisessa tutkimuksessa puolestaan *Sähkömetsä* (2007). Kuvanveiston ja teknologian suhteita 1960-luvulla hahmotellut taidehistoriotsija Jack Burnham on etsinyt syytä vähäiseen huomioon myös edeltävää vuosisataa hallinneista tutkimuspainotuksista. Taidehistoriotsija Alois Rieglin jälkeinen, materialistisista selitysmalleista irtisanoutunut tutkimus vältteli hänen mukaansa kytköksiä teknisiin miljöihin ja keskittyi taiteilijan intention ja taiteen henkisyteen (Burnham 1987/1968, viii–ix). Videotaiteen kohdalla aineiston saatavuus asettaa tutkimukselle omat haasteensa; vuosikymmenien takaiset puolen tuuman nauhat, U-maticit, Beta-maxit ja VHS- ja CVC-nauhat eivät nykyisillä laitteilla ole enää helposti katseltavissa ja ovat menettäneet alkuperäisen kuvan ja äänen laadun. Useiden teosten oletetaan kadonneen, eikä jäljellä olevien tallenteiden luonnetta selventävää tai kontekstuaalisovvaa tietoa ole helposti saatavilla.

⁴ Taiteen ja teknologian suhteesta pitkälle historiaan ulottuvina geneologioina ks. esim. Grau 2003; Burnham 1987 [1968]; Popper 1968; Salter 2010; Hulten 1961.

⁵ Huhtamo 2008, 41. Topokset voivat Huhtamon mukaan toimia kulttuuriproessien taustalla huomaamattomasti. Uusi tekniikka on usein sekoitus uutta ja vanhaa; aiemat ilmiöt saattavat elää uudennlaisissa yhteyksissä vaikeasti tunnistettavassa muodossa. Esimerkiksi elokuvan kulttuurinen luonne avautuu hänen mukaansa vasta tarkastellessa sitä osana laajempaa ”elävän kuvan kulttuuria”. (Huhtamo 1997, 9–10; 2000, 4, 11–12, 126.)

taiteellisen ilmaisun mahdollisuuksina. Taide on kuitenkin tarkastellut kriittisesti myös kytkeytyviä oletuksia ja käytäntöjä. Myös videotaide syntyi tästä kaksinaisesta suhteesta 1960-luvulla massamediaksi kasvaneeseen televisioon.

Yhden ensimmäisistä televisioon keskittyneistä taidenäyttelyistä kuratoinut Marc H. Miller erotti toisistaan televisiotaiden kaksi vaihetta: 1960-luvun ensimmäisen aallon ja television kanssa kasvaneiden taiteilijoiden 1980-luvun sukupolven. Televisiotaide oli Millerin mukaan ”television inspiroimaa” tai ”televisioon reagoivaa” (Miller 1986, 4.) Videokuraattori Kathy Rae Huffmannin (1993, 195) käyttämän ”taidetelevision” rinnalla televisioon kohdistuneita kokeellisia hankkeita voisi kutsua myös ”taiteilijoiden televisioksi”.⁶ Suomessa – kuten muuallakin – taiteilijoiden televisiotuotannot olivat yksittäisiä kokeiluja. Ne rakentavat silti perustaa videotaiteen myöhemmälle keskustelulle televisiosisällöistä ja muodostavat merkityksellisen vaiheen kotimaisen mediataiteen historiassa. Aloitan tarkastelemalla 1960-luvun TV-happeningeja ja televisioituja tanssiteoksia ja siirryn sen jälkeen esimerkkeihin televisiosisältöjä kriittisesti tarkastelevasta videotaiteesta.

Lähtökohtanani on ajatus televisiosta keskeisenä maailmakuva ja arkista kokemusta 1960-luvulla muovanneena innovaationa. Kirjassaan *Technology and the Lifeworld* (1990) filosofi Don Ihde painotti arjen artefaktien vaikutusta tapoihin kokea ja ymmärtää maailma ja itsemme sen osana. Aineellinen kulttuuri on kaiken ihmillisen toiminnan ja havainnon konteksti. (Ihde 1990, passim, ks. erit. 12, 17–18, 49.) Arkiset tekniikat rakentavat käsitystä maailmasta sekä yksilön kokemusta itsestä maailmassa toimivana ja sitä havainnoivana. Tärkeänä vaikuttimena taiteelliselle kokeilulle televisiossa voikin pitää innostunutta ja huolestunutta kiinnostusta tuolloin arkea hallinneeseen mediaan. Mediateoreetikko Gene Youngblood luonnehti televisiota jopa ihmisyyden tilaa viestiväksi ”videosfääriksi”, kollektiivisen tietoisuuden noosfäärin katsottavaksi muodoksi ja siksi myös ”teknoanarkian” työkaluksi (Youngblood 1970, 59, 78–79). Medioituva, informaatioteknologian hallitsema todellisuus nähtiin enenevässä määrin ymmärryksen lähtökohtana ja siksi vaikuttamisen ja muutoksen kamppailuareenana.

⁶ (Kuva)taiteilijoiden tekemiä elokuvia ja videoita on nimitetty ”taiteilijoiden elokuvaksi” (*artists' film*) tai ”taiteilijoiden liikkuvaksi kuvaksi” (*artists' moving image*) erotamaan teattereista kuvataiteen esityskonteksteihin siirtyneet riippumattomat tuotannot, joissa raja elokuvan ja kuvataiteen välillä hämärtyi ja joissa elokuva esitettiin esimerkiksi osana installaatioita, esityksiä tai tapahtumia (ks. esim. Leighton 2008, 13–14; Yli-Annala 2007, 140, 167). ”Taiteilijoiden video” (*video by artist*) -nimityksellä erotettiin puolestaan videotaide muista vaihtoehtoisista ja mediakriittisistä videotuotannoista.

Esityksiä eetteriin

Eila Pajastie esitteli vuonna 1969 kineettisen taiteen näyttelyitä koskevassa kriittisessä Nicolas Schöfferin ajatuksen televisioelektroniikkaa hyödyntävästä, ”yleismaailmalliseen informaatioverkkoon” liitettävästä teoksesta (Pajastie 1969, 356). Schöfferi oli vuonna 1961 toteuttanut Ranskan televisiolle ensimmäisen kokeellisen televisioiteoksensa *Variations luminodynamiques 1*, jonka päällekkäisissä, vääristyneissä ja solarisoiduissa kuvissa esiintyi nykytanssijoita ja jazz-muusikoita. Schöfferin elektronista taidetta visioivista näkemyksistä julkaistiin katkelma myös suomeksi:

Televisiotekniikka tarjoaa meille viimein täydellimmän välineen, mitä ihmisskunnalla milloinkaan on ollut esityksen ja myös levittämisen alalla. Katodisädeputkelle ilmestyvän kuvan käsittely avaa arvaamattomia mahdollisuuksia, joita käytännöllisesti katsoen ei vielä ole tutkittu. Kuvataiteilijan tulee todella käyttää hyväkseen tv-elektroniikkaa [- -]. On täysin mahdollista puuttua kuvan (liikkuvan kuvan) muotoutumiseen elektroniikan tarjoamin keinoin, jollaisia ovat: erilaiset kuvan tai sen osien deformaatiot, yli- tai alimodulaatio, ääriviivojen korostus, kaikenlainen kuva-alan paloittelu kuvasignaalin elektronisen käsittelyn avulla uusien detaljien, toisten kuvien tai synteettisten signaalien lisääminen jne.⁷

Taiteen uusia välineitä puolustamaan asettunut Pajastie ehdotti kirjoituksessaan televisioiteoksen idean kypsäksi kokeilla jo kotimaisessakin taiteessa. Television ja kokeellisen taiteen vuoropuhelu oli Suomessa kuitenkin tuolloin jo käynnissä. Schöfferin kuvankäsittelyyn perustuvasta televisioiteoksesta poiketen kokeelliset televisiotuotannot eivät Suomessa olleet kuitenkaan yhtä yksiselitteisesti kuvataiteen aluetta.

Osana 1960-luvun poikkitaiteellisia kokeiluja happening hakeutui myös televisioon.⁸ TV-happeningit jäivät pariksi yksittäiseksi kuriositeetiksi, mutta esitysten toisintamisen näkökulmasta ne ovat silti osa performanssitaiteen ”esihistoriaa”. Televisio tarjosi happeningille uudenlaisen, laajan yleisön tavoittavan julkisen tilan. Vuosikymmenen alussa myös draamateatteri etsi suhdettaan televisioon. Suomen televisio käynnisti näytelmien televisiosovituksille vuonna 1961 TV-teatterin, MTV-teatteri vakiintui vuonna 1965 ja TV2:n teatteritoimitus käynnistyi vuonna 1966. Mediatutkija Anu Koivusen mukaan varhaiset teatterilähetykset kuvaavat hy-

⁷ Valo ja liike 2 1969, [8].

⁸ Arja Elovirran (1996, 1995, 1990) lisäksi happeningia Suomessa on kartoittanut ja tutkinut etenkin Petri Kuljuntausta (ks. esim. Kuljuntausta 2002, 532–567) ja musiikin kehityksessä Mikko Heiniö (1989, 34–38).

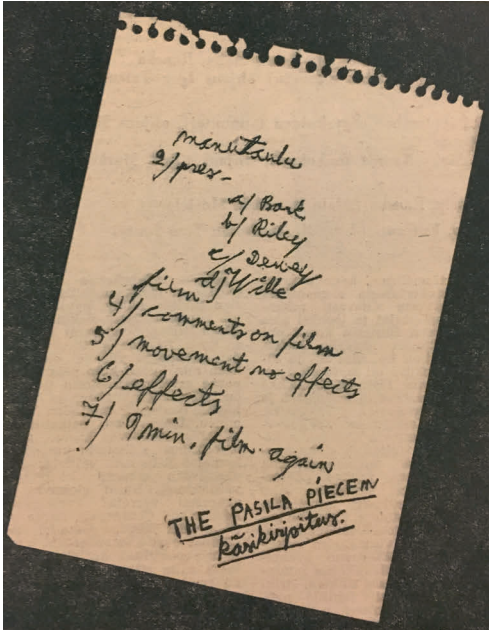
vin remediaation, mediumista toiseen kiertävien kulttuuristen muotojen ja ilmaisutapojen, keskeisyyttä televisiolle. (Koivunen 2007, 248–249.)

Ensimmäisen TV-happeningin Suomessa toteuttivat ulkomaiset avantgardistit Augustipanorama-kulttuuriohjelmassa. Yle TV1 lähetti 20.8.1963 ohjaaja Kenneth G. Deweyn ja kahden säveltäjän, Terry Rileyn ja Jan Barkin, *The Pasila Piecen*. Deweyn partituuri antoi happeningille rakenteen, jota ohjelman tuottajan Lars Biströmin mukaan ”seurattiinkin suurin piirtein”. Teoksena se oli yhtä vaikeasti hahmottuva kuin Deweyn ja Rileyn aiemmin järjestämä *Helsinki Street Piece* -happening Esplanadilla 7.8.1963, jonka taltioinneista TV-lähetyksessä esitettiin katkelmia. *The Pasila Piecessä* taiteilijat soittelevat, juovat kahvia ja oleilevat studiossa.⁹ 1960-lukulaista avantgardea leimaava arkisuus – banaalit, tavanomaiset teot sekä taiteen ja elämän välinen rajankäynti – oli tuolloin vielä provosoiva ele, joka rikkoi ”hyvän maun” rajoja (Banes 2003, 3–5).¹⁰ Biströmin mukaan happening auttoi kuitenkin näkemään arjen kiinnostavuuden ja lähensi taidetta elämään (Elovirta 1990, 91).

Poikkitaiteellinen happening lienee muutoinkin oudoksuttanut Suomessa sääntelisempiin taidekategorioihin tottunutta yleisöä. Happening etäännytti teatterista rakenteeltaan, ei-narratiivisella ilmaisullaan ja matriisittomilla esityksillään. Se hyödynsi musiikkia ja ääntä, mutta nousi visuaalisuutta korostavana esityksen muotona silti ennen kaikkea kuvataiteen piiristä (Kirby 1966, 11–12, 14–18.) Performanssitäiteessä sittemmin keskeinen taiteidenvälisyys orasti jo 1960-luvun kotimaisessa taidekeskustelussa, muttei yltänyt vielä kuvataiteen valtavirtaan. Taidehistoriotsija Arja Elovirran mukaan aikalaisyleisö ei noteerannut happeningia antitaiteeksi ja siten osaksi kuvataidetta, vaan se vastaanotettiin lähinnä musiikin ja teatterin kehyksessä. Kuvataide piti Suomessa edelleen kiinni esinekeskeisyydestä. (Elovirta 1990, 49, 83–90, 93; 1996, 116, 119–120.) Televisio toteutuspaikkana tuskin selvensi *The Pasila Piecen* epäselvää taidestatusta. Se on jossakin määrin saatettu yhdistää televisiodraaman ohjelmatyyppiin.

⁹ Augustipanorama, 20.8.1963, YLE; Elovirta 1996, 59–60; ks. myös Elovirta 1990, 103–105. Partituuriin perustuva, mutta pitkälti improvisoitu teos herätti taiteen marginaalialueista ”kirpeän happeningia koskevan keskustelun”, jota puitiin myöhemmin myös televisiossa 27.8.1963 lähetetyssä ajankohtaisohjelmassa Synvinkel (Elovirta 1990, 90 104; Kuljuntausta 2002, 538, 545; Heiniö 1989, 37). Biström myös julkaisi Deweyn laatiman *The Pasila Piecen* partituurin *Ylioppilaslehdessä* (Biström 13.9.1963). Dewey kuvaa löytäneensä yhteistyöstä ruotsalaisten säveltäjien kanssa ratkaisuja erityisesti muodon ongelmaan. Yhteistyö Ylioppilasteatterin, Lilla Teaternin ja Henrik Otto Donnerin kanssa puolestaan avasi hänen mukaansa uusia tapoja käsitellä sisältöä ja paikkaa. (Dewey 1965, 222.)

¹⁰ Otso Appelqvist kommentoi *The Pasila Piecen* herättämää kritiikkiä *Ylioppilaslehdessä*: ”Happening lehdistössä oli oikea lehdistöhappening. Se oli samalla erinomaista materiaalia sosiologeille, jotka tutkivat ’jäykkyyden’ ja ’joustavuuden’ käsitteitä. Heiltä ei varmaankaan jäänyt huomaamatta, kuinka monet kirjoittajat olivat liikuttavan tuohuneita ja aivan rehellisesti vihaisia kuullessaan, että jotkut pitivät happeningia taiteena. No, sellaistaahan täällä aina on” (Appelqvist 13.9.1963).



Kuva 5. *The Pasila Piece* -partituuri. Kuva: Ylioppilaslehti, 13.9.1963.

Improvisoidusta esityksestä puuttuivat kuitenkin kokonaan totut teatterin piirteet, kuten kerronta tai draaman kaari. Populaariksi ja massoihin vetoavaksi mielletty televisio luultavasti laski TV-happeningin statusta taiteena.¹¹

TV-happening ravisteli taideintituutiota ylittämällä lajirajoja ja etsimällä taiteelle uudenslaisia tiloja ja yleisöjä. Dewey, joka oli teatterin ohessa opiskellut kuvanveistoa sekä Ann Halprinin ohjauksessa tanssia, kirjoitti avaimen happeningiin löytyvän kuvataiteen estetiikan ja muiden taiteenalojen tekniikoiden fuusiosta. Ohjaustyössään Dewey pyrki eroon tekstistä, teatterirakennuksesta ja teatterin tekemisen tavasta; Kaprow'n tavoin irti kehyksistä, alas seinältä, uusiin tiloihin ja suhteeseen esineiden ja ihmisten kanssa. Happening oli hänelle kollektiivista työskentelyä eri alojen taiteilijoiden –

The Pasila Piecessä muusikoiden ja *Helsinki Street Piecessä* muun muassa balettitanssija Airi Hynnisen kanssa. (Dewey 1965, 216–217, 220.)¹² Dewey ja Riley suunnittelivat happeningia samana vuonna myös radioon. *Studio Sleeper Pieceä* ei silti ilmeisesti koskaan radioitu (Kuljuntausta 2002, 544.)¹³

Lähemmin kuvataiteeseen liittyy TV-happening Marjo Eskolinin ohjaamassa ohjelmassa *Taiteen tällä puolen* (Yle TV1, 12.10.1965). Ismo Kajander rakensi Ky-

¹¹ Koivusen mukaan myös draamateatterin ohjelmatyyppi oli kuitenkin monimuotoinen ja vailla tarkkaa formaattia. Se kattoi laajalla skaalalla niin vakavaa, populaaria kuin kokeellistakin draamaa, mutta myös esimerkiksi oopperaa, tanssiteatteria ja monologeja. Draamatuotannolla televisio ansaitsi laatua ja kulttuurista arvovaltaa. (Koivunen 2007, 248, 252.)

¹² Deweyn oli hyvin tietoinen New Yorkin kokeellisen taiteen kentästä. Happeningiin johtaneet tekijät olivat hänen mukaansa ”olleet ilmassa” jo viitisenkymmentä vuotta, mutta sen ”syntymä” edellytti sopivaa ilmapiiriä ja eriytymistä lopulta Kaprow'n työssä omaksi muodokseen. Dewey mainitsee nähneensä myös Robert Whitmanin happeningin vuonna 1961. (Dewey 1965, 218–221.) Dewey muutti kuitenkin San Franciscoon jo samana vuonna kuin Kaprow esitti ensimmäisen happeninginsä *18 Happenings in 6 Parts* (1959).

¹³ Läheisenä ilmiönä kotimaisesta underground-taiteesta voisi mainita Suomen Talvisota 1939–40 -taiteilijaryhmän Ylen radion kulttuuritoimitukselle vuonna 1968 te-

läsaaren kaatopaikalla trukilla kuljettamistaan mallinukeista asetelman kepeän musiikin rytmeissä ja ruiskutti päälle kalkkivettä. Studioissa taiteilija ajeli pienemällä trukilla ja joi vaimonsa kanssa kahvia.¹⁴ Katkelman lopussa Kajander tuputti seinään nimensä. Pääosin muualla kuin TV-studioissa taltioiduissa teoissa toistuvat kuvataiteen tekotavat veistoksesta maalaamiseen, uusrealistiseen koostamiseen ja signeeraamiseen, joille taiteen käsitettä ja taideinstituutiota tuotannollaan muutoinkin haastanut Kajander antoi televisiossa tapahtuman muodon.¹⁵

Kokeilut televisiossa olivat myös kansainvälisesti verraten varhaista. Nam June Paik asetti 1963 vuonna Wuppertalin Galerie Parnassiin esille ensimmäiset signaalia häiritsemällä ”preparoidut” televisiomonitorit. Wolf Vostellin monitoreihin ja televisiolähetyskeskityksiin kohdistamat dé-collage-interventiot *Television dé-collage* ja *TV Burying* nähtiin samana vuonna New Yorkissa Smolin Galleryssa ja festivaalilla New Jerseyssä. Ensimmäinen studioissa toteutettu teos oli Sveriges Televisionin lähettämä Ture Sjölanderin ja Bror Wikströmin television mediumia tutkiva videonauha *Time* (1965). Muutamaa vuotta myöhemmin Sjölander toteutti myös Lars Weckin kanssa televisioteoksen *Monument* (1968). (Olsson 2016, 418–419.)

kemät viisi *Maanalaista menoa* -radio-ohjelmaa, joissa esiintyivät M. A. Numminen, Jarkko Laine, Markku Into ja Peter Widén. Ohjelmiin sisältyi muun muassa Innon ja Laineen provokatiivisia esitelmää, kuten Laineen järjestelmää moukaroinut ”Ruhjotut postiljoonit” suorassa lähetyksessä 30.1.1969. Vastakulttuuriset esitelmät olivat Innon ja Laineen repertuaaria myös ryhmän happeningeissa. (Numminen 2007, 22; Komulainen & Leppänen 2009, 156.)

¹⁴ Elovirta 1995, 77–78; Elovirta 1990, 114. Ohjelmassa oli mukana myös kotimaisen sähkökineettisen kuvanveiston pioneeri Veikko Eskolin, joka oli 1950-luvulta alkaen rakentanut sähkökäyttöisiä konstruktioita teollisista materiaaleista (Ahtola-Moorhouse 1980, 21; Eskolin Esk, 1982, KG). Eskolinin ja Kajanderin rinnastaminen ohjelmassa heijastanee pyrkimystä paikantaa aikalaiskuvataiteesta uutta uurtavia ajattelutapoja. Näiden kahden kokeellisen TV-tuotannon lisäksi tietoja löytyy myös Mainos TV:lle alkuvuodesta 1964 toteutetusta happeningista todennäköisesti Pekka Parikan tuottamassa ohjelmassa *Kenraaliharjoitus*; mukana olivat Otto Donner, Kalle Holmberg, Elli Castren, Kirsti Wallasvaara, Dewey sekä kolmas, tuntematon naisesiintyjä (Kuljuntausta 2002, 552–553; Elovirta 1990, 103; Elovirta 1995, 61).

¹⁵ Kajanderin seuraava, Ylioppilaiden taidetapahtumassa 29.10.1966 toteutettu happening Turun kauppatorilla oli maalausaktio. Väkivaltaa vastustanut teos toteutettiin ääniefektien, puheiden, musiikin ja sotakoneiden metelin säestämänä (Sinisalo 1990, 36). ”Kenraali” Kajander opiskelijoineen maalasi torille pystytetylle suurelle levyille kahden soittokunnan ja kovaäänisistä kuuluvien uutislainausten ja ”kovan ryminän” säestämänä. Sadankomitean rauhansasiaa ajanut happening visualisoi yleisölle maalauksin ja valokuvasuurennoksin atomipommin ja sotalentokoneita. Tori toteutuspaikkana toi Kajanderin mukaan taiteen lähemmäksi laajempaa yleisöä. Aikalaisyleisö vastasi uudelleen taiteellisen ilmaisun tapaan vielä hämmennyksellä. Kriitikko ”Kairan” mielestä esitys oli kuitenkin liian kiltti ja sisälsi turhan vähän niin snobismia, leikkiä kuin totisuuttakin. (Valmistumisen jälkeen tuho 29.10.1966; Kaira 30.10.1966; pjs. 30.10.1966.)

Televisiokokeiluja tehtiin varhain myös Saksassa. Otto Piene ja Aldo Tambellini toivat vuonna 1968 New Yorkin Black Gate -teatterista kölniläisen WDR-televisioyhtiön studioon TV-happeningin *Black Gate Cologne*. Yhteistyö televisioyhtiön kanssa mahdollisti videoeditointilaitteiston käytön ja televisiossa lähetettiin lopulta elektronisen kuvan esteettisillä keinoilla kokeileva videokooste studiossa toteutetusta osallistavasta intermediatapahtumasta.¹⁶ Yhdysvalloissa ensimmäinen taiteilijoiden televisiolähetys oli vasta bostonilaisen WGBH-TV:n *The Medium Is the Medium* (1969): kuusi kuvataiteilijaa, Pienen ja Tambellinin lisäksi Allan Kaprow, Nam June Paik, James Seawright ja Thomas Tadlock, toteuttivat siinä kukin televisiota taiteen välineenä kommentoivan teoksen.¹⁷

Esityslähtöisinä teoksina huomionarvoisia ovat erityisesti saksalaisen Gerry Schumin ”televisiogallerian” näyttelyt *Land Art* (15.4.1969) ja *Identifications* (30.11.1970). Niistä jälkimmäinen koostui kameralle enimmäkseen studiossa esitetyistä teoista. Kahdenkymmenen taiteilijaelokuvan kokonaisuudessa Joseph Beuys nyrkkeili itseään vastaan televisiomonitorin edessä, Gilbert & George toteuttivat elävän veistoksen, Ger Van Elke ajeli kaktusta partakoneella ja Mario Merz piirsi läpinäkyvään akryylilevyyn tasakulmaisen spiraalin.¹⁸ Televisiogalleria tavoitelli uudenlaista taiteen tekemisen tapaa, jossa tapahtuma ja väline kuroutuvat yhteen (Mignot 1979, 68; Wevers 1979, 77). Hankkeen tuottajien Schumin ja Ursula Weversin ”elokuvaobjekteiksi” (*film object*) kutsumat, televisiolähetystä varten toteutetut teokset eivät dokumentoineet taidetta lähetyksen ulkopuolella. Ne olivat taiteellisen idean ja elokuvan mediumin ”symbioosi”, jossa kuvaus ja lähettäminen

¹⁶ The Black Gate Theater perustettiin vuonna 1967 paikaksi kokeilla uusilla medioilla performanssissa ja installaatioissa. Tambellini oli toteuttanut jo vuonna 1965 multimedia-performanssin *Black Zero*, joka yhdisti runoa, tanssia ja elävää musiikkia monitoreilta esitettyihin videoihin ja kokeelliseen elokuvan sekä Tambellinin ”lumagrammeiksi” nimittämien käsin maalattujen diojen projisointeihin. Yhteistyössä Jud Yalkutin ja koreografi Beverly Schmidtin kanssa Tambellini toteutti myös multimediamperformanssin *Moondial* (1966) Mary McKayn tanssista ja elokuva- ja diaprojisoineista. Kaksikanavainen elokuvainstallaatio *Black TV* (1968) käsitteli amerikkalaista televisiota.

¹⁷ Bódy, von Bonin & Herzogenrath 1987, 43, 45; Huffman 1987, 11; *The Medium Is the Medium* -ohjelman teoksista tarkemmin ks. Youngblod 1970, 298–316.

¹⁸ *Identifications*. Eine Ausstellung der Fernsehgalerie Gerry Schum, MFF. Sender Freies Berlin lähetti huhtikuussa 38-minuuttisena *Land Art* -näyttelynä kahdeksan maa- ja ympäristötaiteilijan, Richard Longin, Barry Flanaganin, Dennis Oppenheimin, Robert Smithsonin, Marinus Boezemin, Jan Dibbetsin, Walter de Marian ja Mike Heizerin taiteilijaelokuvat. Longin kävelyteos esimerkiksi taltioi maisemaa menosuuntaan puolen mailin välein kuuden sekunnin ajan. *Land art* -näyttelyn taiteilijoita ei kuitenkaan mielletty esiintyjinä. Schum toteutti *Identifications*- ja *Land Art* -näyttelyiden jälkeen vielä kaksi kokeellista televisiotuotantoa: Keith Arnattin ohjelmien välissä lähetetyn yhdeksän valokuvan sarjan *TV Project Selfburial* (11.–18.10.1969), jossa taiteilija vajosi kuva kovalta maan alle sekä Jean Dibbetsin teoksen *TV as a Fireplace* (25.–31.12.1969), jossa televisiossa lähetettiin kolmen minuutin ajan kuvaa takkatulesta ohjelmien päätymisen jälkeen. (Mignot & Wevers [toim.] 1979, 25, 35; Schum & Wevers 1970.)

olivat osa teosta. Televisiogalleria teoksineen oli olemassa vain lähetyksen ajan. (Schum & Wevers [toim.] 1970.) Schumin televisiogallerian elokuvia on tiedettävästi ainakin yritetty saada 1980-luvun alussa näytteille myös Suomeen.¹⁹

Suomessa TV-happening osoittaa pyrkimystä etsiä uusia ilmaisukanavia ja kaa-
taa taiteiden raja-aitoja. Se kertoo myös tarpeesta lisätä taiteen vaikuttavuutta yhteiskunnallisissa. Televisio oli 1960-luvulla yhä uusi ja sisällöiltään vakiintumaton.²⁰ Yleisradion asema keskeisenä yhteiskunnallisena vaikuttajana oli kuitenkin jo selvää. Teatterinohjaaja Jaakko Pakkasvirta ja TV-ohjaaja Jukka Sipilä pohtivat vuonna 1961 *Teekkari*-lehdessä ”Televisioilmaisu”-kirjoituksessaan ohjelmatarjonnan vaikutuksia katsojiin ja vaativat yhteiskunnasta vastuuta kantavalta sivistyneistöltä aktiivista panosta sen sisältöjen kehittämiseen. Televisio tarjosi Sipilän ja Pakkasvirran mukaan mahdollisuuden osallistua julkiseen elämään, politiikkaan ja talouteen, kommentoida ajankohtaisia tapahtumia, edistää kansainvälistymistä, osallistua taide-elämään – ja tehdä taidetta (Pakkasvirta & Sipilä 1961, 3–4).²¹

Kokeellisten televisioiteosten tavoitteet voi paikantaa juuri tähän ymmärryksen ja kokemuksen kehukseen. Interventiot kulttuurista ymmärrystä tuottavaan kuvavirtaan ovat olleet myös myöhemmän mediataiteen tapa vastustaa havaintoihin, ajattelutapoihin, diskursseihin ja tietoon vaikuttavaa mediakuvastoa. TV-happeningit toteutettiin aikana, jolloin ”turmiollinen ruutu” herätti Suomessa runsaasti huolestunutta keskustelua ja televisiosisältöjen vaikutuksista keskusteltiin myös kulttuurilehdissä. Esimerkiksi *Ajankohta* otti vuosikymmenen lopulla asiakseen kommentoida säännöllisesti television ohjelmatarjontaa. 1960-luvun kokeelliset televisiotuotannot edelsivät Suomessa parilla vuosikymmenellä vastatelevision hengessä toteutettua videotaidetta. Niiden välillä on toisaalta myös olennainen ero; video tarjosi välineen television kerronnan konventioiden kriittiseen tarkasteluun, kun taas 1960-luvun TV-happeningit kokeilivat vielä television suhteellisen vakiin-

¹⁹ Sara Hildénin taidemuseon johtokunnan päätöspöytäkirja, Sahim 8.2.1982 7§, HYY.

²⁰ Vaikka ensimmäisestä TV-lähetyksestä 24.5.1955 oli kulunut vasta vähän aikaa, oltiin ”kaukonäkemisestä” Suomessa hyvin tietoisia jo ennen ensimmäisten vastaanottimien saapumista (Kortti & Salmi 2007, 13–14). Vuonna 1960, jolloin television näkyyalue kattoi lähinnä vasta Etelä-Suomen, Paavo Noponen julkaisi kirjan *Televisio uusi perheenjäsen*. Kirja syntyi tarpeesta kansantajuistaa kysymyksiä, jotka ”liittyvät nykyhetken keskeisen puheenaiheen, television ympärille”. Noposen kirja oli käytännöllinen opas televisiolaitteen katseluun, vastaanottimien hankintaan, mutta selvensi myös esimerkiksi suorien studiolähetysten, ulkolähetysten ja filmin, kinescope-kopioiden tai videomagneettisen nauhan avulla taltioitujen lähetysten periaatteet. (Noponen 1960). Ensimmäiset vuosikymmenensä suomalainen televisio kehittyi varsin suunnittele mattomasti. Vasta vuonna 1966 Yleisradio asetti ”Pitkän Tähtäimen Suunnitteluryhmän” (PTS) linjaamaan sen ohjelmapoliittisia tavoitteita kohti informatiivista ja älyllisesti aktivoivaa ohjelmasisältöä. (Gronow 1971, 218–219.)

²¹ Kirjoituksessaan Pakkasvirta ja Sipilä kehittivät myös ajatusta televisioesseeistä television mediumille ominaisimpana ilmaisutapana.

tumattomilla ilmaisumahdollisuuksilla ja tuntuvat haastaneen pikemmin television ”ulkopuolisen” taidekentän arvoja.

Taidekäsityksen murroksen rinnalla taiteen hakeutumista televisioon voi pitää Suomessa osana 1960-luvun loppupuolella voimistunutta keskustelua taiteen roolista yhteiskunnassa. Vuonna 1955 julkaisemassaan ”Keltaisessa manifestissa” (*Notes pour un manifeste*) Victor Vasarely kritisoi ainutkertaisia taide-esineitä korostavan taidekäsityksen elitistisyyttä ja vaati tilalle uudenlaisia arvoja: myös taiteella oli mahdollisuus ”uudelleenluomiseen, monistamiseen ja levittämiseen” (*recreation, multiplication, expansion*).²² Juhana Blomstedt esitteli *Teekkari*-lehdessä vuonna 1959 myös Vasarelyn vaatimusta taiteen käytännöllisistä tehtävistä: taiteen tuli olla yhteiskunnallisesti tarkoituksenmukaista ja mahdollisimman monien tavoitettavissa (Blomstedt 1959, 36).²³ Vasarelyn 1950-luvun alkupuolelta lähtien kehittelemiä ajatuksia multippelistä, teollisesti monistettavasta taideteoksesta, julkaistiin myöhemmin myös *Taide*-lehdessä. Vasarelyn mukaan taidetta oli mahdollista levittää myös projisoituna tai filmeinä: diakuvinä, elokuvina tai televisiossa. Teollisuus, teknologia, kommunikaatiovälineet ja informaatio avasivat taiteelle uusia mahdollisuuksia ja edistivät sen integroitumista ja yhteiskuntaan. (Vasarely 1971, 48).

Otto Piene oli vuonna 1967 kirjoittamassaan tekstissä Vasarelyn ajattelusta ilmeisen perillä. Taiteen murros perustui hänen mukaansa monistamiseen, taiteen ajalliseen ja määrälliseen laajenemiseen, sekä mahdollisuuteen ulottua etäisyyden päähän television tai projisointien keinoin.²⁴ Toisin kuin ainutkertainen ja omistettava taide-esine, televisio tavoitti uudenlaisen ja laajan yleisön. Sitä voikin pitää yhtenä uusien taiteen tekemisen asenteiden kamppailuareenana. TV-happening vaikuttaa Suomessa kuitenkin olleen ristiriitaisten tavoitteiden solmukohta. Yhtäältä taiteen tuominen televisioon laajemmalle yleisölle edustaa taidekäsitystä, joka kytkeytyi jo venäläisen konstruktivismiin ja Bauhausin edistämiin ajatuksiin taiteilijan tiiviimmästä roolista yhteiskunnan rakentamisessa. Toisaalta TV-happeningit olivat toteutukseltaan outoja ja vaikeatajuisia ja siten elitistisiä itsessään. Television ohjelmasisältöjen laadun kohentaminen, siten kuin se Sipilän ja Pakkasvirran puheenvuorossa esitetään, kohdistui juuri huoleen televisio-ohjelmien populaariudesta. Oman lukunsa vuosikymmenen esityslähtöisten teosten joukossa muodostavat tanssiteosten televisiosovitukset, joista seuraavassa keskityn suomalaisen modernin taiteen pioneerin Riitta Vainion ja hänen tanssiryhmänsä tuotantoon.

²² *Valo ja liike* 2 1969 [10]; Vasarely 1996, 111–112.

²³ Taideteoreettisten käsitystapojen muutosta ja niiden kytköstä televisioon heijastelee Ruotsissa keväällä 1967 järjestetyn Multikunst-näyttelyn herättämä keskustelu, jota seurattiin myös Suomessa. Hanke pyrki tekemään taidetta laajalle yleisölle pienen ja erikoistuneen taideyleisön sijaan. Monistettavien teoksien taidetta saatiin samanaikaisesti esille eri puolilla maata. Yhteistyötä tehtiin myös radion ja television kanssa ja näyttelystä lähetettiin tv:ssä useampia ohjelmia. (Stark 1967, 27–28.)

²⁴ Kineettisiä kuvia 1970, 8.

TV-studio tanssilavana

1960-luvulla tanssi eli voimakasta murrosaikaa ja etsi uudenlaista muotoa. Suomessa amerikkalainen moderni- ja jazztanssi pyrkivät vahvistamaan asemaansa klassisen baletin hallitsemalla kentällä. Vuosikymmenen alussa myös televisio oli hyvin kiinnostunut tanssista (Räsänen 1987, 46) ja teki sen uusia tuulia tutuksi laajemmalle yleisölle. Philadelphia Dance Academyssa modernia tanssia opiskellut tanssija-koreografi Riitta Vainio toteutti televisiossa useampia tanssiteoksia. Vainiota koskevat kirjoitukset keskittyvät hänen työskentelyynsä uuden tanssityylin asiaa ajaneena modernin tanssin koreografina (ks. esim. Korppi-Tommola 2013). Tällä luvulla haluan antaa huomiota myös hänen tanssiteostensa televisiosovituksille ja Vainion pyrkimykselle taiteidenvälisyyteen, joka oli olennainen piirre vuosikymmenen kokeellisen taiteen käytännöissä.²⁵ Television ja tanssitaiteen dialogin ohella Vainio teki yhteistyötä ajan nykymuusikoiden ja kuvataiteilijoiden, kuten Otto Donnerin, Eino Ruutsalon ja Osmo Valtosen kanssa. Vainion televisiotuotantojen ja poikkitaiteellisten toteutusten verraten vähäiseen tunnettuuteen vaikuttavat useat seikat. 1960-luvulla moderniin tanssiin suhtauduttiin usein väheksyen (ks. tarkemmin Räsänen 1987, 39–46)²⁶, eikä televisio-ohjelmia, kuten modernia tanssia itsessäänkään, liiemmästi mielletty taiteelliseksi työskentelyksi.²⁷ Vuosikymmenen intensiivisen työskentelyjakson jälkeen Vainio suuntasikin huomionsa muualle. Politisoituvan 1970-luvun uudet tanssin muodot kuten kanta-aottava tanssiteatteri, vähensivät modernin tanssityylin uutuusarvoa. Myös televisio uutena mediana oli jo ennättänyt vakiintua.

Varhaisin modernin tanssin TV-sovitus Suomessa oli Vainion soolo *Kotka*, joka lähetettiin suorana Studio 1 -ohjelmassa keväällä 1962 (Korppi-Tommola 2006, 177–178). Ruutsalo ohjasi soolosta samannimisen lyhytelokuvan (1962), jonka lyömäsoitinmusiikin toteutti Donner. *Kotkaan* viitataan usein tärkeänä suomalaisen modernin tanssin suunnannäyttäjänä, mutta TV-sovituksen ja Ruutsalon filmin voi katsoa edeltäjiksi myös tanssivideoille ja keskustelulle esityksen muuntamisesta liikkuvaksi

²⁵ Lukua varten keräämäni lähdeaineisto ei sisällä Riitta Vainion perikunnan arkistoa, joka lahjoitettiin Teatterimuseolle vasta vuoden 2018 lopulla.

²⁶ Tiina Suhonen on tulkinnut modernin tanssin saapumisen Suomeen osaksi kylmän sodan aikaista suurvaltojen kulttuuriviennin köydenveltoa; idän ja lännen vaikutteet törmäsivät 1960-luvun Suomessa myös tanssin saralla, kun maassa vierailivat niin neuvostoliittolaiset balettitanssijat, tanssinopettajat ja koreografit kuin amerikkalaiset modernin tanssin ryhmät, kuten Martha Grahamin ja Merce Cunninghamin balettiryhmät (Suhonen 1992, 173–174).

²⁷ 1960-luvun underground-taidetta tutkinut Marja Tuominen kiinnittää huomiota myös tuolloisen marginaalitaiteen ”suurmieshistoriaan” (Tuominen 2006, 52), jollainen voi osaltaan selittää myös Vainion taiteellisen työn unohtumista kokeellisen taiteen historiasta. Tanssintutkija Riikka Korppi-Tommola huomioi väitöskirjansa artikkelissa ”Tanssijuuden kokemuksia ja kehollisia fuusioita” Vainion poikkitaiteellisen yhteistyön erityisyyden, ja pitää poikkeuksellisen etenkin yhteistyötä kuvataiteilijoiden kanssa. (Korppi-Tommola 2013 [artikkelin sivut 14–17].)

kuvaksi. Ruutsalon *Kotkassa* esimerkiksi kuvakulmat ja rajaukset, detaljeihin keskittyvät otokset tai tumma-asuisen tanssijan liikkeiden, eleiden ja ilmeiden piirtyminen pelkistettyä vaaleaa taustaa vasten ovat (elo)kuvallista ilmaisuja, joka antaa tanssiteokselle myös toisen taiteenlajin ominaispiirteitä. Muistellessaan elokuvan toteutusta ja Ruutsalon ohjaustyötä vuonna 2005 Vainio huomautti sen olevan ”Ruutsalo-Vainion yhteisteos”. Tanssiteoksen tematiikan välittäminen kameran linssin läpi tallenteelle oli hänen mukaansa koreografian haaste. (Vainio 2005, 213–214.)

Vainio teki koreografian myös Ruutsalon käsikirjoittamaan ja ohjaamaan korkeelliseen elokuvaan *Romutaiteilija* (1965), jonka Mainos-TV lähetti maaliskuussa 1966. Brondan piireihin kuulunutta Wiking Forsströmiä kuvannut lyhytelokuva yhdisti Ruutsalon mukaan vapaan elokuvallisen muodon kuvanveistäjän miljöön ja materiaalinkeruun kuvaukseen.²⁸ Ruutsalo suunnitteli kuvattavan materiaalin ja filmimateriaalia käsittelemällä toteutettavan abstraktion suhteen ennalta. Väriabstraktiot kuvittivat ja elävöittivät hänen mukaansa ”taiteilijan henkisiä mielikuvia ja asioitten muotoutuvaasiakieltä” (O. J. 1966, 5). Luomisen vimmaa elokuvan kerroksissa korostivat Donnerin musiikki ja mustiin trikoopukuihin ja Arvo Summanen naamioihin pukeutuneiden tanssijoiden villi tanssi metalliromujen geometrinen muotojen sekä teräsveistosten ympärillä. *Romutaiteilijassa* ”valoorileikit räiskähtelevät, rytmillisesti liikkuvat tytöt tulkitsevat muodon ja liikkeen dynamiikkaa, tunteen ja vastakaipun” (ibid.).

Vainion ja Ruutsalon yhteistyö jatkui myös elävissä esityksissä. Ruutsalo toteutti abstraktit kuvaprojisoinnit koreografiaan *Ei* sekä kaksiosaiseen tanssiteokseen *He kaksi ja Yhtäjaksoisesti*, jotka Vainio esitti Suomen Tanssiteilijain liiton koreografianäytännössä 21.4.1963. Tanssi- ja kuvataidekriitikko Eila Pajastie kuvasi projisointien lisäävän Vainion sommitelmien tenhoa ja näki kokonaisuuden ”mobilemaalauksina, joissa figuuralliset osat liikkuvat”. Vainion lavastusratkaisua kehitettiin urauurtavana.²⁹ Tanssikriitikko Auli Räsänen mukaan Ruutsalo teki myös Teekkaritalo Polilla ja Dipolin auditoriossa järjestettyihin esityksiin dia- ja filmiprojisoinnit, jotka ”antoivat impulsseja tanssijoiden liikkumiseen” (Räsänen 1.12.1990).³⁰ Ruutsalo osallistui edelleen myös Vainion johtaman Suomen Moder-

²⁸ Nuori Voima haastattelee Eino Ruutsaloa, 7.8.1965, 18, KAVI.

²⁹ L. St 22.4.1963, TA; E. P-tie 24.4.1963, TA; E. S-a. 24.4.1963, TA; Hagfors 25.11.1966, TA; Pöyry 24.11.1966. *Ei*-esityksen ansioiksi luettiin myös Otto Donnerin musiikki, jonka Helsingin lyömäsoitintrion Rainer Kuisma, Seppo Asikainen ja Pauli Hämäläinen tulkitsevat paikan päällä. Vainio käyttikin esityksissään usein elävää jazz- tai perkussiomusiikkia, jota esityksissä soittivat lyömäsoitintrion lisäksi Matti Koskiola, Heikki ja Pekka Sarmanto sekä Esa Pethmanin yhtye (Pethmanin lisäksi Carola, Heikki Sarmanto, Tapani Tamminen ja Anssi Pethman) (Rauhamaa 1996, 94; Laihia 14.9.1963). Jyväskylän kesän vuoden 1968 ”Hahmoteatterin” musiikista vastasivat Heikki Poikolainen ja Risto Suurla (Sala 6.7.1968). Korppi-Tommola mainitsee muusiikoista lisäksi Kari Rydmanin (Korppi-Tommola 2013, [artikkelin sivu 14]).

nin Tanssitaiteen Opiston vuonna 1966 järjestämään tanssi- ja jazz-iltaan ”Tanssin vastakohtia”, mutta teki projisoinnit tällä kertaa tanssiesitysten välissä esitettyyn Heikki Sarmannon kvartetin pienoiskonserttiin. Ruutsalon projisoineja käytettiin ilmeisesti myös osana Vainion Jyväskylän kesän vuoden 1968 ohjelmaan ohjaamaa ”Modernin tanssin iltaa”.³¹

Vainio jatkoi skenografisia kokeiluja myös Jyväskylän kesässä. Vainion tanssiryhmän Hahmoteatteri oli päänumero yliopiston juhlasalissa 4.7.1968 järjestetyssä taiteidenvälisessä Visuaalisessa yössä, ja Kulttuuripäivien suurimpia yleisömenestyksiä.³² *Helsingin Sanomien* kriitikon mukaan esitys

[– –] osoittautui uudeksi viestintämuodoksi valon, värin, äänen, liikkeen yhtenäisyytenä. Ei ollut siis kyse näytelmästä lavastuksineen tai yksittäisestä esteettisestä tanssiesityksestä, vaan eri elementtien kollektiivisesta tasa-arvoisesta ilmaisusta. (Reijonen 6.7.1968.)

Modernia tanssia, jazzia ja elektronista musiikkia sekä ääniefektejä, ristikkäisiä dia-kuvia ja liukuvia valoja ja varjoja yhdistelevässä esityksessä

[– –] liike, väri ja rytmi muodostivat rytmikkäitä, toisiinsa sulautuvia kuvia. Onnistuneimpia kompositioita oli viivojen metsikkö, jonka keskellä juovapukuiset tanssijat liikehtivät pystyviivojen välillä vaihtuessa ruudukoiksi: liikkuva taideteos. (Reijonen 6.7.1968.)

Kriitikoista moni muukin noteerasi tanssin rooliin vähäisyyden esityksessä. Tekijöiden mukaan Visuaalisen yön tavoitteena oli luoda kollektiivisesti ja hahmottaa uudenlaista visuaalista viestintämuotoa. Sitä kuvattiin tiedotteessa tilanteeksi ja taiteelliseksi kokeiluksi, jossa ”maalaus elää, veistos liikkuu, figuratiivinen ja abstrakti ottavat toista kädestä, sekaantuvat tai rähjäyvät yhdessä, vaikuttavat simultaanisti ihmiseen”.³³ Elokuva- ja teatterikriitikko Kaarina Salan mukaan esitys oli valon, vä-

³⁰ Dipolilla Räsänen viittaa todennäköisesti Vainion tanssiryhmän Ylioppilaiden Taidetapahtumassa maaliskuussa 1968 esittämään ”tanssirunoon”. *Hufvudstadsbladetin* kriitikon mukaan *Uusi kollaasi* -niminen puolittainen tanssiteos oli Vainion yhteistyö muotoilija Christel Bergin kanssa (K. P. 21.4.1968). *Turun ylioppilaslehti* kuvaa tanssijoiden esiintyneen läpikuultavien muoviliuskojen kahinassa vuoroin rytmisen musiikin, vuoroin lausuttujen runojen tahdissa, muttei mainitse Ruutsaloo tai projektioita (..tapahtui muissakin tiloissa, 1968).

³¹ Modern Dance Night. S.a., KA.

³² Tapahtuman tavoitteena oli esittää uudenlaisia mahdollisuuksia yhdistää toisiinsa liike, kuvat ja lavastus. 6.7.1968 Vainion tanssiryhmä esitti lisäksi uusimpia koreografioita (Vainio esiintyy 14.6.1968; Sala 6.7.1968).

³³ Uusi erilainen viestintämuoto hahmottuu. Päivämätön tiedote, [1968], KA.

rin, äänen ja liikkeen kollaasi, jossa uutta oli modernin tanssin ilmaisun ankkuroiminen orgaanisesti viivojen liikkeeseen, valoihin ja väreillä tuotettuihin tunteisiin. Salan kuvaus antaa esityksen kulusta hieman tarkemman käsityksen:

[– –] toteutus alkoi sikiöasteesta, joka hahmottui yhtä aikaa taustakuvan ääri viivoissa ja liikuntaryhmän asetelmassa: syntyminen oli liikettä ja taistelua kalvojen sisällä ja niistä vapauduttaessa. Toteutus lähti lujasti materiaalin ja todellisen perustilanteen kohtaamisesta ja kasvoi siitä syntymisen sisäisten merkitysten tulkinnaiksi. [– –] Kohtauksesta toiseen siirryttiin värien ja viivojen uusien ilmeiden johdattamina ja [Heikki Poikolaisen ja Risto Suurlan] musiikki oli osa kokonaistapahtumaa. Kalvoista edettiin eri kohtauksissa eri materiaaleihin: oman tanssinsa saivat kuparilevyt, neonvalo, laudat, maalauksen viivojen elämä (Vasarely) tai informalistinen värin elävyys. Niistä kehiteltiin elämisen tapahtuma. (Sala 6.7.1968.)

Huomionarvoista on, että arvioissa Vainion poikkitaiteellisia esityksiä verrataan toistuvasti kineettiseen taiteeseen. *Keskisuomalaisen* kriitikon mukaan ”filmit, valot ja äänet eivät olleet tanssin apukeinoja, vaan toinen toisensa tasavertaisia tukijoita, ja koreografian kulmikkaus muodosti toimivan vastakohtan prisman avulla ”ava-ruudelliseksi” laajennettua taustaa vasten (REV 8.7.1968). Esityksestä kirjoitetut arviot antavat viitteitä siitä, että illan aikana esitettiin Reino Niinirannan animaatio-elokuvia, sekä osana Hahmoteatteria, kuvia Vasarelyn teoksista (Vallgren 6.7.1968; Sala 6.7.1968). Tanssijoiden liikkeen ja projisoitujen kuvien yhdistelmä Vainion tanssiteoksissa onkin Suomessa kiinnostavan varhainen. Valojen, piirtoheittimen sekä video- ja diakuvaprojisointien ilmaisumahdollisuuksista osana elävää esitystä kiinnostuttiin Suomessa uudelleen 1980-luvun performanssitaiteessa.³⁴

Vainiota koskevat lehtikirjoitukset antavat viitteitä myös toisenlaisesta alojenvälisestä yhteistyöstä. Edeltävänä vuonna 1967 Osmo Valtonen osallistui Suomen modernin tanssitaiteen opiston esitykseen, joka kriitikko Ilpo Saunio mukaan kuvitti mimiikan ja liikkeen keinoin Valtosen tekstiä. Illan ohjelmassa nähtiin myös Vainion solo, josta taitava värienkäyttö teki hänen mukaansa modernia kuvataidetta muistuttavan visuaalisen komposition.³⁵ Vainio teki seuraavana vuonna yhteistyötä myös kuvataiteilija Pauli Vuorisalon kanssa. Modernin Tanssitaiteen Opistossa huhtikuussa järjestettyihin ”Primaveran juhliin” kuului Vuorisalon näyttely sekä

³⁴ Ruumiin ja projisointien yhdistelmä oli keskeinen erityisesti Jack Helen Brut -, HOMO S - ja Helmut Pantzer -ryhmien performanssiesityksissä, mutta projisointeja hyödynsivät esityksissään ja tuotannoissaan myös yksittäiset taiteilijat, kuten Irma Optimisti ja Satu Kiljunen.

³⁵ Saunio 9.7.1967, TA.



Kuva 6. Riitta Vainion tanssiryhmän esitys Jyväskylän kesän Kulttuuripäivillä, 1968. Kuva: Kansallisarkisto.

tanssiryhmän jäsenten sooloja, joiden koreografiat Vainio oli tehnyt Vuorisalon kolmiosaisen *Tanssi*-maalaussarjan pohjalta (Hagfors 23.4.1968).³⁶

Lappeenrantalaisessa Adriano-baarissa Vainio esitti kuukautta aiemmin Arvo Turtiaisen runoon tehdyn esityksen (Suhonen 5.4.1968). Jyväskylässä, Helsingissä Vanhalla Ylioppilastalolla sekä Toijalassa vuonna 1970 toteutetun kolmiöisen ”Viikonpäivät” -tapahtuman tavoitteena oli puolestaan ”liikunnan, tekstien, valojen, musiikin ja ihmisäänen yhdistymä”. Vainion tanssin lisäksi esitykseen sisältyi Tapio Ruotsin tekstejä ja runoja sekä Risto Suurlan musiikkisovitukset. Sen kolmanteen osioon pääsi osallistumaan myös yleisö. Tanssikriitikko Irja Hagfors huomautti, ettei esityksellä ollut enää juurikaan tekemistä tanssin kanssa.³⁷ Auli Räsänen mainit-

³⁶ *Hufvudstadsbladetin* kriitikko vertasi Vainion kokeilua 1920-luvun futuristi- ja kubistimaalareiden kanssa tehtyihin tanssiesityksiin ja ehdotti tekotapaa sovitettavaksi myös museoiden tai gallerioiden intiimeihin miljöihin. Vainion koreografiat olivat tulkintoja Vuorisalon abstraktien maalausten (*Vardande*, *Bukten* ja *Förbi*) rytmistä, joita esittivät erivärisissä trikooasuissa Pirjo Viitanen, Kirsi Arajärvi ja Marketta Lahti. Avajaisissa Liisa Priha esitti lisäksi neljännen tanssiteoksen ”Tytöt” (*Flickan*). (K. P. 21.4.1968.) Kuva Arajärven esityksestä pääsi myös lehden etusivun puffiin. Korppi-Tommolan mukaan on kuitenkin epäselvää missä määrin koreografiat olivat Vainion käsialaa, missä määrin improvisaatiota (Korppi-Tommola 2013 [artikkelin sivu 16]).

see vielä muutakin yhteistyötä kuvataiteilijoiden kanssa: Juha Soisalo teki Vainion kanssa ”liikkuvia maalauksia”, joissa Soisalon maalaamat kuvat tanssijoiden asuissa laitettiin tanssin keinoin liikkeelle. Vainio toteutti performanssin myös Alpo Jaakolan näyttelyyn ja esitti Arvo Siikalan näyttelyn veistosten teemoista yli kolmetuntisen sodanvastaisen esityksen, jossa tanssiryhmä esiintyi kaasunaamareissa. (Räsänen 1.12.1990.) Jyväskylän vuoden 1968 ”Modernin tanssin ilta” käsitti lisäksi numeroita, joissa tanssiin yhdistettiin Erik Dragsbergin ja Väinö Kirstinän runoja, Risto Suurlan ja Heikki Poikolaisen musiikkia ja Mauno Hartmannin veistos.³⁸

Kuraattori Chrissie Iles ehdottaa juuri 1960-luvun lajirajojen ylityksiä osasyysruumiillisen läsnäolon keskeisyyteen 1960- ja 1970-luvun projisoidun kuvan installaatioissa. Yhdysvalloissa kuvataiteilijat sisällyttivät teoksiinsa tanssia ja tanssijat hakeutuivat aktiivisesti yhteistyöhön muiden taiteenalojen kanssa. (Iles 2001, 41.)³⁹ John Cage toteutti jo 1950-luvun alussa yhteistyössä kuvataiteilija Robert Rauschenbergin, ja runoilijoiden Mary Richardsin ja Charles Olsenin kanssa poikkitaiteellisen esityksen tuolloisessa kokeellisen taiteen tyysijassa Black Mountain Collegessa North Carolinassa. Merkittävä yhteisö tanssin ja muiden taiteenlajien kohtaamiselle New Yorkissa seuraavan vuosikymmenen alkupuolella oli puolestaan Judson Dance Theater, jonka esityksiin osallistui niin kuvataiteilijoita, säveltäjiä, elokuvan tekijöitä kuin runoilijoitakin.

Tanssin ja kuvataiteen vuorovaikutuksen malleja oli tarjolla myös lähempänä Suomea, esimerkiksi Moderna Museetin Rörelse i Konst -näyttelyn avajaisissa (1961), jossa toteutettiin maalaus tanssimalla. Yhdessä kokeelliseen ja intermedia-taiteeseen keskittyneen Fylkingen-yhdistyksen kanssa museo järjesti muutamaa vuotta myöhemmin *5 New York kvällar* -tapahtumasarjan (1964), jossa ajankohtaisia taideilmiöitä esittelivät muun muassa Trisha Brown, John Cage, Merce Cunningham, Yvonne Rainer ja David Tudor.⁴⁰ Vainion tanssiteokset ja niiden televisio- ja elokuvasovitukset osoittavat Vainion olleen tietoinen ajan poikkitai-

³⁷ Hagfors 30.5.1970, TA. Tanssitapahtuman partituuri löytyy Elovirran happeningia koskevan artikkelin dokumentaatio-liitteestä. Esityksessä tematisoitui arkisuus ja sen lähtökohtana oli inhimillisen kokonaisvaltaisuuden ymmärtäminen. (Elovirta 1996, 83–84.)

³⁸ Modern Dance Night s.a.

³⁹ 1970-luvun puolella esimerkiksi Dan Graham teki performanssiesityksiä tanssija Simone Fortille ja Joan Jonas sisällytti projisointeja esityksiinsä. Yvonne Rainer ryhtyi 1970-luvun alussa kuvaamaan tanssia elokuviksi, joita itse luonnehti filmille kuvatuiksi koreografisiksi harjoitteiksi, jotka laajensivat hänen kiinnostustaan ruumiiseen ja sen liikkeeseen (Rainer 1974, 209).

⁴⁰ ”Iltamien” joukossa oli muun muassa Judson Dance Theaterin perustaneen Rainerin yhdessä minimalistikuvanveistäjä Robert Morrisin kanssa toteuttama esityskokonaisuus ”An evening of Talking and Dancing”, jonka kulun on rekonstruoinut Annika Öhrner (Öhrner 2016).

teellisistä kokeiluista ja pyrkineen aktiivisesti tuomaan uudenlaista ilmaisua myös suomalaiselle taidekentälle.

Keskustelu esityksen välittämisestä alkoi muotoutua jo 1960-luvulla tanssitaiteen ja television yhteistyössä. Kuvaavaa on, että ajan tanssikriitikot, kuten Raoul af Hällström ja Elisabet Valto, kirjoittivat päivälehtiin arvioita myös TV-baleteista. Valto pohti jo vuonna 1958 tanssin televisiototeutusten teknisiä haasteita esteettisen nautinnon aikaansaamisessa: miten liike oli sovittava pienempään tilaan ja kamera kohdistettava tanssijoihin oikeassa kulmassa. Ohjaajien tuli puolestaan ymmärtää tanssityyliä periaatteet. Tanssitaiteilijoita Valto kannusti kiinnittämään huomiota televisioon, jolla tulevaisuudessa saattoi olla oma balettinsa.⁴¹ Ulkomaisia ”nojatuolibaletteja”, TV-baletin tuottajia ja TV-koreografeja esitellessä kirjoituksessaan af Hällström hahmotti puolestaan koreografian ”televisionomaisuutta” eli tanssijoiden vähäistä määrää ja tanssin asettamista yksinkertaisia kulisseeja vasten. Televisiota varten tehdyn koreografian siirtäminen sellaisenaan näyttämölle olisi tuottanut katkonaisen ja pilkotun vaikutelman.⁴²

Aiheesta keskusteltiin yhä vuonna 1971 Kuopio tanssii ja soi -festivaalin kolme-päiväisessä TV-baletti -seminaarissa. Suomen Tanssitaiteilijain Liiton ja television musiikkitoimituksen yhteistyönä toteuttamaan tapahtumaan osallistui tanssijoita, koreografeja ja TV-ohjaajia. Sen käynnisti ruotsalaisen tanssija-koreografi Ivo Cramérin luento TV-baletista ja näyttämöteoksen siirtämisestä kuvaruudulle sekä valikoima TV-baletteja Suomesta, Ruotsista, Norjasta ja Länsi-Saksasta. Tapahtuman aikana nauhoitettiin myös kolme uutta tanssiteosta kuusiminuuttisiksi tanssielokuviksi: Riitta Degerholmin ohjaus Hannele Keinäsen koreografiasta *Samurai*, Irja Hagforsin *Leikki*, jonka televisiototeutuksesta vastasi Vesa Nuotio, ja Hannu Heikinheimon ohjaama Leena Ortolan *Aspiration to the Blues*.⁴³ Niistä ainakin Keinäsen tanssiteos sai televisioensi-iltansa saman vuoden syyskuussa. Arkistotallenne on säilynyt kuitenkin vain Ortolan koreografiasta, jossa naistanssijoiden liikkeen lomaan on leikattu välähdyksiä sota-aiheisista mustavalkopiirroksista.

Leikkausten ohella tanssin televisiosovittusten visuaalisia vaikutelmia tavoiteltiin esimerkiksi päällekkäisillä kuvilla, zoomauksella, lähikuvilla ja kuvakulman muutoksilla. Kuvaamalla tanssija valaisematonta taustaa vasten saatettiin häivytettyä tilan tuntu. Vaikka tanssiesityksiä välitettiin studiosta usein myös sellaisenaan, monet taltioinneista osoittavat pyrkimystä visuaaliseen ilmaisuun. Tällainen

⁴¹ Valto 18.3.1958, TA.

⁴² af Hällström 14.11.1961, TA.

⁴³ Räsänen 9.6.1971, TA; Televisio tekee balettia televisioon 9.6.1971, TA. Tanssitaiteen lisäksi teatteri etsi edelleen suhdettaan televisioon. Suomen Teatterikoulun korkeakouluosastolla käynnistettiin vuonna 1967 ensimmäinen TV- ja radiokoulutus, jonka painopiste oli taiteellisen ohjelmiston valmistusprosessissa dokumentaarisen sijaan (Teatterikoulussa alkoi televisio- ja radiokurssi 1.2.1967). Samoihin aikoihin Suomessa lisääntyi kiinnostus elokuvaan osana teatterilavastusta.



Kuva 7a. *Toiseen potenssiin*, 1968, tanssin televisiosovitus, YLE TV-ohjelma 2, ohjaus Jukka Sipilä, koreografia Riitta Vainio. Tanssijat: Riitta Vainio, Kirsi Arajärvi, Göran Löfström ja Pirjo Viitanen. Kuva: Ylen arkisto.

oli myös Vainion vuonna 1968 televisioitu koreografia *Yks' toiseen potenssiin*.⁴⁴ Alun perin vuonna 1964 näyttämöesitykseksi suunnitellussa, Kid Baltanin ja Tom Disseveltin elektroniseen sävellykseen tehdyssä koreografiassa tematisoitui koneen ja ruumiin kytkös. Tanssijoiden liikkuvista ruumiista rakentui ruksuttava ja pyörivä (ihmis)kone mekaanisine vipuineen, heilureineen ja rattaineen. Myös tietotekniikassa keskeinen kahden potenssi esityksen nimessä viittaa tekniikan maailmaan. Pekka Pöyry luonnehti arviossaan Vainion tanssiteosta ”nykyaikaisen yhteiskunnan automaation kritiikiksi tanssin keinoin” sekä automaatiota absurdissa valossa kuvanneeksi esitykseksi, jossa ”kauttaaltaan onnistunut valojenkäyttö saavutti [– –] suurimmat voittonsa” (Pöyry 24.11.1966).⁴⁵ Vainion näkemyksen mukaan moderni

⁴⁴ YLE:n TV-toteutuksen tekstiplanssissa nimenä on *Toiseen potenssiin*.

⁴⁵ Vainion tanssitaiteessa vaikutti uudenlainen ajatus tanssista esittävän sijaan tutkivana. Klassisesta baletista poiketen 1960-luvun moderni tanssi ei perustunut representaatioon, roolien ja tunnetilojen esittämiseen, vaan pyrki pikemmin psykologiseen yksilölliseen ajatusmaailman ilmaisuun ja ruumiille ominaisen liikkeen etsimiseen. Modernille



Kuvat 7 b–c. *Toiseen potenssiin*, 1968, tanssin televisiosovitus, YLE TV-ohjelma 2, ohjaus Jukka Sipilä, koreografia Riitta Vainio. Kuva: Ylen arkisto.

tanssi tuotti ”nykypäivää koskettelevia aiheita” ja uudisti kotimaista taidekenttää kokeellisella työskentelyllä liikkeen, äänen ja valon parissa.⁴⁶

Jukka Sipilän TV-ohjelma 2:lle ohjaaman *Toiseen potenssiin* -tanssiteoksen alussa tummaa taustaa vasten kuvatut yksityiskohdat solmituista köysistä muuntuvat kameran etääntyessä pyykkinaruksi ja edelleen tanssijoiden esiintymisasuiksi; hirttosilmukka Göran Löfströmille solmioksi ja solmitut jykevät köydet tanssiryhmän naisten hameiksi. Päällekkäisissä kuvissa ”automaatio” moninkertaistuu välillä villinä pyöriväksi koneelliseksi liikkeeksi ja purkautuu ajoittain orgaaniseksi, kuplivaksi vedeksi ja tanssijoiden vedenalaisiksi liikkeiksi. Solarisoinnilla ja himennyksin tyylytellyssä loppukohtauksessa tanssijat häipyvät ajan studiotekniikan mahdollistamalla kuvankäsittelyllä abstrahoituihin kuviin. Tanssin liikekielen ja leikkausten yhdistelmästä muovautui televisioidussa koreografiassa teollista koneaikaan visualisoiva kokonaisuus, joka lähikuvineen, rajauksineen, kuvaefekteineen ja päällekkäisine kuvineen viesti sekä tanssin että television keinoin.

1970-luvun vaihduttua moderni tanssi joutui väistymään yhteiskunnallisen realismin tieltä. Vainio toteutti vielä visualisoinniltaan kunnianhimoiset TV-koreografiat *Legenda eilisestä?* (1970) sekä *Hummarit ja Hammarit* (1972). Tuulikki Islanderin TV1:n Kulttuuritoimitukselle suunnittelema tanssiteos *Legenda eilises-*

tanssille tyypillisesti *Yks’ toiseen potenssiin* -teoksessa tanssittiin paljain jaloin vartalonmyötäisissä trikoissa, jotka Tiina Suhosen mukaan toivat kehon liikkeen esille enemmän materiaalina kuin roolissa tai tunnetilassa tanssivana ihmisenä (Suhonen 1997, 28).

⁴⁶ Vainio 20.11.1966, TA. Taiteidenvälisen työskentelyn ohella huomionarvoista on myös Vainion pyrkimys säännöistä improvisaatioon sekä katsojan osallistaminen. Suhosen mukaan Vainio alkoi vuonna 1968 järjestää tanssikoulussaan improvisointiin perustuvia ”iltatanssitapahtumia”, joissa myös katsojilla oli mahdollisuus päästä osaksi esitystä. (Suhonen 1997, 30; ks. myös Hagfors 30.5.1970, TA.) Arkisuuden ja sattuman kaltaiset 1960-luvun avantgardetaiteen uudet painotukset luonnehtivat myös Vainion työskentelyä.

tä? esitettiin ohjelman alkuteksteissä assosiaatioiksi Pauli Vuorisalon piirroksista ja maalauksista. Visuaalisilla rinnastuksilla leikitelleessä televisiotuotannossa tuntui yhä 1960-lukulaiselle taiteen murrokselle niin tanssissa, kokeellisessa teatterissa, happeningissa kuin kuvataiteessa keskeinen pyrkimys taiteidenvälisyyteen. Vainion tanssin paikoin itämaisesti tyylittely, paikoin jyrkän konemainen liikekieli rytmittyi Vuorisalon kuvien abstrakteihin yksityiskohtiin ja tanssin lomaan leikattuihin kuviin, joissa vuorottelivat sulava vesi, kukkivat omenapuut, työ metallivalimossa ja Otaniemen lämpökeskuksen laboratoriossa raksuttavat laitteet. Vainion tanssin, Vuorisalon piirrosten ja Risto Suurlan musiikin rinnalla niistä rakentui luonnon ja konekulttuurin dikotomiaa kuvaava kokonaisuus.

Vahvan nykyaikaisen naisen mallilla Vainio antoi panoksensa myös uudenlaisen naiskuvan muotoutumiseen. Tanssin tutkija Sally Banes painottaa varhaisen vapaan tanssin pioneerien merkitystä koreografisen uudistamisen ohella yhteiskunnallisten sukupuolinormien horjuttamisessa (Banes 1998, 123). Vainion koreografioissa lavalle astuivat hentojen ballerinojen sijaan voimakkaat, itsenäiset, rokkaavat ja seksuaaliset 1960-luvun naiset, jotka modernin tanssin kulmikkaalla liikekielellä uudistivat samalla tanssin estetiikkaa. Ajankuvaa Vainio etsi myös musiikkivalinnoilla. Kiinnostus musiikin uusiin ilmiöihin, jazziin ja elektroniseen musiikkiin, kulkee hänen tuotannossaan läpi 1960-luvun. Kotimaisten muusikoiden kanssa tekemänsä yhteistyön lisäksi Vainio käytti esityksissään muun muassa György Ligetin ja Kid Baltanin sävellyksiä. Television ideakilpailun ensimmäisen palkinnon vuonna 1971 voittaneen *Hummerit ja Hummarit* -koreografian Vainio toteutti Osmo Lindemanin elektroniseen musiikkiin. Kaksiosainen tanssiteos vei hummerien vedenalaiseen maailmaan ja ”hummareiden” juhlaan illanistujaisiin kristallikruunujen alla. Visuaalisia vaikutelmia tavoiteltiin kuvaheijastusten ja esiintyjien liikkeiden yhdistelmällä. Reijo Elon projisoinnit Kalevi Liskin näyttävissä lavasteissa lisäsivät hummereiden vedenalaisten kolojen satumaisuutta.

Vaikka Vainion edustama moderni tanssi sai klassisen baletin hallitsemalla tanssikäytännöllä ristiriitaisen vastaanoton⁴⁷, sen toisaalla saamasta arvostuksesta kertoo Vainion ja hänen tanssiryhmänsä esitykset erilaisilla uuden taiteen foorumeilla, kuten Ylioppilaiden taidetapahtumassa Turussa 1966 ja Espoossa 1968 tai Jyväskylän kesässä 1968.⁴⁸ Vainion työ oli tärkeä osa 1960-luvun taiteen murrosta, jossa uuden muodon etsiminen ja pyrkimys taiteidenvälisyyteen kytkeytyivät myös ajan uuteen mediaan televisioon.

Vaihtoehtoisten sisältöjen tuominen televisioon alkoi kiinnostaa taiteen tekijöitä 1960-luvulla, osin huolesta viihteellisiä ja homogeenisiä ohjelmasisältöjä

⁴⁷ Mainitsemisen arvoista lienee esimerkiksi se, että *Kotka*-soolo, jota sittemmin on pidetty jopa modernin tanssin merkkipaaluna, jäi ensiesityksessä Suomen Tanssitaiteilijain liiton koreografakilpailuissa vuonna 1962 vaille kriitikoiden huomiota (Rauhamaa 1996, 89).

kohtaan. Taustalla oli osin myös halu tavoittaa laajempaa yleisöä. Vaikka tämän ja edeltävän alaluvun esimerkit ovat enemmänkin yksittäistapauksia, kokeelliset televisiotuotannot havainnollistavat silti esitysten ja ”uuden median” yhdistelmien monimuotoisuutta taiteen historiassa. Ne ovat yhtä lailla teknistyvän kokemuspiirin haltuunottoa kuin juonne 1960-luvun taidekäsityksen muutosprosessissa, joka oli samanaikaisesti käynnissä niin musiikissa, kuvataiteessa, tanssissa kuin teatterisakin. Uusien ilmaisutapojen etsinnässä keskeisiä työkaluja olivat lajirajoja rikko-va taiteidenvälinen yhteistyö, mutta myös taiteen ja tekniikan dialogi. Keskustelu esityksen teknisestä toisintamisesta käynnistyi jo varhaisimmista balettelokuvista, vaikka esityksen tallentamisen ja välittämisen problematiikka oli toisenlainen kuin myöhemmin performanssiteiteessa. Televisioituissa tanssiteoksissa huomio kohdistui useimmiten uskollisuuteen ”alkuperäiselle” esitykselle ja koreografialle.

Esityslähtöisiä kokeellisia TV-tuotantoja toteutettiin Suomessa seuraavinakin vuosikymmeninä, usein juuri läheisesti tanssiin kytkeytyen.⁴⁹ Tarkastelen lopuksi kuitenkin kahta mediakriittistä videoteosta paria vuosikymmentä myöhemmin. Jos taiteilijoiden kokeellisia televisiotuotantoja 1960-luvulla motivoi uuden tekniikan innoittama televisioistudion ja -ohjelmatarjonnan valtaaminen, kuvaa seuraavia vuosikymmeniä paremmin vallan rakenteisiin kohdistuva vastakulttuurisuuden eetos. Tämä eetos konkretisoitui television kuvavirran haltuunottoon postmodernin kriittisessä hengessä. Suomalaisen videotaitteen pioneerin Marikki Hakolan Ylen kanssa yhteistyössä toteuttama televisiotuotanto ja videoteos *Lucy in the sky* (1990) sekä Ilkka Sariolan ja Teemu Mäen videoperformanssi *Anovisio telerexia* (1990) ulottivat keskustelun television sisällöistä myös kysymyksiin sukupuolesta ja kulttuurista.

⁴⁸ Uusi näkemys tanssista 28.10.1966; Reijonen 6.7.1968.

⁴⁹ Esimerkiksi Antero Takalan valokuvista animoitu TV-toteutus baletista *Romeo ja Julia* (1972) liittyy visuaaliseen kokeiluun tekniikan uusilla mahdollisuuksilla, ja siten jo hyvin toisenlaisiin pyrkimyksiin kuin 1960-luvun taiteellinen murros. Yleisradiossa kuvaajana työskennelleen Takalan *Romeo ja Julia* sai innoituksensa Kansallisoopperan baletista ja syntyi kiinnostuksesta tutkia ”valokuvan kerronnallisia ja dramaturgisia mahdollisuuksia” (Takala s.a.). Takala yhdisti studiossa valokuvatut Tero Harrin ja Ulrika Hallbergin tanssikohtaukset ja Veronassa kuvatut miljöökuvat Antero Honkasen Prokofjevin alkuperäismusiikkiin perustuvaan elektroakustiseen sävellykseen. Liikkeen tuntu tuotettiin pitkän valotusajan, värikäsittelyn, TV-kameran liikkeen, leikkausten ja ristikuviin keinoin. Viime silauksen audiovisuaaliselle kollaasille antoi YLE:n suunnittelulaboratoriossa kehitelty ”videoväritin”. Väri oli Takalan mukaan osa dramaturgiaa. (Takala 2005; Heikka 2010.) Hankkeeseen liittyvät valokuvat olivat vuonna 1974 esillä Taidesalonki Pinxissä. Yhdysvalloissa videotaitteen historiaan kuuluu yhtä lailla televisiotuottajien omia taiteellisia kokeiluja. Esimerkiksi bostonilaisella televisioasema WGBH:lla Fred Barzyk pyysi kameramiehiä tulkitsemaan videon keinoin Bostonin sinfoniaorkesterin esitystä vuonna 1964 lähetettyä Jazz images -ohjelmaa varten. WGBH:n kokeellinen ja innovatiivinen toiminta edisti myös varhaista videotaidetta. (Huffman 1987, 11; Meigh-Andrews 2006, 215–216.)

Postmoderneja vastastrategioita

Kathy Rae Huffmanin mukaan postmodernia tilaa leimaa taiteen suhde televisioon; televisio vaikutti merkittävästi taidetta 1980-luvulla tekeviin taiteilijoihin ja tarjosi postmodernille taiteelle laajalevikkisen populaarin viitekehysten (Huffman 1987, 8). Televisiosta tuli 1980-luvulla kriittisen tarkastelun kohde myös kotimaisessa videotaideteossa, Hakolan ohella jo varhain esimerkiksi Anneli Nygrenin ja Roi Vaaran teoksissa.⁵⁰ Tietovallankumouksen ajatukselle perustuva mediakritiikki oli jo kehittynyt pitkin 1970-lukua mediateoreetikoiden, kuten Buckminster Fullerin tai Marshall McLuhanin, innoittamana ja kasvoi yhdysvaltalaisessa kontekstissa videotaideteen ja -aktivismien keskuudesta. Samaan aikaan kun video alettiin mieltää omaksi taiteenlajikseen, riippumattomasta videotuotannosta kasvoi vastakulttuurinen liike, jossa videosta tuli väline haastaa television auktoriteettia viestinnässä ja kulttuurissa. Michael Shambergin vuonna 1971 ilmestynyt julkaisu *Guerilla television* (1971) antoi suunnan ”vasta-TV:n” pyrkimyksille horjuttaa kaupallistuneen ja esteettisesti köyhän massamedian auktoriteettia tietoisuuden ja todellisuuden muovaajana. (Boyle 1992, 67–69, 78–79.) Ajatus tiedotusvälineistä yksilön maailmankuvaa ja käyttäytymistä säätelevänä ”ideologisenä valtiokoneistona” (Althusser 1984, 100–101) sai laajan yleisön tavoittavan television näyttämään ideologisen vallankäytön keskeiseltä kamppailukentältä.

Suomalaiskriitikoista J. O. Mallander kirjoitti *Taide*-lehdessä TV-taiteilijoiden sukupolvesta ja ”esteettisen esiinmarssista elektronisissa tiedotusvälineissä” jo vuonna 1972 ilmestyneessä artikkelissa ”Televisiogerilla: ’Kaikki välineet kansalle’”. Hänen mukaansa kyse ei ollut taiteen välittämistä televisiolla, vaan välineen kaikkia mahdollisuuksia esteettisiin kokeiluihin kehittävästä uudesta kulttuurista. Mallanderin mukaan teknikoille häiriöt olivat vain työtaturmia ja oli siksi skandaali, etteivät kuvataiteilijat jo työskennelleet televisiossa. (Mallander 1972, 60.)

Tutkija Hannu Eerikäinen on tuonut esille varhaisen yhdysvaltalaisen videoaktivismien ja radikaalin videoliikkeen utopistisia piirteitä. Uusi väline mahdollisti subjektiivisen kokemuksen ilmaisun ja asettui sillä vasten yhteiskunnan suljettua

⁵⁰ Nygrenin viihdeteollisuudesta aiheensa saaneista teoksista ks. Kalha 1998. Nygrenin kaitafilmit ja videoteokset ammensivat aineksia muun muassa TV-sarjoista. Teoksissa *Rendes-vous with destiny* (1989), *Pursuit of Happiness* (1990) ja *Tilaus* (1993) sekä ”venäläis-amerikkalaisessa saippuaopperassa” *Katinkan tytär* (1994) aihepiiri vaihtui rock- ja fanikulttuurista TV-persooniin. Roi Vaara esitti samoihin aikoihin Arnhemissa Hollannissa performanssin *A painting to watch TV* (1991), jossa maalasi paletilla ja pensselillä varustautuneena jalustalle asetetun televisiomonitorin. Videoperformanssi *Ruutunelonen (The 4th Channel)* (1997) oli Vaaran kommentti tuolloin toimintansa aloittaneelle kaupalliselle televisiokanava Neloselle. Seppo Koskelan kanssa tehdyssä videoteoksessa *Tällainen kansa* (1983–1989) Vaara nielee lenkkimakkaraa ja antaa ylen. Teokseen on leikattu found footage -katkelmia amerikkalaisesta TV-saarnaajan puheesta.

mediajärjestelmää. Videogerillat olivat ”tajunnan vallankumouksellisia”, jotka vanhan järjestelmän kaatamisen sijaan pyrkivät uudenlaiseen elämäntapaan, jossa teknologia näyttäytyi uutena elinympäristönä ja kumouksellisen toiminnan ydinpaikkana. Videon poliittisen utopian korvasi myöhemmin vastatelevision utopia, jossa keskeiselle sijalle nousivat mediakritiikki ja vallitsevien olojen poliittinen analyysi. (Eerikäinen 1993, 173–178).

Tällaisen elämänmuotoa hallitsevan mediamaiseman valtaamisen kehyksessä voi tarkastella myös Suomen Taideakatemian koulun maalarilinjalta vuonna 1984 valmistuneen Hakolan videotaidetta, johon TV-kuvasto kuului alusta lähtien. Sonyn maahantuoajalla opiskeluaikana osaamisensa hankkinut taiteilija käytti television uutis- ja mainoskuvia jo lopputyönä toteuttamassaan installaatiossa *The Time is Right for...* (1984) ja editoi sen pohjalta kymmenestä monitorista rakentuvan ristimuotoisen videoveistoksen *PRE* (1984) Helsingin juhla viikoille. Kuvataidekriitikko Marja-Terttu Kivirinta kuvasi Vanhan ylioppilastalon galleriassa esitetyn ”surrealisen tv-ohjelman” syöksevän

[– –] yksiulotteisen tv-ihmisen miljöötä ikään kuin alitajuisen kameran kuvaamana. Tajunnan syvistä kerroksista virtaa värikuvaa vauhdikkaasti kuten liukuhihnalta – ihmisiä, ihmisiä, koneita, koneita, tv-kuvaa, mainoksia ja maailmanpoliittista arkipäivää” (Kivirinta, 1984).

Videoeditoinnin abstrahoisissa värikkäässä kuvakollaasissa jylläsi teollisten koneiden taukoamaton vauhti, jota katkoivat television kuvavirrasta poimitut mainokset ja uutiskatkelmat. Hakolan scratch-videossa kulutuskuultuuri virvoitusjuomista kahviin ja talomaaleista tietotekniikkaan rinnastui sodan kuvastoihin. Lopussa äänettömään merimaisemaan hiljenevän teoksen voi lähes lukea ekologiseksi kannanotoksi: alati pyörivä koneisto tuottaa hyödykkeitä kulutuksen tauottomaan tarpeeseen. Myös *Time is Right for* -teos rinnasti mainokset uutiskuviin villin rummutuksen jylistessä taustalle rytmiä. Coca Colan, kahvin, legopalikoiden, Esson logojen, risteilijöiden ja autojen väleihin lomittui viittauksia Ronald Reaganiin ja Irakin Iranin sotaan. Teoksessa elämäntapavalinnat kytkeytyivät Yhdysvaltojen osallisuuden öljyn ja kahvin tuottajamaiden konflikteissa, mikä pari vuotta Hakolan teoksen valmistumisesta äityikin Irangate-skandaaliksi. Amerikkalainen kaupallinen tyyli laajensi noihin aikoihin valta-asemaansa mediamaisemassa. Kansainvälisten satelliittikanavien MTV:n ja CNN:n kasvu merkitsi amerikkalaisen ”kulttuuriteollisuuden” jyrkää otetta myös 1980-luvun Euroopassa (Huffman 1993, 198).

Tietoyhteiskuntaa käsitteli myös neljälle tanssijalle sekä kahdelle laulajalle ja näyttelijälle suunniteltu, Helsingissä ja Tukholmassa esitetty multimediaperformanssi *PIIPÄÄ* (1987) ja siitä editoidut videonauhut *Cricket* (1988), *Gyrus* (1987–89) ja *Telephone* (1990). Hakolan mukaan *PIIPÄÄ* pohti ihmisen psyyken ja tietoyhteiskunnan suhdetta, minuuden rakentumista ja kuvien luotettavuutta (Kekäläinen &

Niemi 1989, 41). Videonauhojen esittelytekstit artikuloivat homogeenisoivan massaviestinnän ja yksilöllisyyden hankauspintoja ja pohtivat valtaa tuottavia kuvia sekä ihmistä medioiden välittämässä maailmassa.⁵¹ Hakolan varhaiset videot keskittyivätkin paljolti juuri tiedonvälitykseen jälkiteollisessa yhteiskunnassa. Vuonna 1989 antamassaan haastattelussa hän luonnehti sitä ”tärkeimmäksi aseeksi maailmassa”, joka ylläpitää ja oikeuttaa yhteiskunnallisia rakenteita (Kekäläinen & Niemi 1989, 41). 1990-luvun alussa Hakola pohti myös mediataiteen suhdetta massamediaan:

The use of an electronic medium in art ties the entire working process to media culture. [– –] An awareness of the nature of media culture and its potency as part of the power structure of society inevitably influences one’s thinking. [– –] The mass media constitute an ever accelerating wavefront where the structures of information become increasingly complex and the flood of messages drowns out the fundamental motives of communication. We have, in fact already gone under. We no longer wish to see the medium as a tool for communication - it has, indeed, become a message. The wave is in control of itself.⁵²

Median ohella Hakola kiinnostui opiskeluaikana performanssitaiteesta ja esitti itsekin kaksi maalausperformanssia.⁵³ Taideakatemiaan aikoihin liittyvät myös TURPPI-ryhmän performanssit, muun muassa videoperformanssit *Earth Contacts* (1982) ja Merikasarmin tiloissa kuvattu *Deadline* (1983).⁵⁴ Myöhemmässä tuotannossaan Hakola pysytteli itse kameran takana. Kiinnostus performanssiin, ruumiillisuuteen

⁵¹ Cricket, teoskuvaus, s.a., AV; Gyrus, teoskuvaus, s.a., AV; Telephone, teoskuvaus, s.a., AV.

⁵² Hakola 1992, 19.

⁵³ Lea Kantosen kanssa toteutetussa viisipäiväisessä esityksessä *Välitila* (1982) taiteilijat maalasivat Taideakatemiaan koulussa mustavalolampulla valaistussa esitystilassa spontaanien ruumiinliikkeiden jättämiä jälkiä (Kekäläinen & Niemi 1989, 40). Nimi kiteytti tekijöiden kiinnostuksen väliaikaisuuteen ja olemiseen erilaisissa fyysisissä, virtuaalisissa ja aistimellisissa tiloissa. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan järjestämän Taideopiskelijoiden maailmannäyttelyn avajaisiin Vanhalla ylioppilastalolla Hakola teki ”Turkan koulussa” opiskelleen näyttelijä Sari Mällisen ja Lilli Hammarin-Peltokorven kanssa performanssin *Homage á Hesekiel* (1983). Siinä taivaansinistä autoa lyötiin lekoilla ja roiskemaalattiin mustalla ja oranssilla samalla kun uuden ylioppilastalon ikkunasta luettiin megafoniin Hesekielin kirjaa. (Hakola 21.1.2013, RN.)

⁵⁴ Vuonna 1982 perustettuun ryhmään kuuluivat Hakolan lisäksi Lea ja Pekka Kantonen, Jarmo Vellonen ja Martti Kukkonen. Teoksia toteutettiin eri kokoonpanoissa. Lehtimäellä järjestetyssä Pohjoismaisessa kuvanveistosymposiumissa ”Kokeellinen ympäristö III” Hakola ja Kantoset esittivät performanssin osana Vellosten ympäristötäideteosta *Lepopaikka* (1982). Kontakti-improvisaatiolle perustuva esitys tutki ruumiin suhdetta luonnon ympäristöihin, maahan ja ympäristön liikkeeseen. Tilassa olemalla ja kävelemällä pyrittiin rakentamaan suhdetta ympäristöön ruumiillisesti ja moniaistisesti (Lea ja Pekka Kantosen haastattelu, 14.4.1998, KG). Lehtimäellä tallennettiin valokuvasarjaksi myös Hakolan performanssi *Muurahaiskuningatar* (1982).

ja ympäröiviin tiloihin vaihtui videotaitteeseen ja elektronisiin ympäristöihin, mutta esityslähtöisyys säilyi keskeisenä hänen toteuttamissaan multimediaperformansseissa, tanssivideoissa ja internetteoksissa.

1990-luvulla Hakola kiinnostui televisiosta taideteosten esityspaikkana ja levityskanavana.⁵⁵ Hänen ensimmäinen televisioteoksensa oli Itävallan television tilaama⁵⁶ *Stilleben – Milena’s Journey* (1989) Kaija Saariahon radiofoniseen *Stillebensävelteokseen*. Myöhemmin se versioitiin myös videoseinän ja -nauhan muotoon teoksena *Milena – Distanz* (1991–1992). Tarkastelen seuraavassa lähemmin Suomessa toteutettua televisioteosta *Lucy in the Sky* (1990), joka syntyi yhteistyössä tanssija Soile Lahdenperän ja äänisuunnittelija Martti Turusen kanssa. Se kytkeytyi hyvin toisenlaiseen ilmapiiriin kuin 1960-luvun televisiokokeilut. Postmodernismi, jälkistrukturalismi, kriittinen teoria ja psykoanalyysi suuntasivat kiinnostusta muun muassa subjektiteoriaan ja appropriatioon, ja taiteidenväliset, kollektiiviset tuotannot horjuttivat tekijä- ja välinekeskeistä taideteoriaa. Kuvakulttuuria tarkasteltiin entistä enemmän ideologioiden ja merkitysten kilpakenttänä.

Lucy in the Sky -teoksen kannalta olennaisia olivat myös mediateorian kytkökset feminismiin, joille etenkin brittilehti *Screen* tarjosi 1970-luvulta lähtien foorumin. Lehti julkaisi muun muassa Laura Mulvey’n klassikkotekstin ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), joka tarkasteli, miten massakulttuuri rakentaa naiseutta ja osoitti elokuvien naishahmoja miehisen katseen objektivoimina kohteina (Mulvey 1975). *Screenin* kirjoittivat myös monet feministisen taiteentutkimuksen pioneerit, kuten Linda Nochlin, Rosemary Betteerton, Abigail Salomon-Godeau ja Griselda Pollock. Naisen representaatioihin taiteessa, mainoksissa ja mediassa kiinnitettiin enenevässä määrin huomiota. *Lucy in the Sky* -teoksen feministinen sisältö oli Hakolan tuotannossa silti uutta. Vielä vuonna 1989 hän totesi haastattelussa, etteivät sukupuoleen liittyvät kysymykset olleet hänen teoksissaan keskeisiä (Kekäläinen & Niemi 1989, 43). Marja Sakarin mukaan politisoituneen 1970-luvun jälkituntumassa taiteilijat välttivät poliittista sitoutumista ja artikuloidummin feminististen teosten määrä lisääntyi vasta 1980-luvun puolivälin jälkeen (Sakari 2000, 116). *Lucy in the Sky* jatkoi sukupuolitematiikan kehityksessä kuitenkin luontevasti Hakolan aiempaa, tiedonvälityksen todenmukaisuutta ja valtaa käsittelevää tuotantoa.

Lucy in the Sky lähetettiin Taiteen laita -ohjelmasarjassa vuonna 1990. Ajankohtaisia kuvataideilmiöitä esitelleen sarjan jaksoihin sisältyi aikalaistaiteen doku-

⁵⁵ Vuoteen 1991 mennessä Hakolan teoksia oli esitetty Suomen lisäksi jo Itävallan, Englannin, Alankomaiden ja Unkarin televisioyhtiöissä (Lehdistötiedote, Marikki Hakolan, Raimo Uunilan ja Kimmo Koskelan Transparent-näyttely, 1991, KA).

⁵⁶ Landesstudio Oberösterreich (ORF), yksi Linzin elektronisen taiteen festivaalin Ars Electronican osarahoittajista 1980-luvun puolivälistä lähtien, tuotti festivaalille myös uusia televisioteoksia (Huffman 1993, 198).

⁵⁷ Taiteen laita -ohjelmasarjassa esiteltiin myös performanssitaiteilija Mox Mäkelän tuotantoa. Ohjaaja Tarja Strandenin Mäkelän kanssa käsikirjoittama osassa MOX, Mox

mentaation ohella myös uutta taiteellista tuotantoa.⁵⁷ Hakolan videotaidetta ja *Lucy in the Sky* -teoksen valmistusprosessia esitellyt neljäs osa Lucy ja linkkitorni raotti verhoa myös teoksen tekniseen toteutukseen. Lahdenperä tanssi lasivyä vasten kuvattiin tallenteeksi, josta syntyi väriavainnuksella taiteen ja median naiskuvia tutkiva scratch- ja tanssivideo: Hakola editoi Lahdenperän liikkeen taideteoksista ja Ylen TV-lähetyksistä koostamaansa kuvakollaasiin. Siinä tuntemattomat naisvangit, -sotilaat ja -työläiset, äidit, mannekiinit ja stripparit rinnastuvat ajan tunnetuihin valtanaisiin kuten Margaret Thatcheriin ja Raisa Gorbatsšovaan, viihteestä tuttuun poliitikko Cicciolinaan tai elokuva- ja televisioviihteen tähtiin Marilynistä Lenita Airistoon.⁵⁸ Taiteen historian naiskuvat Allen Jonesin sadomasokistisista huonekaluveistoksista Yves Kleinin *Anthropometry*-teoksen uudelleentoteutuksiin lomittuivat osaksi ääniraidan alleviivaama keskustelua ”poliittisesta järjestelmästä ja pornografiasta”. Kuva-aineiston Hakola etsi nainen-hakusanalla Yleisradion arkistosta (Tarkka 1992, 31).

Lahdenperän tanssiva keho pelkistyi *Lucy in the Sky* -videossa ääriiviivaksi. Hakola täytti sen ulkopuolen naista kuvaavalla taide- ja mediakuvastolla ja sisäpuolen kuvilla naisen ”biologisesta elinkaaresta”.⁵⁹ Ultraäänikuvien sydämensykkeen, synnytyksen ja lasten kasvatuksen rinnalle asettuivat taiteen äitihahmot Neitsyt Mariasta lapsia suojeleviin enkeleihin. Kollaasimainen kuvakooste kävi rinnastusten ja kuvapaljouden keinoin keskustelua naisen ruumiista ja kulttuurisesti tuotetuista sukupuolirooleista. Kerrostuvien, päällekkäisten ja toisiinsa lomittuvien elektronisten kuvien volyyymi osoitti tietoyhteiskunnan tuottamien naiskuvien vaikutusvaltaa.

muun muassa istuu kahvilassa, vastaanottaa ruskeakääreisen paketin ja perkaa sen sisältä paljastuvan savustetun silakan; leikkelee kirjoituspöydällä portaiden alla teksteistä sanoja ja lukee jäljelle jäävän ääneen; soittaa vedessä kelluvalle kirjoituspöydälle paperinivaskan, työntää veneen pois, askartelee kuvakorteilla ja päästää lopuksi taivaalle ilmapalloon kiinnitetyn tähtisadetikun. Ilkka-Juhani Takalo-Eskola toteutti 1990-luvulla Strandenin ja Tuula Karjalaisen 1970-luvun taidetta käsittelevään TV-ohjelmaan ”Eilispäivän sika – tämän päivän pekoni” performanssiversion valokuvasarjasta *Rysäpoika* (1965), jossa Takalo-Eskola istui rysässä saaren rannassa. Takalo-Eskola maalasi vuosikymmenen lopulla aiheesta myös akryylimaalauksen. (Takalo-Eskola s.a., 1, KG.)

⁵⁸ Hakolan työskentelylle ominaisella tavalla materiaaleista rakentui myös toinen samanniminen teos, 11 monitorista, 4 videonauhasta, diaprojisoinneista ja suoramonitoroidusta kuvasta koostuva installaatio *Lucy in the Sky*, joka oli vuonna 1991 esillä Muu ry:n galleriassa VR:n makasiinissa Helsingissä. Saman teeman varioiminen eri teoksissa läheni Hakolan mukaan kerronnallisen elokuvan sijaan kuvataiteen tai kekeellisen elokuvan menetelmiä (Hakola 21.1.2013, RN). Hakolan, Raimo Uunilan ja Kimmo Koskelan video-, dia- ja valokuvainstallaatioita ja videonauhoja esitelleessä Transparent-näyttelyssä (24.2.–17.3.1991) Titanik-galleriassa Turussa, oli seuraavana vuonna esillä myös kolmen diaprojektorin installaatio *Flying Lucy*. (Teosluettelo, Marikki Hakolan, Raimo Uunilan ja Kimmo Koskelan Transparent-näyttely, 1991, KA). *Lucy in the Sky* -projektin kuva-aineistoja projisoitiin pleksilevyjen läpi.

⁵⁹ Hakola 21.1.2013, RN.

Tanssivan naisfiguurin ääriviiva syntyi tekstigeneraattorin toimintoja ”väärinkäyttämällä”. Vaikka sisältö oli Hakolalle muotoa ja välinettä tärkeämpi⁶⁰, hänen varhainen tuotantonsa on kotimaisen videotaiteen historiassa myös kokeilua television esteettisillä mahdollisuuksilla. Sonyn koestudion käyttömahdollisuus aikana, jolloin videotaiteen koulutusta ei Suomessa vielä ollut tarjolla, antoi tilaisuuden tutkia ja nauhoittaa signaalin häiriöiden esteettisiä vaikutelmia. Sähköisissä virheissä sekoittuivat Hakolan mukaan materiaalinen ja symbolinen – analogisen signaalin häiriöt ja se millaisia kuvia häiritään.⁶¹ *Lucy in the Sky* haastoi sukupuolen esitystapoja massamediassa välineen ja viestin yhdistelmällä. Stereotyyppisistä naiskuvista editoitu scratch-video kävi television ohjelmavirtaa vastaan sen omin aseina.

Hakolan pelkisti Lahdenperän fyysisen ruumiin editoinnin keinoin kaksiulotteiseksi kuvaksi ruudun pinnalle. Tanssi lasilevyä vasten tuotti videokuvaan läpinäkyvän seinämän korostaen katsojan fyysisistä välimatkaa ruudun naiseen. Tietoyhteiskunnan kritiikin keinot ovat teoksessa hyvin toisenlaiset kuin Ilkka Sariolan Teemu Mäen avustamana toteuttamassa videoperformanssissa *Anovisio telerexia* (1990). Hakolan editoimalla rakentaman teoksen värikylläiseen kuvarunsauteen verraten *Anovisio telerexian* monotoninen realismi, vähäinen editointi ja tarkoituksellisen amatöörimäinen esitystapa asettuvat lakonisesti vasten televisioviihteen nopeampoisista kuvavirtaa. *Lucy in the Sky* -teoksen julkisista televisiolähetyksistä poimittujen kuvien sijaan *Anovisio telerexia* kuvasi television katsojan yksityistä tilaa.

Videotaiteen historian alkuvaiheisiin liittyi keskustelu videon ”intiimiydestä” ja ”välittömyydestä”, jonka esimerkiksi taidekriitikko Bruce Kurtz yhdisti ”The Present Tense” -artikkelissaan televisioon: elokuvateatterin julkisesta ja yhteisöllisestä katselutilanteesta poiketen videoita ja televisiota katsottiin kotien yksityisissä tiloissa (Kurtz 1976, 235). Myös taidekriitikko David Antin piti videota ja televisiota sekä tekniikoina että katsomiskulttuureiltaan niin läheisinä, että enin osa 1970-luvun videotaiteesta oli palautettavissa suhteeseensa johonkin television ominaispiirteistä (Antin 1976, 181). *Anovisio telerexia* rakentui videolle dokumentoidun teon ja elämäntapakritiikin yhdistelmästä. Sariolan käsikirjoittaman videoperformanssin perustana on nauhan alussa kuvattu ”rituaali”:

A RITUAL
17 DAYS WITHOUT FOOD
DAILY RUNNING TILL
EXHAUSTION
NOURISHMENT FROM TV
10 KG AND LIES LOST

⁶⁰ Ks. esim. Kekäläinen & Niemi 1989, 41; Hakola 21.1.2013, RN.

⁶¹ Hakola 21.1.2013, RN.

Kameran edessä seisoo tyhjässä tilassa suurikokoinen alaston mies. Kongin äänen rytmittämä video kuljettaa läpi kolmatta viikkoa kestäneen rituaalin. *Anovisio telerexia* ei kuitenkaan kuvaa itse näännyttävää juoksua, vaan viittaa siihen dokumentoimalla ruumiillista muutosta. Teoksen perustana oli Sariolan mukaan silti todellinen seitsemäntoista päivän paasto, lenkkeily ja päivittäin taltioitu kuvamateriaali.⁶²

Ruumiilliset muutokset, laihduttaminen ja pitkään vain nuorten naisten oireiluksi mielletty anoreksia liittävät myös *Anovisio telerexian* keskusteluun sukupuolittuneista ruumiinkuvista. Toteutustapa muistuttaa Eleanor Antinin valokuviksi tallennettua performanssiteosta *Carving: A Traditional Sculpture* (1972). Antin dokumentoi ruumiinsa muutoksen dieetin aikana päivittäin neljältä suunnalta. Teos käsitteli ideaalisia naiskuvia ja naisen ruumiista taiteen materiaalina mukailemalla kuvanveistomenetelmää, jossa kuvanveistäjä työstää muodon esiin kiveä kiertämällä. Sariolan ja Mäen teoksessa kongin ääni kuljetti puolestaan maskuliinisten taistelulajien kurinalaisuuden, painonpudotuksen ja kivunsietokyvyn maailmaan.

Ideaalisia miesruumiita muokkaava kehonrakennus ja ruumiin ja mielen hallintaa tavoitteleva karateharrastus antoivat Sariolalle ja Mäelle aineksia useisiin taideteoksiin.⁶³ *Anovisio telerexiassa* Sariolan alaston, oireileva ruumis kuitenkin etäännyy sotataitojen miehisistä mielleyhtymistä. Vastustajaa vahingoittavista taistelulajeista poiketen teoksen rituaali murjoo masokistisesti Sariolan omaa ruumista. Teoksessa keskeinen kamppailukenttä on television kuvavirta ja taisteluparinsa tuottama halu. Sariolan annettua teoksen lopussa ylen televisiomonitorin ylle nauhalla käynnistyy mainosten iloisen levoton ääniraita. Globaalin talouden ja kapitalismin rakenteellisen väkivallan kritiikistä tunnettu Mäki vertasi myöhemmin vallan huomaamattomien toimintamekanismien uhreja vallitsevaan kauneuskäsitykseen samastuvaan anorektikkoon:

Rakenteellisen väkivallan uhri ei usein tiedä edes olevansa uhri, tai jos tietää, häneltä puuttuu kyky artikuloida vammansa, koska vallitseva kieli on väkivallantekijän kieli. Ja koska rakenteellisen väkivallan tekijä ei tiedä tai usko olevansa riistäjä, ei hänen kielessään ole myöskään tilaa uhrin äänelle. Anorektikko on aseeton ja äänetön. Valtavirran kauneuskäsitysten nielaiseminen omiksi tarkoittaa altistumista kauneuskäsitysten takana oleviin arvoihin, jotka

⁶² Ilkka Sariolan haastattelu, 14.11.1994, KG; Sariola 13.6.2018, RN. Vaikutelmaa todella tapahtuneesta rituaalista painottavat myös teoksen lopun tekstit: ”ANOVISIO TELEREXIA / RITUAL PERFORMED / 28.11.–15.12.1989. / BY ILKKA SARIOLA”.

⁶³ Muun muassa Sariolan Kroppsnära-kiertonäyttelyssä videona ja installaationa esillä ollut *Livets vagga* -performanssi (1996) perustui karateen ja lapsuudenmuistoon. Näyttelykatalogissa Sariola kertoo karateharrastuksen olleen hänelle selviytymiskeino, tapa etsiä identiteettiä sekä sielun ja ruumiin yhteyttä. (Abildgaard [toim.] 1996, 55.) Mäen tuotannossa karate ja kehonrakennus kytkeytyvät kuva-aiheina usein rakenteellisen väkivallan tai minäkuvan tarkasteluun.

palvelevat jonkun toisen, markkinoijan, hallitsevan luokan, luokkayhteiskunnan kurinpidon – päämääriä. (Mäki 2002, 34.)

Anovisio telerexian voi tulkita rakentavan kuvaa yksilöön huomaamatta kohdistuvista vallan mekanismeista. Oireilevasta ruumiista ja syömishäiriöstä muotoutuu teoksen mediakriittisessä kehyksessä viittaus television voimaan homogenisoida maailmankuvaa: kuvavirran tuottamaan haluun eksessiivisesti reagoiva media-anorektikko ahmii äänettömänä television tarjontaa. Kameran zoomatessa mustavalkoisen kohinan ja vatsansisällön täplittämään ruutuun ”ahmisen” mielihyvä vaihtuu alakuloiseen tyhjyyteen.

Anovisio telerexian pelkistetty, todellisuuden ”sellaisenaan” esittävä esitystapa lähenee uuden aallon elokuvien yhteiskuntakriittistä, riisuttua realismia ja niiden transgressio ajan pienen budjetin underground-elokuvan nihilististä estetiikkaa.⁶⁴ Sariolan ja Mäen kulttuurihegemoniaa ja konformismia vastaan pyristelevä kulttuurikritiikki toteutui varhaisissa videoteoksissa useimmiten shokeeraavin ja rajoja ylittävin keinoin. Kuvottava, epämukava ja ahdistava olivat *Anovisio telerexian* synkässä maailmankuvassa välineitä ilmaista kokemusta television kiiltävien kuvien takana ja paljastaa dysfunktionaalinen oireileva yksilö television välittämien illuusioiden varjoissa.

Niin Hakolan kuin Sariolan ja Mäenkin tietoyhteiskunnan valtarakenteita kommentoivat teokset voi ajatella osaksi televisiotaitteen ”toista aaltoa”. Varhaisten 1960-luvun kokeilujen jälkeen uudelleen virinneestä kiinnostuksesta television 1980-luvulta lähtien kertoivat useat taiteen ja television suhdetta kartoittavat näyttelyt.⁶⁵ Riippumattoman videon lisäksi television toteutettiin uusia hankkeita oletettavasti uudenlaisen televisiotekniikan, kuten väritelevisiion ja satelliittilähetysten innoittamana.⁶⁶ Hakola toteutti 1990-luvun alussa vielä elektronisen mediaympä-

⁶⁴ 1980-luvun amerikkalaisen transgressiivisen elokuvan tyylikeinoista ks. Sargeant 2008 [1995].

⁶⁵ Queens Museum New Yorkissa järjesti vuonna 1986 näyttelyn Television’s Impact on Contemporary Art ja Amsterdamin Stedelijk Museum yhdessä Los Angelesin nykytaiteen museon kanssa vuonna 1987 näyttelyn The Arts for Television. Niitä seurasi Stedelijk Museumin Revisions: Art Programmes of European Television Stations. Wienin taidehallin TeleVisions: Kunst sieht fehrn vuosina 2001–2002 kertoo aiheeseen kohdistuneesta kiinnostuksesta myöhemminkin.

⁶⁶ Riippumattomat tuotannot saivat jo 1970-luvulla tilaa television ohjelmasisällöissä. Saksassa lähetettiin vuodesta 1970 alkaen viikoittain *Das Kleine Fernsehspiel* -ohjelmaa ja Belgiassa vuodesta 1975 lähtien kuukausittaista *Vidéographie*-sarjaa. *Vidéographie* laajeni myöhemmin komissioituiksi televisiosisällöiksi, joissa television laitteistot, tekninen osaaminen ja lähetykset annettiin taiteilijoiden käyttöön (Huffman 1987, 13). Yhdysvalloissa kaapelitelevisio tarjosi 1970-luvulla vaihtoehtoehdon kaupallisille antennilähetyksille (Boyle 1992, 69). Ensimmäinen kaupallinen satelliitti INTELSAT I mahdollisti tietoliikenteen Euroopan ja Yhdysvaltojen välillä kesäkuusta 1965 alkaen ja taiteilijat tarttuivat nopeasti myös sen ilmaisumahdollisuuksiin. Ensimmäi-

ristön kieltä, estetiikkaa ja sisältöjä tutkivan laajahkon televisiotuotannon *Helsinki Mediascape*, joka lähetettiin 24.8.1994 suorana helsinkiläisen Kulttuurikeskus Stoan lavalta.⁶⁷ Sen kuusi esitystä tarkastelivat elektronisia ääni- ja esitysympäristöjä muun muassa etäteknologian, interaktiivisuuden ja sinistudiotekniikalla toteutetun videolavastuksen keinoin.⁶⁸

Vaikka televisiota kehitettiin taiteen kontekstina, välineenä ja kohteena jo 1960-luvulla ja työhön tarttuivat tekijät, joiden taiteellinen työ muualla oli tunnustettua, taiteilijoiden televisiotuotannot ovat jääneet taidehistoriankirjoituksen katveisiin. Edellä mainituista televisioiteoksista vain Takalan *Romeo ja Julia* kuuluu Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin. 1960-luvun kategorisesti hahmottuvassa taidenäyttelyssä yksittäisiä, poikkitaiteellisia kokeiluja taideinstituution sijaan massamediaaksi ja populaarikulttuuriksi mieltäytyvässä televisiossa, ei ollut helppo ajatella taiteena. TV-happeningin, ja Vainionkin televisiotuotantojen, voi kuitenkin katsoa olevan osa televisiosisältöjen tuottaman kulttuurihegemonian kritiikkiä, joka kasvoi täyteen mittaansa 1980- ja 1990-luvun videoteoksissa. Uusien ilmaisukeinojen etsimisen ohella niin ”taidetelevision” kuin vasta-TV:n massamedian vaikutusvaltaan kohdistama vastustus on olennainen osa yhteiskuntakriittisen ja kokeellisen videotaitteen historiaa.

nen satelliitin välittämä performanssiesitys oli Douglas Davisin *Seven Thoughts* (1976). Niin ikään Kasselin vuoden 1977 ”Mediadokumentasta” lähetettiin suorana Nam June Paikin, Charlotte Moormanin, Joseph Beuysin ja Davisin avajaisperformanssit. Paik toteutti 1980-luvulla taidehankkeinaan monia muitakin satelliittilähetyskäs: *Good Morning, Mr. Orwell*, samanaikaisesti Pariisissa ja New Yorkissa uudenvuodenpäivänä 1984 toteutettu ”installaatio”, välitti yli 25 maahan Merce Cunninghamin tanssia, Laurie Andersonin esityksiä ja Paikin osin reaaliajassa toteuttamaa videografiikkaa. Samana vuonna saksalaisessa *Bei Bio* -ohjelmassa nähtiin suorana lähetyskäs Paikin tanssi-installatio, johon kuului interaktiivista videota sekä reaaliaikaista videoeditointia. (*Good Morning, Mr. Orwel*, NBK; *Bei Bio. Gespräche und Music live*, MFF). Korean, Japanin ja Yhdysvallat satelliitin välityksellä vuonna 1986 kytkenyt *Bye Bye Kipling* tematisoi puolestaan idän ja lännen välistä yhteyttä.

⁶⁷ *Helsinki Mediascape* järjestettiin osana kansainvälisen elektronisen taiteen ISEA'94-symposiumin ohjelmaa. Tavoitteena oli kehittää taidealojenvälistä mediataiteen opetusyhteistyötä. Hakolan Kroma Productions -tuotantoyhtiön, Yleisradion Radio- ja televisioinstituutin, Teknillisen korkeakoulun, Teatterikorkeakoulun, Taideteollinen korkeakoulun, Sibelius-Akatemian ja Kuvataideakatemian yhteiseen ponnistukseen osallistui 70 taideopiskelijaa ja 40 media-alan osaajaa. (Hakola 1994, 3; Helsinki Mediascape, YLE.)

⁶⁸ Hakolan hankkeen toinen osa, 52-minuuttinen TV-dokumentti *Mediascape – a journey to media landscape* ensiesitettiin 15.3.1996 tuolloin vielä Ateneum-rakennuksessa toimineessa Nykytaiteen museossa.

IV Esineestä tapahtumaan

Tässä luvussa tarkastelen teoskäsitteen muutosta tarkkarajaisesta esineestä ajalliseksi ja tilalliseksi tapahtumaksi 1960-luvun kokeellisessa taiteessa. Suomessa toteutettiin vuosikymmenen kuluessa useita happeningeja, nykytanssi etsi identiteettiään tanssitaiteena ja nuori säveltäjäpolvi kokeili perinteistä konserttimuotoa haastavilla esitysten, improvisaation ja notaation muodoilla.¹ Osoitan käsitystavan vähittäistä muutosta kahdenlaisen aineiston avulla. Aloitan tarkastelemalla vuosikymmenen jälkipuoliskon poikkitaiteellisia esityksiä. Varhaisin esimerkeistäni on Finnish Design Centerissä Kaartinkadulla vuonna 1965 toteutettu esitys, joka yhdisti ranskalaisten François ja Bernard Baschet'n ääniveistöksillä tuotettua musiikkia tanssiin ja runoon. Eri taiteenlajeja yhdistelivät myös Amos Andersonin taidemuseon Sähkö-shokki-illassa vuonna 1968 esitetyt ”Konerunot” sekä vuonna 1971 taltioitu esityskokeilu Dimi-baletti. Niistä kummassakin käytettiin Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitoksella toimineen Erkki Kurenniemen kehittämää DIMI-O -syntetisaattoria.

Kokeellisen teatterin, happeningin ja musiikin tekijöiden edistämien poikkitaiteellisten esityskokeilujen rinnalla ajatus taideteoksesta valmiin lopputuloksen sijaan muuntuvana ja ympäröivään todellisuuteen kytkeytyvänä prosessina alkoi tuntua sähkökineettistä taidetta koskevassa kuvataidekeskustelussa. Kineettinen veistos konkretisoi siirtymää esineestä speaktaakkeliin: dia- ja elokuvaprojisoinnit, värikalvot, perforoidut levyt sekä keinotekoisien tai luonnonvalon heijastukset laajensivat taideteoksen sitä ympäröivään tilaan. Teoskokemuksena kineettinen veistos läheni esitystä. Taiteen ja teknologian kytköksiin erikoistuneen estetiikan tutkija Frank Popperin mukaan audiovisuaaliset kokeilut ja pyrkimys tuottaa moniaistisempia kokemuksia johtivat kokonaisvaltaisempiin teoksiin, samalla kun kybernetiikka, elektroniikka, televisio ja teolliset, plastiset tai elokuvalliset ”multippelit” kavensivat taiteen ja tieteen välimatkaa. Hänen mukaansa moniaistisuus ja katsojan osallistaminen kertoivat esteettisten arvojen radikaalista muutoksesta; taiteilijasta oli tulossa tutkija ja katsojasta teoksen esiintyjä, toimija tai osallistuja. (Popper

¹ Kokeiluja tehtiin varsinkin vuonna 1957 perustetun Suomen Musiikkinuorison piirissä. ”Lastenkamarikonserteista” ja Sabotaashikonsertista sekä Donnerin happeningeista ks. Heiniö 1989, 25–28, 35–39, 42–44.

1968, 190, 198, 200, 202, 212.)² Kuvataidekirjoittelussa kineettisiä veistoksia verrattiinkin usein tanssiin ja teatteriin. Luvun loppussa analysoin, millä tavoin ajattelutavan muutos näkyy ajan kuvataidekeskustelussa. Taideteoksen käsitystavan lisäksi kineettistä taidetta sekä taiteen ja teknologian suhdetta koskevassa keskustelussa nousi esille myös uudenlaisia tapoja ajaella tekijyyttä ja taiteen tehtävää.

1960-luvun poikkitaiteellisia ja moniaistisia taiteen tekotapoja voi tarkastella osana uuden etsintää taiteen eri aloilla. Tilalliset ja tapahtumalliset teokset lisääntyivät lyhyellä aikajänteellä eri puolilla maailmaa. Uudenlaista ajattelua edustivat esimerkiksi Gutai-ryhmän maalausaktiot Japanissa, Wienin aktionistien rituaaliset esitykset, Fluxus-liikkeen konsertit ja festivaalit, Allan Kaprow'n happeningit, George Brechtin tapahtumat (*event*) tai taiteidenväliset esitykset Black Mountain Collegessa ja Judson Dance Theaterin piirissä. Käsitys taideteoksesta tekijän intention konkretisoivan lopputuotteen sijaan sattumanvaraisena, muuntuvana tapahtumana muotoutui 1950- ja 1960-luvuilla keskeisellä tavalla myös kuvataiteessa. Esimerkiksi Kaprow siirtyi abstraktista maalauksesta ensin Jackson Pollockin ja Robert Rauschenbergin innoittamaan ”aktiokollaasiin”, projisointeja ja elektronista ääntä sisältäviin tilateoksiin (*environments*) ja lopulta happeningeihin, joihin Kaprow'n teoskäsityksessä sisältyivät niin aika, tila, äänet, tuoksut kuin osallistujien toimintakin (Kaprow 1966, 44–46; [1966], 164–165, 184, 191, 195–196).³

Assemblage, Environments & Happenings -kirjassa (1966) Kaprow hahmotteli maalauksen käsitettä laajentavia tekotapoja. Niille oli hänen mukaansa ominaista jatkuva muutos, katoavat materiaalit ja korvattavissa olevat osat, jotka olivat lopputomasti järjestettävissä uudennlaisiksi kokonaisuuksiksi. Taideteos ei ollut milloinkaan valmis, vaan tauotta muuntuva tapahtumien kollaasi määrättyssä tilassa ja tietyllä aikavälillä. Se oli itseorganisoituva tapahtuma, jonka osat asettuivat uudelleen monin eri tavoin. Tällainen ajattelutapa merkitsi myös uudenlaista käsitystä tekijyydestä; taiteilija ei ollut enää yksin vastuussa luomistyöstä, vaan yleisö ja ympäröivät olosuhteet olivat osallisia teoksen rakentumiseen. (Kaprow [1966], 159, 167–169, 172, 176, 195, 198.)

Uudenlaisen teoskäsityksen taustalla olivat John Cagen kokonaiseen taiteilijasukupolveen vaikuttaneet ajatukset sattumanvaraisuudesta (*chance*). Ne levisivät

² Taidehistorioitsija Jack Burnham julkaisi kirjan kineettisestä veistotaiteesta samana vuonna 1968 kuin Popper, ja päätti sen Popperin (1968, 190, 202, 212) tavoin huomioon kineettisen taiteen esityksellistymisestä ja responsiivisista systeemeistä (Burnham 1968, 359–363). Myöhemmin Rosalind Krauss tarkasteli mekaanisia veistoksia tai esitysten elottomia objekteja esiintyjinä tai ympäröivää tilaa teatterillistavina käytäntöinä kirjansa *Passages in Modern Sculpture* (1977) luvussa ”Mechanical Ballets: light, motion, theater” (Krauss 1981, 204–221, 229, 236–237).

³ Kaprow'n *Assemblage, Environments & Happenings* -kirjan kuvakooste antaa hyvän kuvan New Yorkin kulttuurikentän happeningien yhteydestä juuri kuvataiteen tekotapoihin (Kaprow [1966]).

New Yorkin The New School for Social Researchin kokeellisen musiikin kursseilta Cagen oppilaiden, Kaprow'n ja muun muassa Brechtin ja intermediataiteen pioneeri George Dickien, taiteelliseen ajatteluun. Käsitys teoksesta taiteilijan ilmaisuna sai ajan taiteessa rinnalleen toisenlaisen ajatuksen ei-intentionaalisesta teosprosessista. 1960-luvun kokeellista taidetta tutkineen taidehistorioitsija Julia Robinsonin mukaan tekijä saatettiin kuvataiteessa häivyttää monin ajallisuutta, sattumanvaraisuutta ja jatkuvaa muutosta korostavin menetelmin, kuten partituurin kaltaisella maalauksella tai mekaanisella toistolla, antamalla maailman lyödä teokseen leimansa. (Robinson 2012, 159, 163; Robinson 2009, 79–82.)⁴

Cagen käsityksessä korostui teoksen hetkellisyys. Darmstadtissa vuonna 1958 pitämässään luennossa Cage luonnehti esitettyä sävellystä ainutkertaiseksi prosessiksi, jota ei voinut sen enempää tallentaa kuin toistaa:

A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance since that performance cannot be grasped as an object in time. A recording of such a work has no more value than a postcard; it provides a knowledge of something that happened whereas the action was a non-knowledge of something that had not yet happened. (Cage 1996 [1958], 707.)

Ajatus sattumanvaraisuudesta liittyi Cagella menetelmiin, joilla teoksesta rakennettiin ennalta määrittämätön tilanne. Esimerkiksi tunnetussa sävellyksessä *4'33"* (1952) taiteilijan intentio väistyi Robinsonin mukaan löydettyjen äänten tieltä. Esitystilanteen äänistä muodostui sattumanvarainen ja jatkuvasti uusiutuva tapahtumallinen teos, joka salli tekijyyden myös kokijalle. (Robinson 2012, 159, 163; Robinson 2009, 80.) Brecht hahmotteli sattumanvaraisuuden vuonna 1957 kirjoittamassaan *Chance Imagery* -tekstissä materiaalisiksi tai alitajuisiksi prosesseiksi, joissa teoksen muoto kehkeytyy taiteilijan hallitsematta. Hän etsi ilmiölle vastineita niin itämaisestä filosofiasta kuin tieteellisen ajattelun muutoksesta ja hahmotti sen varhaisia ilmentymiä dadan ja surrealismin automaatiassa. Sattumanvaraisen valikoitumisen menetelmä koski hänen mukaansa niin säveltäjän äänten kokonaisuutta,

⁴ Robinsonin mukaan Cage toimi aktiivisesti muiden alojen taiteilijoiden kanssa ja rinnasti kokeellisen säveltämisen menetelmänsä muiden taiteiden tekoprosesseihin varmistuen uudenlaisten käsitystapojen leviämisen laajalle. Yksi esimerkki sävellyksen tai musiikkiesityksen käsitteellistämistä tapahtumaksi Cagen jälkeisessä musiikki-teoriassa oli James Tenneyn käsite ”Klang”, jolla Tenney tarkoitti äänten kokonaisuuden muodostamaa tapahtumaa. Tenneyn Klang erosi Douglas Kahnin mukaan äänten suhteiden muodostelmana kuitenkin Cagen näkemyksestä, jossa korostui äänistä itessään muodostuva moninaisuus. (Tenney 1988 [1964/1977]; Kahn 2013, 246.)

tanssijan liikettä ja rytmiä, maalarin väriä ja kuvapintaa, kuvanveiston plastisuutta kuin runoilijan kieliaainestakin. (Brecht 1966, passim, ks. erit. 5, 11–12, 24.)

Taideteoksen käsitystavan muutos nousee esille myös taiteen, tieteen ja teknologian vuorovaikutukseen liittyvissä keskusteluissa. Jack Burnham hahmotteli kirjassaan *Beyond Modern Sculpture* (1968) taideteosta pysyvän ja tarkkarajaisen esineen sijaan systeeminä 1960-luvun taiteen uusissa käytännöissä. Kokeelliset ja aineettomat teokset, kuten kineettinen, kyberneettinen tai valo- ja ympäristötaide, tilateokset, multimediaesitykset ja happening osoittivat hänen mukaansa teknologisen muutoksen avaamaa uutta paradigmaa ja enteilivät systeemiestetiiikkaa. Systemi oli Burnhamin mukaan osista rakentuva kooste, jota luonnehtii väliaikaisuus ja paikattomuus ja jonka toiminta on elävän kaltaista. Sillä oli mitattavia reaktioita ja luonnon kaltaisia piirteitä, kuten itseorganisoituminen, sisäinen tai ulkoinen liike, kasvu ja kuolema. Hänen mukaansa siirtymässä esinekeskeisestä systeemiin suuntautuvaan kulttuuriin oli oleellista ”tapa, jolla asiat tehdään”. Omistettavat esineet olivat korvautumassa uudennlaisilla sosiaalisen vuorovaikutuksen tavoilla sekä ihmisen ja koneen symbioosilla. (Burnham 1987/1968, ks. erit. 10–13; Burnham 2015 [1968], 112–113.)

Burnhamin kirjoitukset tuovat esille luonnontieteen ja yhteiskuntateorian systeemiajattelun peilautumisen taideteoksen käsitteeseen ajanjaksona, jolloin avoimia systeemejä ja dynaamisia, vuorovaikutteisia prosesseja hahmoteltiin niin kybernetiikassa, informaatioteorioissa kuin eliöiden ja ympäristöjen vuorovaikutusta tutkivassa ekologiassakin.⁵ Taiteen uudet suuntaviivat eivät silti rajautuneet vain teoksen tapahtumalliseen muotoutumiseen, vaan myös käsitys teoskokemuksesta oli muuttumassa. Mediatateen pioneeri Otto Piene kirjoitti vuonna 1967 taideteoksen lähestyvän kokijaa usein tavoin fyysisesti katsojaan osuvana valona tai katsojan sisäänsä sulkevana äänenä.⁶ Formalistiseen taidekäsitykseen tuolloin kohdistunutta painetta osoittaa hyvin taidekriitikko Michael Friedin samana vuonna julkaisema kiivas puheenvuoro kuvataiteen ”teatterillisuudesta”. Friedille se merkitsi taiteen rappioutilaa. Hän kiisti katsojan ja taideteoksen kohtaamisen merkityksen ja uskoi vakaasti taide-esineen erillisyyteen sen kokemistilanteesta.⁷

⁵ Burnhamin kirjoituksissa lähtökohtana on taiteen ja tekniikan yhdistelmä, mutta taiteen tekotavat moninaistuivat muutoinkin edeltävän vuosikymmenen lopulta lähtien. Kiinnostus kohdistui esimerkiksi luonnonmateriaaleihin, löydetyihin esineisiin (*objets trouvés*), hetkellisyyteen ja entropiaan. Maataiteen ja happeningin rinnalla niin intermedia kuin teknologiaa vieroksuva Arte Poverakin suuntautuivat esineistä kohti prosessia ja tapahtumaa.

⁶ Kineettisiä kuvia 1970, 8.

⁷ Fried 1998 [1967], 153–154, 159–160, 163. Taidekriitikko Clement Greenberg käsitti abstraktin taiteen vapauttaneen taiteen ulkopuolisesta merkitysisällöstä ja pelkistäneen sen olemuksen välineen ominaisuuksiin. Esittävyden sijaan maalausta määritteli hänen mukaansa kaksiulotteinen kuvapinta. Greenbergin ”välinepesifistä” tuli yksi formalistisen taideteorian keskeisistä käsityksistä. (ks. Greenberg 1988, 271–273, 275.)

Hanna Johansson on luonnehtinut huomion siirtymistä teoksen, tilan ja katsojan välisiin suhteisiin taiteen ”tilalliseksi käänteeksi”, jonka käsitteellistämiseksi hänen mukaansa myös Merleau-Pontyn kirjoituksilla oli keskeinen rooli. *Phénoménologie de la perception* -teoksen kääntäminen englanniksi vuonna 1962 tutustutti monet yhdysvaltalaiset taiteilijat ja kriitikot Merleau-Pontyn ajatteluun ja vaikutti myös muun muassa Friedin kritisoimiin minimalisteihin. Käännöksen ilmestyminen ajoittuu murrosvaiheeseen, jolloin modernin taiteen paradigmoja alettiin haastaa uusilla taidemuodoilla. (Johansson 2009, 42–46.)

Merleau-Ponty hahmotteli näkevän ja näkyvän suhteen vastavuoroisuutta ontologisemmin keskeneräiseksi jääneessä *Le Visible et l’invisible* -teoksessa. Se käännettiin englanniksi kuitenkin vasta vuonna 1968. Maailmasta erillisen havaitsevan subjektin sijaan hänen myöhäinen ajattelunsa keskittyi ruumiidenväliseen olemiseen. Havaitseva ruumis on osa maailman *lihaa*, sisältyy näkyvän spektaakkeliin. Näkevää ja näkyvää ei voi erottaa toisistaan, sillä aistiminen on myös aistittavana olemista: ruumiillinen subjekti on osa näkyvää maailmaa, siihen kietoutunut. Havaitseminen on kahdensuuntaista liikettä, jossa sekä näkevä että näkyvä muovaavat toisiaan. Maailma ei ole vain subjektin havainnon kohde, vaan myös maailma katsoo takaisin, viettelee ja valloittaa. (Merleau-Ponty 1968 [1964], 133–139, 142–143.) Merleau-Ponty myöhäinen, subjektin ja objektin erillisyyttä haastava filosofinen ajattelu oli tietoista myös systeemiteoriasta – esimerkiksi *L’Œil et l’Esprit* -essee (1964) viittaa eksplisiittisesti kybernetiikkaan ja informaatioteoriaan. Ei olekaan lainkaan vaikeaa ajatella hänen filosofisten käsitystensä resonoineen 1960-luvun tapahtumasta, tilanteesta, vastavuoroisuudesta ja sattumanvaraisuudesta kiinnostuneen taiteellisen ajattelun kanssa.

1960-luvulla tekniikka oli osa prosessia, jossa esinekeskeinen teoskäsitys antoi tilaa vuorovaikutteisen ja tapahtumallisen systeemin mallille. Keskeinen kiinnostuksen kohde tässä luvussa tarkastelemisiani esimerkeissä on siksi taiteen, tieteen ja teknologian vuorovaikutus. Esityksen tallentamisen ja välittämisen sijaan niissä korostuu ajatus taideteoksesta hetkellisenä ja ainutkertaisena tapahtumana. Rinnastamalla poikkitaiteelliset esitykset sähkökineettiseen taiteeseen on mahdollista tuoda esille, millaisissa käytännöissä ja keskusteluissa käsitys pysyvästä ja tarkkarajaisesta taideteoksesta alkoi säröillä.

Esiintyjän ja tekniikan vuorovaikutusta – kuten tämän luvun esimerkeissä sähköisesti moduloitua ääntä tai ruumiin liikkeen tuottamia kuvia – käytettiin myöhemmin dramaturgisena keinona multimediaperformansseissa, vuorovaikut-

Fried itse luonnehtii ristiriitaa (minimalismin) teatterillisuuden ja (modernin maalaustaiteen) kuvallisuuden välillä jopa aistimellisuuden alueella käytäväksi sovittamattomaksi sodaksi, ja teatterillisuutta uhaksi kaikelle taiteelle. Taiteen ainoaksi selviytymismahdollisuudeksi jäi Friedin mukaan siten teatterin lyöminen. (Fried 1998 [1967], 160, 163–165).

teisissa installaatioissa ja digitalisoituvassa esitystaiteessa. Kiinnostus tekniikkaan esityksen osana virisi kuitenkin jo 1960-luvulla taiteen, tieteen ja teknologian lähen-
tymispyrkimyksissä niin Suomessa kuin Manner-Euroopassa ja Yhdysvalloissakin. Tarkastelen ruumiin ja tekniikan kytköstä kolmelta suunnalta. Konerunoissa tek-
niikka ulotti esiintyjän ruumiin kapasiteettia, kun taas DIMI-O -esitykset avaavat
mahdollisuuden pohtia myös ihmisten ja koneen esiintymistä yhdessä. Kineettises-
sä taiteessa puolestaan katsojan ruumiista tuli osa teoksen projisoimaa, äänestä tai
valosta rakentuvaa tilallista tapahtumaa. Tarkastelemini esimerkkeihin liittyy si-
ten ei-inhimillisten koneiden, laitteiden, ohjelmien tai järjestelmien toimintaa, jota
Jon McKenzie nimittää ”tekniikan esityksiksi” (*technological performance*). Ilmais-
viittaa tekniikan suorituskykyyn tai sen tuottamiin ennakoiviin, mitattaviin ja arvi-
oitaviin vaikutuksiin. Esityksen käsitteellä kuvattiin McKenzie mukaan jo varhain
yhteiskunnallisia ilmiöitä teatteri- tai tanssiesityksiä laajemmin.⁸ Tekniikka yhtenä
esityksen ”toimijoista”, kuten tämänkin luvun esimerkit osoittavat, oli yksi taiteelli-
sen tutkimisen ja kokeilemisen juonteista jo 1960-luvulla.

Laajentuvia kapasiteetteja

Sähkö-shokki-ilta 9.2.1968 Amos Andersonin taidemuseossa oli osa Eino Ruutsalon
sähkökineettistä taidetta esitelleen Valo ja liike -näyttelyn oheisohjelmaa. Täydell-
le salille yleisöä esitettiin elektronista musiikkia sekä Claes Anderssonin ja Kalevi
Seilosen lausumia Konerunoja, joissa puheääntä moduloitiin Kurenniemen kehiti-
tämällä äänigeneraattorilla.⁹ Suomeksi ja ruotsiksi lausuttujen runojen foneettiset
ominaisuudet sekoittuivat niissä ”sähkö-ääni-koneella” lisättyihin elektronisiin ää-
niin ja kaikuefekteihin. Tallentamatta jäänyttä, ääneen perustuvaa esitystä on mah-
dotonta kuvata, mutta jotakin voi päätellä sen fragmentaarista jäljistä. Ruutsalon

⁸ Kulttuuristen esitysten (*cultural performance*) kuten teatterin tai aktivismin elävien, ruumiillisten ja muutokseen tähtäävien ilmaisujen rinnalla esityksen käsitteellä alettiin sotien jälkeen kuvata työsuorituksia (*organizational performance*) sekä tekniikan toimintaa. Nämä kolme esityksen käsitteen käyttötapaa tuottivat McKenziin mukaan jo kylmän sodan aikana esitystutkimus (*Performance Studies*), työn tuottavuuden ja järjestämisen tieteet (*Performance management*) sekä elektroniikan ja telekommunikaatioteknologian tutkimus (*Tekno-Performance*) paradigmat. (McKenzie 2001, passim, ks. erit. 16, 130–131; teknologisen esityksen käsitteestä tarkemmin ks. 10–12, 95–120.)

⁹ Kuljuntausta 2002, 629; Ojanen & Suominen, 18. Kalevi Lappalaisen runoesityksiä kuultiin nauhalta. Ekstro Records julkaisi vuonna 2013 CD-levynä Sähkö-shokki-illan harjoituksissa kaikulaiteena käytetylle kelanauhalle tallentuneet äänet ja Konerunot. Ruutsalo koosti harjoitusten taltiointista ääniraidan elokuvaansa *Runoja 60-luvulta* (1987). Varsinaisessa tapahtumassa esitetyistä Konerunoista ei tiedettävästi ole olemassa tallennetta. (Home 2013.) Marja Kyllösen *Ilta-Sanomissa* julkaistusta arviosta voi päätellä monien harjoituksissa testattujen katkelmien olleen silti samoja (Kyllönen 10.2.1968).

näyttelyn ja sen oheistapahtumien suunnitelma osoittaa tekijöiden kiinnostusta tilakokeiluihin äänellä ja näyttelytilan akustiikalla. Sen mukaan ”[k]aiutinten välityksellä (mahdollisuuksien mukaan stereofonisena) kaikuva äänimateriaali toimii äänellisenä taustana ottaen kontaktia muuhun alati liikkuvaan konstruktion”.¹⁰ Ruutsalo oli kiinnostunut rakentamaan näyttelystään kokonaisuuden, johon sisältyivät sekä teokset että näyttelytila (Maunula 11.2.1968). Myös Konerunot muotoutuivat äänitapahtumina esiintyjien äänen, yleisön ja esitystilan akustiikan suhteiden sattumanvaraisuudesta.¹¹

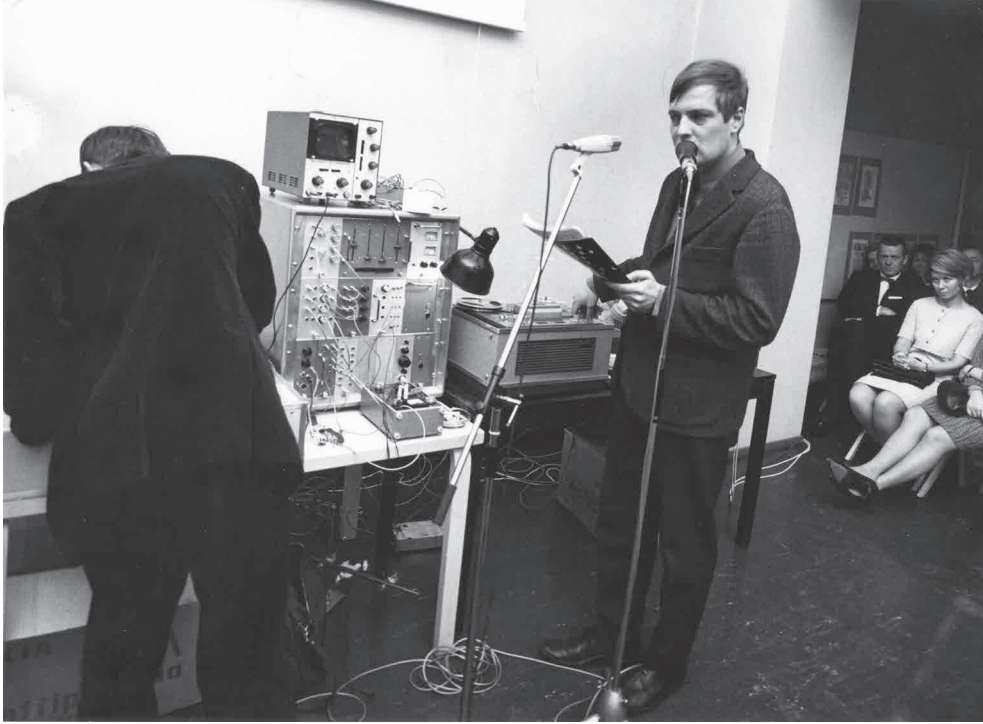
Päivän Sanomien uutisoinnissa Anderssonin, Lappalaisen ja Seilosen moduloitujen runojen ennustettiin hajoavan koneen kautta taivaan tuuliin (- RK - [1968], AA.) Kurenniemi sen sijaan kertoi *Nya Pressenin* toimittajalle jännittävänsä, millaiselta puhe ja runo sähköiseksi moduloituina esityksessä kuulostavat.¹² Sähköshokki-illassa läsnä olleen jazz-kriitikon ja *Rytmi*-lehden tuolloisen päätoimittajan Atte Blomin mukaan vaikutelmaa hallitsivat feedback, kaikuefektit ja vääristymät, työstettiin sitten Bachia tai lausuttuja runoja. Tekninen prosessointi muodosti hänen mukaansa niin runojen muodon kuin sisällönkin, jopa häiritsevässä määrin. Blom arvosteli tilaisuutta tarpeettomasta koneromantiikasta ja uuden tekniikan mystifioinnista. (Blom 11.2.1968.) Samankaltainen ajatus riittämättömästä taiteellisesta sisällöstä toistui usein muissakin uutta tekniikkaa käyttäneitä teoksia koskevissa arvioissa.

Konerunot ilmentävät aikakautta, jolloin nopea tekninen kehitys muutti käsitystä ihmisen toimijuuden mahdollisuuksista. Kirjassaan *Toinen sukupuoli* (1949) Simone de Beauvoir kuvasi tekniikan välineeksi, jolla ihminen ulottaa otettaan maailmasta; ”käsi tarttumiseen soveltuvine peukaloineen ylittää itsensä apuvälineessä, joka moninkertaistaa sen voiman” (de Beauvoir 2009 [1949], 122–123). 1960-luvulla maailmankuvaa mullistivat monet teknologiset innovaatiot: televisio ja tietoliikennesatelliitit kutistivat maapallon maailmankyläksi, Eisenhowerin ajatushautomo kehitti Arpanetia ja avaruusmatkailu avasi kokemuspiiriä maan ulkopuolelle. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla saatiin ensimmäiset kuvat Marsin pinnalta, Eagle laskeutui kuuhun ja televisio välitti ensimmäisen kuukävelyn suoraan olohuoneisiin. Kokemus ajasta ja tilasta, kuten filosofi Paul Virilio *Pakonopeus*-kirjassaan kirjoitti, oli kulku- ja tietoliikennevälineiden nopean kehityksen myötä voimakkaasti muuttumassa (Virilio 1998 [1995]).

¹⁰ ”Kineettinen näyttely”. S.a., AA.

¹¹ Mikko Ojasaen mukaan varmuutta siitä, käytettiinkö esityksessä stereoääntä tilavaikutelman rakentamiseen ei ole, eikä kaiutinten asetelua voi päätellä valokuvadokumenttiosta. Tekijöiden osoittama kiinnostus tilamusiikkiin tekee jonkinlaiset tilakokeilut äänellä hänen mukaansa kuitenkin todennäköisiksi. (Ojanen 2014, 6.)

¹² Utställning i rörelse, ljus och ljud 17.1.1968.



Kuvat 8 a–b. Sähkö-shokki-ilta, Amos Andersonin taidemuseo, 9.2.1968. Kuva: Amos Andersonin taidemuseo.

Merleau-Ponty kuvasi ruumiin hahmoa (*schéma corporel*) koskevissa huomioissaan, miten instrumentista tulee osa eletyn ruumiin dynaamista hahmoa suuntaututtaessa kohti maailmaa.¹³ Esimerkkeinä hän käytti sulkahattuista naista ja sokean keppiä. Nainen tuntee samalla tavalla käsiensä kuin hattunsa sulan sijainnin ja säilyttää liikkueessaan turvallisen etäisyyden asioihin tilassa. Sulka ei ole enää kohde, jonka volyymin voi päätellä vertaamalla sitä toisiin, vaan tietynlainen tarve vapaalle tilalle. Myöskään sokealle keppi ei ole enää havainnon kohde, vaan tuntoaistin laajentuma. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 162–166.) Merleau-Ponty käsitti tietoisuuden ruumiilliseksi asioita-kohti-olemiseksi, kykenemiseksi ajattelemisen sijaan. Kuvamalla ruumiin hahmon dynaamisuutta hän pyrki selventämään, miten havaitseva subjekti jäsentää ympäröivää todellisuutta ja ymmärtää oman paikkansa maailmassa. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 158–161.)

Vielä 1960-luvulla suhtautumisessa tekniikan mahdollisuuksiin tuntui valistusajoilta asti periytyvä optimistinen kehitysusko. de Beauvoirin ja Merleau-Pontyn

¹³ Ruumiin motorisesta intentionaalisuudesta ja ruumiin hahmosta Merleau-Pontyn ajattelussa ks. tarkemmin luku 6.



tekniikan kuvauksia mukaillen myös Konerunojen teknisesti välitettyä puheään-tä voi tarkastella osana esiintyjän dynaamista ruumiin hahmoa ja suuntautumise-na maailmaan. Don Ihde, jonka tekniikan filosofiaa hahmotteleville kirjoituksille Merleau-Pontyn ajattelu tarjosi lähtökohdan, kiteytti saman seuraavasti: tekniikka lisää ruumiin kapasiteettia, voimaa ja kykyjä muuntuen osaksi havaitsevaa ja toi-mivaa ruumiillista subjektia (Ihde 1990, 73–77). Konerunojen moduloidun äänen voikin tulkita tavaksi käsitellä taiteen keinoin ihmisen ja tekniikan ruumiillista kyt-kökstä. Merleau-Pontyn mukaan uuden instrumentin omaksuminen on ruumiin tietoa; muutosta olemassaolossa, subjektin voimaa laajentaa maailmassa-olemistaan (Merleau-Ponty 2008 [1945], 166).

Sähkö-shokki-illan Konerunot olivat esiintyjien, teknisesti välitetyn äänen ja museon akustisen tilan suhteista muotoutuvia ainutkertaisia esityksiä, jotka horjut-tivat esinekeskeistä käsitystä taideteoksesta. Ne tarjoavat myös esimerkin notaation ja esityksen – runotekstin ja ääneen lausutun runon – suhteesta tapahtumallisessa teoksessa. Ennalta laaditusta runotekstistä ja esitystilanteesta moduloidusta äänes-tä muotoutui museon akustisessa tilassa sattumanvarainen, ainutkertainen äänita-pahtuma.

Koneiden tanssi

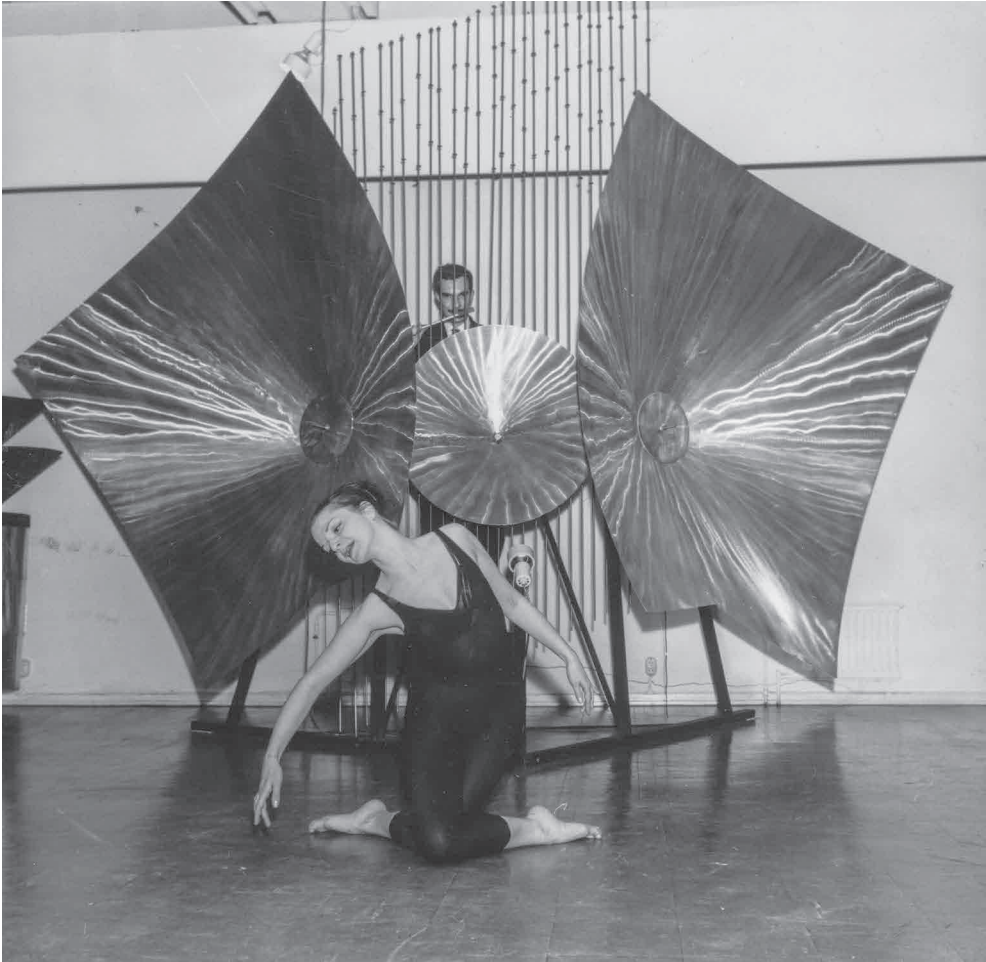
Tarkastelen seuraavassa kahta kokeellista poikkitaiteellista esitystä. *Jag, du, han* -esitys Finnish Design Centerissä maaliskuussa 1965 yhdisti toisiinsa kuvataidetta, tanssia, kirjallisuutta ja musiikkia; Yleisradion studiolla syyskuussa 1971 kuvattu dokumentti ”Dimi-baletti” puolestaan improvisoitua tanssia ja elektronista ääntä. Hahmottelen niitä seuraavassa osana taideteoksen käsitteen 1960-lukulaista muutosta, jossa keskeisiä pyrkimyksiä olivat tapahtumallisuus, taiteiden raja-aitojen ylitykset sekä taiteen ja tieteen dialogi. Kriitikko Pekka Suhosen mukaan Suomessa oltiin vuosikymmenen puolivälissä jo hyvin tietoisia taiteen avartumisesta, vaikka konkreettiset toteutukset vielä jäivätkin vähäisiksi (Suhonen 24.3.1965). Yhdessä tekeminen kohdisti huomion yksittäisten taiteenlajien jatkuvuuden sijaan myös siihen mitä nousi lajikategorioiden väleistä.

Lilla Teaternin ja Nykytaide ry:n yhteistyönä toteuttama *Jag, du, han* oli yksi varhaisista poikkitaiteellisista teatterikokeiluista Suomessa. Se toteutettiin François ja Bernard Baschet’n soivia veistoksia esitelleen näyttelyn yhteyteen. Vivica Bandler ja Göran Schildt tutustuivat veljesten teoksiin edeltävänä syksynä Louvressa ja käynnistivät järjestelyt niiden saamiseksi näytteille Suomeen. Kasarmikadulle tuotuja veistosinstrumentteja esiteltiin päivälehtien lisäksi TV2:n Tuntosarvet-ohjelmassa.¹⁴ Kuvanveistäjä François’n ja insinööri Bernardin rakentamat veistosinstrumentit olivat jo itsessään ”kokeiluja kahden taidelajin raja-alueella”, kuten Schildt näyttelyn katalogissa kuvaa. Visuaalisesti näyttävät, materiaalien värähtelyyn ja kaikupohjiin perustuvat veistokset soivat koskettamalla tai koputtelemalla niitä jousilla, lasisauvoilla tai märin sormin. Ääniveistosten tavoitteena oli osallistaa myös katsoja teoksen syntyprosessiin. Yleisö oli François Baschet’n mukaan näyttelyn pääosan esittäjä ja samalla sen ”luova taiteilija”.¹⁵

Akustisia ääniveistoksia käytettiin 22.3.1965 esityksessä, jossa yhdistyivät kuvanveisto, ääni, proosa ja esittävät taiteet. Kaisa Korhonen, Bo Samuelsson ja ruotsalainen tanssija Annelise Frankfurt esiintyivät kokeellisten instrumenttien rinnalla Otto Donnerin orkesterin soittaessa ääniveistoksia. Baschet’n veljekset olivat toteuttaneet yhteistyössä säveltäjä François Machen ja tanssija Francine Coursangen kanssa jo edeltävänä vuonna *Mache ballet* -esityksen, jossa ääntä veistoksilla tuottivat kuitenkin tanssijat itse (Baschet 2017, 145). Finnish Design Centerin esityksessä Korhonen lausui äänten säestämänä Bo Carpelanin tekstiä samalla kun Frankfurt,

¹⁴ Taidekriitikko Jaakko Lintinen muistelee Vivica Bandlerin ja Göran Schildtin tarjonnan Baschet’n veljesten soivia veistoksia näytteille Ateneumin taidemuseoon jo vuonna 1964. Teokset eivät tuolloin sopineet museon näyttelyohjelmaan vaan esitettiin seuraavan vuoden maaliskuussa tapahtuman muodossa Kaartinkadulla. (Lintinen 2001, 47.) Veljesten ääniveistoksia oli samana vuonna esillä Tukholman Moderna Museet’ssa, Osllossa sekä New Yorkin MoMA:ssa.

¹⁵ François & Bernard Baschet [1965], KG; Jylhä 20.3.1965.



Kuva 9. Annelise Frankfurt ja Otto Donner, *Jag, du, han*, 22.3.1965, Finnish Design Center. Kuva: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Pekka Suhosen sanoin, ”liiteli mustissa trikoissaan mitä ihmeellisimmät hatut (tyystin epäsymboliset) päässään esiin ja runo huomasi myös hänet”.¹⁶

Kolmesta monologista koostuva Carpelanin ”jag du han. skulpturalt ljudspel”-käsikirjoitus on säilynyt Vivica Bandlerin arkistossa. Esityskokonaisuuden dramaturgiasta ei muutoin juurikaan löydy tietoa.¹⁷ Bandlerin mukaan esitys oli välittömästi ihmisten kesellä tapahtuvaa avointa teatteria, jossa esiintyjä ei enää ero-

¹⁶ Scultpurinstrument senaste franska nytt 11.3.1965; Suhonen 24.3.1965.

¹⁷ Carpelanin käsikirjoitus sisälsi monologit tanssijalle, Kaisalle ja poplaulajalle. Siitä käy myös ilmi, että illan esityskokonaisuuteen on kuulunut useampia tanssiesityksiä. (Carpelan s.a., SLSA.)

tettu yleisöstä, eikä tapahtumaa ympäristöstä (Lintinen 2001, 47–48). Bandler oli kiinnostunut kokeellisesta teatterista myös amerikkalaisen happeningin hengessä. Suhonen luonnehtikin esitystä arviossaan kategorioita ylittäväksi happeningiksi, joka ajoittain olisi jopa kaivannut ”etäisempää ja lavastetumpaa miljöötä” (Suhonen 24.3.1965). Tanssija Margaretha von Bahr yhdisti esityksen arviossaan tekniikan aikakauteen ja pohti ”veistoksellista ääninäytelmää” seuraavasti:

En märklig värld är det vi lever i. Astronauter svävar i rymden och nyuppfunna musikinstrument gör intryck av att hänga fritt omkring i rummet och suggererar fram en närmast kosmonautisk atmosfär (von Bahr 24.3.1965).

Bahrin kommentti antaa viitteitä esityksen ”avaruudellisista” tunnuista. Baschet’n veljesten soivat veistokset voi jo sinänsäkin ajatella 1960-lukulaiseksi ”insinööritaitteeksi”. *Keskisuomalaiseen* kirjoittamassaan arviossaan Kari Jylhä luonnehti niitä insinööritaidon ja taiteellisen vaiston risteymiä, joilla oli ”visuaalisesti kiehtovat muodot ja sisässään kosmiset äänet”. Katsoja-kokija oli soivien veistosten ”luomisessa” konkreettisesti mukana. (Jylhä 20.3.1965.)

Vielä olennaisemmalla tavalla ruumiin ja tekniikan kytkökseen perustui Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella työskennelleen Erkki Kurenniemen ja Riitta Vainion yhteistyönä syntynyt Dimi-baletti, joka toteutettiin Kurenniemen suunnittelemana, optisella käyttöliittymällä varustetulla DIMI-syntetisaattori DIMI-O:lla (Digital Music Instrument, optical input). Videokamerasta, TV-monitorista, kosketinyksiköstä ja muistista koostuva laite muunsi muistiin tallennetun graafisen aineksen ääniksi, visualisoi koskettimilla soitetun musiikin graafiseksi notaatioksi monitorille tai rekisteröi kameran kuvaaman liikkeen ääniksi ja visuaalisiksi muodoiksi.¹⁸ Dimi-baletti oli tanssijan ja elektronisten laitteiden vastavuoroisuutta. Vainion kehonliike muuntui DIMI-O:lla ääniksi, yhtä aikaa tanssin säestykseksi ja notaatioksi.

Kurenniemen videouriksi kutsumaa laitetta esiteltiin Elonkorjaajat-ryhmän ”Elonkorjuupäivä”-tapahtumassa Vanhalla ylioppilastalolla Helsingissä 26.5.1971 heti soittimen prototyypin valmistuttua. Tapahtuman muuhun ohjelmaan kuului muun muassa elokuvaa, diakollaaseja, videosittely sekä paneelikeskustelu ”videotelevisiosta”.¹⁹ Vanhalla DIMI-O vastasi Jaakko Vartian tanssin liikkeisiin muuntamalla ne

¹⁸ Laitteen toiminnasta antaa hyvän käsityksen Mika Taanilan kokoama dokumentti-elokuva *The Dawn of DIMI* (2003). Kurenniemi kuvasi soitinta itse *Musiikki*-lehden artikkelissa (Kurenniemi 1971, 40–41).

¹⁹ Kulttuurikalenteri 21.5.–3.6.1971, HYY. *Uuden Suomen* mukaan ”diakollaasit” näyttelyyn toteuttivat Maria Laukka, Philip Donner, Olli Lyytikäinen, Jaakko Vartia ja J. O. Mallander (Uusi taiteilijaryhmä järjestää Elonkorjuujuhlan 26.5.2017). Hannu Eerikäisen mukaan nähtävillä oli myös Nam June Paikin videonauhoja (Eerikäinen 2007, 86).

ääniksi ja elektroniseksi notaatioksi. Myös yleisö pääsi säveltämään ”kävelymusiikkia” (Hämäläinen 1972, 36).²⁰ Tapahtumasta julkaistiin tuoreeltaan kaksi kuvaa *Taide*-lehdessä. Raimo Hämäläisen *Tekniikan Maailman* artikkeli videouruista viittoili vuoden kuluttua jo ”kummalliseen multimediataiteen maailmaan”, jossa yhdistettiin taidemuotoja, välitettiin informaatiota eri aisteille ja käytettiin myös tietokonetta (Hämäläinen 1972, 34–36). Viisi vuotta myöhemmin Antero Kare yhdisti laitteen videotaiteeseen julkaisemalla Vanhan esityksestä *Taide*-lehdessä kuvan ulkomaisia videoperformansseja ja -installaatioita käsitelleessä kirjoituksessa. Kuvateksti painotti videota esityksen osana sekä mahdollisuutta havaita tanssijan ruumiin liike, videokuva ja liikkeen synnyttämä musiikki lavalla yhtä aikaa (Kare 1977, 40).²¹

DIMI-O soveltoi Kurenniemen mukaan nauhalle säveltämiseen tai esitysinstrumentiksi, ja mahdollisti vaikka ”partituurin maalaamisen” kuljettamalla valopistettä kameran edessä. Soittimen kiinnostavimpana käyttömahdollisuutena hän näki kuitenkin sen soveltamisen kokeilevassa elokuvassa, baletissa, teatterissa ja videotaiteessa. Videourut merkitsivät hänen mukaansa myös muutosta säveltäjän ja muusikon rooleissa:

Tanssija voi liikkeillään luoda itselleen säestävän musiikin ja filmimusiikissa saadaan heijastumaan jokainen kuvassa tapahtuva muutos. Tällaisissa tilanteissa videourkurin osuus poikkeaa selvästi sekä säveltäjän että muusikon tavanomaisista tehtävistä. Soitin takaa ainoastaan mekaanisen vastaavuuden visuaalisen ja akustisen tapahtumisen välillä. (Kurenniemi 1971, 41.)

Kurenniemen urauurtavien videourkujen rinnalla oma merkityksensä Dimi-baletin estetiikassa on myös modernilla tanssilla. Kurenniemeä ja Vainiota yhdisti kiinnostus taiteidenvälisyyteen. Dimi-baletti jatkoi lisäksi tieteen ja taiteen 1960-lukulaista vuoropuhelua. Täysin uudenaikaisena tanssin rekisteröimisen ja taltioimisen menetelmänä DIMI-O:n elektroninen nuottikirjoitus, liikkeen auditiivinen ja visuaalinen notaatio, lienee kiinnostanut myös liikemerkinnän käyttöä Suomessa aktiivisesti edistänyttä Vainiota.²² Dimi-balettia voi tarkastella duona, joissa tanssi-

²⁰ DIMI-O:ta esiteltiin seuraavana vuonna Elonkorjaajien näyttelyssä Vaasassa (Ojanen & Suominen 2005, 27–30) ja Dimensio-ryhmän näyttelyssä Tampereen nykytaiteen museossa (Valkonen 15.10.1972).

²¹ Kurenniemi kirjoitti DIMI-O:lle partituurin myös ”Intermediasävellykseksi” nimittämälleen, Oslossa vuonna 1972 esitetylle kahdeksanminuuttiselle performanssille *Deal* (1971). Oslossa DIMI-O:ta käytti myös kokeellisen teatterin ryhmä Scene 7, jolla laite oli käytössä Samuel Beckettin näytelmän *Act without Words* esityksessä (Ojanen 2014, 10). Virve Sutisen mukaan kyse oli Oslon yliopiston Intermedian laitoksen hankkeesta, jossa muusikot, taiteilijat, näyttelijät ja tieteen tekijät tutkivat keinotekoisia tiloja teatterissa (Sutinen 2002, 17).

²² Vainio käsitti kaiken liikkeen olevan analysoitavissa ja kirjattavissa muistiin (Riitta Vainio, keskustelu 28.11.2002, TA). Hän kiinnostui 1960-luvun alussa Yhdysvalloissa

ja esiintyi aistiva ja liikkeisiin vastaava syntetisaattori parinaan. Tällaista ruumiin ja tekniikan kytköstä kuvaa hyvin Ihden erittelemä intentionaalisuuden kategoria, jossa tekniikka koetaan toisena (*alterity relations*). Tekniikka ei silloin esimerkiksi välitä tietoa maailmasta tai laajenna esiintyjän ruumiillisia kykyjä, vaan koetaan omana entiteettinään. (Ihde 1990, 72–107.) Dimi-baletissa tanssipari reagoi äänin ja kuvin Vainion liikkeisiin ja Vainio tanssi DIMI-O:n tuottamassa ääniympäristössä.

Esitystutkimuksessa tekniikkaa on tarkasteltu myös toimijana esityksessä. Taiteilija ja tutkija Chris Salter rajaa ihmisten tekemien, intentionaalista tietoisuutta vailla olevien koneiden, laitteiden tai materiaalien ”esitysten” ja ”ilmaisun” materiaaliin muutoksiin, joita ne saavat maailmassa aikaan (Salter 2010, xxiii). Tanssija ja filosofi Susan Kozel, joka on tutkinut esiintymistä digitaalisten järjestelmien ja visualisointien kanssa kysyy kuitenkin, missä kohdin interaktiivisuuden sijaan voi puhua responsiivisuudesta. Toisin kuin interaktiivisuus, joka ymmärretään ohjelmoijan ja käyttäjän vuorovaikutukseksi tekniikan välittämänä, responsiivisuus antaa mahdollisuuden tarkastella myös inhimillisen ja ei-inhimillisen kohtaamista. (Kozel 2007, 187.)

Kiinnostus inhimillisen ja ei-inhimillisen vuorovaikutukseen lisääntyi korkeellisissa taidehankkeissa jo 1960-luvulla.²³ Tanssia liikkuvien, koneenkaltaitten veistosten kanssa oli kokeiltu jo vuonna 1956, kun Maurice Béjart sisällytti Nicholas Schöfferin kyberneettisen *C.Y.S.P.1* -veistoksen (1956) balettikoreografiaansa Marseillen avantgardetaiteen festivaalilla. Schöfferin yhdessä Philipsin insinöörin kanssa toteuttama ”elektronisilla aivoilla”, optisilla sensoreilla ja mikrofoneilla varustettu robottiveistos reagoi ääneen, lämpötilanvaihteluihin ja värivaloihin. Béjartin koreografiassa se ”tanssi” muiden esiintyjien rinnalla Le Corbusierin *La Cité Radieuse*n kattoterassilla Pierre Henryn konkreettisen sävellyksen tahtiin.²⁴

Rudolf von Labanin liikemerkinnästä ja opetti sitä itsekin Philadelphia Dance Academyssa sekä perustamassaan Suomen Modernin Tanssitaiteen Opistossa. Tanssikirjoittamisesta ja tanssin teoriasta tuli osa opetusta ammattilaisten kouluttamiseen tähänneessä opistossa, jonka Vainio perusti vuonna 1966 oman tanssikoulunsa rinnalle. (Suhonen 1992, 177.)

²³ Ks. esim. Popper 1968, 131–133. Popperin mukaan Jean Tinguely mielsi koneet elävinä olentoina, jotka herättävät pelkoa tai joita voi ihailla. MoMassa New Yorkissa vuonna 1960 toteutettua teosta *Homage to New York* Popper luonnehti ”konehappeningiksi”. Michael Kirby tulkitsi happeningin vähentäneen inhimillisen, ja lisänneen ei-inhimillisen keskeisyyttä esityksessä. Niissä ”esiintyivät” milloin ihmiset, milloin lavasteet. Toisinaan ihmiset saivat lavasteen rooliin. Esiintyjistä tuli asioita ja asioista esiintyjä. (Kirby 1966, 19.) Myös Susan Sontag katsoi happeningien pelkistäneen henkilöt objekteiksi muiden materiaalien rinnalle. Kiinnostus materiaaleihin ja niiden muokkaamiseen johtui happeningistä nimenomaan kuvataiteilijoiden piiristä nousevana tekotapana. (Sontag 1966, 267). *Art since 1900* -teoksessa happeningin puolestaan kuvataan keskittyneen ruumiin ja teknologian törmäysohjelmaan, mekaanisen ja massakulttuurin määrittämään ympäristöön (Foster et al. 2004, 464–465).

Dimi-baletissa on yhtymäkohtia myös tieteen ja taiteen yhteistyöhön 1960-luvun puolivälin Yhdysvalloissa. Tekniset innovaatiot antoivat sysäyksen ruumiilla tuotetun äänen sekä äänen ja liikkeen suhteen taiteelliselle tutkimiselle, josta varsinkin tanssitaiteilijat ja kokeellisen musiikin tekijät kiinnostuivat.²⁵ Yvonne Rainerin tanssiteoksessa *At My Body's House* (1964) kaulaan kiinnitetty kontaktimikrofoni ja kannettava FM-lähetin vahvistivat esiintyjän hengityksen esityksen säestykseksi (Kahn 2013, 236). Alex Hayn tanssiteoksessa esityskokonaisuudessa *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966) kannettavat vahvistimet voimistivat tanssijan ruumiin signaalit esityksen äänimaisemaksi (Martin 26.2.2013).²⁶ Lähimpänä Dimi-baletin tapaa tuottaa ääntä esiintyjän liikkeestä tilassa oli kuitenkin *Variations V* (1965) Lincoln Centerissä New Yorkissa. Tanssijoiden, muusikoiden sekä taiteen ja teknologian vuorovaikutuksesta kiinnostuneiden taiteilijoiden yhteistyönä syntyneessä esityksessä moderni tanssi yhdistyi liikkeeseen reagoiviin äänijärjestelmiin, elokuvaprojisointeihin ja niiden reaaliaikaiseen manipulointiin (Salter 2010, 236–237).

Kurenniemen soittimet rakensivat merkittäväällä tavalla taiteidenvälisten esitysten historiaa. 1960-luvulla sävellyksen ja esityksen rajalle asetui esimerkiksi elektroakustinen improvisaatio (*live electronics*) tai elektronisen musiikin teatterillisemmat esitykset, joissa reaaliaikaisesti tuotettuun ääneen yhdistettiin kuvaprojisointeja tai tanssia.²⁷ Vuosikymmenen alussa myös Suomessa kiinnostuttiin sähkömusiikista, happeningistä ja live-elektronikasta ja tehtiin kokeiluja musiikin rajoilla, uudella tavalla soittotavoilla tai notaatioilla (Kuljuntausta 2002, 414).

²⁴ Aikalaislähteitä *C.Y.S.P.I* -veistoksesta on koottu australialaisen robottiharrastajan Reuben Hoggettin blogiin (ks. 1956 – CYSP-1 – Nicolas Schöffler – (Hungarian/French)). Béjartin tanssiteosta esitettiin 28.5.1956 myös Pariisissa Sarah Bernhardtin teatterin ”Nuit de la Poésie” -tapahtumassa.

²⁵ Kiinnostuksesta ruumiin tuottamaan ääneen 1950- ja 1960-lukujen kokeellisessa musiikissa ks. Kahn 2013. Kurenniemi viittasi *Musiikki*-lehteen kirjoittamassaan artikkelissa myös Manford L. Eatonin biomusiikkiin, elektronisten soitinten ohjaamiseen ihmisen biologisilla toimintoilla aivosähkökäyrästä sydämen lyönteihin (Kurenniemi 1971, 41).

²⁶ Julie Martinin mukaan esityksessä käytettiin myös ensimmäisen kerran suljetun piirin televisiota projisoitaessa Hayn kasvot esityksen taustalle tanssijan istuessa silmät suljettuina alfa-aaltoja projisoitien (Martin 2013). Billy Klüverin Armory Hallissa New Yorkissa järjestämää, kokeellista teatteria, tanssia ja teknologiaa yhdistelevää *9 Evenings* -esityssarjaa oli eri alojen taiteilijoiden lisäksi toteuttamassa suuri määrä Bell Labsin insinöörejä.

²⁷ Salterin (2010, 195–199) mukaan tällaisia olivat esimerkiksi David Tudorin yhteistyöhankkeet tanssija Merce Cunninghamin ja kuvataiteilijoiden kanssa, the ONE Groupin tai E.A.T. -organisaation tapahtumat.

Taiteen tekno-optimisteja

Kun taiteellisen luomisen etenemisrytmi näin synkronoidaan [yleismaailmallisen informaatioverkon] leviämiseen, osoittautuu tekninen ja tieteellinen kehitys, ei suinkaan vahingolliseksi ja ihmisyyttä tuhoavaksi, vaan inhimillisen kulttuurin mahtavimmaksi tueksi ja ponnahtuslaudaksi. – Nicolas Schöffer.²⁸

Tulevaisuus on niiden taiteilijoiden käsissä, jotka ovat ymmärtäneet tunkeutua sisään uuteen tekniikkaan ja käyttävät sitä hyväkseen. Se on niiden käsissä, jotka ovat ymmärtäneet olla sen inhimillisen toiminnan tasolla, joka on matkalla valloittamaan avaruutta ja on mahdollistanut tuottamisen loputtomina sarjoina, mutta joka myös on tehnyt mahdolliseksi pyyhkäistä muutamissa tunneissa olemattomiin kaiken elämän maapalloltamme. – Pierre Restany.²⁹

Vaikka teollistuminen ja automaatio olivat muuttaneet yhteiskunnallisia oloja voimakkaasti jo vuosikymmeniä aiemmin, tieteelliset keksinnöt ja saavutukset kiehtoivat taiteilijoita jälleen 1960-luvulla. Yhteiskuntarakenteen murroksen, radikalismien ja protestihengen vauhdittamalla vuosikymmenellä taiteeseen ammennettiin ajan sytyttävää henkeä myös tekniikasta. Edeltävät sitaattit kuvaavat hyvin teknologiaan kytkeytyvää optimistista kehitysuskoa sekä innostusta, joka liittyi sen taiteilijoille tarjoamiin uusiin ilmaisuvälineisiin. Tekniikan nopea kehitys synnytti kuitenkin myös tarpeen tarkastella kriittisemmin sen vaikutuksia ja käyttötapoja. Tekniikasta tuli sekä taiteen keino että sen tarkastelukohde.

1960-luvun Suomessa taiteen ja teknologian suhteesta käytiin keskustelua etenkin kineettisen taiteen yhteydessä. Optisiin efekteihin perustuvia kineettisiä maalauksia esiteltiin näyttelyissä jo vuosikymmenen alkupuoliskolla, sähkökineettistä taidetta enimmäkseen vasta vuosikymmenen lopussa. Uudet materiaalit, kuten moottorit, pleksi, peilit, keinovalo, heijastukset ja mekaaninen liike laajensivat kuvataiteen ilmaisukeinoja, mutta myös käsitys taiteilijuudesta ja taiteen tehtävistä sai uusia suuntia. Kineettinen taide lisäsi keskustelua muun muassa teollisesti valmistettavista materiaaleista ja teosten monistettavuudesta, mutta myös taiteen roolista yhteiskunnallisessa muutoksessa. Teknologian hyödyntäminen taiteessa oli osa uuden etsintää, jolla myös haastettiin aiempia taiteenlajeja.

Sähkökineettisen taiteen uranuurtaja Suomessa oli Veikko Eskolin, joka teki ensimmäisen kineettisen veistoksensa vuonna 1949 ja toi moottorilla liikkuvan valoa ääniteoksen näytteille jo vuonna 1958.³⁰ Jyväskylän kesässä hämmästeltiin vuonna 1966 soivaa ja valaisevaa veistosta ”Avaruuskonstruktio”, joka sai innoituksensa

²⁸ Valo ja liike 2 1969, [8].

²⁹ Vapaasalo 1968, 8.

kaupungin liikkeestä. Eskolin ajoi aktiivisesti taiteen läheisempää roolia yhteiskunnassa eristäytyneen korkeakulttuurin sijaan. Yhdessä Marja Eskolinin kanssa hän laati muistion kuvataiteen tärkeydestä kaupunkisuunnittelussa. Se visioi valon, äänen, liikkeen ja rakennelmien harmonista kokonaisuutta, liikennettä ohjaavia valofreskoja ja kaupunkitilaa värittäviä valomaalauksia. (Lainonen 5.7.1966.) Pari vuotta aiemmin Eskolin suunnitteli ehdotuksen liikennettä ohjaavasta kineettisestä veistoksesta. Liike oli hänen mukaansa ajan maailmankuvan hallitseva piirre. Veistoksella Eskolin pyrki jalostamaan katuristeyksen liikkeen miellyttävämmäksi:

Kun veistos olisi liikkeissään sopusoinnussa liikenteen kanssa, antaisi se kaikille tapahtumille rauhallisen ja levollisen tunnun. Pysähtymisenkään ei silloin muodostuisi hermostollisesti rasittavaksi. Veistos säveltäisi itse musiikkia, joka eliminoisi pois hälyn muodostaman epämiellyttävän tunteen. Musiikki voitaisiin sekin hoitaa elektroniaivoilla niin että veistos lähettäisi musiikkia vallitsevan hälyn mukaan.³¹

Vielä vuonna 1971 Eskolin hahmotteli *Leonardo*-lehdessä tulevaisuuden kaupunkitilaan monumentaalisia kineettisiä veistoksia ohjaamaan liikennettä ja projisoimaan yhteiskunnallisesti merkittäviä kuvasisältöjä esimerkiksi televisiolähetyksistä (Eskolin 1971, 357–358). Kineettisen taiteen keskeinen edelläkävijä Suomessa oli myös Eino Ruutsalo, jonka näyttelyitä koskevaa lehtikirjoittelua tarkastelen seuraavassa alaluvussa. 1960-luvun kuluessa kineettikan mahdollisuuksista kiinnostuivat myös ensimmäisen moottorikäyttöisen julkisen veistoksen³² vuonna 1967 toteut-

³⁰ Eskolinin Artekissa vuodenvaihteessa 1958–1959 pitämässä näyttelyssä oli esillä kaksi mobilea, joista toisessa käytettiin valoa ja ääntä (Eskolin Esk 1982, KG; Kuljuntausta 2002, 598–599). Taidehallin Nuorten 18. näyttelyn (1961) katalogista löytyy maininta *Kierrelle*-mobilesta. Liikkuvasta ääniveistoksesta *Avaruuskonstruktio* on puolestaan useita mainintoja eri näyttelyistä. Se oli esillä ainakin Tapaa kuvanveistäjä 1965 -näyttelyssä vuonna 1965 ja Nuorten 23. näyttelyssä vuonna 1966. Jaakko Lintinen muistelee teoksen olleen mukana jo vuoden 1962 Nuorten 19. näyttelyssäkin (Lintinen 2001, 41; Lintinen 1979, 31). Petri Kuljuntausta mainitsee esitysyhteydeksi samana vuonna lisäksi Keski-Suomen museon. Hänen mukaansa Eskolin käytti ”avaruuskonstruktio”-nimitystä kuitenkin teoksen eri versioista ja yleisnimityksenä teoksille, joilla oli ”avaruudellinen” ulottuvuus. Kuljuntaustan löytämä *Avaruuskonstruktio*-ääninauha hyödynsi kaikuja. Vuonna 1963 Eskolin esitteli, todennäköisesti ensimmäisenä Suomessa, kansainvälistä kineettistä taidetta Suomalais-Amerikkalaisen Yhdistyksen tiloissa pitämässään esitelmässä. Sen yhteydessä hän esitteli omia liikkuvia ääni- ja valoteoksiaan ja Schöfflerin *Mayola*-elokuvan (1959). (Kuljuntausta 2002, 599–601.)

³¹ Veikko Eskolin ehdottaa taideteoksia poliisien tilalle 1964, 12.

³² Tampereen kauppaoppilaitokseen prosenttiperiaatteella hankittu suurikokoinen alumiini- ja teräsveistos pyöri keskushallin katonrajassa sähkömoottorilla (Ensimmäinen julkinen mobile Tampereelle 5.7.1967).

tanut Raimo Utriainen sekä Osmo Valtonen, joista kumpikin toimi myöhemmin taiteen ja tekniikan dialogiin keskittyneessä Dimensio-ryhmässä.

Taidemaailman viehätyksine kineettisyyteen ja teknologiaan lisääntyi Suomessa ja maailmalla kohti vuosikymmenen loppua. Taidehistorioitsija Leena Ahtola-Moorhousen mukaan sähköisen tiedonvälityksen, kybernetiikan ja tietokoneen aikakausi sai edeltävät taidemuodot toisinaan näyttämään jopa hitailta ja vanhahtavilta (Ahtola-Moorhouse 1990, 214). Tällaista heijasteli esimerkiksi Eila Pajastien katsaus kevään 1968 yhteisnäyttelyihin. Kriitikko harmitteli Suomen Taiteilijain 73. vuosikatsauksen valjua yleisvaikutelmaa. Pajastien mukaan se jäi pahasti Ruutsalon samaan aikaan esillä olleen Valo ja liike -näyttelyn varjoon. Hänen mukaansa ”värimaalari aloittaneen filmimiehen rikkaasti vaihteleva kokoelma kaksi- ja kolmeulotteisia teoksia kuvasti kinetismii parhaimmillaan”. (Pajastie 1968, 232.) Nopeatempoisesti teknistyvän maailman ilmiöitä ja koneajan elämäntuntoja pohdittiin Suomessa useissa kulttuurilehdissä, kuten *Valvojassa*, *Suomalaisessa Suomessa* ja vuonna 1959 ilmestyneessä taidelehti *Arinassa*. Niiden sivuilla keskusteltiin ydinenergiasta, sähkövetureista, lääketieteen saavutuksista, suihkukoneista, automuotoilusta, kybernetiikasta ja avaruusmatkailusta. Käynnissä olevan murroskauden katsottiin heijastuvan myös taiteeseen. Virolainen runoilija ja kirjallisuudentutkija Ivar Ivask näki

peltiset mobilet, abstraktiset taulut, koneet, jotka tuhoavat itsensä, dadaistiset runot, surrealistiset unet [– –] ilmauksina tukahtumattomasta tarpeesta leikkiä ja siten julistaa vapauttamme [– –] kaupunkien ja tekniikan maailmasta, jonka ihanteena on moitteettomasti toimiva kone.

Ivaskille taiteen uudet muodot näyttäytyivät kapinana ”koneen aikakautta ja sen huumoritonta maailmankatsomusta vastaan”. (Ivask 1966, 147.) Jaakko Lintisen mukaan tekniikan parodiointi oli 1960-luvun Suomessa silti harvinaisempaa (Lintinen 2001, 70, 72). Ajan taidekeskusteluihin peilautui vuosikymmenelle ominainen uudistusmieli, usko edistykseen ja teknologian muutosvoimaan. Suhtautuminen ei silti ollut yksinomaan innostunutta, vaan varautuneita puheenvuoroja tekniikan hallitsemattomuudesta tai kosketuksen menettämisestä luontoon esitettiin pitkin 1960-lukua (Ihde 1990, 6). Esimerkiksi Herbert Marcusen kriittisiä huomioita luettiin myös Suomessa, jossa *Yksiulotteisen ihmisen* (1964) käännös julkaistiin vuonna 1969.

Kriittisyys taiteen ja teknologian yhteistyötä kohtaan lisääntyi yleisesti vuosikymmenen vaihduttua. ”From Technophilia to Technophobia” -artikkelissaan taidehistorioitsija Anne Collins Goodyear osoittaa varsinkin Vietnamin sodan muutaneen amerikkalaisten taiteilijoiden ja kriitikoiden suhtautumista 1960-luvun puolivälin optimismista 1970-luvun alun skeptisyyteen (Goodyear 2008, 171–172). Suomessa taiteen ja teknologian lähentymispyrkimykset jäivät yleisestä innostuk-

sesta huolimatta 1960-luvullakin sivuun valtavrasta, kokeellisen taiteen marginaali-ilmiöiksi. Taiteen uusiin tekotapoihin ja materiaaleihin liittyvä optimismi nuoren taiteilijasukupolven keskuudessa sai vastaparikseen ylenkatsovan vastaanoton muualla.

Taiteen kokeilut tekniikalla vaikuttavat Suomessa liittyneen ensisijaisesti es-teettisiin pyrkimyksiin. Tieteestä, teknologiasta ja ajan uusista medioista etsittiin keinoja taiteellisen ilmaisun uudistamiseen ja ajankohtaistamiseen. Malleja ja esikuvia löytyi ulkomailta. Yksi taiteellisen kokeilun alue oli digitaalinen ohjelmointi. Digitaalinen taide ei muutamia läpilyöntejä lukuun ottamatta tuolloin kuitenkaan saanut juuri huomiota.³³ Vuosikymmenen loppua kohden lisääntyivät taiteen ja tekniikan kytköstä tematisoivat festivaalit, konferenssit ja näyttelyhankkeet³⁴ ja alan osajat alkoivat organisoitua.³⁵ Tärkeä keskustelufoorumi taiteen, tieteen ja teknolo-

³³ Ensimmäinen tietokonetaiteen näyttely Yhdysvalloissa oli Michael Nollin ja Bela Juleszin tietokonegrafiikan näyttely Howard Wise Galleryssa New Yorkissa huhtikuussa 1965. Se herätti kiinnostusta tekniikasta viehättyneiden piirissä, mutta vastaanotettiin taidemaailmassa kielteisesti. Tietokonetaide koettiin kylmänä ja sieluttomana – vailla riittävää taiteellista panosta – ja se jäi muiden kuvataiteen suuntausten jalkoihin. Digitaalinen taide noteerattiin laajemmin vasta 2000-luvulla. (Taylor 2013, 12–13; Nake 2009, 50.) Tietokonetaidetta esittelivät myös *Cybernetic Serendipity* (1968) Lontoon nykytaiteen instituutissa (ICA) ja *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* -näyttely MoMAssa New Yorkissa (1968). Suomessa ensimmäinen tietokonetaiteen näyttely *Datart* järjestettiin vasta vuonna 1982, mutta tietokoneella tuotettujen kuvien taiteellisia mahdollisuuksia pohdittiin jo 1960-luvulla Turun ja Helsingin yliopistoilla läheisessä yhteydessä taiteen kenttään. Kurenniemi julkaisi *Teekkar*-lehdessä jo vuonna 1963 Helsingin ydinfysiikan laitoksen PACE TR-48 -analogialaskijalla toteutettuja kuvia tietokonetaiteilija Robert K. Mitchellin taiteellista muotoa pohtivien ajatusten saattelemina. Yhdessä Jan Barkin kanssa *Teekkarissa* myöhemmin kuvasarjan otsikolla ”Elokuva analogialaskijalla” (Kurenniemi & Bark 1963).

³⁴ Jonas Mekasin *New Cinema Festival I* (”Expanded Cinema Festival”, New Yorki, 1965) esitteli elokuvan laajentuneita mahdollisuuksia. Billy Klüver järjesti yhteistyössä Murray Hillin ja Fylkningen-yhdistyksen kanssa *Stockholm Festival for Art and Technology: Visions of the Present* -festivaalin Tukholman Tekniska museetissa 18.–25.9.1966. Ohjelmaan kuului muun muassa taiteellis-tieteellisenä yhteistyönä toteutettuja tanssi-, musiikki- ja teatteriesityksiä. Mukana oli yhdysvaltalaisen kokeellisen taiteen tekijöitä; musikit John Cage ja David Tudor, tanssijat Lucinda Childs, Alex Hay, Deborah Hay ja Stewe Paxton, kuvataiteilijoista Öyvind Fahlström, Claes Oldenburg ja Robert Rauschenberg sekä kokeellisen teatterin vaikuttaja Robert Whitman. (Stockholm Festival for Art and Technology. *Visions of the present*, tiedote; Mekasin laajennetun elokuvan tapahtumasarjasta ks. Comenas 2014.) Kineettisen- ja valotaiteen näyttelyitä järjestivät vuosikymmenen jälkipuolella esimerkiksi Eindhovenin Stedelijk Van Abbemuseum (Kunst Licht Kunst, 1966), Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (Lumière et Mouvement, 1967) ja Walker Art Center (Light/Motion/Space, 1967).

³⁵ Vuonna 1966 perustettiin London Film-makers’ Co-op, amerikkalaisen The Film-Makers’ Cooperativen mallia seuraten. Samana vuonna Yhdysvalloissa aloitti toimintansa Billy Klüverin luotsaama E.A.T (Experiments in Art and Technology), joka tuki ja kehitti vuorovaikutusta taiteilijoiden ja insinöörien välillä. Klüver teki yhteistyötä

gian välimaastoissa liikkuvalla taiteelle oli taiteilija-insinööri Frank Malinan vuonna 1968 perustama *Leonardo*. Intermedia sai oman julkaisukanavansa Dick Higginsonin vuonna 1963 perustamasta Something Else Pressistä. Frank Popperin liikettä kuvataiteessa erittelevä *Origins and Development of Kinetic Art* (1968) ja Burnhamin *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century* (1968) esittelivät ajan teknistyvälle taiteelle myös laajan genealogian.

Suomessa taiteen ja teknologian suhteesta keskusteltiin kuvataidekirjoittelussa varautuneemmin. *Arinan* seuraajassa, Suomen Taiteilijaseuran vuodesta 1960 alkaen julkaisemassa *Taide*-lehdessä keskustelu rajautui ennen vuosikymmenen loppua muutamaan kineettistä taidetta koskevaan huomioon Kasselin Documentaa ja Venetsian biennaalia koskevissa raporteissa. Kiinnostus kohdistui kuvanveistoon, grafiikkaan, maalaukseen ja yleiseen taidepoliittiseen keskusteluun. *Taide* perustettiin kuvataiteen erikoisalalehdeksi, eikä sen sivuilla riittänyt tilaa kokeileville tai taiteidenvälisille ilmiöille. Moni ilmaisikin pettymystä lehden antiin. Taidehistoriotsija Seppo Niinivaara toivoi jo vuonna 1962 lehteen jatkossa ”ajankohtaisuutta ja merkitsevän painokkuuden ruutia” (Niinivaara 1962, 441–442). Vailla kilpailevia keskustelufoorumia lähes koko 1960-luvun toimineen lehden asema sai J. O. Mallanderin vielä jälkikäteen kritisoimaan lehden varovaista ja valmiita arvoja vaalivaa linjaa, joka ”ei tyydyttänyt levottomia nuoria kuvantekijöitä” (Mallander 1982, 46).

Vuodesta 1968 lyhyen aikaa ilmestynyt nuorten kuvataiteilijoiden *Iris* esitteli taideyleisölle myös ulkomaista kokeellista taidetta. *Iiristä* julkaissut, marraskuussa 1967 perustettu Suomen Kuvataiteilijoiden Ammattiyhdistys ry (SKA) syntyi reaktiona vanhemman kuvataiteilijapolven johtamalle Suomen Taiteilijaseuralle (Ahvola-Moorhouse 1980, 27). Kriittisyyden lisääntyminen liittyi sukupolvien välisen jännitteen ohella näkökantojen aatteellistumiseen ja puoluepolitiikan vahvistumiseen kuvataiteen kentällä.³⁶ Protestimieliala heijastui myös *Iriksen* sivuilla. Mallanderin mukaan

muun muassa Andy Warholin, Robert Rauschenbergin, Jean Tinguelyn, John Cagen ja Jasper Johnsin kanssa (Paul 2003, 16). Vuonna 1968 käynnistyi myös The British Computer Arts Societyn toiminta.

³⁶ Kuvan turhautuneisuudesta vallitsevaan konsensukseen antaa ja *Uuden Suomen* kuvataidetoimittajana toimineen Pekka Suhosen Suomen taideakatemian Kolmivuotisnäyttelyn juryyn kohdistama kritiikki *Aikalaisessa*. Suhonen arvosteli sitä taantumuksellisista arvoista ja vaati kuvataidekentän instituutioiden uudelleenorganisointia; pienempiä ja erikoistuneempia näyttelyitä yhteisnäyttelyiden sijaan sekä useampia juryja. (Suhonen 1966, 12–13.) Suomen taideakatemian vuodesta 1950 lähtien järjestämät kotimaisen nykytaiteen Kolmivuotisnäyttelyt olivat saaneet ajan taidekentällä merkittävän roolin. Taiteilijaseuran jäsenyyden edellytyksenä oli näyttelykokemus ja portinvartijoihin kohdistuva kritiikki oli siten myös osa yleistä edunvalvontaa. Suomen Taideyhdistyksen vuonna 1940 perustama säätiö hallinnoi 1960-luvulla myös Ateneumin ja Sinebryhoffin taidekokoelmia ja maan tärkeintä kuvataidekoulua sekä huolehti Suomen edustuksesta Venetsian biennaalissa.

meiltä melkein täysin puuttuu kokeileva, avantgardistinen taide [- -]. Syyt ovat tietenkin monet (ei kiitos, me emme tarvitse mitään komiteaa tutkimaan tarkemmin), mutta tärkein niistä lienee porvarillinen (kapitalistinen) käsitys taiteen kentästä kilparatana yksityisille yrityksille, ravikilpailuna [- -], jota ylhäisö istuu tarkkailemassa kiikareillaan. (Mallander 1968, [2].)

Valtavirtataiteen arvojen kritiikki ei kulkenut irrallaan ”konetaiteesta” vaan kytkeytyi taiteen uusiin materiaaleihin, ilmaisutapoihin ja tehtäviin. ”Taide ja tekniikka”-kirjoituksessa *Iiriksen* kolmannessa numerossa Tapio Vapaasalo tuomitsi individualismia korostavan taiteen elitistisenä, porvarillisenä ja teknistyvässä yhteiskunnassa tarpeettomana. McLuhanin, Marcusen, Restanyn ja Klüverin ajatuksilla maustettu teksti esitti taiteilijan tehtäväksi lisätä ymmärrystä teknistyvästä ympäristöstä tutkimalla ja soveltamalla teknologian mahdollisuuksia. Vapaasaloon mukaan taiteilijat tarvitsivat ajan teknologiaa ja insinöörit ja tiedemiehet taiteilijoita. (Vapaasalo 1968, 8.) *Iiriksen* Fluxus- ja intermediataiteen teemanumerossa Mallander kuvasi pari vuotta myöhemmin välineiden väleissä ”vapaasti ja estoitta” liikkuvan intermediataiteen ”mediasissi-joukkueen” ajan kansainväliseksi avantgardeksi. (Mallander 1970, 2.)³⁷

Taiteen ja teknologian suhteesta kirjoitettiin *Taide*-lehden sijaan pääasiassa muissa aikakausjulkaisuista ja päivälehdistä.³⁸ Asenteita yleisesti kuvaavana voi pitää sitä, että aiheesta kirjoitettiin etenkin opiskelijalehdissä; taiteen tekotapana taiteen ja teknologian yhdistelmä oli uusi ja tarjosi välineitä kulttuurihegemonian horjuttamiseen. *Iiriksen* ensimmäiseksi päätoimittajaksi ryhtynyt kriitikko ja kirjailija Kalevi Seilonen kummasteli jo 1960-luvun puolivälissä kuvataidetta koskevan kirjoittelun vähäisyyttä aikakauslehdissä yleisemminkin. Suhtautuminen nykytaiteeseen oli hänen mukaansa epäuskoista; vaikka vuosisadan alun Picassot olivat jo ennättäneet vaihtua Tinguelyihin, nykytaidetta pidettiin yhä omituisuutena (Sei-

³⁷ *Iiriksen* teemanumero 8/1970 sisälsi muun muassa Fluxus-ryhmän ”Expanded Arts Diagram”-kaavion ja kirjoituksia George Brechtin tapahtumataiteesta, Nam June Paikin TV-teoksista ja yhteistyöstä Charlotte Moormanin kanssa, saksalaisen Zero-ryhmän kineettisestä taiteesta sekä Wolf Wostellista ja Kölnin happeningin, katuteatterin ja agit pop -taiteen ympärille ryhmittyneestä kuvataiteesta.

³⁸ Lähteenä olen käyttänyt erityisesti vuosikymmenen lopun ARS 69 - ja Valo & liike -näyttelyitä koskevaa kirjoittelua päivälehdissä sekä kuvataidekirjoittelua aikakausjulkaisuissa. 1960-luvulla myös *Teekkari*-lehden perinteeseen kuului monipuolinen kulttuurisisältö, jota tuottivat lehden ahkerasti suosimat asiantuntijat. Kuvataiteen lisäksi *Teekkari* julkaisi kirjoituksia esimerkiksi elektronisesta musiikista, absurdista teatterista tai ihmisen ja koneen suhteesta kirjallisuudessa. Lehteen kirjoittivat monet ajan keskeiset kuvataidevaikuttajat, kuten Unto Pusa, Sam Vanni, Juhana Blomstedt ja Risto Jarva. Juuri *Teekkari* esimerkiksi välitti eurooppalaisen kineettisen maalaustaitteen oppeja suomalaislukijoille.

lonen 1965a, 3).³⁹ Ei ole yllättävää, että myös sähkökineettinen taide sai tällaisessa ilmapiirissä osakseen oudoksuvaa suhtautumista.

Suomalaistaiteilijat hakivat 1960-luvulla vaikutteita varsinkin Ruotsista, jossa vuonna 1958 avattu Moderna Museet tarjosi malleja ajankohtaisesta kokeellisesta taiteesta (Ahtola-Moorhouse 1990, 211). Kineettistä taidetta oli vuonna 1961 esillä Rörelse i konsten -näyttelyssä, jonka ”merkillisiä luomuksia, mobiileja” Lars Hamberg esitteli *Taide*-lehden lukijoille. Kriitikko etsi liikkuvista veistoksista yhtymäkohtia Samuel Beckettin absurdiin teatteriin ja Harry Kramerin mekaanisessa teatterissa (*Théâtre mécanique*) näytteleviin koneisiin. (Hamberg 1961, 151.) Optisia liikevaikutelmia omissa teoksissaan työstänyt Sam Vanni ei ottanut kineettisten veistosten mekaanista liikettä yhtä avosylin vastaan; konkretistisen maalauksen konkarin näkemyksessä liikkeen tuli olla maalauksen itsensä synnyttämää (Vanni 1961, 152).⁴⁰

Vuosikymmenen puolivälissä seurattiin jo enenevässä määrin kineettisen taiteen liikkeitä Suomen ulkopuolella. Keskeinen kosketuspinta ajankohtaiseen kansainväliseen nykyaiteeseen oli Tukholman ja Pariisin lisäksi Venetsian biennaali, josta vuonna 1964 raportoinut Lauri Ahlgrén nosti kineettiset teokset yhdeksi tuolloisen katselmuksen painopisteeksi. Ahlgrénille koneiden ja mekanismien taide herätti kysymyksen kuvataiteen kilpailukyvyistä esittävien taiteiden, kuten tanssin tai pantomiimin rinnalla. Taiteen tulevaisuudeksi hän kaavaili yhdistelmän ”maalauksesta, kuvanveistosta, piirrostaiteesta, arkkitehtuurista, musiikista, teatterista, tanssista, pantomiimista ja filmistä.” Taiteidenvälisyyden tuolloista marginaalisuutta kuvaa kuitenkin hänen tapansa luonnehtia sitä ”tyypillisenä erälle nykyaiteen ääripyrkimyksille.” (Ahlgrén 1964, 140.)⁴¹

³⁹ Samankaltaiseen nykyaidekeskustelun tilaan vielä vuosikymmenen lopulla viittaa Soili Sinisalon *Iiriksessä* julkaisema kirjoitus ”Umpioitunut taidekirjallisuutemme”. Sinisalon mukaan taidetta koskevat julkaisut keskittyivät taiteen historiaan ja pönkittivät mahtailevilla loistopainoksillaan aikansa elänyttä eliittitaidekäsitystä, jossa taide eristetään yleisiin sfääreihin, kauas tavallisesta elämänmenosta. (Sinisalo 1968 [10–11].)

⁴⁰ Pariisissa 1950-luvun puolivälissä Denise Renén gallerian piirin konkretisteihin, muun muassa Victor Vasarelyyn, tutustunut Vanni oli Juhana Blomstedtin lisäksi yksi kineettisen suuntauksen keskeisiä edistäjiä Suomessa ja välitti sekä opettajana että kirjoittajana Suomeen myös Vasarelyn oppeja. Vannin kineettisiä maalauksia oli esillä pitkin vuosikymmentä omissa ja Prisma-ryhmän näyttelyissä. Kineettisen taiteen kategoriaan luetaan usein op-taide ja kineettinen maalaustaide, muttei aina mekaanisesti liikkuvia taideteoksia (Leskelä 1988, 5, 28–29; Karjalainen 1990, 83). Vannille kineettisyys taiteellisenä ilmaisuna merkitsi valöörikontrastitekniikkaa, näköhavainnon tuottamaa liikettä maalauksen staattisella, kaksiulotteisella pinnalla (Vanni 1961, 9).

⁴¹ Vuotta myöhemmin *Suomen taide 65* -vuosikirjassa kirjallisuuden ja estetiikan tutkija Eino Krohn (1965, 37) etsiskeli jo konkreettisia esimerkkejä ”välitaidelajeista”, jollaisiksi hän luonnehti käytännön funktiosta etäännyntä muotoilua, mobileja tai draa-

Kineettinen taide avarsi taideteoksen käsitettä kohti tilallisempia, esityksellisiä tapahtumia. Sitä koskevassa keskustelussa orastivat ajatukset taiteidenvälisyydestä. Esimerkiksi Veikko Eskolinin liikennettä ohjaavaa veistosmonumenttia verrattiin balettiin tai näytelmään, jota

ihmiset voisivat katsoa ohikulkiessaan tai istuessaan autossa odottamassa valojen vaihtumista. Samalla he voisivat itse osallistua teoksen tapahtumaan. Kokoristeyksessä alituisen muuttuva liikennetapahtuma muodostaisi yhtenäisen taideesityksen. Eskolinin pyrkimys on sama kuin happening-teatterissa, missä näyttelijät esiintyvät kadulla ohikulkijoiden seassa yrittäen samalla murtaa katsojan ja näyttämön välistä rajaa. Monissa muissakin nykyisissä taidemuodoissa pyritään saamaan katsoja osallistumaan taideteoksen tapahtumaan.⁴²

Toisinaan kineettinen taide nähtiin omana taiteenlajinaan. Frank Popperin mukaan liikkeen käsittelytapa teki siitä uuden taidekategorian, jossa plastisuus menetti merkitystään (Popper 1968, 8, 94). Eila Pajastie esitteli myös Frank Malinan ajatuksia: kineettisen taiteen erotti staattisista kuvataideteoksista ajallisuus (Pajastie 1969, 356). Malinalle kineettinen taide ei ollut kuvataiteen tyyliä vaan uusi taiteenlaji.⁴³

Vuosikymmenen puolivälissä kotimaisellakin kentällä asemaansa vahvistaneeseen kineettiseen taiteeseen suhtauduttiin usein myös ”kylmän” älyllisenä. Leena Savolaisen vuoden 1964 biennaalikesäyksen mukaan kinetismi alkoi

yhä voimakkaammin erottua erillisenä, uusia mahdollisuuksia avaavana sektorina nykytaiteessa, joskaan se ei perin älyllisen laatunsa vuoksi voine koskaan saavuttaa perinteellisen taiteen syvää elämysvoimaa (Savolainen 1964, 100).⁴⁴

Kineettinen taide liitettiin näin jatkoksi nonfiguratiiviselle taiteelle, joka nosti polemiikin taiteen äly- tai tunneperäisyydestä jo 1950-luvulla. 1960-luvun jälkipuoliskolla tätä keskustelua käytiin varsinkin konkretismin ja informalismin ympärillä.

mateatterin konventioita uudistavaa teatteria. Krohn yhdisti ”välitaidelajien” synnyn myös uusiin joukkotiedotusvälineisiin elokuvaan, televisioon ja radioon, ”joita käytämällä on kehitetty uusia ilmaisukeinoja, taidelajeja tai välitaidelajeja”, jotka vaikuttivat myös teatterien käytäntöihin. (Krohn 1965, passim, 47.)-

⁴² Veikko Eskolin ehdottaa taideteoksia poliisien tilalle 1964, 12.

⁴³ *Valo ja liike* 2 1969, [7].

⁴⁴ Kineettinen taide asettui vastakkain informalismin ekspressiivisyyden kanssa (Leskelä 1988, 38–39). Vielä vuosikymmenen lopulla A. I. Routio katsoi *Kauppaliedessä* julkaisemassaan arviossa kineettisen ja minimalistisen taiteen merkitsevän siirtymää objektiiviselle tasolle, etäälle yksilöllisen ja tunneperäisen alueelta, jolla taiteen anti olisi kaikkein suurin (Rautio 21.9.1969).

Konkreettiseen maalaukseen kohdistunut epäluulo nousi sen ankarana puristisesta älyllisyydestä, joka oli jo 1930-luvulla konkretistien pyrkimys. Sentimentalisuuden ja aistimellisuuden sijaan taiteen tuli konkreettisen taiteen manifestin mukaan lähteä liikkeelle tieteestä, mitattavuudesta, mekaanisuudesta ja matemaattisuudesta. (Karjalainen 1990, 15–17, 68–71, 74–77.) Suomalaiskriitikoista Erik Kruskopf viittasi konkretismiin myös eksplisiittisesti. Kineettinen taide edellytti hänen mukaansa taiteilijalta spekulatiivista ajatteluprosessia muita taidesuuntauksia painokkaammin ja oli siksi lähempänä konkretismia kuin informalismia. (Kruskopf 18.5.1969.)

Toisin kuin konkretismissa, jossa jo kolmiulotteisuus miellettiin luonnon jäljitelyksi, taiteen ja teknologian dialogi sai 1960-luvulla usein installaation, tilataideteoksen (*environment*) tai tapahtuman muodon. Niiden kokemisessa korostui moniaistinen, liikkeen tai äänen tuottama ruumiillinen kokemus. ARS 69 -näyttelyssä esillä ollut Nicolas Schöfferin *Suurta prismaa* luonnehdittiin *Helsingin Sanomissa* ”suureksi valo- ja väri näytelmäksi”. Näyttelyn muidenkin liikkuvien veistosten kuvattiin muodostavan moniulotteisia näytelmiä värin ja valon liikkeistä. Schöfferin kyberneettisten veistosten ”tapahtumaluonnetta” kuvastivat lehden mukaan jo niiden esitykset Sarah Bernhardtin teatterissa ja osana Béjartin balettikoreografiaa.⁴⁵

Taiteen ja teknologian vuorovaikutus miellettiin 1960-luvun loppupuolella enenevässä määrin yhteiskunnalliseksi käytännöksi. Raimo Utriainen kuvasi haastattelussa vuonna 1968 nuoren polven taiteilijoiden kriittisen asenteen ennakoivan ”bauhauslaista todellisuutta”, taiteen, taideteollisuuden ja teknologian yhteistyöstä nousevaa taiteen tiiviimpää kytkeytymistä yhteiskuntaan, joka oli ”metsäsuomalaisten maaperällä” tulossa yhä ajankohtaisemmaksi. Yksinäiset ja itseriittoiset ”taiteenmestarit” ja sankarihahmot olivat Utriaisen mukaan väistymässä sosiaalisesti ja poliittisesti suuntautuvan taiteilijan tieltä.⁴⁶ Suuntaa oli näyttänyt jo Pariisissa vuonna 1960 perustettu taiteilijaryhmä Groupe de Recherche d’Art Visuel, joka kyseenalaisti manifestein ja kirjoituksin luovan ja yksilöllisen taiteilijan myytin puolustaan monistettavaa taidetta ja uudenlaisia kategorioita maalaustaiteen ja kuvanveiston ulkopuolella.⁴⁷

Taiteen ja teknologian suhdetta koskevassa keskustelussa oli liikkeessä myös käsitys taiteilijuudesta. Taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte kirjoitti ARS 69 -näyttelyn katalogissa nykyteollisuudesta ja tekniikasta taiteen uusina voimina sekä tutkivasta taiteilijasta, joka ”luotailee aluetta kuvataiteen ja muiden taiteiden raja- mailla” (Sarajas-Korte 1969, [2]).⁴⁸ Tekstiä lainattiin laajalti näyttelyä koskevassa

⁴⁵ Taide käyttöön tekniikan avulla 12.3.1969.

⁴⁶ Itseriittoisuus ja kokonaisuus 1968, 7.

⁴⁷ Ryhmän ”General Propositions” -manifesti englanniksi käännettynä löytyy Burnhamin kirjasta (Burnham 1968/xx, 250–251).

⁴⁸ Popper painotti tutkivaa otetta Groupe de Recherche d’Art Visuel -ryhmän tavoitteissa (Popper 1968, 103). Kari Yli-Annalan mukaan myös Zagrebissa vuonna 1961 alkunsa saaneen Nove Tendencije -suuntauksen tietokoneen ja uuden teknologian käyttöön

kirjoittelussa. Uusien teknologioiden mukanaan tuomat havainto- ja tutkimustavat omaksuttiin taiteen kontekstiin (Yli-Annala 2009, 101). Konkretismin ja kineettisen maalauksen tutkivan asenteen jalanjäljissä ”insinööritaide” lähensi taiteen ja tieteen tekotapoja entuudestaan.

Taiteen ja teknologian yhdistelmiin usein liittynyt yhteistyö sai yksilökeskeisen taidekäsityksen ja ainutkertaiset taide-esineet näyttämään vanhanaikaisilta. Schöffler julisti yhteiskunnasta eristäytyneen taiteilijaboheemin vuonna 1961 jo menneen talven lumiksi:

Tämän ajan taiteilija ei voi olla ottamatta huomioon ympärillään tapahtuvia asioita [- -]. Uusi elektroniikka esimerkiksi tarjoaa monia teknisiä ja materiaalisia ongelmia, jotka kuitenkin voidaan ratkaista. Mutta uuden tekniikan omaksumiseksi taiteilijan on luonnollisesti jätettävä norsunluutorninsa. Ilman yhteistyötä ja yhteishenkeä ei ole mahdollista onnistua.⁴⁹

Tekniikalla kokeiluja tekevä taiteilija muistutti hänen mukaansa laboratoriossaan työskentelevää tutkijaa. Schöfflerille tekniikka merkitsi myös mahdollisuutta tavoittaa laajempi yleisö: joko pieniä edullisia, monistettavia ja teollisia teoksia tai suuria julkisia teoksia, jotka valmiiden ja loppuun asti työstettyjen sijaan ”heijastavat liikkueissaan ympäristön muuttuvia tapahtumia” ja antoivat myös yleisölle mahdollisuuden vaikuttaa teokseen tapahtumana. Teollinen tuotanto ei merkinnyt silti toistamista, vaan muuntautumiskykyisten esineiden valmistamista.⁵⁰ Kineettinen taide merkitsi uudenlaista keskustelua taideteoksen ainutkertaisuudesta. Amos Andersonin taidemuseon Valo ja liike 2 -näyttelyn katalogissa julkaistiin katkelma Vasarelyn *Keltaisesta manifestista*:

on tuskallista, mutta välttämätöntä luopua vanhoista arvoista uusien valloittamiseksi. Meidän olosuhteemme ovat muuttuneet – nyt on meidän etiikkamme, meidän estetiikkamme aika muuttua. Jos kuvataiteellisen teoksen ajatus on tähän mennessä kytkeytynyt käsintehtyyn ja ”uniikkikappaleen” myyntiin, nyt sen eteen on noussut uudenluomisen, monistamisen ja levittämisen mahdollisuus.⁵¹

Kineettistä taidetta esitellyt näyttely innosti keskustelemaan taiteen monistamisesta ja levittämistä myös kotimaisissa lehdissä. Marjaleena Wegelius totesi, ettei monis-

liittyi käsitys taiteesta visuaalisena, taiteen ja tieteen rajan ylittävänä tutkimuksena (Yli-Annala 2009, 101).

⁴⁹ *Kineettisiä kuvia* 1970.

⁵⁰ Taide käyttöön tekniikan avulla 12.3.1969.

⁵¹ Valo ja liike 2 1968, [10].

tettavuus alentanut taideteoksen arvoa vaan heijasti aikaansa (Wegelius 1.6.1969). Pajastie piti käsintehdyn ja ainutkertaisen myytin romuttamista näyttelyn teoksissa myös ”taidesosiaalisesti” kumouksellisena askeleena (Pajastie 1969, 355). Keskustelussa etäännyttiin myös taiteilijakeskeisyydestä: kineettinen taideteos ei useinkaan ollut enää taiteilijan oma luomus vaan yhteistyön tulos (Wegelius 1.6.1969; Hartikainen 8.6.1969).

Toisin kuin 1960-luvun kokeellinen musiikki, kuvataide omaksui tekniikan välineekseen hitaasti. Vasta vuosikymmenen lopun ARS 69- ja Valo ja liike -näyttelyiden tehtyä sähkökineettistä taidetta tutuiksi laajemmallekin yleisölle, kirjoitettiin kineettisistä veistoksista laajemmin myös *Taide*-lehdessä. Lehti esitteli lukijoilleen Schöfferin sekä kotimaisista kineettisen- ja valotaiteen tekijöistä Ruutsalon ja Valtosen. Teknologian ja kuvataiteen vuorovaikutuksesta kirjoitettiin kuitenkin muiden kulttuurialojen lehdissä, kuten työväen kulttuurilehdeksi perustetussa *Aikalaisessa*. Olavi Ruoho ihmetteli vuonna 1965 teknisen kehityksen sivuuttamista kuvataiteessa:

Maalaustaide nykyisellään ilmentää suppeasti sitä, mitä ympärillämme tapahtuu. Se käyttää perin vähän hyväkseen tekniikan tarjoamia mahdollisuuksia. Taide suhtautuu kielteisesti tieteellis-tekniseen ajatteluun, konekulttuuriin, jonka vaikutus miltei kaikilla muilla alueilla on ratkaiseva. (Ruoho 1965, 52.)

Ruoholle tekniikka näyttäytyi aikaa ilmentävä mahdollisuutena, jonka ”humanistinen asenne” kielsi.⁵² Seilonen kirjoitti lehdessä samana vuonna Schöfferin ja Tinguelyn sähköllä liikkuvista, valo- ja äänielementtejä hyödyntävistä veistoksista, maalaavista ja säveltävistä koneista, joihin hän oli käynyt Tukholman Moderna Museetissa tutustumassa. Seilonen kuvasi ”konetaiteilijoiden” asenteet kahdenlaisiksi, teknologian mahdollisuuksiin uskoviksi tai koneellistumista parodioivaksi. Jotkin Tinguelyn sähköllä toimivat veistokset olivat ”ilmeisiä karikatyyrejä: vivut, mutterit ja pellingalat lonksuvat irvokkaasti, kun katselija painaa kaasupolkimesta vehkeen käyntiin.” (Seilonen 1965, 108–110).⁵³

Kineettiseen taiteeseen tarttuivat 1960-luvun elinympäristön elementit mainosvaloineen, liikenteen rytmeineen ja massatuotantoinen. Pajastie kirjoitti valokinetiikan merkitsevän kuvataiteen keinojen laajentumista elokuvan, elektroniikan, valomainosten ja lavastustaiteen alueille (Pajastie 31.5.1969). Sähkökineettisen tai-

⁵² Ruoho 1965, 55–56. Charles Percy Snown luonnontieteellis-teknisen ja humanistisen kulttuurin kahtiajaosta keskustelleen *The Two Cultures* -kirjan (1963) liikkeelle sysäämää tekniikka ja humanismi -keskustelua käytiin varsinkin 1960-luvun alkupuolella suomalaisissakin lehdissä. ”Humanismi ja tekniikka” nostettiin johtoteemaksi myös Jyväskylän kesässä vuonna 1967.

⁵³ Näyttelyssä oli esillä useampia Tinguelyn motorisoituja ja äänekkäitä kineettisiä veistoksia, joita myös katsojat saattoivat aktivoida napin painalluksella.

teen uutuus ei silti liittynyt vain uusiin materiaaleihin tai liikkuviin teoksiin, vaan liikkeessä oli myös käsitys taiteen tekemisestä ja sen tehtävistä.

Tarkastelen seuraavassa lähemmin uudenlaisten ajattelutapojen muotoutumista ARS 69- ja Valo ja liike -näyttelyitä koskevassa taidekirjoittelussa ja Ylioppilaiden taidetapahtumissa. ARS oli 1960-luvun Suomessa uusi, ajankohtaista kansainvälistä taidetta esitellyt näyttelyinstituutio. Kahdesta vuosikymmenen aikana järjestetystä katselmuksesta jälkimmäinen tutustutti ulkomaisiin kineetikoihin, elektronista liikkuvaa kuvaa nähtiin vasta vuonna 1974. Vuosi ennen ARS 69 -näyttelyä uudenslaisia taiteen tekotapoja esitteli Eino Ruutsalon teoksiin keskittynyt Valo ja liike Amos Andersonin taidemuseolla. Lyhyessä ajassa suuren kävijämäärän keränneen näyttelyn jatkoksi museo toi seuraavana vuonna Suomeen kansainvälisen kineettisen taiteen kiertonäyttelyn Valo ja liike 2. ”Konetaiteen” 1960-lukulainen vastaanotto kuvaa hyvin murroskohdan aiheuttamaa hämmennystä, joka kineettisen taiteen näyttelyitä koskevassa polemiikissa kärjistyi usein taidetta vai ei -kysymykseen. Kotimaista 1960-luvun keskustelua tekniikan ja taiteen vuoropuhelusta luonnehtiikin parhaiten juuri kahtiajakoisuus; yhtäältä teknisiin saavutuksiin yhdistyvä optimistinen kehitysusko, joka tuki pyrkimystä uudistaa taiteen tehtäviä ja tekotapoja, toisaalta skeptinen huoli taiteen merkityksellisyyden menetyksestä.

Lumoavat alkemistiluolat

Markku Kosonen totesi provosoivasti ”Taide on kuollut” otsikoidussa kirjoituksessaan ARS 69 -näyttelyn kyseenalaistavan shokeeraavasti vallitsevan taidekäsityksen arvot (Kosonen 15.3.1969). Kohuttu ja Ateneumin kävijäennätykset rikkonut näyttely esitteli nykyhetkeä ja teknistyvää kulttuuria kommentoivaa taidetta valoon, liikkeeseen ja sähköön perustuvien teoksien.⁵⁴ Näyttely nostatti kuitenkin vilkasta keskustelua kineettisten teosten taiteellisuudesta. Leena Savolaisen ja Einari J. Vehmaksen kokonama näyttely antoi aiheen jatkaa ARS 61 -näyttelyn käynnistämää keskustelua taiteen uusista materiaaleista. Informalistiset, ei-esittävät teokset haastoivat jo tuolloin vakiintuneita käsityksiä taiteen välineistä ja sisällöistä. Pilapiirroksissa parodioitiin värimyllerrystä, rautanauvoja, riepua ja lahoavia puita ja käytiin huolestunutta keskustelua siitä, löytyikö materiaalikokeilujen takaa riittävää taiteellista ideaa.

ARS 69 jatkoi maalauksista ja veistoksista poikkeavilla tekotavoilla ja laajensi veistoksen käsitettä kohti tilataidetta (*environment*).⁵⁵ Näyttelyn teosten joukossa

⁵⁴ Helsingissä viisi viikkoa (7.3.–13.4.1969) esillä ollutta, Suomen taideakatemian ja Helsingin kaupungin yhteistyössä järjestämää näyttelyä kävi kaiken kaikkiaan katsomassa 81 500 näyttelyvierasta. Helsingistä ARS 69 siirtyi kolmeksi viikoksi (20.4.–11.5.1969) Tampereen nykytaiteen museoon ja Tampereen taidemuseoon, jossa yli 28 000 kävijää kerännyt näyttely rikkoi jälleen yleisöennätyksen. Kineettisen taiteen lisäksi näyttelyssä oli minimalistisen ja uusrealistisen taiteen osastot.

oli muun muassa Luc Peiren peileistä ja elektronisesta musiikista rakentuva tilataideteos, Milan Dobešin kineettisiä valosommitelmia, Julio le Parcin valomobileja sekä Schöfferin kineettisiä teoksia. Runsaasti huomiota päivälehdissä sai etenkin Schöfferin *Suuri prisma* (1968), joka sittemmin hankittiin Sara Hildénin taidemuseon kokoelmaan. Oheisohjelmassa uusrealismista ja kineettisestä taiteesta luennoivat muun muassa Schöffler sekä kriitikko Pierre Restany.

Suuren kävijämäärän lisäksi ARS 69:n vaikuttavuutta heijastelee laajuus, jolla näyttelyä kirjoitettiin lehdissä ympäri Suomen. Kriitikoista Leo Lindsten luonnehti näyttelyä *Kansan uutisissa* ”länsimaisen taiteen bakkanaaleiksi” (Lindsten 16.3.1969), Pekka Suhonen *Arkkitehdissa* kymmenien tuhansien kävijöiden ”lempeäksi jännitysnäytelmäksi” (Suhonen 1969, 58) ja Olli Valkonen *Uudessa Suomessa* kotimaiseen kuvataidemiljööseen nähden ”merkillisen sähköiseksi” (Valkonen 16.3.1969). *Etelä-Suomessa* Hannu Oinonen kertoi näyttelyn uusien, teknologiaa soveltavien kuvallisten ulottuvuuksien viittoilevan kuvataiteen ennennäkemättömään moni-ilmeisyyteen (Oinonen 1.5.1969). Näyttelyn koettiin jättäneen tavanomaiset taidehistorialliset katsaukset taakse, mutta sitä arvosteltiin myös kriittisin sävyin ”linnanmäeksi”, ”romukaupaksi” ja ”hullujen huoneeksi”. Puidessaan ARS 69:n kielteistä vastaanottoa Suhonen ehdotti näyttelyn merkitsevän paluuta elämysesteiikkaan vailla ”kirjallista” sisältöä. Hänen mukaansa

tyytyväisimpiä Arsin joukossa olivat ilman muuta lapset [– –]. Ars oli lasten kannalta joukko hieman rapistuneisiin tiloihin sijoitettuja mukavia, vähän höhliä esineitä, joiden välissä oli kiva juoksennella. Ja oli vähän jännitystä, liikuvia vehkeitä ja vempelitä, pimeitä huoneita ja peilejä; tässä oli jotakin samaa kuin Linnanmäen kummitusjunassa. (Suhonen 1969, 58.)

Yksi uusien pyrkimysten puolestapuhujista oli Pajastie, jonka mukaan taide heijasti tekniikan aikakautta: se ennakoி ja sovelsi tieteen ja tekniikan saavutuksia ja rekisteröi niiden ”vaikutuksia ihmiseen, yhteiskuntaan ja sitä ohjaaviin ajattelutapoihin” (Pajastie 31.5.1969). Kineettisten veistosten taiteellisuuden kyseenalaistamisen Pajastie totesi lähinnä vanhemman taiteilijapolven suhtautumistavaksi:

Siihen, että kineettinen taide on hylännyt kankaat ja öljyvärät, kiven ja pronssin ja ottanut tilalle teräksen, alumiinin ja akryylin, peilit, prismat, lamput ja moottorit, ei enää käy vetoaminen: suunnan inkunaabelit ovat jo valloittaneet paikkansa nykytaiteen museoissa. Kuvataiteen teollinen monistaminen on kielämättä uutta ja järkyttävää – mutta tulossa (Pajastie 1969, 355).

⁵⁵ Vasta ARS 69 -näyttelyyn liittyvä kirjoittelu teki Suomessa tilataiteen käsitettä laajemmalle yleisölle tutuksi (ks. esim. Valkonen 9.3.1969).

Uudet tekotavat murensivat aiemman taidekäsityksen perustoja laajemmalla materiaalivalikoimalla ja poikkeamalla maalauksesta, piirroksesta ja kuvanveistosta. Ne kyseenalaistivat lisäksi teoksen etäältä katsottavana, ainutkertaisena käsityönä. (Pajastie 31.5.1969.) Uudessa kuvataiteessa orasti tehdasvalmisteisuus, monistettavuus ja moniaistisuus.

Pajastielle op- ja kineettinen taide oli ARS 69 -näyttelyn taiteellisesti painavin ja elinvoimaisin osa ilmentäessään aikaansa informalismista, uusrealismista ja pop-taiteesta täysin poikkeavalla tavalla (Pajastie 1969, 354). Monia muitakaan taiteen uudet keinot eivät hämmentäneet. Markku Valkoselle ARS 69 näyttäytyi paikkana, jossa tarve työstää uudenlaisia materiaaleja ja ”teknologian läpäisemän miljööön ominaisuuksia” pääsi valloilleen (Valkonen 16.3.1969). Oinosen mukaan nykytaiteilija oli kokeilija ja tutkija, jonka materiaaleina olivat ”nykyisen teollisuuden ja tekniikan tuottamat koheet” (Oinonen 1.5.1969). Osmo Laineelle ”taiteen arkkitehtonis-tekninen luonne” oli yksi näyttelyn keskeisistä teemoista. Taiteilijassa yhdistyi jälleen ”taiteilija ja tiedemies, vaikuttaja ja tekniikko, joka käyttää hyväkseen tämän päivän materiaaliset mahdollisuudet” (Laine 30.3.1969).

Taiteesta ja tekniikasta keskusteltiin runsaasti myös Amos Andersonin taide-museon kineettisen taiteen näyttelyiden yhteydessä. Ensimmäisessä, ARS 69:ää edeltäneessä Valo ja liike -näyttelyssä (7.–14.2.1968) oli esillä Ruutsalon valokineettisiä teoksia ja lyhytelokuvia. Vasta muutaman vuoden toimineen museon järjestämä näyttely tavoitteli kokemuksellisempaa installointia: ympäri kieppuvia valoja, atonaalista musiikkia, Carousel-diaprojektoreilla seinille heijastettuja kuvia ja filmejä sekä jatkuvasti muuntuvia, valokineettisiä teoksia.⁵⁶ Näyttelyn yhteydessä esitettiin Ruutsalon kokeellisia elokuvia, muun muassa preparoituja, kalvoa raaputtamalla, värittämällä ja hankaamalla käsiteltyjä filmejä. Sen avaruudellisia tunteja lisäsi elektronisten äänten kollaasi, jonka Ruutsalo, Kurenniemi ja Donner olivat työstäneet pääasiassa Ruutsalon elokuvien ääniraidoista.⁵⁷ Esillä oli kaksi kineettistä teosta Groupe de Recherche d'Art Visuel -ryhmän perustajajäseneltä Julio Le Parcilta. *Västra Nyland* kuvasi tunnelmaa:

Rummet var halvskumt, fyllt med ungdomar, flämtande ljusken och electron-music. Blinkande, flimrande och stadigt lysande, genomlysta eller belysta tavlor tittar på väggarna. Vid jämna klockslag är det dags för film och någonstans uppe under taket blixtrar och dansar filmen fram till Otto Donners suggestiva music. Malade streck i färg flimrar uppsluppet, är som visualiserad energi.

⁵⁶ Home 2013a, 17; Home 2013b; ”Kineettinen näyttely”. S.a., AA.

⁵⁷ Ahtola-Moorhouse 1980, 22; *Valo ja liike. Ljus och Rörelse* 1968; Holmén 9.2.1968. Kolmesti päivässä esitettiin Ruutsalon elokuvat *Kineettisiä kuvia* (1960), *Kaksi kanaa* (1963), *Hyppy* (1965), *+Plus –Miinus* (1967), *Food* (1967) ja *ABC – 123* (1968).

Ibland är filmen en blandning av fotografi och streck som synes blytlik teckna sig själv och förklara den fotografiska silhuetten. (B.V. 11.2.1968.)

Näyttely sai alkusysäyksensä intendentti Bengt von Bonsdorffin tutustuttua Ruutسالon teoksiin (Falck 6.2.1968). *Taide*-lehdessä Seppo Niinivaara yhdisti näyttelyn ilmiökenttään, jota oli hänen mukaansa Suomessa nähty aiemmin vain vakiintuneemman taiteen puristuksessa joko pienemmässä mittakaavassa tai tuontitavarana (Niinivaara 1968, 36). Vielä vuoden päästä Markku Valkonen luonnehti kineettistä taidetta pienen vähemmistön aarteeksi, jonka hidasta leviämistä Suomessa osoitti se, että Ruutsalo oli pitkään ollut alan ainoa taitaja (Valkonen 25.5.1969).

Näyttelytilan sisällyttäminen kokonaisuuteen sai kehuja (ks. esim. Hausen 15.2.1968). Lehtikirjoittelusta ja näyttelysuunnitelmasta päätellen Valo ja liike oli projisoituneen ja äänineen varhainen esimerkki moniaistisesta tapahtumallisesta kokonaisuudesta, jossa täsmälliset rajat yksittäisten teosten välillä häilyivät. Jack Burnhamin mukaan monia kineettisen taiteen tekijöitä yhdistikin juuri pyrkimys rakentaa esineiden sijaan ”tilanteita”, joissa jotakin saattoi tapahtua. Kineettinen teos ei hänen mukaansa tuottanut irrallista tapahtumaa, vaan ympäröiviin olosuhteisiin ja tilaan sidottuja liikkeen efektejä. (Burnham 1987 [1968], 271–273.) Frank Popper piti tilataidetta merkittävänä teoreettisena lähtökohtana monelle kineetikolle. Tilaan laajetessaan teos sisällytti itseensä kokijoiden liikkeen, teot ja reaktiot, eikä teoksen ja kokijan tila enää ollut toisistaan erotettavissa. Tilataide merkitsi galleriatilan rakentamista kokonaistaideteokseksi. (Popper 1986, 204–206.)⁵⁸ Kineettisen taiteen moniaistisiin tiloihin, intermediataiteeseen ja laajentuneeseen elokuvaan oli Yhdysvalloissa ja Manner-Euroopassa jo ennätetty tutustua. Suomen oloissa poikkeuksellinen toteutustapa oli silti suhteellisen uutta muuallakin. Popperin mukaan pyrkimys laajentaa teos ympäröivään tilaan diaprojisoitien, rei’itettyjen korttien tai värikalvojen avulla tuotetuissa valokineettisissä speaktaakkeleissa oli vasta 1960-luvun jälkipuoliskon ilmiö (Popper 1968, 199).

Vain viikon avoinna ollut Valo ja liike sai paljon tunnustusta aikalaiskriitikoilta. *Nya Presseniin* kirjoittaneen Ole Falckin mukaan se oli parasta, mitä Suomen taide-elämässä oli pitkään aikaan tapahtunut (Falck 6.2.1968). *Helsingin Sanomien* Leena Maunulan mukaan näyttely oli ”rohkea yritys ja yllättävän ajankohtainen tapahtuma”, joka läheni ajan taidekeskusten päivänpolttavia ilmiöitä, taiteen ja tekniikan uusien keinojen pyrkimystä vaikuttaa tajuntaan (Maunula 11.2.1968). Vastaanotto ei silti ollut pelkästään innostunutta, vaan ARS 69:n herättämän keskustelun tavoin kahtiajakoista. Tapani Kovasen kirjoitus *Suomen Sosialidemokraatissa* kuvastaa toista ääripäätä:

⁵⁸ Valoheijastusten ja värillisten diaprojisoitien synnyttämiin tiloihin sisällytettiin joskus lisäksi runoa ja musiikkia. Amerikkalaiskineetikkojen työssä tuntuikin Popperin mukaan happeningin ”isän” Kaprow’n vaikutus. (Popper 1986, 204–206.)

Veistosten värikkyyden helmitaaluineen ja nappuloineen korostaa sopivasti näyttelyn kevyen iloista tunnelmaa. Syttyvät ja sammuvat valonheittimet, elektroninen taustaanäni, jatkuvatoimiset automaattiset diaprojektorit, iloiset kirkkaat värit ja kaiken yllä hälytyksen merkkivalon välähdykset muovaavat kokonaisuudesta joulukadun tahi huvipuiston illuusion. Luonteeltaan se kaikki on kevyttä tingeltangelia, mutta sehän on ominaista ajallemme. (Kovanen 8.2.1968)

Leikkimielisyydestä ja arvokkuudesta tulikin yksi teknistävää taidetta koskevan kirjoittelun hankauspinnoista. Näyttelyitä ja tapahtumia kuvattiin nuorisoon vetoaviksi ja koululaisryhmien kansoittamiksi: Valo ja liike täytti museon koululaisien tasaisella virralla (B. V. 11.2.1968), Sähkö-shokki-illan ”ehdotonta fiilinkia” oli kokemassa enimmäkseen nuorisoa: ”pikku snobeja, Bonnieita, varsikenkätyttöjä, partaniekkoja, englantilaisia poikia” (Kyllönen 10.2.1968), ja ARS 69 -näyttelyssä saattoi jäädä innostuneiden koululaisjoukkojen jalkoihin.⁵⁹ Valo ja liike 2 -näyttelyä verrattiin sataan lapseen ajellessa pillit käsissä karusellilla.⁶⁰ Kineettisen taiteen teoreettiset pyrkimykset otettiin myös vakavasti: Ruutsaloa kuvattiin ”valon filosofiksi” ja ”teknisen taiteen tärkeimmäksi työläiseksi Suomessa”. Hänen teostensa katsottiin etsivän tekniikasta tunteita tuottavia muotoja. Näyttelyn sijaan keinovalosta ja katsojan liikkeestä syntyi jatkuvasti muuntuva tapahtuma. (– R. K. – [1968].)

Ruutsalo selitti myös itse taiteensa tavoitteita. Valo ja liike -näyttelyn katalogissa hän kuvasi lennon, liikkeen, valon ja rytmin aikaa ilmentäviksi kineettisiksi elementeiksi. Taiteen tehtävä oli ympäröivän tapahtumisen rikkauden ymmärtäminen. ”Meidän on saatava kuvat liikkeelle keinolla millä hyvänsä, sillä ei ole olemassa elämää ilman liikettä. Pysähtymisessä vaanii kuolema.”⁶¹ Ruutsalon mukaan oli opittava poimimaan elementtejä ympäröivästä maailmasta: ”valoja, heijastumia, ääniä, välähdyksiä, muotoja, rytmejä” (Ruutsalo 1982, 21). Muistellessaan *Taide*-lehdessä myöhemmin 1960-lukua hän kuvasi ymmärtämätöntä suhtautumista taiteilijoiden pyrkimykseen löytää kauneutta omasta ajastaan:

Näyttelyitämme 60-luvulla pidettiin usein levottomina tai liian tapahtumarikkaina. [– –] Haluaisin kuitenkin väittää, että olimme tajunneet tämän uuden ajan rytmin ja sykkeen. Olimme rekisteröineet televisiot, nauhurit ja stereot, olimme tietoisia tietokoneista ja niiden väistämättömästä tulosta. Olimme rekisteröineet liikenteen toimivan valoreleillä: jyrisevän ylitsemme, alitsemme ja ohitsemme. Jo pelkästään katu oli täynnä mitä erilaisempia ääniä, koneita ja valoja. Ja koska olimme aikamme lapsia, halusimme siirtää tämän päivän elementit näyttelytilaan ja luoda päivän kuvaa henkivän tunnelman. Halusimme

⁵⁹ Taide käyttöön tekniikan avulla 12.3.1969.

⁶⁰ Vildsinta små skåp 10.5.1969.

⁶¹ *Valo ja liike. Ljus och Rörelse* 1968, 1.



Kuva 10. Eino Ruutsalo, Osmo Valtonen ja Nicolas Schöfferin kineettinen veistos *Lux 10* (1959). Kuva: Amos Andersonin taidemuseo.

antaa monia asioita samanaikaisesti niin kuin elämä ympärillämmekin antoi.
(Ruutsalo 1982, 20–21).

Kirjoituksessaan Ruutsalo kiteytti myös taiteen uusiin välineisiin, taideteoksen tapahtumallisuuteen, sekä ainutkertaisuuteen ja toistoon liittyviä 1960-luvun ajattelutapoja. Siteeraan tekstistä siksi vielä toisen katkelman:

Toistaminen oli päivän sana. Kun oli kyse tilasta ja tapahtumisesta tilassa, oli myös kyse useista materiaaleista. Oli siis pakko kaataa taiteesta materiaalien ja tekotapojen synnyttämiä raja-aitoja. Kuvataide omaksui laajalti käyttöönsä myös musiikin, äänet, ääninauhat, laulajat, projisoinnit, elokuvan, tilan ja tilan ongelmat ja ratkaisut. Haluttiin aktivoida ihminen kokemaan määrätty kokonaistapahtuma. [– –] Pyrittiin luomaan tapahtuma, joka oli tavallaan useilla aisteilla samanaikaisesti vastaanotettavissa. (Ruutsalo 1982, 21–22.)

Ajan kineettisessä taiteessa tuntui kiinnostus kokijan osallisuuteen. Ruutsalon mukaan katsoja oli osa teosta käynnistäessään tapahtumia tilassa liikkuaan. Valmiin

ja lopullisen sijaan taideteos käsitettiin hänen mukaansa teoskokemusten mukana muuntuvana. (Ibid.) Nähtyään Zagrebin musiikkibiennalessa vuonna 1962 John Cagen ja Ann Halprinin tanssiryhmän esitykset Ruutsalo kiinnostui myös ”monimuotoisemmasta toteutuksesta”.⁶² Esimerkiksi lyhytelokuva *ABC 123* (1967) oli hänen mukaansa yhdistelmä kirjallisuutta, elokuvaa ja kuvataidetta. Intermediaa hyödynnettiin Suomessa Ruutsalon mukaan silti kovin vähän. (Ruutsalo. S.a., [1, 4], KAVI.)

Seuraavana vuonna kineettinen taide sekä kokeilut taiteen ja tekniikan yhdistelmällä olivat tulleet jo tutummiksi. Pariisissa vuoden 1967 Lumier et Mouvement -näyttelyn nähneen ja Malinan opissa työskennelleen Annikki Luukelan ehdotuksesta Amos Andersonin taidemuseo toi Suomeen kansainvälisen kineettisen taiteen kiertonäyttelyn Valo ja liike 2 (10.5.–8.6.1969). Helsingissä siihen lisättiin Ruutsalon ja Valtosen osiot.⁶³ Näyttelyn teoksista suuri osa hyödynsi keinovaloa tai toimi sähkömoottorilla tai magneettikentällä. *Suomen Kuvalehdessä* näyttelyä luonnehdittiin ”lumoavaksi alkemistiluolaksi”.⁶⁴ Museon pimennetyissä saleissa katselijat astuivat kriitikkojen mukaan tieteisromaanien maailmaan (Routio 27.5.1969), jossa äänimaisen lisäksi kuului ”teosten liikkeen aiheuttamaa sihinää, rahinaa, tikutusta (Hartikainen 8.6.1969), ja jossa ”mustilla muoviseinämillä suljetut näyttelysalit sähkökähvelivät, välähtelivät, heijastelivat valoa ja väriä” (Suvioja 25.5.1969).

Pian ARS 69:n jälkeen esillä olleen näyttelyn valoa ja mekaanista liikettä yhdistelevistä teoksista monet olivat olleet näytteillä Lumière et Mouvement -näyttelyssä. Näyttelyssä oli mukana monia keskeisiä kineettisen taiteen tekijöitä, kuten Vasarely, Schöffer, Malina sekä Constantin Xenakis, ranskassa perustettu taiteilijaryhmä GRAV ja italialaiset Gruppo T, Mid ja Enne 65. Osmo Lindeman sävelsi näyttelyä varten äänigeneraattoreista taltioituista ja suodattimilla ja kaikulaitteilla muokatuista elektronisista äänistä *Mobile*-teoksen.⁶⁵ Oheistapahtumana esitettiin myös näytös Ruutsalon ja ulkomaisten taiteilijoiden elokuvia, muun muassa

⁶² Biennalessa oli mukana myös Donner, johon nimenomaan Halprinin Dancers Workshop Companyn esitys täysin uudenaikaisena, teatterin, tanssin ja musiikin traditioista eroavana ilmaisutapana teki vaikutuksen. *The Five Legged Stool* -teos, joka yhdisti valoa, ääntä, liikettä ja tilan, syntyi Donnerin mukaan tanssijoiden, maalareiden, muusikoiden ja näyttelijöiden yhteistyöstä ja osallisti yleisön teoksen merkityksen muodostamisen prosessiin. (Donner 29.5.1963.) Zagrebissa Donner tapasi myös Deweyn, jonka sittemmin kutsui Suomeen (Elovirta 1996, 117–118). Deweyn ja Halprinin vaikutuksen kautta suomalaiseen 1960-luvun taiteeseen syntyi, Riitta Vainion toiminnan rinnalle, toinen kiinnostava kytkös amerikkalaisen kokeellisen tanssin kenttään. Halprin myös vieraili, Merce Cunninghamin ja Martha Grahamin ryhmien tavoin, 1960-luvulla Suomessa.

⁶³ Annikki Luukelan kirje Bengt von Bosdorffille 26.11.1968, AA; *Valo ja liike 2*; Routio 27.5.1969.

⁶⁴ L. N. 1969, 23.

⁶⁵ Osmo Lindeman, elektroninen musiikki [1969], AA; ks. myös esim. Vildsinta små skåp 10.5.1969.

Norman McLarenin animaatioita, Schöfferin kokeellinen lyhytelokuva *Mayola* (1958) sekä todennäköisesti ensimmäisiä kertoja Suomessa tietokone-ohjelmoitua taidetta osana ”tietokoneanimaation isän” John Whitneyn dokumenttielokuvaa *Permutations and Experiments in Motions Graphics* (1968).⁶⁶ *Hufvudstadsbladetissa* kuvattiin näyttelyä:

[Besökarna] står fastvuxna framför de levande, snurrande blinkande, risslande, rasslande och klämtande konsverk. [- -] Över ansiktena ligger et strålände skimmer som växlar från rubinrött till neonlila och smaragdgrönt. Vita skjortor och tänder lyser med aldrig förr skådad glans. Över bade rättfärdiga och orättfärdiga brusar rymdens egen music ackompanjerar konstverkens rörelser, ljud som om en övermänsklig sopran sjöng i en droppstensgrotta blandas med ljud som om et stadigt landortståg var på hemfärd med en ylande hund ombord. Många av konstverken själva ger också ifrån sig ljud, metalliskt risslande och rasslande, väsande och fräsande.⁶⁷

Näyttelyn katalogi esitteli kineettisen taiteen tekotapoja ja tekijöitä sekä siihen liittyviä keskusteluja sähkövalon aineettomuudesta materiaalien kirjoon, teosten monistettavuuteen ja taiteeseen tutkivana ja kollektiivisena työskentelynä.⁶⁸ Uudet käsitystavat levisivät päivälehtikirjoitusten välityksellä laajalle. Keskeiseksi puheenaiheeksi nousi silti usein viihteellisyys. Näyttelyä luonnehdittiin tieteisromaanien kaltaiseksi, surrealistiseksi elämykseksi (Routio 27.5.1969), valoleikiksi vieraasta maailmasta (Kruskopf 18.5.1969), ja julkiseen keskusteluun nousivat sen ”avaruustunnut” (Roitto 5.6.1969). Se nähtiin tivoli-ilotteluna, tingel tangelina ja lapsekkaana riemuna värileikkien edessä.⁶⁹ Kruskopf vertasi sitä markkinahumuun. Hänen mukaansa ajan ilotulitemestarit, hypnotisoijat, mekaanisen baletin ja hämmästyttävät keksinnöt yhteen koonnut kineettinen taide sopi paremmin markkinoille kuin taidemuseoon. (Kruskopf 18.5.1969.)

Viihteellisyydellä korostettiin kineettisen taiteen riittämättömänä pidettyä taiteellista sisältöä. Aatos Roiton mukaan teokset lähenivät ”askartelua ja mainosta” tai pelkistyivät tekniseksi kokeiluksi; vain parhaat ylsivät ”taidenautinnon tuottamiseen” (Roitto 5.6.1969). Valkonen toivoi teknologiaa triviaalilla tavalla havainnollistaviin teoksiin lisää tekniikan luovaa prosessointia (Valkonen 25.5.1969). Routio

⁶⁶ Filmافتon på AA-museet 20.5.1969. Ruutsalon ja Valtosen teoksia kriitikot kehuivat vertailukelpoisina ulkomaisiin kollegoihin (ks. esim. Routio 27.5.1969; Valkonen 25.5.1969 tai B. W. 22.5.1969). Kruskopf ja usea muu kriitikko piti kotimaista edustusta jopa niitä luonteeltaan vakavampana (Kruskopf 18.5.1969; Hartikainen 8.6.1969; Roitto 5.6.1969).

⁶⁷ Vildsinta små skåp 10.5.1969.

⁶⁸ Valo ja liike 2 1969.

⁶⁹ Vildsinta små skåp 10.5.1969.

arvioi kineettisten teosten ”salonkitaiteellista koristeellisuutta ja lyyrisyyttä” silti innostunein sanakääntein: hennoilla valokimpuilla, prisman valoleikeillä, heijastuksilla tai verkkaisilla valo- ja varjoliikunnoilla syntyivät vaikutelmat lumikiteiden tanssista, vedenpinnan kimalluksesta, sateenkaaren pisarakuvioista tai vedenalaisista maailmoista, samalla kuin säpsähdyttävät kiihdytykset, sähkön rajut voimavaraukset ja räsähdellen syttyvät johdinristikot edustivat nopeampirytmistä kineettistä ekspressionismia. Hän näki kineettisen taiteen tarjoavan mahdollisuuden myös vivahteikkaaseen ja esteettisesti puhuttelevaan ilmaisuun. (Routio 27.5.1969.) Moni muukin etsi teoksista ”abstrakteja viivaleikkejä”, ”harmonista liikerytmiikkaa”, ”plastisen kauneuden tuottamaa mielihyvää” (Roitto 5.6.1969) tai ”plastista puhdaslinjaisuutta” (Suvioja 25.5.1969).

Formalistisen estetiikan sijaan toiset kirjoittajat huomioivat kineettisen taiteen taideteoreettiset tavoitteet, joita Valkonen arvosteli silti vielä toteutuksia lennokkaammiksi (Valkonen 25.5.1969). Lehtikirjoittelussa nostettiin esille, miten heijastuva ja taattu valo, valotilat, hajoava spektri tai ääni laajensivat taideteoksen tilalliseksi, yleisöä osallistavaksi tapahtumaksi. Pajastie katsoi näyttelyn huipentavan kineettisen taiteen säästeliään materiaalisuuden, jossa liikkeenä ja valona ilmenevä ”näkymätön voima” asettui ”näkyvän aineen” tilalle (Pajastie 1969, 355; Pajastie 30.5.1969). Timo Vuorikoski hahmotteli ”materiaalista irtautuvia esteettisiä ideoita”, joissa ”esteettisen tapahtuman” muodostivat taide-esineen sijaan katsojan kokemus ja reaktiot (Vuorikoski 18.5.1969). Kruskopf näki näyttelyn muuntaneen museon ”visuaaliseksi miljööksi”, efektiivisesti toimivaksi tilaksi, joka oli kokemus kokonaisuutena. Toiset teoksista olivat itsenäisiä objekteja, kun taas toisissa valo- ja väriheijastuksista rakentuva suhde tilaan oli olennaisempaa. (Kruskopf 18.5.1969.) Valkonen esitteli Schöfferin kyberneettisiä visioita ympäristön kanssa kommunikoivista teoksista ja nosti keskusteluun myös systeemiteorian (Valkonen 25.5.1969).

1960-luvun kineettistä taidetta koskeva keskustelu osoittaa, miten esinekeskeisen hahmotustavan rinnalle alkoi nousta ajatuksia prosessuaalisesta, muuntuvas- ta ja moniaistisesta taideteoksesta. Ajatus tapahtumasta nousi kirjoituksissa esille ajoittain laajemmallaakin perspektiivillä. Pajastie kirjoitti ARS 69:stä:

Elämä on lakkaamatonta liikettä ja tapahtumista ja ihmisten havaintojen mukaan liike ja tapahtuminen ovat kiihtymistään kiihtyneet siitä lähtien kun ihmiskunnan historiassa alkoi teollinen vallankumous. [- -] On selvää, että taide alati heijastelee tätä tapahtumista, milloin ennakoiden, milloin hyväksikäyttäen tieteen ja tekniikan saavutuksia, ja herkästi rekisteröi niiden vaikutuksen ihmiseen, yhteiskuntaan, ja sitä ohjaavin ajattelutapoihin.

Valo ja liike 2 -näyttelyn arvioitiin kiinnittävän kävijän huomion ympäröivään kineettiseen todellisuuteen myös näyttelyn ulkopuolella, ”kaupunkimaiseen sähköiseen tapahtumaan” (Suvioja 25.5.1969).



Kuva 11. Museo kineettisenä verstaana -tapahtuma, Amos Andersonin taidemuseo, 30.5.1969. Kuva: Amos Andersonin taidemuseo.

Valo ja liike 2 oli siihen asti laajin kineettisen taiteen katselmus Suomessa. Siihen kävi tutustumassa yli 10 000 kävijää, ja yhtenä vuoden huomattavimpana pidetystä näyttelystä kirjoitettiin lehdissä eri puolilla maata. Näyttelyn yleisötapahtumassa ”Museo kineettisenä verstaana” (30.5.1969) käytiin sankoin joukoin ihmettelemässä Valtosen ja Ruutsalon esittelemiä kineettisen taiteen teknisiä toimintaperiaatteita ja materiaalien työstämistä – ”sivellintekniikkaa uudella tavalla ymmärrettynä”. Tapahtuma pyrki tuomaan kineettisen taiteen lähemmäs ihmistä pudottamalla sala-peräisyyden verhon.⁷⁰

Kuvataiteen ja tekniikan yhdistelmä vastaanotettiin 1960-luvulla usein vielä skeptisin mielin. Asenteiden kahtalaisuus tuntui esimerkiksi siinä, olivatko taiteilijat ”ottaneet sähkön visuaalisen taiteen palvelukseen” (Hartikainen 8.6.1969), vai

⁷⁰ ”Museo kineettisenä verstaana!” S.a., A.A; Mallander antoi hyvän kuvan illan tapahtumien kulusta Hufvudstadsbladetin kirjoittamassaan jutussa ”Kinetisk demaskering” (Mallander, 1.6.1969).

oliko taide ”auttamattomasti tieteen armoilla” (Valkonen 25.5.1966). Tarve konkretisoida maalauksen tai veistoksen illusorinen liike johti Valkosen mukaan tilanteeseen, jossa taide oli tieteestä riippuvainen, mutta silti siitä jäljessä; kykenemätön omaksumaan eksaktin sisänsä mahdollisuuksia tai näkemään tekniikan sosiaalisia seurauksia (ibid.).

Koneistuva, kineettinen taide nähtiin yhtäältä älyllisenä ja käsitteellisenä, toisaalta sen koettiin loukkaavan kuvataiteen perinteisiä laatumääreitä: rämisevät, kieppuvat ja kiiltelevät teokset nähtiin suuriin kansanjoukkoihin vetoavina sirkushuveina tai lapsia ja nuoria viehättävänä ilotteluna nappuloineen ja tilpehööreineen. Vaikka sitä luonnehdittiinkin usein ajankohtaiseksi tai tulevaisuuden taiteeksi, liian helppona, viihdyttävänä – sisällöttömänä – pidettyjen teosten taiteellisuus kyseenalaistettiin toistuvasti. Kineettistä taidetta koskevassa keskustelussa kasvoivat kuitenkin uudenlaiset käsitykset taideteoksesta: käsintehdyn ja ainutlaatuisen sijaan monistettavana ja teollisena sekä valmiin muuntumattoman esineen sijaan tilallisenä ja ajallisena tapahtumana tai kokemuksena, jonka muotoutumiseen osallistui myös katsoja. Samankaltaisten kysymysten äärelle palattiin myöhemmin performanssitaiteen ja sen elokuva- tai videotaltiointien edessä.

Taiteen 1960-lukulainen käymistila tekniikan tarjoamine uusine ilmaisukeinoineen tuntui vuosikymmenen lopulla myös ylioppilaiden Turussa vuonna 1966 ja Espoon Otaniemessä vuonna 1968 järjestämissä Taidetapahtumissa. Suomen Ylioppilaskuntien liitto korvasi uudella konseptilla vanhentuneeksi koetun Ylioppilaiden kulttuurikilpailun ja raivasi tilaa ajankohtaisemmalle taiteelle. Taidetapahtuman tavoitteiksi määriteltiin laajentuva, kokeellinen ja teollinen taide, joka ylitti sekä taiteenlajien rajat että populaari- ja korkeakulttuurin välisen juovan ja tarjosi yleisölle mahdollisuuden osallistua.⁷¹ Kilpailuasetelmasta luopuminen salli rohkeamman otteen, ja Taidetapahtumiin osallistuikin monia kotimaisen undergroundin ja kokeellisen taiteen, nykytanssin ja uuden musiikin keskeisiä tekijöitä, kuten Ismo Kajander ja Harro Koskinen, valo- ja sarjakuvataiteilija Timo Aarniala, Vainio tanssiryhmineen, Ylioppilasteatteri, muusikoista Kurenniemi, Donner, M. A. Numminen ja Chydenius sekä monia muita.

Taidetapahtumista ensimmäinen järjestettiin Turussa 26.–31.10.1966. *Turun Sanomat* kehui loppuunmyydyin tapahtuman nuorta kokeilevaa taidetta, rohkeita ratkaisuja ja teollisen taiteen ajankohtaisuutta.⁷² Sen tuolloisesta merkityksestä kertoo, että lehden Tiede – Kirjallisuus – Taide -osio täyttyi ohjelmaa koskevalla uutisoinnilla ja arvioilla kuuden päivän ajan lähes kokonaan. Katselmusta luonnehdittiin ”huomattavaksi, kulttuurielämäämme monin tavoin elähdyttäväksi ja hedelmöittäväksi tapaukseksi” ja ”taidetta harrastavien ja luovien ylioppilaiden todelliseksi voi-

⁷¹ Kulttuurikilpailuista taidetapahtuma 17.9.1965; Teekkarit toisen tapahtuman järjestäjänä 13.10.1967.

⁷² Kolmisensataa osanottajaa 26.10.1966.

man näytteeksi” (Suominen 26.10.1966). Esittävien taiteiden uusien aluevaltausten, kuten Kajanderin happeningin, Vainion modernin tanssin ja kokeellisen teatterin lisäksi jo ensimmäisen tapahtuman ohjelma kertoi kiinnostuksesta teknologiaan. Eksplisiittisemmän ilmauksensa se sai kuitenkin vasta teekkareiden järjestämässä tapahtumassa pari vuotta myöhemmin. Turussa Bio Bostonin taide-elokuvien ja yhteiskunnallisesti kanta-aottavaa elokuvaa käsittelevän seminaarin ohella kokeellista elokuvaa tuotiin myös kuvataidekontekstiin: Turun Taidemuseossa pyöri kaitafilmeistä ja dioista rakennettu ”Optinen non-stop”, jossa esitettiin muun muassa Asko Tolosen lyhytelokuva *Kristiina* (1965) sekä Taidetapahtumassa tuolloisen sensuurin vuoksi ainoan julkisen esityksensä saanut Kari Karmasalon underground-elokuva *Hitlerin kirjuri* (1966).⁷³

Tasavallan presidentti Urho Kekkosen juhlavasti avaama toinen Taidetapahtuma (20.–24.3.1968) vyörytti Teknillisen korkeakoulun uuden ylioppilastalo Dipolin täyteen vastakulttuurista asennetta ja uusia ilmaisukeinoja. Noin kuukauden kulluttua ensimmäisestä Valo ja liike -näyttelystä tekkarit toivat Otaniemeen amerikkalaista underground-elokuvaa⁷⁴, ”tietokonetanssit”, happeningia, teatterikokeiluja sekä monipäiväisen Taide ja tekniikka -seminaarin. Dipolin lähes kokonaan näyttelytiloiksi muuttanut tapahtuma keskittyi ”väliaikaiseen” ja teolliseen taiteeseen esitellen yleisöä osallistavia teoksia ja tilataidetta. Tekniikasta ilmaisumahdollisuuksia etsivät pyörivän peilin valoheijastuksista, projisoiduista kuvista ja ääninauhoista rakennettu *Paratiisi*-installaatio, Timo Aarnialan ”valoefektinäyttely”, Ylioppilasteatterin magnetofonista ja kolmesta projektorista koottu ”diasarjakuva” *Tuonelan joutsen* sekä *Turun ylioppilaslehden* mukaan esillä ollut televisiomonitoreista, filmiesityksistä ja ääninauhoista rakentuva ”mediahappening”.⁷⁵

⁷³ Nyt alkaa taiteen teko 21.5.1966; Loistoluokan pantomiimia 28.10.1966. Myös tietokone- ja taide oli Turun taidetapahtumassa esillä: tapahtuman antologiassa julkaistiin Turun yliopiston sovelletun matematiikan laitoksen tietokoneella piirrettyä tietokonegrafiikkaa ja Pekka Ahlrothin ja Markku Nurminen kirjoitus, joka pohti taiteellisen luomisen, estetiikan ja tietokoneen suhteita muun muassa seuraavasti: ”On täysin mahdollista saada tietokone piirtämään, säveltämään ja kirjoittamaan, teoriassa myös maalaamaan, veistämään, valokuvaamaan ja elokuvaamaan tietyn ohjelman mukaisesti. Koneesta on myös esiintyvaksi taiteilijaksi. [– –] Merkittävintä kuitenkin on ryhmätyön lisääntyminen: taideteoksesta tulee yhä enemmän kollektiivinen, tehdasmaainen tuote.” (Ahlroth & Nurminen 1966, 199.) Päätapahtumassa Turun konserttisalissa tulkittiin pianolla Turun yliopiston sovelletun matematiikan laitoksen tietokoneen tekemä sävellys. (Ks. Taidetapahtuman ohjelma *Turun ylioppilaslehdessä* 28.10.1966 ja 21.10.1966.)

⁷⁴ Kotimaisten lyhytelokuvien lisäksi esitettiin lyhytelokuvia Łódźin elokuva-akatemiasta, jonka kasvatteja olivat monet puolalaisen uuden aallon keskeiset ohjaajat. P. Adams Sitney oli tuonut mukanaan laajan kattauksen New American Cinema -ryhmän amerikkalaista underground-elokuvaa, muun muassa Stan Brakhagen, Jonas Mekasin ja Andy Warholin elokuvia. (Ks. Taidetapahtuman ohjelma *Jyväskylän ylioppilaslehdessä* 16.3.1968.)

Taide ja tekniikka- ja Musiikkiseminaarit pureutuivat aiheeseen esitelmin ja demonstraatioin. Niissä keskusteltiin teknologiasta, tietokoneesta ja taiteesta ja tutustuttiin elektroniseen musiikkiin, sähkösoittimiin ja tietokonemusiikkiin. Seminaareihin osallistuivat muun muassa Ruutsalo ja Utriainen kineettisine teoksineen sekä puhujina Donner, Kurenniemi ja M. A. Numminen.⁷⁶

Ylioppilaiden Taidetapahtumissa 1960-lukulainen sukupolviero ja siihen liittyvä arvokeskustelu, underground ja hippikulttuuri sekä uuden tapahtumallisen ja taiteidenvälisen ilmaisun etsintä musiikissa, tanssissa ja kuvataiteessa saivat yhden ilmauksensa. Dipolin kaoottisissa pyörteissä luovuttiin jyrkistä kategorioista ja laskettiin esitykset lavoilta keskelle yleisöä. Teatterikokeiluilla murrettiin katsomon ja näyttämön muuri, Vainion ryhmän ”Tanssiruno” yhdisti moderniin tanssiin ääntä ja runoa ja Kjartan Slettemark ja Robert Jäppinen sisällyttivät pitkäkestoiseen happeningiin *Symfoni Realista NR III – diamanten Hué* muun muassa käytettyjen esineiden ääntä ja liikkeitä.⁷⁷ Jazzin, popin ja progressiivisen rokin ohella musiikki-tarjontaan kuului muun muassa Otto Donner Treatmentin ”teknisen musiikin konsertti” ja underground-yhtye The Spermin ”sähkötekniikan hallitsema” keikka.⁷⁸ Kirsti Petäjaniemi mainitsee Aarnialan toteuttaneen valoeffektit ruotsalaisen rock-yhtye Baby Grandmothersin keikalle (Petäjaniemi 1968, 6). *Helsingin Sanomien* mukaan Dipolin betonisia seinä puolestaan ”pyyhki väreissä keinuva suomalaisten Mosaic-miesten psykedeelinen valoshow”.⁷⁹

Tässä luvussa tarkastelemani kokeelliset taidehankkeet ja kineettistä taidetta koskeva polemiikki tuovat esille taideteoksen käsitystavan muutosta 1960-luvulla. Niissä korostuu pyrkimys taiteidenvälisyyteen sekä tapa ajatella taideteos selkeärajaisen esineen sijaan tilassa ja ajassa muotoutuvana tapahtumana. Poikkitaiteellisten esitysten rinnalla uudenlainen ajattelutapa välittyy kineettistä taidetta koskevista puheenvuoroista. Niissä pohdittiin tapahtumaa tai tapahtumista sekä teosten erot-

⁷⁵ Porna 30.3.1968, 4; Petäjaniemi 29.3.1968, 6; ath 1968, 5; Yleisömäärä ylittänyt toiveet 24.3.1968.

⁷⁶ Seminaarien ohjelmat julkaistiin *Ylioppilaslehden* numerossa 8.3.1968, 22. Ks. myös Valtakunnallinen taidetapahtuma 26.1.1968; Perko 8.3.1968, 8; Karvonen 8.3.1968, 8.

⁷⁷ kl 1968, 7; Taidetapahtuma käyntiin vakavana ja riehakkaana 21.3.1968.

⁷⁸ Porna pohti jälkikäteen niissä olleen ”kyse teknillisten laitteiden mahdollisuudesta [– –] ne osoittivat, että tekniikka ulottuu varsin pitkälle, mutta pysyykö taide mukana” (Porna 30.3.1968, 5). Ilkka-Juhani Koposen ja Pekka Airaksisen edellisenä vuonna perustama The Sperm käytti Irma Vierimaan mukaan eri esityksissään muun muassa sähkökitaraa, ääninauhoja ja kaikuja ja kokeili muutonkin soitinten rajoja (Vierimaa 2001, 328–329). Iltaohjelmassa esiintyivät myös muun muassa Kurenniemi, Pekka Pöyry sekä M. A. Numminen Viisi vierasta miestä -yhtyeensä kanssa (*Jyväskylän ylioppilaslehti*, 3).

⁷⁹ Söpu soi sijaa 23.3.1968. Mika Taanilan mukaan Aarniala, Heikki Junnila ja Appe Vanajas kehittivät muun muassa valouruista, diakuvista, kustomoiduista projekteista ja ”kemiallisista slaideista” psykedeelisen valoshown, joka kiersi konsertista ja happeningistä toiseen (Taanila 2007, 26).

tamattomuutta ympäröivästä tilasta ja katsojan teoskokemuksesta. Teoksia luonnehdittiin vertaamalla niitä esityksiin. Tarkastelemiani esimerkkejä sitoo toisiinsa lisäksi taiteen, tieteen ja teknologian vuoropuhelu. Kineettisten veistosten teolliset materiaalit ja niiden toteutustapaan liittynyt yhteistyö avasivat myös uudenlaisia tapoja ajatella taiteilijuutta.

Valtavirran ulkopuolelle jääneet, mutta ajan päivälehtien palstoilla silti runsaasti huomiota saaneet kokeilut kylvivät uudenlaisten käsitystapojen siemeniä eri taiteiden alueilla. Teknologian koettiin myös tuovan taidetta norsunluutornista lähemmäs arkea. 1970-luvun alussa Soili Sinisalo liitti taiteen ja teknologian vuoropuhelun yhteiskunnallisiin muutospyrkimyksiin, tarpeeseen ”vaikuttaa aktiivisesti kaupunkiyhteisön kokonaishahmoon visuaalisesti rikkaamman ja monipuolisemman, ihmiselle myönteisemmän sosiaalisen miljööseen aikaansaamiseksi”. Suorien yhteiskunnallisten kannanottojen sijaan kuvataiteen ”teknologiset realistit” tulkit-sivat hänen mukaansa kaupungistuvaa yhteiskuntaa visuaalisella ja välineen tasolla. (Sinisalo 1970b, 38–39; Sinisalo 1970a, 40.) 1960-luvun taiteen kokeilut teknisillä keinoilla etääntyivät korkeakulttuurista, mutta haastoivat yhteiskunnallisten kysymysten sijaan kuitenkin enemminkin aiempaa taidetta.

Marshall McLuhanin ajattelua esittelevässä artikkelissaan *Taide*-lehdessä Vuorikoski painotti taiteilijan roolia vastarinnan hahmona; taide lisäsi tietoisuutta uusien teknologioiden tuottamien ympäristöjen psyykkisistä ja sosiaalisista vaikutuksista ja esti mukautumasta niihin passiivisesti (Vuorikoski 1970, 36). 1970-luvun alkuvuosia voikin pitää vedenjakajana, jolla taiteen, tieteen ja teknologian vuoropuhelu alkoi menettää 1960-lukulaista kokeellisuuden statusta ja innostus uusiin ilmaisukeinoihin vaihtui politisoituvan taidekentän intresseihin. Tammikuussa 1970 Tampereen nykytaiteen museossa järjestettiin ensimmäinen laajempi suomalaisen kineettisen taiteen yhteisnäyttely *Kineettisiä kuvia*. Op-taiteen ja kineettisten maalausten lisäksi se esitteli muun muassa Ruutsalon valomobileja ja kokeellista elokuvaa, Eskolinin sähkökineettisiä, kaupunkimiljööseen suunniteltuja installaatioita, Osmo Valtosen valomobileja ja Esa Laureman ”sähköistettyyn liikkeeseen perustuvan jousitanssin”.⁸⁰ Dimensio-ryhmän ensimmäisen näyttelyn ollessa museossa esillä pari vuotta myöhemmin Markku Valkonen kirjoitti kinetiikan ideoiden olevan jo niin moneen kertaan koettuja, ettei kokeellisuudesta enää kannattanut puhua (Valkonen 15.10.1972). Dimension teknologiaa ”humanisoivat” pyrkimykset muodostavat kotimaisen taiteen ja teknologian historiaan oman lukunsa, enkä siksi enää tässä tarkastele ryhmän toimintaa. Dimensiota sekä joitakin vähälukuisia poikkeuksia lukuun ottamatta, teknologia siirtyi 1970-luvun taiteessa paljolti taka-alalle ja taiteen kentän kiinnostus suuntautui yhteiskunnalliseen realismiin. Seuraava teknologian aalto kotimaisessa performanssi- ja kuvataiteessa liittyi 1980-luvulla taidekentälle nousseeseen videoon.

⁸⁰ Sinisalo 1970a, 40; *Kineettisiä kuvia* 1970.

V Internet ja esityslähtöisyys

Kirjoittaessani tätä lukua tuntuivat varhaisen tietoverkkotaiteen keinot, kuten selaimen avautuvat HTML-freimit tai interaktiivisuuden mahdollistavat hyperlinkit jo auttamattoman arkisilta. Nykyisin voi spekuloida tekoälystä taiteen tekijänä ja pohtia millaisia kertomuksia taiteesta otanta internetin vapaasti ja käyttäjälähtöisesti muotoutuvassa arkistossa tuottaa tiedonlouhijalle. Internet muuttuu, ja taide sen mukana. Internettaide on myös kytkeytynyt moniin taiteen historian ydinkäsymyksiin, kuten tekijyyteen, yksilölliseen ilmaisuun, inhimilliseen kokemukseen tai valtaan. Kuten tekniikan innovaatioita soveltavassa ja tutkivassa taiteessa aiemminkin, myös internetissä ja internetistä tehdyssä taiteessa uuden ilmaisuvälineen herättämä alkuinnostus vaihtui nopeasti kriittiseen huoleen sen kulttuurisista vaikutuksista ja kääntöpuolista. Internetiä on pidetty yhtäältä demokraattisena ja emansipatorisena, esimerkiksi kansalaisaktiivismin kanavana, mutta se on myös lisännyt kontrollin ja valvonnan mahdollisuuksia ja palvelee häpeilemättä suuryritysten tarpeita. Internet, kuten tietokirjailija Hanna Nikkanen *Verkko ja vapaus*-kirjassa (2012) toteaa, on teknologiaautopistille radikaali kansanvallan väline, mutta voi olla myös vaarallinen fantasia.

Verkkoa on hyödynnetty taiteessa siitä asti kuin World Wide Web 1990-luvun puolivälissä tuli yksityishenkilöiden saataville, paljolti juuri tarpeesta vaikuttaa yhdellä ajan keskeisimmistä kulttuurisen muutoksen ja vallankäytön kamppailukentistä. Suomalaistaiteilijat ryhtyivät tekemään taidetta verkkoon jo 1990-luvun puolivälissä, joskin teoksia toteutettiin vähän ja internet säilyi taiteen kontekstina marginaalisena. Suomessa ensimmäinen taidemuseon kokoelmaan hankittu verkkoteos, Jan-Erik Anderssonin *Clean/Puhdas/Ren* (1995), oli hyvin varhainen kokeilu internetin ilmaisumahdollisuuksilla, verraten vaikkapa net.art -liikkeen pioneerin Vuk Ćosićin ensimmäisenä internetteoksena pidettyyn *net.art per se* -sivustoon vuoden 1996 Documentassa. Tuolloin internet oli vielä taiteen tekemisen välineenä upouusi. Tim Berners-Lee suunnitteli www-hypertekstijärjestelmän vuonna 1989 ja ensimmäinen graafinen web-selain Mosaic 1.0. kehitettiin Illinoisin yliopistossa 1993. Yksityiskäyttöön internet tuli 1995, samana vuonna, kun Netscape Navigator korvasi Mosaic-selaimen ja vuotta ennen kuin Microsoftin Internet Explorer aloitti kilpailun Netscapen kanssa. (Dixon 2007, 458.)

Keskityn tässä luvussa esityslähtöiseen mediataiteeseen internetissä. Esittelen aluksi varhaisia 1990-luvun teoksia ja tarkastelen sen jälkeen, miten esitysten ja ruumiillisten tekojen dokumentaatio on muuttunut vuosituhaten vaihteen jälkeisessä verkkotaiteessa. Pitkälle aikavälille asettuvat teosesimerkit rakentavat kaaren, jossa teosten muodon ohella muuttuu myös suhde internetiin. Poiketen uusmediataiteen, digitaalisen taiteen ja internettaiteen kaltaisista käsitteistä, jotka erittelivät uusia taiteen alueita välineiden perustalta, postinternet-ilmiö sai välinespesifisyyden näyttämään viimeistään 2000-luvun jälkipuoliskolla epärelevantilta. Internetin jälkeinen taide, kuten taiteilija Artie Vierkant toteaa, erottautui aktiivisesti ”uuden median” ajatuksesta ja keskittyi internetin sijaan analysoimaan laajempaa kulttuurista muutosta. (Vierkant 2010.) Kuraattori Gene McHugh määritteli internetinjälkeisyyden *Post Internet* -blogissaan kulttuurin tilaksi, jossa internet on menettänyt uutuusarvonsa ja arkistunut (McHugh 2011, 16). Tämä muutos näkyy myös tarkastelemieni teosten kokonaisuudessa. Internetin uudenlaisten ilmaisumahdollisuuksien 1990-luvulla innoittamat teokset saivat nopeasti rinnalleen internethypeen skeptisesti suhtautuvaa taidetta. Vuosituhannen vaihduttua taidetta tehtiin jo internetin läpikotaisesti hallitsemassa kulttuurissa, jossa kiinnostus internetiin välineenä väistyi siihen kytkeytyvien yhteiskunnallisten, kulttuuristen ja sosiaalisten ilmiöiden tieltä.

Internetin keinot olivat aluksi rajallisia ja teosten toteutukset sen mukaisia. Varhainen verkkotaide oli enimmäkseen visuaalista ja internetissä koettavaa, kuten internetsivuja tai ohjelmointitaidetta, taiteilijoiden modifioimaa HTML-koodia (*Software art*, *ASCII art*). Installaatioiden aihepiiri liittyi usein myös uudenvuoden globaaleihin reaaliaikaisiin yhteyksiin. Niiden varaan rakentui toinen tässä luvussa tarkastelemani varhainen esityslähtöinen verkkoteos, Marikki Hakolan kolmen kaupungin välillä toteuttama telemaattinen tanssiteos *Triad Net Dance* (1998). Sen pohjalta syntyi myös interaktiivinen verkkoteos *Triad HyperDance* (1998), jota esitys- ja tanssintutkija Harmony Bench on tarkastellut artikkelissaan ”Media and the No-Place of Dance” (2008). Tässä luvussa keskityn kuitenkin verkossa striimaamalla toteutettuun *Triad Net Dance* -teokseen. Internetistä kiinnostuttiin heti 1990-luvulla esittävän taiteen esityspaikkana ja uudenlaisen yleisökontaktin ja etäläsnäolon (*telepresence*) mahdollisuutena. Esimerkiksi Nina Sobell ja Emily Hartzell, Stelarc ja Guillermo Cômes-Peña tarttuivat nopeasti ajankohtaiseen välineeseen ja tarkastelivat esityksissään ja performanssiteoksissaan internetin synnyttämiä kulttuurisia ilmiöitä, kuten virtuaali-identiteettien anonyymiyttä, internetyleisön sattumanvaraisuutta sekä vallan, etäisyyden ja läheisyyden kysymyksiä virtuaalitallassa.

Internettaide ei ole koherentti kokonaisuus, vaan sateenvarjokäsite, joka kattaa monenlaisia tekotapoja eri aikoina (esimerkiksi *net.art*, *internet art*, *online art*, *browser art*, *web art*, *post internet art*). Internettaide on muuttunut rinnan myös itse tekniikan kanssa. 1990-luvun IRC, chattaily tai VRML-kuvauskielellä tehty 3D-grafiikka vaihtuivat 2000-luvulla striimeihin, Flashiin ja nettipeleihin, sosiaa-

lisen mediaan ja lisättyyn todellisuuteen. Nykyinen Web 2.0 -ohjelmointiympäristö sisällönjakopalveluineen, virtuaalimaailmoineen, yhteistuotantoinen ja sosiaalisine verkostoinen mahdollistaa osallistumisen, vuorovaikutuksen ja käyttäjäläh- töisen sisällön jakamisen, julkaisemisen ja kommentoimisen. Sitä voisi luonnehtia niin teknisenä alustana, infrastruktuurina kuin kulttuurisena ja kokemuksellise- na ympäristönäkin jopa kokonaan toiseksi ”mediumiksi” kuin 1990-luvun World Wide Webiä. *You Are Here. Art After Internet* -kirjan (2014) esipuheessa kuraattori Ed Halter huomauttaa, ettei taidetta ole mielekäästä jaotella sen enempää internetiä edeltävään kuin sen jälkeiseen, vaan taiteen suhdetta verkottuvaan kulttuuriin tulisi tarkastella pikemminkin useampina, portaittaisina mikroperiodeina runsaan pa- rinkymmenen vuoden aikana (Halter 2014, 16). Internet ei ole yksi taiteen välineistä vaan, kuten taidehistoriotsija Julian Stallabrass korostaa, verkkotaide on erilaisten tekotapojen, sisältöjen ja julkaisukanavien synteesi (Stallabrass 2003, 11–12, 138).¹ Taiteilija Marissa Olsonin mukaan internetin jälkeinen taide ei myöskään ole vain taidetta internetissä, vaan esimerkiksi performansseja, installaatioita, tekstejä tai valokuvia, jotka jollakin tavoin kytkeytyvät internetin sisältöihin (Cornell 2006).

Internettaiteen määrittelyyritykset ovat monin tavoin ongelmallisia. Stallabrassin mukaan ne sivuuttavat helposti moninaisuuden tai mukailevat taiteen aikaisempia kategorisointeja, jopa greenbergläistä formalismia. Taiteen käsitteen ääri- läidalla internettaide lähenee ”taiteistumista” ja haastaa taiteen traditiota kuten rajan- käynti taiteen ja elämän välillä 1960-luvulla (Stallabrass 2003, 138–141.) Kuraattori Melanie Bühler kiinnittää *No Internet, No Art* -kirjan johdannossa huomiota myös binaariseen hahmotustapaan internettaiteen alkuvaiheessa: vapaa anarkistinen in- ternet näyttäytyi vastakohtana taidemaailmalle portinvartijoinen, avoin lähdekoo- di kapitalistisille taidemarkkinoille ja koodattu virtuaalinen tila aineelliselle todel- lisuudelle. Nykyisin verkko ja digitaalinen kulttuuri ovat erottamaton osa arkea ja raja fyysisen ja digitaalisen välillä on häilyvä. Erottautuminen aiemmasta on pal- jolti menettänyt relevanssinsa. (Bühler 2015, 14–15, 138.) Vielä 1990-luvulla inter- net kuitenkin näyttäytyi mahdollisuutena saada laaja kansainvälinen yleisö totun- naisten taideinstituutioiden ulkopuolella. Internettaide vaikutti riippumattomalta niin taidemarkkinoista ja rahoittajista kuin joukkoviestimistä ja ilmaisuvälineistä (Stallabrass 2003, 114–117).²

¹ Stallabrassin mukaan esimerkiksi varhainen net.art -liike siirtyi historiaan jo vuosituhannen vaihteessa. Murroskohdan merkkejä olivat esimerkiksi ”eläköityvät” liikkeen taiteilijat, uusien ohjelmistojen, kuten Flashin tai laajakaistan innoittamat ilmaisuyritykset tai taidemaailman lisääntynyt kiinnostus, muun muassa ensimmäisen verkkotaiteen historiaa tarkastelevan katsausnäyttelyn (”net_condition”, mediataide- keskus ZKM, 1999) muodossa. (Stallabrass 2003, 126–128).

² Massamediaksi ja populaarikulttuuriksi miellyvän television kokeellisten tuotantojen tavoin verkkotaide toimi taideinstituution ulkopuolella ja sen status taiteena on epä- selvä.

Internettaide on palanen tekniikan ja kulttuurin toisiinsa kietoutunutta historiaa. Seuraavissa alaluvuissa käsittelemäni esimerkkiteokset tuovat esille erilaisia tapoja, joilla verkkoon toteutetuilla esityslähtöisillä hankkeilla kommentoitiin taiteen historiaa ja ilmaisutapoja sekä internetin aikaansaamaa teknologis-kulttuurista murrosta. Internetin ja esityslähtöisyyden yhdistelmällä en pyri hahmottamaan yhtä verkkotaiteen ”genreä”. Se toimii näkökulmana, josta käsin on mahdollista jatkaa kuvataiteen ja esitysten rajamaaston tarkastelua ja laajentaa keskustelua elävistä esityksistä ja niiden toisintamisesta.

Internettaiteen aamurusko

Suomessa ensimmäinen verkkoon toteutettu esityslähtöinen teos on Jan-Erik Anderssonin *Clean/Puhdas/Ren* (1995). Lähtökohtana oli Anderssonin ajatus tehdä itsestä veistos ja muuttaa se digitaaliseen muotoon internetiin (Jäämeri 1995, 65). *Clean/Puhdas/Ren* toteutui pitkäkestoisena performanssina Helsingissä Galleria Sculptorissa, jossa Andersson asui 19.4.–7.5.1995 kolmiviikkoisen esityksen ajan. Siivousfirman siivottua ensin gallerian putipuhaaksi alkoi Anderssonin ”taistelu likaa vastaan”, kohti ”puhdasta taidetta”. Aukioloaikoina taiteilija moppasi kirjavassa, siivousvälineistä tehdyssä ritarin asussa gallerian tyhjiä huoneita, keskusteli galleriavieraiden kanssa liasta ja puhtaudesta taiteessa ja elämässä sekä laati ”impressionistaan” iltaisin verkkoon taiteen ja arkkitehtuurin arvoja lempeällä otteella kurittavaa internetteosta.

Tietoverkkojen muuttuminen 1990-luvun vaihteessa tekstipohjaisesta (*Gopher*) multimediapohjaiseksi (*World Wide Web*) mahdollisti aiempaa visuaalisemmat, kuvia, grafiikkaa ja hyperlinkkejä hyödyntävät toteutukset ja antoi alkusysäyksen monille ajan internetteoksille, *Clean/Puhdas/Ren* mukaan lukien. Se sisälsi valokuvadokumentaatiota esityksestä ja galleriavieraista, tietokonegrafiikkaa ja taiteilijan omia sekä Erkki Pirtolan, Jyrki Siukosen ja biologi Yrjö Hailan kirjoituksia.

Teos päästi leikkisästi lian, ruumiillisen työn ja arkisuuden valkoisen kuution yleisiin tiloihin. Ensimmäisessä impressiossaan Andersson kirjoitti:

THE LIGHT AND THE SHADES
IN THE EMPTY ROOMS OF A GALLERY ARE
FANTASTIC.
THIS IS REALLY MY
DREAM OF PURE ART

Verkkoteoksen hypertekstipolut kuljettivat yhdentoista ”The Clean Experience”-impression kautta kohti ”äärimmäistä puhtauden kokemusta”. Matkan varrella keskusteluun liasta ja puhtaudesta liittyivät käsitetaiteilijat Jyrki Siukonen ja J. O.

Mallander, Masa Yardsilla työskentelevä siivoaja, Anderssonin isoäiti ja ”likaisemalla puolella taisteleva” Erkki Pirtola. Anderssonin harjan heiluessa galleriassa yli lattialaattojen geometristen muotojen verkkoteos iloitteli taiteen ja arkkitehtuurin tavoittelemilla puhtailla muodoilla. Kahdeksanteen impression Andersson liitti kuvan galleriaan ikkunan raoista uhkaavasti tunkeutuvasta noesta ja totesi:

It didn't take many days before the dirt from the street found its way in underneath the windows. It took on the shapes of beautiful geometrical forms. No matter how you try you can never escape from dirt, whatever form it may take on! And why should you? I think dirt and cleanness are dependent on each other. The one cannot exist without the other. You have to learn to love dirt as well, or at least to think about your relation to it.

Kuvanveistoon erikoistuneessa galleriassa *Clean/Puhdas/Ren* jatkoi tyylipuhtaasti myös elävien veistosten perinnettä. Siivousvälinekärryineen galleriassa liikkuvan elävän veistoksen rinnalla näyttelyn muita veistoksia olivat Cafe Anderssonin ”Kahvin ystävän superpöytä” gallerian takahuoneessa sekä leivonnaiset perusmuodoissa ja puhtaissa väreissä. Kuten internetin virtuaalinen tila, kahvipöytä on yhteen kokoontumisen, keskustelun ja yhteisöllisen jakamisen paikka. Se kytkeytyi myös Anderssonin aiempaan tuotantoon. Vuosikymmenen puolivälistä lähtien sooloperformansseja esittänyt Andersson oli toteuttanut vuodesta 1991 lähtien ruokailuperformansseja Kari Juutilaisen ja vuodesta 1994 Pertti Toikkasen kanssa ryhmänä, joka myöhemmin alkoi käyttää nimeä Edible Finns. Osallistavia Cafe Andersson-kahvipöytäteoksia Andersson oli toteuttanut jo useampia. Sculptorissa Cafe Andersson tarjosi galleriavieraille kahvia ja leivonnaisia ja – internetin tavoin – keskustelumahdollisuuden satunnaisten, toisilleen tuntemattomien kävijöiden kesken. Näyttelyn arvioinut taidehistorioitsija Susanna Pettersson luonnehti Cafe Anderssonia sosiaalisen puhdistautumisen näyttämöksi. Tyhjien näyttelytilojen ja aineettoman verkkoteoksen pyrkimykset olivat Anderssonille myös ekologiset. Neljännessä impressiossaan hän totesi:

In a strictly logical sense I can find no other way to create ecologically concerned art, than not to create any art at all. From the point of view of nature, art is totally unnecessary.³

³ Ekologiset kysymykset kiinnostivat Anderssonia jo ennen taiteilijaksi ryhtymistä. Hän opiskeli aluksi orgaanista kemiaa ja kirjoitti lopputyötä teollisuuspäästöjen ekologisesta käsittelystä. *Clean/Puhdas/Ren* -näyttelyn ohjelmaan kuului myös Anderssonin Yrjö Hailan kanssa käymä keskustelu taiteen ekologisuudesta. (Jäämeri 1995, 68.)



Ding

Dang



This is what I looked like on **Sunday the 16th of April 1995** when I started my adventure as **Saint Scrubbing Brush** in my kitchen in Turku. My dress is of from utensils and materials used for professional cleaning. The picture is taken by photographer **Henry Edman**. If you want to take a closer look at it you can download a jpeg-version by clicking on the image.

On **Monday the 17th of April** I arrived at Galerie Sculptor, which is owned by the Finnish Sculptors' Association, a very renowned gallery. I have always liked the idea of exhibiting here because the gallery is beautiful, it has traditions, and the sculptors are the really tough guys and gals of finnish art, the last ones to go for superficial trends!

With me I had **Joni Bergström**, a young film-maker who was going to take some video-shots of the sculpture-performance. We put up the cafeteria table and installed the computer and slept overnight in the gallery. I was going to live in the gallery until the end of the sculpture-performance on May 7, 1995.

On **Tuesday the 18th of April** the whole gallery was professionally cleaned by the cleaning company Sol. Three cleaners scrubbed the floors, the walls, the roof, the windows, the spotlights, even the small space between the spotlights and the roof, so that nobody could find any place where even a small grain of dust could exist!



Push the Sol-boy if you want to see a Sol-girl!

And on **Wednesday the 19th of April** the bell rang and I stood there ready and well equipped for a two and a half weeks of fighting against the dirt. I was also ready to offer my visitors, not only a clean art experience, but good, hot coffee, specially designed cakes and some good company as well.



I wish you a good trip towards the ultimate clean experience. It consists of eleven impressions and you reach them by clicking on the Further on... icon down below.



• Further on towards the ultimate clean experience.



• Back to the beginning.

• ©Jan-Erik Andersson 1995



Kuvat 12 a–b. Jan-Erik Andersson, *Clean/Puhdas/Ren*, 1995, verkkoteoksen yksityiskohtia. Kuva: Jan-Erik Andersson.

Performanssin välittäminen ei sinänsä ole ollut Anderssonin sooloperformansseissa keskeistä.⁴ Galleria Scultorin pitkäkestoisesta esityksestä jäljelle jäänyt verkkoteos sai kuitenkin tärkeän roolin yhtenä teoksen kokemisen kanavista.⁵ Siinä missä

⁴ Anderssonin ja Juutilaisen ensimmäistä, ulkoveistosnäyttelyssä Varkaudessa vuonna 1991 toteutettua ruokailuperformanssia saattoi kuitenkin seurata monitoroituna ravintolan ikkunassa. Kotkassa vuonna 1994 toteutetun avajaisperformanssin esitys-

Clean/Puhdas/Ren -sivusto internetissä muotoutui hyperlinkein verkostomaiseksi keskusteluksi, rakensi Anderssonin esitys *Sculptorissa* tilaa sattumanvaraisille kohtaamisille, vuorovaikutukselle, keskustelulle ja mielipiteenilmaisulle.

Anderssonin monen muunkin teoksen tavoin *Clean/Puhdas/Ren* leikitteli interteksteillä: espanjalaisen maalauksen ritarin asua mukaileva siivousunivormu, geometriseen abstraktioon viittoilevat leivonnaiset ja moppien, ämpärien, siivouslastojen ja pesurättien perusvärit kytkivät Anderssonin teoksessaan käymän keskustelun taidehistorian vaikutteiden ja vuorovaikutuksen ketjuun. Teoksen 1990-lukulainen vastaanotto ei tunnu kiinnittäneen huomiota ohuissa mustissa sukkahousuissa siivoavan Anderssonin teoksen sukupuolittuneisiin viittauksiin. Leipomisen, kahvikestien emännöinnin, dekoraation, kuten naisvaltaisen siivousalankin voi tulkita – karskin ja kovan kuvanveiston sijaan – kaivertaneen niin taiteen patriarkaalisia perustoja kuin kotimaisen aikalaiskuvanveiston miesvaltaisuuttakin.

Steve Dixonin määritelmän mukaisesti digitaaliseksi esitykseksi (*digital performance*) voi luonnehtia myös MEETFACTORY-ryhmänä toimineen Merja Puustisen ja Andy Bestin 3D-tietokonegrafiikalla toteuttamaa verkkoteosta *Conversations With Angels* (1996–1998). Se yhdisti videota, animaatiota, ääntä ja tekstejä chattailyn mahdollistavaksi virtuaalimaailmaksi. Taiteilijavaihdossa Kanadassa, Albertan Banff Center for Arts -keskuksessa toteutetun teoksen kolmiulotteiseen, sarjakuvamaiseen maailmaan saattoi kytkeytyä navigoimaan ja keskustelemaan ohjelmoitujen ”bottien”, taiteilijoiden käsikirjoittamien virtuaalihahmojen kanssa.⁶ 1960-luvulla kehitettyyn, psykoanalyttisen keskustelun menetelmää soveltavaan Eliza-tietokoneohjelmaan pohjautuvat botit olivat normatiivisesta poikkeavia, eksentrisiä hahmoja. Puustisen mukaan niiden kanssa käytävien keskustelujen provosoivuus erosi tuolloisten internetiin nousevien keskusteluryhmien banaaliu-

tallenteen ja esityksessä käytetyn tahriintuneen pöydän taiteilijat asettivat esille itse näyttelyyn. Kuopiossa vuonna 2000 esitetyn *Transplant Brain* -performanssin videotaltiointi näytettiin vuonna 2001 Roi Vaaran kaapelitehtaalla järjestämällä EXIT-performanssitaidefestivaalilla osana esitystä, jossa ryhmän jäsenet katselivat videotaltiointia kuin elokuvateatterissa. (*Edible Finns*, 2003, KG.)

⁵ Valokuvadokumentaatio Anderssonin esityksestä ja kohtaamisista galleriassa lisättiin verkkoteokseen kuitenkin vasta jälkikäteen. Näyttelyn aikana Andersson laati internetiin tekstit Kilpirauhasen tarina, Päivä jolloin pyhä juuriharja pikku neitsyikäistä jyysti ja Kahvipavun seikkailut (Pettersson 1995, 51). Gallerian tyhjässä tilassa verkkoteos sai kuitenkin korostuneen paikan näyttelyn nimen alle seinään lisättyinä www-osoitteena (<http://www.ttl.fi/anderssonart>).

⁶ Puustisen ja Bestin yhteistyö alkoi loppuvuodesta 1994 ensimmäisellä verkkotaidehankkeella *DAD@Destroy All Dreams @* (1995–1996), joka lähestyi ironisoivalla otteella teknologiahypeä tuottavaa keskustelua. Yleisön edessä esitetty luentoperformanssi ja telemaattinen mediateos rakensi ISDN-videopuhelintekniikan avulla reaaliaikaisen yhteyden Göteborgin, Oslon, Lontoon ja Pietarin välille. Puustinen toteutti myös telemaattisen *Play with Me* (1995) Helsingin ja Oslon välille. *A PLAY 4 People* oli puolestaan telemaattinen performanssi Helsingin ja Venetsian välillä.

desta samaan aikaan kun verkkoon alkoivat hakeutua myös erilaiset poliittiset ääri-ilmiot. *Conversations With Angels* -teoksen hahmot olivat yhtä aikaa attraktiivisia ja kammottavia. Teokselle rakennetun dramaturgian tavoitteena olivat sosiaaliset yllätykset sekä epävarmuus siitä, keskusteleeko botin vai toisen käyttäjän kanssa.⁷

Puustiselle virtuaaliyhteisö taiteena vertautui avantgarden pyrkimykseen tuoda taide lähemmäs elämää. Hän kuvasi tietoverkkoteosten ammentavan käsitetaiteesta, performanssista, happeningista ja sosiaalisesta ympäristötaiteesta. Internet mahdollisti suoran yhteyden yleisöön. (Puustinen 1999, 45.) Keskeinen lähtökohta teoksen toteuttamiselle internetissä oli mahdollisuus tehdä taidetta yleisölle, jonka suora kohtaamista tuolloiset, hierarkkisiltakin vaikuttaneet taidemaailman rakenteet eivät edesauttaneet. Verkko tuntui Puustisen mukaan vapauttavalta. Mark Pescen kehittämä VRLM-ohjelmointikieli mahdollisti vaeltelun kolmiulotteisessa virtuaalimaailmassa, verkkokokemuksen, joka saattoi olla myös jaettu sosiaalinen kokemus. Sen mahdollistama yhteisöllisyys tuntui tuolloin aivan uudelta.⁸

Varhaisessa verkkotaiteessa suosittu ajatus taideteoksesta vuorovaikutuksen paikkana oli osa ajan keskustelua internetin kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta muutosvoimasta. Internet näyttäytyi vastavoimana taidemaailman eksklusiiviselle elitistisyydelle ja mahdollisuutena aktivoida katsoja taiteen toimijaksi. Internetin demokraattisuuteen ja vastavuoroisuuteen suhtauduttiin myös skeptisesti. Hierarkkisen suhteen taiteilijan ja osallistuvan yleisön välillä katsottiin usein säilyvän interaktiivisuudesta huolimatta. (Stallabrass 2003, 61.) 1990-luvulla osallistavaa ja interaktiivista taidetta ja kohtaamisen ja keskustelun paikoiksi rakennettuja taideteoksia tehtiin muuallakin kuin internetitaiteessa. Kriitikko ja kuraattori Nicholas Bourriaud tulkitsi vuorovaikutukseen ja sen sosiaalisiin konteksteihin keskittyvän taiteen seurauksena ihmistenvälisen kanssakäymisen keskeisyydestä uudenlaisessa globaalissa kaupunkikulttuurissa ja yhä laajemman liikkuvuuden mahdollistavassa tilanteessa. Uudet telekommunikoinnin keinot internet mukaan lukien kielivät hänen mukaansa tarpeesta rakentaa uudenlaisia yhdessä elämisen ja kulttuurin välittämisen muotoja. (Bourriaud 2002, 14, 26.)

Bestille ja Puustiselle välitön vuorovaikutus taiteilijan ja yleisön välillä merkitsi paluuta taiteen yhteiskunnallisuuteen (Best 1997, 19; Puustinen 1999, 45). Uusimman interaktiivisen viestintäteknologian ja internetin virtuaalisen tilan avulla *Conversations With Angels* tutki taideteosta sosiaalisena prosessina ja kohtaamispaikkana. Sen karkea ja värikylläinen low-tech -estetiikka vulgaareine ja loukkaavasti kommunikoivine hahmoineen haastoi Puustisen mukaan populaari- ja korkeakulttuurin rajaa. Postmodernista teoriasta kasvaneen verkkoteoksen tavoitteet olivat sekä instituutiokriittisiä että kulttuuri- ja yhteiskuntapoliittisesti kanta-aottavia.⁹

⁷ Puustinen 1.3.2018, RN.

⁸ Puustinen 1.3.2018, RN.

⁹ Puustinen 1.3.2018, RN.

Myös Best koki internetin yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollistavana toimintaympäristönä ja vaihtoehtona kaupallisuuden hallitsemalle taidemaailmalle. *Taide*-lehdessä internettaiteesta aktiivisesti kirjoittanut Best pohti maailmanlaajuisesti tavoittavan tietoverkon jo muuntaneen taidetta:

Fyysisesti emme ole enää sidottuja tiettyssä ajassa ja paikassa sijaitsevaan ”läänäoloon”. [– –] ”Onko tämä taidetta?” ei ole enää kysymyksen arvoista. Japanin suurlähettilään asunnon piiritys Limassa, Perussa voidaan ymmärtää tehokkaana performanssina maailman medianäyttämöllä. (Best 1997, 19.)

Puustisen mukaan internettaide osui 1990-luvulla monien intensiivisten ja keskenään jännitteistenkin pyrkimysten risteyksiin. Internetteknologian kehittäminen liittyi niin Hollywoodin, peliteollisuuden kuin sotateollisuudenkin intresseihin. Se nosti poliittiseen päätöksentekoonkin vaikuttaneen hypen, mutta törmäsi yhtä lailla tietoiseen vastadiskurssiin. Internettaide asettui osaksi myös Suomen kontekstissa tuolloin aktiivista, kansainvälisesti toimivaa mediataidekenttää.¹⁰

Conversations With Angels liittyi internetyhteisöjen dramaturgiaan kohdistu-neeseen kiinnostukseen. Puustisen ja Bestin mukaan ohjelmoija hallitsee koodaamaansa maailmaa, mutta *Conversations With Angels* tutki, missä määrin virtuaalisen tilan sosiaalisia prosesseja on mahdollista kontrolloida (Resler 1998). Teokselaan MEETFACTORY ohjasi huomion taiteilijan yksilöllisestä taiteellisesta ilmaisusta kollektiiviseen tekijyyteen; *Conversations With Angels* päivitti Joseph Beuysin ajatuksen sosiaalisesta veistoksesta ja kenestä tahansa taiteilijana internetin aikakaudelle. Se oli kokoontumisen paikka, jossa osallistuminen onnistui navigoimalla ja keskustelemalla teoksen virtuaalisessa tilassa.¹¹ Tietokoneteknologilla toteutetuja esityksiä tarkastelevassa kirjassaan *Performing Mixed Reality* Steve Benford ja Gabriela Giannachi ehdottavat kehityskaarta (*trajectory*) käsitteeksi, joka sisältää sekä osallistavalle teokselle rakennetut digitaaliset puitteet että niissä käyttäjälähtöisesti muodostuvan narratiivin. Pelkän reitin kulkemisen sijaan ajatus kehityskaaresta kohdistaa huomion tapoihin, joilla teoksessa rakentuvaa todellisuutta koetaan ja toteutetaan (*perform*) (Benford & Giannachi 2011, 15). Myös kokemus *Conversations With Angels* -teoksesta riippui käyttäjän valitsemasta reitistä MEETFACTORYn koodaamassa virtuaalitalassa ja muovautui käyttäjien keskusteluihin tuomista sisällöistä.

¹⁰ Puustinen 1.3.2018, RN.

¹¹ *Conversations With Angels*- teoksen virtuaalitalassa saattoi liikkua hiirellä klikkailemalla ja keskustelu onnistui teksti-ikkunoin. Teoksen alkuperäinen URL-osoite (<http://ampcom.kaapeli.fi>), ei ole enää toiminnassa. Suomessa teos oli esillä Kiasmasa ja Suomen valokuvataiteen museossa, joiden lisäksi sitä levitettiin CD-ROM-muodossa (Puustinen 1.8.2013).

Conversations With Angels konkretisoi ajan internettaiteen kiinnostuksen dialogisuuteen, johon sekoittui 1990-luvun taiteen osallistavien pyrkimysten yhteiskunnallisuus ja kokijan mahdollisuus osallistua teokseen haluamallaan tavalla. Vaikka gallerioissa esiteltiin 1990-luvun lopulla jo runsaasti videotaidetta, oli kolmiulotteinen virtuaalimaailma laajemmalle taideyleisölle silti vielä ilmeisen vieras päätellen Bestin yrityksestä selvittää *Taide*-lehden lukijoille sen moninaisia mahdollisuuksia (Best 1998, 67). *Taide* julkaisi mediataiteesta vuosikymmenen kuluessa jo runsaasti kirjoituksia, mutta keskittyi internetin sijaan interaktiiviseen ja videotaiteseen.¹² Verkkotaiteen asiaa edisti Suomessa tuolloin AV-arkki, jonka järjestämän MuuMediaFestivaalin ohjelmassa internet oli jo varhain esillä.¹³

Verkkotaiteen uranuurtajia Suomessa oli yhtä lailla Marikki Hakola, jonka pari vuotta myöhemmin Nykytaiteen museo Kiasman avajaisohjelman osana toteuttama *Triad Net Dance* lienee kotimaisen taiteen historiassa ensimmäinen verkossa striimattu taiteidenvälinen esitys. Tunnin kestoinen telemaattinen verkkoteos toteutettiin 5.6.1998 kolmessa eri kaupungissa, kolmella eri mantereella. Se toi Tokiossa esiintyvän buto-tanssija Akenon, New Yorkissa tanssivan Molissa Fenleyn ja Kiasma-teatterissa Helsingissä soittavan Otna Eahket -bändin reaaliaikaisesti samalle virtuaaliselle lavalle. Triadin, kolmisoinnun, voi etäläsnäoloon perustuvan teoksen nimessä tulkita kielikuvaksi samanaikaisten esitysten ”yhteissoinnille”, jonka internet mahdollisti häivyttäessään maantieteellisen etäisyyden.¹⁴

¹² Vuoden 1997 toisessa numerossa julkaistiin kuitenkin toimittaja Hannu Rinteen kooma useamman sivun katsaus ”Internet & taide”, johon kuuluivat toimittaja Liisa Vähäkylän ja graafinen suunnittelija Hannu Huukkasen sekä, ainoana taiteilijana, Bestin kirjoitukset. Rinne surffaili verkon taidemaailmoissa lehteen jo vuonna 1995 kirjoittamassaan tekstissä.

¹³ Vuoden 1992 tapahtumassa nykytaiteen museossa kokeiltiin virtuaalikypärää. MMF’95:n On Line -verkkoprojekti tutki ”taiteen esiintymistä tietoverkoissa” ja julkaisi tapahtuman aikana tiedotteita ja materiaaleja verkossa. Paul Garrinin ”Artist in Cyberspace” -työpaja pohti internetin merkitystä taiteen käsitteelle ja levitykselle. Vuoden 1996 tapahtumassa AV-materiaalia, videoita, animaatiota ja multimediateoksia myös välitettiin ensi kertaa verkossa. Telecomin kanssa yhteistyönä toteutettu ATM-pilottihanke mahdollisti festivaalin seuraamisen muissakin kaupungeissa. (*MuuMediaFestival96*, ohjelmalehti, KG; *MuuMediaFestivaali 1995*, ohjelmalehti, KG.) Ohjelmaan kuului lisäksi muun muassa katalonialaisen kehotaitelija Marcel.li Antúnes Rocan tietokoneohjattu performanssi EPIZOO, jossa yleisöllä oli mahdollisuus tietokoneen välityksellä ohjata koneeseen kytketyn taiteilijan liikkeitä. Osana Muu ry:n kymmenenvuotisjuhlallisuuksia vuonna 1997 yhdistys järjesti Muu-taiteiden katselmuksen ”MuuTen”. Ohjelmaan sisältyi Tapio Mäkelän ja Terhi Penttilän kuratoima verkkoprojekti ”Digital drive in”, joka esitteli internetiä sosiaalisena, performatiivisena ja kommunikatiivisena tilana tutkivia www- ja irc-pohjaisia teoksia ja muun muassa Drive in -verkko(taide)teatterin. (Mäkelä & Penttilä 1997, 32, KG.)

¹⁴ Hakola oli käyttänyt telemaattista ja vuorovaikutteista tekniikkaa aiemmin jo *Mediascape*-teoksessa, samoin kuin Akeno omassa aiemmassa tuotannossaan (Hakola 21.1.2013, RN).



Kuva 13 a. Marikki Hakola, *Triad Net Dance* -harjoitus, Kiasma, 5.6.1998. Kuva: Kansallisgalleria, Kuvakokoelmat.

Kiasmassa yleisön edessä reaaliajassa editoidussa verkkolähetyksessä tanssijoiden liike asetui väriavainnuksella Hakolan, Tomi Knuutilan ja Raimo Uunilan elektroniseen lavastukseen. Lähetyksen visuaalisesta ilmeestä antaa käsityksen 16-minuuttinen *Triad Net Dance VideoRemix* (1998).¹⁵ Teos rinnasti japanilaisen buto-tanssin amerikkalaisen modernin tanssin liikekieleen ja luonnonympäristöt kaupunkimiljöisiin. Se rakensi New Yorkin ja Tokion pilvenpiirtäjästä, Kioton puutarhoista ja haurastuvien paperien tekstikatkelmista ja piirroksista virtuaaliset lavasteet Akenon ja Fenleyn tanssille. Etäteknologian avulla eri mantereilla liikkuvat tanssijat esiintyivät samalla näyttämöllä. Kolmiulotteisuuden tuntua rakensi tilaan editoitujen tanssijoiden liike toisiaan lähemmäs, toisistaan etäämmäs tai toistensa edestä tai sivuitse.

Teoksen visuaalisessa ilmeessä ja esityksen rakenteessa toistui kolmijakoisuus. Ensimmäisen osan (”Memory Tracks”) kahden samanaikaisen soolon (Akenon *Far from the Lotus* ja Fenleyn *On the Other Ocean*) edetessä taustakuvat kuljettivat tanssijat meluisan suurkaupungin arkkitehtonisista tiloista linnunlaulun ja solisevan veden rauhoittamiin luonnonmaisemiin. Toisessa osassa (”Dream”) virtuaali-

¹⁵ *Triad Net Dance VideoRemix*, KAVI.

¹⁶ ”TRIAD NetDance”, 13.5.1998.



Kuvat 13 b–c. Marikki Hakola, *Triad Net Dance*, Kiasma, 5.6.1998. Kuva: Kroma Productions.

selle näyttämölle astui jazztrio Otna Eahket öisen kaupungin valoissa. Kolmas osa ("Encounters") oli etäläsnäolon näkökulmasta kunnianhimoisin. Akeno ja Fenley esittivät siinä yhteisen interaktiivisen koreografian *Current*, jossa tanssijat havainnoivat toisiaan esityksen aikana etäteknologian avulla.¹⁶ *Triad Net Dance* perustui muiltakin osin paljolti improvisaatiolle. Kohtausten teemat ja kesto päätettiin ennalta, mutta lopullinen teos muovautui vasta esitystilanteessa, johon kukin saattoi vapaasti tuottaa materiaalia.¹⁷

Oliver Grau kiteyttää immersiiivistä virtuaalista tilaa ja teleläsnäoloa tarkastelevien teosten kulttuurisen merkityksen: ne uusintavat ikivanhoja käsityksiä, myyttejä ja utopioita keinotekoisesta elämästä ja tietoisuudesta vailla ruumista (Grau 2003, 278–284). *Triad Net Dance VideoRemix* -koosteessa tanssijoiden kuulakkaiden ruumiiden läpi kajastuvat maisemat korostavat vaikutelmaa virtuaalisen tilan aineettomuudesta. Ajan internetyhteyksien välittämänä eteristen hahmojen liike paikoin hidastuu tai muuttuu katkonaiseksi. Tanssijat ja tausta soljuvat toistensa lomaan vaikutelmina päällekkäisistä kuvista pikemmin kuin tanssijoiden ruumiillisesta kosketuksesta toisiinsa tai tilaan. Harmony Benchin mukaan tanssijat vaikuttavat myös *Triad Hyper-Dance* -teoksessa painottomilta ja vailla kytköstä maahan (Bench 2008, 45).

Tanssikriitikko Jussi Tossavaisen arviosta päätellen tunnelma Kiasma-teatterissa on ollut koettavissa myös toisin. Tämänhetkisyyden tuntu oli hänen mukaansa voimakas ja jatkuva ja etenkin Akenon läsnäolo väkevä ja maaninen. Tossavaiselle kokemus oli "voimakas yhteisöllinen elämys" ja tanssijoiden välisen vuorovaikutuksen vaikutelma aito. (Tossavainen 6.6.1998.) 1990-luvun telemaattisissa tanssiteoksia tutkinut ja niissä itsekkin esiintynyt Susan Kozel korostaa, ettei telemaattista tulisi ajatella vastakohtaksi materiaaliselle läheisyydelle tai intimiteetille. Ruumiiden etäisyys toisistaan on läheisyyden kokemuksen jatkuvaa neuvottelua ja tuottamista.

¹⁷ Hakola 21.1.2013, RN.

Toinen toisensa poissulkevan läsnä- tai poissaolon sijaan telemaattista vuorovaikutusta tulisi Kozelin mukaan tarkastella ruumiin kykynä ymmärtää ja vastata myös fyysisen toiminnan jättämiin jälkiin. Graun mukaan telemaattinen vuorovaikutus on kuvien kontemploimisen sijaan intiimiä toimintaa ja projisointien synnyttämä moniaistinen kokemus. Myös Kozel käsittää sen fenomenologisesti fyysisen yhteyden kokemiseksi aistein. Telemaattisuus on ruumiillisen toiminnan ja (sen) tietämisen dualistisen vastakohtaparin sijaan aistikokemusta, joka kasvaa ilmenevän ja näkymättömiin jäävän yhdistelmästä. (Kozel 2007, ks. erit. 86, 109; Grau 2003, 275.)

Tässä alaluvussa tarkastelemissani teoksissa tuntuu voimakkaana internetiin alkuvaiheiden toiveikas suhde teknisen innovaation muutosvoimaan. Internetin aineettomuuden ekologisuus tai digitaalinen demokratia näyttävät paljon etäisimmiltä 2010-luvulla. Januskasvoinen internet on paljastanut massiivisen aineellisen infrastruktuurinsa, tusinatavarana teetettyjen päätelaitteiden elektroniikkajäte romuttaa lupauksen internetin aineettomuudesta ja valtavirtaistunut verkko ja sosiaalinen media ovat entistä tiiviimmin kiinnittyneet talouden ja hallinnan mekanismeihin. Vielä kolme vuosikymmentä sitten, internetajan alussa, toivottiin kuitenkin toisin. 1990-luvun alun optimistista mielikuvista nykyisin kenties konkreettisin on internetin kyky ylittää maantieteellisiä etäisyyksiä, tuoda ihmisiä yhteen ja rakentaa yhteisöjä.

Internetissä reaaliajassa välitetyt esitykset poikkeavat monin tavoin elävälle yleisölle fyysisessä tilassa esitetyistä. Ne ovat esityksinä silti hetkellisiä, aintukertaisia ja katoavia: *Triad Net Dance* -tallenne dokumentoi esityksen paljolti samoin periaattein kuin valokuva tai video 1980-luvun performanssin ja *Conversations With Angels* -verkkoteoksen tallentumattomat keskustelut olivat koettavissa vain reaaliajassa. Verkkoteosten katoavuus liittyy kuitenkin myös laitteistojen, palvelimien ja ohjelmistojen vanhenemiseen sekä ylläpidon käytännön haasteisiin. Nopeassa teknisessä muutosprosessissa teosten ominaisuudet eivät myöhemmin ole alkuperäisellä tavalla koettavissa tai niiden tekniseen ylläpitoon ei kokoelmissa ja arkistoissa ole useinkaan osaamista tai resursseja. Monia varhaisia verkkoteoksia – kuten yhtäkään tässä luvussa käsittelemääni – ei ole internetissä enää saatavilla. Runsaan parikymmenen vuoden pituisesta historiasta huolimatta myös internettaiteen dokumentaatio on vähäistä, mikä on haaste myös niiden tutkimiselle: internettaidetta koskeva aineisto kotimaisissa arkistoissa ja kokoelmissa on varsin rajallinen. Kuten Stallabrass huomauttaa, ei verkkoteoksen irrottaminen alkuperäisestä yhteydestään taiteen totunnaisiin näyttelyinstituutioihin toisaalta sekään ole ongelmatonta (Stallabrass 2003, 119–121).

Paikannusta ja jakoja

Digitaalisen ja interaktiivisen teknologian uudenlaiset dramaturgiset mahdollisuudet, kannettavat laitteet ja internetin arkistunut kaikkiallisuus on muuttanut per-

formanssiteen tekemisen ja kokemisen tapoja. Esitysten valokuva- ja videotallenteiden rinnalle on noussut uudenlaisia digitaalisia jälkiä – postauksia, twiittejä tai esiintyjän maantieteellisestä sijainnista tai liikkeistä renderoitua visuaalista dataa. Tarkastelen tässä alaluvussa internetiä esitysten kontekstina 2000-luvulla. Katujen, näyttämöiden, museoiden ja gallerioiden sekä virtuaalisten tilojen ohella eläviä esityksiä toteutetaan enenevässä määrin myös sosiaalisessa mediassa.¹⁸ Käsittelemilläni esimerkeillä osoitan esitystallenteiden muutosta ikonisesti representoivista dokumenteista verkko- ja sometaiteen viitteellisiin jälkiin: esityksen yksityiskohtien tai siihen liittyvien kokemusten jakamiseen uusin digitaalisin välinein. Antti Laitisen paikkasidonnainen esitys *Walk the Line* (2004–), Kimmo Ylösen kävelyteos *Noin miljoona askelta* (2013), Toisissa tiloissa -kollektiivin osallistava esitys *Susisafari* (2014–) ja Tatu Gustafssonin omakuvasarja *Weather camera selfportraits* (2012–) haastavat aiempia performanssiteoksen käsitystapoja ja työستävät uudelleen kuvataiteen historiaa.¹⁹ Laitisen teoksessa korostuu välineidenvälisyys, Ylösen ja Toisissa tiloissa -kollektiivin teoksissa taas webin vuorovaikutteisuus. Vapaasti muotoutuva sosiaalinen media performanssin esityspaikkana mahdollistaa yhdessäluomisen ja artikuloi uudelleen teoksen, tekijyyden ja katsojuuden kategorioita. Gustafssonin teos liittyy lisäksi teknologian hallitsemattomuuden uhkakuviin.

Tarkastelemiani teoksia yhdistää käveleminen tai matkanteko, sen reaaliaikainen välittäminen sekä fyysisen ja virtuaalisen todellisuuden sekoittuminen. Digitaalisen ulottumista fyysiseen on hahmoteltu muun muassa taiteilija James Bridlen lanseeraaman ”uuden estetiikan” (*The New Aesthetic*) piirteeksi (Sterling 2012), mutta hybridit tilat ovat 2000-luvulla kiinnostaneet yhtä lailla nykyteatterissa ja esitystaitteessa. Benford ja Giannachi nimittävät hybridin todellisuuden performansseiksi (*mixed reality performance*) esityskäytäntöjä, joita sitoo toisiinsa fyysisten ja virtu-

¹⁸ Sosiaalisen median keskeistä roolia uudenlaisena esitystilana kuvastavat sellaiset teokset kuin Amalia Ulmanin 175 selfien Instagram-performanssi *Excellences & Perfections* (2014), Man Bartlettin streematut tai twiitatut performanssit, Ryder Rippsin interventiot eri nettialustoilla tai An Xiaon *The Artist is Kinda Present* (2010), jossa taiteilija kommunikoi fyysisesti samassa tilassa olevan yleisön kanssa vain Twitterillä. Teatterintutkija Patrick Lonergan osoittaa sosiaalisen median lisääntynyttä vaikutusta myös perinteisemmän teatterin sisältöihin ja muotoon: uusia sosiaalisen vuorovaikutuksen tapoja tarkastelevien näytelmien rinnalla twiitatut näytelmät, You Tuben näytelmäadaptaatiot, teatterien twiittaajille varatut paikat tai livebloggaus ja yleisön twiitit esitysten osana uudistavat teatteria. Samalla ne antavat mahdollisuuden tarkastella myös sosiaalista mediaa ja siihen liittyviä ilmiöitä teatterin keinoin. (Lonergan 2016, 52–61, 78–79.)

¹⁹ Olen tarkastellut Laitisen *Walk the Line* -teosta artikkelissa ”Performanssi, genre ja teknologia – Tallentamisen ja toiston haasteita” sekä Ylösen ja Toisissa tiloissa -kollektiivin teosten rinnalla esitysten digitaalisia jälkiä tarkastelevassa artikkelissa ”Tracking and Sharing: Performance Art, Web and Documentation” (Niemelä 2013; Niemelä 2016). Tämä alaluku tukeutuu paljolti niitä varten tekemääni aineistotyöhön.

aalisten tilojen kytkökset, lisätty todellisuus tai lisätty virtuaalisuus sekä paikallisten toteutuspaikkojen ja globaalin näyttämön yhdistäminen mobiililaitteilla ja digitaalisilla työkaluilla. Niiden rakenne mukailee usein sääntöihin perustuvia tietokonepelejä, joissa teoskokemus sekoittuu arkisiin aktiviteetteihin. (Benford & Giannachi 2011, passim, ks. erit. 1, 3–4; ks. myös O’Rourke 2013, 91–93, 130.) Lähden liikkeelle Antti Laitisen satelliittipaikannustekniikalla toteuttamasta *Walk the line* -performanssista esimerkkinä nykyperformanssitaiteen yhä moninaisemmista tekotavoista.

Yleisölle esiintymistä useammin Laitisen varhaiset performanssit olivat eri menetelmin dokumentoituja tekoja, valokuviksi, videoiksi ja veistoksiksi muuntuvaa ruumiillista toimintaa. Esimerkiksi teoksessa *Three Stones* (2004) kuoppaa kaivaessa vastaan tulleet kivet dokumentoivat työn ajallista etenemistä ensimmäisen seitsemän minuutin, seitsemän tunnin ja seitsemän päivän rajapyykkeinä. Laitisen teosten tapaa haastaa käsityksiä performanssista ja sen tallenteista kuvastaa myös pitkäkestoinen sarjallinen esitys *Sweat Work* (2004), jossa taiteilija juoksi itsensä hieken ja painoi ruumiinsa jälkiä suurille valokuvapapereille. Kahden viikon ajan päivittäin toistetun teon voi ajatella viittaukseksi Yves Kleinin *Anthropometry*-sarjaan (1960) yhtä hyvin kuin Roland Barthesin indeksikaalisuutta korostavaan valokuvateoriaan. Naisten vartaloilla maalanneesta Kleinista poiketen Laitinen likasi oman ruumiinsa ja taltioi sen painaumat paperilta ajan kuluessa hiipuviksi jäljiksi. Teokset uusintavat niin omakuvatraditiota kuin performanssi-, maalaus- ja maataiteenkin historiaa.

Walk the Line ei ole performanssi kameralle, vaan paikkasidonnainen esitys: Laitinen on kävellyt sen eri kaupungeissa ja maastoissa seuraamalla kartalle piirretyn omakuvansa ääriviivoja. Mukana kulkeva GPS-paikannin palauttaa taiteilijan kulkevan reitin karikatyyrimäisesti vääristyväksi kasvokuvaksi. Teoksessa ruumiillinen teko on keskeinen, mutta huomio kohdistuu sen välittämisen prosessiin. Omakuva muuntuu ensin kaksiulotteisesta kuvasta ruumiilliseksi toiminnaksi: tilassa liikkumalla Laitinen esityksellistää kasvokuvan ja antaa piirrokselle monumentaaliset mitasuhteet. Satelliittipaikannustekniikka palauttaa omakuvan jälleen kaksiulotteiseksi kuvaksi. *Walk the Line* -teoksen nimi kuvaa Laitisen toteuttaman teon kirjaimellisesti: taiteilija kävelee pitkin kasvokuvan ääriviivaa ”piirtäen” omakuvansa kartan osoittamiin paikkoihin fyysisessä tilassa. GPS-paikannin taltioi ruumiin liikkeen, välittää teon geokoodatun jäljen. Vuonna 2008 Laitisen omakuvan muotoutumista saattoi ensimmäisen kerran seurata myös reaaliajassa internetissä.

Paikantamisen mahdollistavan teknisen infrastruktuurin kuten mobiililaitteiden ja langattoman lähiverkon avulla toteutettuun mediataiteeseen on viitattu myös *locative media* -nimityksellä. Tekotapana se uudisti paikkasidonnaista taidetta ja merkitsi irtiotta oletuksista internettaiteen aineettomuudesta ja kokemisesta vain näytöltä (O’Rourke 2013, 125). *Walk the Line* -teoksessa toteutuspaikan topografian mukaan varioiviin omakuviin tallentui näin jälkiä myös fyysisestä esityspaikasta. Vaikka teoksen ytimessä on ruumiillisen toiminnan rekisteröiminen uudella

tekniikalla, ei tallenne silti representoi tekoa valokuva- tai videotallenteiden tavoin ikonisesti. Laitisen teoksen voisi rinnastaa pikemminkin maa- ja ympäristötaiteen käytäntöihin, joissa tallenteet ja jäljet merkitsevät etäällä yleisöstä ja näyttelykontekstista toteutetun teon lopullisesti taideteokseksi. Yhden vertailukohtana tarjoaa Richard Longin kävelyperformanssi *A Line Made by Walking* (1967), joka tunnetaan taiteilijan toistuvan kävelyn maahan jättämää polkua dokumentoivista valokuvista. Laitisen kävely julkisessa tilassa sinänsä ei herätä huomiota, eikä teko liiemmästi myöskään muovaa fyysistä todellisuutta, verraten puolestaan vaikkapa Utahin Suolajärven maisemiin Robert Smithsonin *Spiral Jetty*n (1970) monumentaalisenä ”maalaukankaana” tai Francis Alÿsin São Paolossa vuotava maalipurkki mukana kävelemään performanssiin *The Green Line* (1995). Laitisen teon jälki piiryy geoglyfiksi vain digitaalisille kartoille.

Satelliittipaikannustekniikkaa taiteen ilmaisukeinona tutkivat Laitisen ohella jo 2000-luvun alkupuoliskolla esimerkiksi Ester Polak ja Jeremy Wood. Vuosikymmenen loppupuolella GPS-piirroksista (*GeoArt, GPS-art*) oli tullut jo arkista visuaalista kulttuuria.²⁰ Kiinnostus satelliittikuvien ja GPS-tekniikan visuaalisuuteen oli myös yksi 2010-lukulaisen uuden estetiikan piirteistä, joskin ilmakehuus innoitti Sterlingin (2012) mukaan jo futuristienkin 1930-luvun maalauksia (*aeropittura*). Paikannustekniikan ilmaisumahdollisuuksilla kokeilemisen rinnalla *Walk the Line* on silti ennen kaikkea esitysteoreettinen puheenvuoro, jossa kartta kasvokuvan määrittäminen reitteineen saa ruumiillisen muodon esityksenä. Teon jäljen – satelliittipaikannusjärjestelmän rekisteröimän tallenteen – ohella omakuva on Laitisen teoksessa myös toteutettavan teon ”partituuri”. Jako elävään esitykseen tai sen välittävään tallenteeseen ei nykyperformanssissa enää useinkaan tee oikeutta teosten paljon monimutkaisemmalle muodolle.

Karttojen, digitaalisen median, estetiikan ja aktivismin suhteita tarkastelevan Counter Map Collection -projektin kuraattorit Dee Morris ja Stephen Voice ovat hahmottelleet taideteosten kokeellisesta kartografiasta vastarinnan välinettä. Merkitessään omistussuhteita, määritellessään alueiden rajoja tai ilmentäessään ideologioita kartta on vallan väline. Objektiivisen ja paikan sopimuksenvaraisella merkijärjestelmällä abstrahoivien, rationalisoivien representaatioiden sijaan kartoittamisen käytännöt, jotka lähtevät liikkeelle yksilöllisestä havainnoitsijasta, raivaavat tilaa kartoille eletyn ja koetun tilan fenomenologisina, muuntuvina ja moniäänisinä kuvauksina. (Morris & Voice 2015.) Digitaalisen taiteen tutkija Karen O’Rourken

²⁰ GPS-paikannus lisääntyi yksityishenkilöiden käytössä vuonna 2000, kun Yhdysvaltain puolustusministeriön tarkoituksiperiin 1970-luvulta lähtien kehitetyn satelliittipaikannusjärjestelmän yksityiskäyttöä rajaava heikentäminen lopetettiin. Taiteilija ja tutkija Karen O’Rourken mukaan GPS-tekniikkaa käyttivät taiteessa jo edellisen vuosikymmenen puolella esimerkiksi Masaki Fujihata, Laura Kurgan, Stephen Wilson, Teri Rueb ja Andrea Wollensak (O’Rourke 2013, 124–126; GPS-piirroksista 2000-luvun taiteessa ks. *ibid.*, 132–140).

mukaan kartoittaminen on kävelyn tavoin ruumiillinen ja erityiseen näkökulmaan sidottu kokemus. Se paikantaa kartoittajan maailmaan ja avaa mahdollisuuden oman tilanteen merkityksellistämiseen. (O'Rourke 2013, xvii–xviii.)

Kaksi seuraavaa esimerkkiä, Kimmo Ylösen *Noin miljoona askelta* ja Toisissa tiloissa -kollektiivin *Susisafari*, käyttivät esityksen välittämiseen sosiaalista mediaa. Ne osoittavat digitaalisten työkalujen mahdollistavan uudenlaisia esitysten muotoja. Sisältöjä jakamalla ja niitä kommentoimalla teos konstituoituu valmiin ja tarkkarajaisen yleisölle esitettävän esityksen sijaan vuorovaikutuksesta syntyvänä dynaamisena verkostona, jolle on ominaista itseohjautuvuus, emergentit ilmiöt ja epäselvä hierarkkinen rakenne. Samalla ne asettavat tekijän ja katsojan käsitteet uudella tavoin: taiteilijan esityksen ja sen välittävän tallenteen sijaan teoksesta rakentuu paikka vastavuoroisuudelle ja yhdessäluomiselle.

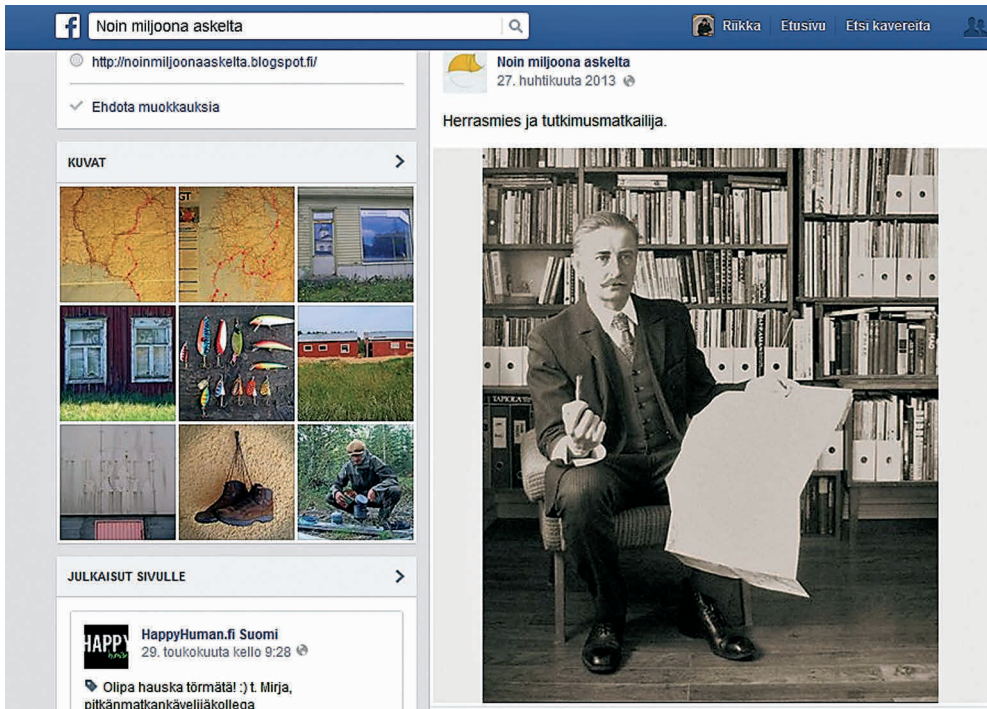
Kimmo Ylösen kävelyteos *Noin miljoona askelta* kulki syksyllä 2013 taiteilijan kotisaarelta Norrskatalta Rovaniemelle. Fyysisen patikointimatkan rinnalla se konkretisoitui verkkoon reaaliaikaisen matkakertomuksen muotoon twiitteinä, Facebook-postauksina ja blogiteksteinä. Vaelluksen päätepisteessä Ylösen rakensi kokemuksestaan Lapin taiteilijaseuran Galleria Napaan teoksen: ”Matkalla rakennan pitkän veistoksen, maiseman mallin”, Ylösen selittää *Noin miljoona askelta* -blogin bannerissa. Toteutustapa muistuttaa luonnossa liikkuen ja luonnonympäristöjä havainnoiden tehtyjä maa- ja ympäristötaiteen teoksia, joita Hanna Johansson luonnehtii jatkumoksi 1800-luvun kansallisromanttiselle maisemataiteelle.²¹ Koskemattomien luonnon sijaan Ylösen havaintojen kohteena oli luonnon ja kulttuurin rajamaasto: autioituvan maaseudun lakkautetut kyläkaupat ja rapistuvat rakennukset, lintutornit tai lehmälaitumet, maaseutumatkailun infrastruktuuri ja maanteille kuolleet eläimet.²² Ennen matkalle lähtöä Ylösen kirjoitti hankkeen blogissa:

Matka on käytävä läpi Suomen. Hitaasti kävellen saan käsityksen maamme todellisesta pituudesta. Näen miten maisema maantieojan takana muuttuu. Siellä ne ovat loputtomat metsät, pellot ja järvet. Siellä ovat taajamat, tehtaat, marketit ja huoltoasemat. Kenties sieltä löydän myyttisen kansallismaiseman.

Eksessiivisessä, 1100 kilometrin ja 61 vuorokauden kävelyssä kaikkua myös se performansitaiteen traditio, jossa kuvatallenteet todistavat taiteilijan ruumiin altistamisesta äärimmäisille olosuhteille. Sitä voisi verrata vaikkapa Marina Abramovičn ja Ulayn

²¹ Johansson lukee esimerkiksi Jussi Kiven ”metsäretkitaiteen” – luonnossa liikkumisen kokemuksesta syntyneet valokuvat, elokuvat, luonnonmateriaalit, kartat ja piirrookset – maisemataiteen traditioon, ja näkee Kiven tuotannossa yhtymäkohtia romantiikan maisemataiteen pittoreskin estetiikkaan (Johansson 2004, 96–99).

²² Luonnon ja kulttuurin rajapinta on vahvasti läsnä Ylösen taiteellisessa tuotannossa. Turunmaan saaristossa asuvan taiteilijan teokset ovat yleensä luonnonmateriaaleista, useimmiten puusta, tehtyjä veistoksia ja ympäristötaidetta.



Kuva 14 a. Kimmo Ylönen, *Noin miljoona askelta* (2013), Facebook-päivitys.

yhdeksänkymmenen päivän kävelyperformanssiin Kiinan muurilla (*The Great Wall Walk*, 1988) tai Hamish Fultonin neljäkymmenenseitsemän päivän ja 1002 mailin kävelyn läpi Britannian Skotlannin Duncansby Headista Englannin Land's Endiin. *Noin miljoona askelta* on osa kävellen toteutettujen teosten historiaa, jota O'Rourke kartoittaa *Walking and Mapping: Artists as Cartographers* -kirjassaan (2013). Jo ennen noin miljoonaa askeltaan Ylönen muun muassa matkasi pyörällä Rostockista Grassinaan ja Marbellaan ja kiipesi Himalajalle. Huhtikuussa 2010 Ylönen osallistui myös ensimmäiselle *Ars Navigare* -purjehdukselle; saarilla asuvista taiteilijoista koostuva miehistö matkasi Kuunari Helenalla Cherbourgista Kieliin ja rakensi samana syksynä matkan aikana tehdyistä havainnoista ja ajatuksista näyttely.

Noin miljoona askelta -vaelluksella Ylösen rinkassa kulki mukana ”työhuone”; tietokone, kamera ja pieniä työkaluja. Matkaa edeltävissä blogiteksteissä Ylönen viittilöi niin tutkimusmatkailijoiden mukana kulkeneisiin taiteilijoihin kuin Pyhän Jaakobin tiehen, Santiago de Compostolan katedraaliin kulkevaan tunnettuun pyhiinvaellusreittiin. Facebookin *Noin miljoona askelta* -sivun ensimmäisenä päivityksenä Ylönen julkaisi itsestään tyylytellyn kuvan menneen ajan tutkimusmatkailijana. *Noin miljoona askelta* mukaili niin tutkimusmatkailijoiden dokumentaarisia käytäntöjä kuin vanhaa matkakertomusten genreä, joka Ylösen teoksessa remedioitiin kirjan



Kuva 14 b. Kimmo Ylönen, *Noin miljoona askelta* (2013), Facebook-päivitys.

kansista netin reaaliaikaiseen informaatiovirtaan. Kuten postinternet-taiteen uranuurtaja Marisa Olson, joka dokumentoi blogimuodossa toteuttamassaan pitkäkestoisessa performanssissa valmistautumistaan American Idol -ohjelman koeesiintymiseen *Marisa's American Idol Audition Training Blog* -blogiin (2004–2005)²³, Ylönen taltio hidasta ja ekologista ”tutkimusmatkaansa” *Noin miljoona askelta* -blogiin ja ripotteli kokemuksiaan myös Facebookiin ja Twitteriin.

Ylönen päivitti hankkeellaan ruumiillisten tekojen dokumentaation internetin yhteisölliseen jakamisen kulttuuriin. Päivätyissä postauksissa suomalaisten pikkukäytävien kirkontornit, telttapuikot, tienviitat ja vastaan tulleet ihmiset ja

ilmiöt vakuuttivat taiteilijan läsnäolosta valokuvatuilla paikoilla. Kuljettua reittiä jäivät merkittävään matkan varrelle jätetyt tarrat ja yöpymispaikkoja osoittavat kyltit. Patrick Lonerganin mukaan sosiaalisen median keskeneräisyys – sen luonne jatkuvasti muotoutuvana, kollektiivisesti työstettävänä kokonaisuutena – tekee siitä vertailukelpoisen teatteriesityksen elävyyteen. Sosiaaliseen mediaan tuotettu luova sisältö arkistoituu, mutta jatkuvasti muuntuvana se on silti luonteeltaan katoavaa: sisältö on jokaisella katsomiskerralla vähintäänkin kehystetty uusin tavoin mainoksilla, kommentteilla tai muilla algoritmin suoltamilla sisällöillä. (Lonergan 2016, 32–34.)

Ylönen hankkeessa elävän esityksen vastavuoroisuus esiintyjän ja katsojien välillä vaihtui sosiaalisen median tämänhetkisyteen sekä vuorovaikutukseen verkon sattumanvaraisen yleisön kanssa. Viraaleilla alustoilla kommentit, tykkäykset ja jaot kerrostavat teoksen kollektiivisesti muotoutuvaksi yhteistuotannoksi, jonka täsmällinen sisältö ei ole enää yksin taiteilijan käsissä. Taiteilijan ruumiillisten te-

²³ Olsonin *Marisa's American Idol Audition Training Blog* löytyy osoitteesta: <http://americanidolauditiontraining.blogs.com/>. Olson kertoo hankkeesta, sekä Rick Silvan (Abe Lincoln) kanssa jakamastaan kiinnostuksesta blogeihin taiteena haastattelussaan *We Make Money Not Art* -blogissa vuonna 2008. Olsonin ja Silvan yhteistyönä syntyi muun muassa taideblogeja yhteen kokoava Blog Art -blogi (<http://blog-art.blogspot.fi/>). Yhteisen kiinnostuksen kohteena oli myös kehittää blogista näyttämöä paikkasidon naisille performansseille. (Interview with Marina Olsson, 28.3.2008.)

kojen ja niiden dokumentaation sijaan *Noin miljoona askelta* -teoksesta rakentui samanaikaisten ja rinnakkaisten tekojen verkosto, joka muovautui kollektiivisesti internetyleisön osallistuessa. Sosiaalinen media esitystilana artikuloi uudelleen elävissä esityksissä keskeisenä pidettyä läsnäoloa ja välittömyyttä ja esityksen ja dokumentaation kategorioita. Antaessaan tilaa käyttäjälähtöisille sisällöille se horjuttaa myös hierarkkista eroa tekijän ja yleisön välillä.

Myös Toisissa tiloissa -kollektiivin *Susisafari* oli osallistava, fyysisiä ja digitaalisia ympäristöjä yhdistävä vaellusesitys, joka sai ensimmäisen toteutuksensa maaliskuussa 2014 Helsingin kaupunkitilassa, Facebook-tapahtumana ja internetissä.²⁴ Ryhmän aiempien esitysten tavoin se työsti harjoitteita ei-inhimillisten olemisen tapojen kokemiseksi omassa tai omalla ruumiilla. *Susisafaria* edelsi vuodesta 2011 alkaen kollektiivisena vaelluksena toteutettu esitystaidetapahtuma *Porosafari*, jossa osallistujat vaelsivat kaupunkimaisemissa poron kokemusmaailmassa vierailevana ”tokkana”. Helsingissä järjestetty *Susisafari* käynnistyi ”saalistajatutkinnolla” internetsivuilla sekä susiaiheisella keskustelulla Facebookissa. Neljä vapaaehtoista ”pantasutta” pohtivat suteutta Facebookissa omissa pantasusiprofiileissaan ja osallistuivat 15.3.2014 myös vaellusesitykseen, jossa laajempi vapaaehtoisista koottu susilauma saalisti iltamyöhällä Helsingin täysikuun valaisemilla kaduilla. Facebook-tapahtumassa *Susisafari* johdatteli esityksen teemaan:

Millaista on olla villi? Sudessa villi näyttäytyy joko vaarallisena tai jalona. Toisissa se herättää enemmän pelkoa, toisissa taas sympatiaa. Susi on myyteillä ladattu eläin, eikä sen toiminnan syitä ja ehtoja ole siksi aina helppo ymmärtää. Voisiko sudesta saada tietoa tarkastelemalla maailmaa sen näkökulmasta, silti kesyttämättä tai inhimillistämättä sitä?

Susisafari oli kokemus pikemmin kuin representaatioon perustuva esitys. Suomessa susikeskustelu on latautunut ja uhanalaisen, ihmisasutuksen lähelle uskaltautuvan suurpedon suojelu herättää ajoittain voimakkaita mielipiteitä. Toisissa tiloissa -kollektiivin ruumiilliset harjoitteet pyrkivät menetelmänä toiseuden kohtaamiseen ja ymmärtämiseen. Osallistamisen käytännöissä *Susisafari* lähenee larppia ja pelin rakennetta: vain osittain strukturoitu esitys perustui osallistujien yksilöllisiin tapoihin ja tarpeisiin ”laumautua” annettuja ohjeita ja harjoitteita soveltaen.²⁵ *Susisafarissa* yleisöstä tuli sekä osallistujia että esiintyjä. Nykyteatterin osallistavissa käytännöissä myös

²⁴ *Susisafaria* on esitetty sittemmin Saksassa, Ateenassa ja Italiassa 2014, Skotlannissa ja Sveitsissä 2015, Italiassa ja Suomessa 2016 ja Tanskassa, Italiassa ja Venäjällä 2017. Tässä käsittelen vain ensimmäistä toteutusta Helsingissä 2014.

²⁵ Helsingin vuoden 2014 *Susisafarin* vaellukseen osallistunut Jenna Jauhiainen kuvasi kokemustaan ja vaelluksen aikana tekemiään valintoja *Mustekala*-lehdelle laatimassaan kritiikissä (Jauhiainen [2014]).

Pannoitettujen susien GPS-seuranta / GPS-tracking of the collared wolves

Punainen tähti / red star: Kaato ja ruokailu / The felling of the elk.

Yellow star / keltainen tähti: Viimeinen havainto susilaumasta: ulvonta. The final moments of the wolf pack: the howling.



katsoja saa usein esiintyjän roolin esityksen yhtenä toimijana tai pelaajana. Benfordin ja Giannachin mukaan yleisöstä tulee silloin esityksen tekijöitä, jotka vaikuttavat omaan esityskokemukseensa sen kehityskaarta muovaamalla (Benford & Giannachi 2011, 191). *Porosafarin* ja *Susisafarin* tavoin julkisessa kaupunkitilassa toteutetun esitystapahtuman ”esiintyjä” voivat olla yhtä lailla satunnaiset ohikulkijat. Sivustakatsoja saattaa tahattomasti saada roolin esityksestä, mutta olla tietämätön esityksestä. Benfordin ja Giannachin mukaan esityksen rajaa kehys, konventiot, fyysiset puitteet tai rituaalit, jotka toimivat esiintyjien ja katsojien välisenä ”sopimuksena”, jaettuna ymmärryksenä siitä, että esitys on käynnissä. Katsojan ja sivustakatsojan roolit omakсутaan tämän kehyyksen puitteissa. (Benford ja Giannachi 2011, 192.)

Tärkeä osa *Susisafaria* olivat internet ja sosiaalinen media, joiden kautta esitys välittyi yleisölle. Kuten *Porosafarissa* token turvallisuudesta huolehtivina ”porokoirina” toimivat Toisissa tiloissa -ryhmän jäsenet, *Susisafarissa* ”susitutkijat” seurasivat ja dokumentoivat vaelluksen ajan lauman liikkeitä. Ne välitettiin yleisölle reaaliajassa Facebook-päivityksinä, valokuvina Flickerissä sekä karttoina ja muistiinpanoina internetsivuilla. Facebook-tapahtumassa vaellusta seuraavalle yleisölle jaettiin tutkijoiden susihavainnot, pantasusien paikannustietoja kuvaavat kartat sekä saalistuksen huipentumana hirvenkaato.²⁶ Vaellusesityksen osallistujien

²⁶ Myös *Porosafarissa* yleisö kutsuttiin tekemään luontohavaintoja protokasta ja jakamaan ne kuvien ja tekstein Facebook-tapahtumassa tai esityksen päättävässä ”porerottelussa” (Bongaa poro! Turku 2012).

Vaelluksella tapahtuu / Wolf Safari Events

20:42 Kahdeksan ensimmäistä osallistujaa saapunut Susikouluun. First eight participants arrived to Wolf School.

22:10 Susikoulu on nyt nyt käyty ja osallistajat valmistautuvat lähtöön / Wolf School is now done, and participants get them selves ready to go.

22:39 Havainto susitutkijalta. Ei susia Johanneksenkirkon maastossa. / From wolf researcher. No wolves near of the Church Johannes

22:58 Tähtitornimäki ei havaintoja susista / Tähtitornimäki no wolves spotted

23:00 Nähty hirvi Johanneksen kirkon maastossa / European elk seen by the Church of Johannes

23:08 Ensimmäiset paikannustiedot julkaistu / First GPS-map published

23:09 Tähtitornimäki. Havaittu kaksi ulkuttavaa sutta, ja kilvaasti haukkuva kesykoira. / Tähtitornimäki two howling wolves spotted, and a Canis lupus familiaris

23:14 Fenris ja Orpo liikkuvat GPS paikannuksen mukaan luultavasti yhdessä / Fenris and Orpo moving together by GPS tracking. They are moving eastern side of Tehtaanpuisto.

23:15 Kuusi sutta Tehtaanpuistossa / six wolves in Tehtaanpuisto -park

23:16 Kaivopuistossa havaittu muutaman suden lauma / In Kaivopuisto few wolves moving in a group

Kuvat 15 a–b. Toisissa tiloissa, *Susisafari*, 15.3.2014, Helsinki, tapahtuman [www-sivu](http://www.susisafari.fi). Kuva: Toisissa tiloissa.

lisäksi *Susisafari* osallisti yleisöä myös sosiaalisessa mediassa haastamalla jo ennen vaellusta keskusteluun susista esteettisinä kokijoina, taittelemaan susiorigameja, ryhtymään pantasuden kaveriksi tai etsimään kaupunkitilasta pantasusien reviiromerkkejä. Rinnastamalla susien laumautumisen yhteisöjen muotoutumiseen sosiaalisessa mediassa *Susisafari* kiinnitti huomion uudenvälisiin sosiaalisen organisoitumisen ja vuorovaikutteisen viestinnän kulttuureihin internetissä. Sosiaalisen median kontekstissa susilauman tutkiva havainnointi assosioituu myös sosiaaliseen mediaan itseensä liittyvään tarkkailuun ja kontrolliin, josta viime vuosina on käyty enenevässä määrin kriittistä keskustelua.²⁷

Lonergan kiinnittää huomiota sosiaaliseen mediaan teatterillisena tilana, jossa esiinnytään, ja jota siksi voi tarkastella teatterintutkimuksen käsittein. Hänen mukaansa se on myös paikka tutkia teatteria. Nykyteatterissa sosiaalisen median käyttö hämärtää esitystapahtuman rajoja laajentaessaan sen näyttämöltä internetiin esityksen aikana, sitä ennen tai sen jälkeen. (Lonergan 2013, 32–34.) Ulottaessaan esityksen kehiksen fyysisestä kaupunkitilasta sosiaaliseen mediaan sekä reaaliajassa päivitettävälle [www-sivuille](http://www.susisafari.fi) *Susisafari* hyödynsi yhtä Benfordin ja Giannachin hybridin todellisuuden performansseissa keskeiseksi määrittämistä piirteistä: se antoi yleisölle mahdollisuuden omaksua erilaisia, muuntuvia rooleja saman esitystapahtuman sisällä (Benford & Giannachi 2011, esim. 5–7, 165, 188, 193). *Susisafariin* rakentui rinnakkaisia ja keskenään risteäviä kehiksiä – digitaalisten ja fyysisten tilojen lisäksi vaihtelevia katsojapositioita tapahtumaa Facebookissa seuraavasta yleisöstä siellä itse esiintyviin pantasusiin, vaellusesityksen osallistujiin sekä susilaumassa lauman toisten jäsenten esityksiä kaupunkitilassa seuraaviin susiin.

²⁷ Yksi näistä puheenvuoroista on taiteilija Trevor Paglenin essee ”Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)”, joka rakentaa dystooppisia kuvia nopeasti opivan tekoälyn ja sosiaalisen median käyttäjien maissoittain jakaman, yksityisyyden vaarantavan aineiston yhdistelmästä niiden mahdollistamasta kontrollista ja hallinnasta, ellei jopa singulariteetista (Paglen 2016.)

Tarkastelen lopuksi Tatu Gustafssonin omakuvasarjaa *Weather camera self-portraits*, jota Gustafsson on toteuttanut vuodesta 2012 alkaen poseeraamalla Liikenneviraston kelikameroille eri puolella Suomea, sekä installaatiota +358 40 1383109 (2017), jossa Gustafsson asetti galleriaan näyttelynsä esille älypuhelimensa. Tässä luvussa tarkastelemistani teoksista Gustafssonin ihmisen ja tekniikan suhdetta tarkastelevat teokset suhtautuvat humoristisuudestaan huolimatta kenties kyynisimmin internetin saturoimaan arkeen ja ovat eetokseltaan ennen kaikkea internetin jälkeistä taidetta. Ne viestivät myös huolta nykytekniikan mahdollistamasta kontrollista ja tarkkailusta. Kuvataiteessa on vuosikymmeniä käsitelty julkisen tilan valvontaa ja arjen käytäntöjen taakse kätkeytyviä hallinnan muotoja, jollaisia Michel Foucault hahmoteli panoptikon-metaforallaan.²⁸ Viime aikoina keskustelua aiheesta on lisännyt sosiaalisen median käyttötapojen ohella ymmärrys muuntuneista tarkkailun muodoista. Kyseessä ei ole enää panoptikonin tavoin oman toiminnan kontrolloiminen kaikkialla valvovan katseen alla, vaan kuten viestinnän tutkija Douglas Thomas kirjoittaa, tarkkailu on algoritmin luotsaamaa yksityisen tiedon jatkuvaa taltioimista, järjestämistä ja vertailua, yksilöitä koskevan tiedon arkistoja ja analyyseja, joiden käyttötavat eivät ole tarkoin tiedossa tai ennakoitavissa. Viattomalta vaikuttavan tiedonkeruun käyttövoima on nykyisin myös monikansallisten teknologiajättien ja viihdebisneksen kaupallinen kilvoittelu. (Thomas 2015, 138–138, 147.)

Monia Gustafssonin teoksista voisi luonnehtia arkisuuden speaktaakkeleiksi. Gustafsson itse nimittää arjen oletusasetukset päältä kytkeviä interventioitaan myös performansseiksi. *All the handles from my house* -teoksessa (2015) Gustafsson irrotti kaikki asuntonsa kahvat ja asetteli ne gallerian lattialle näytteille. Poisaolevat kahvat sysäsivät alulle yksityisen performanssin taiteilijan kodissa, yleisöltä evätyssä tilassa, jossa Gustafssonin perheineen oli selviydyttävä näyttelyn ajan kahvoilta. Myös +358 40 1383109 käänsi pääläelleen asetelman, jossa yleisö seuraa taiteilijan esittämää performanssia. Helsingissä, Galleria Lapinlahden muutoin tyhjäin näyttelytilaan esillepantu henkilökohtainen älypuhelin sekoitti taiteilijan arjen gallerian ulkopuolella.²⁹ +358 40 1383109 muistutti nykyihmisen riippuvaisuudesta internetin ja kannettavien älylaitteiden hallitsemasta elämästä, mutta uusinsi myös performanssitaiteen historiasta tuttua yleisön vallalle altistuvan esiintyjän toposta. Gustafssonin teoksessa yleisö ei leikellyt taiteilijalta vaatteita (Yoko Ono, *The Cut Piece*, 1963) tai stimuloanut sähköisesti esiintyjän liikkeitä (Stelarc, *Ping Body*, 1995),

²⁸ Steve Dixon johtaa julkisen tilan valvontaan kohdistuvan kritiikin kuvataiteessa jo 1960-luvun videotaideteoksiin, joiden rinnalla aihetta on käsitelty niin kirjallisuuden dystopioissa kuin populaarikulttuurin parodioissakin. 2000-luvun satelliittilähikuvat ja tietokoneiden verkostojen hienosyiset seurannan mekanismit tekevät Foucault'n panoptikonin ja Orwellin 1984-kirjan (1948) visiot Dixonin mukaan jo turhankin todennukaisiksi (Dixon 2007, 437–439).

²⁹ Lehdistötiedote, Tatu Gustafssonin +358 40 1383109-näyttely, 2017, RN.



Kuva 16. Tatu Gustafsson, sarjasta *Weather camera selfportraits* (2012–). Kuva: Tatu Gustafsson.

mutta sai mahdollisuuden hallita älypuhelimella taiteilijan yksityisyyttä. Teoksen mahdollistama voyeurismi oli kutakuinkin sama kuin penkoisi Gustafssonin piirongin laatikoita.

Ekshibitionismi on ollut keskeinen osa internetkulttuuria jo 1990-luvun puolivälistä lähtien muun muassa suosituksen camgirl/camboynettirealityn muodossa, jossa nettikamera avaa yksityisen tilan julkiseksi. 1990-lukulaisen lifecasting-kulttuurin tavoin +358 40 1383109 tuo esille kysymyksen autenttisen ja fiktiivisen rajapinnoista, mutta heijastaa myös uudenlaista aikakautta, jossa somen kasvattamat milleniaalit luopuvat Instagram- ja Facebook-tileillään tai striimaussovelluksissa yksityisyydestään vapaasta tahdosta, mukautuvat itsebrändäyksen velvoitteisiin ja elävät kulttuurissa, joka potee someähkyä ja someriippuvuutta, digipaastoa ja spekuloi oikeudesta ”jättäytyä ulkopuolelle”. Artie Vierkant luonnehtiikin internetin jälkeistä taidetta reaktioina huomiotalouden ja tekijyyden kaikkiallisuuden hallitsemiaan aikakauteen (Vierkant 2010). +358 40 1383109 -teoksella Gustafsson asetti tarjolle yksityisyytensä, mutta jätti avoimeksi teoksen asetelman todenmukaisuuden.

Myös *Weather camera selfportraits* liittyi keskusteluun internetajan tarkkailun rakenteista. Liikenneviraston kelikamerat lähettävät internetiin neljänneksen välein reaaliaikaista tietoa ajokelistä eri puolilta Suomea. Gustafssonin teos kiinnittyy tähän fyysiseen infrastruktuuriin, jonka jatkuva informaatiovirta on käyttökelpoista tämänhetkisyudessaan, mutta tarpeetonta tallennettavaksi. Kelikamerakuvat säilyivät Liikenneviraston internetsivuilla vain vuorokauden. Gustafssonin interventioiden näkeminen reaaliajassa edellyttäisi ajan viettämistä internetissä kelikamerakuvia katsellen. Vain väliaikaisesti taltioituvina *Weather camera selfportraits* -performanssit ovat elävien esitysten tavoin katoavia. Ne toteutuvat yleisölle saavuttamattomassa paikassa ja koetaan vain dokumentaationa.

Brad Troemelin mukaan nykypäivän internettaide haastaa kolmea taiteen historiassa keskeistä normia: 1) tekijyyttä, ajatusta siitä, että älyllinen tai luova tuote on attribuotavissa jollekulle, 2) ajatusta taideteoksen omistettavuudesta sekä 3) taideinstituutiosta ja -diskurssista kehyksenä, jossa ja jota varten taidetta tehdään (Troemel 2014, 37–38). Myös Gustafssonin *Weather camera selfportraits* -hankkeen voi lukea internetkulttuurista nousevaksi ”kuva-anarkismiksi”, Troemelin luonnehdintaa lainaten. Se suhtautuu kriittisen välinpitämättömästi taiteen historian perinteisiin arvoihin tekijyyteen, taidemarkkinoihin tai taiteen kokemiseen sille varatussa erityisessä tilassa (ibid., 38–39). Asettumalla automaattisesti taltioivan koneen kuvattavaksi Gustafsson heittäytyy internetin jaettavien ja vapaasti saatavilla olevien kuvastojen virtaan. Taideteoksena se lähenee Artie Vierkantın postinternet-taiteelle ominaiseksi luonnehtimaa pyrkimystä etäännyä taiteen ja taiteilijuuden aiemmista malleista ja rakentaa tekijyyttä pikemminkin internetsisältöjä jäsentämällä, kuratoimalla ja tulkitsemalla (Vierkant 2010).

Weather camera selfportraits sekoittaa toisiinsa myös fyysisen ja virtuaalisen. Gustafssonin kuvat ovat esityksiä kameralle, mutta ne rekisteröivät myös taiteilijan liikkeitä maantieteellisesti paikkakunnan ja tienumeron tallentuessa kuvan yläkulmaan. Teoksen yhtenä lähtökohdana, Gustafsson kuvaa, oli löytää syy, joka kuljettaisi paikasta toiseen (Gustafsson 2015, 28). Tästä lähtökohdasta kasvoi tutkielma arjen julkisesta tilasta, jossa estradille astelee myös läpi maan ulottuva valvonnan infrastruktuuri ihmistä auliisti ympärivuorokauden palvelevan järjestelmän asussa. Gustafssonin poseeraukset kääntävät katseen kohti kameran valvovaa silmää. *Weather camera selfportraits* katsoo alhaalta takaisin, tallentaa *sousveillance*-vasta-katseen itse järjestelmään.

RUUMIS MEDIUMINA JA ARKISTONA

VI Eleet ja ilmaisu

Performanssiesitys, nykytanssikoreografia tai vaikkapa oopperalaulajan soolo on helppo ymmärtää merkityksiä muodostavaksi ilmaisutapahtumaksi. Olennaisia yksityiskohtia niiden kokemisessa ovat esiintyjän ilmeet, liikkeet, ruumiin asennot tai suhde toisiin esiintyjiin, yleisöön ja esitystilaan esineineen ja yksityiskohtineen. Esityksen moninaisesta aistimusaineksesta ei silti ole yksinkertaista eritellä merkitseviä eleitä, sen enempää kuin osoittaa täsmällistä rajaa esiintyjän yksilöllisen ilmaisun ja kulttuurisesti sopimuksenvaraisen elekielen välille. Miten eleet kulttuurisesti sopimuksenvaraisina merkkeinä ja toisaalta yksilöllinen ruumiillinen ilmaisu esityksissä risteävät? Tarkastelen seuraavassa Merleau-Pontyn eleitä, kieltä ja ilmaisua koskevia käsityksiä rakentaakseni perustan toimijuuden tarkastelulle ruumiillisina tekoina väitöskirjani kahden viimeisen luvun tapaustutkimuksissa.

Kaksiosaisessa väitöstyössään, joka muodostui teoksista *La structure du comportement* (1942) ja *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty hahmotteli eleet osaksi ruumiillista olemisen tyyliä, intentionaalisen subjektin erityistä maailmassa-olemisen tapaa. Hän tarkasteli niitä osana motorista intentionalisuutta, yksilöllistä elämismaailmaa hahmottavina ruumiin liikkeinä. Merleau-Pontyn kirjoitukset kielestä sisältävät samankaltaisen ajatuksen; puhe (*parole*) on subjektin olemassaolon tapa, ruumiillista toimintaa, joka ilmaisee erityisen asenteen maailmaan (Merleau-Ponty 2008 [1945], 210, 223; Heinämaa 1996, 90–94).

Merleau-Pontyn filosofiassa ilmaisun (*expression*) käsite sitoo toisiinsa niin ruumiin liikkeen, verbaalisen kielen kuin kuvataiteenkin valottaen koko tuotannolle keskeistä kysymystä yksilön vastavuoroisesta suhteesta maailmaan ja toisiin. Hän tarkasteli ilmaisun käsitettä erityisesti kuvataidetta, kieltä ja kirjallisuutta koskevissa pohdinnoissaan, mutta se ulottuu myös esimerkiksi ontologiaa tai biologiaa ja luontoa koskeviin näkemyksiin, kuten Véronique Fóti osoittaa. Merleau-Pontyn ajattelussa ilmaisu ei näin ollen rajaudu vain estetiikkaan tai historiallisesti ja kulttuurisesti spesifeihin symbolijärjestelmiin, vaan käsittää laaja-alaisemmin myös ajattelun, havainnon ja ruumiin liikkeen ilmaisevuuden (Fóti 2013, 113).¹ Saara

¹ Lawrence Hass korostaa Merleau-Pontyn ilmaisun käsitteen laajuutta tarkastelemalla esimerkkinä myös matemaattista päättelyä ilmaisuna. Selkein kuvaus ilmaisun prosessista löytyy hänen mukaansa juuri *Phénoménologie de la perception* -kirjan ”Cogito”-luvun matemaattista todistusta tarkastelevasta esimerkistä. (Hass 2008, 147–148).

Hacklin on huomauttanut, ettei ilmaisun käsite myöskään pysynyt samana läpi tuotannon. Merleau-Ponty palasi siihen useita kertoja *Phénoménologie de la perception* -teoksensa jälkeen. (Hacklin 2012, 38.)²

Filosofi Lawrence Hassin mukaan ilmaisu kytkeytyy Merleau-Pontyn ajattelussa tapaan, jolla elämismaailma hahmottuu subjektille. Se ei ole vain kommunikointia, vaan myös tietämisen ja ymmärtämisen tapa. Erilaiset ilmaisun modaliteetit ajattelusta taiteeseen, tieteeseen ja kieleen nousevat Merleau-Pontyn filosofiassa subjektin maailmasuhteesta ja ruumiista elettyinä. (Hass 2008, 155.) Havaitseminen ja ilmaisu eivät olleet toisistaan erillisiä. Havaitseminen ei ole objektiivista liikettä maailmassa, vaan yksilöllinen aistikokemus, joka erittelee aktiivisesti maailman asioita ja sivuuttaa toisia. Merleau-Ponty tuo näin esille havaitsemisen luovuuden. Ilmaisu ei hänen käsityksessään myöskään ole ennalta ajatellun idean ruumiillistamista tietys-
sä välineessä, vaan asioiden ilmenemistä havainnolle ensimmäistä kertaa. (Šmitienė 2010, 243–244.)

Merleau-Ponty käsitteli kieltä ja puhetta jo *Phénoménologie de la perception* -teoksen luvussa ”Le corps comme expression et la parole”. Se sisältyy kirjan ruumiista käsittelevään osioon, jonka luvut kyseenalaistavat kartesiolaisten subjekti-objekti-dikotomian haastamalla sekä ajan empiristisen ajattelun kausaalisia ja mekani-
nistisia ruumiillisuuden selitysmalleja että idealistista käsitystä tietoisuudesta mentaalisisina toimintoina. Niiden tilalle Merleau-Ponty hahmotteli teoriaa tietoisuuden ruumiillisuudesta. Eleiden rinnalla hän tarkasteli verbaalista kieltä yhtenä ilmaisun modaliteettina ja puhetta olemassaolon manifestaationa, joka yhdistää ruumiillisen subjektin maailmaan ja toisiin ihmisiin.

Kirjoitukset ja luennot vuodesta 1949 eteenpäin jatkavat ilmaisun tarkastelua spesifimmin puhutun ja kirjoitetun kielen näkökulmasta. Merleau-Ponty peilaa niissä näkemyksiään myös moderniin kielitieteeseen, etenkin Ferdinand de Saussuren merkkiteoriaan, johon hän tutustui vasta *Phénoménologie de la perception* -teoksen julkaisemisen jälkeen.³ Saussuren käsityksestä kielen syvärakenteesta (*langue*)

² Merleau-Pontyn myöhemmässä tuotannossa ilmaisun käsite läheni Hacklinin mukaan *logosta*. Hän sisällytti siihen niin puheen, ymmärryksen kuin rationaalisuudenkin. Ilmaisusta tuli kanava, jossa Oleminen manifestoituu ja ilmaisee meissä itseään. Merleau-Pontyn kartesiolaista mieli-ruumis-dikotomiaa sekä kantilaista jakoa sisäiseen ja ulkoiseen haastava ajatus aistivan ja aistittavan keskinäisestä riippuvaisuudesta antaa mahdollisuuden ymmärtää ilmaisu dynaamiseksi prosessiksi, joka sallii myös jonkin ei-intentionaalisen – joka vain tapahtuu – tulevan ilmaistuksi tai koetuksi. (Hacklin 2012, 41–43.)

³ James M. Edie (1973, xiii, xix–xx, xxiii) painottaa kielen keskeisyyttä Merleau-Pontyn tuotannossa vuosikymmenen puolivälistä alkaen. Varhaisessa tuotannossa kiinnostus kieleen rajautui puhetekojen rooliin elämismaailman konstituimisessa. Perehdyttyään strukturalistiseen kielitieteeseen ja Saussuren ajatteluun Merleau-Ponty muovasi Edien mukaan kieliteoriastaan mallin merkityksen kokemiselle. (Edie 1973, xiii, xix–xx, xxiii.)

ja siitä johdettavasta yksittäistä puhunnasta (*parole*) Merleau-Ponty eteni teoriaan elävästä, luovasta kielestä, jota hän hahmotteli jo väitöskirjassaan: universaalien rakenteiden ja sopimuksenvaraisen representaation sijaan kielen merkitykset muotoutuvat ainutkertaisissa puheteoissa, ilmaisussa, joissa kieltä luodaan jatkuvasti uudelleen. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 345; ks. myös Edie 1973, xxvi–xxx).⁴

Käsitys verbaalisesta kielestä ja eleistä valmiita merkityksiä välittävän representaation sijaan ainutkertaisena, merkitystä muodostavana ilmaisutapahtumana tekee Merleau-Pontyn 1940-luvulla hahmottelemista näkemyksistä edelleen ajankohtaisia suhteessa etenkin kahteen ajattelun uomaan. Ne voidaan lukea osaksi keskustelua, joka on kyseenalaistanut länsimaisen ajattelun tavan käsittää kuvat tai sanat, mutta myös ajattelun ja tietämisen kaltaiset kognitiiviset toiminnot representaatioksi.⁵ *Phénoménologie de la perception* haastoi ajatusta tietoisuuden kohteista subjektin tuottamina ”mielen” kuvina ja tarkensi sen sijaan, miten merkityksmaailma hahmotuu kokemuksen jatkuvassa tämänhetkisyudessa ruumiillisen subjektin suhteena maailmaan. Kirjan ilmaisua koskevat huomiot voi ymmärtää myös puheenvuoroksi maailman ”tietämisen” ja subjektiivisen tiedon jakamisen mahdollisuuksista.

Kieltä ja puhetta koskevat kirjoitukset ennakoivat myös kielen toiminnallisuuden, lausuman yksilöllisyyden tai puhetilanteen kaltaisia kielitieteen painotuksia, jollaisia teatterintutkija Marvin Carlsonin mukaan myöhemmin hahmottelivat esimerkiksi John R. Searle tai Mihail Bahtin.⁶ Esitystutkimuksessa ei hänen mukaansa ole liiemmästi hyödynnetty kielitiedettä ja -filosofiaa, mutta niiden pohjalta on noussut performatiivisuuden käsitteen kaltaisia keskeisiä analyysivälineitä (Carlson 2004, 87). Esimerkiksi filosofi Judith Butlerin (2006, 229) käsitys identiteetin performatiivisuudesta – ytimiä tai identiteettejä ilmaisevista sepitelmistä, joita ylläpidetään ja tuotetaan jatkuvasti elein, teoin ja esityksin – on läheinen Merleau-Pontyn näkemykselle verbaalisesta ja elekielestä merkitystä tuottavana ainutkertaisena ruu-

⁴ *Prose du monde* -käsikirjoituksessa Merleau-Ponty toteaa puheen opettavan merkityksensä sekä puhujalle että kuulijalle. Puheen toiminta on hänen mukaansa siksi ainutkertainen tapahtuma aiemmin institutionalisoitujen merkitysten ulkopuolella (Merleau-Ponty 1974 [1969], 141).

⁵ Hass 2008, 155. Esimerkiksi *Prose du monde* -käsikirjoituksessa Merleau-Ponty kritisoi objektivistista ajattelua käsityksestä ilmaisusta representaationa, merkkien ja merkittyjen vastaavuusjärjestelmänä. Hän havainnollisti näkemystään rinnastamalla verbaalisen kielen kielioppisääntöineen perspektiivisääntöjen oppimiseen piirrettäessä. Sopimuksenvaraisen kuvanrakentamisen sijaan ”autenttinen” ilmaisu jätti kuvaan jäljen taiteilijan kohtaamasta havainnon maailmasta. Luovaa, autenttista ilmaisua luettavien kuvien sijaan – runoutta pikemmin kuin proosaa – Merleau-Ponty uskoi löytyvän esimerkiksi lasten piirroksista tai kuvataiteilijoiden, kuten Cézannen maalausista. (Merleau-Ponty 1974 [1969], 148–152.)

⁶ Carlson kokoaa kielitieteellisen esitysteorian keskeisiä kirjoituksia kirjassaan *Esitys ja performanssi*. Ks. Carlson 2004, 89–117. Näistä vain puheatekoteoria, jonka John Austin hahmotteli vuoden 1955 *How to do things with words* -luennoillaan, on kuta-kuinkin Merleau-Pontyn kirjoitusten aikainen.

miällisenä toimintana. Merleau-Pontyn käsitys ilmaisusta yhtäältä subjektin erityisenä maailmasuhteena, maailman hahmottamisen ja merkityksellistämisen tapana, toisaalta subjektienvälisenä kommunikaationa, jossa kulttuurisesti opittu ja yksilöllinen lomittuvat, ovat lähtökohtanani esiintyjän ruumiillisen ilmaisun analyyseissa seuraavissa käsittelyluvuissa.

Yksi Merleau-Pontyn kielikäsitteiden erityispiirteistä on kielen ruumiillisuus. Eleiden tavoin puhuttu kieli kietoo yhteen somaattisen ruumiin, ruumiin elettyä sekä kulttuurin sopimuksenvaraiset merkit. Sekä eleitä että puhetta käsittelevät kirjoitukset selventävät ruumiin ”luonnon” ja yksilöllisten intentioiden risteämiä subjektin toiminnassa ja tarkastelevat subjektin suhdetta maailmaan ja toisiin. Ne osoittavat kielen biologista perustaa sekä sen ylittymistä inhimillisten merkitysten maailmaksi ja jaetuksi, kulttuuriseksi maailmaksi. Merleau-Pontyn ilmaisun käsite tarjoaa siksi välineen tarkastella toimijuutta ruumiillisina ilmaisutekoina, jotka mahdollistavat poikkeamat sopimuksenvaraisesta käyttäytymisestä: valmiiden merkitysten toiston sijaan ruumiillinen subjekti piirtää havainnoillaan ja liikkeillään esiin yksilöllisten merkitystensä maailman. Merleau-Pontyn käsitys ruumiin liikkeestä jatkuvasti uutta luovana ilmaisuna tarjoaa mahdollisuuden tarkastella myös esiintyjän ruumiillista toimintaa ja elekieltä toisin toistona performanssiteoksessa.

Ruumiin yksilöllisyyden ja erityisyyden korostaminen universaalin sijaan on ollut poliittisesti tärkeä pyrkimys esimerkiksi feministisissä esitysten tarkastelutavoissa. Tutkimukseni kahden viimeisen luvun tapaustutkimusten kiinnostuksen kohteena onkin, millaisia muistoja, normeja tai kokemuksia naisen ruumiillisuus kantaa ja ilmaisee. Esityslähtöisissä teoksissa tallentaminen ja välittäminen eivät rajaudu vain esimerkiksi kuviin tai teksteihin, vaan myös eletyn ruumiin liike välittää kulttuurisia merkityksiä ja historiaa toiminnan muodossa – eleinä, kykyinä, kehollisina tottumuksina ja käytöksenä. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia ja ilmaisun käsite osoittavat elettyä ruumista kokemuksineen eräänlaisena ”arkistona”, joka tallentaa kulttuurisesti opittuja ruumiillisia olemisen tyyliä sekä niiden yksilöllisiä muunnelmia.

Diana Taylor ehdottaa myös katoavien esitysten olevan tiedon siirtämisen, tallentamisen ja oppimisen järjestelmiä. Ruumiin ilmaisu välittää identiteettejä ja siirtää eteenpäin kulttuurista muistia ja historiaa. Esitys voi myös tuottaa tietoa ja esittää poliittisia väitteitä. Erotukseksi arkistojen pysyvistä dokumenteista, kuten kirjeistä tai valokuvista, Taylorin hahmottelema ”repertuaarin” käsite viittaa katoaviin ja ruumiillisiin tiedon ja muistin tallentamisen, välittämisen ja jäsentämisen käytäntöihin. Repertuaari, kuten elee, liike, tanssi tai laulu, sekä toteuttaa ruumiillista muistia että säilyttää ja muuntaa sitä. Taylorin mukaan se avaa mahdollisuuden myös yksilölliselle toimijuudelle. (Taylor 2003, ks. erit. 4, 16–21.) Mervi Buhl-Kytösalmen, Eeva-Mari Hakalan ja Minna Suoniemen videoperformansseja koskevissa analyyseissä lähtökohtanani on ajatus ruumiin liikkeestä, joka sekä välittää että vas-

tustaa aiempia ruumiillisia olemisen tyylejä. Maalausten, veistosten ja valokuvien ”pysäytettyjen” eleiden sijaan performanssiesitys korostaa ruumiinkielen ajallista kestoa ja rytmiä. Taideteoksen tekijyyden sijaan olen siksi halunnut tarkastella tekijyyttä esiintyjän ruumiillisina ilmaisutekoina, toimintana, joka käyttää vanhaa, mutta luo siitä uutta. Lähden liikkeelle tarkastelemalla kuitenkin ensin yksityiskoh- taisemmin Merleau-Pontyn kieltä ja eleitä koskevia käsityksiä.

Kieli elävänä ja aktuaalisena

Phénoménologie de la perception -teoksen lisäksi Merleau-Ponty tarkasteli ilmai- sutekoja kirjoitettuina tai puhuttuina kielen merkitystapahtumina ja ruumiillisi- na eleinä vuonna 1951 pitämässään esitelmässä ”Kielen fenomenologiasta” (1952) sekä seuraavana vuonna julkaistussa esseessä ”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet” (1952). Niistä jälkimmäinen, Sartrelle omistettu ja *Les Temps modernes* -lehdessä julkaistu kirjoitus, oli alun perin osa keskeneräiseksi jäänyttä *La Prose du monde* -käsikirjoitusta, joka julkaistiin vasta postuumisti vuonna 1969.⁷ Merleau-Pontyn kielikäsitteilyksen hahmottelussa olen käyttänyt näiden lisäksi lähteenä opiskelijoiden koostamia tekstejä Merleau-Pontyn vuosina 1949–1950 Pariisiin yliopistolla pitämistä luennoista, jotka julkaistiin myöhemmin *La Conscience et l'acquisition du langage* -nimisenä kirjana.⁸

”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet” käsittelee kielellisen ilmaisun suhdetta merkityksiin ja ajatteluun. Kieli ei Merleau-Pontyn mukaan ilmaise valmiita ja luk- koonlyötyjä merkityksiä sanojen takana, vaan merkitys toteutuu sanoissa ja tulee niissä saataville. Kyse on ilmaisun luovasta voimasta, puheteoista, jotka eivät vain välitä ja toista jotakin edeltävää, vaan tuottavat aina uutta, rakentavat merkityk-

⁷ Kirjan johdannossa Claude Lefort pohti millainen painoarvo keskeneräisellä ja kir- joittajan mahdollisesti hylkäämälle teokselle voidaan antaa filosofin tuotantoa tarkas- teltaessa. Lefort päätyy esittämään julkaisemattomassa *La Prose du monde* -käsikirjoi- tuksessa olleen kehitteillä kysymyksiä, joita Merleau-Pontyn oli oletettavasti tarkoitus kehittää loppuun yhtä lailla keskeneräiseksi jääneessä *Le Visible et l'invisible* -käsi- kirjoituksessa. Alun perin kieltä ja kirjallisuutta tarkastelemaan suunniteltu *La Prose du monde* jäi uuden tekeillä olleen tutkimuksen jalkoihin, mutta antoi silti osviittaa filosofin ajattelun uudesta suunnasta kohti ilmaisun metafysiikkaa. (Lefort 1974, pas- sim, ks. erit. xiii–xvi.) Samoihin aikoihin muiden kielen filosofiaa koskevien pohdin- tojen kanssa kirjoitettu *La Prose du monde* -käsikirjoitus tuo kiintoisalla tavalla esille Merleau-Pontyn käsityksiä ilmaisusta, enkä siksi ole sivuuttanut sitä myöskään tässä. Se myös kertonee jotakin siitä, millaisen filosofisen kysymyksenasettelun osana Mer- leau-Pontyn, kirjaa varten eteenpäin työstämää, Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet -esseetä alun perin oli tarkoitus lukea.

⁸ Merleau-Pontyn kielikäsitteilyä voi seurata myös muussa tuotannossa, mutta vuosi- kymmenen puolivälin jälkeen se nousi hänen kirjoituksissaan filosofisen tarkastelun kohteeksi. James M. Edie katsoo Merleau-Pontyn muovanneen siitä tuolloin mallin merkityksen kokemiselle. (Edie 1973, xix–xx.)

sen uudelleen. Merleau-Pontyille tämä oli ”puheen elämää”, sen artikuloivaa ja erottelevaa liikettä. Kieli ei ollut jäljittelyn väline, vaan kielessä kuljeksivaa ajattelua. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 263–267; ks. myös 1991 [1964], 75, 96.) Hän selvensi ajatustaan kielen poeettisuudesta erottamalla toisistaan ”empiirisen” ja ”autenttisen” kielenkäytön. Erona empiiriseen kielenkäyttöön, joka nostaa ennalta asetetun merkin esiin, autenttinen kieli on rakentumassa olevaa kieltä, ajattelua, joka tekee merkityksen läsnäolevaksi, antaa sille olemassaolon tunnustettavana oliona. Ilmaisun prosessi tekee merkityksen eläväksi sanojen organismeissa ja avaa uuden kokemuksen kentän tai ulottuvuuden kirjoittajaan ja lukijaan (Merleau-Ponty 2008 [1945], 204, 206–207, 211–212; 2012 [1952], 268–272).⁹

Vastaava ajatus puhutusta ja elävästä kielestä löytyy ”Kielen fenomenologiasta” -esitelmästä. Merleau-Ponty erottautuu siinä Husserlin varhaisen filosofian representationalistisesta käsityksestä, jossa ajattelun kohteet näyttäytyivät tietoisuuden ulkopuolisina ja kieli ajattelun toissijaisena kirjaamisvälineenä. Hän lähtee sen sijaan liikkeelle Husserlin myöhäistuotannon käsityksestä kielestä alkuperäisenä tapana suuntautua maailmaan ja tarkastelee kieltä puhuvan subjektin ilmaisuakteina, joissa merkitykset jatkuvasti muotoutuvat ja jota siksi hallitsee ”aktuaalinen logiikka”. Kyse on tietynhetkisessä tilassa ja jatkuvassa liikkeessä olevasta elävästä kielestä. (Merleau-Ponty 2012 [1951], 354–356, 358.) Universaalien muotojen sijaan Merleau-Ponty hahmottaa verbaalista ilmaisua ainutkertaisina tapahtumina, joissa kulttuuriset merkit ja (kieli)järjestelmät risteävät yksilöllisen ilmaisun kanssa.

Merleau-Pontyn kielikäsityksessä ajattelu ei edellä puhetta. Asettaessaan asioille merkityksen sanat eivät pelkisty ajattelun tyhjiksi säiliöiksi tai kuoriksi ja konventionaalisten, saatavilla olevien merkitysten toistoksi. Merleau-Pontyn mukaan sana kantaa merkitystä. Se ei viittaa asiaan tai merkitykseen, vaan saa ne aikaan. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 207, 209, 211–213). Käsitys puheesta ajatteluna ja aikaansaavana ilmaisuna, joka asioiden määrittämisen sijaan antaa ajatukselle läsnäolon ilmiömaailmassa, avaa mahdollisuuden myös toisin toistolle: ruumiillisten eleiden tavoin puhuvan subjektin kielellinen ele muovaa uusiksi aiempia kielellisiä merkityksiä (ibid., 216–217).

Merleau-Pontyn autenttisen ja empiirisen kielenkäytön käsitteparin voisi ajatella samankaltaiseksi kuin erottelun, jonka filosofi Maurizio Lazzarato myöhemmin teki kommunikaation ja ilmaisun välille. Toisin kuin kommunikaatio, joka

⁹ Merleau-Ponty vertaa ”autenttisen kielen” aikaansaavaa voimaa toistuvasti taiteelliseen ilmaisuun, *Phénoménologie de la perception* -teoksessa esimerkiksi näytelmän roolihahmoon tai musiikkiesitykseen, jossa merkitys on erottamaton äänistä ja koetaan esityshetkellä (Merleau-Ponty 2008 [1945], 212). ”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet” havainnollistaa kielessä ”asuvaa” merkitystä ja tapaa, jolla kieli ilmaisee puhuvan subjektin olemisen tapaa ja erityistä maailmasuhdetta etenkin vertaamalla sitä realistisesta esitystavasta poikkeavaan modernistiseen maalaustaiteeseen.

Lazzaraton mukaan on yksinkertaista informaation välittämistä, ilmaisu on aina ennalta arvaamaton, uutta luova prosessi. Uusinnettavuuden logiikkaan perustuva kommunikaatio on Lazzaraton mukaan normalisoivaa ja tekee ilmaisevan tapahtuman vaarattomaksi palauttaessaan ennakoimattoman ennakoitavissa olevaan ja tuntemattoman tunnettuun. Siksi juuri ilmaisun alue on hänen mukaansa sosiaalisten ja poliittisten voimien kamppailukenttä. (Lazzarato 2006, 130–131.) Merleau-Pontyille ilmaisu on Hassin mukaan maailman muuntamista uudelleenlaiseksi tietoa kantavaksi muodostelmaksi. Uudelleen artikuloituna maailmaa koskeva tieto tai kokemus tuottaa uuden merkityksen, mutta kantaa silti mukanaan myös aiempia. (Hass 2008, 155.) Ilmaisun käsite selvittää Merleau-Pontyn filosofiassa uuden tiedon suhdetta aiempaan, mutta avaa myös mahdollisuuden tarkastella toimijuutta performatiivisina, uudellaisia merkityksiä tuottavina ilmaisutekoina.

Poiketen Lazzaraton subjektifilosofiasta ulospääsyä etsineestä ajattelusta, Merleau-Pontyn ajattelua kannatteli ajatus puhuvasta subjektista ja subjektin ilmaisusta. Käsitys kielestä elävänä ja merkitystä tuottavina lausumina tai puhetekoina on silti kiinnostavassa suhteessa Lazzaraton näkemykseen. Merleau-Pontyn tavoin Lazzarato käsittää ilmaisun tuovan julki uuden olemassaolon; se ei vain esitä tai kuvaa jotakin jo tiedettyä. Hänen lähtökohtanaan on kuitenkin tapahtuman filosofia, jossa maailman ja subjektiviteetin rakentumisen prosessi lähtee subjektin sijaan liikkeelle tapahtumasta.¹⁰ Merleau-Pontyn kritiikki kohdistui puolestaan kielen objektiksi pelkistävään kartesiolaiseen ajattelutapaan. Puhuttujen tai kirjoitettujen sanojen ymmärtäminen merkityksestä irrallisina, ”merkitysten vaatteina”, jättää huomiotta, miten ne ilmentävät tietoisuutta. Sanojen ajatellaan silloin olevan vailla omaa merkityksellistä voimaa.

Merleau-Pontyn kielikäsitelyssä merkitys ei löydy sanan takaa, vaan on sanassa läsnä, siihen sekoittuneena: sana on ruumis, jossa ajattelu aktualisoituu ja kielellinen intentio ilmenee. Kieli ei silti ole johdettavissa yksin minään tai maailman objekteihin. Sanoja asuttava merkitys nousee niiden käyttöyhteydestä, dialogin tämänhetkisydestä. Sanalla ei ole toisin sanoen vain yhtä merkitystä, vaan erilaisista käyttötavoista muodostuu sille mahdollisten merkitysten ”sädekehä”. (Merleau-Ponty 1991 [1964], 4–5, 75, 77, 92, 96.)¹¹ Giedre Šmitienėn mukaan eleet ja sanat ovat

¹⁰ Tapahtumien moneus ilmaisee itsensä Lazzaraton mukaan lausumisten kollektiivisissa sommitelmissa ja luo näin mahdollista. Uudet mahdollisuudet eivät silti ole olemassa niitä ilmaisevan (merkit, kielet eleet) ulkopuolella, vaan ne on toteutettava konesommitelmissa (ruumiissa). Ilmaisusommitelma ei Lazzaraton käsitelyssä ”palaudu subjettiin tai sen ilmaisumuotoihin, ei sanoihin eikä merkitysijöihin, vaan lausumien yhteenliittymiin, erilaisiin merkkijärjestelmiin. Lausumisen sommitelma on ilmaisukone, joka ylittää subjektin ja kielen voimat”. (Lazzarato 2006, 14–15, 19, 21.)

¹¹ Hass hahmottelee vastaavalla tavalla matemaattisten symbolien ja ilmaisun suhdetta Merleau-Pontyn ajattelussa. Tiedostettava kohde, kuten kolmio, on Merleau-Pontyn käsityksessä läsnä hahmona (*Gestalt*), avoimena ja keskeneräisenä muotona, jolla on

kin Merleau-Pontyn ajattelussa kulloiseenkin tilanteeseen sidottuja. Sopimuksenvaarainen merkitys on silloin vain osa niiden merkityksestä. Sanan merkitys vaihtelee eri käyttöyhteyksissä ja muovautuu suhteessa toisiin sanoihin. Merkitys muodostuu siksi vasta puhuessa. (Šmitienė 2010, 250–251; Merleau-Ponty 1991 [1964]; 60, 62.)¹² Kieli ei ole siten hajotettavissa analysoitaviksi palasiksi, jotka vähitellen kootaan yhteen – vaan lähtökohtaisesti elävää. ”Filosofi ja sosiologia” -esseessä Merleau-Ponty vertasikin sitä elimeen, jonka ainutlaatuinen toiminta syntyy sen kudosten yhteistyöstä. (Merleau-Ponty 2012 [1960], 396.)

Merleau-Pontyn tavassa ymmärtää kielen ja merkityksen suhde yhdistyvät hahmopsykologian ja myöhemmin saussurelaisen kielitieteen vaikutteet. *La Conscience et l'acquisition du langage* -luennoissa hän havainnollisti sanojen merkityksellistymistä suhteessa toisiin sanoihin vertaamalla sitä havaitsemiseen, jossa havaintoken-tän jokainen elementti on merkityksellinen vain suhteessa sen kokonaisuushahmoon. Eletty ruumis sitoo havainnossa osat ja kokonaisuuden toisiinsa. (Merleau-Ponty 1991 [1964], 91.) *Phénoménologie de la perception* tarkasteli vastaavasti puhetta ruumiillisen subjektin olemisen tapana. Akustinen ja artikulatorinen tyyli oli tapa käyttää ruumista ja ilmaisee asennetta maailmaan. Puhe on suuntautumista maailmaan samalla tavoin kuin ruumiin liike, joka kurkottaa kohti tilaa muodostaen mahdollisten tekojen kentän. Kieli ei Merleau-Pontyn käsityksessä ole läpinäkyvä, ajatuksia tai täsmällisiä merkityksiä välittävä instrumentti, vaan kokemuksen tyyli tai muoto, erityinen tapa, jolla subjekti asettuu kielellisessä maailmassaan. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 210, 222.)

Kieli on ainutkertainen puhumisen tapa, ruumiin ilmaisutyyli. Merleau-Ponty luonnehtikin puhetta muun muassa ”foneettiseksi gestikulaatioksi” ja ”kielellisiksi eleiksi” (*gesticulation phonétique, le geste linguistique*) (ks. esim. Merleau-Ponty 2008 [1945], 210, 216) ja eleitä puolestaan ”motoriseksi kieleksi” (Merleau-Ponty 1991 [1964], 32). Kuvaus kielestä sopimuksenvaaraisen, ajatuksia ”passiivisesti” välittävän merkkijärjestelmän sijaan ruumiillisina, elämismaailmaa konstituivina ja havaitsemisesta erottamattomina merkityksellistämisen tekoina, vaikuttaa rin-

määritlemätön määrä merkityksiä. Myös matematiikassa on siten kyse elävästä vuorovaikutuksesta annetun kohteen – kolmion – kanssa, paperilla tai mielessä. Kolmio on luonne on silloin erityinen tyyli, tapa, jolla maailmaan kiinnitytään. (Hass 2008, 157.)

¹² Saussurelta Merleau-Ponty omaksui myös ajatuksen sanojen merkityksellistymisestä suhteessa kielen sanojen kokonaisuuteen, erona toisiin sanoihin (ks. Merleau-Ponty 1991 [1964], 92, 96). ”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet” -essee korostaa tätä osoittamalla myös ”foneemisia oppositioita” eli sanoja pienempiä kielen rakennneosia vail-la omaa merkitystä. Yksittäinen merkki ei Merleau-Pontyn mukaan tarkoita mitään, vaan osoittaa merkityseroaan suhteessa toisiin merkkeihin; kielen termit syntyvät niiden välillä ilmenevistä eroista. Merkitys tulee esiin sanojen leikkauspisteessä, se on syntymäisillään merkkien reunoilla, tuloillaan kokonaisuuden osissa. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 257–261, 263; 2012 [1952], 261.)

nastuvan *Phénoménologie de la perception* -teoksen ei-verbaalisia eleitä ja motorista intentionaalisuutta koskeviin käsityksiin. Tarkastelen seuraavassa ensin lähemmin Merleau-Pontyn käsitystä ruumiin liikkeen intentionaalisuudesta ja palaan luvun lopuksi vielä puheen ruumiillisuuteen ja eleisiin subjektin erityisen olemisen tavan ilmaisuna.

Intentionaalinen ruumiin liike

Tarkastelemalla *Phénoménologie de la perception* -teoksessa verbaalisen kielen ruumiillisuutta, eleitä ja motorista intentionaalisuutta Merleau-Ponty pyrki osoittamaan, miten ruumis konstituoit subjektin merkitysten maailman. Lähtökohta niin puhutun kielen kuin eleidenkin ymmärtämiselle maailman merkityksellistämisen tapahtumiksi oli käsitys subjektista ruumiillisena ja maailmassa-olevana.¹³ Eletty, fenomenaalinen ruumis (*corps propre, corps phénoménal*) on Merleau-Pontyn mukaan omistautunut tietylle fyysiselle ja ihmistenväliselle maailmalle ja pyrkii jatkuvasti sitä kohti. Ruumis on maailmassa-olemisen väline, olemista kietoutuneena tiettyyn ympäristöön ja omistautumista sen erityisille projekteille. Ruumiin liike on siksi sidottu tilanteeseen ja ilmaisee subjektin suuntautumista kohti sen mahdollistamaa tai vaatimaa toimintaa. (Ks. esim. Merleau-Ponty 2008 [1945], 90–95, 127.) Merleau-Pontyn filosofiassa ruumiin liike oli merkityksiä tuottavaa ”alkuperäistä ilmaisuja” ja eletty ruumis maailmaa merkityksellistävä motorinen voima. Ruumiillani on maailma, jonka se ymmärtää turvautumatta symbolisiin tai ”objektivoiviin” funktioihin. Merleau-Pontyn ajattelussa ruumis on merkityksellinen ydin, eikä merkitys siksi ole universaalinen tietoisuuden konstituoiva. (Ibid., 162, 170.) Ymmärtääkseen, miten maailma tiedetään, filosofian on hänen mukaansa palattava välittömään ruumiilliseen kokemukseen.

Maailmaan suuntautuva liike on objekteihin kohdistuvaa havaitsemista. Ruumis on maailman tiedostamisen väline. (Ibid, 90–95, 127.) Maalausta ja maalarin työtä pohtivassa esseessä ”Silmä ja henki” Merleau-Ponty hahmotteli liikkeen näkemisen edellytykseksi ja liikkuvan ruumiin osaksi näkyvää maailmaa. Havaitseminen ei ole kohteen konstituoimista mielessä, vaan ruumiillista ajattelua, ruumiin avautumista maailmaan. Kaikki mikä on subjektille näkyvää, on ulottuvilla ja muodostaa motoristen projektien maailman. Olioiden näkyvyys vaikuttaa Merleau-Pontyn mukaan puolestaan näkevään, kertautuu ruumiissa. Havaitseminen on osin ruumiissa ta-

¹³ Husserlin myöhäistuotannossaan esille tuomasta elävän ruumiin (*Leib*) ajatuksesta tuli keskeinen myös Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologialle. Husserlille elävä ruumis ei ollut vain materiaallinen kappale (*Körper*) vaan psykofyysinen realiteetti, joka kuten Sara Heinämaa kuvaa, oli aistimusten tapahtumapaikka, liikkeen lähtökohta ja tahdon väline; keskipiste, jonka suhteen muut materiaaliset oliot asettuivat (Heinämaa 2000, 113–118).

pahtuvaa ”luonnon järjestämää” ajattelua ja siksi myös passiivista. (Merleau-Ponty 2012 [1964], 420– 422, 424, 446–449.) Se ei ole vain havaitsevan minän toimintaa, vaan kuten Saara Hacklin muotoilee, havainto tapahtuu minussa, minussa havaitaan (Hacklin 2012, 35–36.)¹⁴

Phénoménologie de la perception tarkasteli liikettä ja havaintoa painokkaammin yksilön tapana järjestää ja strukturoida omaa ympäristöään. Eletty ruumis on väline kommunikoida maailman kanssa ja maailma objekteineen on ruumiillisen subjektin kokemuksen horisontti (ks. esim. Merleau-Ponty 2008 [1945], 106, 132.) Ruumiin suuntautuva liike hahmottaa ympärilleen merkitysten maailman. Tietoisuuden intentionaalisuus on Merleau-Pontyn käsityksessä motorista, ei mielen toimintaa. Motorinen intentionaalisuus on kykyä piirtää annettuun maailmaan rajoja ja suuntia, muodostaa voiman väyliä (*lignes de force*), ylläpitää näkökulmia ja järjestää annettu maailma tämän hetken ja omien projektien mukaiseksi.¹⁵ Liikkeiden kenttä on avautumista maailmaan. Se tekee myös niistä objekteista, jotka ovat tällä hetkellä tavoittamattomia, osan subjektin ”liikkeen maailmaa”, olemassaolevia kosketettavina. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 129, 135.)

Käsitys liikkeen intentionaalisuudesta mahdollisti samalla tilan käsitteen uudelleenajattelun: Merleau-Pontyn mukaan se ei ole ajateltu tai tyhjä tila ruumiin liikkeelle, vaan tila määritytty liikkeen mukaan. Ruumiin liike vuolee maailman moneuteen paikan reflektiolle ja subjektiviteetille, asettaa fyysiseen tilaan inhimillisen maailman (Merleau-Ponty 2008 [1945], 128, 159). Eletyn ruumiin avautuminen maailmaan oli Merleau-Pontyn fenomenologiassa siksi tilan alkuperä; ruumiin suuntautuva ja ilmaiseva liike saa tilan aikaan. Hän havainnollisti tätä erottamalla ruumiillisen tilan (*l'espace corporel*) objektiivisesta tai homogeenisesta ulkoisesta tilasta (*l'espace extérieur*), jonka ruumiin suuntautuva tilallisuus merkityksellistää. Yhdenmukaisen ja universaalien sijaan Merleau-Pontyn tilan käsite on heterogeeninen: tiloja on yhtä useita kuin tilan kokemuksia (ibid., 115–116, 340).¹⁶

¹⁴ Tietoisuus on Merleau-Pontyn mukaan sisäinen suhde maailmaan, ruumiiseen ja toisiin ihmisiin – yhdessä olemista (*être avec*) pikemmin kuin vierekkäisyyttä (*être à côté*). Filosofian tuli siksi tarkastella subjektin avautumista maailmaan. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 111.)

¹⁵ Merleau-Ponty kirjoitti silti jo *Phénoménologie de la perception* -teoksessa havaitsemisesta ja liikkeestä subjektin ja objektin vastavuoroisena dialogina: havainto pureutuu kohteeseensa omaksuen sen rakenteen omaan substanssiinsa, jolloin havainnon kohde säätelee ruumiin liikettä. Ruumiillinen, vastavuoroinen havaitsemisprosessi liittää toisiinsa kohteen merkityksen ja subjektin intentiot ja järjestää subjektin ympärille maailman, joka Merleau-Pontyn mukaan puhuu subjektille hänestä itsestään ja antaa hänen ajatuksilleen paikan maailmassa. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 152–153.) Objektit myös ilmenevät hänen mukaansa subjektin intentioista riippumattakin, mutta ovat paradoksaalisesti subjektille olemassa vain herättäessään ajatuksia ja halua (*volontés*) (ibid., 95).

Ruumiin liike ei ole siirtymistä pisteestä toiseen objektiivisessa tilassa vaan eletyn tilan tekemistä olevaksi. Filosofi Edward S. Casey mukaan ruumiin liike tekee tilasta Merleau-Pontyn filosofiassa suuntautuneen ja ilmaisevan. Tilalla on silloin oma fysionomiansa, affektiivisuutensa ja tyyliä. (Casey 1998, 229–230, 235–238.) Euklidisen geometrian yhdestä ja yhtenäisestä tilasta poiketen tila muodostuu Merleau-Pontyn mukaan eri alueista ja ulottuvuuksista. Se aiheuttaa muutoksia myös siinä liikkuvissa ruumiissa. Maailmaa ja sen objekteja – muotoa ja sisältöä – ei Merleau-Pontyn mukaan ole mahdollista erottaa täysin toisistaan; maailmassa oleva ei ole annettua, vaan paljastuu jatkuvasti. Tilan suunnat ovat sidottuja ruumiin ominaisuuksiin ja tilanteeseen. (Merleau-Ponty 2004 [1948], 38–39, 41, 43.) Ruumiin liike on tilan esiojektiivista tietämistä sitä asuttamalla. Liikkuminen ei edellytä tilan representoimista ennalta mielessä, vaan fenomenaalisen ruumiin. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 161, 121–122.) Eletty ruumis tietää, millaisessa suhteessa asiat tilassa ovat toisiinsa ja millaisessa suhteessa se niihin itse on. Sara Ahmedin mukaan suuntautumisen perustana on kotoisuus, maailman tuttuus, joka antaa ruumiille kyvyn suuntautua erityisellä tavalla (Ahmed 2006, 6–7).

Motorinen intentionaalisuus on ruumiillisen subjektin alkuperäinen tapa olla suhteessa objekteihin. Se on Merleau-Pontyn filosofiassa siksi myös ajattelun ja havaitsemisen perusta. Motorinen intentionaalisuus on suuntautumista kohti mitä tahansa itsemme ulkopuolella ja käyttäytymistä kohteen mukaisesti. ”Tässä” ei ole positio, piste objektiivisessa tilassa subjektin ulkopuolella, vaan maailmassa-olevan ruumiin aktiivista ankuroitumista objektiin määrättyssä tilanteessa. Eletty ruumis on näin myös tiettyä olemassa olevaa tai mahdollista tehtävää kohti suuntautuva asenne. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 113–115, 156–157, 160.) Sara Ahmedin mukaan maailman asuttaminen on Merleau-Pontyn filosofiassa vastavuoroinen prosessi. Ruumis ulottuu itsensä ulkopuolelle ja tulee samalla ympäröivän affektoimaksi ja muovaamaksi (Ahmed 2006, 6–9.)

”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet” -essessä Merleau-Ponty selitti havaitsemisen ja liikkeen muodostamaa järjestelmää:

Katson päämäärään, se imaisee minut, ja ruumiillinen koneisto tekee kaiken tarvittavan, jotta pääsen sinne. Minun silmissäni kaikki tapahtuu havainnon ja eleen inhimillisessä maailmassa, mutta ”maantieteellinen” ja ”fyysinen” ruumiini tottelee tämän pikku näytelmän vaatimuksia. [– –] se mitä nimitämme

¹⁶ Casey mukaan Merleau-Ponty ei Husserlin tavoin ajatellut fenomenaalista tilaa kinesteettisesti aistituksi tilanteeksi, vaan paikan tuttuudeksi, sen välittömäksi tietämiseksi. Husserlille aistiva ruumis oli paikallaan pysyvä keskus, jonka ympärille maailma asettuu ja ”tässä” eletyn ruumiin lokaatio objektiivisessa tilassa, fenomenaalisen tilan sijaan. Merleau-Ponty sen sijaan käsitti liikkeen voimaksi, jolla eletty ruumis yhdistää asiat toisiinsa ja saa aikaan paikan elettyinä. (Casey 1998, 217–218, 230, 232–233.)

katseeksi, kädeksi ja yleisesti ottaen ruumiiksi, on järjestelmien järjestelmä, joka on omistautunut maailman tutkimiseen ja kykenee harppaamaan yli etäisyyksien, tunkeutumaan tulevaan havaitsemiseen sekä piirtämään olemisen käsittämättömään tasaisuuteen koloja ja kohoumia, välimatkoja ja etäisyyksiä: merkityksen. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 314–315.)

Fenomenologia auttaa Ahmedin mukaan myös tarkastelemaan, miten ruumiita muovaavat niiden erityiset tarinat. Suuntautumisen tavat ovat historian tuottamia ja syntyvät toiston myötä. Toistaminen ohjaa meitä tiettyyn suuntaan, yhteen suuntaan enemmän kuin toiseen. Kohteet, joihin tietoisuus suuntautuu, eivät Ahmedin mukaan myöskään ole vain fyysisiä, vaan esimerkiksi ajattelua, tuntemuksia, arvoitelmia tai päämääriä ja tavoitteita. Siksi on tärkeää kysyä minkälaisiin kohteisiin ruumiit pyrkivät, ja miten nämä pyrkimiset puolestaan muovaavat sitä millaisiin kohteisiin ruumiit pyrkivät. (Ahmed 2006, 56–58.) Merleau-Pontyn ajattelusta käsin on mahdollista ajatella ruumiin liikkeitä ja eleitä performanssiesityksissä historiallisten ja kulttuuristen käytäntöjen synnyttäminä.

Eletty ruumis on toiminnan potentiaali, jonka ”intentionaaliset säikeet” kytkevät annettuihin objekteihin. Objektit liikuttavat ruumista tarjoamalla itsensä toiminnan kohteiksi ja muodostavat avoimen tilanteen, joka vaatii tietynlaisia tekoja. Ruumiillisen subjektin ja maailman muodostamassa järjestelmässä suoritettava tehtävä tuo Merleau-Pontyn mukaan esiin tarvittavan liikkeen. Eleet kirpoavat siitä, mitä haluan tehdä. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 121–122; 2012 [1952], 319, 333.) Ajatuksella motorisesta projektista Merleau-Ponty kyseenalaisti käsitykset liikkeestä representaationa tai biologisina, ei-tahdonalaisina reaktioina ärsykkeisiin. Tietoisuus on maailmassa-olemista, erityinen suhde käytännöllisiin tai teoreettisiin objekteihin. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 126, 160.)

Ruumiillinen toiminta kytkeytyy historiaan, sillä se, mitä olemme, perustuu Merleau-Pontyn mukaan omaksumiimme ja muuntelemiimme tilanteisiin. Intentionaalinen liike synnyttää mahdollisuuksien kentän, puitteet valintojen tekemiseen. (Ibid, 125–126, 188, 198.) Filosofi Rosalind Diprosen mukaan maailmasuhde on tapahtumapaikka, jonka monimielisyyden ruumiin liike ratkaisee aktuaaliseksi mahdollisuudeksi (Diprose 1994, 105). Merleau-Pontyn filosofiassa paikka ei ole lokaatio objektiivisessä tilassa, vaan mahdollisen toiminnan ääretön horisontti. (Casey 1998, 232.)

Tietoisuuden intentionaalisuus ei ole mentaalista tai representaatiota, puhdasta merkityksenannon voimaa, vaan ruumiin toimintaa, joka jättää ympärilleen objekteja toiminnan jäljiksi sekä tulevan toiminnan ”ponnahduslaudoiksi”. Tietoisuuden, halun, havaintojen ja kognitiivisuuden ”elämä” levittyy ”intentionaalisenä kaarena” ja projisoi ympärillemme myös menneisyytemme, tulevaisuutemme ja inhimillisen miljöömmme. Subjektin tilanteen muodostaa Merleau-Pontyn mukaan fyysinen, ide-

ologinen ja moraalinen tilanne. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 157–158.)¹⁷ Fyysisen maailman lisäksi tietoisuus suuntautuu kulttuuriseen maailmaan. Subjektiiivisen kokemukseen rajautumisen sijaan Merleau-Pontyn fenomenologia paljastaa toisten kanssa eletävän ja jaettavan maailman (Hass 2008, 146).

Merleau-Pontyn fenomenologiassa eletyn ruumiin liike piirtää yksilöllisen maailman, joka on merkitysten kehto, kokemusten horisontti ja toiminnan kohde. Merkityksen muodostuminen on kuitenkin ylittävää liikettä, *ek-stase*, subjektin ja maailman välinen aktiivinen transsendenssi, jossa maailma on subjektissa läsnä ja subjekti maailmasta erottamaton. Subjekti on Merleau-Pontyn mukaan maailman projekti, mutta maailman, jonka subjekti itse projisoi. Ajatuksella liikkuvan ruumiin intentionaalisuudesta Merleau-Ponty kyseenalaisti sekä idealistisen käsityksen mielen konstituoimista merkityksistä että Husserlin varhaisen näkemyksen subjektista merkityksenannon aktin napana. Hänen mukaansa niitä edelsi paljon syvempi merkitys, ymmärrys, joka syntyy eletyn ruumiin yhteydestä objektiin. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 498, 500, 503.)¹⁸

Vapaus on Merleau-Pontyn ajattelussa ruumiin voimaa asettaa itsensä tilanteeseen sekä mahdollisuutta vetäytyä siitä. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 156, 190–191.) Se ei näin ollen ole esimerkiksi oman ruumiin ”omistusoikeutta” tai riippumattomuutta toisista vaan eletyn ruumiin kykyä strukturoida oma maailmansa ja toteuttaa sosiaalisen historiansa myötä kertyneet mahdollisuutensa (Diprose 1994, 106–107). Toimijuuden tarkastelun kannalta keskeistä on, ettei ruumin liike Merleau-Pontyn filosofiassa rajaudu konkreettisen tilanteen vaatimaan aktuaaliseen liikkeeseen. Ruumiillinen subjekti toimii anatomiansa puitteissa, mutta on vapaa valitsemaan aktuaalisen lisäksi myös kuvitteellisista tilanteista ja voi asettautua mahdollisen alueelle. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 124–125).

Puheen ja eleen melodioita

Merleau-Pontyn mukaan sanat, vokaalit ja foneemit ovat tapoja ”laulaa” maailma, puheen emotionaalinen sisältö, jota hän kutsui sen ”gesturaaliseksi” tai eksistentiaaliseksi merkitykseksi (Merleau-Ponty 2008 [1945], 217, 225). Hän arvosteli aiempien kieltä koskevien käsitysten joko sivuuttavan puhuvan subjektin tai ymmärtävän sen puhuvan sijaan ajattelevaksi. Puhe ei Merleau-Pontyn mukaan ole instrumentti, joka välittää ajatuksia tai viittaa merkityksiin, vaan ruumiillisen subjektin erityinen

¹⁷ Myös Husserlin fenomenologiassa kokemuksessa ilmenevä maailma tarkoittaa asianilojen lisäksi arvoja, päämääriä ja välineitä. Suhde maailmaan ja sen ajallis-paikallisiin olioihin kattaa materiaalisten ja orgaanisten kappaleiden lisäksi esimerkiksi ilmaisut ja arvot. (Ks. Heinämaa 2000, 73.)

¹⁸ Tämän perustavamman intentionaalisuuden löytämistä representoivan tietoisuuden alta Merleau-Ponty piti kuitenkin nimenomaan Husserlin ansiona (Merleau-Ponty 2008 [1945], 140).

tapa käyttää sanoja. Sanan lausuminen edellyttää sen artikulatorisen ja akustisen tyylin omaksumista yhdeksi tavaksi käyttää omaa ruumista. Sana saa silloin paikan subjektin kielellisessä maailmassa ja ympäröi subjektin ruumiin liikkeen tavoin erityisellä toiminnan kentällä. Tietämäni sanat ovat läsnä, takanani, niin kuin asiat ovat selkäni takana tai kaupungin horisontti taloni ympärillä. Sanat pysyttelevät minussa. Opittuina niistä jää minuun muotoutumisen ja äänen konstituoinnin tyyli. (Ibid., 203–205, 209–210.)

Edellä tarkastelin, miten motorinen intentionaalisuus merkityksellistää subjektille maailman. Tässä alaluvussa tarkennan Merleau-Pontyn käsitykseen puheen ja eleiden ”kokonaisvaltaisesta kielestä”. *Phénoménologie de la perception* kuvaa subjektin kokonaisvaltaista olemisen tapaa, jonka erilaisia manifestaatioita, reittejä ja instrumentteja ruumis, seksuaalisuus ja aistiminen ovat. Olemassaolo toteutuu ruumiissa, joka ilmaisee sitä ruumiillistunein merkityksin kuten sana ilmaisee ajattelua. (Ibid., 185, 192). Merleau-Pontyn filosofiassa ruumiin suuntautuva toiminta saa aikaan yhteyden sekä aineelliseen että sosiaaliseen maailmaan (Diprose 1994, 104–105). Kieli on esiverbaalisen käyttäytymisen erityistapaus, fyysisen toiminnan laajentuma, muttei siihen kuitenkaan rajattavissa. Puhe on vitaalinen toiminto, jota ei silti selitä pelkkä äänielinten toiminta. Merleau-Ponty pyrki kieltä koskevissa huomioissaan osoittamaan, miten kieli muuntuu fysiologisesta ei-fysiologiseksi toiminnaksi, mutta säilyttää silti perustansa myös fysiologiassa. Kokonaisvaltainen kieli rakentuu puheen lisäksi eleistä ja mimiikasta. (Merleau-Ponty 1991 [1964], 12, 31; ks. myös 1964 [1962], 7; Edie 1973, xiii.)¹⁹ Merleau-Pontyn näkemys puheen ruumiillisuudesta auttaa ymmärtämään hänen käsitystään siitä, millä tavoin ruumiin ei-verbaaliset eleet hänen käsityksessään merkitsevät.

Phénoménologie de la perception -teoksessa Merleau-Ponty tarkasteli kieltä osana suuntautuneisuutta, ihmisen tapaa projisoida itsensä kohti maailmaa. Intentio puhua laittaa sanat liikkeelle. Puhe on subjektin suhde maailmaan ja sen asioihin, erityinen tapa elää maailmaa. Se ilmaisee ruumiin asennetta, joka edeltää sopimuksenvaraisia kielijärjestelmiä ja sanojen konventionaaleja merkityksiä. Kielen omaksuminen on maailman tekemistä omaksi. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 203, 218, 222.) Elävä kielenkäyttö ilmaisee näkökulmamme asioihin ja antaa niille ääriä (Merleau-Ponty 2012 [1952], 337). Merleau-Ponty kritisoi ajan kielitiedettä siitä, ettei se etsinyt puhuvaa subjektia, vaan teki kielestä objektin. Elävän ja kieliyhteisössä

¹⁹ Ruumiin synteesiä koskevassa *Phénoménologie de la perception* -teoksen luvussa Merleau-Ponty kirjoitti, ettei puhuttu sana ole merkityksellinen yksittäisenä mediumina, vaan myös aksentin, intonaation, eleen ja kasvoniilmeen myötä. Nämä lisämerkitykset eivät paljasta puhujan ajatuksia, vaan hänen perustavanlaatuisen olemisentapansa. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 174.) Merleau-Pontyn fenomenologiassa myös ruumiin liike on ilmaisevaa. Eleet – ruumiin asennot ja kasvojen ilmeet – ovat hänen ajattelussaan puheen alkuperäinen muoto (Heinämaa 1996, 97).

läsnäolevan kielen sijaan se lähestyi kieltä valmiina ja lopullisena. Universaalien kielten ideaalisten, aktuaalisesta kielestä etäännytettyjen muotojen sijaan filosofian tuli tarkastella, millä tavoin subjekti kuuluu omaan kielijärjestelmäänsä, joka on läsnä yhtä välittömästi kuin ruumis. (Merleau-Ponty 2012 [1960], 395–396, 399.)²⁰

Ajatuksella sanan kantamasta merkityksestä, sen omasta merkityksenannon voimasta, Merleau-Ponty haastoi subjekti–objekti-dikotomiaa. Puhe ei ole representaatiota, jossa ajattelu edeltää lausumista, vaan ajattelun kokemusta, ajatusten muotoutumista ja niiden tekemistä ilmaisun kautta omaksi. Puhe ei aseta kohteita, kohtaa niitä kognitiivisella intentiolla, vaan on osa ruumiin tietoisuutta. Sanan ”langetessa kohteelle” tullaan tietoiseksi kohteen tavoittamisesta. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 202, 206, 209–211.) Puheen gesturaalinen tai eksistentiaalinen merkitys ilmaisee subjektin asettumista merkityksensä maailmaan. Kieli on intiimin olemissen paljastumista ja manifestoi subjektin elävän suhteen itsen ja toisiin. (Ibid., 204, 225, 228.)

Merleau-Pontyn ajattelussa kieli ei ole sanojen summa, vaan varioinnin järjestelmä, joka avaa rajoittamattoman määrän erilaisia mahdollisuuksia ilmaista. Hän etsi merkitystä sanojen sijaan äänneiden tasolta ja osoitti kielen foneemista järjestelmää subjektin ruumiillisena tyylinä, jota eivät määritä ajatukset tai ideat. Kielen oppiminen oli äänneiden merkitykset toisistaan erottavien sekä niiden intersubjektiiivisten arvojen sisäistämistä.²¹ Puheen merkitys on Merleau-Pontyn mukaan luetavissa kielellisen eleen tekstuurista ”niin täsmällisesti, että epäröinti, äänensävyyn muutos tai tietyn syntaksin valinta riittävät muuttamaan sitä siitä huolimatta, ettei puhe koskaan sisällä tätä merkitystä (Merleau-Ponty 2012 [1951], 363).

Merleau-Ponty selvensi puheen ruumiillisuutta toistuvilla rinnastuksilla ei-verbaalisiin eleisiin. Puheen merkitys on maailma. Se on ele, joka sisältää merkityksensä kuten ei-verbaalinen ele omansa. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 192, 213–214; 2012 [1951], 364.) Kielellisessä ilmaisussa kokemus maailmasta muuntuu uudelleenlaiseksi kielelliseksi muodoksi, kuten ruumis omaksuu uuden tavan. *La Conscience et l'acquisition du langage* -luennoillaan Merleau-Ponty vertasi kielen oppimista uuden käyttäytymisen omaksumiseen ja esitti lapsen omaksuvan ympäröivän kielen foneemien järjestelmän samalla tavoin kuin havaitsemansa maailman struktuurit (Merleau-Ponty 1991 [1964], 31, 38–39). Puhuvan subjektin ilmaisuteko ei vain välitä ajatuksia toisille, vaan on myös tapa, jolla otamme haltuun merkitykset, jot-

²⁰ ”Filosofi ja sosiologia” -kirjoituksessaan Merleau-Ponty tarkastelee kriittisesti Husserlin varhaista kieltä koskevaa ajattelua, joka tavoitteli kielen ideaalista, olemuksellista muotoa. Ajatuksen puhuvan ja toimivan subjektin kuulumisesta kielijärjestelmään hän luki sen sijaan Husserlin myöhäisen ajattelun anteihin.

²¹ Merleau-Ponty 1991 [1964], 20, 22–24, 28, 31. Myös kirjoitettu kieli ilmaisee Merleau-Pontyn mukaan tyyliä ja havaitsemisen tapaa: alan ymmärtää esimerkiksi filosofiaa tunnustelemalla tieni filosofisen kirjoituksen erityiseen olemassaolon tapaan ja toistamalla filosofin äänensävyä ja aksenttia (Merleau-Ponty 2008 [1945], 208).

ka muuten olisivat meille läsnä vain epämääräisellä tavalla. Asioita ei ilmaista vain toisia varten; puhuvalle subjektille ilmaiseminen on myös tietoiseksi tulemista. (Merleau-Ponty 2012 [1951], 365–366.)

Sana voi ilmaista myös affektiivista tilaa (Merleau-Ponty 1991 [1964], 16; ks. myös Heinämaa 1996, 97). Sanoilla on emotionaalinen sisältö, Merleau-Pontyn mukaan runoudessakin tärkeä gesturaalinen merkitys: sanat, vokaalit ja foneemit erittelevät emotionaalisen olemuksen. Vastaavasti elettä yhdistää merkitykseensä toiminnan rytmi, maailmassa olemisen tapa. Emotionaalinen gestikulaatio asettaa Merleau-Pontyn mukaan annetun maailman päälle ”maailman ihmisen mukaan”. Se ei ole ”luonnollinen merkki”, fysiologisen ruumiin mekaanista reagoimista mielentiloihin tietyillä eleillä. Käyttäytymisen erot ilmaisevat eroja tunteissa itsessään, kulttuurisidonnaista tapaa kohdata ja elää tilanne. Eleet eivät välitä tunteita, vaan ruumiillistavat niiden merkityksen. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 214, 217–219; Edie 1973, xiv.)

James M. Edien mukaan Merleau-Pontyn ajatus puheen ruumiillisuudesta sekä ajattelua syvemmästä, foneettisen ja affektiivisen merkityksen tasosta, kyseenalaisi- ti omaperäisellä tavalla kielitieteen ja -filosofian aiempia käsityksiä. Kulttuurisesti sopimuksenvaraisinaanakaan sanat eivät menetä täysin ajattelua edeltävää affektiivista tasoa. (Edie 1973, xvii–xviii.) Šmitienén mukaan Merleau-Pontyn tapa tarkastella kielen ruumiillisuutta erosi myös kielitieteen paralingvistisesta ilmaisusta, kuten ajatuksesta sanojen merkitykseen vaikuttavista äänenpainoista, ilmeistä tai puhujan asennosta. Merleau-Ponty keskittyi siihen, miten ruumis ilmaisee itsensä puheessa: kun eletty ruumis on puheen lähtökohta, ei merkityksenanto voi olla ruumiillisesta, puhuvasta subjektista erottamaton. (Šmitiené 2010, 242.)

Merleau-Ponty haastoi Šmitienén mukaan myös Husserlin eleiden ja kielen välille tekemän eron. Husserlin käsityksessä eleillä ei ole ilmaisullista intentiota, vaan niiden merkitys on luonnollinen, kun taas kielellä konventionaalisten merkkien järjestelmänä on merkitys. Merleau-Ponty pyrki puolestaan osoittamaan, ettei kieli ole konventio ja eleet ylittävät luonnon. (Šmitiené 2010, 250; ks. myös Heinämaa 1996, 90.) *La Conscience et l'acquisition du langage* -luennoilla hän havainnollisti kielellisen ilmaisun perustaa somaattisessa ruumiissa ja kielen käyttötapojen kulttuurisidonnaisuutta tarkastelemalla kielen oppimista: ympäristön vaikutus ei selitä lapsen varhaisen vokaalisen kyvyn kaikkia aineksia. Ympäröivän kielen äänteiden omaksuminen kaventaa ja köyhdyttää kaikki kielet mahdollistavaa synnynnäistä kielellistä valmiutta rajaamalla sen kulttuurin piiriin. Polymorfisesta ilmaisusta lapsi siirtyi objektiiviseen – täsmällisempään, muttei yhtä rikkaaseen – kieleen. Varhaislapsuuden kielellisen kyvyn rikkautta säilyy Merleau-Pontyn mukaan silti aikuisenkin puheessa. Esimerkiksi kirjailijan luova, poeettinen tyyli muistuttaa lapsen kieltä. (Merleau-Ponty 1991 [1964], 6, 11–16, 21, 23, 56–57.) Hänen kielikäsitte- tyksessään korostuu kielenkäytön luovuus, sen uudenlaisia merkityksiä luova voima,

joka on perustana myös toimijuuden ruumiillisuuden tarkastelulle kahden seuraavan käsittelyluvun elekielen analyyseissa.

Kielen omaksumisen edellytys on suhde toisiin. Merleau-Pontyn mukaan ympäröivä (*milieu ambient*) ohjaa lasta kohti kieltä herättämällä kiinnostuksen siihen ja kutsumalla esiin intention puhua. Hän suhtautui kriittisesti ajatukseen kielen oppimisesta sanojen muodostaman merkkijärjestelmän oivaltamisena ja keskittyi sen sijaan ruumiillisten responssien ”asenteisuuteen”, kykyyn asettua kohti maailmaa jo ennen ensimmäisiä sanoja. Lapsi omaksuu ennen puhetta kieliympäristönsä äänteiden rytmin, keston ja aksentit, viiptyilee niissä mukailien ja varioiden niistä ”oman kielensä”. Kielenkäyttö manifestoi asenteen kieleen. Merleau-Ponty katsoi, ettei lapsi vain vastaanota ja toista kieltä, vaan jäsentää omaksumiaan malleja. Jo ennen sanojen oppimista lapsi määrittää objektin myös käytöksellään, eikä käytä sanoja aikuisen tavoin täsmällisenä ja konventionaalisenä merkkijärjestelmänä; sana voi merkitä esimerkiksi asian ominaisuutta tai laatua tai se nimeää yhden sijaan monia asioita tai niihin liittyvän affektiivisen tilan. (Ibid.,12–19, 24, 50.)

Kielifilosofiaa koskevat kirjoitukset toivat verbaalisen kielen poeettisuuden rinnalle Merleau-Pontyn jo *Phénoménologie de la perception* -teoksessa esittämiä näkemyksiä ei-verbaalisista eleistä. Kuten kirjoitettu ja puhuttu kieli, ruumiin liike on alkuperäistä, merkitystä tuottavaa ilmaisu. Eleet eivät ole ilmaistavan tilalle asetettavia merkkejä, kätke merkitykstä taakseen, vaan ruumiillistavat sen eleen tapahtumahetkellä. Merkitys elävöittää puheen, kuten maailma ruumiin (Merleau-Ponty 2012 [1952], 316; 2012 [1951], 364–366). Merleau-Pontyn käsityksessä eleet eivät ole sopimuksenvaraisia, vaan ilmaisevat subjektin asenteen maailmaan ja sen objekteihin. Niiden merkitys kietoutuu maailman rakenteeseen, jonka ääriivivat eleet hahmottelevat. Merkitys järjestyy Merleau-Pontyn mukaan silloin koko eleeseen. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 216.) Ruumis ilmaisee olemassaoloa, kuten ajatus aktualisoituu sanassa. Olemassaolon tavan ruumiillinen ilmaisu ei siten ole merkitysten välittämistä tai subjektin sisäisten tilojen tekemistä näkyviksi, vaan merkityksestä täysiä merkkejä. Merleau-Pontyn ajattelussa sanan suhde merkitykseen vertautuu ruumiin ja havainnon kentän suhteeseen. Konventionaalista ilmaisu, sopimuksenvaraisia merkkejä, edeltää merkityksellistymisen prosessi, jossa se mitä ilmaistaan ei erotu ilmaisusta. (Merleau-Ponty 1991 [1964], 75, 91–92; PP, 186–187, 192.)

Merleau-Pontyn filosofiassa hahmottuu myös vastavuoroisuudesta nouseva ilmaisuuden spontaanisuus sekä siihen liittyvä passiivisuus; puhe pyrkii ruumiillistamaan merkitysentention, mutta myös merkitysententio ottaa itselleen ruumiin (Merleau-Ponty 2012 [1951], 366; ks. myös esim. 2012 [1952], 333). Kuten sanan merkitys muotoutuu lopullisesti vasta tilanteessa, ei eleenkään merkitys hänen ajattelussaan ole täsmällinen tai tarkkarajainen, vaan nousee esiin, kun asiat ympärillämme jakavat merkityksensä eleen kanssa (Šmitienė 2010, 251). Merleau-Ponty kirjoitti ruumiin kokoavan itsensä eleeseen ja hallitsevan hetken ajan hajanaisuutta, johon se kytkey-

tyy. Ruumiin toiminta ”painaa siihen puumerkkinsä”. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 319, 333.) Eleiden vastavuoroista suhdetta maailmaan havainnollistaa hyvin kuvaus maalarin ilmaisevasta eleestä. Taiteilija tulkitsee maailmaa kokemuksestaan käsin muovaten elämästään ja tilanteestaan kielen. Siirtymä tapahtumien järjestyksestä ilmaisun järjestykseen on koetun muuntumista merkitysjärjestelmäksi. Taideteos ei Merleau-Pontyn mukaan ole toisin sanoen seuraus taiteilijan elämän tosiasioista, vaan niille annettu vastaus. (Ibid., 310.)

Ruumiin ilmaisevaan liikkeeseen liittyy Merleau-Pontyn filosofiassa keskeisesti ruumiin hahmon käsite, jota hän tarkasteli jo ruumiin tilallisuutta ja liikkuvuutta käsittelevässä luvussa *Phénoménologie de la perception* -teoksessa. Ruumiin hahmo on kokemusta ruumiista maailmassa-olevana. Se ei kuitenkaan ole kuva tietystä aktuaalisesta ruumiin tilasta tai positioista, vaan kaiken sille mahdollisen toiminnan dynaaminen järjestelmä. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 163–164; 1991 [1964], 68.)²² Ruumiin hahmo jäsentyy eletyn ruumiin omaksuessa uuden tavan (*habitude*). Tapa on ruumiin ”voimaa”, kykyä vastata tietynlaiseen tilanteeseen tietynlaisella liikkeellä ja laajentaa omaa maailmassa-olemistaan. Merleau-Pontyn mukaan eletty ruumis omaksuu tavan ymmärtäessään sen, tarttuessaan motorisesti sen motoriseen merkitykseen. Tapa ei ole toiminnan tietämistä sen enempää kuin refleksi, vaan ”käsien tietoa” ja asettautumista liikkein tietyllä tavalla. Tavan omaksuminen on liikkeen sisällyttämistä omaan ruumiilliseen tilaan. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 164–167.)

Ruumiin hahmo rakentuu siten tavoista, eleistä ja käyttäytymisestä, jotka ovat muovautuneet suhteessa maailmaan ja toisiin. Diprosen mukaan Merleau-Pontyn kuvaus ruumiista suuntautuvana kertoo paljon juuri minän, ruumiin ja maailman suhteista. Ruumis elettyinä on avoimuutta tietylle tilanteelle: sen liike muuntaa ruumiin ja maailman suhteen monimielisyyden aktuaaliseksi mahdollisuudeksi. Se, millä tavoin maailma minulla on, kytkeytyy siksi ruumiin motoriseen, sen sosiaalisen historian muovaamaan muistiin. (Diprose 1994, 105.) Jo osoittava ele on Merleau-Pontyn mukaan tilan ottamista omaksi etäältä, suuntautumista maailmaan, jonka hahmoa ruumis jo kantaa itsessään. Vastaavalla tavalla ilmaiseva ele luonnostelee päämääränsä tuoden sen näkyviin ulkopuolelleen. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 315.) Ilmaisun suhde ilmaistuun asiaan – merkin suhde merkitykseen – ei ole yhdensuuntainen (Merleau-Ponty 2008 [1945], 192).

Toimijuuden ruumiillisuuden tarkastelun kannalta Merleau-Pontyn kuvauksessa ruumiin intentionaalisuudesta, ilmaisusta ja kielen ruumiillisuudesta olennaista on mahdollisuus ilmaista jotakin täysin uutta. Ruumiin alkuperäinen ilmaisu syn-

²² Sara Heinämaan mukaan ruumiin hahmo on Merleau-Pontyn fenomenologiassa kokemusten jäsentämisen edellytys ja toiminnallinen maailmaan kytkeytymisen tapa. Kyse oli tämän ruumiillisen kytkeytymisen – sekä liikkeen että maailman – erityislaadusta. Liikkeiden ja objektien muotoutuminen on silloin yksi ja sama prosessi. (Heinämaa 1996, 81–83.)

nyttää merkin merkkinä, antaa kodin ilmaistavalle asialle, istuttaa merkityksen. Se ei silti tyhjene tapahtumahetkeensä, vaan ”luo uuden järjestyksen, perustaa instituution tai tradition”. (Merleau-Ponty 2012 [1952], 315.) Ilmaisuihin ankkuroi uuden merkityksen jo olemassa oleviin (Merleau-Ponty 2012 [1951], 366). Maailma, johon kielelliset eleet kytkeytyvät, ei ole kaikille annettu, ja siksi se on viestittävä. Saatavilla olevat merkitykset ja aiempi ilmaisu – kulttuurinen tausta – rakentavat subjektien välille jaetun maailman, johon lausutut sanat uutuudessaan viittaavat. Puheen merkitys on silloin tapa, jolla se käsittelee tätä kielellistä maailmaa tai muuntaa hankittuja merkityksiä. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 169, 216–217.)

Olennaista hahmoteltaessa toimijuuden ruumiillisuutta elekielellä aikaansaatuina muutoksina on myös Merleau-Pontyn ajatus kielellisten eleiden suuntautumisesta tulevaan. ”Kielen fenomenologiasta” -esitelmässä hän vertasi toisiinsa kielitieteen ja fenomenologian lähestymistapoja – ajatusta kielestä yhtäältä tarkastelun kohteena, toisaalta ”omana kielenäni”. Lähestymistavoilla on hänen mukaansa olennainen ero. Tarkasteltaessa puhuvaa subjektia ja kieltä elävänä vuorovaikutuksena elävän yhteisön kanssa, kieli lakkaa olemasta lopputulos, menneitä kielellisiä tosiasioita, ja on mahdollista ymmärtää järjestelmäksi, jota hallitsee aktuaalisen logiikka; sen elementit osallistuvat nykyisyyteen tai tulevaan suuntautuvaan ilmaisupyrkimykseen. Yhteisö ei pelkästään säilytä kielensä kautta tulevaisuuttaan, vaan myös määrittää sen ja suuntautuu sitä kohti. (Merleau-Ponty 2012 [1951], 356–357; 2012 [1960], 395–396, 399.)

VII Maailmassa-olemisen liikkeitä

Ylirajaista pioneerityötä

Tarkastelen tässä luvussa Düsseldorfin taideakatemiassa taiteilijaksi kouluttautuneen Mervi Buhl-Kytösalmen video- ja performanssiteoksia. Siirryn sen myötä 1970–1980-lukujen vaihteen Saksaan, Ruhrin ja Reinin laakson alueelle, joka oli yksi ajan videotaiteen polttopisteistä Euroopassa. Taiteellisen toiminnan ympäristönä se oli hyvin toisenlainen kuin toisten tutkimuksessa tarkastelemiäni video- ja performanssien syntykonteksti Suomessa 1980-luvun puolivälistä alkaen. Sotien jälkeisessä Saksassa vaikuttivat muun muassa Fluxus-liike, jonka antitaiteellinen asenne, monitaiteiset happeningit ja konsertit sekä multippelit ja tapahtumapartituurit haastoivat aiempia käsityksiä taideteoksesta ja tekijyydestä, sekä käsitetaiteen suuntaus, johon esimerkiksi Hilla ja Bernd Becher, Hans Haacke ja Joseph Beuys osallistuivat voimakkaan yhteiskunnallisella otteella. Buhl-Kytösalmen videotyöskentelyn vaiheista Saksassa ei aiemmin ole yksityiskohtaisesti kirjoitettu ja yksi luvun keskeisistä tavoitteista onkin tarkentaa hänen uransa yksityiskohtia ja työskentelynsä aikalaiskontekstia.¹

Buhl-Kytösalmi toteutti 1970-luvun loppuvuosina ja 1980-luvun alussa performanssiesityksiä ja esityslähtöisiä videoteoksia. Hänen teoksensa tarjoavat yhden esimerkin performanssin tallentamisen ja toisintamisen käytäntöjä ohjanneiden asenteiden moninaisuudesta elävän ja dokumentoidun esityksen kahtiajaon sijaan. Buhl-Kytösalmi käytti videoperformansseissaan alusta asti uuden elektronisen ilmaisukeinon teknisiä mahdollisuuksia suoratoistosta rajauksiin ja kuvaeditointiin. Tallentaminen ei silti horjuttanut performanssiesityksen ainutkertaisuutta, vaan toimi sen rinnalla menetelmänä tarkastella esitystilanteen hetkellistä ruumiillista kokemusta.

¹ Suomessa Buhl-Kytösalmesta on kirjoittanut etenkin Perttu Rastas (2003; 2007; 2010; 2014, RN) ja lyhyemmällä maininnoilla myös Marja-Terttu Kivirinta ja Leena-Maija Rossi (1991, 152, 157) sekä Hannu Eerikäinen (2007, 88–89). Yksi tämän luvun tavoitteista on täydentää näitä Suomessa saatavilla oleviin lähteisiin pohjautuvia kirjoituksia saksalaisten arkistojen aineiston ja taiteilijahaastattelujen pohjalta sekä hahmottaa taiteilijan työskentelyä suhteessa varhaiseen eurooppalaiseen videotaiteeseen. Tältä osin luku pohjautuu Koneen Säätiön matka-apurahalla tekemääni aineistotyöhön Düsseldorfissa, Kölnissä ja Essenissä joulukuussa 2013 ja Berliinissä kesäkuussa 2016.

Buhl-Kytösalmen varhaisimmat videoperformanssit keskittyivät tutkimaan ruumiillista kokemusta ja kehon liikettä suhteessa aikaan ja tilaan. 1970-luvulla *Kunstforum International* -lehdessä julkaistussa kirjoituksessa hän kuvasi video-työskentelyään seuraavasti:

Ich beschäftige mich seit 1975 mit den Beziehungen meines Körpers zu dem ihn umgebenden Raum und der Zeit. Das Körpererlebnis in Zeit und Raum ist für mich ein zentraler Bewußtwerdungs Vorgang, den ich hauptsächlich in Videotapes realisiere. (*Kunstforum International* 6/1979, 166.)²

Lyhyt katkelma on yksi harvoista aikalaisteksteistä, joissa taiteilija itse luonnehti omaa työskentelyään. Olen siksi ottanut sen lähtökohdaksi tavalleni tarkastella Buhl-Kytösalmen videoteoksia. Kuvaus heijastaa ajan videotaiteilijoita puhutelleita ajan, identiteetin ja oman ympäristön havainnoimisen kysymyksiä. Vuonna 1976 ilmestyneessä *Video by Artist* -kirjassa esimerkiksi Les Levine kytki taiteilijoiden kiinnostuksen videoon juuri mahdollisuuteen käsitellä aikaa ja tilaa (Levine 1976, 177). Saksassa videotaiteen asiaa aktiivisesti ajaneen kuraattori Wulf Herzogenrathin mukaan videota käytettiin taiteessa tiedostamisen, oman ympäristön havainnoimisen, ajan ja paikan määreiden, havaintojen suhteellisuuden tai minuuden tutkimisen välineenä. Buhl-Kytösalmen opettaja ja työpari Ursula Wevers totesi videon etenkin niiden taiteilijoiden työvälineeksi, joita kiinnosti elokuvallinen tapahtuminen ja ajallisen etenemisen mahdollistamien prosessien tekeminen näkyväksi. (Herzogenrath 1974, 4; Wevers 1980, 82.)³

1970-luvulla videosta tuli sekä monimuotoisen taiteellisen ilmaisun että sosiaalisen protestin väline. Weversin mukaan videolla oli kuvataiteessa kaksi käyttöalaa: yhtäältä tapahtumi(s)en (*Ereignis*) kuten happeningien ja aktioiden dokumentoiminen, toisaalta mediumin ja taiteellisen sisällön sulautuminen toisiinsa elokuvamuodossa (Wevers 1980, 82). Video tarjosi välineen esitysten dokumentointiin, mutta päämääränä oli usein toteuttaa esityksestä itsenäinen videoteos. Videolla kuvattiin omakuvia, itsereflektiivisiä ruumiin ja minuuden tutkielmia tai tarkasteltiin havaitsemista, aikaa ja tilaa. Monet teoksista tutkivat myös videota mediumina, ilmaisivat yksilöllisiä kokemuksia tai esittivät yhteiskunnallisia kannanottoja.⁴

² ”Olen vuodesta 1975 lähtien käsitellyt [teoksissani] ruumiini suhdetta ympäröivään tilaan ja aikaan. Useimmat videoteoksistani konkretisoivat ruumiillisen kokemuksen ajassa ja tilassa, joka on minulle keskeinen tietoiseksi tuleminen prosessi.”

³ Ajan ja ympäröivän todellisuuden tutkiminen kiinnosti myös Buhl-Kytösalmen lähipiiriä ja opiskelijatovereita, esimerkiksi Klemens Golfia, jonka performanssit ja videoperformanssit keskittyivät ympäröivän todellisuuden ja subjektiivisen kokemuksen kuvaamiseen.

⁴ 1970- ja 1980-luvun videotaiteen keskeisistä sisällöistä sekä vaikutuksista omakuvan genreen ks. myös Schubiger 2003.

Buhl-Kytösalmen ajatus ”tietoiseksi tulemisesta” ruumiillisen ajan ja tilan kokemisen kautta on läheinen Merleau-Pontyn käsitykselle ruumiillisen subjektin motorisesta intentionaalisuudesta: eletyn ruumiin maailmaan suuntautuva liike määrittyi sekä subjektiviteetin ilmaisuksi että maailmasta saatavan tiedon perustaksi. Myös performanssiesityksen voi ajatella suunnanotoiksi maailmassa, toiminnan tuottamaksi ymmärrykseksi ympäröivästä ja itsestä sen osana. Raja- ja tarkastelun luvussa Buhl-Kytösalmen varhaisimpiin, enimmäkseen 1970-luvun lopun teoksiin, joissa usein myös video toimi välineenä tutkia ruumiillista maailmassa-olemisen kokemusta. Teoksissa ei liiemmästi käytetty kuvaefektejä, vaan ne dokumentoivat esityksiä sellaisenaan rajaten kuvankäsittelyn leikkauksiin. Buhl-Kytösalmen 1980-luvun teoksissa edeltävän vuosikymmenen hitaat ja pelkistetyt performanssit vaihtuvat kuvarajausten fragmentoiman kehon eloisiksi kuvaelmiksi. Syy lienee osin käytännöllinen: kalliita videolaitteita oli vielä 1970-luvulla vähäisesti saatavilla. Mediatutkija Deidre Boyle arvelee juuri teknisten haasteiden synnyttäneen 1970-luvun prosessia korostavan videoestetiikan. Vähäiset editointimahdollisuudet eivät kannustaneet nauhojen viimeistelyyn ”lopullisiksi tuotteiksi”. (Boyle 1992, 68.)

Buhl-Kytösalmi altisti itsensä kameran katseelle aikana, jolloin toisen aallon feminismi oli antanut äänen marginalisoitujen ja toiseutettujen kokemuksille ja kyseenalaisti voimakkaasti patriarkaalisia rakenteita, joiden perustalle taiteen ammatilliset käytännöt ja kuvauskonventiot olivat rakentuneet. Siksi myös kysymys sukupuolesta tai teosten feministisistä sisällöistä on keskeinen Buhl-Kytösalmen tuotantoa tarkastellessa. Taiteilijanaiset ovat haastaneet omakuvillaan monin kumouksellisin strategioin taidehistorian kaanonin sekä naisen alisteista asemaa uusintavia kuva-aiheita (ks. esim. Meskimmon 1996). Feministinen performanssitaide kirjoitti uusiksi taiteen tekijyyden normatiivista maskuliinisuutta ja paljasti pyyteettömään katseeseen kätkeytyvän halun. (Ks. esim. Schneider 1997; Jones 1998.)

Aiemmin Kölnissä opiskellut⁵ Buhl-Kytösalmi ryhtyi tekemään videotaidetta siirryttyään vuonna 1977 Düsseldorfin taideakatemiaan, jonne Nam June Paik saapui vierailevaksi professoriksi vuonna 1978.⁶ Buhl-Kytösalmi tunsipaikin

⁵ *Taide*-lehdessä vuonna 1979 julkaisemassaan tekstissä Buhl-Kytösalmi kuvaa tuolloista Kölnin taideakatemiaa typografiaa ja käyttögrafiikkaa opettavaksi ”piirustuskoulu-tyyppiseksi laitokseksi”, jossa hän itse työskenteli valokuvan ja 8 mm:n filmin parissa (Deylitz 1979, 24).

⁶ Virallisesti Buhl-Kytösalmi oli kuvanveiston professori Klaus Rincken ”Meisterschülerin”. Taideakatemiassa toimi vuosina 1969–1976 Teatterin ja elokuvan luokka, jonka tilalla elokuvan ja videon opetus, ”Videoklasse”, taidehistorioitsija Ursula Weversin organisoimana ja opettamana vuonna 1976 käynnistyi ensimmäisenä videotaiteen opiskelumahdollisuutena Saksassa. Laitteistot videotuotannon tarpeisiin hankittiin seuraavana vuonna. Vuonna 1978 taideakatemian rehtori Norbert Kricke myönsi Nam June Paikille videotaiteen vierailevan professorin paikan. Hänelle myönnetty varsinainen videotaiteen oppituoli käynnistyi vuonna 1981, jolloin videotaide

tuotantoa entuudestaan ja kertoi valintatilaisuudessa opiskelumotivaatiokseen Düsseldorfissa nimenomaan videotaiteen opiskelun.⁷ Aiemmin Freiburgissa ja Münchenissä opiskellut Paik oli asettunut vuosiksi 1958–1963 uuden musiikin pääkaupunkiin Kölniin ja niittänyt mainetta Fluxus-taiteilijana. Paikin tuotannon laaja retrospektiivi lukuisine videoteoksineen oli vuonna 1976 esillä Buhl-Kytösalmen tuolloisen asuinalueen Kölnin taideyhdistyksen (*Kölnischer Kunstverein*) tiloissa.⁸ 1970-luvun Köln oli yksi varhaisen videotaiteen keskeisistä tapahtumapaikoista. Ursula Weversin vuonna 1972 Kölniin perustama Galerie Projection esitteli toimintansa alusta lähtien kotimaista ja amerikkalaista kokeellista elokuvaa ja videotaiteita (Wevers 1980, 86).⁹ Vuonna 1975 galleria muutti kansainväliseen taiteeseen erikoistuneen Galleria Rolf Ricken kanssa yhteisiin tiloihin (Am Rinkenpfuhl, vuodesta 1976 Friesenplatz), joissa Wevers järjesti viikoittain videonäytöksiä.¹⁰ Varhaisen videotaiteen hermolla oli myös Ingrid Oppenheim, joka avasi Galeriehaus Kölniin, Lindenstrassella vuodesta 1968 toimineeseen ensimmäiseen nykyaikaiseen keskittyvään galleriakompleksiin, vuonna 1974 videotaidegallerian ja tuotantotilan kohtaamispaikaksi videotaiteen ensimmäiselle sukupolvelle. Tuolloisen Saksan liittotasavallan gallerioista videotaiteita saattoi nähdä vain Weversillä ja Oppenheimilla. Ennakkoluulottomilla galleristeilla on epämättä ollut tärkeä rooli marginaalisen taiteenlajin vakiintumisessa kuvataiteen kentälle. (Fricke 1992, 8.)¹¹

Ajallisesti Buhl-Kytösalmen videotuotanto on melko tarkkarajainen. Videon uutuudenviehätyksen hiivuttua hänen taiteellinen työskentelynsä keskittyi löydettyihin esineisiin (*Objekt Kunst*) ja tekstiiliveistoksiin. 1980-luvun alkuvuosiin mennessä monet muutkin videotaiteen pioneerit menettivät kiinnostuksensa videoon

samalla sai Euroopassa ensimmäistä kertaa akateemisen oppiaineen aseman. (Wevers 1983, 92; Malsch 1990, 44; Gershevkaya 2011, 138; Herzogenrath [toim.] 1999, 224.)

⁷ Buhl-Kytösalmi s.a., KG.

⁸ Nam June Paik Fluxus/Video 1999, 210.

⁹ Weversin galleriassa esitettiin muun muassa amerikkalaisten Bruce Naumanin, Richard Serran ja Keith Sonnierin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alkuvuosien taiteilijaelokuvia sekä Friederike Pezoldin yhdeksänosainen esityslähtöinen videoteos *Die neue leibhaftige Zeichensprache* (1977) (Projection Ursula Wevers, Filme 1972, KB; Friederike Pezold Videotapes und Rollenbilder 1976, AAK).

¹⁰ Wevers 1980, 86; Close to Art 2008, 88, 423; Galerie Projection Ursula Wevers, ohjelmalehti, 1975, MFE.

¹¹ Kokeellisesta musiikista tunnetusta Kölnistä kasvoi jo 1960-luvulla kansainvälinen kulttuurimetropoli myös kuvataiteessa. Vuonna 1967 aloitti toimintansa *Kunstmarkt Köln*, Euroopan ensimmäiset kansainväliset nykyaikamessut, ja avattiin laajemmille näyttelyille tilat tarjonnut *Josef-Haubrich-Kunsthalle*. Taidemessujen menestys houkutteli Kölniin galleristeja niin muualta Länsi-Saksasta kuin ulkomailtakin (Jacobs van Renswou. S.a.) Taidehallissa toimi tuolloin myös *Kölnischer Kunstverein*, jonka useista kansainvälisistä nykyaikamessuista voisi mainita Hans Sohmin ja Harald Szeemannin kuratoiman kohunäyttelyn *Happening and Fluxus* vuonna 1970 sekä useat videotaiteen näyttelyt Wulf Herzogenrathin johtajakaudella.

taiteen tekemisen välineenä (Blase 2009, 376). Se jäi vuosikymmenen vaihtuessa etenkin uusekspressionistisen maalaustaiteen (*Junge Wilde*) jalkoihin (Grasskamp 2010, 401–402), joskin kiinnostus kasvoi jälleen vuosikymmenen loppupuolella, jolloin mahdollisuudet hyödyntää videotekniikkaa installaatioissa lisääntyivät. Buhl-Kytösalmen neljätoista säilynyttä 1970- ja 1980-luvun videoteosta ja esitystallennetta kuuluvat nykyisin Suomen Kansallisgallerian ja Berliinin taideakatemian (*Akademie der Künste*) arkiston kokoelmiin:

Pflaster/Haut (Laastari, 1978)

Auge (Silmä, 1978)

Kopfbewegung (Päänliikunta, 1978)

Kreisel (Hyrrä 1978)

Rot-Weiss (1979)

2=2+1=3 (1979, yhteistuotanto Ursula Weversin ja Lucas Rahmin kanssa)

Körper / Licht (Vartalo, 1979)

Rosa (1980)

Angelo (1981)

Ursulas Mund 2 (1981, yhteistuotanto Ursula Weversin kanssa)

Haarband (1982)

Trip (1982)

Marcel (1983)

Sinisukka (1984)¹²

Hän esiintyy lisäksi Weversin kahden monitorin installaatiossa *Horizontales/ Vertikales Springen* (1979). Sylvia Martinin mukaan Düsseldorfin taideakatemiassa kuvatussa teoksessa taustalta kuuluvat Weversin antamat ohjeet sekä radiosta ja äänilevyiltä soitettu rockmusiikki oli tarkoitettu osaksi elävää performanssiesitystä. Martin ei kuitenkaan identifioi esiintyjää. (Martin 2009, 496–497.) Myöhemmin Buhl-Kytösalmen videoteoksia on usein ollut mukana yhteisnäyttelyissä ja festivaaleilla.¹³

¹² Buhl-Kytösalmi toteutti lisäksi harjoitusteoksina Weversin kanssa videot *Goldfisch* (*Kultakala*, 1978) ja *Dusche* (1979) sekä Lucas Rahmin ja Klemens Golfen kanssa *Was uns am Liebsten ist* (1978/1979). Wevers vaikuttaa toteuttaneen teoksesta *2=2+1=3* myös versiot *Palindrom* (1979) ja *Blaubart* (1979) (Ursula Weversin kirje Wulf Herzogenrathille 14.12.1981, AAK). *Taide*-lehden (4/1981) uutisessa Vanhan gallerian ”videoyöstä” julkaistiin stillkuva Weversin kanssa tehdystä videoteoksesta *Blau-Grün-Rot* (1980), josta kuvia löytyy Buhl-Kytösalmelta ja Berliinin taideakatemian arkiston Herzogenrath-kokoelmasta. Katalogeista ja teoslistoista löytyy lisäksi maininnat teoksista *Lumipallo* (1980), *Mervi Mund* (1981), *Ursula Mund* (1981) ja *Gehen* (1978/1979) (Ote katalogista *2e manifestation internationale de vidéo Montbeliard*, KG; Teoslista, Projection Ursula Wevers, 20.5.1979, MFE).

¹³ Buhl-Kytösalmi esitti videoteoksiaan ja performansseja yhteisnäyttelyissä ja taidetahtumissa Kölnissä, Düsseldorfissa, Brühlissa, Stuttgartissa, Essenissä, Bonnissa,

Varhaista videotaidetta koskevia lähteitä on arkistoitu Saksassakin silmiinpistävän vähän.¹⁴ Christoph Blase pitää syynä varhaisen videotaiteen ja sen vaiheita dokumentoivien arkistoaineistojen vähäisyyteen taidemaailman tuolloista hiipuvaa kiinnostusta usein sisällöllisesti tylsäksi ja laadultaan amatöörimäisiksi koettuihin videoteoksiin, joiden näytteillepano oli sekä teknisesti että taloudellisesti haastavaa. Uuden mediumin edellisellä vuosikymmenellä herättämän alkuinnoituksen jälkeä museot, galleriat, keräilijät ja jopa taiteilijat itse menettivät 1980-luvun alkupuolella kiinnostuksen videotaiteeseen. Lyhytkestoista videotaidetapahtumista ei liiemmästi ole valokuvadokumentaatiota, systemaattisen arkistoinnin eteen ei nähty juurikaan vaivaa ja varhaiset videoteokset vaipuivat pitkälti unholaan. (Blase 2009, 376–377, 380.) Syyt videoteosten vähäisyyteen museokokoelmissa voivat olla myös toisenlaisia. Christiane Fricke mukaan kaksi erilaista analogisen videon järjestelmää, eurooppalainen PAL ja amerikkalainen NTSC, hankaloittivat käytännössä videoiden levitystä. Videotekniikka oli 1970-luvulla vielä kallista, eikä taiteilijoilla monestikaan ollut taloudellisia mahdollisuuksia useiden kopioiden tekemiseen. (Fricke 1992, 9.)

Suomen videotaiteen historiassa Buhl-Kytösalmesta tekee kiinnostavan tutkimuskohteen hänen aktiivisen teostuotantonsa ajoittuminen kansainvälisen video- ja performanssitaiteen ensimmäisten sukupolvien joukkoon. Yhdysvalloissa monet taiteilijat, kuten Joan Jonas, Martha Rosler, Lynda Benglis, Hannah Wilke, Vito Acconci, Dan Graham ja Peter Campus ryhtyivät jo 1970-luvun alkupuolella käyttämään videota performanssiesityksissään ja kuvasivat esityslähtöisiä videonauhoja. Yhdysvaltojen ja Kanadan tuolloisen videotaidebuumiin verraten videoon tartuttiin Euroopassa vasta hienoisella viiveellä. Moni taiteilija oli silti varhain liikkeellä täälläkin; Rebecca Horn taltioi ensimmäisen kehotaideteoksensa filmille jo vuonna 1971 (*Unicorn*), VALIE EXPORT tallensi performanssejaan filmille ja videolle, Marina Abramović videoi performanssejaan vuodesta 1975 alkaen ja Nan Hoover tutki uuden välineen keinoin kehon yksityiskohtia. Saksassa Buhl-Kytösalmien työskentelyä edelsi muun muassa Ulrike Rosenbachin, Friederike Pezoldin, Jochen Holtmannin, Jochen Gerzin ja Wolf Kahlenin pioneerityö videon ja perfor-

Baden-Badenissa, Münsterissä, Münchenissä, Nürnbergissä ja Berliinissä. Suomessa teoksia esitettiin 1980-luvulla Helsingissä, Tampereella ja Turussa, ja muista maista muun muassa Belgiassa Charleroiissa, Yhdysvalloissa Kaliforniassa ja New Yorkissa, Sveitsissä Locarnossa, Ranskassa Montbéliardissa, Ruotsissa todennäköisesti Tukholmassa ja Koreassa Soulissa.

¹⁴ Kuvaavaa on, että Kölnin yliopiston taidehistorian instituutin ylläpitämästä 78 museon, arkiston tai instituutin digitoidun kuvamateriaalin sisältävästä Prometheus-tietokannasta ei joulukuussa 2013 löytynyt kuvamateriaalia tässä luvussa käsittelemistäni videotaidetapahtumista – edeltävistä Fluxus-taidetapahtumista kylläkin. Buhl-Kytösalmien biografisia tietoja ja teoskuvia puolestaan löytyy useista näyttelykatalogeista, mutta enimmäkseen ei ole selvää, onko kyse samoista teoksista, jotka ovat olleet ko. näyttelyissä esillä.

manssin yhdistelmällä, sekä Gerry Schumin muun muassa amerikkalaisten Dennis Oppenheimin ja Richard Serran kanssa tekemä yhteistyö. Jos videotaide tuolloisessa Suomessa oli vasta aavistus tulevasta, olivat video ja performanssi myös kansainvälisesti katsoen vielä uutta ja marginaalista taidetta.

Taiteellisen toiminnan kontekstina 1970-luvun länsisaksalainen kuvataidekenttä poikkesi paljon suomalaisesta, jossa taiteellista työskentelyä hallitsivat yhteiskunnallisesti kantaaottavan realismin pyrkimykset ja taiteilijoiden ammatillinen järjestäytyminen. Se erosi yhtä lailla Suomen 1980-luvun ilmapiiristä, jossa videotaide vasta alkoi saada maassamme jalansijaa. Saksalaisten videotaideaktiivien – ensimmäisinä videotaidetta esitelleiden, tuottaneiden ja keränneiden galleristien Weversin ja Oppenheimin, Essenin Folkwang-museossa vuodesta 1976 videotaidosaston kustoksena toimineen Zdenek Felixin, Düsseldofin taideakatemiassa videotaidetta opettaneen Nam June Paikin, Städtische Galerie im Lenbachhausin kuraattorin Helmut Friedelin ja Kölnin taideyhdistyksen johtajana vuosina 1973–1989 toimineen Wulf Herzogenrathin – aktiivisen toiminnan vaikutuksesta Saksasta oli muodostumassa yksi videotaiteen eurooppalaisista keskuksista. Tarjolla oli koulutus- ja tuotantomahdollisuuksia, paikallisia ja ulkomaisia esikuvia ja videotaiteeseen erikoistuneita gallerioita ja festivaaleja.¹⁵

Videotaidetta edelsivät Saksan liittotasavallassa myös kokeellisen elokuvan pyrkimykset. Paikallinen uusi aalto (*Neuer Deutscher Film*) kritisoi 1960-luvun alkupuolelta lähtien länsisaksalaisen kaupallisen elokuvan sisältöjä ja estetiikkaa raivaten tietä riippumattomille tuotannoille ja kokeelliselle ilmaisulle, auteur-elokuvalle ja liikkuvalla kuvalla taiteena. Elokuvalle etsittiin myös uudenlaisia yleisöjä marginalisoitujen ryhmien katsojuutta korostaen. (Elsaesser 1989, 3–5.) Videotaiteen ensimmäinen sukupolvi Länsi-Saksassa kasvoi juuri kokeellisen elokuvan ja videotaiteen rajamaastosta. Joseph Beuysin luokan ja Ole Johnin elokuvaaluokan riveistä kasvaneen Düsseldorfin 1960- ja 1970-luvun vaihteen elokuvakentän piirissä toimivat esimerkiksi Rosenbach sekä vuonna 1976 perustettu kokeellisen elokuvan

¹⁵ Puolen tuuman videonauhureita hankittiin ensimmäisiin museoihin jo 1970-luvun alussa (Wevers 1980, 86). Silti Herzogenrath kirjoitti vielä vuonna 1976, ettei videoinstallaatioiden tekemiseen sopivia laitteistoja ollut saatu hankittua näyttelyinstituutioihin lukuun ottamatta Museum Folkwangin videostudiota sekä Galerie Projectionia ja Studio Oppenheimia. Niiden lisäksi videotaidetta esittelivät jo varhain Städtische Galerie im Lenbachhaus Münchenissä, Kölnin taideyhdistys sekä yksityisistä gallerioista vaihtoehtoisen taiteen P.A.P. Kunstagentur Karlheinz & Renate Hein Münchenissä ja Studiogalerie Mike Steiner Berliinissä. New Yorkista muuttanut Mike Steiner avasi Studiogalerien jo vuonna 1974 kansainvälisen nykytaiteen tuotanto- ja jakelutilaksi Berliiniin ja toi yhdysvaltalaisen videotaiteen ja performanssin vaikutteita Saksaan. Steiner on dokumentoinut myös useita keskeisiä performanssitaiteen teoksia videolle. (Oßwald 21–22.) Yhdysvaltoihin ja Kanadaan verraten videon asema tuolloisessa saksalaisessa kuvataiteessa oli yhä marginaalinen. Ks. Herzogenrath 1976, 72; Video Art in Germany: 1963–1982, tiedote. S.a., MB.

ryhmä Die Filmwerkstatt Düsseldorf. Taiteilijaelokuvaa karakterisoi tarve löytää uusia välineitä vastakulttuuriseen ilmaisuun. Vaikka videotaide runsas vuosikymmen myöhemmin etsi paikkaansa elokuvateollisuuden sijaan kuvataidekentältä, suhtauduttiin taiteen ”auran” kyseenalaistaviin videonauhoihin silti edelleen epäluuloisesti. Videoteosten asema kuvataiteessa säilyi vielä pitkään vakiintumattomana. (Fricke 1992, 9–11, 13, 15–16).

1970-luvulla suurten taidenäyttelyiden yhteyteen alettiin aluksi tuottaa erillisiä videotaideosastoja (Wevers 1980, 86). Aivan Buhl-Kytösalmen videotaiteilijan uran kynnyksellä vuonna 1977 Kasselissa järjestettiin laajaa näkyvyyttä saanut Documenta 6, joka tarjoili ensimmäisen laajan katselmuksen videon käyttötapoihin kuvataiteessa. Herzogenrathin kuratoiman ”mediadokumentan” avajaisia juhlistettiin satelliitin välityksellä lähetetyillä Joseph Beuysin, Nam June Paikin ja Douglas Davisin performansseilla. Yhdeksänä iltana televisioyhtiö WDR lähetti videotaidetta ja -taiteilijoita esittelevää ohjelmaa sekä 28 teoksen koosteen (Herzogenrath 1982, 16; Herzogenrath 1977, 181, 183). Documentaa edelsi jo vuonna 1974 Kölnin taiteilijaseuran organisoima Projekt 74 -näyttely, jonka video-osasto oli yksi ensimmäisistä kansainvälisistä videotaiteen esittelyistä Euroopassa.¹⁶ Videoinstallaatioiden ja -veistosten lisäksi näyttelytiloissa esitettiin videoperformansseja ja videoteekissa oli mittava valikoima kansainvälisiä videonauhoja (Herzogenrath & Ross 2010, 39–40).¹⁷

Suomessa ei noihin aikoihin vielä liiemmästi ollut tarjolla teknisiä fasiliteetteja videoteosten tekemiseen, tai kuten Markku Valkonen tilannetta kuvasi: ”[videon mahdollisuuksiin] ei tuohon aikaan osattu tarttua, sillä harvoja asian harrastajia lukuun ottamatta tuskin kukaan ymmärsi uutta tekniikkaa” (Valkonen 1990, 225). Taidemäärärahojen jatkuva supistaminen 1970-luvun puolivälistä lähtien ei liene myöskään rohkaissut taiteilijoita hankkimaan kalliita laitteita yksityisesti. Paljon-

¹⁶ Euroopassa oli saatu esimakua videotaiteesta jo ainakin Renato Barillin vuonna 1970 kuratoimassa Gennaio’70 -näyttelyssä Museo Civico di Bolognassa, seuraavana vuonna Düsseldorfin taidehallin Prospect’71 -näyttelyssä sekä vuonna 1972 Kasselin viidennessä Documentassa, Venetsian biennaalissa, Rotterdamin Lijnbahn Centrumin kansainvälisen videotaiteen retrospektiivissa ja italialaisia, jugoslavalialaisia ja itävaltalaisia videoteoksia esitelleessä Trigon ’73 -näyttelyssä Grazissa ja (van Cauwenberge 1983, 19, 25, 28). Maria Gloria Bicocchin perustama kokeellisen videotuotannon keskus Art/Tapes/22 oli puolestaan toiminut vuodesta 1973 alkaen Firenzessä. Bicocchin kokoelma liitettiin vuonna 1976 Venetsian biennaalin Nykytaiteen historiallisen ariston (ASAC) kokoelmiin.

¹⁷ Kuten Documentan video-osasto, myös Projekt 74 -näyttelyn videokokonaisuus oli taidehistorioitsija-kuraattori Herzogenrathin organisoima. Herzogenrathilla oli keskeinen rooli Länsi-Saksan videotaiteen alkuvaiheissa ja useimmat varhaiset videotaidetta käsittelevät julkaisut ovatkin hänen käsialaansa. Juuri Herzogenrathin johtajakaudella myös Kölnin taideyhdistyksen näyttelyissä nähtiin huomattavasti kotimaista ja kansainvälistä videotaidetta, mukaan lukien Paikin Euroopan retrospektiivi vuonna 1976.

puhuva on Kuutti Lavosen turhautunut toteamus vuonna 1981 kirjoitetussa arvostelussa videotapahtumasta Vanhan galleriassa, jossa maistiaisina kansainvälisistä kuvataiteilmiöistä esitettiin Buhl-Kytösalmen ja Nam June Paikin videoteoksia:

Videoillan tärkein anti lienee silti muistutus siitä, kuinka ankea kulttuuri-ilmastomme monessa suhteessa on. Tietenkin on mukava saada korkeatasoista videotaidetta viisitoista vuotta myöhässä maahamme, mutta vaikeampaa on hyväksyä sitä, että videotaidetta tuskin tulee vieläkään syntymään täällä. (Lavonen [1981], KG.)

Lavonen ei tässä ennusteessaan toki osunut aivan oikeaan: videotaiteen alku oli Suomessakin juuri käsillä, eikä Buhl-Kytösalmen teokset jääneet ainoiksi suomalaisen videotaiteen tuotteiksi 1980-luvun alkuvuosina. Suomalaistaiteilijan tekemistä videoperformansseista Buhl-Kytösalmen teokset olivat silti ensimmäiset.

Myös Buhl-Kytösalmen opiskeluaikojen Länsi-Saksassa, kuten muuallakin Euroopassa, videotaide oli edelleen uusi kansainvälinen trendi ja sen asema paikallisella tasolla marginaalinen. Erkki Huhtamo luonnehtii vielä 1980-luvunkin videotaidepiirejä lukumäärältään rajatuksi joukoksi entusiasteja, ”kansainväliseksi videotaideperheeksi”, joka edusti ”porvarillisesta museotaiteesta poikkeavaa” vaihtoehtoisuutta vielä pitkälle vuosikymmenen lopulle (Huhtamo 1998, 39). Saman käsityksen jakaa Christoph Blase: videoteoksia esitettiin lähinnä toisille videotaitelijoille tai pienissä taideinstituutioissa pienen asiasta kiinnostuneen joukon kesken (Blase 2009, 376). Minna Tarkka painottaa provosoivasti videotaiteen marginaalisuutta myös 1980-luvun Suomessa: esteettisesti ja poliittisesti ghettoutunut videotaide oli vähäisten katsojalukujen taidetta, jonka levitys varhaisvaiheissaan muistutti lähinnä ”kulttvideoiden tai kiellettyjen kauhu- ja pornoelokuvien pimeää kiertoa” (Tarkka 1992, 33).

Kuten taiteelliset innovaatiot usein, myös videotaide asettui aluksi pikemmin kansallista pienempiin yhteisöihin, jollainen oli myös ”Die Klasse Paikin” monikulttuurinen työympäristö. Reinin alueella orastaneen videotaiteen, prosessitaiteen (*Prozess Kunst*) ja performanssin (*Actionskunst*) voi nähdä myös paikallisen kokeellisen avantgarden, kuten 1960-lukulaisen Fluxus-liikkeen manttelinperijäksi. Juuri Fluxuksen poliittis-kulttuuriseen ilmapiiriin liittyy kaksi piirrettä, jotka nähdäkseni ovat merkittäviä myös Buhl-Kytösalmen Fluxus-pioneerien vaikutuspiirissä Düsseldorfin taideakatemiassa muotoutuneelle taiteelle ja taiteilijaidentiteetille. Liikkeessä toimi aktiivisesti monia naisia, ja sen asennetta voi luonnehtia feministiseksi. Fluxus poikkesi monista sodanjälkeisistä taidesuuntauksista myös kansainvälisyydellään. Se kasvoi monien maahanmuuttajataiteilijoiden, kuten Daniel Spoerrin, Shikego Kubotan, Nam June Paikin tai George Maciunasin kokemuksista. (Foster & al. 2004, 456–458.)

Kytösalmen siirtyessä opiskelemaan Düsseldorfin video koettiin vielä ”uudeksi mediumiksi” ja videotaide haki taiteenlajina yhä paikkaansa taiteen kentällä.¹⁸ Nam June Paikin ohjaama ”Die Klasse Paik” oli ajan Länsi-Saksassa edistykseinen videotaiteen opinahjo (Rennert & von Wiese 1996, 5) ja Paik laajalti tunnettu Fluxus-liikkeen antitaiteilija: ”Bürgerschreck”, konventioita haastava ja normeja kaihtamaton rajojen rikkoja, mutta myös charmantti ja innokas keskustelija, jonka laajoista verkostoista museomaailmaan, kuraattoreihin ja taidehistorioitsijoihin myös opiskelijat hyötyivät. Taideopiskelijoille selvisi alusta alkaen, ettei yksin työskentely teknisillä innovaatioilla tai subjektiivisilla tuntemuksilla riittänyt. (Herzogenrath 1996, 18.) Paikin verkostoitumisen pedagogiikasta hyvä esimerkki on Düsseldorfin taideakatemia (*Staatliche Kunstakademie Düsseldorf*) ja taidehallin (*Städtische Kunsthalle*) CIMAM-konferenssin yhteyteen toteuttama teoskokonaisuus ”Eine Kleine Düssel Village Video” Düsseldorfissa vuonna 1981, jossa paikalliset videotaiteilijat esiteltiin kansainväliselle konferenssiyleisölle.¹⁹ Buhl-Kytösalmen videotaidetta esiteltiin kokonaisuudessa ajan keskeisten videotaiteilijoiden rinnalla.²⁰

Vuonna 1762 perustettu Düsseldorfin taideakatemia (1970-luvulla *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Hochschule für Bildende Kunst*) oli yksi ajan keskeisistä taidekouluista, merkittävien taidetapahtumien keskus, jossa oli opettajina monia ulkomaisia taiteilijoita. Jo Beuysin ajoista alkaen²¹ se oli kokeellisen ja yhteiskunnal-

¹⁸ Pyrkimys määrittää videon identiteettiä taiteen tekemisen välineenä nousee toistuvasti esille varhaisissa videotaidetta koskevissa kirjoituksissa. Esimerkkeinä tästä ks. esim. Herzogenrath 1974; Grasskamp 1979. Videoilmaisun mahdollisuuksia pyrittiin tuomaan myös laajemman yleisön tietoisuuteen 1970-luvun lopun videotaidenäyttelyillä (ks. esim. Felix 1979).

¹⁹ Krempel 1996, 15. CIMAM (International Committee for ICOM for Museums and Collections of Modern art) -konferenssin teemana oli ”Postmoderni” (Klapheck 1981) ja sen yhteydessä Taidehallissa järjestettiin 27.6.1981 myös videotaiteen ajankohtaisia kysymyksiä puiva ”VIDEO – produktion, distribution, presentation” -paneelikeskustelu. Herzogenrathin moderoimaan keskusteluun osallistui Zdenek Felix (Essenin Folkwang-museo), Ulrich Krempel (Düsseldorfin taidehalli), Barbara London (MoMA, New York), Dorine Mignot (Stedelijk Museum, Amsterdam) ja Alain Sayag (Pompidou-keskus, Pariisi) (ks. Ohjelmatiedot, Eine Kleine Düssel Village Video, SD).

²⁰ Taideakatemia tiloissa 25.–27.6.1981 esitellyssä kokonaisuudessa oli Buhl-Kytösalmen lisäksi Horst H. Baumannin, Joseph Beuysin, Klemens Golfin, Ingo Güntherin, Peter Kolbin, Shigeko Kubotan, Nam June Paikin, Lucas Rahmin ja Ursula Weversin teoksia. Buhl-Kytösalmen videotöksistä mukana oli ilmeisesti yhdessä Weversin ja Lucas Rahmin kanssa toteutettu $2=2+1=3$.

²¹ Beuys sai monumentaalikuvanveiston professuurin vuonna 1961, joskin menetti sen 1972 syytettynä taideakatemia sääntöjen vastaisista menettelyistä opetuksessa. Hän ennätti silti uudistaa merkittävästi taideopetuksen pedagogiikkaa muun muassa säännöllisillä taidetta ja taiteen yhteiskunnallista merkitystä koskevilla pyöreän pöydän keskusteluilla (Gershevskaya 2011, 133–137; Mesch & Michely 2007, 14), jotka osaltaan toteuttivat käytännössä Beuysin ajamaa taiteen laajentumista yhteiskunnal-

lisesti kantaaottavan taiteen pesäpaikka Reinin alueen taidekentällä, jolla uudenlaisen taiteen avainsanoja 1960-luvulla olivat taiteen ja elämän rajapinta, intermedia, tapahtuma ja prosessi.²² Kokeellisuus liittyi myös Paikin toimintaan opettajana taideakatemiassa. Taidehistoriotsija Susanne Rennert kuvaa hänet enemmän esikuvaksi ja isähahmoksi kuin opettajaksi sekä hänen taidekäsitteensä anarkistiseksi ja Fluxus-henkiseksi vapaan ajattelun tilaksi, joka kannusti opiskelijoita itsenäisyyteen ja aktiivisuuteen (Rennert 1996, 6). New Yorkissa työskennellyt, noihin aikoihin omien näyttelyhankkeidensa vuoksi paljon matkustellut Paik oli harvoin itse paikalla. Runsaista poissaoloista johtuen opetus oli ilmeisen vapaamuotoista. Paik tarjosi mallin omilla videoteoksillaan ja kommentoi opiskelijoiden töitä, mutta järjesti myös näyttelyhankkeiden muodossa mahdollisuuksia käytännössä oppimiseen. Ulrike Krempel kuvaa Paikin luokkaa ”kokeelliseksi laboratoriksi” ja omaperäiseksi organisaatioksi, joukoksi uuden mediumin jäljillä olevia erikoisia yksilöitä, jotka häärsivät pimeässä huoneessa laitteiden kimpussa (Krempel 1996, 15).

Ympäristö, jossa Buhl-Kytösalmi kouluttautui ja työskenteli, oli ajankohtaisten taideilmiöiden ytimessä ja kansainvälisten vaikutteiden risteyksessä. Ei yksinomaan taideakatemian kansainvälinen opettajakunta tai Paikin maailmaa nähnyt taiteilijapersoonaa, vaan myös monikulttuurinen ”videoluokka” itsessään toi koko historiansa ajan yhteen eri kansallisuuksia edustavia ja eri taiteenlajeihin kouluttautuneita opiskelijoita (Rennert 1996, 6).

Vaikka Buhl-Kytösalmi ei itse anna selitystä performanssien vakiintumiseen videotyöskentelynsä keskeiseksi piirteeksi, merkittäväksi vaikuttajaksi voi kuitenkin ajatella Reinin laakson edeltävää kokeilevaa ja yhteiskunnallista taidetta, jolle video tarjosi 1970-luvulla uuden mediumin. *Taide*-lehdessä vuonna 1979 julkaisemassaan artikkelissa Buhl-Kytösalmi nimesi taideakatemian opettajakunnasta taiteelleen Beuysin yhteiskunnallista ja poliittista asennetta läheisemmäksi kuitenkin Klaus Rinken ”esteettisemmän suuntauksen”, jossa työskentelymateriaalina oli taiteili-

liseksi keskusteluksi: sosiaalisen veistoksen käsite (*soziale Skulptur*) tarjosi taiteellisen toimijuuden mallin, jossa taide määrittyi poliittisena vuoropuheluna ja keskusteluna yhteiskunnallisena aktivisminä. Vuonna 2007 julkaistun Beuys-lukemiston toimittajat katsovat yhteiskuntareformistisen poliittisen aktivismin saaneen 1970- ja 1980-luvuilla jopa Beuysin taideteoksia laajempaa huomiota (Mensch 2007; Mensch & Michely 2007, 6–7).

²² Uudenlaisen taiteen keskeisiä näyttämöitä Düsseldorfissa olivat esimerkiksi taideteosten, progressiivisen rockin ja tapahtumataiteen esityspaikaksi vuonna 1967 perustettu tanssikahvila Creamcheese sekä Daniel Spoerrin vuonna 1968 avaama Restaurant Spoerri ja 1970 perustettu Eat Art Gallery, jotka toimivat useiden esitysten toteutuspaikkoina. Tapahtumataiteen paikallisia edelläkävijöitä jo vuosikymmen aiemmin olivat olleet esimerkiksi ZERO-liikkeen tapahtumat sekä erilaiset Fluxus-näyttelyt ja -tapahtumat esimerkiksi Alfred Schmelan vuodesta 1957 toimineessa Galerie Schmelassa ja Jean-Pierre Wilhelmin hieman aiemmin samana vuonna avaamassa Galerie 22:ssa (ks. esim. Stang 2011, 95–95; von Wiese 1996).

jan oma keho (Deylitz 1979, 26). Myös Rinken tuotantoon kuului performansseja, valokuvaomakuvia ja 16 mm:n filmille tai puolen tuuman videonauhalle kuvattuja aktioita, joita hän jo 1970-luvun alussa toteutti yhteistyössä videotaidekuraattori Gerry Schumin kanssa.²³ Häivähdyksiä Rinken esityslähtöisten teosten pelkistetystä ilmaisusta voikin tunnistaa Buhl-Kytösalmen videoperformansseissa.

Uran yksityiskohtia

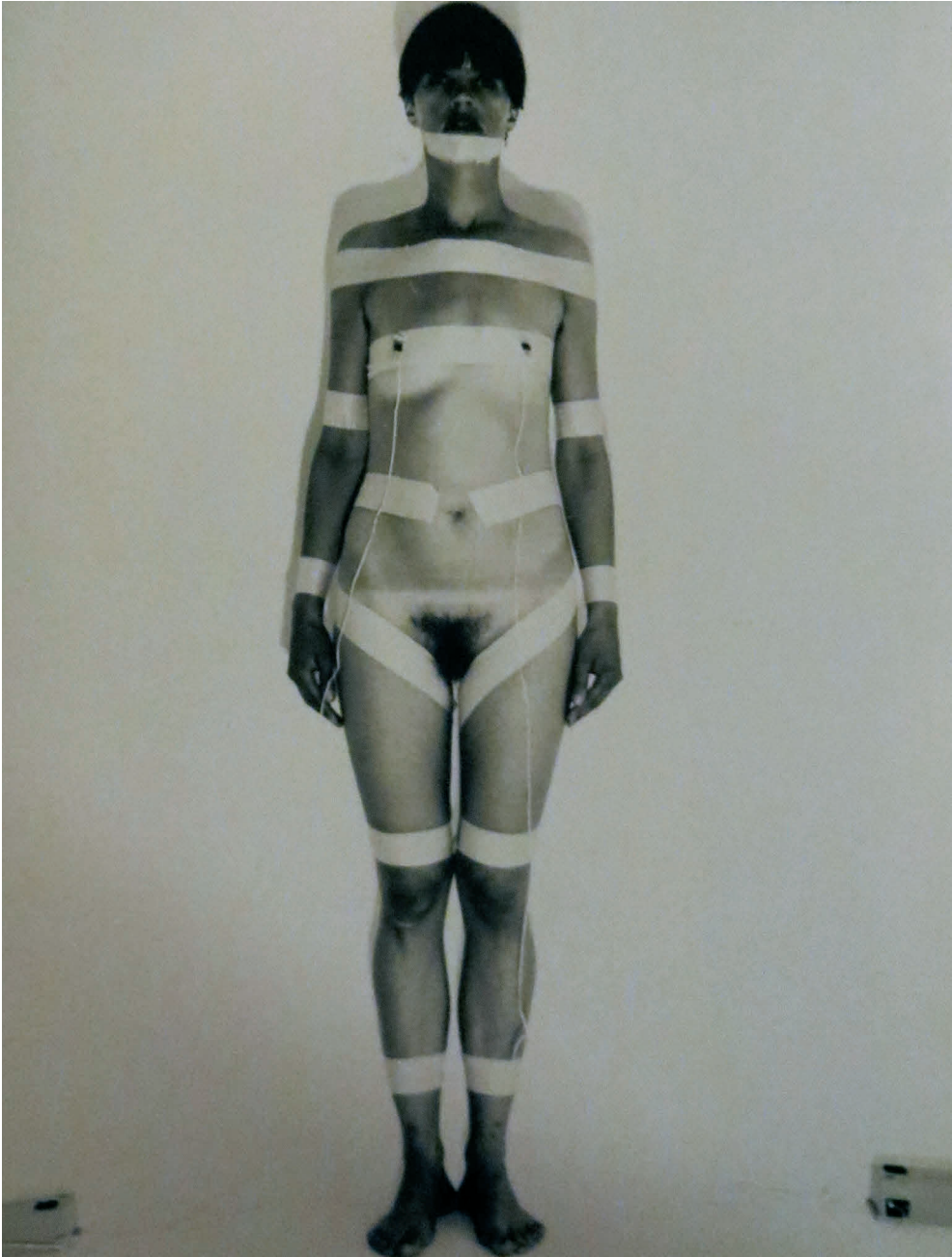
Pienimuotoisempien esitysyhteyksien ohessa²⁴ Buhl-Kytösalmi osallistui teoksillaan jo 1970-luvulla kahteen laajaan nykytaiteen katselmukseen Saksassa. Yli viidenkymmenen eurooppalaisen gallerian yhteistuotantona toteutettu aikalaisavantgarden katselmus Europa 79 Stuttgartissa oli eri esitystiloihin levittäytynyt näyttely- ja tapahtumakokonaisuus, johon osallistui yhteensä 105 taiteilijaa tai taiteilijaryhmää Euroopan eri maista.²⁵ Buhl-Kytösalmi edusti Lucas Rahmin kanssa Ursula Weversin galleriaa 30.9.1979 esittämällään performanssiteoksella *Körper-Licht* (Vartalo).²⁶ *Kunstforum International* julkaisi Europa 79 -näyttelyn tiimoilta samana

²³ Rinken teoksista ks. Groos, Hess & Wevers 2003, 176–177, 266–271. Rinke piti myös Schumin ja Weversin Düsseldorfin Ratingerstrasselle vuonna 1971 avaamassa videogalleriassa näyttelyn, jonka avajaisissa kymmeneltä kattoon kiinnitetyltä televisio-monitorilta näytettiin Rinken läheisessä Galleria Konrad Fischerissä samanaikaisesti esittämä performanssi (Groos 2003, 225; Wevers 2003, 42). Performanssin ja teknologian yhdistelmä oli osa myös Rinken tuotantoa.

²⁴ Jo 1970-luvun lopulla Buhl-Kytösalmen videonauhoja esitettiin Düsseldorfin taideakatemian tiloissa kollektiivisesti toteutetun, mutta Paikin ja Janice Guyn esittämän *Video Venus* -performanssin (3.–4.7.1978.) yhteydessä (ks. näyttelyn juliste Rennert & von Wiese [toim.]1996, 67) sekä yhteisnäyttelyssä Peter Kolbin ja Lucas Rahmin kanssa Weversin Projection-galleriassa Friesenplatzilla Kölnissä (19.–22.9.1978) (Kutsukortti, Videotapes von Mervi Deylitz Peter Kolb Lukas Rahm, 1978, AAK). Seuraavana keväänä Buhl-Kytösalmen teokset *Auge* ja *Rot-Weiss* olivat mukana 20.5.1979 avatussa Junge Rheinische Videokunst -näyttelyssä Brühlissä. Katalogissa mainitaan lisäksi toinen näyttely Weversin galleriassa vuonna 1979 (*Junge Rheinische Videokunst*, kopio näyttelykatalogista [1979], AAK) sekä 8.3.1979 helsinkiläinen galleria T. O. Andelin, mikä viittaisi siihen, että Buhl-Kytösalmen teoksia olisi jo tuolloin ollut ensimmäistä kertaa esillä Suomessa.

²⁵ 30.9.–26.10.1979 esillä olleen näyttelyn teoksista vain kuusi oli performansseja ja taiteilijoista kolme videotaiteen tai elokuvan tekijöitä (Müller 1979, 22).

²⁶ Buhl-Kytösalmi työskenteli 1970-luvun lopulta lähtien useita vuosia tiiviissä yhteistyössä Ursula Weversin kanssa. Paitsi opettaja, Wevers oli paikallinen videotaideaktiivi, joka jo 1960-luvun lopulta lähtien toteutti Gerry Schumin kanssa televisiotaitteen galleria Fernsehalerie Gerry Schumin (1968–1970) elokuva- ja videotuotantoja. Wevers ja Schum perustivat Düsseldorfin vuonna 1971 videotaiteen tuottamiseen ja myyntiin erikoistuneen Videogalerie Schumin (1971–1973), joka videolaitteistoinen toimi myös tuotantotilana ja paikkana osaamisen jakamiselle. (Fricke 1992, 8.) Vuonna 1972 Wevers avasi Kölniin Galerie Projection Ursula Weversin (1972–1975) (ks. Wevers 2003; Groos 2003, 221–222), jossa myös Buhl-Kytösalmen teoksia esitettiin



Kuva 17. Mervi Buhl-Kytösalmi, *Körper-Licht*, 30.9.1979, performanssiesityksen valokuvamateriaalia. Kuva: Mervi Buhl-Kytösalmi.

vuonna erikoisnumeron, ja tapahtumasta uutisoitiin myös Suomessa *Taide*-lehden vuoden 1980 toisessa numerossa, jossa julkaistiin kuva Buhl-Kytösalmen performanssiesityksestä.²⁷ *Körper-Licht* -teoksessa taiteilija kiinnitti alastomaan vartaalonsa leveällä laastarinauhalla pieniä halogeenilamppuja, joiden valosta muotoutui pimennetyssä tilassa hohtava hahmo. Taiteilijan astellessa eteenpäin lattialla olevat TV-monitorit käynnistyivät yksi kerrallaan. Liikkuvaan kehoon kiinnitetyt valot ja ”lumisateen” pilkuttamat monitorit asettuivat kaiuttimista kantautuvaan tarkoituksellisen kovaääniseen kohinaan, monitorien yksilöllisten satunnaissignaalien äänimaisemaan.

Körper-Licht -performanssin voi kytkeä 1960-luvun Saksan televisiokriittiseen taiteeseen, joskin Buhl-Kytösalmen performanssi oli vailla Paikin, Wolf Vostellin ja Jan Dibbetsin teoksille ominaista teknologiaa parodioivaa tai häiritsevää asennetta. *Körper-Licht* keskittyi pikemmin kokemukseen television ja elektronisten teknologioiden kyllästävästä arjesta. Kiintoisa vertailukohta Buhl-Kytösalmen performanssille tässä suhteessa on japanilaisen Gutai-ryhmän Atsuko Tanakan *Electric Dress* (1957), hehkulampuista ja värillisistä neonvaloputkista rakennettu kimonoa mukaileva asu, johon taiteilija pukeutui performansseissaan japanilaista morsuseremoniaa noudattaen. Teoksen on tulkittu käsittelevän Japanin voimakasta kaupungistumista, mutta Tanakan muistiinpanot paljastavat myös kiinnostuksen rinnastaa sähkökytkennät ruumiin fysiologisiin järjestelmiin. (Schimmel 1998, 29.) Sekä Buhl-Kytösalmen että Tanakan teokset tuovat esille myös naisruumiin ja teknologian kytköksen. Buhl-Kytösalmi kuvaili itseään myöhemmin ”alastomaksi morsiameksi” painavat sähköjohdot huntunaan.²⁸ Esitystilan seinään kiinnitetyssä sarjassa luonnollisen kokoisia valokuvatulosteita toistui kuvat Buhl-Kytösalmesta sähkövalon valkeassa ”hääpuvussa”.

Loppuvuodesta Buhl-Kytösalmen videoteoksia oli esillä Folkwang-museossa Essenissä. Zdenek Felixin kuratoima Videowochen Essen ’79 esitteli seitsemän viikon ajan videoperformansseja, -installaatioita, -veistoksia ja -nauhoja.²⁹ Tapahtuma oli vuoden 1977 Documentan jälkeen laajin kansainvälisen video- ja performanssitaitteen katselmus Saksassa. Sitä luonnehdittiin lehdissä ”mammuttiohjelmaksi” (Stachelhaus 1979), videotaiteen ”olympialaisiksi” (Reif für’s Museum 1979),

vuosikymmenen lopussa yhdessä kanssaopiskelijoiden Peter Kolben ja Lukas Rahmin kanssa.

²⁷ *Kunstforum International* 6/1979; Avantgarden valomerkit, 1980.

²⁸ Buhl-Kytösalmi s.a., KG.

²⁹ Herzogenrath 1979, 4. Essenin videoviikkojen (28.10.–16.12.1979) yhteydessä ”videoperformanssilla” ei viitattu nauhalle tallennettuihin teoksiin, vaan eläviin performanssiesityksiin, joissa videolla oli keskeinen rooli. Tapahtuman aikana tällaisia esityksiä toteuttivat muun muassa Ulrike Rosenbach, Fabrizio Plessi ja Christina Kubisch, Peter Weibel, Clemens Golf, Valie Export ja Nan Hoover (Videowochen Essen’79, ohjelma-lehti, MFE).

”video-maratoniksi” (Pohlen 1979) ja ”video-intoisten Mekaksi” (Videowochen International 19.10.1979). Tavoitteena oli lisätä videon tunnettuutta taiteellisenä ilmaisukeinona. Videotaidetta esitettiin laajalle yleisölle kahdeksankymmenen eurooppalaisen, amerikkalaisen ja japanilaisen taiteilijan videoteosten sekä pedagogisen oheisohjelman keinoin (Felix 1979, 3–4; wbg, 7.9.1979).³⁰ Päivittäin vaihtuvien videonauhujen rinnalla näyttelyssä esitettiin viikoittain uusia videoinstallaatiota, -veistoksia ja -performansseja. 120 tunnin laajuinen video-ohjelma esitti kronologisesti videotaiteen historian keskeisiä esimerkkiteoksia pyrkimyksenä lisätä ymmärrystä myös aikalaisvideotaidetta kohtaan. (Felix 1979, 5.) Galerie Projectionin galleristin ja Düsseldorfin taideakatemian opettajan Weversin ehdotuksesta Felix otti mukaan myös nuorten düsseldorfilaistaiteilijoiden Buhl-Kytösalmen, Lucas Rahmin, Peter Kolben ja Klemens Golfin teoksia.³¹ Buhl-Kytösalmen videonauhoista mukana oli *Rot-Weiß*, $2=2+1=3$ ja *Auge*, joista ilmeisesti ainakin osa esitettiin 15.11.1979 museon videostudiossa.³²

Auge-videolla Buhl-Kytösalmi taittaa silmiin rajatussa lähikuvassa lasisella luomilusikalla silmäluomeaan, kunnes se alkaa punottaa. *Körper-Licht* -performanssin tavoin *Auge* viittoilee koneen ja ruumiin kytkökseen. Taiteilija vertasi alas putoavaa luomea kameran sulkimeen. Teoksessa käytettiin ilmeisesti myös installaation keinoja, vahvantuoksuksella eetterillä täytettyjä petrimaljoja pimeässä tilassa.³³ Kuten voimakkaaseen ääneen ja valoon perustuva *Körper-Licht*, myös *Auge* oli moniaistinen, katsojan ruumiilliseen kokemukseen vetoava aktio. Museolle laatimassaan teoskuvauksessa Buhl-Kytösalmi kertoi pyrkivänsä tuottamaan silmän toisteisella manipuloinnilla katsojalle epämukavan kehollisen katsomiskokemuksen, jota olfaktoriset elementit vahvistivat.³⁴ Taiteilijan ruumiillista kestävyyskykyä koetteleva teko, samoin kuin altistuminen sähköistetyille ja kuumeneville laitteille *Körper-Licht* -performanssissa, asettuivat samalla niiden 1970-luvun performanssiteosten jatkumoon, jossa taiteilijat ovat altistaneet itsensä vahingoittaville teoille.

³⁰ Oheisohjelmaan kuului seminaareja, työpajoja ja videonäytöksiä. Museon tiloissa toimi näyttelyn aikana myös ”videokoulu”. Essenin videoviikoista kirjoitettiin runsaasti paikallislehdissä. Video taiteen mediumina oli Essenissä oletettavasti jo tuttuakin: Folkwang-museo oli 1970-luvulta alkaen toistuvasti ollut videotaidenäyttelyiden ja festivaalien tapahtumapaikkana. Jo vuonna 1969, länsisaksalaisista museoista ensimmäisenä, museon tiloihin perustettiin Gerry Schumin avulla studio videotuotantoja ja videotaidenäytöksiä varten. Vuoteen 1994 asti käytössä ollut studio toimi tuotanto- ja näyttelypaikkana myös monille nuorille düsseldorfilaistaiteilijoille, joista monet myös esittivät siellä teoksiaan (Krempel 1996, 15).

³¹ Ursula Weversin kirje Zdenek Felixille 24.7.1979, MFE.

³² Videowochen Essen’79, ohjelmalehti, MFE; Zdenek Felixin kirje Mervi Deylitz-Kytösalmelle 20.10.1979, MFE.

³³ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN; Buhl-Kytösalmi. S.a., KG.

³⁴ Teostiedot, Mervi Deylitz-Kytösalmi, MFE; Buhl-Kytösalmi 7.12.2013.

Seuraavan vuosikymmenen alussa, ennen Buhl-Kytösalmen valmistumista maisteriksi 17.7.1981³⁵ teoksia oli esillä Düsseldorfin taidehallissa Grabbeplatzilla uusia visuaalisia medioita esittelevässä Video-Lazer-Multivision -näyttelysarjassa taideakatemiaan videotuotantoa esitelleessä kokonaisuudessa.³⁶ Bonnin taideyhdistys (*Bonner Kunstverein*) järjesti lisäksi Institut Français'n tiloissa 9.12.1980 Buhl-Kytösalmen ja opiskelutoveri Klemens Golfin teosten skriiningin ja keskustelutilaisuuden, johon myös galleristi Wevers osallistui.³⁷ Buhl-Kytösalmen videotaidetta esitettiin myös 1.2.1981 Baden-Badenin taidehallilla (*Staatliche Kunsthalle*) järjestetyillä ”videopäivillä”.³⁸ 1980-luvun alkuun kuuluivat myös performanssit *Rosa* (1980) ja *Blue Fifty Five* (1981) Düsseldorfin taideakatemiaan tiloissa, joista ensin mainittua tarkastelen lähemmin luvun lopussa. *Blue Fifty Five* -esitykseen sisältyi taiteilijan mukaan monitorit, akvaario ja vanha amme. Buhl-Kytösalmi kylpi mustassa uima-asussa hopeisena kimaltelevalla jauheella terästetyssä vedessä esitystilassa, joka oli hajustettu parfyymilla.³⁹

Saksassa videotaiteelle oli 1980-luvulle tultaessa jo karttunut ikää. Videokunst in Deutschland 1963–1982 -kiertonäyttely vuonna 1982 oli ensimmäinen Saksan videotaiteen kenttää ja sen historiaa esittelevä teoskokonaisuus, jossa Buhl-Kytösalmi edusti Weversin ja Paikin Düsseldorfissa kouluttamaa videotaiteilijapolvea.⁴⁰ Näyttelyn yhteydessä julkaistiin myös ensimmäinen videotaidetta laajemmin tarkasteleva katalogi. Yli sadan taiteilijan joukon esille nostanut dokumentaatio- ja näyttelyhanke esitteli saksalaista videotaidetta pitkältä aikaväliltä. Kölnin taideyhdistyksen tiloista näyttely jatkoi Saksan eri kaupunkeihin sekä MoMA:an Yhdysvaltoihin. Buhl-Kytösalmi osallistui teoksillaan myös moniin muihin videotaiteen katselmuksiin ulkomailla, kuten videofestivaaleille Ranskassa, Belgiassa ja Sveitsissä⁴¹ sekä ryhmänäyttelyihin New Yorkin The Kitchenissä ja Anthology Film Archivesissa.⁴²

³⁵ Mervi Buhl-Kytösalmen tutkintotodistus, kopio, KG.

³⁶ Videoarbeiten in der Kunsthalle 23.12.1980; Video-Lazer-Multivision, näyttelytiedote 25.11.1980, SD. ”Videoarbeiten” -yhteisnäyttely oli esillä 30.12.1980–11.1.1981 ja esitteli lisäksi Klemens Golfin, Peter Kolbin, Lucas Rahmin ja Ursula Weversin teoksia.

³⁷ Kutsukortti, Bonner Kunstverein, AAK.

³⁸ Videotage, ohjelmatiedot. S.a., MB.

³⁹ 12.2.1981 esitetyistä performansseista on säilynyt diakuvia, mutta teoksesta on ilmeisesti aikanaan ollut olemassa myös 10 minuutin värillinen videotallenne (ks. Mervi Buhl-Kytösalmen biografia teoksessa Herzogenrath 1982, 292).

⁴⁰ Videokunst in Bundesrepublik, hankesuunnitelma, s.a., MFE; Herzogenrath 1982, 16–17.

⁴¹ Buhl-Kytösalmi osallistui teoksillaan ainakin seuraaviin tapahtumiin: Art Vidéo: Rétrospectives et Perspectives (Charleroi, Belgia, 5.2–27.3.1983), 2e Manifestation internationale de vidéo Montbéliard (Centre d’Action Culturelle de Montbéliard, Ranska, 13.–18.3.1984) ja Videoart Festival de Locarno (Sveitsi, 4.–10.8.1984, osana Asko Mäkelän kuratoimaa pohjoismaisen videotaiteen osiota). 1980-luku oli lukuisten video- ja elektronisen taiteen säännöllisten katselmusten ja festivaalien aikaa, mikä

Vaikka Buhl-Kytösalmen teoksia nähtiin pääasiassa ulkomailla, oli hän silti keskeisesti mukana videotaiteen ottaessa ensiaskeliaan Suomessa 1980-luvun alussa. Taiteilijan tuotantoa nähtiin ensimmäisen kerran 21.8.1981 osana Helsingin juhlaviikkojen ohjelmaa. Vanhan ylioppilastalon musiikkisalissa esiteltiin Buhl-Kytösalmen ja Nam June Paikin 1970-luvun videoteoksia sekä Buhl-Kytösalmen ohjaama neljän tanssijan esitys *Kankea tango*.⁴³ Seuraavana keväänä teoksia oli jälleen esillä kansainvälistä videotaidetta esitelleellä videoviikolla, jonka Helsingin yliopiston ylioppilaskunta järjesti Vanhalle yhteistyössä Nykytaide ry:n, Goethe-instituutin ja Sara Hildénin taidemuseon kanssa 22.–29.4.1982.⁴⁴ Oheisohjelmaan kuului Buhl-Kytösalmen seminaari videotaiteesta.⁴⁵ Alkuvuodesta 1983 Buhl-Kytösalmen videoteoksia esitettiin myös Turussa Kärenin Argentiina-salissa Turun yliopiston ylioppilaskunnan toimintansa juuri aloittaneen kulttuurijaosto SULO:n järjestämässä tilaisuudessa.⁴⁶ Lienee huomionarvoista, että Suomessa videotaidetapahtumia organisoivat opiskelijajärjestöt ja videokameraan tarttuivat ensimmäisinä taiteen opiskelijat.

Vaikka kansainvälisistä esikuvista oli Suomessa jo luettu taidelehdistä ja teoksista saatu tuntumaa myös kotimaisissa näyttelyissä⁴⁷ oli videotaide 1980-luvun

heijastelee taiteenlajin vähittäistä vakiintumista kokeellisesta ja marginaalisesta tunnistettuun ja ammattimaiseen.

⁴² Kummallakin instituutioista oli jo tuolloin pitkä historia kokeellisen taiteen esittämisessä. Woody ja Steina Vasulka perustivat The Kitchenin vuonna 1971 kokeellisen elektronisen ja esittävän taiteen foorumiksi, kun taas Jonas Mekas avasi Anthologyn yhdessä Jerome Hillin, P. Adams Sitneyn, Peter Kubelkan ja Stan Brakhagenin kanssa jo vuonna 1969 taide-elokuvan esityspaikaksi ja kokoelmaksi. Nam June Paikin ja Axel Klepschin Anthologyn kuratoiman Discover European Video -teoskokonaisuuden (17.–25.11.1990) lähtökohtana oli Ursula Weversin Düsseldorfin taideakatemiaan 1970-luvulla koordinoima videotyöpaja (Paik 1990, 5).

⁴³ ”Nam June Paik taiteilee videolla”, 21.8.1981; Lavonen [1981], KG; Mäkelä 1983, GRI; Buhl-Kytösalmi 2013; Buhl-Kytösalmi. S.a., KG. Buhl-Kytösalmen mukaan *Kankea tango* -esityksessä helsinkiläistanssijat tanssivat tangoa polvillaan.

⁴⁴ Ulkomaista videotaidetta esiteltiin huhti-toukokuun vaihteessa myös Sara Hildénin taidemuseon kokoelmaripustuksen yhteydessä. Vuoden 1982 toimintakertomuksen mukaan museolla esitettiin myös 23.–26.9.1982 videotaidetta Saksan liittotasavallasta sekä esimerkkejä kokeilevasta suomalaisesta videotaiteesta. Huhtikuista yhteistyötä koskevan Tampereen kaupungin päätöspöytäkirjan mukaan videoteoskoosteen toivat Saksasta mukanaan Buhl-Kytösalmi ja Zdenek Felix. (Sara Hildénin taidemuseon johdotokunnan päätöspöytäkirja, Sahim 8.2.1982 7§, HYY.)

⁴⁵ Toimintakertomus 1982, HYY; Kevään 1982 ohjelmalehti, GI; ks. myös Mäkelä 1983, GRI.

⁴⁶ Videotaidetta Turkuun, 28.1.1983. TYY:n vuoden 1983 toimintakertomuksen mukaan Sulo järjesti ”monipuolista ja aivan uudenlaistakin kulttuuria turkulaisille” sekä mainittuna vuonna kaksi videotaidetapahtumaa, joista jälkimmäinen Arte ry:n Joe’s -galleriassa esitteli tamperelaista videotuotantoa viikonlopun ajan 26.–27.9. (ks. Toimintakertomus, 1983, TYY; Videohölkää ”Joella”, 25.11.1983, 5). Buhl-Kytösalmen teoksia esitellyt tilaisuus järjestettiin 3.2.1983.

Suomessa vielä uutta. Buhl-Kytösalmi toimi uuden ilmaisukeinoin tulkkina ilmeisesti MTV:lle ”sähkötaieteesta” antamassaan haastattelussa ja edusti Suomea vuoden 1983 pohjoismaisen videotaitteen symposiumissa Hanasaaren kulttuurikeskuksessa.⁴⁸ Samana keväänä Asko Mäkelä, Vanhan gallerian tuolloinen galleristi, kuratoi ensimmäisen suomalaisen videotaitteen näyttelyvientihankkeen ulkomaille. Videotaitteeseen erikoistuneessa Long Beach Museum of Arts -museossa Los Angelesissa näytteillä ollut Video Art From Finland esitteli Buhl-Kytösalmen *Rot-Weiß-* ja *Marcel* -videoteosten rinnalla myös ensimmäisiä Suomessa 1980-luvun alussa toteutettuja videoteoksia.⁴⁹

Aika ja paikka elettyinä

Hannu Eerikäisen mukaan videon vastakulttuurisuus liittyi mahdollisuuteen ilmaista omaa kokemusta vastakohtana teknokraattisen yhteiskunnan mediajärjestelmälle. Poliittisuus ei liittynyt niinkään yrityksiin vaikuttaa suoraan yhteiskunnallisiin rakenteisiin tai toimintaan vaan henkilökohtaiseen osallistumiseen. Videon poliittinen radikaalius yhdistettiin mahdollisuuteen ilmaista subjektiivista kokemuspiiriä. (Eerikäinen 1993, 173.) Henkilökohtaisen poliittisuus oli myös keskeistä toisen aallon feminismin identiteettipolitiikalle, ja video antoi monille taiteilijanaishille mahdollisuuden saada äänensä kuuluville. Intiimiksi koetun videon ajateltiin soveltuvan subjektiivisen kokemuksen kuvaamiseen sekä sukupuolen, etnisyyden ja luokan vallitsevien käsitteiden ja representaatioiden haastamisen.⁵⁰ Tarkastelen naiskuvaa artikuloidummin käsitteleviä Buhl-Kytösalmen performanssiteoksia erikseen viimeisessä alaluvussa. Subjektiivisen kokemuksen ilmaisen voi kuitenkin ajatella eräänlaiseksi poliittisuuden pohjavireeksi muissakin hänen teoksistaan.

Naisten varhainen videotaide herätti toisinaan keskustelua viehtymyksestä ”miehiseen” tekniikkaan. Buhl-Kytösalmi on itsekin painottanut miesten videotaitteen ”mutterikeskeisyyttä” tuolloisessa Saksan liittotasavallassa sekä omaa ”outouttaan” Düsseldorfin taideakatemiaan enimmäkseen miehköistä muodostuvassa videoluo-

⁴⁷ Varhaisin videotaidetta esitelleistä näyttelyistä oli ilmeisesti ”Valokuvien ja videon itseään ilmaisevien italialaisten taiteilijoiden näyttely” Fotomedia Amos Andersonin taidemuseolla (22.4.–16.5.1976), jossa mukana oli runsaslukuinen valikoima videoteoksia (ks. *Fotomedia* 1976). Asko Mäkelän mukaan se oli kuitenkin ainoa videotaidetta 1970-luvun aikana esitelty näyttely Suomessa (Mäkelä 1983, GRI).

⁴⁸ Kivirinta, 4.2.1983; ks. myös Rastas 2007, 193.

⁴⁹ Mäkelän kuratoima kokonaisuus oli esillä 25.3.–15.5.1983 osana pohjoismaista aika-alaikulttuuria esiteltyä ”Scandinavia Today” -teemaohjelmaa. Video Art From Finland, lehdistötiedote, s.a., GRI; Video Art From Finland, oheismateriaali: näyttely- ja teostiedot. S.a., KG.

⁵⁰ Videotaitteen pyrkimyksistä ks. esim. Meight-Andrews 2006, 236.

kassa.⁵¹ Ulrike Rosenbach piti uutta välinettä kuitenkin emansipatorisena: paino-lastina ei ollut pitkän patriarkaalisen tradition taiteelle asettamia kriteerejä.⁵² Hana-saaren Pohjoismaisen videotaitteen seminaarissa Buhl-Kytösalmi korostikin naisten ja miesten videoteosten ratkaisevaa erilaisuutta: naiset keskittyivät tekniikan sijaan sisältöön, mahdollisuuteen käsitellä videon avulla itseä, omaa asemaa ja suhdetta maailmaan (Kivirinta 4.2.1983). Suomessa naisten tekemää liikkuvaa kuvaa luonnehdittiin vielä 1990-luvulla ”naiselokuvaksi” tai ”naisvideoksi”. Esimerkiksi Muury järjesti lokakuussa 1990 Naiselokuva- ja videoviikon, Oulun taidemuseo esitti videotaidesarjassaan vuonna 1992 naisten teoksia omana koosteenaan ja Jyväskylän talven päätapahtumana vuonna 1997 järjestettiin Pohjoismainen naiselokuvafestivaali. Erotteleva nimitys ei kerro yksinomaan ilmaisuvälineen, vaan myös esityskontekstien sukupuolittuneisuudesta. Naisten tuotantoa oli vielä tuolloinkin vaikea saada esille.

Buhl-Kytösalmi positioi itsensä *Taide*-lehdessä Rinken edustamaan tekemisen tyyliin: ”Henkilö, liikunta, tila, aika – näistä muodostuu tähän suuntaukseen liittyvän ilmaisun välineet” (Deylitz 1979, 26). Hänen 1970-luvun videoperformansseistaan varsinkin *Kopfbewegung* ja *Rot-Weiß* keskittyivät ruumiillisen maailmassa-olemisen kokemuksen tutkimiseen ja välittämiseen ja toivat näin esille naisen ruumiillisen kokemuksen erityisyyden. Performanssiesitys on kokemusta katseen kohteena olemisesta, mutta myös esiintyjän itseensä kohdistamaa havainnointia, esitystilanteessa aktuaalisten ruumiin ja mielen tilojen tarkkailua. Ennalta suunniteltuna tai partituuriin perustuvanakin performanssi on esityshetkeen sidottuja havaintoja ja aistimuksia: liikettä, rytmejä, jännityksen aikaansaamaa vireyttä, hengitystä, nautintoa tai väsymystä. Filosofi Tapio Koski painottaa tällaisten ruumiin esiobjektiivisten elämysten (*Erlebnis*) ja kokemusten (*Erfahrung*) sanallistamisen vaikeutta. Ne ymmärretään kulttuuristen merkitysten kautta ja käsitteellistetään esimerkiksi mielihyväksi, jännittyneisyydeksi tai tyyneydeksi. Ruumiillinen toiminta (Kosken tarkastelun kohteena on performanssin sijaan kestävyysjuoksu) ei paljasta kaikkia puoliaan katsojalle, muttei aina paljasta itseään käsitteellisesti toimijalle itselleenkään. Se ilmenee aistimuksina ja tunteina, reflektointia ajattelua edeltävinä elämyksinä. (Koski 2005, 35–36.)

Performanssiteoksessa esiintyjän ruumiillinen kokemus ei välity katsojalle sellaisenaan. Merleau-Ponty kiteytti toisen ihmisen tietämisen yhdeksi kartesiolaisen mieli–ruumis-erottelun ongelmista: toisen ihmisen voi tietää vain hänen ruumiinsa – katseiden, eleiden tai puheen – kautta. Hän piti elettyä ruumiista kuitenkin intentioiden tyylin elävöittämänä, toiminnan ja sanojen alkuperänä. Toisen ruumista

⁵¹ Buhl-Kytösalmi. S.a., KG; Kivirinta 4.2.1983.

⁵² Rosenbachille (1983, 99, 101–102) videokamera tarjosi välineen hallita omaa elämää, ympäristöä sekä kokemusta omasta ruumiistaan ja mielentiloistaan ja antoi siten ”täyden riippumattomuuden”. Ks. myös Meigh-Andrews 2006, 236.

asuttava persoona on minulle läsnä näyttäytyessään toimintansa mahdollisuuksien kokonaisuutena. Ruumiiseen latautunut emotionaalinen merkitys ilmenee Merleau-Pontyn mukaan sen näkyvissä liikkeissä ja käyttäytymisessä. (Merleau-Ponty 2004 [1948], 62–63, 65–66.)⁵³

Kertoessaan vähäeleisestä *Kopfbewegung*-teoksesta Buhl-Kytösalmi korostaa esitystapahtuman kehollista intensiteettiä, suoritettavaan tekoon keskittymisen edellyttämää suurta fyysistä ponnistusta.⁵⁴ Rintakuvaksi rajatussa videokuvassa taiteilijan ylävartalo on paljas ja voimakkaasti meikattuja kasvoja kehystää pään ympärille kiedottu valkoinen side. Ne olivat keinoja suunnata katsojan huomio toteutettavaan tekoon, esiintyjän pelkistettyyn liikkeeseen videokuvassa.⁵⁵ Teoksessa tapahtuu hyvin vähän. Taiteilija kääntää päätään toistuvasti puolelta toiselle. *Taide*-lehdessä Buhl-Kytösalmi kertoi teoksen käsittelevän ajantajua:

[K]äännän päätäni sivulle niin, että kääntöliikkeeseen kuluva aika hiljalleen pite-
nee, kunnes kesto on niin pitkä, ettei silmä enää erota liikettä. Lopulta kääntöliike
sivulta toiselle kestää seitsemän ja puoli minuuttia. (Deylitz 1979, 24, 27.)

Liikkeen hidastamista ei ohjannut mekaanisesti mitattu ”objektiivinen” aika, vaan ajan ruumiillinen kokemus: Buhl-Kytösalmi toteutti esityksen keskittymällä liikkeen hidastamiseen jokaisella käännöksellä.⁵⁶

Merleau-Pontyn filosofiassa ajallisuus on ruumiillisen subjektin kokonaisvaltaisen olemisen yksi ulottuvuus. Toinen toistaan seuraavien nykyhetkien – lineaarisesti eteenpäin virtaavan ajan – sijaan ajallisuus on subjektiivinen kokemus. Se syntyy maailmassa-olevan subjektin suhteesta asioihin: subjekti saa ajan aikaan puuttumalla maailman äärettömään määrään nykyhetkiä rajatusta ajallis-tilallisesta näkökulmastaan, johon nähden mennyt ja tuleva asettuvat.⁵⁷ Maailma asioineen tämänhetkisyyskseen moneutena ei kykene ajan ylläpitämiseen. Tarkasteltaessa aikaa subjektiivisena kokemuksena ajan virta muuttaa Merleau-Pontyn mukaan suuntaa; se ei enää etene kohti tulevaa, vaan vajoaa menneeksi. Ajan (läpi)kulku hetkestä

⁵³ Jo *Phénoménologie de la perception* -teoksessa huomio kiinnittyi näiden kahden ”järjestelmän” samanaikaisuuteen: minä toisten näkemänä ja ruumiini itselleni. Merleau-Pontyn mukaan kyse ei ole siitä, että objektiivinen ruumis olisi toisille ja fenomenaalinen ruumis minulle, vaan niiden kanssaolemisesta samassa maailmassa (*coexistent dans un même monde*). (Merleau-Ponty 2008 [1945], 121–122.)

⁵⁴ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN; ks. myös Deylitz 1979, 27.

⁵⁵ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN.

⁵⁶ Buhl-Kytösalmi 7.9.2012 RN; Buhl-Kytösalmi 7.12.2013 RN.

⁵⁷ Merleau-Pontyn mukaan subjekti ei silti konstituoi aikaa. Ajallisuus on ”passiivinen synteesi”, jossa subjekti on myös olemisen moneuden vastaanottaja. Subjekti ei luo aikaa, vaan aika kulkee subjektin lävitse. Kyse ei ole silti väistämättömästä kausaalista ajalle altistumisesta ulkoa käsin, vaan olemista tilanteesta. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 496.)

seuraavaan ei siten ole jotakin, jonka ymmärrän vaan jonka saan aikaan. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 476–479, 483, 489, 493.)

Kopfbewegung-teoksessa liikkuva kuva taltioi esityksen keskeisimmät piirteet, sen ajallisen keston ja liikkeen hitaasti muuntuvan rytmin. Merleau-Pontyn mukaan ruumiillista kokemusta ei ajatella, vaan se on ruumiillani (Merleau-Ponty 2008 [1945], 107). *Kopfbewegung*-performanssin voi ajatella tarkastelevan juuri ajallisuuden esireflektiivistä, ajattelua edeltävää ruumiillista ”tasoa”. Aika on välitön kokemus, joka todellistuu liikkuvan ruumiin suhteina ympäröivään tilaan, mutta se oli myös Buhl-Kytösalmen reflektiivisen tietoisuuden tarkkaavaisuuden kohde.

Merleau-Ponty sovitti Husserlin ajatuksen havaintokokemuksen aikamoduksista, retentiosta ja protentiosta, ruumiin intentionaalisuuden tarkasteluun: eletty ruumis on aina tässä ja nyt, ei koskaan menneisyyttä. Ruumiillinen kokemus on jatkuvaa tämänhetkisyyttä, mutta sisältää myös aiemmat ruumiin liikkeet ja asenteet. Liikkeen jokainen tapahtumahetki syleilee sen koko jatkumoa, muistaa yhä edeltävät liikkeet. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 161–162.) *Kopfbewegung*-performanssi rakentui juuri tämän kokemuksen varaan ajan tiedostamista tutkiessaan. Se keskittyi eletyn ruumiin kykyyn pitää aiemmat asennot ja liikkeet – edeltävän päänkäännöksen keston – läsnä kokemuksen tämänhetkisyudessa.

Merleau-Pontyn ajattelussa aika on olemassa, koska se on osa tilannetta, jolle ruumiillinen subjekti on omistautunut ja jossa mennyt ja nykyinen ovat horisontteja. Aika on, koska subjektilla on nykyhetki. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 492.) Hänen aikakäsityksensä korostaa kokemuksen tämänhetkisyyttä, aikaa elettyinä. Se ei ole, kuten Kantin ajattelussa, sisäisesti aistittu muoto tai subjektin ajattelema synteesi, tietoisuuden kohde tai idea, vaan ilmenee läsnäolon kentällä. Se ei levitäydy eteemme, vaan subjekti on aika, voima, joka pitää ajan koossa ja menneen ja tulevan toisistaan etäällä. Mennyt, nykyinen ja tuleva eivät Merleau-Pontyn mukaan silti ole toisistaan erillisiä akteja. Menneen paino tuntuu minussa, se on yhä siinä, käsillä olevana. Tuleva on intentionaalisuuden ankkuroitumista ennalta piirtyvään maailmani. Sitä ei ajatella, mutta se on jo siinä, niin kuin talo, josta näen vasta fasadin. Merleau-Ponty ajatteli, ettei aika virtaa lineaarisesti eteenpäin. Jokainen nykyhetki muuttaa kokemusta edeltävästä nykyhetkestä: se on yhä siinä, mutta menneeseen vajoavana ja siksi muuttuneena. Hetket eivät seuraa toisiaan olevina, vaan eroavat toisistaan. Siirtyessään menneiksi tapahtumat eivät silti lakkaa olemasta. Menneeseen tartutaan minun ja menneen välillä tihentyvän ajan kerroksen lävitse, kuten kivi nähdään veden läpi. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 483–488, 490.)

Phénoménologie de la perception -teos kritisoi ruumiillisen muistin sivuuttamista aikalaisajattelussa. Kuten myös Buhl-Kytösalmen *Kopfbewegung* taiteellisin keinoin osoittaa, mennyt tapahtuma on kokemus, jonka merkitystä ruumiillinen subjekti kantaa itsessään mutta joka koetaan aina nykyhetkestä käsin. (Merleau-Ponty 2008

[1945], 479–480.) Tietoisuus menneistä kokemuksista, kuten *Kopfbewegung*-teoksessa juuri hetki sitten suoritetusta liikkeestä, on osa ruumiillisen subjektin ajallista rakennetta. Ruumiin asennon muutoksen tiedostaminen on mahdollista suhteessa eletyn ruumiin aiempiin liikkeisiin ja asentoihin. Merleau-Pontyn mukaan mennyt taltioituu elettyyn ruumiiseen, jonka liikkeet ilmaisevat silloin ruumiin ajallista rakennetta. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 161–162.)

Buhl-Kytösalmen teosten pelkistyneisyys, niiden ”hitaus”, oli aihe, josta taiteilija ja kertoo keskustelleensa myös Paikin kanssa.⁵⁸ Paik pohti ajan kokemista ja videon ajallisuutta pari vuotta ennen Buhl-Kytösalmen *Kopfbewegung*-teosta kirjoituksessa ”Input-time and output-time”, jossa viittasi myös Husserlin sisäistä aikatietoisuutta käsitteleviin *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* -luentoihin. Videon ”pitkäveteisyys” oli Paikin mukaan väärinymmärrettyä. Editoimattomuudella erot-tauduttiin televisioviihhteestä ja pyrittiin säilyttämään esityksen aikarakenne video-nauhallakin. (Paik 1976, 98.)

Esitystapahtuman hetkellisyys ja ainutkertaisuus on piirre, johon Buhl-Kytösalmi usein viittaa kertoessaan taiteellisesta työskentelystään tai sen kontekstista. Vaikka kameralle esitetyt performanssit kiersivät näyttelyitä ja festivaaleja ”pysyvinä” videonauhoina, ne toteutettiin taiteilijan mukaan vain kerran.⁵⁹ Buhl-Kytösalmen tekemisen asenne lähenee 1960-luvun Fluxusta, johon Paik lähipiireineen muodosti suorahkon yhteyden. John Cagen tapahtuman käsitteen omaksunut liike korosti konserteillaan, festivaaleillaan sekä teatteri- ja ääniesityksillään pysyvyyden sijaan jatkuvaa muutosta. Fluxuksen kritiikki kohdistui myös taideteoksen määritelmään: taideteoksiksi miellettiin esineiden ja esitysten tavoin niin tapahtumapartituurit kuin teksti-, kuva- ja äänitaltioinnit. (Foster et al. 2004, 458–460.)

Buhl-Kytösalmi ei liiemmästi ollut kiinnostunut työskentelynsä systemaattisesta dokumentoimisesta, vaan keskittyi taiteen tekemisen tämänhetkisyteen. Videolle kuvatut esitykset olivat silti dokumentaation sijaan taideteoksia. Fluxukseen Buhl-Kytösalmen videoperformansseja yhdistää myös tekojen arkisuus. Kuten pään-kääntö tai käveleminen Buhl-Kytösalmen teoksissa, olivat Fluxuksen teokset usein yksinkertaisia tekoja, joita kuka tahansa saattoi toteuttaa (Foster et al. 2004, 456). Tekijyyttä tai taiteilijan roolin erityisyyttä toiminnan arkisuudella haastaneesta taidesuuntauksesta poiketen Buhl-Kytösalmi kuitenkin tarkasteli subjektiivista kokemusta ja minän erityistä suhdetta maailman.⁶⁰

⁵⁸ Buhl-Kytösalmi s.a., KG.

⁵⁹ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013; Buhl-Kytösalmi 7.9.2012, RN.

⁶⁰ *Fluxus Art-Amusement* -manifestissaan vuonna 1965 George Maciunas julisti, että taiteilijan tuli olla ”korvattava” ja taiteen kenen tahansa tehtävissä. Sen tuli olla helppoa, viihdyttävää, massatuotettua ja helposti saatavilla sekä vailla institutionaalista tai taloudellista arvoa. Taide ei saanut vaatia erityisiä taitoja tai harjoitusta, ja sen tuli pyrkiä eroon teatterillisuudesta yksinkertaisilla, ”luonnollisilla” esityksillä. (Ks. Maciunasin manifesti Foster et al. 2004, 458.)

Myös videoperformanssi *Rot-Weiß* (1979) keskittyi ruumiilliseen kokemukseen ja liikkeeseen tilassa. Buhl-Kytösalmi käveli pitkin punaisella ja valkoisella värijuuheaalla maahan piirrettyjä leveitä raitoja. Väriaineiden sekoittuessa toisiinsa niiden tarkkarajaiset muodot sotkeutuivat. Esityksessä voi löytää yhtymäkohtia esimerkiksi Paikin maalausperformanssiin *Zen for Head* (1962, Wiesbaden). Taiteilija maalasi päällään viivan lattialle asetetulle paperille versiona La Monte Youngin partituurista ”Draw a straight line and follow it”. Buhl-Kytösalmen performanssiesityksen yleisön joukossa taiteilijan mukaan oli puolestaan Paikin puoliso Shigeko Kubota, jonka muutama vuosi Paikin teosta myöhemmin esittämä *Vagina Painting* (1965, New York) on tulkittu myös abstraktin ekspressionismin maskuliinisuutta kritisoiivaksi eleeksi.

Rot-Weiß -teoksen tavoitteena oli syventyä toteutettavaan tekoon, hitaaseen, meditatiiviseen kävelyyn japanilaisen musiikin tahdissa.⁶¹ Paitsi taiteilijan omaan kehoonsa kohdistamana tarkkaavaisuutena, esityksessä todellistuvaa kokemusta voi ruumiinfenomenologiasta käsin ajatella myös ympäröivän todellisuuden tiedostamisena. Liikkuvan ruumiin intentionaalisuus on eletyn todellisuuden jatkuvaa paljastumista ja liike fenomenalisen tilan alkuperä. Merleau-Ponty korosti näin syntyvän tilan erityisyyttä, sen muotoutumista kytköksissä eletyn, maailmassa-olevan ruumiin ominaisuuksiin ja subjektin erityiseen tilanteeseen. Edward S. Casey painottaa, ettei motorinen intentionaalisuus Merleau-Pontyn kirjoituksissa ole sisäisen subjektiviteetin tai minän ilmaisua, vaan ruumiin kanssakäymistä ympäristönsä kanssa. Kyse on paikoista elettyinä, intiimeistä ja tarkkarajaisien sijaan avoimista paikoista, ruumiilla koetusta esiobjektiivisesta maailmasta (Casey 1998, 233–234). Havaitseva subjekti kytkeytyy ruumiillaan maailmaan ja sen olioiden järjestelmään. Sensorinen kenttä on ruumiillisen subjektin yhteys maailmaan ja kommunikointi maailman kanssa siksi samalla kommunikointia itsen kanssa (Merleau-Ponty 2012 [1947], 98; Merleau-Ponty 2008 [1945], 493).

Performanssiteoksessa esiintyjän liikkeen voi käsittää konstituoivan ja merkityksellistävän (esitys)tilaa. Merleau-Pontyn käsityksessä tila ei ole objektiivinen eikä mielen tuottama, vaan subjektiivista, fenomenalisen paikan rakentumista tilaa aktiivisesti asuttamalla: eletyn ruumiin liike on ilmaisevan ja suuntautuvan tilan alkuperä (Casey 1998, 231). Esiintyjä löytää oman tiensä tilassa liikkueensa vastavuoroisessa suhteessa ympäröivään; yleisöön, kameraan ja esitystilaan. Esitys on aktiivista maailmaan suuntautuvaa liikettä, mutta myös ympäröivän todellisuuden passiivista vastaanottamista. *Rot-Weiß* -performanssissa myös esityksen suoratoisto videolla oli osa taiteilijan ruumiillista kokemusta. Kontrollimonitorit väriviivojen kummassakin päässä toistivat taiteilijan liikkeet reaaliajassa.⁶² Ne mahdollistivat

⁶¹ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN.

⁶² Videoteknologia kehittyi näihin aikoihin nopeasti. Vuodesta 1976–1980 videoluokan työskentelyyn oli varattu ns. Pavilion (P5), josta työtilat vuonna 1980 siirtyivät Düsseldorfin taideakatemian tiloihin (huone 215). Aluksi työskenneltiin mustaval-

itsetarkkailun esityksen aikana ja esityksen muuttamisen spontaanisti esitystilanteessa, jolloin ”suhde tekemiseen säilyy tuoreena ja elävänä”, kuten Buhl-Kytösalmi *Taide*-lehden artikkelissa kuvaa (Deylitz 1979, 26).⁶³ Boylen mukaan videon suora-toisto sopikin hyvin ajan taidekäsitykseen, joka korosti lopullisen ja valmiin sijaan taideteosta prosessina (Boyle 1992, 68).

Rot-Weiss -videonauhalla vaaleanpunaiseksi sekoittuvat pigmentit muistuttavat esitystapahtuman ainutkertaisuudesta. Leikkaukset kerrostavat taiteilijan liikkeen myös osaksi toisenlaista poljentoa; kokovartalokuvien ja jalkoihin rajattujen lähikuvien vuorotellessa elävän esityksen ja kuvakerronnan rytmit lomittuvat toisiinsa. Liikkuva kuva tallentaa esiintyjän ruumiin liikkeen erityisyyden, mutta esitys myös muuntuu välittämisen käytännöissä. Kuviksi taltioiminen synnyttää Douglas Rosenbergin mukaan elävälle esitykselle ”mahdottomiakin ruumiita” muodostaen oman ainutkertaisen, alkuperäisen kokemuksensa (Rosenberg 2012, 3, 15, 23). Buhl-Kytösalmen varhaisissa videoteoksissa elävä esitys ja sen tallenne eivät muodosta toisiaan ulossulkevaa vastakohtaparia, vaan ovat kaksi erilaista tapaa tutkia ruumiillista kokemusta.

Ruumiillinen subjekti toimii fyysisen lisäksi kulttuurisessa maailmassa. Performanssissa esiintyjän liike toteutuu vastavuoroisessa suhteessa myös esityskontekstin kulttuurisiin käsityksiin ja arvoihin – sosiaaliseen horisonttiin, johon eletyn ruumiin liike Merleau-Pontyn mukaan avautuu. Buhl-Kytösalmi kyseenalaisti eksplisiittisen yhteiskunnallisen ja poliittisen taiteen mielekkyyden (Deylitz 1979, 26). Esiintymistä yleisölle lähes alastomana voi 1970-luvun Länsi-Saksassa kuitenkin pitää voimakkaan feministisenäkin eleenä. *Rot-Weiß* -esityksessä Buhl-Kytösalmen hiuksia peitti uimalakki ja vartaloa vain punainen väriaine, Stuttgartissa suurelle yleisöjoukolle esitettyssä performanssissa *Körper-Licht* vain teipein kiinnitetyt halogeenilamput. Kirjassaan *The Explicit Body in Performance* (1997) Rebecca Schneider luonnehti taiteilijanaisen paljastamaa ruumista feministisissä performansseissa näyttämönä, jolla esitetään sosiaalisia draamoja ja traumoja: ruumis on kulttuuristen käsitysten kulissi, mutta myös paikka niiden kriittiseen tarkasteluun (Schneider 1997, 6–7).

Ajan ja tilan yksilöllisen ruumiillisen kokemuksen tutkimista – paikantuneen, sukupuolittuneen ja seksuaalisen ruumiin erityisyyden esille tuomista – voi myös

koisella puolen tuuman laitteistolla. Vuonna 1977 videotuotantoon tarkoitettuun laitteistoon kuuluivat kannettavat puolen tuuman kameraputkikamerat (Vidicon ja Newicon), editointiyksikkö ja 3 mustavalkoista kuvantarkkailumonitoria sekä U-matic-videonauhuri Trinitron-monitorilla, U-matic-editointiyksikkö värimonitoreilla, 2 kannettavaa U-matic-kameraa värillisillä kuvantarkkailulaitteilla, mustavalkoinen ja värillinen trikkigeneraattori sekä aikavirhekorjain. (Rennert & von Wiese [toim.]1996, 17, 128.)

⁶³ Käsittelen elävän esityksen ja sen teknisen toisintamista suhdetta *Rot-Weiß* -teoksessa myös artikkelissa ”Performanssi, genre ja teknologia – Tallentamisen ja toiston haasteita” (Niemelä 2013).

Buhl-Kytösalmen teoksissa pitää poliittisena. Feministinen kehotaide horjutti oletuksia taiteilijan maskuliinisuudesta ja etäännytetystä, pyyteettömästä katseesta tekemällä näkyviksi ei-normatiivisia ruumiillisia subjekteja (Jones 1998, passim, ks. erit. 5–9). Naisruumiin asettaminen alttiiksi katseelle oli poliittista toimintaa. Liikkeen käsittäminen Merleau-Pontyn tavoin yhtäältä ympäröivän todellisuuden merkityksellistämisen tapahtumana, mutta myös ilmaisuna yksilöllisestä maailmasuhteesta antaa mahdollisuuden tarkastella ruumiin liikettä performanssiesityksessä aktiivisena suunnanottona suhteessa kulttuurisiin käsityksiin, jotka määrittelevät sukupuolittuneelle ruumiille sopivan toiminnan. Seuraavassa alaluvussa hahmottelen ruumiin liikettä vastarinnan välineeksi ja ehdotan eletyn ruumiin intentionaalisen liikkeen ja kyvyt lähtökohdaksi toimijuuden (*agency*) tarkasteluun.

Kumouksellinen kehonliike

Merleau-Pontyn mukaan niin kauan kun minulla on ruumiini, jonka kautta toimin maailmassa, tila ja aika eivät ole minulle pisteitä toistensa vieressä tai ajatteluni synteesi. Ruumiillinen subjekti ei ole tilassa ja ajassa tai ymmärrä niitä ajatteleamalla, vaan yhdistää ne ja sisällyttää ne itseensä. Tämän sisällyttämisen laajuus oli hänen mukaansa subjektin olemassaolon mitta. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 162.) Tämä ajatus lähtökohtanani hahmottelen seuraavissa analyyseissä toimijuutta Buhl-Kytösalmen teoksissa sukupuolittuneen ruumiin erityiseksi tavaksi asuttaa maailmaa.⁶⁴ Merleau-Pontyn ajattelussa eletty ruumis vuolee tilasta liikkeillään yksilöllisen merkitysten maailman ja toimintaympäristön. Vapaus on ruumiin voimaa asettaa itsensä tilanteeseen sekä vetäytyä siitä. Ruumiinfenomenologian feministiset uudelleenluennat kuitenkin osottavat, ettei tämä vapaus koske samoin ehdoin kaikkia.

Merleau-Pontyn mukaan liike on ruumiillisen subjektin maailmassa-olemisen tapa, ruumiillinen tyyli; tietoisuus ei ole ajatteleva minä, vaan kuten Merleau-Ponty luonnehti, ”minä kykenen” (ks. esim. Merleau-Ponty 2008 [1945], 159). Ruumiin kapasiteetista, sen tavoista, eleistä ja tyylistä, muotoutuu Diprosen mukaan se, mitä yksilö on suhteessa sosiaaliseen ja materiaaliseen maailmaan. Tapaa, jolla subjektilla on maailma, rajoittaa ruumiin hahmo, sosiaaliselle ja ruumiilliselle historiallemme erityiset tavat, eleet ja käyttäytyminen. Eletty ruumis evästää ruumiillisen toiminnan siksi myös kulttuuriselle tai tutulle taustallemme ominaisilla sosiaalisilla normeilla. (Diprose 1994, 104–106, 108.) Motorinen intentionaalisuus on maailman hahmottumista tai jäsentymistä toiminnassa, mutta myös maailma suuntaa yksilön toimintaa.

Ruumiinfenomenologian uudelleenluennoista käsin ruumiillista ilmaisua Buhl-Kytösalmen teoksissa voi tarkastella naista kontrolloivaa ja rajoittavaa normatiiv-

⁶⁴ Sukupuolesta ruumiillisena toiminnan tyylinä ks. Heinämaa 1996.

vista käyttäytymistä haastavana. Kirjassaan *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture* (2010) Carrie Noland osoittaa ruumiin liikkeen keskeisyyttä kulttuuristen käytäntöjen uudistamisessa. Aistiva, liikkuva ruumis, jossa kulttuurisesti määrittyvä käyttäytyminen ja elekieli ruumiillistuu, on subjektin rakentumisen perusta. Siksi ruumiin liike voi haastaa normatiivista käyttäytymistä uudenlaisin gesturaalisin rutiinein. (Noland 2009, 2–3, 6.) Nolandille ruumiillisuus on prosessi, jossa kulttuuriset käyttäytymismallit eletään ja muunnetaan yksilöllisiksi. Toimijuus on silloin voimaa muunnella niitä luovalla tavalla.

Buhl-Kytösalmi ei koe taiteellista tuotantoaan varsinaisesti feministiseksi. Nais erityinen näkökulma tuntuu monissa hänen teoksistaan silti vahvana. 1960-luvun lopulta lähtien feministiset kannanotot lisääntyivät taiteessa osana toisen aalon feminismin voimakasta nousua. Feminismeille tärkeitä aiheita oli tuotu teoksissa esille jo aiemminkin, mutta feminististä teoriaa ja politiikkaa ryhdyttiin Marsha Meskimmonin mukaan käsittelemään teoksissa eksplisiittisemmin vasta vuoden 1968 jälkeen (Meskimmon 1996, 12). Buhl-Kytösalmen teosten voi katsoa osallistuneen naisten asemaa koskevaan aikalaiskeskusteluun käsittelemällä stereotyyppisiä representaatioita ja naiselle varattuja rooleja, käyttäytymismalleja ja kauneuskäsityksiä. Tarkastelen seuraavassa videoteoksia *Pflaster / Haut* (1978) ja *Trip* (1982) sekä Düsseldorfin taideakatemiassa vuonna 1981 esitettyä performanssia *Rosa*, jossa nais erityinen problematiikka nousee Buhl-Kytösalmen varhaisessa tuotannossa nähdäkseen ilmeisimmin esille.

Erityisen kärkevä puheenvuoro naisen kehoon symbolisesti ja konkreettisesti kohdistuvasta (väki)vallasta vaikuttaa niiden lisäksi olleen videoteos *Blau-Grün-Rot* (1980), jonka sisällöstä ja käsittelytavasta saa viitteellisen käsityksen säilyneistä Polaroid-kuvista ja taiteilijan suullisesta kuvauksesta. Sen ilmeisesti viidestä otoksesta kolme kuvaa hiuksiaan eri väreillä pesevää taiteilijaa. Väleihin leikatuista otoksista ensimmäisessä kuva on rajattu taiteilijan alastomaan ylävartaloon. Buhl-Kytösalmi ajelee kainalokuoppiinsa kiinnittämään höyheniä lentokoneen äänen säestäessä jokaista höylänvetoa. Toinen otos kehystää kuvaan naisen biedermeiertyyliisiin rintaliiveihin puettut rinnat. Miehen kädet puristavat rintoja, kunnes verenpunainen massa pursuaa valkoisista liiveistä.⁶⁵ *Blau-Grün-Rot* -teoksen vahva symboliikka osoittaa Buhl-Kytösalmen kiinnostusta naisen asemaan liittyviin kysymyksiin, vaikka feministinen ote ei kaikissa hänen teoksissaan olekaan yhtä ilmeinen. Feministiseen taiteeseen, teoriaan ja politiikkaan hänen työskentelynsä kytkee silti oman sukupuolittuneen ruumiin altistaminen kameran tai yleisön katseelle.

Craig Owensin mukaan stereotyyppit kohtelevat ruumista objektina, joka on pidettävä ruodussa – nöyränä ja alistettuna. Ne kiistävät toimijuuden ja hajottavat ruumiin toiminnan paikkana ja kokoavat sen uudelleen epäyhtenäiseksi sarjaksi

⁶⁵ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN.

semioottisia eleitä ja asentoja. Stereotyyppi kirjoittaa ruumiin tiettyyn diskursiisiin, ottaa sen politiikan ja ideologian haltuun, kielellä ymmärrettäväksi. (Owens 1992, 194.) Merleau-Pontyn käsitys liikkeestä ruumiillisen subjektin ilmaisuna sekä ainutkertaisina, merkitystä kantavina eleinä antaa mahdollisuuden lähestyä poseerausta ja eleitä, niin ruumiin liikkeitä kuin liikkumattomuuttakin, teoksissa keinona käsitellä kriittisesti naisen asemaan liittyviä kysymyksiä. Buhl-Kytösälmen videoperformanssi *Pflaster / Haut* rakentui paljolti juuri stereotyyppisen feminiinisen käyttäytymisen (*compartment*) varaan. Rintakuvaksi rajatussa videokuvassa taiteilija peittää kasvojaan ihonvärillä laastarinauhalla kuin ehostaisi kasvojaan siroin kädenliikkeen peilin edessä. Naiselliset kaunistautumisen eleet kääntyvät videon jälkipuoliskolla väkivallanteoksi taiteilijan repiessä irti ihoon liimautuneet kaistaleet. *Pflaster / Haut* sisältää feministisestä taiteesta tutun naisellisuuden, kauneuden ja kivun yhdistelmän. Teko deformatiivisesti kauniit naisen kasvot, ja irti repeytyvän ihon vaikutelma on brutaali. Teos tuo esiin ulkonäkönormin väkivaltaisuuden.

Motorinen intentionaalisuus on keskeinen myös Sara Ahmedin ajattelussa. Suuntautuminen uudella tavalla muovaa subjektia tuodessaan näkyviin uudenlaisia maailmoita. Jotakin kohti oleminen tarkoittaa tietynlaista otetta maailmasta sekä siitä käsin avautuvia näkymiä ja näkökulmia. Ruumiiden toimintaa ohjaavat useasti toistetut liikkeet. Toistamalla liikkeitä ruumiit muotoutuvat niiden mukaisiksi. Toistuva liike voi Ahmedin mukaan olla myös ajattelun liikkettä. Suunnanotot ovat performatiivisia; ne riippuvat normeista ja konventioista, mutta ovat toiston aikaansaamia. Tietyn suunnan seuraaminen on sitoutumista, sosiaalinen panos. Toiset suunnat voivat olla merkkejä toistosta kieltäytymisestä, kapinaa ja vastarintaa, joka kertyy ja rakentaa uusia vaikutelmia. (Ahmed 2006, 15–18.)

Kaunistautuminen peilin edessä on varhaisimmista videoperformansseista viimeaikaisimpiin kulkeutunut topos, joka selittyy yhtä lailla videotekniikan mahdollistamalla suoratoistolla kuin videoon jo varhain yhdistetyllä peilimetäforalla.⁶⁶ Maa-laustaiteen buduaareissa ehostautuvien naisten kuvia uusintaessaan Buhl-Kytösälmen videoperformanssi asettuu osaksi paljon laajempaa kuvien vaellushistoriaa. Juuri tässä kehyksessä *Pflaster / Haut* -teoksen voi ajatella käsittelevän kulttuurisia käytäntöjä, jotka muovaavat ruumiillista ilmaisua sosiaalisissa ja historiallisissa konteksteissa sekä mahdollisuutta haastaa niitä sääteleviä ja luonnollistavia normeja.

⁶⁶ Rosalind Kraussin tulkinnan mukaan videon suoratoiston ominaisuus tuotti esiintyjästä peiliheijastuksen katsomassa omaa monitoroitua minää (Krauss 1976). Buhl-Kytösälmen aikalaistaiteilijoista sitä käyttivät esimerkiksi Marina Abramović (*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, 1975), Rebecca Horn (*Berlin Exercises in Nine Pieces: Exercise 8: Cutting one's hair with two pairs of scissors*, 1974) ja Sanja Iveković (*Make Up – Make Down*, 1976). Hyviä vertailukohtia uudemmassa kotimaisesta videotaiteesta ovat esimerkiksi Eeva-Mari Haikalan *Hattara* 2006 ja Heidi Romon *Make up your mind* (2002).

Keskustelu naista objektivoivista representaatioista käynnistyi taiteen ja elokuvan tutkimuksessa juuri 1970-luvulla. Huomio kohdistettiin muun muassa patriarkaalisesta taiteesta tai mainoskuvien miehistä katsetta (*male gaze*) implikoiviin esitystapoihin. Poikkeamalla ”feminiinisen” hentojen kaunistautumiseiden konventiosta *Pflaster / Haut* viittoilee kulttuurisissa kuvastoissa velvoittavien kauneusihanteiden haitallisuuteen. Buhl-Kytösalmen videolla laastari ei suojaa vaan satuttaa. Merleau-Pontyn mukaan subjekti avautuu oman kokemuksensa ulkopuolelle omaksuen sosiaalisen horisontin; olemassaoloni kantaa silloin eteenpäin kollektiivista historiaa (Merleau-Ponty 2008 [1945], 503). Kulttuurisesti konventionaalisten käyttäytymismallien passiivisen omaksumisen sijaan *Pflaster / Haut* -teoksen teko on niiden aktiivista toisintoistoa.

Toimijuus saatetaan Diprosen mukaan evätä kaventamalla ruumiilliselle subjektille tarjolla olevia tapoja avautua maailmaan. Maailmaan suuntautuvan toiminnan estäminen objektivoi ruumiillisen olemisen tavan, pelkistää subjektin olemaan maailmassa asian tavoin.⁶⁷ Vapautta – Merleau-Pontyn käsityksen mukaisesti avoimuutta maailmalle – rajoittaa Diprosen mukaan suvaitsemattomuus tietyille eletyn ruumiin tyylille, käyttäytymiselle tai kapasiteeteille. (Diprose 1994, 107.) Feministiteoreetikko Iris Marion Young kritisoi Merleau-Pontyn sivuuttavan naisena olemisen erityisyyden. Eletyn ruumiin maailmasuhteen kuvaus olettaa universaalisen subjektin. Naisen olemassaolo on Youngin mukaan patriarkaalisesta yhteiskunnan ehdollistamaa ja rajoittamaa ruumiillista käyttäytymistä, eletty kokemus olemisesta yhtä aikaa subjekti ja objekti. Feminiininen ruumiillinen käyttäytyminen, liikkuvuus ja tilallisuus tuovat hänen mukaansa esiin tämän transsendentin ja immanentin olemisen jännitteen. (Young 1989, 54–55, 58.)

Youngin huomio naisen ruumiin rajallisesta liikkeestä patriarkaalisesta kulttuurin säätelemässä tilassa auttaa tarkastelemaan myös Buhl-Kytösalmen *Rosa*-performanssia naisen asemaan kohdistuvana kannanottona. Düsseldorfin taideakatemian tiloissa esitetty performanssi käsitteli kaunistautumista ja katseen kohteena olemista. Taiteilija käveli hempeän vaaleanpunaisessa voimisteluasussa ja reisien yläosaan ulottuvissa sukissa läpi parfymoidun tilan. Ääninauhalta kuului ehostautumisohjeita ja miesvalokuvaajan ohjeita kameralle poseeraavalle naismallille. Kahdella jalustalla monitoreilla pyöri sarja stillkuvia taiteilijasta juhlameikissä ja koruissa: Buhl-Kytösalmi poseerasi niissä viettelevästi kylpyammeessa, alastomana ja ylellisessä juhla-asussa, kameran kiertäessä intiimin läheltä. Kolmannella jalustoista oli valkoinen kani. Esitystilaa läpi tuskin näkyvin liikkein etenevän naisen monotoninen kehonkieli rakensi rajun vastakohdan stillkuvissa vääntelevän vartalon keimaileville poseerauseleille.

⁶⁷ Merleau-Pontyn ajattelussa asia on jokin, joka ei tiedä, joka ei subjektin (*for-itself*) tavoin kykene merkityksenantoon (Merleau-Ponty 2008 [1945], 140).

Rosan poliittisen sisällön ytimeksi voi lukea ankaruuden, joka hallitsee ja rajoittaa naisen ruumiin liikettä tilassa. ”Throwing like a Girl” -esseessään (1989) Young osoitti, miten naisen ruumiillista olemassaoloa määrittää fysiologisen ruumiin sijaan yksilön asuttama tila: ympäröivät sosiaaliset, kulttuuriset ja taloudelliset olosuhteet, jotka ehdollistavat ruumiin liikettä tilassa. Miehestä poiketen nainen liikkuu Youngin mukaan pienin askelin, välttää liikkueessaan ulottamasta jäseniään tilassa eikä etsi suuntautuvalla liikkeelle tukea koko ruumiista. Sukupuolten väliset erot ruumiin liikkeissä eivät Youngin mukaan johdu fyysisestä lihasvoimasta tai ruumiin motorisista kyvyistä, vaan kulttuurisidonnaisista tavoista käyttää ruumista, opituista sukupuolittuneista ruumiillisista tyyleistä. Naisen motorinen intentionaalisuus, ruumiillinen suuntautuminen maailmassa, on Youngin mukaan ”estynyttä intentionaalisuutta”, kulttuurisesti evättyä kykyä hyödyntää ruumiin täyttä tilallista potentiaalia. Young hahmottaa naisena olemisen suuntautumiseksi kohti tehtävää, mutta pidättäytymiseksi samanaikaisesti sen täydellisestä suorittamisesta. (Young 1989, 52, 56–59.)

Kulttuurin naisille sallima toiminnan tila oli tärkeä aihe jo varhaisessa feministisessä teoriassa Virginia Woolfin *Oma huone* -esseestä (1929) naisen tilanetta koskeviin huomioihin Simone de Beauvoirin *Toinen sukupuoli* -teoksessa (1949). Se oli tarkastelun kohteena myös modernistisen maalaustaiteen analyyseissa Griselda Pollockin *Vision and Difference* -kirjassa. Pollock osoitti eroja julkisen tilan kuvaustavoissa naisten ja miesten teoksissa: modernin kaupungin julkisessa tilassa vapaasti flaneeraavista miehistä poiketen naisten maalauksissa toistui yksityiset ja suljetut kodin ja kotityön tilat, kuvatilat, ahtausta sekä julkisen tilan etäisyys ja saavuttamattomuus. Pollockin mukaan ne heijastivat sukupuolittuneita etuoikeuksia modernin ajan yhteiskunnan valtarakenteissa, jossa naisen, ja taiteilijanaisen, toiminnan puitteet olivat rajattuja (Pollock 1988, ks. erit. 56–63.) Pollockin tavoin Young tarkasteli naista ympäröivää tilaa rajallisena tilana, jonka ulkopuolelle ei ollut soveliaista liikkua (Young 1989, 57, 62–63).

Rosa-performanssin kytkee Pollockin ja Youngin analyyseihin naisen äärimilleen rajattu liike tilassa. Se antaa esitysmuodon Youngin kuvaamalle patriarkaalisen järjestyksen tuottamalle epäröivälle ja epävarmalle ruumiille. Youngin sukupuolieroa korostavassa näkemyksessä naisen olemassaolo oli kulttuurisesti opittu kokemus oman ruumiin haavoittuvuudesta ja kykenemättömyydestä, immanenssin väistämättömästä taakasta. Toisin kuin Merleau-Pontyn kuvaama ruumiillinen subjekti, joka suuntautuu vapaasti maailmaan ja sovittaa kykynsä sen tarjoamiin mahdollisuuksiin, naisen olemassaolo on Youngin mukaan immanenssin tukahduttama. Se projisoi tavoitteen, mutta epäröi sen suorittamisessa ja häilyy siksi loputtomasti subjektin ja objektin rajalla. (Young 1989, 57–61.) Liikkeen liioiteltu vaivalloisuus konkretisoi *Rosa*-performanssissa kaksi Youngin erittelemistä naisen liikkuvuuden modaliteeteista; naisen kyseenalaisen transsendenssin ja epäjatkuvan

yhteyden ympäröivään tilaan (ks. Young 1989, 58). Naisen ja maailman välillä on halkeama, Diprose kirjoittaa. Naisruumis ei muiden ruumiiden tavoin aseta maailmaa vaan on siitä etäällä. Hänen mukaansa se on olemassaolon tapa, joka eristää maailmasta, toisista ja itsestä. (Diprose 1994, 108.)

Monitoreilla näkyvät ammeessa poseeratut otokset, ääninauhan kuvausessio ja kameran sulkimen äänet kohdistavat *Rosan* kriittisyyden myös naista objektivoiviin muotikuviin. Kuten Pollockin tarkastelemissa 1800-luvun lopun maalauksissa, *Rosan* stillkuvissa kuvatila on ahtaaksi rajattu. Niistä joissakin nainen tähyilee ammeesta teatterikiikareilla kuvatilaa ulkopuolelle samanaikaisesti katseen subjektina ja teon taltioivan kameran katseen kohteena. Pollockin mukaan naiselle sallittuja tiloja 1800-luvun maalauksissa eivät osoittaneet vain tilat, joita taiteilijanaiset representoivat, vaan myös teosten esitystavan välittämä kokemus eletystä tilasta ja naisen paikantuneisuudesta kuvan tilassa (Pollock 1988, 62–63, 66). Apean pelkistetyllä kehonkielellä Buhl-Kytösalmen *Rosa* kiteytti yhteiskunnan naiselle tarjoamien tilojen ja roolien rajallisuuden. Sosiaalisen historian ja aiemman ruumiillisen kokemuksen säätämä ruumiin hahmo vaikuttaa Diprosen mukaan siihen, millaiseen projektiin tartumme. Projekti toteutetaan ruumiin liikkuvuuden rajoissa, projisoimalla ruumiin hahmo maailmaan toteutettavan tehtävän edellyttämällä tavalla. Ruumiilliselle subjektille mahdollisia projekteja määrittää siten sekä toteutettava tehtävä että ruumiin hahmo. (Diprose 1994, 105, 107.) Suuntautumista tilassa ja erilaisia etäisyyden ja läheisyyden suhteita muovaavat myös sukupuoli tai luokka, jotka vaikuttavat siihen, mitä tulee näkyvillemme. (Ahmed 2006, passim).

Seuraamamme väylät sulkevat Ahmedin mukaan ulos tilat, joita emme asuta. Uuden suunnan ottaminen avaa kuitenkin uusia maailmoita ja uusia mahdollisuuksia. (Ahmed 2006, 19.) Diprose käsittää ruumiin potentiaalisuudeksi tiettyssä maailmassa: koska olen ruumiini, on liikkuvuus se, miten maailma minulla on. Ruumiin hahmon projisoiminen maailmaan on suuntautumista tulevaan, jonka eletyn ruumiin toiminta konstituoit ja aktualisoi. Se on siksi valinnan mahdollisuus. (Diprose 1994, 105–106.) Liike voi antaa ympärilläni muodon myös kuvitteelliselle tilanteelle (Merleau-Ponty 2008 [1945], 128). Maailma ei vain sisälly yksilön elettyyn tilaan, vaan muuttaa samalla ruumiin hahmoa (Diprose 1994, 105). Eletyn ruumiin liike on erityisen ruumiillisen ja kulttuurisen historian tuottama kykyjen kokonaisuus, joka mahdollistaa maailmaan suuntautuvan toiminnan.

Buhl-Kytösalmen videoperformanssi *Trip* välittää vastaavanlaisen kokemuksen naisen ruumiin liikkeen rajallisuudesta ja toiminnan puitteiden ahtaudesta. Se käynnistyy lähikuvalla aistillisesti liikkuviin, punattuihin huuliin ja vaihtuu siten ahtaasti rajattuun kasvokuvaan kyljellään makaavasta naisesta juhla-asussa ja -kampauksessa sekä näyttävisissä koruissa. *Rosan* stillkuvien tavoin *Trip* sallii katsojan tulla intiimin lähelle videokuvan voimakkaasti ehostettua naista. Naisen passiivisuutta korostaa kaulalle ja poskelle asetettava märkä sätkivä kultakala. Tilanteen



Kuvat 18 a–b. Mervi Buhl-Kytösalmi, *Trip*, 1982, stillkuvia. Kuva: Kansallisgalleria, AV-arkisto.

epämukavuudesta huolimatta nainen hillitsee kehonkielensä ilmeen värähtämättä. Videon näyttävästi puettu nainen on foucault’lainen vallan kesyttämä ”kuuliainen ruumis” (*docile body*), määrätietoisien valmennuksen tuottama tarkoitukseensa soveltuva kone, jonka ”asentoja on vähitellen kohennettu ja pikku hiljaa harkittu pakonalaisuus on levinnyt ruumiin jokaiseen osaan, ottanut sen haltuunsa, taltuttanut koko ruumiin, tehnyt sen jatkuvasti käyttökelpoiseksi” (Foucault 2014 [1975], 185). Buhl-Kytösalmen teoksessa tottelevaisuutta sävyttävät kuitenkin ironialla Helen Merrillin leikkisien ja melankolisten laulujen *Anything goes*, *Lilac wine* ja *Mountain high, valley low* lyriikat.

Trip on versio Weversin kanssa tehdystä videoteoksesta *Ursulas Mund 2* (1981), jossa vuorottelevat hymyilevät huulet ja lumisadepallojen miniatyyriveistosten kitsch: Amsterdamin kuninkaallinen palatsi, Alsacen La petit Venicen pittoreskit talot, purjeveneet, satuhahmot sekä eläinäidit lapsineen. Huulipunat pyöreät huulet voi tulkita myös naisen seksuaalisuuteen viittaavaksi merkiksi. Naisen viettelevä hymy rinnastuu *Ursulas Mund 2* -teoksessa vapaa-ajanvieton, turistikohdeiden sekä villien, kesytettyjen ja vangittujen eläinten kuviin. Teoksessa naisen ruumis ja seksuaalisuus assosioituvat huvittelun ja vapaa-ajan kuvastoihin, joiden tunnelmaa sävyttävät kuitenkin nopeat leikkaukset ja aggressiivinen ääniraita.

Myös *Trip*-videon kriittisyys on parodioivaa. Seuraavissa otoksissa kultakala pyörii naisen suussa kiiltäväksi punattujen huulien välissä. Merrillin romanttisten laulujen säestämä nainen ja kalan absurdi erotiikka karnevalisoi naisruumiin halun kohteeksi asettavan katseen. Videoteoksissaan Buhl-Kytösalmi tavoitteli usein juuri kauneuden ja kuvottavan yhdistelmän tuottamaa vaikutelmaa.⁶⁸ *Trip*-teoksen nainen mukautuu ruumiinsa objektivoivaan katseeseen, mutta torjuu sen samanaikaisesti irvokkain teoin.

⁶⁸ Buhl-Kytösalmi 7.12.2013, RN.

VIII Sedimenttejä ja solmukohtia

Vuonna 1939 ilmestyneen *Studies in Iconology* -teoksen alussa taidehistoriotsija Erwin Panofsky demonstroi hatun noston eleellä kolmiportaista ikonologista menetelmää. Sen tulkitseminen tervehdykseksi havainnollisti kuva-analyysin eri vaiheita: esi-ikonografinen kuvaus identifioi aiheen (hatun nosto ja tapa, jolla se toteutetaan), ikonografinen analyysi tunnistaa sen konventionaalisen merkityksen (tervehdys) ja ikonografinen tulkinta päättelee eleen merkityksen (opittu kulttuurinen käytäntö). (Panofsky 2010 [1972], 3–8.) Panofskyn valitsema sanaton ele edustaa W. J. T. Mitchellin mukaan koko ikonologista paradigmaa, kohtaamista kuvan kanssa. Panofsky rinnasti eleen länsimaiseen historiamaalaukseen, jossa ruumis välittää kerronnallisen tai allegorisen merkityksen. Teosta katsoessamme reagoimme toisin sanoen siihenkin, mitä siinä ei ole, johonkin kuvan ulkopuoliseen ja näkymättömissä olevaan. (Mitchell 1994, 25–27.) Tässä luvussa tarkastelen ruumiillista ilmaisua silloin kun taiteilija esityslähtöisessä teoksessa ei kohteliaan tavan mukaan nostakaan hattua, vaan esimerkiksi liimaa pääläelleen tahmeaa sokerivaahtoa, kuten Eeva-Mari Haikala videoperformanssissa *Hattara* (2009), tai kun liikkuva kuva paljastaa esiintyjän kehonkielestä myös tahattomia tai hallitsemattomia liikkeitä, kuten Minna Suoniemen videoteos *Monster* (2004).

Haikalan ja Suoniemen 2000-luvun videoperformanssit liikkuiivat usein konventionaalisen elekielen sijaan absurdien tekojen tai vaikeasti kategorisoitavan ruumiin liikkeen alueilla. Niiden määrätietoinen tottelemattomuus, sisäistetty mutta artikuloimaton feminismi oli se, mikä alun perin kiinnitti niissä huomioni ja käynnisti koko tutkimukseni kiinnostuksen esityksen toisintamiseen ja eleisiin liikkuvassa kuvassa. Performanssiesityksen tuottamaa kokemusta on toisinaan vaikea sanallistaa ja tuoda jaetun merkityksenannon piiriin. Liikkuva kuva taltioi ja toistaa eleiden repertuaareja ja asettaa tarkasteltavaksi ruumiillisen ilmaisun erityisyyden. Se myös paljastaa ruumiin liikkeitä stereotyyppisten tai merkitykseltään sopimuksenvaraisten eleiden ulkopuolella. Myös maalatuissa tai valokuvatuissa henkilö- ja muotokuvissa ruumiillinen ilmaisu artikuloi merkityksiä hienosyisin tavoin. On silti hankala osoittaa, mihin vaikutelma kuvasta tarkalleen ottaen perustuu (Kuusamo 2008, 16–17, 33).

Haikalan ja Suoniemen videoteosten skenaario on usein pelkistetty; niissä tapahtuu hyvin vähän: videoteokset taltioivat yksinkertaisia, lyhytkestoisia tekoja neutraalia taustaa vasten. 1990-luvun kerronnallisemman videotaiteen jälkeen ne

palasivat korostuneesti sanattomaan ja ruumiilliseen ilmaisuun. Monet Haikalan ja Suoniemen videoperformansseista muistuttavatkin varhaisia 1960- ja 1970-luvuilla työhuoneilla tai yksityisissä tiloissa kuvattuja teoksia, joissa kameralle esitetään jokin yksinkertainen teko tai pelkistetty ruumiinliike: Bruce Nauman kävelemässä liioitelluin liikkein lattialle piirretyllä neliöllä (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968), Lynda Benglis vääntelemässä kameralle kasvojaan (*On Screen*, 1972), kamera seuraamassa tanssivia sormia Yvonne Rainerin lyhytelokuvassa *Hand* (1966) tai kuvaamassa ylhäältä käsin Ulrike Rosenbachia pyörimässä kellohameessa ympyrää (*Tanz für eine Frau*, 1975). Haikalan ja Suoniemen teoksissa liikkeet ja ruumiin muodot nousevat reliefin tavoin esiin videokuvan kehystämistä yksinkertaisista puitteista.

Teosten tottelemattomuus on toisaalta myös helppo paikantaa: niissä käyttäytymään aikuiselle naiselle täysin sopimattomalla tavalla: leikitään ruualla, kiukutellaan lapsekkaan raivoisesti tai näytetään naisen ruumis peittelemättä ja läheltä juuri sellaisena kuin se on. Niiden feminismi on sellaista, jota Hélène Cixous 1970-luvulla julkaisemassaan kirjoituksessa ”Medusan nauru” hahmotteli naiskirjoituksena – paluuta ruumiiseen, mutta sen haltuunottoa ja itsemäärättelyä. ”Naistekstit suku(elim)ineen kaikkineen eivät miellytä, vaan pelottavat ja inhottavat lukijoita.” (Cixous 2013 [1975], 35–38.) Hyvä esimerkki tästä on ikääntymistä ja kauneuden katoavuutta käsittelevä Suoniemen videoperformanssi *Monster*. Nainen astelee kameralle eteen, poseeraa, kohentaa kampaustaan ja ravistelee sitten päättään rajusti puolelta toiselle. Hidastuskuva paljastaa holtittomasti vellovan kasvojen lihan ja muodottomina heiluvat huulet ja palautuu liikkeen pysähdyttyä naisen vietteleväksi hymyksi. Suoniemen hirviönainen on itsevarma ja kohtalokas.

Keskeiseksi Haikalan ja Suoniemen teoksissa voisi ajatella ruumiin yksilöllisen ilmaisun ja kulttuurisesti omaksuttujen käyttäytymismallien keskinäisen suhteen. Merleau-Pontyn fenomenologiassa yksilön olemisen tyyliä, maailmasuhdetta ja sitä ilmaisevaa ruumiin liikettä muovaavat ympäröivät kulttuuriset mallit, jotka eivät silti yksin selitä käyttäytymistä. Yksilöön yhtä aikaa biologisruumiillisena, historiallisena ja kulttuurisena on sittemmin kiinnitetty runsaasti huomiota. Esimerkiksi filosofi Arnold Berleant puhuu ”enkulturoidusta ruumiillisuudesta”, ruumiista, joka muovautuu osana moninaisten kulttuuristen suhteiden kudelmaa ja joka eletään ruumiin muodoissa ja rakenteissa. ”Pelkkää” ruumista tai ruumiillisuudesta erillistä mieltä ei ole, vaan ruumiillisuus jäsenyy suhteessa historiaan, kulttuuriin ja elettyyn kokemukseen. (Berleant 2004, 88.)¹ Amelia Jones korostaa ruumista paikkana, jossa tuotamme itsemme sosiaalisena ja jossa yksityisen ja julkisen alueet artikuloidaan (Jones 2006, 19, 23).² Jatkan tässä luvussa toimijuuden ruumiillisuuden tarkastelua pohti-

¹ Berleant erottaa ruumiin (*body*) ruumiillisuudesta (*embodiment*). Jälkimmäisessä merkitys on hänen mukaansa koettua: kulttuurisia merkityksiä ei tiedosteta, vaan omaksutaan osaksi ruumistamme (Berleant 2004, 83–84).

malla, millä tavoin Haikalan ja Suoniemen teosten voi ajatella vastustavan, varioivan ja uudistavan kulttuurisesti omaksuttuja ilmeitä, eleitä, asentoja tai liikkeitä.

Panofskyn eelen tulkintaa havainnollistaneessa hatunnoston esimerkissä katse kohdistuu johonkin tulkittavissa ja tiedettävissä olevaan, ruumiin liikkeen vielä muodottomaan ainekseen. Panofskyn aikalaisen Edmund Husserlin ajattelussa muodon tai merkityksen antaminen aistimusainekselle oli tarkasteltuja kohteita konstituivaa mielen toimintaa, tietoisuuden intentionaalisuutta. Haikalan ja Suoniemen videoperformanssien normatiivisesta poikkeavaa käyttäytymistä ja kehonkieltä voi sen sijaan ajatella vastastrategioiksi, joilla kieltäydytään mukautumasta ruumiillisen toiminnan kulttuurisesti säädeltyyn muottiin tai asettumasta objektiksi tietävälle ja kategorisoivalle katseelle. Tarkastellessaan eleitä ja kieltä Merleau-Ponty hahmotteli myös ajatusta toisen ruumiin ilmaisun ymmärtämisestä omalla ruumiillani. Eleiden ymmärtämisen tapana se ei niinkään ole etäältä katsomista, ja kyseenalaistaa samalla ajatuksen eleiden täsmällisistä, sopimuksenvaraisista merkityksistä. Haikalan ja Suoniemen videoperformansseissa kuvattujen tekojen epämukavuuden ja konventionaalisen elekielen säröilyn voi ajatella vetoavan katsojaan ruumiillisesti.

Ajatus kulttuurisista konteksteista ja ajanjaksoista puitteina, joissa eleillä ilmaiseminen on yhdenmukaista, ei jätä tilaa eroille tai ristiriidoille niiden sisällä – kehonkielen yksilölliselle varioinnille. Carrie Nolandin mukaan eleet ovat motorisia ilmiöitä ja siksi osa luonnollista maailmaa, mutta yksikköinä tarjolla olevissa, merkityksellisissä visuaalisissa muodoissa ne kuuluvat myös kulttuuriin. Elehtimällä kulttuuriympäristön merkitykset kirjoittuvat ruumiisiin, ruumiillistuvat ja muuntuvat. (Noland 2009, 206.) Liikkuva kuva kehystää esiintyjän ruumiin katsottavaksi erityisin tavoin ja ylittää usein myös fysiologisen havaintokyvyn. Eleiden tarkastelun rajaaminen merkityksiltään pysyviksi tai sopimuksenvaraisiksi saattaa silloin jättää tavoittamatta jotakin teoskokemukselle keskeistä, eikä selitä vakkapa siirtymiä tunnetilaa ilmentävästä eleestä toiseen. Merleau-Pontyn eleitä ja kieltä koskevissa kirjoituksissa ruumiillinen ilmaisu on sen sijaan pikemminkin performatiivista, uusien merkitysten jatkuvaa tuottamista valmiiden merkitysten toiston sijaan.

Taidehistorioitsija Altti Kuusamo kirjoittaa yhden kasvojen merkkisysteemin erikoisimmista piirteistä olevan sen, että ”se on rakennettu suoraan ’luonnon iholle’, kasvojen fysionomiaan, mutta kulttuuri käyttää, viljelee sitä.” Ilmeet mukautuvat ”huomaamatta siihen kasvojen kielipeliin, jota ympärillämme pelataan”. (Kuusamo 2008, 27.) Ruumiillisen olemassaolon suhde kulttuuriin oli Merleau-Pontyn moto-

² Jones (1998; 2006; 2008) on arvostellut useissa yhteyksissä ruumiillisuuden sivuuttamista taidehistorian tutkimusperinteessä. Hänen mukaansa kantilainen idealistinen estetiikka oli keskeisellä sijalla oppialan muotoutuessa, ja taiteen esteettistä autonomiaa painottanut taideteoria vaikutti vielä myöhempikiinkin taidehistorioitsijasukupolviin. Ruumista alettiin tarkastella merkityksen lähteenä, perustana ja kehyksenä Jonesin mukaan vasta 1990-luvulla. (Jones 2008, 151, 161.)

rista intentionaalisuutta käsittelevissä kirjoituksissa olennainen filosofisen kiinnostuksen kohde. Jo *Phénoménologie de la perception* -teos tarkasteli ruumista yhtä aikaa sekä biologisena organismina että inhimillisenä olemassaolona. Tarkastellessaan luonnon ja kulttuurin vaikutuksia ruumiillisen subjektin ilmaisussa Merleau-Ponty palasi toistuvasti inhimillisen käyttäytymisen kytköksiin biologisiin prosesseihin (ks. esim. Merleau-Ponty 2008 [1945], 97–98). Selvitän seuraavassa ensin Merleau-Pontyn käsitystä eleistä kommunikoivina ja tarkastelen lopuksi ruumiillista ilmaisu Suoniemen ja Haikalan teoksissa.

Luonto ja kulttuuri

Noland pitää yhtenä Merleau-Pontyn eleiden kuvauksen radikaaleimmista puolista hänen tapaansa kyseenalaistaa konventionaalisen ja luonnonmukaisen ero, joka oli vaikuttanut filosofiassa 1700-luvulta lähtien. Jopa refleksit olivat Merleau-Pontyn käsityksessä automaattisen ruumiillisen reaktion sijaan mukautumista erityisiin tilanteisiin; merkityksenannon esiaste ja suuntautumista kohti tiettyä käyttäytymistapaa. (Noland 2009, 57.) Merleau-Ponty käsitti ruumiin ilmaisevaksi tilaksi ja ilmaisevan liikkeen alkuperäksi. Fysiologinen ruumis mahdollistaa tottumusten muodostumisen. Ruumiin toimintaa eivät silti ohjaa vaistot, vaan biologinen ja inhimillinen olemassaolo tasatahdissa. Merleau-Pontyn mukaan ruumiin toiminta ylläpitää toisinaan elämää ja asettaa ympärilleen biologisen maailman, toisinaan se taas muovaa perustoiminnoistaan ”figuratiivisen merkityksen”. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 169, 185.)

Merleau-Pontyn ajattelussa eleet ovat intentionaalisia ja kytkevät siksi toisiinsa luonnollisesti annetun ruumiin ja eksistentiaalisen, kulttuurisen tilanteen. Eleet eivät ole biologisia välttämättömyyksiä sen enempää kuin kulttuurin tuottamiakaan, vaan sosiaalinen ilmentymä ruumiin esipersonallisesta, biologisesti ohjautuvasta tavasta tarrautua olemiseen. (Noland 2009, 56.) Luonnon ja kulttuurisen maailman yhteensulautumisen – biologisen sublimoitumisen yksilölliseksi olemisen tavaksi – mahdollisti Merleau-Pontyn filosofiassa kokemuksen ajallinen rakenne. Menneen ja tulevan horisontti merkityksellistää menneen ja sisällyttää sen olemiseemme. Habituaalinen ruumis vaikuttaa siihen, millaisena suhde maailmaan koetaan. Tämänhetkisessä kokemuksessamme vaikuttavat ”hankitut maailmat”, aiemman kokemuksen kerrostamat merkitykset sekä omaksutun tiedon ja mentaalisten prosessien ”sedimentit”. Tietoisuuden ytimessä on maailman yhtä aikaa kerrostunut ja spontaani rakenne. (Merleau-Ponty 2008 [1945], 95, 97–98, 149–150.)

Noland näkee yhtenä Merleau-Pontyn filosofian keskeisenä antina motoristen responsien käsittämisen sosiaalisina ja historiallisina. Merleau-Ponty asetti historian hänen mukaansa syvälle hermojärjestelmiin paikkana ajan kuluessa muotoutuneille, kulttuurisesti määrittäneille ”kykenemisilleni”. (Noland 2009, 66.) Kirjas-

saan *Volatile Bodies* (1994) filosofi Elisabeth Grosz kyseenalaisti kahtiajaon materiaaliseen ruumiiseen ja kulttuurisiin ja historiallisiin representaatioihin korostaen niiden välistä liikettä. Ruumiit ovat jatkuvasti muotoutuvia kulttuurin tuottamisen ehtoja. Niiden ”luontoon” kuuluu Groszin mukaan orgaaninen avoimuus kulttuuriselle täydentymiselle, ontologinen ”keskeneräisyys” ja siten mukautuvaisuus sosiaaliselle jäsentymiselle. (Grosz 1994, x–xi.)

Ruumiin fysiologinen toiminta, kuten silmien siristäminen kirkkaassa valossa, voi Merleau-Pontyn mukaan saada myös itsemme ulkopuolelle viestittävän figuratiivisen merkityksen (Merleau-Ponty 2008 [1945], 225). Edellisissä luvussa keskityin käsitykseen ruumiin liikkeestä elämismaailmaa merkityksellistävänä. Merleau-Ponty tarkasteli eleitä lisäksi kommunikoivina, suuntautumisenä subjektiivisen maailmaan. Erityisesti myöhäistuotannossa kiinnostus kohdistui merkityksenantoon ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Vuonna 1952 Merleau-Ponty selitti tuolloiseksi tavoitteekseen avata symbolista järjestystä ja sen instituutioiden aluetta ja selittää yksilön suhdetta kulttuuriin ja historiaan (Merleau-Ponty 1964 [1962], 9). Jo ruumiin ilmaisu ja puhetta käsittelevä luku *Phénoménologie de la perception* -teoksessa tarkasteli ruumiillista ilmaisu suhteessa yhteisölliseen olemassaoloon.

Merleau-Pontyn mukaan eleen tai kielen merkitys ei ole elementeissä, joista ne rakentuvat, vaan jaetussa intentiossa. Esimerkiksi kuulija ymmärtää puhutun lauseen seuraamalla sen osoittamaa suuntaa. Kieli edellyttää kuulijalta kuullun luovaa kertaamista ja johtaa meidät ajatteluun, joka ei enää ole omaamme. (Merleau-Ponty 1964 [1962], 7–8.) Eleen merkityksen ymmärtäminen selittyi samankaltaisella tavalla. *La Conscience et l'acquisition du langage* -luennoillaan Merleau-Ponty selvensi käsitystään ilmaisevista eleistä tarkastelemalla liikkeen imitoimista. Ruumiin liike on maailman objekteihin kohdistuvaa tietoisuutta, eikä toisen ihmisen eleen omaksuminen siksi ole vain sen toistamista omalla ruumiilla, representaatiota, vaan liikettä motivoineen päämäärän omaksumista, toisen ruumiillisen tyylin ymmärtämistä. Se on samalla toisen tunnistamista omalla ruumiilla. Eletty ruumis on siksi väline ymmärtää toisen ihmisen käyttäytymisen tapaa ja kokemusta. Liikkeen imitoiminen edellyttää myös oman ruumiin ymmärtämistä motoriseksi subjektiksi, voimaksi toteuttaa merkityksellisiä eleitä. Filosofi Max Scheleriltä Merleau-Ponty lainasi ajatuksen toisen tavoittamisesta ainoastaan ilmaisevassa manifestoivuudessaan; ilmaisun takana ei ole tietoisuutta (Merleau-Ponty 1991 [1964], 32–36, 40, 42–43, 47).

Suzan Kozel on pohtinut toisen subjektiivisen kokemuksen fenomenologisen kuvaamisen mahdollisuuksia. Hänen mukaansa se tarkoittaa jaettua tietoa, toisen kokemuksen suodattumista kahden ruumiin kautta (Kozel 2007, 56–59). *Phénoménologie de la perception* -teoksessa Merleau-Ponty kirjoitti eleen ymmärtämisen olevan mukautumista toisen intentioon ja siksi toisen ymmärtämistä oman ruumiin kautta. Merkitys ei edellä elettä eikä ole siitä irrotettavissa, vaan omaksutaan ilmaisevaan eleeseen kietoutuneena. Ilmaisuu antaa merkitykselle olemassaolon

asiana, joka avaa kokijassa uuden kokemuksen ulottuvuuden. Esimerkiksi sanat eivät tuo kokijassa esiin assosiaatioita tai representaatioita, vaan puhuvan subjektin alulle laittaman intention. Puheen merkityksenannon intentio on kognitiivisen prosessin sijaan muutos kuulijan olemisen tyyliin. Vastaavasti eleiden ymmärtäminen on niiden merkityksen uudelleen kokemista omassa ruumiissani. (Merleau-Ponty 1964, 8; 2008 [1945], 212, 215–216). Tästä ajatuksesta käsin konventionaalisen sukupuolittuneen kehonkielen variointi teoksissa on, kuten Noland ajatteli, mahdollisuus laajempaan kulttuuriseen muutokseen.

Merleau-Pontyn ajattelussa tietäminen ja kommunikoiminen toisten kanssa eivät ole ruumiillisuudesta erillisiä, vaan myös mielen toiminnot palautuvat ruumiilliseen olemassaoloon. Tieto on havainnon elämän alkuperäistä ilmaisuja, mutta myös sen säilyttämistä ja muuntamista. Ruumillinen olemassaolo on yhdessäolemisen lisäksi symbolisoivaa. Ruumiilla on Merleau-Pontyn mukaan kaksoisfunktio. Aistiva ruumis muotoutuu maailman luonnollisten aspektien mukaiseksi. Toimivana ja elehtivänä – ilmaisuun ja kieleen kykenevä – se myös merkitsee maailmaa. (Merleau-Ponty 1964 [1962], 7.)

Merleau-Pontyn käsitys eleistä biologisten ja kulttuuristen prosessien sekä yksilöllisen ilmaisun solmukohtana on toisenlainen kuin monissa taidehistorian lähestymistavoissa, joissa eleitä on tarkasteltu joko fysiologisina tai kulttuurisina merkkeinä. Esimerkiksi E. H. Gombrich lähestyi eleitä symptomi–symboli-dikotomiana, joskin huomioi myös luonnon ja kulttuurin ääripäiden yhdistelmät tai välimuodot sekä eleiden ajassa ja paikassa muuntuvat merkitykset. Moshe Barasch erotti toisistaan luonnolliset ja institutionalisoituneet eleet. Gombrichille läheisellä tavalla hän ymmärsi luonnolliset eleet spontaanina, tahattomana, vaistonvaraisena ja eläinkunnalle ominaisena liikkeenä, joka osoittaa emotionaalista tilaa. Institutionalisoituneet eleet olivat puolestaan inhimillinen viestimisen keino, kontekstisidonnaisia ja kulttuuriin konventioon perustuvia. Silti myös Barasch viittaa eleiden moniselitteisyyteen. (Barasch 1987, passim, ks. erit. ix, 3–4, 14; Gombrich 1998 [1982], 63–67, 71–71.)

Hidastuskuvia

Haikalan ja Suoniemen 2000-luvun videoteoksissa esityksen toisintaminen on hyvin toisenlaista kuin vaikkapa Buhl-Kytösalmen videotaiteilijan uran aikana 1970-luvulla, jolloin upouudet videolaitteet olivat vasta tulleet saataville. Digitaalisessa kulttuurissa kuvat leviävät, moninkertaistuvat ja kiertävät ennen näkemättömällä voimalla. Douglas Rosenberg luonnehtiikin nykyaikaa sekoitukseksi simuloitua, välittyntä, analogista ja digitaalista, lihaa ja konetta, jossa rajat näiden erilaisten tilojen välillä ovat tulleet yhä vaikeammiksi tunnistaa (Rosenberg 2014, 53). Haikalan ja Suoniemen videoperformansseja voisi ajatella dokumentinjälkeisen ajan taiteeksi, teoksiksi, joissa kiinnostus alkuperäisen esityksen välittämiseen on vaihtu-

nut kokemukseen toisiinsa lomittuvista, kerrostuvista ja vaeltavista kuvista.³ Niissä tuntuu suhde taiteen ja visuaalisen kulttuurin traditioon sekä sen tuottamien naiskuvien ideologisuuteen. Vaikka feministinen identiteettipolitiikka, joka Buhl-Kytösalmen uran alussa kiinnitti aktiivisesti huomiota kuvakulttuurin valtarakenteisiin, on 2000-luvulle tultaessa pitkälti valtavirtaistunut, kertovat Haikalan ja Suoniemen teokset silti välttämättömyydestä käsitellä naiskuva ja ruumiillisuutta edelleen.

Haikalan videoinstallaatio *Tableaux vivants* (2006) on kahdentoista videoperformanssin kokonaisuus, jonka osissa taiteilija asettuu erilaisiin ympäristöihin enimmäkseen olemaan kameran edessä. Teoksen osat ovat kaitafilmiä kuvattuja vähäeleisiä performansseja, joissa Haikala kävelee kameran rajaamaan kuvatilaan ja usein pysähtyy paikoilleen. Lyhyistä videoperformansseista Hedelmät, Omenat, Parveke, Purkka, Pelargonian, Savuke, Artisokka, Rapu, Pöytä, Annen TV, Kruunu ja Punainen hame rakentuvassa kokonaisuudessa tallentamisen väline rajaa esityksen keston: Super 8 -filmille mahtuu kuvamateriaalia noin kolme minuutin ajan.⁴

Jokainen teoksen yksittäinen osa taltioi lyhyen hetken: Haikala istuu pöydän ääreen tupakoimaan kuten Elin Danielsonin Tytty-sisar *Päättynyt aamiainen* -maalauksessa (1890) (Savuke); asettuu makuulle maahan pudonneiden omenoiden päälle (Omenat); kipuaa punaiseen hameeseen pukeutuneena vanhaan lasioviseen kaappiin ja kyyristyy hyllylle (Punainen hame) tai seisoo vesilätäkössä kivikkoisella rannalla puhaltaen purukumipalloja (Purkka). Performansseina *Tableaux vivants* -sarjan osat sisältävät lähinnä keskittymistä ja olemista. Niissä staattinen ja dynaaminen sulautuvat toisiinsa.

Nimestään huolimatta *Tableaux vivants* -sarjan esitykset eivät esitä eläviä maalauksia tai veistoksia. Pysähtymisen ele rakentaa niihin silti viittaussuhteen kuvataiteeseen. Haikalan videoteoksissa suhde taiteen historiaan onkin ollut toistuva teema ja myös taiteilijan taiteellisen tutkimustyön kiinnostuksen kohde. Jo *Tableaux vivants* -sarjaa tehdessään hän oli kiinnostunut asetelmallisuudesta, kompositiosta ja poseeruksesta liikkuvassa kuvassa, liikkuvan kuvan suhteista maalaukseen ja valokuvaan. Haikalan asettuessa paikoilleen esimerkiksi Annen TV:n otokseen kuvarajaus synnyttää teokseen vaikutelman geometrisesta kompositiosta. Se leikittelee muillakin kuvataiteen konventioilla, kuten peiliheijastuksilla ja kuva kuvassa -kuvilla. Esityksen ja kuvataiteen suhde tuntuu myös viittauksina asetelmagenreen videoteoksissa *Five attempts to be still* (2007), *Three minutes attempt to be still (London bride)* (2007) ja *Three minutes attempt to be still (The day when mum was operated)* (2007).⁵

³ Arkistosta aineettomana vakiintuneiden esitystapojen muisti- ja mielikuvien sarjana ks. Palin 1999, 41, 53.

⁴ Haikala 18.6.2010, RN.

⁵ Kolmen teoksen kokonaisuus oli esillä muun muassa Haikalan yksityisnäyttelyssä Still Helsingin Kaapelitehtaalla 4.1.–18.1.2008. Näyttelytiedote kertoo sen keskittyneen asetelman ilmenemiseen liikkuvassa kuvassa.

Tableaux vivants -perinne nostaa jo itsessäänkin esille esityksen ja esitettävän teoksen suhteen. Liikkuvassa kuvassa Tableaux vivants -mukaemat sinänsä eivät ole uusia. Ne herätettiin eloon esimerkiksi sodan jälkeisessä elokuvassa, tunnettuina esimerkkeinä Jean-Luc Godardin *Passion* (1982) tai Pier Paolo Pasolinin *Decamerone* (1971). Kuvataiteen ja elokuvan suhteisiin erikoistunut Steven Jakobs yhdisti tableaux vivants -kohtaukset tarpeeseen etsiä elokuvan välinespesifejä ominaisuuksia (Jakobs 2011, passim). Haikalan teossarjan strategia on sen sijaan lähempänä Cindy Sherman *Untitled Film Stills* -valokuvasarjaa, jossa taiteilija kuvasi itsensä näyttelijäksi tyyppimäisiin elokuvakohtauksiin. Haikalan videoperformansseissa on tunnistavinaan viittauksia, Tytyn lisäksi, vaikkapa Diego Velázquez'n *Rokebyn Venukseen* (1647–1651) tai Gustave Courbet'n *Maailman alkuperään* (1866). *Tableaux vivants* ei silti perustu olemassa oleviin toistettaviin teoksiin, vaan viittilöi pikemminkin taiteen historian kuvastojen ja esityskonventioiden mielikuvina elävään arkistoon. Teokseen voi ajatella kiteytyvän jotakin performanssin uudelleensitelyksistä kiinnostuneesta ja ”välineen jälkeisestä” ajasta (Krauss 2000), jossa originaalin ja autenttisuuden kaltaiset arvot menettävät merkitystään. *Tableaux vivants* -sarjan osat ovat sitaatteja ilman alkuperää, referenttittömiä ruumiillisia dokumentteja.

Koreografi Leena Rouhiaisen mukaan ruumiillinen toiminta mukautuu Merleau-Pontyn filosofiassa edeltäviin historiallisiin malleihin, jotka painavat meihin jälkensä. Teot sekä niihin kytkeytyvät arvot ja merkitykset kumuloituvat sukupolvelta toiselle kerrostuen toimintaa ohjaaviksi tavoiksi. Toisten kautta yksilö saa otteen jaetusta ihmillisestä ja kulttuurisesta maailmasta, joka muovaa ruumiin hahmoa ja tekee siitä kulttuurisen. Rumiillinen subjekti on situoitunut edeltävän kulttuurin virtaan, jonka kautta ympäröivä objekteineen, käytäntöineen ja instituutioineen ymmärretään ja välitetään eteenpäin. Rouhiaisen mukaan juuri yksilöt siirtävät Merleau-Pontyn ajattelussa historiaa eteenpäin osallistumalla muiden aiemmin tuottamiin merkityksiin. Aiemmat merkitykset muodostavat yksilölle mahdollisten tekojen joukon. Tradition tai tottumusten kantaminen eteenpäin ei kuitenkaan ole niiden toistoa, vaan niiden sekoittumista yksilölliseen ilmaisuun. (Rouhiainen 2003, 124, 131–132.)

Tutun tuntuisten poseerausten tai kuvataidegenrejen lisäksi *Tableaux vivants* -sarjan äänettömät, vanhalla filmikameralla kuvatut videoperformanssit muistuttavat mykkäelokuvan perinteestä. Kaitafilmi antaa sarjan osille niiden erityisen estetiikan, menneen kaiun ja kuvan materiaalisuutta korostavan kuvausjäljen. Visuaalisen kulttuurin tutkija Laura U. Marksinkin mukaan myös elektronisen kuvan materiaallinen ruumis voi tuottaa kokemuksen jaetusta fyysisestä tilasta etäisen, identifioitavissa olevan kuvauskohteen sijaan. Matalaresoluutioinen, rakeinen kuva vetää katsojan taktiilien vaikutelmien virtaan, vetoaa ruumiiseen ja kannustaa ruumiilliseen suhteeseen kuvan kanssa. (Marks 2002, xi–xiii, 1–4.) Uusiin kuvauskeinoihin nähden kaitafilmiä kuvaamista oli Haikalan mukaan myös vaikeampaa kontrolloida. Myös kuvattu materiaali on nähtävissä vasta kehitettäessä. Lopputulos

syntyi suunnitellun ja sattumanvaraisen yhdistelmästä esityksen toteuttamisen ainutkertaisessa tilanteessa.⁶ Vanhan kameran käyttö palautti Haikalan videoperformanssit jälleen lähemmäs hetkellistä ja ainutkertaista esitystä.

Tableaux vivants -performansseissa Haikala ei varsinaisesti elehdi vaan poseeraa kameralle. Fenomenologian tavassa ajatella ruumiillisen subjektin olemisen tapa liikkeiden ja kykyjen ykseydeksi myös pysähtyminen on jatkuvaa liikettä. Tarkastellessaan kinesteettistä aistimista Husserl kirjoitti: ”Kaikki liikeaistimukset, jokainen ’minä liikun’, ’minä teen’ on sidottu yhteen universaaliksi ykseydeksi. Tässä ykseydessä liikeaistilla aistittu paikallaan pysyminenkin on ’minun tekemiseni’ modus (Husserl 2011 [1962], 100). Haikalan teossarjassa pysähtymisen ele kohdistaa silti pikemminkin katsojan huomion hiljalleen kuluvaan aikaan, jonka pienet ruumiin liikkeet ja lähes huomaamattomat tapahtumat ympäröivässä tilassa tuovat esille: sulkeutuvat silmäluomet, television elektronisen kuvan väreily, hengityksen rytmikäs liike, savukkeesta kohoava savu, tuulenvire. Pysymällä paikoillaan Haikala suuntaa huomion kuluvaan aikaan ja ympäröivään tilaan.

Minna Suoniemen videoperformanssit nostavat esille toisenlaisia kysymyksiä esityksen ja sen välittävän kuvan suhteesta. Liikkuva kuva ei valokuvan tai maalausten tavoin näytä vain pysähtyneitä liikkeitä vaan tallentaa eleiden ajallisen jatkumon, liikkeiden keston ja rytmin. Korkearesoluutiainen, ruumiin liikkeen detaljitarkasti paljastava liikkuva kuva merkitsee monissa esityslähtöisissä teoksissa myös uudenlaista tarvetta tarkastella sitä, mikä jää sopimuksenvaraisten, kulttuurisesti kategorisoitujen eleiden väleihin. Esimerkiksi kasvoniilmeiden skaala pelkistetään helposti kulttuurisesti määrittäviin stereotyyppisiin eleisiin, jolloin niiden liitoskohdat toisiin ruumiin liikkeisiin jäävät huomiotta. Nolandin mukaan ilmaisevaa ruumiin liikettä tulisikin lähestyä kokonaisuutena, jossa vaikuttavat esimerkiksi ilmeitä laajemmin myös asennon ja painon vaihdokset, lihasjänteys tai käsien ja sormien asento (Noland 2009, 70–71.)

Kameran katse näyttää usein myös enemmän kuin on mahdollista havaita paljain silmin. Esitystallenne ei silloin vain dokumentoi esitystä, vaan osallistuu näkyyden prosessiin katsojan kanssa. Douglas Rosenbergin mukaan esitys suodattuu välittämisen käytännöissä ja muuntuu käytetyn välineen mukaan: taltioiminen lisää esitykseen kerroksia ja synnyttää myös elävälle esitykselle mahdottomia ruumiita. Välitetty esitys eroaa lähtökohdastaan ja muodostaa uuden alkuperäisen, ainutkertaisen esityskokemuksen. (Rosenberg 2012, 3, 15, 23.)

Suoniemen 6 mm:n filmille ylinopeudella kuvaamassa videoperformanssissa *Miss Kong* (2008) nainen hyppii narua bikineissä. Hidastetut lähikuvat paljastavat koukistuvissa nilkoissa poimuttuvan ihon, jännittyvät lihakset, jalkapöydän luiden rytmikkään liikkeen ja painovoimasta irrottautuvan ruumiin hetken ajan valtoime-

⁶ Haikala 18.6.2010, RN.

naan keinuvan lihan ja ihonalaisen rasvakudoksen. Ihon yksityiskohdat ja ruumiin jokainen muodonmuutos nousevat valkoista taustaa vasten korostuneesti esiin.

Rosenbergin mukaan jo Eadweard Muybridgen tai Thomas Edisonin kaltaiset liikkeen kuvaamisen pioneerit olivat lineaarisesti etenevien tapahtumien kuvaamisen sijaan kiinnostuneita ruumiin liikkeestä sellaisena kuin optiset teknologiat ne ymmärtävät. Kamera laajentaa keinotekoisesti katsojan fysiologista kykyä liikkeen havaitsemiseen. Muybridgen kronologiset liiketutkielmat osoittavat kiinnostusta pikemminkin kameran kykyyn artikuloida eroja tapoihin, joilla kuvat liikkeen kehystävät. Rajaamalla kuvauskohteen tietyllä tavalla myös kuvaaja osallistuu Rosenbergin mukaan toiminnan koreografiaan. (Rosenberg 2012, 35–36.)

Miss Kong -videon lähikuvat eivät yksiselitteisesti vain näytä naista läheltä, vaan asemoivat myös katsojan erityisellä tavalla. Video kehystää jättimäisen naisen, joka mahtuu kuvaan vain osittain. Se pakottaa katsomaan kunnioittavan etäisyyden päästä, alhaalta käsin, aina varpaiden tasolta.⁷ Narua hyppivä *Miss Kong* ei ole siro ja hento, vaan jyrävä, lihaksikas, jäntevä ja mahtava. Hahmon liikkeet eivät ole hättäisiä ja varovaisia, vaan itsevarmoja ja vakuuttavia.

Merleau-Pontyn ajatus toisen eleiden ymmärtämisestä omalla ruumiilla on tärkeää myös tarkasteltaessa kehonkieltä liikkuvissa kuvissa. Aistiessaan ruumis valikoi ja työstää kuvista tekemänsä havainnot kokemalla ja merkityksellistämällä ne aiemmasta kokemuksesta käsin. Monet tutkijat ovat painottaneet kuvien kohtaamista dynaamisina ja vastavuoroisina tuottamisen prosesseina. Esimerkiksi taidehistorioitsija Hans Belting pitää katsojan ruumista paikkana, jossa havaittavat kuvat tunnistetaan, tulkitaan ja tuotetaan (Belting 2011 [2001]). Myös Mark B. Hansenin mukaan ruumis ei vain vastaanota valmiita kuvia, vaan prosessoi ja synnyttää niitä (Hansen 2006, 11–12). Eletty, aistiva ruumis on toimija, joka merkityksellistää havaittua todellisuutta ruumiillisten kykyjensä kokonaisuudesta käsin valikoidessaan ympäröivästä ”kuvien universumista” itselleen merkityksellisen aineksen. Teos koetaan ruumiissa, jossa se rajautuu erityiseksi kokemukseksi. (Shobchack 2004, 137; Hansen 2006, 3.)

Kuten Suoniemen video *Monster*, myös *Miss Kong* rakentaa matriisin, jossa häilyvä raja ruumiin intentionaalisen toiminnan ja tahattoman liikkeen välillä pääsee näkyville. Hansenin mukaan hidastuskuva näyttää ”mikrovaiheiden rikkaan tekstuurin” tunnistettavien eleiden ja kategorisoidun ruumiin ilmaisuuden väleissä (Hansen 2004, 587). Toisistaan erottuvien liikkeiden sijaan Suoniemen *Miss Kong* -teoksen hidas toistonopeus paljastaa jatkuvan liikkeen. Noland on pohtinut suuremman kuvataajuuden osoittavan myös vaikeasti määrittävät tauot ilmaisevien liikkeiden väleissä. Se antaa hänen mukaansa samalla näkyvän muodon ruumiin motoriselle intentionaalisuudelle, liikkeelle, jonka ruumis aikoo suorittaa. (Noland 2009, 70–71.)

⁷ Muotokuvan esityskonventioista ks. Palin 2007, 18.

Suoniemen videolla narulla hyppiminen on opittu tapa, ruumiin kykyä koodinoida narua pyörittävän ranteen liike oikeassa suhteessa jalkojen ponnistukseen. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa mukaillen, ruumis tietää suhteensa naruun sekä sen, miten se itse asettuu ympäröivään tilaan. Se sovittaa liikkeensä niiden mukaisiksi ja muuttaa jatkuvasti muotoaan. Ruumiin intentionaalisuus on suuntautumista kohti jotakin ulkopuolellamme ja käyttäytymistä kohteen mukaisesti (Merleau-Ponty 2008 [1945], 156–157, 160). Suoniemen videoteoksessa hidastuskuva paljastaa myös ruumiin liikkeitä, joita ei niinkään määritä narulla hyppimisen päämäärä, vaan jotka muotoutuvat vastavuoroisessa suhteessa tilaan. *Miss Kong* irtautuu maan vetovoimasta ja palaa jälleen maan pinnalle. Liikkeen motivoimana liha vatsanseudulla ja reisillä tanssii omaa koreografiaa. Nolandin mukaan tällainen liike ei ole tarkoituksellista, mutta on silti intentionaalisen liikkeen rakennusaines. Hidastuskuva näyttää liikkeitä, joita silmä ei näe, mutta jotka koetaan kinesteettisinä tuntemuksina ja joihin kinesteettisesti myös vastaamme. Hänen mukaansa ne ovat saatavilla, vaikka juuri sillä hetkellä vailla kulttuurista merkitystä. (Noland 2009, 71–72.)

Rosenbergin mukaan kuvattu ruumis mukautuu välittämisen käytännöissä kuvateknologian materiaalisuuteen. Sen liike rajautuu ja järjestyy uudelleen elokuvalliseen, illusoriseen arkkitehtoniseen tilaan. (Rosenberg 2012, 155). Gabrielle Hezekiah pohtii videon kiinnittävän huomion myös omaan materiaaliseen ruumiiseensa audiovisuaalisena objektina sekä siihen, miten sen materiaalisuus vaikuttaa tietämisen mahdollisuuksiin. (Hezekiah 2010, i–ii.) *Miss Kong* rakentaa ruumiinkuvaa myös akustisin vaikutelmin. Ruumiin liike synnyttää videoon kumisevan, etäisesti kaikuvan äänimaiseman. Reidet lätkähtävät vasten toisiaan ja jalat tömähävävät jyrkästi maan kohdatessaan. Hezekiahin mukaan videoteos voi keskittyä näkyyden prosessiin ja näkyvän kokemiseen. Se etäännyy silloin representaatiosta kohti näkemisen ja tulemisen poetiikkaa. (Hezekiah 2010, i–ii.)

Monster- ja *Miss Kong* -teoksissa video ei vain taltioi tai välitä esitystä todellisuuden avautuvan läpinäkyvän ikkunan tavoin, vaan osallistuu inhimilliselle havaitsemiskyvylle mahdottomien kuvien ja mielikuvien tuottamiseen. Merleau-Pontyn mukaan ruumiillinen ilmaisu piirtää maailmaan inhimillisen alueen ja muovaa perustoiminnoistaan figuratiivisen merkityksen. Ihmisen olemisen kulttuurisena olentona on ilmaisun ja elehtimisen kykyä (Merleau-Ponty 1964 [1962], 6–7). *Miss Kong-* ja *Monster-*teoksissa liikkuvan kuvan tekniikka puolestaan näyttää myös sen, mikä liikkeessämme ylittää itsemme subjekteina. Esitystallenne tekee näkyväksi tahattomat, hallitsemattomat ja ei-aikomukselliset liikkeet – suuntautuvan intentionaalisen liikkeen myötä syntyvän liikematerian.

Kurittomat eleet

Haikala on videoperformansseissaan kuvannut itseään yhä uudelleen ennalta suunnitelluissa asennoissa ja sommitelmissa. Myös valokuvausta opiskelleen taiteilijan työskentelytavaksi tulivat jo varhain esitykset kameralle. Teoksillaan hän on lähestynyt muun muassa kameran katseelle altistumisen tai häpeän tematiikkoja. Kuten useammassa *Tableaux vivants* -kokonaisuuden otoksista, Haikala käyttää teoksissaan toistuvasti materiaalina ruoka-aineita: hedelmiä, juureksia, leipää, makeisia. Videoissa taiteilijaa heitellään tomaateilla, tai hän kaataa itse päälleen keitettyä spagettia. Ruoka-aineet rakentavat usein, Haikalan mukaan tarkoituksellisen kliseisellä tavalla, suhdetta naisen ruumiiseen. Vuonna 2006 taltioidussa videoperformanssissa *Meloni* taiteilija seisoo alasti kameran edessä ja työntää turhautunein elein rintojaan verkkomelonin puolikkaisiin. Videoperformanssissa *Punajuuri* (2006) Haikala sujauttaa alushousuihinsa keitetyn punajuuren. Liukas juures tahrii valkoiset alushousut, luiskahtelee paikoiltaan ja saa Haikalan liikehtimään vaivalloisesti.

Merleau-Pontyn kirjoitukset motorisesta intentionaalisuudesta ja eleistä yhtäaikaan kulttuurisesti omaksuttuina olemisen tyyleinä sekä niiden yksilöllisenä muunteluna, mahdollistavat toimijuuden paikantamisen Haikalan teoksissa juuri konventionaalisen kehonkielen toisin toistoon. Nolandin mukaan eleet sekä ruumiillistavat että haastavat vallitsevaa kulttuuria: varioimalla, poikkeamalla ja kieltämällä voi horjuttaa opittua, normatiivista käyttäytymistä. Elein ilmaistut merkitykset ovat vastarinnan välineitä, sillä aiemmista poikkeavat merkitykset avaavat tien myös laajempaan kulttuuriseen muutokseen. (Noland 2009, 2–3). Ilmaisua koskevissa kirjoituksissaan Merleau-Ponty korosti eleiden ainutkertaisuutta sekä tapaa, jolla ne valmiiden kulttuuristen merkitysten toistamisen sijaan aikaansaavat uusia yksilöllisiä merkityksiä. Hänen kieltä ja eleitä koskevien käsitystensä voikin ajatella hahmotelleen kehonkielen performatiivisuutta; ruumiillisen subjektin jatkuvaa olemisen tavan ilmaisua ja neuvottelua, ja eleissä ruumiillistuvia uudenlaisia merkityksiä.⁸

Haikalan videoperformanssi *Karkki* (2004) ja muutamaa vuotta myöhemmin toteutettu *Hattara* (2009) rakentuvat kumpikin poikkeamille normatiiviseksi tai sopivaksi mielletystä käyttäytymisestä. Studioissa kuvatussa *Karkissa* nainen seisoo alushoususillaan kameran edessä ja syö ihoon liimattuja värikkäitä makeisia, jotka pilkuttavat paljasta vartaloa ja kasvoja. Haikalan mukaan teos liittyi ruumiin ja orgaanisen aineksen suhteeseen kohdistuneeseen kiinnostukseen, mutta myös art brut -taiteeseen; muun materiaalin puutteessa laitoksissa syntyi veistoksia kostutetusta leivästä. *Karkkia* edelsi myös Haikalan performanssiesitys helsinkiläisessä Forum Box -galleriassa, jossa hän asetteli iholleen syljellä kostutettua leipää.⁹

⁸ Judith Butlerin 1990-luvun kirjoitukset tekivät performatiivisuudesta yhden keskeisimmistä välineistä ymmärtää sukupuolta ja sukupuoli-identiteettiä. Ks. Butler 2006 [1990].

Karkki korostaa elekielen moniselitteisyyttä, ristiriitaa alastoman aikuisen naisen vartalon ja lapsenomaisten eleiden ja asennon välillä. Liikkuva kuva tuo esille katsojaa kohti työntyvän pyöreän vatsan, vartalon molemmin puolin vapaana heiluvat kädet ja hienoisesti sisäänpäin painuvien polvien soman asennon. Nainen ahmii ihoonsa tarttuneita makeisia kömpelöin, lapsekkain sormenliikkein ja kohdistaa samalla suoraa kohti katsojaa avoimen, viattoman katseen. Naisen kehonkieli häilyy aikuisuuden ja lapsuuden välillä. Yhdeksi teoksen lähtökohdaksi Haikala kuvaa lapsuuden muistuman, jossa liimasi makeisia hupun vuoksi iholleen. *Karkki*-performanssi on muiston liioiteltu versio.¹⁰ Siinä konkretisoituu ruumiillisen kokemuksen ajallinen horisontti. Muiston representoimisen sijaan ruumiin liikkeen lapsenomaisuutta voi ruumiinfenomenologiasta käsin ajatella menneen kokemuksen aktualisoitumiseksi nykyhetkessä, ruumissa tällä hetkellä. Teokseen liittyi Haikalan mukaan ajatus lapsekkuuden säilymisestä aikuisena, mutta mahdottomuudesta silti täysin ylittää kuilua lapsuuden ja aikuisuuden välillä.¹¹

Karkin ytimessä on ruumin kyky muistaa, säilyttää ja välittää eteenpäin aiempaa kokemusta, jota Diana Taylor hahmotteli repertuaarin käsiteellään. Merleau-Pontyn käsityksessä ruumiiseen kerrostuvista kokemuksista ja aiemmin omaksutusta tiedosta habituaalinen ruumis muodostaa perustan sille, millaisena maailmasuhde koetaan. Ele on kulttuurisidonnainen tapa kohdata tilanteita, mutta myös oman maailmasuhteen ilmaisua, asettumista kohti maailmaa yksilöllisin tavoin. Merleau-Pontyn ajattelussa merkitykset kerrostuvat ruumiiseen, joka elehtiessään yhtäältä manifestoi kulttuurisia käyttäytymistapoja, mutta myös varioi niitä. Ruumiin liike on silloin myös normatiivista järjestystä horjuttavien vastastrategioiden ja merkitysten neuvottelun paikka. Strukturalistien toisistaan erottaman kurittoman luonnon ja kulttuurisen järjestyksen sijaan Judith Butler viittaaakin yksilöllisen kokemuksen ”kulttuurisen kurittomuuden” ja epäjärjestyksen alueeseen. (Butler 2006, 222.)

Ruumiin motoriseen, sosiaalisen historian muovaamaan muistiin kytketty myös kehonkielen paradoksaalisuus videoperformanssissa *Hattara* (2009). Peilikuvaa muistuttavassa kuvarajauksessa pinkissä puserossa esiintyvä Haikala pukee päähänsä vaaleanpunaisen hiusverkon ja ryhtyy rakentamaan itselleen peruukkia hattarasta. Taiteilijan ilmeet ja liikkeet muistuttavat naisellisia ehostamisen eleitä peilin edessä. Määrätietoinen kaunistautumishanke ei keskeydy edes silloin, kun tahmea sokerivahto tahraa puseron ja peruukki kasvaa kampauksen irvikuvaksi, kasvot peittäväksi suunnattomaksi keoksi päälle.

Jo *Karkki*-teos liittyi Haikalan mukaan kiinnostukseen Arnulf Rainerin kehon käytön tapoihin sekä Mike Kelleyn ja Paul McCarthyn tuotantoihin.¹² Näiden

⁹ Haikala 6.8.2008, RN; 18.6.2010, RN.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Haikala 18.6.2010, RN.

¹² Haikala 6.8.2008, RN.



Kuva 19. Eeva-Mari Haikala, *Hattara*, 2009, stillkuva. Kuva: AV-arkki / Eeva-Mari Haikala.

tabujen, materiaalisuuden, värikylläisyyden, epämukavan ja tyyliättömän varalle rakentuvien teosten vaikutus saa kenties ilmauksensa *Hattarankin* tuhruisessa ja pastellisävvyisessä laittautumisen aktissa. Jo peruukin kiinnittäminen syljellä on absurdi teko. Viime kädessä lapsellinen tapa puhdistaa sormet hattarasta nuolemalla ne puhtaaksi saattaa naurunalaiseksi koko kaunistautumisen aktin. Ruoalla leikkimisestä tulee kuriton tapa poiketa aikuiselta naiselta odotetusta käyttäytymisestä ja neuvotella kulttuurisesti määrittyneitä kauneuskäsityksiä.

Leena Rouhiaisen mukaan kyky havaita tai ymmärtää toista ihmistä ei Merleau-Pontyn filosofiassa ole vain ohimeneviä tunnistamisen hetkiä. Toisen käyttäytyminen jättää jälkiä myös siihen, joka havainnoi, integroituu osaksi ruumiin hahmoa. Motorisen intentionaalisuuden – kykenemiseni – vastavuoroisuus muuntaa havainnot toisesta havaitsijan toiminnan mahdollisuuksiksi. Tarttumalla toisen kommunikoiviin eleisiin, ne sisältyvät havaitsijan ruumiiseen moniselitteisinä merkkeinä, joita voi käyttää toimiessa maailmassa. Ruumis on siksi subjektiivisuus ja yhteisöllistä elämää jäsentävä periaate. Toista havainnoimalla voi oppia havaitsemaan toisen mukaisesti. (Rouhiainen 2003, 127–128, 130.) Taylor yhdistää ruumiillisen toimijuuden subversiivisen voiman siihen, että ruumiillista kulttuuria on kirjoitettua kulttuuria vaikeampi kontrolloida (Taylor 2003, 17). Poikkeamilla ja variaatioilla, erilaisilla normatiivisen säröillä, Suoniemen ja Haikalan teokset haastavat sukupuolen kulttuurisesti rakentuvia representaatioita.

IX Lopuksi

1960-luvun happeningeitä valokuvin ja sanoin dokumentoivan *Assemblage, Environments & Happenings* -kirjan (1966) alussa Allan Kaprow pohti kirjan kuvien muodostavan lähes oman itsenäisen teoksensa. Hetkellisten ja katoavien esitysten tallenteiden ja jälkien historia on ollut myös tämän tutkimuksen empiirisen ja teoreettisen tarkastelun kohde. Kaprow'n ajatus dokumentaatiosta teoksena on lähellä tutkimuskeskustelua, joka on keskittynyt esitysten katoavuuden sijaan niiden jäljelle jäämisen tapoihin, esitysten aineellisiin ja kokemuksellisiin jälkiin. Tätä keskustelua yhdistää kiinnostus esitysten kykyyn pysytellä kokemukselle läsnäolevina ja vedota kokijaan elävän esityksen jälkeenkkin. Tutkimukseni lähtökohtana on ollut ajatus esitystallenteista siksi myös performatiivisina: ne aktualisoivat kokemuksen teoksesta, tekevät esityksen näkyväksi tietyllä tavalla, mutta myös lisäävät niihin jotakin.

Keskustelu ainutkertaisuuden suhteista tallentamiseen, välittämiseen ja toistoon kuuluu perustavalla tavalla esitysten historiaan. Väitöskirjassani olen lähestynyt sitä kontekstualisoivilla tapaustutkimuksilla, joissa hetkellisen esityksen tai ruumiillisen toiminnan rinnalla on keskeistä myös tapa, jolla esityksen välittäminen vaikuttaa teoksen sisältöjen tai teoskokemuksen rakentamiseen. Luonnehtimalla tällaisia teoksia elävien esitysten ja niiden tallenteiden sijaan esityslähtöiseksi mediataiteeksi olen halunnut tarkastella niitä myös osana kuvataidetta.

Moninaisista suhteista televisioon, videoon tai internetiin kasvava taide on erottamatonta tekniikkaa koskevista aikalaiskeskusteluista ja mielikuvista. Teoksista muotoutuu silloin väistämättä myös ajankuvia, jotka kertovat tavoista kokea tekniikan ote arkisessa elämismailmassa. Ne osoittavat myös taiteen tärkeää roolia uusien medioiden käyttöönnotossa. Tutkimuksessa tarkastelemani teokset asettuvatkin eri tavoin optimistisen uuden etsinnän ja skeptisten näköalojen väliselle jatkumolle. Uudet mediat kietovat taiteen läheisesti erityisiin aineellisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin. Tutkimukseni osoittaa tätä kautta myös esitysten välittämistä koskevan keskustelun poliittisuutta. Se on kytkeytynyt muun muassa pyrkimyksiin määritellä taiteen rooli yhteiskunnassa tai erityisten ruumiiden oikeuteen näkyä ja asettautua visuaalisiin järjestyksiin. Viimekädessä tallenteet ja jäljet liittyvät oikeuteen hallita kollektiivista historiaa ja vaikuttaa tietoon, jota dokumenttien pohjalta tuotetaan.

Olen tuonut esille esitysten välittämistä koskevan keskustelun sävyjä moniaikaisella ja eri taiteiden alueilla liikkuvalla tutkimusaineistolla sekä lähestymällä aihetta laajemmalla aikavälillä. Esityksen välittäminen näyttäytyy erilaisena balettikoreografian televisiosovituksista 1950-luvulla pohtivalle tanssikriitikolle kuin 1970-luvulla ensimmäisillä kannettavilla videokameroilla performanssinsa taltioineelle kuvataiteilijalle. Esityslähtöiset taidehankkeet muodostavat myös osan laajempaa 1900-luvulla käytyä keskustelua taideteoksen ainutkertaisuuden ja toiston suhteista. Esityslähtöinen mediataide asettuu tässä suhteessa taideteoreettisen keskustelun herättäjänä ready made -teosten, multippelien, esitysten partituurien tai tanssin notaation rinnalle. Käsitteitä esitysten toisintamisesta ohjaavat myös oman aikansa arvot ja käytännöt. Richard Schechner, joka varhaisilla tutkimuksillaan korosti esitysten ainutkertaisuutta, kirjoittaa uudenlaisesta tilanteesta nykyisessä (kuva)kulttuurissa: alkuperäisen idea on murentunut ja todellisen ja kuvitteellisen kategoriat muuntuneet epätarkoiksi, elleivät jopa vanhentuneiksi. (Schechner 2016 [2013], 204.)

Kuvan hahmottaminen esityslähtöisen taiteen vaihtelevista käytännöistä ja pyrkimyksistä on tarkoittanut fragmentaaristen, muistinvaraisten ja monesti myös hyvin tulkinnanvaraisten lähteiden kokoamista yhteen. Se liittyy myös performanssitaiteen tutkimisen perusongelmaan, taideteoksen katoavuuteen; teos, jota tarkastellaan, ei enää sellaisenaan ole saatavilla. Monet tarkastelemistani teoksista tai taiteellisista hankkeista ovat luonteeltaan marginaalisia ja kokeellisia, eräänlaisia ensiaskeleita tietyllä taiteen ottamalla suunnalla. Usein ne ovat myös yksittäistapauksia, eivätkä siksi muodosta koherentteja kokonaisuuksia toisiinsa verrattavista taideteoksista. Moniosainen, kerrostuva, tapahtumallinen tai tilallinen teos vaatii pitkäjännitteisyyttä arkistojen tutkijalta ja luovuutta arkiston hoitajalta.

Esityksen ja eri aikojen uuden median suhteita koskeva kysymyksenasettelu on kuljettanut tutkimustani monenlaisten taideteosten ja taidetta koskevien keskustelujen pariin. Tarkastelemani teokset ja hankkeet ovat kuvataiteilijoiksi kouluttautuneiden tai kuvataiteen piirissä aktiivisesti toimineiden tekijöiden tuotantoa lukuun ottamatta Toisissa tiloissa -nykyteatterikollektiivin *Susisafaria* sekä 1960-luvun taiteellista kokeilua; Riitta Vainion tanssiteosten televisiosovituksia, TV-happeningiä, Vivica Bandlerin poikkitaiteellista *Jag du han* -ohjausta, Sähkö-shokki-illan Konerunoja tai Kurenniemen ja Vainion Dimi-balettia. Olen pyrkinyt tarkastelemaan teoksia myös suhteessa vastaaviin pyrkimyksiin Suomen ulkopuolella. Vaikka tutkimusaineistoni koostuu suomalaistaiteilijoiden tuotannosta, ei niiden ”kotimaisuus” silti ole tarkastelussa niinkään keskeistä. Erityiset ajalliset ja maantieteelliset kontekstit antavat teoksille ja niitä koskeville keskusteluille väistämättä erityispiirteensä ja vaikuttavat tekijöiden tapoihin suhtautua uusiin medioihin. Mediataiteen historian varhaisia ja aluksi marginaalisiakin ilmiöitä on kuitenkin usein rakennettu myös kansallista pienemmissä harrastajapiireissä sekä kansainvälisen taiteen

kentän yllirajaisissa yhteisöissä. Monet tässäkin tutkimuksessa käsitellyistä taiteen suunnannäyttäjistä, kuten Vainio, Buhl-Kytösalmi, Ruutsalo tai Donner, hakivat aktiivisesti oppia, innostusta ja peilauspintoja ulkomailta.

Nopean teknisen kehityksen ja yhteiskunnallisten murrosten vauhdittama 1960-luku on osoittautunut tutkimuksessani relevantiksi perustaksi esityslähtöisiin teoksiin liittyville keskusteluille. Vuosikymmenen kuluessa kuvataiteessa keskusteltiin muun muassa taideteoksen tehdasvalmisteisuudesta ja monistettavuudesta. Käsin tehtyyn ja ainutkertaiseen liitettyjen arvojen uudelleenajattelun rinnalla käsitykseen taideteoksesta ja tekijyydestä vaikutti ajatus taideteoksesta ajassa muuntuvana tapahtumana tai tilanteena, johon myös katsoja saattoi osallistua. Taiteidenvälisten esitysten rinnalla sähkökineettisen taiteen heijastetusta valosta, äänestä ja liikkeestä rakentuvissa moniaistisissa tiloissa liikkueensa myös katsoja saattoi käynnistää tapahtumia. Taiteellisiin pyrkimyksiin heijastui ajan tekniikan kehitys ja systeemitoe-reettinen ajattelu. Kollektiivisissa, sekä taiteen ja tieteen välisissä hankkeissa myös kysymys tekijyydestä asettui uusin tavoin. Paljolti samankaltaisten kysymysten äärelle palattiin myöhemmin performanssiteosten elokuva- tai videotaltioinneissa ja multimediaperformansseissa.

Taideteoksia koskevien käsitystapojen ja teosidentiteetin muutosten rinnalla tutkimukseni tuo esille muutsta esitystallenteen ymmärtämisen tavassa, joita konkretisoivat etenkin esitykset internetissä tai sosiaalisessa mediassa. Esitystä representoivien audiovisuaalisten tallenteiden rinnalle alkoi 2000-luvulla nousta uudenlaisia fragmentaarisia, vuorovaikutteisia ja kirjoitettuja jälkiä, kuten twiittejä tai postauksia sekä taiteilijan liikkeitä rekisteröivää dataa. Välittyneisyydestään huolimatta internetinkin esitykset ovat usein katoavia. Ne kytkeytyvät ajassa vaihdelleisiin verkkoa koskeviin mielikuviin. Ne asettuvat myös osaksi aiempien toisinnettujen esitysten jatkumoa. Esityslähtöisen taiteen voikin ajatella taidemuodoksi, joka määrittelee itsensä jatkuvasti uudelleen suhteessa uusiin välittämisen teknologioihin.

Tutkimuksessani olen etsinyt myös fenomenologiasta tukea kahden esityslähtöisiin teoksiin keskeisellä tavalla kytkeytyvän ongelman tarkastelussa. Husserlin ja Merleau-Pontyn kirjoitusten tarjoamin käsittein voi lähestyä kokemusta teoksista, jotka ovat esinemäisten, suhteellisen pysyvien tai selkeärajaisten sijaan moniosaisia, vailla täsmällistä paikkaa, jatkuvasti ajassa muuntuvia tai fragmentaarisina jälkinä koettuja. Fenomenologian kiinnostus tapoihin, joilla maailma objekteineen järjestytyy kokemukselle, on havaitsemista ja tietämistä selittävä ajattelutapa, jonka avulla on mahdollista hahmotella käsitteellisesti myös katoavia, mutta erilaisina materiaalisina tai mentaalina jälkinä koettavia esityksiä. Fenomenologian keskeinen anti omalle tutkimukselleni on ollut sen tarjoama ymmärrys siitä, että tiedostetut kohteet eivät ole yksiselitteisesti joko läsnä- tai poissaolevia. Sen avulla on mahdollista ajatella, miten myös mennyt esitys on teoksena yhä läsnä, vaikkakin toisin tavoin: sitä, miten aiemmin, tai nykyhetkessä vain jälkien tuottamana, koettu esitys jäsen-

tyy edelleen intentionaaliseksi kohteeksi, yksilölliseksi kokemukseksi tarkoitettusta taideteoksesta.

Tutkimuksessani fenomenologia on tarjonnut välineen vaihtaa näkökulmaa esitysten tarkastelussa. Tekijän intention tai alkuperäisen esityksen sijaan se antaa mahdollisuuden ajatella esitysten ja niiden toisintamisen problematiikkaa jälkien kokemisesta käsin. Myös Merleau-Ponty itse toi esille, miten myös taideteos merkityksellistyy vasta koettaessa. ”Yleisö, jota kohti [taiteilija] kurkottaa ei ole annettu, vaan vasta hänen teostensa synnyttämä.” Uutta luova taideteos ei hänen mukaansa sisällä ajatuksia, vaan tarjoaa matriiseja, joiden merkitystä voi muotoilla loputtomiin (Merleau-Ponty 2012 [1952], 330, 337.) Myös menneiden esitysten tutkiminen on vuorovaikutusta niiden kanssa. Se on esityksiin palaamista niistä kirjoittamalla sekä sen ajattelua, millainen vaikutus esityksillä minuun on. (Kartsaki 2017, 100.)

Esityksen välittävä medium ei vain rajaa kuvauskohdetta, vaan kehystää sen osaksi välittävää mediumia koskevia keskusteluja. Myös esiintyjän ruumis tulkitaan silloin näiden keskustelujen kautta. (Rosenberg 2012, 162.) Esitysten välittämisen keinot eivät silti rajaudu kuviin tai erityisissä kulttuurisissa konteksteissa merkityksellistyviin teknologioihin. Merleau-Pontyn tapa ajatella ilmaisen ruumiillisuutta, eleitä ja kieltä, avaa mahdollisuuksia lähestyä myös ruumista mediumina, joka tallentaa ja välittää kulttuurista muistia ja mahdollistaa sen yksilöllisen varioinnin. Esityslähtöisissä teoksissa olennaista onkin myös kysyä, millaisia ruumiinkuvia esitysten tallenteet välittävät. Mervi Buhl-Kytösalmen, Eeva-Mari Haikalan ja Minna Suoniemen videoperformansseja koskevilla tapaustutkimuksilla olen halunnut korostaa tärkeyttä lähestyä esityksen välittämisen problematiikkaa universaalien sijaan erityisten ruumiiden välittämisen näkökulmasta pikemmin kuin debattina joko esityksen tai sen tallenteen priorisoimisesta. Välitetyn esityksen mieltäminen elävää ”vähäpätöisemmäksi” kyseenalaistaa helposti vaikkapa taiteilijanaisen 1970-luvulla kameralle esittämän performanssiteoksen radikaaliuden. Haluan ajatella, että myös tallenteena koettuna esityksellä on kyky vedota, ohjata, provosoida ja vaikuttaa ajattelu- ja toimintatapoihimme.

Lähteet

Painamattomat

Archiv der Akademie der Künste, Archiv Bildende Kunst, Berliini (AAK)

Wulf Herzogenrathin kokoelma

Friederike Pezold Videotapes und Rollenbilder, teoslista, Projection Ursula Wevers, 1976.
Arkistokansio Herzogenrath 334.

Junge Rheinische Videokunst, kopio näyttelykatalogista, [1979]. Arkistokansio Herzogenrath 97.

Kutsukortti, Bonner Kunstverein. Arkistokansio Herzogenrath 97.

Kutsukortti, Videotapes von Mervi Deylitz Peter Kolb Lukas Rahm, 1978. Arkistokansio Herzogenrath 97.

Ursula Weversin kirje Wulf Herzogenrathille, 14.12.1981. Arkistokansio Herzogenrath 469.

Amos Andersonin taidemuseon arkisto (AA)

Annikki Luukelan kirje Bengt von Bonsdorffille 26.11.1968. Arkistokansio Utställningsdokument 1969.

”Kineettinen näyttely”. S.a. Suunnitelma Valo ja liike -näyttelyyn. Arkistokansio Utställningsdokument 1968.

”Museo kineettisenä verstaana!”. S.a. Tapahtumasuunnitelma Valo ja liike 2 - näyttelyyn. Arkistokansio Utställningsdokument 1969.

Osmo Lindeman, elektroninen musiikki [1969]. Arkistokansio Utställningsdokument 1969.

- RK -. Shokkihoitoa museoon. *Päivän Sanomat* [1968]. Arkistokansio Ljus och rörelse 1968.

AV-arkin arkisto (AV)

Mediascape – matka mediamaisemaan, tiedote [1996].

Goethe-Institut Helsinki (GI)

Kevään 1982 ohjelmalehti.

Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan arkisto, Kulttuurikeskus (HYY)

Kulttuurikalenteri 21.5.–3.6.1971.

Sara Hildénin taidemuseon johtokunnan päätöspöytäkirja, Sahim 8.2.1982 7§. ”Videotaidetapahtuman järjestäminen yhteistyössä Helsingin ylioppilaskunnan ylläpitämän Vanhan gallerian kanssa huhtikuussa 1982”.

Toimintakertomus 1982, Helsingin yliopiston ylioppilaskunta.

Turppi Leikit -näyttelyn teosluettelo.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Leikearkisto

Ruutsalo, Eino. S.a. Ajatuksia animaatioelokuvasta. Käsikirjoitus. Arkistokansio Ruutsalo, Eino, esitteitä ym. [1–5].

Nuori Voima haastattelee Eino Ruutsaloa. *Nuori Voima*, 7.8.1965, 18.

Tenho-tietokanta

Mediascape – a journey to media landscape, televisiolähetys 10.5.1996.

Suomen Talvisota, 1968–70. Koosteessa *Dokumentin ytimessä 10: Offline – valtavirran ulkopuolella*.

Triad Net Dance VideoRemix, 1998.

Kansallisarkisto (KA)

Arte ry:n arkisto

Ilkka Sariola, Curriculum vitae, 1998.

Lehdistötiedote, Ilkka Sariolan Kesken-näyttely 6.2.–1.3.1998, Titanik-galleria, Turku.

Lehdistötiedote, Marikki Hakolan, Raimo Uunilan ja Kimmo Koskelan Transparent-näyttely 24.2.–17.3.1991.

Teosluettelo, Marikki Hakolan, Raimo Uunilan ja Kimmo Koskelan Transparent-näyttely 24.2.–17.3.1991, Titanik-galleria, Turku.

Teosluettelo, Ilkka Sariolan Kesken-näyttely 6.2.–1.3.1998, Titanik-galleria, Turku.

Jyväskylän kesä ry:n arkisto

Modern Dance Night. S.a. Käsiohjelma.

Uusi erilainen viestintämuoto hahmottuu. Päiväämätön tiedote, [1968].

Kansallisgallerian arkistot (KG)

AV-arkisto

Buhl-Kytösalmi, Mervi. S.a. Taiteilijan videohaastattelu. Haastattelija Leevi Haapala.

Ilkka Sariolan haastattelu, 14.11.1994. Haastattelija Helena Erkkilä.

Lea ja Pekka Kantosen haastattelu, 14.4.1998. Haastattelija Hanna Johansson.

Kuvakokoelmat

Diakuvat: Kantonen Lea ja Pekka 54: Auki II. Performanssitaiteen arkisto.

Leikekokoelma

Jumalan silmä -esitys. Auki-ryhmä. Tiedote [1987].

ARS69 -lehtileikkeet.

Taidehistorialliset asiakirja-arkistot

Auki-ryhmän haastattelu, s.a., litterointi. Haastattelija Johanna Vuorenrinne, haastateltavat: Iris Koistinen, Tarja Pitkänen, Lea ja Pekka Kantonen, Juha Saitajoki. Performanssitaiteen arkisto. Arkistokansio 6.

Lavonen, Kuutti. Videotaidetta Vanhalla. Lehtileike [1981]. AV-arkin arkisto. Arkistokansio 47.

Mervi Buhl-Kytösalmen kirje Kirsi Väkiparralle. S.a. AV-arkin arkisto. Arkistokansio 47.

Mervi Buhl-Kytösalmen tutkintotodistus, kopio. AV-arkin arkisto. Arkistokansio 47.

Ote katalogista *2e manifestation internationale de vidéo Montbeliard*. AV-arkin arkisto. Arkistokansio 47.

Takalo-Eskola, Ilkka, s.a. ”Tapahtumataidetta ja performansseja vuosien varrelta” - käsikirjoitus. Performanssitaiteen arkisto. Arkistokansio 9 A.

Tutkijakirjasto

Auki-ryhmä, näyttelyhakemus. Lehtileikeaineisto: Utsjoki-Rauma projekti, Auki, Joka hetki, Auki 2, Kaada mullekin, Telтта.

Edible Finns. Kari Juutilainen / Jan-Erik Andersson / Pertti Toikkanen. 2003.

Eskolin Esk, Veikko. 1982. 60- ja 80-luvun taiteen yhtäläisyydet. Puheenvuoro Taidemaalariliiton Taidemaalaripäivillä 19.2.1982.

François & Bernard Baschet. Finnish Design Center Helsinki Helsingfors 11.3.– 27.3.1965. [Helsinki: Nykyaide r.y. & Lilla Teatern, 1965].

Kiljunen, Satu. [1987]. Auki group: EYE OF GOD, performance Old Student House, Helsinki Art Hall September 1987. Lehtileikeaineisto: Utsjoki-Rauma projekti, Auki, Joka hetki, Auki 2, Kaada mullekin, Telтта.

MuuMediaFestival96, ohjelmalehti.

MuuMediaFestivaali 1995, ohjelmalehti.

Mäkelä, Tapio & Penttilä, Terhi. 1997. Digital drive in. Koskinen, Taava (toim.): *Muu Magazine* 1/1997. Helsinki: Muu ry, 32–35.

Video Art From Finland, oheismateriaali: näyttely- ja teostiedot. S.a. Long Beach Museum of Art.

Uimonen, Anu. [1987] Auki-ryhmä etsii elementtejä Hyvien voimien puolesta. *Helsingin Sanomat*. Artikkelikopio. Lehtileikeaineisto: Utsjoki-Rauma projekti, Auki, Joka hetki, Auki 2, Kaada mullekin, Telтта.

Kansalliskirjasto (KK)

Hakola, Marikki & Rousu, Outi (toim.): *Helsinki Mediascape*. [1994]. Tapahtumakatalogi. Mikrofilmikokoelma

Mervi Buhl-Kytösalmen arkistot (MB)

Videotage, ohjelmatiedot. S.a.

Video Art in Germany: 1963–1982, tiedote. S.a. The Museum of Modern Art, Department of Film.

Museum Folkwang, arkisto, Essen (MFE)

- Galerie Projection Ursula Wevers, ohjelmalehti, 1975. Arkistokansio 1979 Neue Galerie IV. N-Z. Videowochen Essen 1979 28.10.–16.12.
- Teosluettelo, Projection Ursula Wevers, 20.5.1979. Arkistokansio 1979 Neue Galerie IV. N-Z. Videowochen Essen 1979 28.10.–16.12.
- Teostiedot, Mervi Deylitz-Kytösalmi. Arkistokansio 1979 Neue Galerie III. A-M. Videowochen Essen 1979 28.10.–16.12.
- Ursula Weversin kirje Zedenik Felixille 24.7.1979. Arkistokansio 1979 Neue Galerie IV. N-Z. Videowochen Essen 1979.
- Videokunst in Bundesrepublik, hankesuunnitelma, s.a. Arkistokansio 1979 Neue Galerie IV. N-Z. Videowochen Essen 1979.
- Videowochen Essen '79, ohjelmalehti. Arkistokansio 1979. Videowochen Essen 1979 28.10.–16.12. Presseauschnitte.
- Zdenek Felixin kirje Mervi Deylitz-Kytösalmelle 20.10.1979. Arkistokansio 1979 Neue Galerie III. A-M. Videowochen Essen 1979 28.10.–16.12.

Museum für Film und Fernsehen, Berliini (MFF)

Mediathek, Die Deutsche Kinemathek

- Identifications. Eine Ausstellung der Fernsehgalerie Gerry Schum. Televisiolähetys 30.11.1970, Südwestfunk (SWR).
- Bei Bio. Gespräche und Music live. Televisiolähetys 12.4.1984, Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD).

Neue Berliner Kunstverein (NBK)

- Good Morning, Mr. Orwel, satelliittitelevisiolähetys, 1.1.1984.

Kirjoittajan omat arkistot (RN)

- Rastas, Perttu. 2014. *Mervi Buhl-Kytösalmi*. Esittelyteksti Buhl-Kytösalmen Käden salaisuus -yksityisnäyttelyssä Imatran taidemuseossa 9.7–22.8.2014.
- Lehdistötiedote, Tatu Gustaffsonin +358 40 1383109-näyttely, 29.9.–15.10.2017. Galleria Lapinlahti, Helsinki.

Haastattelut

- Buhl-Kytösalmi, Mervi, 7.12.2013, Köln.
- Buhl-Kytösalmi, Mervi, 7.9.2012, Imatra.
- Haikala, Eeva-Mari, 18.6.2010, Helsinki.
- Haikala, Eeva-Mari, 6.8.2008 (sähköpostikeskustelu).
- Hakola, Marikki, 21.1.2013, Porvoo.
- Kontula, Lauri, 17.6.2014, Helsinki.
- Puustinen, Merja, 1.3.2018, Helsinki.
- Sariola, Ilkka, 13.6.2018, Helsinki.

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (KB)

- Projection Ursula Wevers, Filme: Bruce Nauman, Richard Serra 1.9.1972. Teosluettelo.

Stadtarchiv Düsseldorf (SD)

Ohjelmatiedot, Eine Kleine Düssel Village Video. Arkistotunnus 0-1-4-48932.000.
Video-Lazer-Multivision, näyttelytiedote 25.11.1980. Arkistotunnus 0-1-4-48932.000.

Svenska litteratursällskapet i Finland, arkiv (SLSA)

Vivica Bandler's arkiv

Carpelan, Bo. S.a. *minä sinä hän. soivat veistokset. jag du han. skulpturalt ljudspel*. Sig. SLSA 1210.1.

Teatterimuseon arkisto (TA)

AV-tallenteet

Riitta Vainio, keskustelu, 28.11.2002. AV-taltiointi Väijyvä voima – 40 vuotta Riitta Vainion matkassa -näyttelystä. TeaMA 1310:H:2003:3:1.

Suomen tanssitaiteilijain liiton arkisto /Arkistolaatikko Ludvig Nyholm, TeaMA 1162, 8 Id. af Hällström, Raoul. Nojatuolibalettia. Helsingin Sanomat, 14.11.1961.

E. P-tie [Eila Pajastie]. Koreografeja ja tanssijoita aukollisessa katselmuksessa. Lehtileike, 24.4.1963.

E. S–a. Monipuolista koreografiaa. *Helsingin Sanomat, 24.4.1963.*

Hagfors, Irja. Riitta Vainion yöllinen tanssitapahtuma. *Kansan Uutiset, 30.5.1970.*

Hagfors, Irja. Modernin tanssin Ilta. Lehtileike, 25.11.1966.

L. St. Mielenkiintoinen tanssikatselmus. Lehtileike, 22.4.1963.

S. H. Balettia uusien ilmaisukeinoin. *Helsingin Sanomat, 26.5.1964.*

Räsänen, Auli. Uusia TV-baletteja seminaaritöinä. *Uusi Suomi, 9.6.1971.*

Saunio, Ilpo. Ovi elämään. Riitta Vainion Jazz-baletti. *Kansan Uutiset, 9.7.1967.*

Televisio tekee balettia televisioon. *Helsingin Sanomat, 9.6.1971.*

Vainio, Riitta. Mihin moderni tanssi pyrkii. *Uusi Suomi, 20.11.1966.*

Valto, Elisabet. ”Särkynyt sydän” televisiossa. Lehtileike, 8.3.1958.

The Getty Research Institute's Research Library (GRI)

The Video Archive of the Long Beach Museum of Art

Mäkelä, Asko. 1983. Video art in Finland. 1983. Liite Mäkelän kirjeestä Kathy Rae Huffmanille 25.2.1983. Arkistokansio 50, kansiot 8–9.

Video Art From Finland, lehdistötiedote, s.a. Arkistokansio 50, kansiot 8–9.

Turun yliopiston ylioppilaskunta, arkisto (TYY)

Toimintakertomus 1.1.–31.12.1985.

Toimintakertomus 1.1.–31.12.1983.

YLE arkisto (YLE)

Augustipanorama, televisiolähetys, 20.8.1963, TV 1.

Helsinki Mediascape, televisiolähetys, 24.8.1994, TV 1.

Mediataiteen late night show, televisiolähetys, 19.10.1995, TV 1.

Musiikkiykkönen: Balettiseminaari, valm. 22.9.1971.
The Pasila Piece, televisiolähetys, 20.8.1963, TV1.
Taiteen laita, osa II, televisiolähetys, 16.5.1990, TV1.
Taiteen laita, osa IV, televisiolähetys, 23.5.1990, TV1.
Taiteen tällä puolen, televisiolähetys, 12.10.1965, TV1.

Opinnäytteet

Elovirta, Arja. 1999. *Modernin ja postmodernin rajoilla. Taidekäsitteiden ja taidelajihierarkioiden muutoksia Suomessa 1960–1990*. Taidehistorian lisensiaattityö, Helsingin yliopisto.

Elovirta, Arja. 1990. *Taidestatukseltaan problemaattiset teokset taiteen ontologisen pohdinnan katalysaattoreina. Esimerkinä 1960-luvun teokset*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Gustaffson, Tatu. 2015. *Olet tässä*. Kuvataiteen maisterin opinnäytteen dokumentaatio ja kirjallinen osa. Tila-aikataiteiden koulutusohjelma, Kuvataideakatemia.

Leskelä, Elina. 1988. *Kineettiset elementit ja kineettisen taiteen teoria Suomen maalaustaiteessa 1960-luvun alkupuolella*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.

Internet ja digitaaliset lähteet

1956 – CYSP-1 – Nicolas Schöffer – (Hungarian/French). Reuben Hoggettin blogi. <http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarian-french/>. [Haettu 20.5.2016.]

Best, Andy & Puustinen, Merja. Conversations with Angels. Virtual worlds -konferenssin [www-sivut](http://www.virtual-worlds.net/vw98/best.htm). <http://www.virtual-worlds.net/vw98/best.htm>. [Haettu 21.6.2014.]

Brecht, George. 2004 [1966]. *Change Imagery*. Ubuclassics. http://www.artype.de/Sammlung/Bibliothek/b/brecht/brecht_chance.pdf. [Haettu 12.5.2017.]

Comenas, Gary. 2014. Expanded Cinema? *Warholstars.org* [www-sivu](http://www.warholstars.org/expanded_cinema.html). http://www.warholstars.org/expanded_cinema.html. [Haettu 31.5.2017.]

Cornell, Lauren. 2006. Net results. Closing the gap between art and life online. *Time Out New York*, 9.2.2006. <https://www.timeout.com/newyork/art/net-results>. [Haettu 18.12.2017.]

Electronic Arts Intermix. Online-katalogi. <http://www.eai.org/title.htm?id=1443>. [Haettu 9.7.2016.]

Home, Marko. 2013b. *Sähkö-Shokki-ilta* -CD:n saatesanat. Pori: Elektro Records.

Interview with Marisa Olson. *We Make Money Not Art* -blogi, 28.3.2008. http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/. [Haettu 28.12.2017.]

Jacobs van Renswou, Brigitte. S.a. *Porträt Galeriehaus Köln, Lindenstraße 18–22*. Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels e.v., arkiston [www-sivut](http://www.artcontent.de/zadik/default.aspx?s=1061). <http://www.artcontent.de/zadik/default.aspx?s=1061>. [Haettu 1.7.2016.]

Martin, Julie, 26.2.2013. ”E.A.T.: Experiments in Art & Technology, 1960–2001.” Esitelmä The Winter 2013 Donoho Colloquium (Black Family Visual Arts Center). Taltioinnin YouTube -julkaisu 8.7.2013. http://neukom.dartmouth.edu/donoho_colloquium/experiments_in_art_and_technology.html. [Haettu 22.2.2016.]

- Noin miljoona askelta. Kimmo Ylösen blogi. <http://noinmiljoonaaskelta.blogspot.com/>. [Haettu 21.11.2017.]
- Ojanen, Mikko. 2014. Electroacoustic concert and happening performances of the '60s and early '70s in Finland. Esitelmä Electroacoustic Music Beyond Performance -konferenssissa Berliinissä 2014. Julkaistu Electroacoustic Music Studies Network -verkoston [www-sivuilla](http://www.sivuilla). http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_ojanen.pdf. [Haettu 18.4.2016.]
- Resler, Sandy. 1998. Conversations with Angels, When Artists Use VRML. *About.com*, 16.2.1998. <http://www.sandyressler.com/about/library/weekly/aa021698.htm>. [Haettu 21.6.2014].
- Sterling, Bruce. 2012. An Essay on the New Aesthetic. *Wired*, 4.2.2012. <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>. [Haettu 8.12.2017.]
- Stockholm Festival for Art and Technology. Visions of the present, tiedote. <http://www.visionsofthenow.com/>. [Haettu 4.6.2016.]
- Susisafari. Toisissa tiloissa -kollektiivin [www-sivut](http://www.sivut). <http://toisissatiloissa.net/susisafari/> [Haettu 20.6.2016.]
- Sähkö-shokki-ilta*. CD-levy. Pori: Ekro Records, [2013].
- Takala, Antero. s.a. Antero Takala. Romeo ja Julia (1972) ja Piha (1980). Suomen valokuvataiteen museon [www-sivut](http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/component/content/article/10144). <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/component/content/article/10144>. [Haettu 21.11.2015.]
- The Dawn of DIMI*. DVD-levy. Koonnut Mika Taanila. Helsinki: Kinotar Oy & Kiasma, [2003].
- ”TRIAD NetDance”, käsikirjoitus, Marikki Hakola, 13.5.1998. *TRIAD NetDance* -teoksen [www-sivut](http://ctheory.library.cornell.edu/art/32/triad/info/rooms.html). <http://ctheory.library.cornell.edu/art/32/triad/info/rooms.html>. [Haettu 20.10.2017.]

Painetut

Aikalaislähteet

- Aalste, Juhani. Auki-heimo löytää pyhän kolmion. *Uusi Suomi*, 15.9.1987.
- Abildgaard, Dorthe (toim.): *Kroppsnära. Ett nordiskt samarbetsprojekt för ungdom*. Norrköping, Jyväskylä, Hóvíkoddin, Reikjavík, Soró; Norrköpings Konstmuseum, Henie-Onstad Kunstsenter, Alvar Aalto -museo, Kvarvalsstadir Museum, Vestjællands Kunstmuseum, 1996.
- Ahlgrén, Lauri. 1964. Biennaali XXXII Raportti Venetsiasta. *Taide* 3/1964, 139–140.
- Ahlroth, Pekka & Nurminen, Markku. 1966. Tietokone esteettisten ilmiöiden aikaansaajana. Ahlroth, Pekka (toim.): *Taidetapahtuma 1. Visuaalinen antologia*. Turku: Turun Yliopiston Ylioppilaskunta, 197–206.
- ath. 1968. Tapahtumanäyttely – taiteen markkinatori. *Turun ylioppilaslehti*, 12/1968, 5.
- Avantgarden valomerkit 1980. *Taide* 2/1980, 3.
- von Bahr, Margaretha. ”Jag du han” sculpturalt ljudspel. *Hufvudstadsbladet*, 24.3.1965.

- Baschet, François. 2017. *The Sound Sculptures of Bernard and François Baschet*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Best, Andy. 1998. [Nimeämätön kirjoitus]. *Taide* 1/1998, 67.
- Best, Andy. 1997. Yhteys kytketty. *Taide* 2/1997, 19.
- Biström, Lars. The Pasila Piece ja reaktiot. *Ylioppilaslehti*, 13.9.1963.
- Blom, Atte. Elchock hos Amos A. *Hufvudstadsbladet*, 11.2.1968.
- Blomstedt, Juhana. 1959. Vasarely-raportti. *Teekkari* 5/1959, 34–36.
- von Bondsdorff, Bengt. 1969. Liikkuva taide. *Taide* 3/1969, 126–131.
- B. W. Ljus och rörelse i Amos Anderson konsthal. *Västra Nyland*, 22.5.1969.
- B. W. En ovanlig utsällning av Eino Ruutsalo. *Västra Nyland*, 11.2.1968.
- Cage, John. 1996 [1958]. Composition as Process Part II: Indeterminacy. Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 707–708.
- Calos, Nino. 1969 [1966]. Johdanto kineettiseen taiteeseen. *Valo ja liike 2. kansainvälinen kiineettisen taiteen näyttely. Ljus och Rörelse. internationell utställning av kinetisk konst. Light and Movement 2. international exhibition of kinetic art. Ljus och Rörelse*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, [1–3].
- Catoir, Barbara. Die Allgegenwart des Fernsehens. Video-Technik: Schrecken und Lust der Künstler / Eine Veranstaltung in Essen. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 3.12.1979.
- Close to Art. Conversations with Rolf Ricke Conducted by Christiane Meyer-Stoll, 2007. *Samlung Rolf Ricke. Ein Zeitdokument*. [Ostfildern & Berlin]: Hatje Cantz Verlag, 2008, 413–434.
- Dewey, Ken. 1965. X-Ings. *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2, 216–223.
- Deylitz, Mervi. 1979. Videokameralla aikaa ja liikettä. *Taide* 2/1979, 24–27.
- Donner, Henrik Otto. Amerikansk skandal och succé I Zagreb. *Hufvudstadsbladet*, 29.5.1963.
- Eisenstein, Sergei, M. 1988 [1923]. The Montage of Attractions. Taylor Richard (toim. & käänt.): S. M. Eisenstein. *Selected works*. Volume 1: Writings, 1922–34. London, Bloomington & Indianapolis: BFI Publishing & Indiana University Press.
- Ensimmäinen julkinen mobile Tampereelle. *Helsingin Sanomat*, 5.7.1967.
- E. P. [Eila Pajastie]. Dans efter taylor på konstutställning. *Hufvudstadsbladet*, 21.4.1968.
- Eskolin, Veikko. 1971. On Introducing Art into the Design of Traffic Lights. *Leonardo* 4/1971, 357–358.
- Falck, Ole. Det Bästa som hänt i vårt konstliv på länge. Ruutsalos vitala urladdning. *Nya Pressen*, 6.2.1968.
- Filmافتon på AA-museet. *Hufvudstadsbladet*, 20.5.1969.
- Fotomedia. Amos Andersonin taidemuseo 22.4.–16.5.1976*. [Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo], 1976.
- Fried, Michael. 1998 [1967]. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement. 1988 [1949]. The Role of Nature in Modern Painting. O'Brian, John (toim.): *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Vol. 2*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 271–275.

- Gronow, Pekka. 1971. Informatiivisen viihteen teoria. *Aika* 4/1971, 218–223.
- Hagfors, Irja. Maalausaiheisia tansseja. *Kansan Uutiset*, 23.4.1968.
- Hakola, Marikki. 1994. Helsinki Mediascape. Matka mediamaisemaan / A Journey to a Mediascape. Hakola, Marikki & Rousu, Outi (toim.): *Helsinki Mediascape*, 3.
- Hakola, Marikki. 1992. Milena – Distanz -teoksesta. Tarkka, Minna, Moilanen, Milla & Hakola, Marikki (toim.): *Milena – Distanz. Videoinstallaatio*. Helsinki: Nykytaiteen museo, 12–14.
- Hamberg, Lars. 1961. 'Liikettä taiteessa'. Vuorokausi mobiilien parissa. *Taide* 4/1961, 150–151.
- Hartikainen, Marjatta. Ohjelmoitua taidetta. *Kymen Sanomat*, 8.6.1969.
- Hausen, Marika. Ruutsalos rörelser. *Hufvudstadsbladet*, 15.2.1968.
- Heikkinen, Sirpa. [1987]. Sitä mikä ei näy, mutta joka on. Lehtileikeaineistoa: Utsjoki-Rauma projekti, Auki, Joka hetki, Auki 2, Kaada mullekin, Telтта. Kansallisgallerian arkistot/ Tutkijakirjasto.
- Herzogenrath, Wulf & Ross, David A. Early International Video Exchange. Moderated by Kathy Rae Huffman. [2011] Huffman, Kathy Rae (toim.): *Exchange and Evolution: World Wide Video Long Beach 1974–1999*. Long Beach California: Long Beach Museum of Art, 36–44.
- Herzogenrath, Wulf. 1977. Der latente Zündstoff: Video könnte das Intendanten – Fernsehen lösen. *Kunstforum International* 3/1977: Talk show der dokumenta 6, 170–186.
- Holmén, Liisa. Taidenäyttelyt. *Ylioppilaslehti*, 9.2.1968, [12].
- Huhtamo, Erkki. 1998. Galleria Otso – aluevaltauksia. Interaktiivisia seansseja ja odottamattomia ongelmia. Heidi Tikka & Pekka Kantonen (toim.): *MuuMediaFestival 98. 9.10.–18.10.1998*. Helsinki: AV-arkki.
- Hukkila, Kari. Vaisu Nuorten näyttely. *Keskisuomalainen*, 7.10.1987.
- Huugo, taide-tekniikka -risteytys. *Turun ylioppilaslehti* 12/1968.
- Hämäläinen, Raimo. 1972. Videoposetiivi. *Tekniikan Maaailma* 5/1972, 34–35.
- Ivask, Ivar. 1966. Kuka pelkää modernia taidetta?. *Suomalainen Suomi*, 3/1966, 141–147.
- Jarva, Risto. 1961. Uusi unohdettu kulttuuritekijä. *Teekkari* 4/1961, 2.
- Jauhiainen, Jenna. [2014]. Howling in Eira. Wolfsafari 2014. *Mustekala*. <http://www.mustekala.info/node/37143>. Haettu 22.12.2017.
- Jylhä, Kari. Soivat veistokset. *Keskisuomalainen*, 20.3.1965.
- Jäämeri, Hannele. 1995. Puhdasta taidetta. *Suomen Kuvalehti*, No. 16, 21.4.1995.
- Kaira, Kiltti show. *Turun Sanomat*, 30.10.1966.
- Kaprow, Allan. 1966. A Statement. Kirby, Michael (toim.): *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton, 44–52.
- Kaprow, Allan. [1966]. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Harry N. Abrams.
- Kare, Antero. 1977. Video – ilmaisun demokratiaa? *Taide* 1/1977, 40–43.
- Karvonen, Lauri. Musiikkiseminaarista. *Ylioppilaslehti*, 8.3.1968.
- Kekäläinen & Niemi. 1989. Haastattelu: Marikki Hakola. *Akkaväki* 1/1989, 39–43.
- Kineettisiä kuvia. Suomen Taideakatemia kiertonäyttely* 33/1970. Helsinki: Suomen Taideakatemia, 1970.
- Kivirinta, Marja-Terttu. Pohjoismaiset videonsinöörit. *Helsingin Sanomat*, 4.2.1983.

- Klapheck, Anna. Kongress der Museen für moderne Kunst ("CIMAM") in Düsseldorf. Über Picasso hinaus?. *Rheinische Post*, 29.6.1981.
- Kolmisensataa osanottajaa ja jo 5000 myytyä lippua. *Turun Sanomat*, 26.10.1966.
- Komeetoista valaisiin. Kuvataideakatemia Maisteritutkinnon lopputöitä ja tarkastuslausuntoja vuosilta 1995–2008.* [Helsinki]: Kuvataideakatemia, 2008.
- Kosonen, Markku. Ars 69. Taide on kuollut – antakaa raadon olla. *Etelä-Saimaa*, 15.3.1969.
- Kovanen Tapani. "Valo ja liike". *Suomen Sosialidemokraatti*, 8.2.1968.
- Krohn, Eino. 1965. Välitaidelajeista. *Suomen taide 1965*. Porvoo & Helsinki: Suomen taiteilijaseura & Werner Söderström Osakeyhtiö, 37–49.
- Kruskopf, Erik. Legstuga med ljus och rörelse. *Hufvudstadsbladet*, 18.5.1969.
- Kruskopf, Erik. 1961. Taiteemme 50-luku. *Suomen taide 1961*. Porvoo & Helsinki: Suomen taiteilijaseura & Werner Söderström Osakeyhtiö, 7–33.
- Kulttuuririkilpailuista taidetapahtuma. *Turun ylioppilaslehti*, 17.9.1965. *Kunstforum International* 6/1979.
- Kurenniemi, Erkki. 1971. Elektronisen musiikin instrumenteista. *Musiikki* 1/ 1971, 37–41.
- Kurenniemi, Erkki & Bark, Jan. 1963. Elokuva analogialaskijalla. *Teekkari B* 5/1963, 16–17.
- Kurenniemi, Erkki. 1963. Kokeita analogialaskijalla. *Teekkari B* 3–4/1963, 22–23.
- Kyllönen, Marja. Varttunutta yleisöä kaivataan, mutta idea on kaunis. Sähköshokki-illassa istuttiin vakavina konemusiikista ja 'huulista' huolimatta. *Ilta Sanomat*, 10.2.1968.
- Laihiala, Marjatta. Merta edempänä kalassa. *Jyväskylän ylioppilaslehti*, 14.9.1963, 4–5.
- Laine, Osmo. Ars 69. *Turun Sanomat*, 30.3.1969.
- Launonen, H. Eskolinin avaruuskonstruktio Jyväskylän yliopiston aulassa. *Uusi Suomi*, 5.7.1966.
- Levine, Les. 1976. One-Gun Video Art. Gale, Peggy (toim.): *Video by Artist*. Toronto: Art Metropole, 177–185.
- Lindsten, Leo. Länsimaisen taiteen bakkanaalit. *Kansan uutiset*, 16.3.1969.
- L. N. 1969. Näyttelyt. *Suomen Kuvalehti* 20/1969, 23.
- Loistoluokan pantomiimia ja tietokoneen musiikkia sai Tapahtuma nautittavakseen. *Turun Sanomat*, 28.10.1966.
- Mallander, J. O. 1982. Taide-lehden matka läpi 70-luvun. *Uuden ajan luova Aura* 2–3/1982, 46–47.
- Mallander, J. O. 1970. Itsestään selviä asioita. *Iiris* 8/1970, 2–3.
- Mallander, J. O. 1969. Kinetisk demaskering. *Hufvudstadsbladet*, 1.6.1969.
- Mallander, J. O. 1968. Jatkuva nykyhetki. *Iiris* 4/1968, [2].
- Marginaalista museoon. Mediapuhetta suomalaisessa maisemassa. Tikka, Heidi & Kontonen, Pekka (toim.): *Muu Mediafestival 98. 9.10.–18.10.1998*. Helsinki: AV-arkki.
- Maunula, Leena. Kuvat liikkeelle. *Helsingin Sanomat*, 11.2.1968.
- Morris, Dee & Voice, Stephen. 2015. Embodied Mapping, Locative Mapping, and New Media Poetics. *Jacket 2*, April 16.4.2015. <https://jacket2.org/commentary/embodied-mapping-locative-mapping-and-new-media-poetics>. Haettu 30.12.2017.
- Müller, Hans-Jürgen. 1979. Warum Gerade den? Einige Anmerkungen zur Ausstellung "Europa 79". *Kunstforum International* 6/1979: Europa 79, 18–26.
- Mäki, Teemu. 2002. *Teemu Mäki*. Helsinki: Like.

- Nam June Paik taiteilee videolla. *Ilta Sanomat*, 21.8.1981.
- Niinivaara, Seppo. 1962. *Taide-lehdistä – ja -lehdestä. Suomalainen Suomi*, 7/1962, 440–442.
- Noponen, Paavo. 1960. *TELEVISIO uusi perheenjäsen*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nurminen, Markku & Ahlroth, Pekka. 1966. Tietokone esteettisten ilmiöiden aikaansaajana. Ahlroth, Pekka (toim.): *Taidetapahtuma 1. Visuaalinen antologia*. Turku: Turun Yliopiston Ylioppilaskunta, 197–206.
- Nyt alkaa taiteen teko. *Turun ylioppilaslehti*, 21.5.1966.
- Näin katsot televisiota. *Turun ylioppilaslehti*, 14.10.1960.
- Oinonen, Hannu. ARS-69:n kokeilevat väristykset. *Etelä-Suomi*, 1.5.1969.
- O. J. 1966. Kineettistä Ruutsaloa. *Projektio 2/1966*, 5.
- Paik, Nam June. 1990. Situation 1990. *Discover European Video*, 5.
- Paik, Nam June. 1976. Input-time and output-time. Schneider, Ira & Korot, Beryl (toim.): *Video Art. An Antology*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 98.
- Pajastie, Eila. 1969. Kuvataidekulttuurin provinssi. *Suomalainen Suomi*. No. 6, 1969, 352–356.
- Pajastie, Eila. Kaikki virtaa, kaikki liikkuu. *Itä-Häme*, 20.6.1969.
- Pajastie, Eila. Kaikki virtaa, kaikki liikkuu – KUVATAITEESSAKIN. *Itä-Savo*, 31.5.1969.
- Pajastie, Eila. Kaikki virtaa – kuvataiteessakin. *Vaasa*, 30.5.1969.
- Pajastie, Eila. 1968. Kevätkauden yhteisnäyttelyitä. *Suomalainen Suomi*. No. 4, 1968, 232–234.
- Pakkasvirta, Jaakko & Sipilä, Jukka. 1961. Televisioilmaisuus. *Teekkari 4/1961*, 3–6.
- Perko, Reijo. 1968. Taide-tekniikka-seminaari. *Ylioppilaslehti*, 8.3.1968.
- Pettersson, Susanna. 1995. ”Haave tehdä jotakin helvetin puhdasta”. Jan-Erik Andersson Galleria Sculptorissa kolmen viikon ajan keväällä 1995. *Taide 4/1995*, 50–51.
- Petäjaniemi Kirsti. 1968. Dipolin taidetapahtuma: ”taidetta vai tapahtumaa”. *Turun ylioppilaslehti*, 29.3.1968, 6.
- pjs. Julkinen taideteos töhri käsitystä rehellisestä tapahtumakulttuurista. *Turun Sanomat*, 30.10.1966.
- Pohlen, Annelie. 1979. Kunst per Monitor. Video-Wochen im Essener Museum Folkwang. *Süddeutsche Zeitung*, 5.12.1979.
- Porna, Ismo. Taidetapahtuma=tapahtuma. *Jyväskylän ylioppilaslehti*, 30.3.1968, 4–5.
- Puustinen, Merja. 1999. Sex, drugs and rock and roll. *Taide 1/1999*, 44–45.
- Pöyry, Pekka. Moderni tanssi & jazz. *Helsingin Sanomat*, 24.11.1966.
- Rainer, Yvonne. 1974. *Work 1961–73*. Halifax & New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design & New York University Press.
- Rastas, Perttu. 2003. Mervi Kytösalmi Special. Suomalaisen videotaiteen unohdettu pioneeri, *View03*, [Helsinki: AV-Arkki], 5–8.
- Reif für's Museum. *Video Aktuel*, [30.10.1979].
- Reijonen, Tuuli. Visuaalinen yö. *Helsingin Sanomat*, 6.7.1968.
- Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1996.
- REV. Riitta ja Riitan työt. *Keskisuomalainen*, 8.7.1968.

- Rosenbach, Ulrike. [1983]. Video als Medium der Emanzipation. Wulf Herzogenrath (toim.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982*, [Stuttgart: Hatje Verlag], 99–102.
- Routio, A. I. Ars-näyttelyn merkeissä edelleen: IDENTITEETTIONGELMISTA II. *Kaup-palehti*, 21.9.1969.
- Routio, A. I. Kineettistä taidetta, käyttögrafiikkaa: Melkein tieteisromaanien tapaan. *Kaup-palehti*, 27.5.1969.
- Ruoho, Olavi. 1965. Automaatio maalaustaiteessa. *Aikalainen* 3/1965, 52–57.
- Ruutsalo, Eino. 1982. Kaikkea ohjasi alussa kokeilu. *Taide* 2/1982, 20–22.
- Räsänen, Auli. Happeningien vaikutus oli vapauttava. Jo 60-luvulla murrettiin taiteiden ja esitystilanteiden rajoja. *Uusi Suomi*, 1.12.1990.
- Sala, Kaarina. Visuaalinen viestintä. *Uusi Suomi*, 6.7.1968.
- Sarajas-Korte, Salme. 1969. Kuvataiteen nykysuuntauksista. *ARS* 69. [Helsinki & Tampere: Ateneumin taidemuseo & Tampereen nykyaiteen museo, 2–4].
- Savolainen, Leena. 1964. Biennaali XXXII Raportti Venetsiasta. *Taide* 3/1964, 100–109.
- Schum, Gerry. 1979 [30.11.1970]. Introduction to the television Exhibition. Mignot, Dorine & Wevers, Ursula (toim.): *Gerry Schum*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 74.
- Schum, Gerry & Wevers, Ursula (toim.): *Land Art. Fernsehgalerie Gerry Schum Television gallery*. Hannover: Fernsehgalerie, 1970.
- Seilonen, Kalevi. 1965b. Koneet maalareina. *Aikalainen* 7–8/1965, 108–113.
- Seilonen, Kalevi. 1965a. Koirankujeet. *Nuori voima* 3/1965, 3.
- Seppälä, Olli. Performanssin silmässä näkyy Jumala. *Kirkko ja kaupunki*, 23.9.1987.
- Sharp, Willoughby. 1976. Videoperformance. Schneider, Ira & Korot, Beryl (toim.): *Video Art. An Anthology*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 252–267.
- Sinisalo, Soili. 1970a. Kineettisiä kuvia. *Taide* 3/1970, 40.
- Sinisalo, Soili. 1970b. Taide ja teknologia. *Taide* 3/1970, 38–39.
- Sinisalo, Soili. 1968. Umpioitunut taidekirjallisuutemme. *Iiris* 1/1968, [10–11].
- Skulpturinstrument senaste franska Nytt. *Hufvudstadsblabet*, 11.3.1965.
- Sopu soi sijaa yli 2000 tapahtumaklubin suojissa. *Helsingin Sanomat*, 23.3.1968.
- Stachelhaus, Heiner. Videowochen im Folkwangmuseum Essen. Zeit und Raum in Einer Choreografie der Stille. *Neue Ruhr Zeitung*, 7.11.1979.
- Stark, Margaretha. 1967. Multikunst. *Ajankohta* 9/1967, 27–28.
- Suhonen, Pekka. 1969. Ars 69 – lapsi ja veronmaksaja taidenäyttelyssä. *Arkkitehti* 3/1969, 58.
- Suhonen, Pekka. 1966. Taiteiden muuttuvat organismit. *Aikalainen* 4/1966, 11–15.
- Suhonen, Pekka. Sivistynyt show ja soivat veistokset. *Uusi Suomi*, 24.3.1965.
- Suhonen, Tiina. 1968. Tanssijatar ei tanssi ruusuilla. *Ylioppilaslehti*, 5.4.1968, 6.
- Suominen, Arvo. Taidetapahtuma. *Turun Sanomat*, 26.10.1966.
- Suominen, Raili. Ilkka Sariolan malleina istuvat läheiset ihmiset. *Turun Sanomat*, 6.2.1998.
- Suvioja, Mika. Valon ja liikkeen informaatio. *Etelä-Suomen Sanomat*, 25.5.1969.
- Taide käyttöön tekniikan avulla. *Helsingin Sanomat*, 12.3.1969.
- Taidetapahtuma käyntiin vakavana ja riehakkaana. *Helsingin Sanomat*, 21.3.1968.
- Taidetapahtuman saumaton ohjelma. *Jyväskylän ylioppilaslehti*, 16.3.1968, 3, 5.

- Takala, Antero. 2005. Romeo ja Julia. Ensimmäinen suomalainen videoteos vuodelta 1972. *AVEK* 1/2005, 28–29.
- Tapahtumia. *Taide* 1/1970, 42.
- Tarkka, Minna. 1992. Marikki Hakola: Osa audiovisuaalista elämäkertaa. Minna Tarkka, Milla Moilanen & Marikki Hakola (toim.): *Milena – Distanz: videoinstallaatio*. Helsinki: Nykytaiteen museo, 30–32.
- Teatterikoulussa alkoi televisio- ja radiokurssi. *Ilta-Sanomat*, 1.2.1963.
- Teekkarit toisen tapahtuman järjestäjinä. *Turun ylioppilaslehti*, 13.10.1967.
- Tossavainen, Jussi. New York, Tokio ja Helsinki Kiasmassa. Marikki Hakolan virtuaalinen tanssiteos ei sortunut välinehurmaan. *Helsingin Sanomat*, 6.6.1998.
- Utriainen, Raimo. 1968. Itseriittoisuus ja kokonaisuus. *Iiris* 3/1968, 6–7.
- Utställning i rörelse ljus och ljud. *Nya Pressen*, 17.1.1968.
- Uusi näkemys tanssista. *Turun Sanomat*, 28.10.1966.
- Uusi taiteilijaryhmä järjestää Elonkorjuujuhlan. *Uusi Suomi*, 26.5.2017.
- Vainio esiintyy. *Kansanuutiset*, 14.6.1968.
- Vainio, Riitta. 2005. Haluan herättää ihmisen kaipuun. Jyrkkä, Hannele (toim.): *Tanssin tekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön*. Helsinki: Like, 213–221.
- Vainio, Riitta. Tanssikoreografia ”Yks toiseen potenssiin”. *Kansan sana*, 18.10.1966.
- Valkonen, Markku. Teknisen kauden ilot. *Uusi Suomi*, 25.5.1969.
- Valkonen, Markku. Taiteen ja todellisuuden silta. *Uusi Suomi*, 9.3.1969.
- Valkonen, Olli. Taiteen ja todellisuuden silta. *Ars* 69. *Uusi Suomi*, 16.3.1969.
- Vallgren, Seppo. Riitta Vainion ilta. *Suomen Sosialidemokraatti*, 6.7.1968.
- Valmistumisen jälkeen tuho. *Turun Sanomat*, 29.10.1966.
- Valo ja liike 2. kansainvälinen kineettisen taiteen näyttely. *Ljus och Rörelse. internationell utställning av kinetisk konst. Light and Movement 2. international exhibition of kinetic art. Ljus och Rörelse*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo, 1969.
- Valo ja liike. *Ljus och Rörelse*. 1968. [Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo].
- Valtakunnallinen taidetapahtuma. *Ylioppilaslehti*, 26.1.1968, 20.
- Vanni, Sam. 1961. Intuitiivinen ilmiö Nykyajan maalaustaiteessa. *Teekkari* 1/1961, 8–10.
- Vasarely, Victor. Notes for a Manifesto 1996 [1955]. Stiles, Kristine & Selz, Peter (toim.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 109–112.
- Vasarely, Victor. 1971. Ainutkertaisen taideteoksen myynti murrettu. *Taide* 5/1971, 48–52.
- Veikko Eskolin ehdottaa taideteoksia poliisien tilalle. *Suomen Kuvalehti* 2/1964, 9–12.
- Videoarbeiten in der Kunsthalle. *Rheinische Post*, 23.12.1980.
- Videohölkää ”Joella”. *Turun Ylioppilaslehti*, 25.11.1983, 5.
- Videotaidetta Turkuun. *Turun Ylioppilaslehti*, 21.1.1983.
- Videowochen International. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 19.10.1979.
- Vildsinta små skåp, Rymd, tivoliglädje i et mörklagt museum. *Hufvudstadsbladet*, 10.5.1969.
- Vuorikoski, Timo. 1970. Taiteilijan uudet vaatteet. *Taide* 2/1970, 36.
- Vuorikoski, Timo. Milloin viimeksi kavensitte näkökenttäänne. *Helsingin Sanomat*, 18.5.1969.
- wbg. Künstler Entdecken die Video-Technik. *Neue Ruhr Zeitung*, 7.9.1979.

- Wegelius, Marjaleena. Taide riisuutui. *Helsingin Sanomat*, 1.6.1969.
- Wevers, Ursula. 1979. The television gallery. The idea and how it failed. Mignot, Dorine & Wevers, Ursula (toim.): *Gerry Schum*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 77–78.
- Yleisömäärä ylittänyt toiveet sanovat väsyneet järjestäjät. *Helsingin Sanomat*, 24.3.1968.
- Zdenek, Felix. 1979. Vierzig Tage Video in Essen. Zdenek, Felix (toim.): *Videowochen Essen '79 Videoweeks Essen '79. Museum Folkwang Essen -28.10 bis 16.12.1979*. [Essen]: Museum Folgwang Essen, 3–5.

Kirjallisuus

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham & London: Duke University Press.
- Ahtola-Moorhouse, Leena. 1990. Kokeilevat konkretistit ja kineetikot 1960-luvun virrasa. *Ars Suomen taide* 6. Päätoimittaja Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Weilin+Göös, 210–219.
- Ahtola-Moorhouse, Leena. 1980. Kokeilevat konkretistit ja kineetikot 60-luvun virrassa. *Kokeileva 60-luku*. Helsinki: Suomen taideakatemia, 19–32.
- Althusser, Louis. 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. Käänt. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino & Kansankulttuuri Oy.
- Antin, David. 1976. Video: The Distinctive Features of the Medium. Schneider, Ira & Korot, Beryl (toim.): *Video Art. An Antology*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 174–183.
- Anttonen, Erkki. 1995. Esipuhe. Anttonen, Erkki (toim.): *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.
- Arlander, Annette. 2007. Miten maisema minua liikuttaa. Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (toim.): *Taide ja Liike. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli*. Vaasa: Vaasan yliopisto, 143–181.
- Arvelo, Ritva. 1987. Miten se alkoi ja miksi. Arvelo, Ritva & Räsänen, Auli (toim.): *Suomen Tanssitaiteilijain Liitto 50 vuotta. Tanssitaiteen vuosikymmenet*. Helsinki: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto, 6–25.
- Auslander, Philip. 2012. Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective. *PAJ* 102 (2012), 3–11.
- Auslander, Philip. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ* 84 (2006), 1–10.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge.
- Austin, J. L. 2016 [1962]. *Näin tehdään sanoilla. Harvardissa 1955 pidetyt William James -luennot*. Käänt. Risto Koskensilta. Tampere: niin & näin.
- Banes, Sally. 1996. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London & New York: Routledge.
- Barasch, Moshe. 1987. *Giotto and the language of gesture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1992 [1973]. *S/Z*. Oxford & Cambridge: Blackwell.

- Bauman, Hans D. 1977. Über die Verbindlichkeit der Künstlerischen Mediengrammatik. Hans D. Bauman et. al. (toim.): *Kunst und Medien. Materialien zur Dokumenta*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag, 105–123.
- de Beauvoir, Simone. 2009 [1949]. *Toinen sukupuoli. I Tosiasiat ja myytit*. Käänt. Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Bedford, Christopher. 2012. The Viral Ontology of Performance. Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (toim.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect & The University of Chicago Press, 76–87.
- Belting, Hans. 2011 [2001]. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Käänt. Thomas Dunlap. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Bench, Harmony. 2008. Media and the No-Place of Dance. *Forum Modernes Theater* 1/2008, 37–47. http://periodicals.narr.de/index.php/forum_modernes_theater/article/view/864. Haettu 24.10.2017.
- Benford, Steve & Giannachi, Gabriella. 2011. *Performing Mixed Reality*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Benjamin, Walter. 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim.). Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto.
- Berleant, Arnold. 2004. *Re-thinking Aesthetics. Rogue Essays on the Aesthetics and Aesthetics and the Arts*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Birringer, Johannes. 2008. *Performance, Technology & Science*. New York: PAJ Publications.
- Blase, Christoph. 2009. Forgotten Videos and Forgotten Machines. A Practical Plea for Their Resque. Christoph Blase & Peter Weibel (toim.): *Record > Again! 40Jahrevideokunst.de Teil 2. 40Yearsvideoart.de Part 2*. Ostfildern: Hatje Cantz, 376–383.
- Bódy, Vera, von Bonin, Wibke & Herzogenrath, Wulf. 1987. The Arts for Television: Federal Republic of Germany. Mignot, Dorine (toim.): *Revision. Art Programmes of European Television Stations*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 42–51.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse du réel.
- Boyle, Deidre. 1992. From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerilla Television. *Journal of Film and Video*, 1–2/1992, 67–79.
- Burnham, Jack. 2015 [1968]. Systems Aesthetics. Shanken, Edward, A. (toim.): *Systems. Documents of Contemporary Art*. London & Cambridge: The Whitechapel Gallery & The MIT Press, 112–115.
- Burnham, Jack. 1987 [1968]. *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology. On the Sculpture of this Century*. New York: George Braziller.
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Käänt. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Bühler, Melanie. 2015. Introduction. Melanie Bühler (toim.): *No Internet, No Art*. Eindhoven: Onomatopée, 9–18.
- Camp, Pannil. 2015. The Stage Struck Out of the World. Theatricality and Husserl's Phenomenology of theatre, 1905–1918. Bleeker, Maaïke, Foley Sherman, Jon &

- Nedelkopolou, Eirini (toim.): *Performance and Phenomenology. Traditions and Transformations*. New York & London: Routledge, 20–34.
- Carlson, Marvin. 2004 [1996]. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Helsinki: Like.
- Cashell, Kieran. 2009. *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London & New York: I. B. Tauris.
- van Cauwenberge, Genevieve. 1983. Chronologie Art Video. *Art Video. Retrospectives et perspectives*. [Charleroi: Palais de Beaux Arts Charleroi], 10–55.
- Cixous, Hélène. 2013 [1975]. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Clark, T. J. 2006. *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*. New Haven & London: Yale University Press.
- Crimp, Douglas. 1993. The Photographic Activity of Postmodern. Docherty, Thomas (toim.): *Postmodernism. A Reader*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokio & Singapore: Harvester Wheatsheaf, 172–179.
- Crimp, Douglas. 1979. Pictures. *October* 8/1979, 75–88.
- Danbolt, Mathias. 2014. Arresting Performances. Bettina Knaup & Ellen Stammer (toim.): *Re.Act.Feminism. A Performing Archive*. Nürnberg & London: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg & Live Art Development Agency, 96–109.
- Danbolt, Mathias. 2009. Touching History: Archival Relations in Queer Art and Theory. Danboldt, Mathias, Rowley, Jane & Wolthers, Louise (toim.): *Lost and Found. Queering the Archive*. Copenhagen: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, 27–45.
- Darling, Michael. 2009. Target practice. Painting under attack, 1949–78. Darling, Michael (toim.) *Target practice. Painting under attack, 1949–78*. Seattle: Seattle Art Museum, 16–83.
- Derrida, Jacques. 1998 [1995]. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Käänt. Eric Prenowitz. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Diprose, Rosalind. 1994. *The Bodies of Women. Ethics, Embodiment and Sexual Difference*. London & New York: Routledge.
- Dixon, Steve. 2007. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Eco, Umberto. 1985. Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Daedalus* 4/1985.
- Edie, James, M. 1973. Foreword. Merleau-Ponty, Maurice: *Consciousness and the Acquisition of language*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, xi–xxxii.
- Eerikäinen, Hannu. 2007. Videotaide Suomessa. ”Taiteen laidalla, eturintamassa vai eikenenkään maalla?” Väkiparta, Kirsi (toim.): *Sähkömetsä – videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 82–137.
- Eerikäinen, Hannu. 1993. Videon poliittinen utopia. Gerilla-tv ja sen perilliset. Tarkka, Minna (toim.): *VIDEO TAIDE MEDIA antologia*. Helsinki: Taide, 172–192.
- Elovirta, Arja. 1996. Happening kuvan ja kehon taiteena. Helavuori, Hanna-Leena (toim.): *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 116–130.

- Elovirta, Arja. 1995. Happening. Fragmentteja eräistä tapauksista. Anttonen, Erkki (toim.): *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin yliopiston Taidehistorian laitos, 12–90.
- Elsaesser, Thomas. 1989. *New German Cinema. A History*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: MacMillan.
- Elsenaar, Arthur & Scha, Remko. 2002. Body Manipulation as Performance Art. A Historical Perspective. *Leonardo Music Journal* Vol. 12, 17–28.
- Erkkilä, Helena. 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho taide 1980- ja 1990-luvuilla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Erkkilä, Helena. 2000. Taide avautuu rajoilla. Auki I. 3.11.2000– 21.1.2001 *Huone X, Pohjoisen postmodernismi. Teon ja tilan taidetta. Performanssi- ja ympäristötaiteen dokumentteja 1980-luvulta*. [Helsinki: Nykytaiteen museo.].
- Erkkilä, Helena. 1999. Performanssitaitteen tallennusprojekti, 1994–95. Haapala, Leevi (toim.): *Katoava taide. Förgänglig konst. Ephmeral Art*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 192.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain & Buchloch, Benjamin H. D. 2004. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Vol 2: 1945 to the Present. London: Thames & Hudson.
- Fóti, Véronique, M. 2013. *Tracing Expression in Merleau-Ponty. Aesthetics, Philosophy of Biology and Ontology*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Foucault, Michel. 2014 [1975]. *Tarkkailla ja rangaista*. Käänt. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel. 1998 [1976]. *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Käänt. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Fricke, Christiane. 1992. *Beschwerliche Wege ins elektronische Jahrtausend. Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung*. Bonn: Kunstmuseum Bonn, 8–19.
- Gershevskaia, Natalia. 2011. The Düsseldorf Kunsthochschule. Changing Art and Change through Art. *Faszinierende Dokumente. Künstler in Action. Fascinating Documents. Artists in Action*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 133–143.
- Giannachi, Gabriella & Kaye, Nick & Shanks, Michael. 2012. Introduction. Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick & Shanks, Michael (toim.): *Archeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. Abingdon & New York: Routledge, 1–25.
- Giannachi, Gabriella & Kaye, Nick. 2011. *Performing Presence. Between the Live and the Simulated*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Goldberg, RoseLee. 2011 [1979, 1988]. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Uudistettu ja laajennettu laitos. London: Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. 1998 [1982]. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial representation*. London: Phaidon.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art. An Approach to A Theory of Symbols*. Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Goodyear, Anne Collins. 2008. From Technophilia to Technophobia. *Leonardo* 2/2008, 169–174.

- Grasskamp, Walter. 2010. Video in Art and Life. Part 2. Blasé, Christoph & Weibel, Peter (toim.): *Record > Again! 40Jahrevideokunst.de* Teil 2. *40Yearsvideoart.de* Part 2. Ostfildern: Hatje Cantz, 401–404.
- Grasskamp, Walter. 1979. Video in Kunst und Leben. *Kunstforum International* 5/1979: Video in Kunst und Leben, 16–49.
- Grau, Oliver. 2007. Introduction. Grau, Oliver (toim.): *MediaArtHistories*. Cambridge & London: The MIT Press, 1–14.
- Grau, Oliver. 2003. *Virtual Art From Illusion to Immersion*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Groos, Ulrike. 2003. Beginn, Umfeld und Ende der videogalerie schum in Düsseldorf. Groos, Ulrike, Hess, Barbara & Wevers, Ursula (toim.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum – Video Galerie Schum*. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 220–233.
- Groos, Ulrike, Hess, Barbara & Wevers, Ursula (toim.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum – Video Galerie Schum*. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 2003.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Hacklin, Saara. 2012. *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art*. Helsinki: University of Helsinki.
- Halter, Ed. 2014. Foreword. Kholeif, Omar (toim.): *You Are Here. Art After Internet*. Manchester & London: Cornerhouse & SPACE, 15–17.
- Hansen, Mark, B. 2006. *New Philosophy for New Media*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Hansen, Mark. 2004. Time of Affect, or Bearing Witness to Life. *Critical Inquiry* Vol. 30, no.3. 584–626.
- Hass, Lawrence. 2008. *Merleau-Ponty's Philosophy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Heathfield, Adrian. 2012. Then Again. Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (toim.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect & The University of Chicago Press, 27–35.
- Heikka, Elina. 2010. Miellyttäviä maisemia ja mielenmaisemia. *Antero Takala. Mindscape – Mielenmaisema*. Helsinki: Musta Taide, 104–107.
- Heiniö, Mikko. 1989. *Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Heinämaa, Sara. 2010. Minä, tietoisuus ja ruumiillisuus. Miettinen, Timo, Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas (toim.): *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 99–117.
- Heinämaa, Sara. 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo.
- Heinämaa, Sara. 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Herzogenrath, Wulf (toim.): *Nam June Paik Fluxus/Video*. Bremen: Kunsthalle Bremen, 1999.

- Herzogenrath, Wulf. 1996. Students of Paik. Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 15–16.
- Herzogenrath, Wulf. [1982]. Videokunst. Ein neues Medium – aber kein neuer Stil. Herzogenrath, Wulf (toim.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982*. [Stuttgart: Hatje Verlag], 10–25.
- Herzogenrath, Wulf. 1976. Video in der Bundesrepublik. Video Art in the Federal Republic of Germany. Haberl, Horst Gerhard, Kriesche, Richard & Neubacher, Karl (toim.): *Video – End*. Graz: POOL Pflrsich, 65–71.
- Herzogenrath, Wulf. [1974]. Video – als Künstlerisches Medium. *Video tapes*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 2–5.
- Hezekiah, Gabrielle, A. 2010. *Phenomenology's Material Presence. Video, Vision and Experience*. Bristol & Chicago: Intellect.
- Home, Marko. 2013a. ”Uuden tuulen havinaa ilmassa” – Sähkö-shokki-ilta 1968. *Musiikin suunta* 3/2013, 17–23.
- Hongisto, Ilona. 2015. *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hongisto, Ilona. 2005. Liikettä raiteilla. Dokumentaarinen läsnäolo. *Lähikuva* 3/2005, 5–19.
- Huffman, Kathy Rae. 1993. Taide, video ja televisio. Käänt. Minna Tarkka. Tarkka, Minna (toim.): *VIDEO TAIDE MEDIA antologia*. Helsinki: Taide, 193–204.
- Huffman, Kathy Rae. 1987. Seeing is believing. Huffman, Kathy Rae & Mignot, Doris (toim.): *The Arts for Television*. Amsterdam & Los Angeles: Stedelijk Museum & Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 8–16.
- Huhtamo, Erkki & Parikka, Jussi. 2011. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Huhtamo, Erkki. 2008. *The Roll Medium. The Origins and Development of the Moving Image*. Los Angeles.
- Huhtamo, Erkki. 2000. *Fantasmagoria. Elävän kuvan arkeologiaa*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto & BTJ Kirjastopalvelu.
- Huhtamo, Erkki. 1997. *Elävän kuvan arkeologia*. Helsinki: Yleisradio Oy.
- Husserl, Edmund. 2017 [1913]. *Ideoita puhtaasta fenomenologiasta ja fenomenologisesta filosofiasta*. Käänt. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Husserl, Edmund. 2016 [1911]. *Filosofia ankarana tieteenä*. Käänt. Antti Salminen & Johan L. Pii. Tampere: niin & näin.
- Husserl, Edmund. 2011 [1962]. *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transendentiaalinen fenomenologia*. Käänt. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Husserl, Edmund. 1981 [1919]. *Recollections of Franz Brentano*. Käänt. Richard Hudson & Peter McCormick. McCormick, Peter & Elliston, Frederick A. (toim.): *Husserl. Shorter Works*. Notre Dame, Indiana & Sussex: University of Notre Dame Press & The Harvester Press Limited, 1981
- Hultén, K. G. 1961. Kort Framställning av rörelsekonstens historia under 1900-talet. Hultén, K. G. (toim.): *Rörelse I konsten. Moderna Museet Stocholm 17 maj – 3 september 1961*. Stocholm: Moderna Museet.

- Ihde, Don. 1990. *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Iitiä, Inkamaija. 2008. *Käsitteellisestä ruumiilliseen, situaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki.
- Ijäs, Minna. 2010. Poseeraus sosiaalisena ja ruumiillisena. Heikki Attilan valokuvamuotokuvia kodeissa vuonna 1929. Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti & Niemelä, Riikka (toim.): *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*. Turku: Utukirjat, 124–152.
- Iles, Chrissie. 2001. Between the Still and Moving Image. Iles, Chrissie (toim.): *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*. New York: Whitney Museum of American Art, 33–69.
- Johansson, Hanna. 2009. Taidehistoria, Merleau-Ponty ja taiteen tilallinen käänne. *Synteesi* 1/2009, 40–52.
- Johansson, Hanna. 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Johansson, Hanna. 2000. Kokonainen maailma – hajotettu representaatio: Lea ja Pekka Kantosen Reisa-joen vaellukset ja Auki II. *Pohjoinen postmodernismi. Teon ja tilan taidetta. Performanssi- ja ympäristötaiteen dokumentteja 1980-luvulta. Huone X, 3.11.2000–2.1.2001*.
- Johansson, Hanna. 1999. Metsän ja kielen välissä. Fragmentteja suomalaisesta ympäristötaiteesta ja metsän merkityksistä. Haapala, Leevi (toim.): *Katoava taide. Förgänglig konst. Ephemeral Art*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 58–77.
- Jones, Amelia. 2012. The Now and the Has Been. Paradoxes of Live Art in History. Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (toim.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect & The University of Chicago Press, 11–25.
- Jones, Amelia. 2008. Live Art in Art History: a Paradox?. Davis, Tracy C. (toim.): *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 151–165.
- Jones, Amelia. 2006. Survey: [Go] back to the body, which is where all the splits in Western Culture occur. Warr, Tracy (toim.): *The Artist's Body*. London & New York: Phaidon, 16–47.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia. 1997. Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal* Vol. 56, No. 4, 11–18.
- Julius, Anthony. 2002. *Transgressions. The Offences of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kahn, Douglas. 2013. Let Me Hear My Body Talk, My Body Talk. Cubitt, Sean & Thomas, Paul (toim.): *Relive. Media Art Histories*. Cambridge & London: The MIT Press, 235–256.
- Kaizen, William. 2008. Live on Tape. Video, Liveness, and the Immediate. Leighton, Tania (toim.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing & Afterall, 208–272.

- Kalha, Harri. 1998. Lähiöiden Hollywood – Anneli Nygrenin video- ja piirrostaiteesta. Björklöv, Jari (toim.). *Anneli Nygren – Lähiöiden Hollywood*. Helsinki: Helsingin kaupungin Taidemuseo, 6–41.
- Kanerva, Eva. 1995. Ö-ryhmä. Anttonen, Erkki (toim.): *Performance – aktio – happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, 142–193.
- Kanttonen, Pekka. 2017. *Generational filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki, Juva, Porvoo: WSOY.
- Karonen, Pasi. 2000. Pysyvän ja muuttuvan suhde digitaalisen tekniikan yhteiskunnassa. Nieminen, Hannu, Saarikoski, Petri & Suominen, Jaakko (toim.): *Uusi media ja arkielämä*. Turun yliopisto: Viestintä, 44–61.
- Kartsaki, Eirini. 2017. *Repetition in Performance: Returns and Invisible Forces*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Kartsaki, Eirini. 2016. Persisting Forever. Introducing Repetition. Kartsaki, Eirini (toim.): *On Repetition. Writing, Performance & Art*. Bristol & Chicago: Intellect.
- Kaye, Nick. 2007. *Multi-Media. Video – Installation – Performance*. London & New York: Routledge.
- Kelleher, Joe. 2015. *The Illuminated Theatre. Studies on the Suffering of Images*. London & New York: Routledge.
- Keskitalo, Anne Katarina. 2006. *Tien päällä ja leirissä. Matkanteon kokemuksesta taideteokseksi*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Keskitalo, Anne K. 2003. Matkataiteen määrittelykehyksiä toiminnallisesta paikasta nykytaiteen nomadismiin. *Kulttuurintutkimus* 2/2003, 45–51.
- Kirby, Michael. 1966. Introduction. Kirby, Michael (toim.): *Happenings. An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., 9–42.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. Performance studies. Bial, Henry (toim.): *The Performance Studies Reader*. London & New York: Routledge, 43–55.
- Kittler, Friedrich A. 1999 [1986]. *Gramophone, Film, Typewriter*. Käänt. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Kivinen, Kati. 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija. 1991. *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Knaup, Bettina & Stammer, Ellen. 2014. Introduction. Knaup, Bettina & Stammer, Ellen (toim.): *Re.Act.Feminism. A Performing Archive*. Nürnberg & London: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg & Live Art Development Agency, 9–14.
- Koivunen, Anu. 2007. Koko kansan teatteri? Televisioteatterit 1960-luvulta 1980-luvulle. Wiio, Juhani (toim.): *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 247–263.
- Komulainen, Matti & Leppänen, Petri. 2009. *U:n aurinko nousi lännestä*. Turku: Sammakko.

- Korppi-Tommola, Riikka. 2013. Tanssijuuden kokemuksia ja kehollisia fuusioita. 1960-luvun moderni tanssija uusien virtausten keskellä. Korppi-Tommola, Riikka: *Toisia liikkeitä, uusia virtauksia. Suomalaisen modernin tanssin muutosprosessi 1960-luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Korppi-Tommola, Riikka. 2006. Suomalaisen modernin tanssin historian ahdas narraatio: Kotkamyytti. Houni, Pia, Laakkonen, Johanna, Reitala, Heta & Rouhiainen, Leena (toim.): *Liikkeitä näyttämöllä*. Helsinki: Teatterin tutkimuksen seura, 170–193.
- Kortti, Jukka & Salmi, Hannu. 2007. Televisio eilen, tänään, huomenna. Wiio, Juhani (toim.): *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13–31.
- Koski, Tapio. 2005. *Juoksemisen filosofia*. Tampere: Tampere University Press.
- Kozel, Susan. 2007. *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind, E. 2000. "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind, E. 1988. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind, E. 1981. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1976. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* Vol. 1 (Spring 1976), 50–64.
- Krempel, Ulrich. 1996. "eine kleine düssel village video". Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 15.
- Kuljuntausta, Petri. 2002. *On /Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kuni, Verena. 1999. Sing My Song: An Old Melody – Reinterpreted? Some Reflections on the Renewed Discussion on Whether there is a "Feminine" (Video) Aesthetic, Taking Pipilotti Rist as a "Model Case". Frohne, Ursula (toim.): *Video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*. Köln & Karlsruhe: Dumont & ZKM, 49–61.
- Kurz, Bruce. 1976. The Present Tense. Schneider, Ira & Korot, Beryl (toim.): *Video Art. An Anthology*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 234–243.
- Kuusamo, Altti. 2010. Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa. Ijäs, Minna, Kuusamo, Altti & Niemelä, Riikka (toim.): *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat, 98–123.
- Kuusamo, Altti. 2008. Kasvojen merkikilouonteen läpinäkyvyydestä. Kasvojen elävöittämissen kielioppia, I osa. Inkinen, Sam ja Ylä-Kotola, Mauri (toim.): *Merkitysten maailmantorilla. Dosentti Henri Bromsin juhlaulkaisu*. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino, 13–43.
- Lazzarato, Maurizio. 2006. *Kapitalismin vallankumoukset*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009 [1999]. *Draaman jälkeinen teatteri*. Käänt. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Leighton, Tania. 2008. Introduction. Leighton, Tania (toim.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing & Afterall, 6–40.

- Lepecki, André. 2010. The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal* Vol. 42, No. 2, 28–48.
- Lepecki, André. 2004. Inscribing Dance. Lepecki, André (toim.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 124–139.
- Lieser, Wolf. 2009. *Digital Art*. Potsdam: h. f. ullmann.
- Lintinen, Jaakko. 2001. *Taide hidas, elämä lyhyt. Merkintöjä kuvataiteen tapahtumiin 1960- ja 1970-luvuilta*. Helsinki: Taide.
- Lintinen, Jaakko. 1979. Astronautteja, rajanylittäjiä, säpinää. Esteettisiä kokeilija ja avantgardismia 60-luvulla. *Taide* 5/1979, 28–38.
- Malsch, Friedemann. 1990. The Power of Contradiction. The Importance of the Academy of Art in Düsseldorf for Video Art. *Discover European Video*, 44–45.
- Martin, Sylvia. 2009. Ursula Wevers. Horizontales/Verticales Springen, 1979. Christoph Blase & Peter Weibel (toim.): *Record > Again! 40Jahrevideokunst.de* Teil 2. *40Yearsvideoart.de* Part 2. Ostfildern: Hatje Cantz, 496–497.
- McGillivray, Glen. 2008. Stil. Not Seen. The Hidden Archive of Performance. *About Performance* No. 8, 2008.
- McHugh, Gene. 2011. *Post Internet. Notes on Internet and Art. 12.29.09 > 09.05.10*. Brescia: LINK editions. http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf. Haettu 28.12.2017.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else. From Discipline to Performance*. London & New York: Routledge.
- Mei, Kerstin. 2007. *Art & Obscenity*. London & New York: I. B. Tauris.
- Meigh-Andrews, Chris. 2006. *A History of Video Art. The Development of Form and Function*. Oxford & New York: Berg.
- Melville, Stephen. 1998. Phenomenology and the Limits of Hermeneutics. Cheetham, Mark, Moxey, Keith & Holly, Michael Ann (toim.): *The Subjects of Art history. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 143–153.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1964]. *Silmä ja henki*. Käänt. Miika Luoto & Tarja Roinila. Luoto, Miika & Roinila, Tarja (toim.): *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 415–477.
- Merleau-Ponty Maurice. 2012 [1960]. *Filosofi ja sosiologia*. Käänt. Tarja Roinila. Luoto, Miika & Roinila, Tarja (toim.): *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 383–413.
- Merleau-Ponty Maurice. 2012 [1952]. Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet. Käänt. Tarja Roinila. Luoto, Miika & Roinila, Tarja (toim.): *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 257–352.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1951]. Kielen fenomenologiasta. Käänt. Miika Luoto. Luoto, Miika & Roinila, Tarja (toim.): *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 353–382.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012 [1947]. Havainnon ensisijaisuus ja sen filosofiset seuraukset. Käänt. Miika Luoto. Miika Luoto & Tarja Roinila (toim.): *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo, 79–111.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2008 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. London & New York: Routledge.

- Merleau-Ponty, Maurice. 2008 [1942] *Structure of Behaviour*. Käänt. Alden L. Fisher. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2004 [1948]. *The World of Perception*. Käänt. Oliver Davis. London & New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1991 [1964]. *Consciousness and the Acquisition of Language*. Käänt. Hugh J. Silverman. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1974 [1969]. *The Prose of the World*. Toim. Lefort, Claude & O'Neill, John. London: Heinemann.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1968 [1964]. *The Visible and the Invisible*. Toim. Claude Lefort. Käänt. Alphonso Lingis. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964 [1962]. An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty. A Prospectus of His Work. Käänt. Arleen B. Dallery. Edie, James M. (toim.): *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 3–11.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964 [1961]. Phenomenology and the Sciences of Man. Käänt. John Wild. Edie, James M. (toim.): *The Primacy of Perception And Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston, Illinois: The Northwestern University Press, 43–95.
- Mesch, Claudia. 2007. Institutionalizing Social Sculpture. Beuys' *Office for Direct Democracy through Referendum* Installation (1972). Mesch, Claudia & Michely, Viola (toim.): *Joseph Beuys. The Reader*. London & New York: I. B. Tauris, 198–217.
- Mesch, Claudia & Michely, Viola. 2007. Introduction. Mesch, Claudia & Michely, Viola (toim.): *Joseph Beuys. The Reader*. London & New York: I. B. Tauris, 1–26.
- Meskimmon, Marsha. 1996. *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Mignot, Dorine (toim.): *Revision. Art Programmes of European Television Stations*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987.
- Mignot, Dorine. 1979. Gerry Schum – a pioneer. Mignot, Dorine & Wevers, Ursula (toim.): *Gerry Schum*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 67–72.
- Mignot, Dorine & Wevers, Ursula (toim.): *Gerry Schum*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.
- Miller, Marc H. 1986. Television's Impact on Contemporary Art. *Television's Impact on Contemporary Art*. New York: The Queens Museum, 4–43.
- Minh-ha, Trinh T. 1990. Documentary Is/Not aName. *October* Vol. 52 (Spring 1990), 76–98.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The Chicago University Press.
- Mäki, Teemu. 2005. *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like.
- Nake, Frieder. 2009. Roots and Randomness – a Perspective on the Beginnings of Digital Art. Lieser, Wolf (toim.): *Digital Art*. Potsdam: h. f. ullmann, 46–51.

- Nichols, Bill. 1994. *Blurred boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Niemelä, Riikka. 2016. Tracking and Sharing: Performance Art, Web and Documentation. Rodríguez Ortega, Nuria, Díez-Platas, Fátima & Kuivakari, Seppo (toim.): *Airing the Past. Inquiries into Digital Memories*. Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Niemelä, Riikka. 2014. Tracing Out Space in Video Performance. Klinke, Harald (toim.): *Art Theory as Visual Epistemology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 29–46.
- Niemelä, Riikka. 2013. Performanssi, genre ja teknologia. Tallentamisen ja toiston haasteita. *TAHITI. Taidehistoria tieteenä* 4/2013. <http://tahiti.fi/04-2013/dossier/performanssi-genre-ja-teknologia--tallentamisen-ja-toiston-haasteita/>
- Noland, Carrie. 2009. *Agency & Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Numminen, M. A. 2007. Jarkko, muurinmurtaja! Liedes, Päivi & Lehtinen, Torsti (toim.): *Elämä kuin runo – yhtä tosi. Muistissamme Jarkko Laine*. Helsinki: Johnny Kniga, 21–30.
- Ojanen, Mikko & Suominen, Jari. 2005. Erkki Kurenniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 3/2005, 15–44.
- Olsson, Jesper. 2016. The New Monument – Experimental TV and Remediation. Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden & Boston: Brill Rodopi, 418–421.
- O'Rourke, Karen. 2013. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Oßwald, Anja. 1994. *Steiner Art Tapes*. Berlin: Ars Nikolai.
- Owens, Craig. 1992. The Medusa Effect or, The Spectacular Ruse. Bryson, Scott, Kruger, *Barbara, Tillman, Lynne & Weinstock, Jane (toim.): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press, 191–200.
- Paglen, Trevor. 2016. Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You). *The New Inquiry*, 8.12.2016. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>. Haettu 1.12.2017.
- Palin, Tutta. 2007. *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Taidekoti Kirpilä.
- Palin, Tutta. 1999. Henkilökuvataiteen ja kuvataiteen leikkauspisteessä. Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 40–53.
- Panofsky, Erwin. 2010 [1972]. *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Icon Editions.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London & New York: Thames & Hudson, 2003.
- Parikka, Jussi. 2007. *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*. New York: Peter Lang.
- Phelan, Peggy. 2010. Haunted Stages. Performance and the Photographic Effect. Blessing, Jennifer & Trotman, Nat (toim.): *Haunted. Contemporary Photography / Video / Performance*. New York: Guggenheim Museum, 50–63.

- Phelan, Peggy. 1998 [1993]. *Unmarked. The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.
- Pollock, Griselda. 1988. *Vison and Difference. Femininity, feminism and Histories of Art*. London & New York: Routledge.
- Popper, Frank. 1968. *Origins and development of Kinetic Art*. Käänt. Stephen Bann. London: Studio Vista.
- Porkola, Pilvi. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Potts, Alex. 2000. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven & London: Yale University Press.
- Rainio, Minna. 2015. *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. London & New York: Verso.
- Rastas, Perttu. 2010. Video déjà vu. Miten videotaidetta tuotiin Suomeen – Ars 83. Erkkilä, Helena & Mellais, Maritta (toim.): *Ars 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 39–51.
- Rastas, Perttu. 2007. Töpselitaide virtaa Suomeen. Väkiparta, Kirsi (toim.): *Sähkömetsä – Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo/ Kuvataiteen keskusarkisto, 190–199.
- Rauhamaa, Raisa. 1996. Moderni tanssi tulee Suomeen. Helavuori, Hanna-Leena (toim.): *Moniääninen 60-luku*. Helsinki: Teatterimuseo, 85–95.
- Rennert, Susanne. 1996. Mixed Pixels. Siebzehn Jahre Klasse Paik. Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 6–10.
- Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan. 1996. Vorwort. Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 15–16.
- Robinson, Julia. 2012. Pollock's Concreteness. Painterly Performance or Performative Painting. *Explosion! Måleri som handling / Painting as Action*. Stockholm & London: Moderna Museet & Koenig Books, 157–175.
- Robinson, Julia. 2009. From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s. *October* Vol. 127 (Winter 2009), 77–108.
- Rosenberg, Douglas. 2012. *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Rosler, Martha. 1990. Video. Shedding the Utopian Moment. Hall, Doug & Fifer, Sally Jo (toim.): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture Press & BAVC, 30–50.
- Rouhiainen, Leena. 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Räsänen, Auli. 1987. 1960-luku. Uusien aatteiden vuosikymmen. Arvelo, Ritva & Räsänen, Auli (toim.): *Suomen Tanssitaiteilijain Liitto 50 vuotta. Tanssitaiteen vuosikymmenet*. Helsinki: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto, 36–47.

- Sakari, Marja. 2000. *Käsitetaitteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaitteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Salter, Chris. 2010. *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Santone, Jessica. 2008. Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*. Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History. *Leonardo* 2/2008, 147–152.
- Sargeant, Jack. 2008 [1995]. *Deathtripping. The Extreme Underground*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Sayre, Henry M. 1989. *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Schechner, Richard. 2016 [2013]. *Johdatus esitystutkimukseen*. Käänt. Sarianna Silvonen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard. 1965. Theatre Criticism. *The Tulane Drama Review* 3/1965, 13–24.
- Schimmel, Paul. 1998. Leap into the Void. Performance and the Object. *OUT OF ACTIONS. Between Performance and the Object, 1949–1979*. London & New York: Thames & Hudson, 16–120.
- Schneider, Rebecca. 2012. Performance Remains. Jones, Amelia & Heathfield, Adrian (toim.): *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect, 137–150.
- Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains. Art and War in the Times of Theatrical Reenactment*. London & New York. Routledge.
- Schubiger, Irene. 2003. *Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und "Self-editing"*. Berlin: Reimer.
- Shanken, Edward A. 2009. Survey. Shanken, Edward A. (toim.): *Art and Electronic Media*. London: Phaidon Press, 12–52.
- Shanken, Edward A. 2007. Historicizing Art and Technology: Forging a Method and Firing the Canon. Grau, Oliver (toim.): *MediaArtHistories*. Cambridge & London: The MIT Press, 42–70.
- Seppä, Anita. 2000. Jean-Paul Sartren kuvitteluteoria ja varhainen estetiikka. Haapala, Arto & Lehtinen, Markku (toim.): *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 157–182.
- Šmitienė, Giedrė. 2010. Speech that Stems from the Body, or Body that Flows through Language. Novotný, Karel, Hammer, Taylor S., Gléonec, Anne & Špecian, Peter (toim.): *Thinking in Dialogue with Humanities*. Bucarest: Zeta Books, 2010, 241–258.
- Sontag, Susan. 1966. Happenings: an Art of Radical Juxtaposition. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 263–274.
- Stallabrass, Julian. 2003. *Internet Art. The Onlinen Clash of Culture and Commerce*. London: Tate Publishing.
- Stang, Sofia. 2011. Performance in the Rhineland. The Image in Motion. "I welcome whatever happens next" (John Cage). *Faszinierende Dokumente. Künstler in Action. Fascinating Documents. Artists in Action*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 87–106.

- Suhonen, Tiina. 1997. Kaunoliiketaiteesta tanssirealismiin. Suomalaisen tanssin historiaa. Helavuori, Hanna-Leena et al. (toim.): *Valokuvan tanssi. Suomalaisen tanssin kuvat 1890–1997*. Oulu: Kustannus Pohjoinen, 11–34.
- Suhonen, Tiina. 1992. Kotkanainen tanssii – Riitta Vainio ja suomalainen moderni tanssi 1960-luvulla. Vänttinen, Pekka (toim.): *Kirjoituksia Texter Writings 1990–1992*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 172–184.
- Sutinen, Virve. 2002. Dimi-O:n monitaiteellinen tie. *Kiasma*, No. 16, Vol. 5, 16–17.
- Taanila, Mika. 2007. Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Väkiparta, Kirsi (toim.): *Sähkömetsä: Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 8–81.
- Tarkka, Minna. 1992. Mediataiteen metsäläiset. Suomalaisen videotaiteen ensimmäinen vuosikymmen. *Filmihullu* 6/1992, 32–35.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in Americas*. Durham & London: Duke University Press.
- Taylor, Grant D. 2013. Linearity and the Algorithmic Search. *The American Algorithmists: Linear Sublime. August 30 – October 20, 2013*, 6–35.
- Tenney, James. 1988 [1964/1977]. *META–HODOS A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form & META Meta–Hodos*. Oakland: Frog Peak Music.
- Thomas, Douglas. 2015. Surveillance in the Age of “Trusted Computing”. Technology, Trust, and Corporate Surveillance. Bühler, Melanie (toim.): *No Internet, No Art*. Eindhoven: Onomatopoe, 137–150.
- Troemel, Brad. 2014. Art After Social Media. Kholeif, Omar (toim.): *You Are Here. Art After Internet*. Manchester & London: Cornerhouse & SPACE, 36–43.
- Tsivian, Yuri. 1996. Media Fantasies and Penetrating Vision. Bowlt, John E. & Matich, Olga (toim.): *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press, 81–99.
- Tuominen, Marja. 2006. Vielä kerran, pojat! Suomalaisen undergroundin suurmieshistoriaa retrospektiivisesti. Ännu en gång, gossar! Den finländska undergroundrörelsens stormän. En retrospektiv historia. Pitkäranta, Inkeri (toim.): *SHH! Suomalainen underground. Den Finländska undergrounden*. Helsinki: Kansalliskirjasto, 38–63.
- Uroskie, Andrew, V. 2008. Siting cinema. Leighton, Tanya (toim.): *Art and the Moving image. A Critical Reader*. London: Tate publishing, 386–400.
- Valkonen, Markku. 1990. Kuvataide vuoden 1970 jälkeen – kohti sitoutumista. Sarajas-Korte, Salme et al (toim.) *Ars. Suomen taide* 6. Helsinki: WSOY.
- Vierimaa, Irma. 2001. Karnevalistinen, vastakulttuurin maailma – Underground-ooppera *Kuolemanpuutarha* Helsingissä 1970. Tyrväinen, Helena, Lappalainen, Seija, Mäkelä Tomi & Vierimaa, Irma (toim.): *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Jyväskylä: Ateena, 323–337.
- Virilio, Paul. 1998 [1995]. *Pakonopeus*. Käänt. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Wagner, Anne Middleton. 2000. Performance, Video, and the Rhetoric of Presence. *October* Vol. 91 (Winter 2000), 59–80.

- Wevers, Ursula. 2003. Liebe Arbeit Fernsehgalerie. Groos, Ulrike, Hess, Barbara & Wevers, Ursula (toim.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum – Video Gallerie Schum*. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 22–46.
- Wevers, Ursula. [1982]. Arbeitspapier für ein Akademieprogramm. Herzogenrath, Wulf (toim.): *Videokunst in Deutschland 1963–1982*. [Stuttgart: Hatje Verlag], 92–93.
- Wevers, Ursula. 1980. Video in der bildende kunst. *Videografie. Fachmagazin für angewandte Audiovision* 2/1980, 82–83, 86–87.
- Widrich, Mechtild. 2014. *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- von Wiese, Stephan. 1996. Fluxus an der Akademie. Düsseldorf auf der biographischen Landkarte von Nam June Paik. Rennert, Susanne & von Wiese, Stephan (toim.): *Mixed Pixels. Students of Paik 1978–95*. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 11–13.
- Yli-Annala, Kari. [2013]. Vilke – Sähköisen taiteen kokoelma. *Vilke*. Helsinki: FixC Cooperative, 4–16.
- Yli-Annala, Kari. 2009. Muutosten mestareita – mediataiteen avantgardea Suomessa 1930–1970-luvuilla. *Synteesi* 2/2009, 98–108.
- Yli-Annala, Kari. 2007. Pieni jälkiteollinen tuotanto. Taiteilijoiden liikkuva kuva Suomessa 1982–1998. Väkiparta, Kirsi (toim.): *Sähkömetsä Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 140–187.
- Young, Iris Marion. 1989. Throwing Like a Girl. A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality. Allen, Jeffner & Young, Iris Marion (toim.): *The Thinking Muse. Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton.
- Öhrner, Annika. 2016. Yvonne Rainer and Robert Morris – An Evening of Talking and Dancing. Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden & Boston: Brill Rodopi, 534–539.

Annales Universitatis Turkuensis



**TURUN
YLIOPISTO**

ISBN 978-951-29-7580-8 (PRINT)
ISBN 978-951-29-7581-5 (PDF)
ISSN 0082-6995 (Painettu/Print)
ISSN 2343-3205 (Verkkajulkaisu/Online)