

TALLENTEEN SUHTEELLINEN ITSENÄISYYS

Kurt Krenin ja Wienin aktionistien tallennuskäsitysten kohtaamia

Roope Eronen, 65534
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Mediatutkimus
Ohjaajat: Jukka Sihvonen, Ilona Hongisto
Helmikuu 2008

Turun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
ROOPE ERONEN
Tallenteen suhteellinen itsenäisyys. Kurt Krenin ja Wienin aktionistien
tallennuskäsitysten kohtaamisia
Pro gradu -tutkielma, 91 s.
Helmikuu 2008

Tiivistelmä

Tutkielma käsittelee avantgarde-elokuvaohjaaja Kurt Krenin tekemiä Wienin aktionistien performansseja tallentavia elokuvia. Se lähestyy elokuvia kahden eri osapuolen ja heidän maailmankatsomustensa kohtaamisena. Ensisijaisena tutkimuskohteena on osapuolten käsitykset tallentamisesta ja niiden kohtaaminen: erot, ristiriitaisuudet sekä vuorovaikutus. Tässä kohtaamisessa tallenteen suhde tapahtumaan näyttäytyy monimuotoisissa riippuvuussuhteissa.

Aktionistit edustavat radikaalia avantgardistiselle performanssitaiteelle tyypillistä ajattelutapaa, joka välttää taideobjektien tuottamista. Heidän taiteessaan ristiriidan muodostavat pyrkimys vuorovaikutteisuuteen jatkuvan muutoksen kanssa sekä tarve tuottaa marginaalisista performansseistaan tallenteita yleisön saavuttamiseksi. Aktionistien tarve mahdollisimman indeksisiin tallenteisiin ei kohtaa Krenin persoonallisen tyylin kanssa.

Kren edustaa strukturalistista elokuvaa. Tätä kautta hänen tyyliään kuvaavat järjestelmällisyys sekä kiinnostus elokuvan leikkauksen kokemusta kohtaan. Itse kuvamateriaalin sisältö on toissijaista Krenille. Samalla Krenin tyyliä kuvaavat hänen kiinnostuksensa epämääräiseen ja epäselvään sekä hänen harhaileva tapansa kuvata ympäristöään. Nämä piirteet avaavat Krenin teosten ainutlaatuista dokumentaarisuutta, minkä purkaminen on myös tutkielman tärkeä osa.

Krenin elokuvien dokumentaarisuus hahmottuu suhteessa avoimeen, vuorovaikutteiseen ja hahmottoman rajaa hipovaan nykyhetkeen. Tämä ilmenee etenkin Krenin tavassa korostaa kuvaushetkeä ja filmin luonnetta materiaalisena objektina. Toinen Krenin elokuvien dokumentaarisuudelle olennainen piirre on hänen matemaattisen järjestelmällinen tapansa leikata. Tarttumalla huolellisesti vähäiseen kuvamateriaaliinsa Kren korostaa nimenomaan tuon materiaalin olemassaoloa ja sen järjestystä.

Krenin dokumentaarisuus ei ole illusionistista, vaan ilmenee erityislaatuisena filmin välittömän materiaalsen tason ja leikkauksen abstraktin tason kohtaamisessa. Viime kädessä dokumentaarisuus kuitenkin kiinnittyy materiaaliseen tasoonsa. Krenin elokuvat korostavat dokumentaarisuuden liikettä ja kontekstisidonnaisuutta.

Tutkielma pyrkii myös purkamaan performanssitaiteelle yleistä tapaa hahmottaa tapahtuma ja tallenne hierarkisessa suhteessa. Tämän hierarkisen suhteen sijaan tutkielma hahmottaa tapahtuman ja sen tallenteen saman ilmiön rinnakkaisina ja vuorovaikutteisina osina.

Asiasanat: elokuva; dokumenttielokuva; kokeellinen elokuva, avantgarde, tallenteet, performanssi, taiteidenvälisyys.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne	1
1.2	Kurt Kren strukturalistisen elokuvan perinteessä ja tutkimuskentässä	6
2	KURT KREN JA WIENIN AKTIONISTIT	11
2.1	Kurt Kren	11
2.2	Wienin aktionistit	13
2.3	Krenin aktionisti-elokuvat	18
3	DOKUMENTTI JA DOKUMENTAARI	22
3.1	Performatiivinen dokumentaari ja subjektiivinen totuus	25
3.2	Strukturalistinen elokuva ja uudelleensarjoitus	31
3.3	Ääni ja äänettömyys	40
4	TOISTO JA MUUTOS	47
4.1	Todellisuuden ja taideteoksen suhde	48
4.2	Tapahtuman ja tallenteen hierarkia	59
4.3	Odottamaton	66
5	LOPUKSI	76
	LÄHTEET	81



10B/65 Silber-Aktion Brus

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne

Lähestyn tutkielmassani itävaltalaisen avantgarde-elokuvantekijä Kurt Krenin (1929–1998) performansseja tallentavia elokuvia. Niiden kuvamateriaalina on sarja Wienin aktionistien 1960-luvulla toteuttamia esityksiä.¹ Väitän Krenin ja aktionistien maailmankuvien ja taidekäsitysten kohtaavan näissä elokuvissa. Tästä kohtaamisesta pyrin erityisesti hahmottamaan osapuolten käsityksiä tallentamisesta ja näiden käsitysten välistä vuorovaikutusta. Tätä kautta pohdin tutkielmassani tapahtuman ja tallenteen suhdetta. Millä tavalla tallenne on sekä itsenäinen että riippuvainen tallentamaansa tapahtumaan nähden? Millä tavalla tämä suhde ilmenee Krenin aktionisti-elokuvissa ja minkälaiseen dokumentaarisuuteen se kiinnittyy? Aktionisti-elokuvien lisäksi teen tulkintojani myös Krenin muista elokuvista sekä aktionistien kirjoituksista käsin.

Tallentamisella viitataan yleisesti äänen, liikkuvan kuvan tai muun informaation säilyttämiseen siten, että se on haluttaessa toistettavissa alkuperäisen kaltaisena. Aktionisti-elokuvat monimutkaistavat tällaista tapaa ymmärtää tallentaminen,

¹ Aktionistit käyttivät itse performanssista termiä *aktio*. Vaikka performanssitaiteesta on alettu puhua vasta 1970-luvulla, ymmärretään aktiotkin osana performanssitaiteen jatkumoa. Käytän tutkielmassani kumpaaakin käsitettä latteasti synonyymeina toisilleen puhuessani aktionistien luomista *esityksistä*. Jens Hoffmannin ja Joan Jonasin mukaan performanssi on heterogeeninen käsite, joka kokoaa yhteen erilaisia konsepteja ja taiteellisia lähestymistapoja eri taiteen ja median aloilta ja kulttuurisista taustoista. Sanakirjamerkityksessä englanninkielen sana *perform* viittaa jonkin toiminnon suorittamiseen. Sittenmin käsitteitä performanssi ja etenkin *performatiivisuus* on alettu käyttää koko kulttuurista ja koko ajan löyhemmässä merkityksessä. Usein tarkoitetaan, että taideteoksella on yhteys performanssiin tai performanssille tavallisiin piirteisiin. (Hoffman & Jonas 2005, 11–15.) Käytän tutkielmassani Wienin aktionisteista yleensä pelkkää lyhennettyä käsitettä aktionistit.

johon ne ovat monikerroksisessa ja hedelmällisen ristiriitaisessa suhteessa. Kren kuitenkin tuotti etenkin varhaisimmat aktionisti-elokuvat lähtökohtaisesti tallentamaan ja välittämään aktioita. Tästä huolimatta ohjaaja toteuttaa elokuvissaan hänelle ominaiseksi kehittyntä tyyliään, minkä vuoksi lopputulos on lähempänä itsenäistä taideteosta kuin tallennetta. Krenin aktionisti-elokuvat ovat levottomia kohtausten ja irrallisten kuvien epäjatkuvia ja epäkronologisia ryöppyjä. Niiden esittämät kuva-aiheet pysyvät usein tunnistamattomina, mikä lisää elokuvien ristiriitaisuutta tallenteina. Kren itse ei pidä teoksiaan dokumenttielokuvina. Hänet yhdistetäänkin yleensä elokuvahistoriassa strukturalistisen elokuvan perinteeseen.² Tämän perinteen vaikutuksesta Kren on kiinnostunut ennen kaikkea havaitun maailman uudelleenjärjestämisestä. Krenin teoksissa leikkaus ja sen kokemuksen tutkiminen nousevat kuvamateriaalin indeksisyyttä³ tärkeämmiksi seikoiksi. Samalla kuitenkin Krenin elokuvat ovat aktionisti-elokuvista maineikkaimpia ja siksi aktioiden kenties merkittävimpiä välittäjiä.

Aktionistien performanssien tallentaminen muodostuu ongelmalliseksi myös aktionistien taidekäsitteitä vasten tarkasteltuna. Aikansa avantgardistisen performanssitaiteen teosvastaisuutta ilmentävät aktionistit uskovat taideteosten etäännyneen arjesta.⁴ Siksi halutessaan uudistaa ympäröivää maailmaa, he pyrkivät muodostamaan välittömän yhteyden taiteen ja todellisuuden välille. Sekä performanssitaiteessa että avantgardessa odottamaton ja ainutkertainen tapahtuma nähdään usein porvarilliselle järjestelmälle altista taideteosta muutosvoimaisempana. Aktionistit pyrkivät koko todellisuuden hyväksikäyttämiseen aktioidensa materiaalina – elokuvat saavat oikeutuksensa tällöin vain yhtenä materiaalina muiden joukossa. Samalla kuitenkin aktionistien toiminta oli 1960- ja 70-lukujen Wienin ilmapiirissä niin valonarkaa ja provosoivaa, että esityspaikkoja oli koko ajan vaikeampi löytää. Näin ollen suurin osa yleisöstä tavoitettiin yksityisissä puitteissa tuotettujen tallenteiden avulla.

Keskityn aineistoni kautta osapuolten käsityksiin tallentamisesta ja näiden käsitysten eroihin, ristiriitaisuuksiin ja kietoutumisiin. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole

² Ks. Le Grice 2001 (1972), 13–14.

³ Indeksisytydellä tarkoitan merkin kausaalista yhteyttä kuvaamaansa kohteeseen; tapahtuman mekaanista valottumista filmille.

hahmottaa aatehistoriallista karttaa Krenin ja aktionistien ajattelusta. Sen sijaan pyrin luomaan heidän lävitsensä sarjan avauksia tallentamiseen. Mietin Krenin ja aktionistien kautta etenkin tallentamisen subjektiivisuutta ja rajallisuutta, dokumentaarin ja strukturalistisen ilmaisun suhdetta, elokuvateoksen materiaalisuutta ja ajallisuutta sekä sen suhdetta toistoon ja odottamattomuuteen. Näiden osa-alueiden kautta avaan tallenteen monimutkaista suhdetta tallentamaansa tapahtumaan. Yleisempien kysymysten ohella pyrin hahmottamaan myös Krenin erityisyyttä tallentajana. Mitä käsite dokumentaarisuus⁵ merkitsee Krenin kohdalla? Millä tavalla aktionisti-elokuvat ovat dokumentaarisia?

Tutkielmani ensimmäinen käsittelyluku hahmottaa Krenin ja aktionistien taidetta ja heitä ympäröivää todellisuutta. Seuraavat käsittelyluvut jakautuvat karkeasti kahden käsiteparin mukaan. Nämä parit ovat *dokumentti* ja *dokumentaari* sekä *toisto* ja *muutos*. Tutkimukseni pohjana toimii Krenin ja aktionistien suhteutuminen avaamiini käsitteisiin. Käsiteparien nimeämisessä korostuu binaarinen oppositioasetelma, mikä kuitenkin monimutkaistuu käsittelyn myötä. Käsiteparien rakoilujen ja laajentumisten kautta toivon tekeväni uudenlaisia avauksia performanssitaiteen kentällä usein paikallaan polkeviin tallennuskäsityksiin.⁶ Luvussa kolme keskityn ennen kaikkea teoksen tasoon. Luku neljä palaa käsittelemään teoksia suhteessa niitä ympäröivään todellisuuteen, ja syventyy tätä kautta myös elokuvallisen ajan pohdintaan.

Luvussa kaksi käsittelen osapuolten ajattelua käsiteparin dokumentti ja dokumentaari kautta. Tutkija Philip Rosenin mukaan dokumentti on eräänlainen raaka todiste ja tallenne todellisuudesta. Dokumentaari sen sijaan on dokumentin kuvaaman menneen hetken uudelleensarjoitus.⁷ Krenin elokuvien keskeisin elementti on matemaattisen järjestelmällinen uudelleensarjoitus. Tässä luvussa käsittelen dokumentaarisuutta erityisesti performatiivisuuden sekä strukturalistisen elokuvan

⁴ Ks. esim. Sederholm 1998, 99–104. Vrt. kansainväliset situationistit. Ks. Pyhtilä 2005, 55–59.

⁵ Dokumentaarisuudella tarkoitan teoksen laadullista olemusta, joka erottaa sen fiktiosta. Tapauksittain luonnettaan muuttava dokumentaarisuus hahmottaa ennen kaikkea teoksen suhdetta todellisuuteen ja sen tallentamiseen. (Hongisto 2006, 51–52.)

⁶ Esimerkiksi Philip Auslanderin mukaan performanssitaiteen perinteessä priorisoidaan tapahtuma autonomisena tallenteeseen nähden. Käsitellyt kuvat ei voi tämän käsityksen mukaan toimia performanssin tallenteina, vaan ne saavat merkityksensä jonakin muuna, kuten valokuva- tai elokuvataiteena. Niinpä performanssitaiteen kentällä pyritään perinteisesti tuottamaan mahdollisimman paljon alkuperäistä esitystä vastaavia tallenteita. (Auslander 2006, 1–2.)

⁷ Rosen 1993, 71. Rosen puhuu *uudelleensarjoituksesta* käsitteillä *conversion* ja *sequence*. Käännös Ilona Hongiston (Hongisto 2006, 51).

kautta. Performatiivisuudella viitataan etenkin performatiiviseen dokumentaariin, joka kyseenalaistaa objektiivisen tiedon välittämisen todellisuudesta. Sen tavoitteena on pikemminkin korostaa todellisuuden ja totuuden esittämisen subjektiivisuutta ja prosessinomaisuutta. Strukturalistisen elokuvan ytimessä taas on elokuvalla ominaisen tavan etsiminen maailman havainnoinnissa. Keskeistä on maailman hetkellinen uudelleenjärjestäminen sekä tämän järjestyksen kokemuksen tutkiminen. Strukturalistista elokuvaa lähestyn etenkin ohjaaja-teoreetikko Malcolm Le Gricea kautta. Käsitteeksi performatiivisesta dokumentaarista taas vaikuttaa erityisesti Stella Bruzzi – yksi uutta dokumenttielokuvaa käsittelevän tutkimuksen vaikutusvaltaisimmista tutkijoista.

Aktionistien ihanne performanssiensa tallenteesta painottuu dokumenttiin, joka pyrkii välittämään kokijalleen mahdollisimman puhtaasti sen mitä performanssissa on tapahtunut. Aktionisteille dokumentin tärkein ominaisuus on toimia tapahtuman indeksinä. Tähän performanssitaiteilijoiden joukossa yleiseen asenteeseen liittyy pyrkimys suuremman yleisön tavoittamiseksi. Tällöin toivotaan performanssin ilmenevän mahdollisimman samankaltaisena sekä elävää esitystä että tallennetta seuraaville yleisöille. Verraten samanlaista indeksistä funktiota Krenin aktionisti-elokuvista etsivät myös poliisit, jotka toisinaan takavarikoivat Krenin elokuvat mahdollisen aktionistien vastaisen todistusaineiston toivossa.⁸ Näin ollen myös poliisien näkemys korostaa aktionisteihin verraten representaation indeksisyyttä. Kren taas kiinnittää huomion itse välineeseen ja sen mahdollistamiin representoinnin tapoihin. Luvussa kaksi käsittelem myös Krenin elokuvien ääniraidattomuuden merkitystä teosten dokumentaarisuudelle. Lähestyn äänettömyyttä erityisesti elokuvien lineaarisuutta ja jatkuvuutta vähentävänä valintana. Ääniraidattomuus korostaa tallentamiseen laajemminkin liittyvää valintaa ja rajaamista.

Luvussa kolme lähestyn Krenin ja aktionistien tallennuskäsityksiä käsitteiden toisto ja muutos kautta. Toisto kuvaa Krenin elokuvien suhdetta tallentamiinsa tapahtumiin – ne toistavat tallentamaansa tapahtumaa. Samalla Krenin aktionisti-elokuvien rakenteessa on paljon toistoa. Aktionistit taas pyrkivät etenkin performanssitaiteesta kiinnostuneelle avantgardelle tyypillisesti välttämään toistoa ja

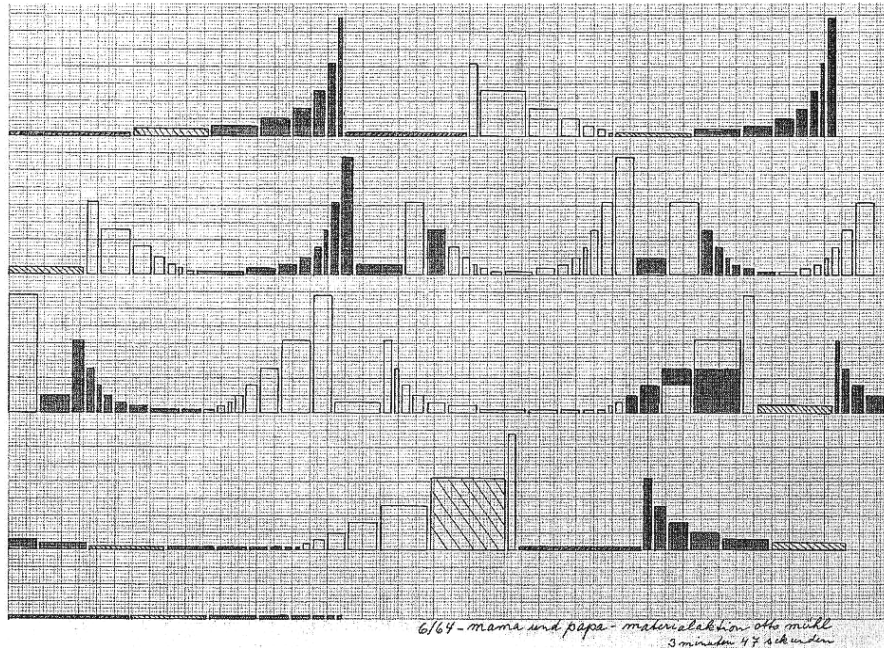
⁸ Schmidt (2001) 1988, 262.

pitämään tällä tavalla taiteensa jatkuvassa muutoksessa. Kuitenkin myös avantgarden toimintatavoista löytyy paljon toistoa. Esimerkiksi ryhmien luomat manifestit perustuvat usein mielipiteiden esittämiseen suhteellisen pysyvinä. Puran sosiologi Michel de Certeau'n kautta avantgarden erilaisia toimintatapoja ja niiden vuorovaikutteisuutta. Tätä kautta myös tallenteet voidaan laskea osaksi vuorovaikutteista ja muutokseen kiinnittyvää elämäntapaa. Avaan tässä luvussa avantgarden suhdetta muutokseen ja toistoon myös filosofi Gilles Deleuzen kautta.

Pohdin myös miltä osin performanssitäiteilijöiden nykyhetkessä tapahtuvaan esitykseen yhdistämä jatkuvan muutoksen kokemus toistuu tallenteessa. Tähän kysymyksenasetteluun syvennyn etenkin elokuvan olemuksellisista lähtökohdista. Miten tallentajan tekemät rajaukset ja järjestykset vaikuttavat tallennetun kokemukseen? Miten muutoksen ja odottamattoman kokemukset eroavat performanssin ja sen elokuvallisessa ajassa olevan tallenteen välillä? Näitä kysymyksiä käsittelem mediatutkija Mary Ann Doanen kautta. Kysymys nykyhetken muutosvoimasta on keskeinen koko performanssitäiteen kentälle. Esimerkiksi maineikkaan performanssitutkijan Peggy Phelanin mukaan performanssi peittää oman ontologiansa, mikäli se tallennetaan tai representoidaan. Lisäksi Phelan korostaa performanssin ulkopuolisuutta massatuotannon representaatioiden kehästä, mitä hän pitää taiteenlajin suurena vahvuutena.⁹ Phelan toimii hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka performanssitäiteen tekijöiden ja tutkimuksen piirissä elävän ja tallennetun suhde koetaan usein hierarkkisenä. Pyrin purkamaan tätä hierarkkista asetelmaa etenkin performanssin- ja kulttuurintutkijoiden Philip Auslanderin ja Amelia Jonesin kautta. Heidän avullaan performanssi ja tallenne näyttäytyvät ennemminkin rinnakkaisina ja toisiinsa kietoutuneina.

⁹ Phelan 1993, 146.

1.2 Kurt Kren strukturalistisen elokuvan perinteessä ja tutkimuskentässä



6/64 Mama und Papa -elokuvan leikkaussuunnitelma

Sijoitan Krenin osaksi strukturalistisen elokuvan suuntausta. Tässä perinteessä Krenille läheisin sukulainen on itävaltalainen Ernst Schmidt jr. Schmidt jr:ia ja Kreniä yhdistää anarkistinen ja leikkisä tapa suhtautua elokuvan tekemiseen. Lisäksi Krenin tyylistä on löydettävissä samankaltaisuuksia amerikkalaisen Stan Brakhagen tuotantoon. Brakhage ponnistaa eri lähtökohdista, mistä huolimatta ohjaajien tyyleissä on paljon samankaltaisuuksia. Yhdistäviä piirteitä ovat etenkin päiväkirjanomaiset aiheet¹⁰, kuvauksen kiinnittyminen arkisesta näkökulmasta epäolennaisen tuntuisiin seikkoihin, kiinnostus elokuvan rytmiä kohtaan sekä kuvien yhdistyminen usein levottomalla ja änktyystä muistuttavalla tavalla. Lisäksi kiinnostus filmin materiaalisuutta sekä usein käsitteellistä elokuvailmaisua kohtaan leimaa molempien teoksia. Elokuviin leikkisä runollisuus yhdistää kaikkia kolmea ohjaajaa. Myös itävaltalaisen Peter Kubelkan tuotannosta on löydettävissä paljon samanlaisuutta Kreniin nähden – etenkin tarkan

¹⁰ Krenin tuotantoa kokonaisuudessaan on helpompi tulkita päiväkirjamaisuuden kautta. Pelkästään aktionisti-elokuvista tätä johtopäätöstä ei voi tehdä. Kuitenkin kun aktionisti-elokuvia lähestytään muiden elokuvien joukossa, saavat ne merkityksensä myös henkilökohtaisina kokemuksina Krenin ja aktionistien sekä heidän taiteidensa kohtaamisesta.

matemaattisessa tavassa leikata. Suomessa Krenin leikkisää ja anarkistista strukturalismia muistuttaa 1980-luvulla laajan kaitafilmituotannon tehnyt Pasi ”Sleeping” Myllymäki.

Krenin, Schmidt jr:n ja Kubelkan kotimaalla Itävallalla on laaja ja monimuotoinen kokeellisen elokuvan perinne. Innovatiiviset kokeilut elokuvan parissa saattoivat alkaa kuitenkin vasta kansallissosialistisen puolueen vallan (1938–45) jälkeen.¹¹ Varautunut ilmapiiri ei kuitenkaan täysin kadonnut natsien muassa – uuden jännitteen loi yhtäällä uuden aikakauden alkuun liittyvä paine luoda uutta kulttuuria ja toisaalla yhteiskunnassa yhä vallitsevat teokraattiset arvot.¹² Monet taiteilijat joutuivat edelleen kokemaan teostensa vuoksi väkivaltaa ja vankeutta tai jopa pakenemaan maasta.¹³ Samalla vallitseva jännitteinen yleinen ilmapiiri myös ruokki radikaalia ilmaisua, joka oli voimakkaimmillaan kirjallisuuden ja elokuvan alueilla. Taiteellisen ilmaisunsa kehittämistä kiinnostuneet elokuvantekijät loivat nopeasti oman alakulttuurinsa, sillä kotiseutu- ja Wien-elokuviin keskittyvä elokuvateollisuus ei antanut juurikaan mahdollisuuksia itseilmaisulle.¹⁴

Muutenkin taiteilijoiden välinen yhteistyö oli vilkasta. Stephen Dwoskinin mukaan Wien oli sopivan pieni kaupunki tiiviille taiteilijoiden väliselle vuorovaikutukselle. Eri taiteenlajien edustajat tapasivat toisiaan muutamissa wieniläisissä kahviloissa. Taiteilijoiden yhteisöön kuuluivat muun muassa Kubelka, Marc Adrian ja Arnulf Rainer. Tapaamiset poikivat monimuotoista poikkitaiteellista vuorovaikutusta, mikä toteutuu myös Krenin ja aktionistien yhdessä luomissa elokuvissa. Muiden taiteenalojen kokeilemiseen innostavassa ilmapiirissä myös monet kuvataiteilijat ja runoilijat kokeilivat elokuvan tekemistä. Tunnetuimpia näistä kokeiluista lienevät kuvataiteilija Mark Adrianin abstraktit elokuvat. Elokuvailmaisun kehittyminen lähti liikkeelle elokuvissa, jotka ekspressionismin ja surrealismin vaikutuksessa pyrkivät eroon perinteisestä kerronnasta.¹⁵

Kerronnan rikkominen johti nopeasti itävaltalaisen avantgarde-elokuvan maineikkaimpaan vaiheeseen, strukturalismiin. Krenin lisäksi strukturalistisen

¹¹ Schmidt jr. 2001 (1982), 209.

¹² Tscherkassky 1994, 11–12.

¹³ Anker 1994, 6.

¹⁴ Schmidt jr. 2001 (1982), 209–211

¹⁵ Schmidt jr. 2001 (1982), 209–211; Scheugl 1988.

suuntauksen toisena isähahmona nähdään usein 1950-luvun alussa elokuvien tekemisen aloittanut Kubelka. Tunnetuimpia ohjaajia heidän lisäksi ovat Schmidt jr., Hans Scheugl, Peter Weibel, Valie Export ja Gottfried Schlemmer. Ohjaajien teoksista on löydettävissä monia yhdistäviä piirteitä. Tällaisia ovat Steve Ankerin mukaan elokuvan illusionismin kyseenalaistaminen sekä kiinnostus formalistiseen ilmaisuun ja fyysiseen kokemukseen.¹⁶ Tekijöiden välinen tiivis yhteistyö kulminoitui Austria Filmmakers' Co-operativen muodostumiseen edellä mainittujen viiden ohjaajan toimesta. Tähän kuului ohjaajien lisäksi monia aktionisteja. Aktionistien ja elokuvantekijöiden yhteistyö taas poiki lukuisia tapahtumia, joista maineikkain lienee *Destruction in Art* -festivaali Lontoossa. Aktionistit vaikuttivat monen ohjaajan tiukkaan formalistiseen ilmaisuun voimakkaasti. Tämä näkyy etenkin provokatiivisessa kuvamateriaalissa sekä filmin materiaalsen tason korostamisessa.¹⁷ Elokuvan materiaalisuuden korostaminen liittyy luontevasti strukturalismin maailmankuvaan, joka korostaa maailmasta luotujen järjestysten subjektiivisuutta ja väliaikaisuutta. Aktionistien vaikutus ilmenee myös Krenin kohdalla. Erona Krenin aiempaan tuotantoon tulee aktionisti-elokuvissa esiin edellä kuvatut kuvamateriaalin provosoivuus sekä Krenin filmin ja kuvamateriaalin materiaalisuutta korostava tuhoisa suhtautuminen materiaaliin.

Suurin osa Kreniä käsittelevästä tutkimuksesta on tuotettu Itävallassa. Huomionarvoisin tästä joukosta on Hans Scheuglin toimittama artikkelikokoelma *Ex Underground Kurt Kren* (1996). Kokoelman tutkielmani kannalta kiinnostavin artikkeli on Michael Palmin *Which Way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren*. Palm tutkii artikkelissaan Krenin amerikkalaisen tuotannon dokumentaarisuutta, *huonon kotielokuvan* käsitettä ja elokuvien nomadista, harhailevaa ja määränpäättöntä luonnetta. Pelkästään Kreniä käsittelevistä tutkimuksista on mainittava myös Michaela Maria Poeschlin Wienin yliopistoon tehty diplomityö *Kurt Kren, die Aktions-Filme: Schnitt un Perversion*. Siinä Poeschl avaa Krenin aktionisti-elokuvia suhteessa etenkin *expanded cinemaan*¹⁸, strukturalistiseen elokuvaan ja perversioon.¹⁹ Mainittujen lisäksi Kreniä

¹⁶ Anker 1994, 6.

¹⁷ Schmidt jr. 2001 (1982), 212–216.

¹⁸ 1960-luvulla kehittynyt kokeellisen elokuvan suuntaus, jossa elokuvaesitystä pyritään laajentamaan kankaalta koko teatteriin tai kokonaan uusiin esityspaikkoihin. Sen puitteissa on tehty kiinnostavia kokeiluja esimerkiksi monen projektorin käytön, elokuvateatterin ulkoelokuvallisten elementtien hyväksikäytön tai yleisön osallistumisen kanssa. Itävallassa aktiivisimpia *expanded cinema* tuottajia olivat Ernst Schmidt jr., Hans Scheugl, Valie Export, Peter Weibel ja Gottfried Schlemmer.

käsitellään useimmissa itävaltalaisista kokeellista elokuvaa laajemmin käsittelevissä teoksissa.

Kansainvälisessä mittakaavassa kokeellisen elokuvan tutkimustraditio on lähes yhtä pitkä kuin elokuvantutkimus yleensä. Etenkin vuosisadan alkupuolella sitä kirjoittivat elokuvaohjaajat itse, kuten Sergei Eisenstein ja Dziga Vertov. Myöhemmistä ohjaajista maineikkaimpia myös teoreetikkoina lienevät edellä mainittujen Kubelkan, Brakhagen ja Le Gricen lisäksi Maya Deren, Jonas Mekas ja Peter Gidal. Kokeellisen elokuvan tutkimuksen ja tekemisen välillä onkin ollut aina suora yhteys. Krenillä itsellään ei ole yksittäisten elokuvien esittelyjen lisäksi mainittavaa kirjallista tuotantoa, mutta hänen kollegansa Schmidt jr. on kirjoittanut paljon – myös Krenin tuotannosta ja aktionisti-elokuvista. Lisäksi Le Grice on kirjoittanut laajalti viitatus artikkelin Krenistä. Samoin ohjaaja-teoreetikko Peter Tscherkasskyn kirjoittama artikkeli ”Lord of the Frames: Kurt Kren” on runsaasti viitattu. Artikkelin minun tutkielmalleni merkittävin anti on sen pyrkimys etsiä eroja eri aktionistien performanssien tallenteiden tyyleissä. Ohjaajien kiinnostus Kreniin kertoo hänen vaikutusvaltaisuudestaan kokeellisen elokuvan piirissä.

Merkittävä kokeellisen elokuvan tutkimuksen foorumi on ollut newyorkilainen 1950–70-luvuilla toiminut Jonas Mekasin veljensä Adolfasin kanssa perustama *Film Culture* -lehti, jossa myös moni edellä mainituista ohjaajista on julkaissut kirjoituksiaan. Lehden piiristä kanonisoitunein teoreetikko on Paul Adams Sitney, jonka kirjoituksiin kokeellisesta elokuvasta viitataan yhä ahkerasti. Etenkin strukturalistisesta elokuvasta puhutaan edelleenkin usein Sitneyn kautta. Sitneyn teoriat ovat kuitenkin liian yleistäviä. Tästä hyvänä esimerkkinä on hänen artikkelinsa ”Structural Film” (1970). Siinä hän niputtaa monta eri tyylistä elokuvaa ja niiden ohjaajaa kehittämänsä strukturalistisen elokuvan käsitteen alle. Sitneyn puutteista huolimatta hänen roolinsa on merkittävä kokeellisen elokuvan teorian perustan kehittäjänä. Ongelmallista on toisinaan vain se, ettei hänen teorioitaan ole kehitetty ja ajanmukaistettu tarpeeksi.

Sitneyn artikkelien kriittisiä kommentteja kuitenkin löytyy, jopa pian niiden julkaisemisen jälkeen. Esimerkiksi Le Grice on osuvasti kritisoinut Sitneytä

¹⁹ Poeschl 1999.

artikkelissaan ”Thoughts on Recent ‘Underground’ Film” (1972). Hän ei löydä Sitneyn strukturalisteiksi nimeämien ohjaajien teoksissa tarpeeksi yhteyksiä, vaan ehdottaa kyseessä olevan montaa undergroundissa juurensa omaavaa ohjaajaa yhdistävä formalistinen tendenssi. Lisäksi hän listaa Sitneytä huolellisemman sarjan elokuvailmaisun alueita, joilla strukturalistit toimivat. Le Gricen kritiikin kautta pyrin väistämään strukturalistiseen elokuvaan tavallisesti Sitneyn kautta liitetyt lähestymistavat ja keskittyä siihen, minkä itse katson tutkielmalleni hyödylliseksi. Lisäksi on huomioitava, että Krenin koko tuotanto leimataan useimmiten strukturalistiseksi, vaikka vain osa elokuvista on sellaisiksi tulkittavissa. Le Gricen mukaan parempi ilmaisu olisi *systemaattinen* elokuva.²⁰ Itse aion kuitenkin tehdä tulkintoja strukturalistisesta elokuvasta käsin, melko hämärää käsitettä välttämätöntä enempää purkamatta. Perimmäisenä syynä tähän on minua kiinnostava strukturalistisen elokuvan perinteen ja dokumentaarin yhteys. Katson käsittelemieni Krenin elokuvien olevan lähestyttävissä strukturalistiseen perinteeseen kuuluvina, joskin käsite systemaattinen kuvaa niitä myös osuvasti. Le Gricen lisäksi Kubelkan artikkeli ”The Theory of Metrical Film” (1978) on ollut antoisa näkemykselleni strukturalistisesta elokuvasta. Mainitsemani artikkelit ovat jo iäkkäitä, mutta osuvia valaisemaan omansa sekä Krenin aikaisen strukturalistisen elokuvan tavoitteita ja ajattelutapoja.

²⁰ Le Grice 2001 (1975), 60.

2 KURT KREN JA WIENIN AKTIONISTIT

2.1 Kurt Kren

Kurt Kren syntyi Itävallassa vuonna 1929. Vuonna 1939 Krenin juutalaiset vanhemmat lähettivät hänet evakkoon Hollantiin, jossa hän myöhemmin kävi Rotterdamin taidekoulun. Modernin taiteen opetus oli siellä kuitenkin niukkaa, ja Kren tahtoi tutustua aihepiiriin itsenäisesti. Hän muutti 1947 takaisin Wieniin. Siellä modernin taiteen kenttään perehtyminen ajoi hänet tutustumaan paikallisten taiteilijoiden yhteisöön, jonka sisäistä vuorovaikutusta käsittelin edellä. Krenillä itsellään oli yhteistyötä monen wieniläisen taiteilijan kanssa: esimerkiksi Adriania hän auttoi toistuvasti kuvataiteilijan omien elokuvien suunnittelussa ja toteuttamisessa.²¹

Kren alkoi kuvata elokuvia ensin 8mm- ja sitten 16mm-kameralla. Siirtyminen 16mm-kameraan vaikutti merkittävästi Krenin ilmaisuun, sillä väline mahdollisti filmin käsittelyn optisen tulostimen avulla.²² Optisen tulostimen käyttö mahdollisti Krenille filmin kopiaimisen. Tämä mahdollisti toiston käyttämisen leikkauksessa, sekä kuluneen filmin muuntamisen leikkausprosessia kestäväksi kopioksi. Uransa alussa Kren rahoitti elokuviensa tekemisen työskentelemällä samanaikaisesti pankkivirkailijana. Vuonna 1960 Peter Kubelka järjesti Krenin ensimmäisen elokuvanäytöksen. Tästä alkoi Krenin saaman huomion lisääntyminen. Arvostuksesta huolimatta Krenin taloudelliset olosuhteet pysyivät niukkoina hänen koko elämänsä ajan; välillä Kren joutui jopa olemaan asunnottomana.²³ Työttöminä ajanjaksoina elokuvien tekeminen oli mahdotonta, mikä sai Krenin olosuhteiden muuttuessa myymään irtaimistoaan tai vaihtamaan nopeasti työpaikkaa. Välillä Krenin omat elokuvat aiheuttivat hankaluuksia päivätyössä: Kren joutui lopettamaan työnsä pankissa *16/67 20. Septemberin* aiheuttaman kohun seurauksena.²⁴ Kren yhdistää elokuvassa nopeassa rytmissä aktionisti Günter Brus syömässä, juomassa, ulostamassa ja virtsaamassa. Köyhyydestä ja jatkuvista olosuhteiden muutoksista huolimatta Kren

²¹ Tscherkassky 1994, 13.

²² Schmidt jr. 2001 (1982), 231–232.

²³ Dwoskin 1985 (1975), 194.

²⁴ Tscherkassky 2004, 7.

pystyi tuottamaan elokuvia tasaiseen tahtiin ja ehti uransa aikana tekemään yhteensä 54 elokuvaa sekä viitisen aktiota.²⁵

Taloudelliset olosuhteet näkyvät Krenin elokuvissa rosoisena jälkenä ja ”taloudellisena” niukkaa lyhyistä otoksista koostuvaa kuvamateriaalia runsaasti toistavana leikkaustyylinä. Kuvan laatuun vaikuttaa myös se, että Kren joutui rahapulassaan käyttämään niitä filmejä, jotka olivat käsillä – vaikka ne olisivat olleet vanhentuneita. Etenkin värisävyt vääristyvät kosteuden ja lämpötilan heikentämällä filmillä. Toisaalta kyseessä on myös puhtaasti tyyllinen valinta. Karkeasti kuvatut ja sotkuiset otokset epämääräisistä kohteista ovat tyypillisiä Krenin teosten kuvastolle. Samalla itse kuvamateriaalin sisältö on toissijaista Krenille – olennaisinta on kuvien keskinäinen yhteys sekä järjestys. Krenin leikkauksessa usein näennäisen tylsä ja arkinen kuvamateriaali koostuu hienoiksi ja havaintoa uusilla tavoilla järjestäviksi rakenteiksi, missä sen vaatimaton lähtökohta saa koosteesta syntyneiden oivallusten kautta uutta arvoa. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii muun muassa ikkunoista kurkkivia ihmisiä ja roskia yhdistelevä elokuva *6/62 Fenstergucker, Abfall etc.*²⁶



6/62 Fenstergucker, Abfall etc.

Krenin tyyli on ollut vahvan omaperäinen hänen ensimmäisestä 16mm teoksestaan (*1/57 Versuch mit Synthetischem Ton*²⁷) saakka. Aikanaan se oli selvästi

²⁵ Krenin täydellinen filmografia esim. teoksessa Scheugl (toim.) 1996, 191–196. Aktiolla tarkoitetaan Krenin filmografian alalajina elokuvateoksellisia tekoja, jotka eivät tarkoituksellisesti ole tallentuneet filmille. Ks. Gerstein & Levi Strauss 1985, 16. Tämän merkityksen lisäksi tulen soveltamaan aktion käsitettä myös kaikkiin Krenin aktionisti-elokuviin luvussa 3.2.

²⁶ Suom. (kaikissa minun) ”Ikkunoista kurkkijoita, roskaa jne.”

²⁷ Suom. ”Kokeilu synteettisellä äänellä”. Tästä elokuvasta lähtien Kren nimesi elokuvansa järjestelmällisesti aloittamalla sarjanumerolla, jossa ensimmäinen numero kertoo, monesko elokuva on

irrallaan paitsi perinteisestä narratiivisesta kerronnasta, myös aikansa kokeellisesta elokuvasta. Kren kuvaa siinä epätarkalla fokuksella satunnaisen ja spontaanin oloisia, mutta tarkkaan harkittuja yksityiskohtia sekä henkilökohtaisia havaintoja maisemasta. Otosten sisältö häilyy esittävän ja abstraktin välillä. Kren on maalannut elokuvan ääniraidan käsin suoraan filmin ääniraidan pintaan, mikä saa aikaan sarjan erilaisia atonaalisia ääniä. Krenin itsensä läsnäolo tulee esiin karkeissa kuvakulmanvaihdoksissa ja leikkauksen ja filminkäsittelyn korostumisessa, mikä tekee elokuvista hyvin henkilökohtaisia. Malcolm Le Gricen mukaan kaavamainen strukturalismi sekä subjektiivinen eksistentiaalinen kokemus yhdistyvät Krenin elokuvissa.²⁸ Metodeista Krenin vaihtelevalle tyylille tavanomaisia ovat päällekkäisvalotus, äärimmäisen lyhyet ja usein vain yhden kuvaruudun otokset, nopeuden vääristäminen, filterien ja kuvan sisäisten rajaajien käyttö, fokuksen säätäminen kuvatessa, filmin naarmuttaminen ja etenkin monimutkaiset matemaattisen järjestelmälliset leikkausrytmit.²⁹

2.2 Wienin aktionistit

Wienin aktionistit vaikuttivat voimakkaimmin 1960-luvulla. Heidän kohuttuun estetiikkaansa kuului muun muassa ulosteita, transgressiivisia seksuaalisia eleitä, väkivaltaa ja eläinten teurastamista. Malcolm Le Grice summaa osuvasti aktionistien keskeisimmän olemuksen muodostuvan kiinnostuksesta olemassaolon materiaalisuuteen, tiedostamattoman tuomisesta yhteiseen tietoisuuteen sekä desadelaisesta ihmisen kykenevyyden päämäärättömästä tutkimisesta.³⁰ Keskeisimmät aktionistit ovat Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch ja Rudolf Schwarzkogler. Heidän tyylinsä ja ajatuksensa ovat keskenään erilaisia. Esimerkiksi Nitsch kokee aktionsa ekstaattisina uskonnollisina rituaaleina kun taas Mühl keskittyy omissaan seksuaalienergian tutkimiseen. Brus ja Schwarzkogler ovat aktioissaan kiinnostuneita kärsimyksen ja itsetuhon eri muodoista. Tutkielmassani käsittelen pelkästään Brusin ja Mühlin teoksia,

kyseessä, ja jälkimmäinen elokuvan valmistusvuoden. Käytän tutkielmassani elokuvan täydellistä nimeä vain sen ensimmäistä kertaa mainitessani.

²⁸ Le Grice 2001 (1975), 56.

²⁹ Hurch 1994, 45–46.

³⁰ Le Grice 2001 (1975), 57.

joiden tallenteista Krenin aktionisti-tuotanto koostuu. Aktionistien maailmankuvaa tulkitsen kuitenkin jokseenkin kollektiivisena, ja siksi myös Nitschin ja Schwarzkoglerin kirjoitusten kautta. Aktionistien perinnettä jatkavat yhä monet, etenkin itävaltalaiset ja sveitsiläiset taiteilijat. Näistä maineikkaimpia lienee sveitsiläinen kollektiivi Schimpfluch Gruppe. Aktionistien vaikutus myöhempään performanssitaiteeseen, etenkin body artiin, on huomattavaa. Suomessa jatkumoa voidaan hahmottaa esimerkiksi Jumalan teatterin kohua herättäneessä aktiossa vuodelta 1987 tai kiivasta keskustelua herättäneissä Teemu Mäen performansseissa.³¹

1960-luvulla aktionistit käyttivät toiminnastaan käsitettä *suora taide* [*Direkte Kunst*]. Myös lehdistö ja yleisö omaksuivat tämän käsitteen. Ensimmäisen kerran nimitystä ”Wienin aktionistit” käytti elokuvaohjaaja ja -teoreetikko Peter Weibel vuonna 1970 ja myöhemmin samana vuonna Rüdiger Engereth *Protokolle*-lehdessä julkaistun esseensä otsikkona. 1980-luvulta alkaen termiä on käytetty lähes synonyyminomaisesti puhuttaessa neljästä kanonisoituneesta aktionistista: Mühlistä, Brusista, Nitschistä ja Schwarzkoglerista. Weibelillä termi kattaa laajemman toiminnan kentän, alkaen 1940- ja 50-lukujen vaihteessa toimineen Arnulf Rainerin teoksista ja jatkuu jopa kolmenkymmenen aktionisti-taiteilijan tuotannon kuvaamiseen. Engerethin essee taas käsittelee ainoastaan Mühliä, Brusia ja Nitschiä. Myöhemmistä kirjoituksista on löydettävissä vastaavanlaista epätarkkuutta, mikä riippuu usein saatavilla olevasta informaatiosta.³²

Aktionisteja on ymmärretty hyvinkin päinvastaisilla tavoilla: fasisteista 60-luvun vallankumouksellisiin, poliittisten ohjelmien uudistajista ei-poliittisiin taiteilijoihin, perversseistä neurootikoista yhteisö- ja yksilöterapioiden kehittäjiin, anarkistisista tabujen rikkojista yhteiskunnan valtarakenteiden analytikoiksi, ruumiintaiteilijoista happening-taiteilijoiksi, elämän ja taiteen yhdistäjistä shamaaneihin ja pyhimyksiin.³³ Suhtautuminen on usein ihannoivaa tai jyrkän kriittistä. Esimerkiksi feministisestä näkökulmasta aktionistien toiminta on pornografisuudessaan ja sovinnisuudessaan kritiikille varsin tulenarkaa. Taiteentutkija Paul Virilio taas kokee

³¹ Ks. Esim. Seppänen, Janne: *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampere University Press, Tampere 1995. Ks. Mäen oma puheenvuoro kissan tapon sisältäneeseen performanssiin liittyen: *Kissa*. Teoksessa *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Like, Helsinki 2005. S. 76–102.

³² Green 1999, 11.

aktionistien performanssit pelkäävät kidutetun ruumiin ja kameran kohtaamisina – ja jopa vertaa aktionistien toimintaa ”kliinisenä voyeurismina” natsien lääketieteellisiin silpomisiin.³⁴ Nykytaiteen ja performanssin tutkija RoseLee Goldberg sen sijaan kokee aktiot rituaaleina: esimerkiksi Nitschillä ihmiselle luontaisten, mutta tukahdutettujen aggressioiden ja energian vapauttamisriitteinä. Ennen kaikkea Goldberg kirjoittaa aktionismista eksistentiaalisena asenteena, johon liittyy dramaattinen itseilmaisu sekä kiinnostus Sigmund Freudin ja Wilhelm Reichin psykologiaan että taiteeseen terapiamuotona.³⁵ Esimerkit valottavat hyvin aktionistien herättämien erilaisten kokemusten pitkää listaa.

Wienin aktionistit eivät Nitschin mukaan koskaan muodostaneet ryhmää. Ennemmin kyseessä oli joukko taiteilijoita, jotka reagoivat vallitseviin olosuhteisiin samanlaisin keinoin ja tuloksin. Kukin toimi omalla nimellään, teoksesta suurimman vastuun omaavana auteurina. Yhteistyötäkin toki oli. Esimerkiksi Brusin ja Mühlin perustamaan ”Välittömän taiteen instituuttiin” kuului neljän maineikkaimman aktionistin ohella muun muassa Kurt Kren, Peter Weibel, Josef Dvorak ja Valie Export. Lähes poikkeuksetta useamman osallistujan aktiot esitettiin yhden taiteilijan nimissä. Mühl, Brus, Nitsch ja Shwarzkogler esiintyivät kaikki yhdessä vain yhden kerran.

Aktionisti-asiantuntija Malcolm Green mainitsee joitakin Wienin aktionisteja yhdistäviä tekijöitä. Ensinnäkin kaikkien aktiot ovat kehittyneet maalaustaiteesta. Aktionistit pyrkivät laajentamaan taiteen kankaan ulkopuolelle: ensin kangasta ympäröivään tilaan, myöhemmin kaikkea arkea lävistäväksi. Lopulta pyrkimyksenä on häivyttää rajat taiteen ja muun elämän väliltä. Näistä lähtökohdista aktiot ovat kehittyneet taiteenlajiksi, joka yhdistelee ruumiin ja todellisuuden osia nykyhetkessä.³⁶ Peter Tscherkassky kuitenkin huomauttaa, että yhteinen lähtökohta erehdyttää usein pitämään aktioita keskenään samantyyppisinä. Hän esimerkiksi kokee Brusin vahvasti ekspressionistisena ja Mühlin dadaistisena.³⁷ Tyyllillisistä eroista huolimatta useimmat aktiot korostavat ihmisruumiin materiaalisuutta sekä sen yhtäaikaista olemusta performanssin subjektina, materiaalina sekä pintana. Näiden

³³ Ibid., 12–13.

³⁴ Virilio 2000, 42–43.

³⁵ Goldberg 1988 (1979), 163–165.

³⁶ Green 1999, 10–16.

³⁷ Tscherkassky 2000.

seikkojen lisäksi voidaan tunnistaa toistuvia psykoanalyttisia viittauksia syntymän, kuoleman, sulautumisen ja uudistumisen teemoihin sekä mainintoja aktioiden terapeuttisista vaikutuksista.³⁸ Lisäksi kaikki aktionistit pyrkivät taiteellaan murtamaan rajoja sosiaalisten määrittelyjen sekä taiteen ja muun todellisuuden väliltä. Yhdistävää on myös esitysten provokatiivisuus sekä jatkuva levottomuuden ja skandaalien herättäminen. Provosoinnin onnistumisesta ja heihin kohdistuneesta paheksunnasta kertovat aktionistien vastaanottamat lukuisat vihakirjeet ja jopa tappouhkaukset.³⁹

Suuri osa aktioista tapahtui yksityisissä tiloissa, sillä 1960-luvun Wienin ilmapiirissä oli vaikea löytää sopivia esityspaikkoja.⁴⁰ Aktionistien huonon maineen kasvettua galleriat eivät enää suostuneet yhteistyöhön. Yksityisissä puitteissa joidenkin aktioiden luonne oli verrattavissa laboratoriokokeisiin, joista teatraalisuus puuttui täysin. Yksityiset aktiot tehtiin usein suoraan tallennettaviksi, minkä vuoksi ne keskittyivät muita aktioita enemmän visuaalisuuteen. Ernst Schmidt jr:n mukaan myös Kren vaikutti merkittävästi tallennettavien aktioiden ilmaisuun. Krenin ansiosta Mühl ja Brus onnistuivat kehittämään puuduttavan hidasta ja toisteista tyyliään attraktiivisemmaksi ja verkkaisemmaksi.⁴¹ Aktionisteja ympäröineessä kohun ilmapiirissä yksityisimmätkin aktiot eivät kuitenkaan pysyneet neljän seinän sisällä, vaan ne saivat aina aikaan huhuja ja spekulatiota. Nämä liittyivät usein aktioiden sosiaalisiin, poliittisiin ja laillisiin ulottuvuuksiin. Spekulointi jatkui myös oikeustuvassa – aktionistien toiminnan epämääräisyydestä ja hämmentävyydestä johtuen niitä oli vaikea tuomita minkään olemassa olevan lain mukaan. Usein aktionistit tuomittiinkin vain epämääräisesti ”rauhan häiritsemisestä”.⁴²

Oikeudenkäyntien epämääräisyys kertoo aikalaisten vaikeudesta ymmärtää aktionistien käyttäytymistä ja tunnistaa heidän päämääriään. Taidehistoriassa

³⁸ Tosin aktiot eivät missään nimessä aina olleet terapeuttisia. Taidekritiikki onkin liian usein korostanut terapia-näkökulmaa.

³⁹ Green 1999, 10–16.

⁴⁰ Esimerkiksi puolet Brusin aktioista ja Nitschin ensimmäisistä 21:sta aktiosta 15 tapahtuivat yksityisissä puitteissa. Läsna oli taiteilijan lisäksi yleensä muutama läheinen ystävä sekä valokuvaaja. (Green 1999, 10.)

⁴¹ Schmidt jr. 2001 (1985), 236.

⁴² Green 1999, 12. Ks. kokoelma lehtileikkeitä, yleisökirjeitä ja oikeuden pöytäkirjoja teoksessa Green 1999, 58–67.

aktionistit kanonisoidaan osaksi performanssitaiteen historiaa.⁴³ Tässä kaanonissa taiteenlajin huippukautena näyttäytyvät 1950–1970-luvut. Goldbergin mukaan performanssitaidetta edustaa mikä tahansa taiteellinen manifestaatio, joka esitetään yleisön edessä. Erotuksena teatteriin performanssi ei yleensä perustu ennalta suunniteltuun dialogiin. Yleensä tuloksena on avoin kokoelma lähestulkoon mitä tahansa. Performanssin historiaa tarkasteltaessa huomio kiinnittyy usein kahteen pisteeseen: modernistiseen ja postmodernistiseen performanssiin. 1920-luvun eurooppalainen taiteen olemusta pohtinut avantgarde edustaa modernistista vaihetta. Postmodernistista performanssia taas edustaa parhaiten sodanjälkeinen yhdysvaltalainen kulttuuri, jossa taiteenlajit tuntuivat häviävän itsenäisinä entiteetteinä.⁴⁴ Aktionisteja voidaan joiltakin osin verrata sodan jälkeen Yhdysvalloissa aktiivisimmin toimineeseen Fluxus-liikkeeseen, jonka kanssa aktionisteilla oli hieman yhteistyötäkin.⁴⁵ Euroopassa samankaltaista sukulaisuutta edustavat kansainväliset situationistit. Situationisteja ja aktionisteja yhdistää erityisesti anarkistisuus sekä pyrkimys taiteen ja arjen yhdistämiseen. Performanssin historiassa tyylillisesti kaikkein lähimpänä aktionisteja on ruumiin taiteen ytimeksi asettava body art, jonka ilmaisuun he jopa ovat vaikuttaneet merkittävästi. Jens Hoffmanin ja Joan Jonasin laajan käsityksen mukaan body artiksi voidaan luokitella mikä tahansa yksilön olemassaoloon ja identiteettiin liittyvä.⁴⁶ Performanssin tutkija Amelia Jonesin mukaan body artissa keskeisintä taas on ruumiille annetut symboliset merkitykset ja niiden täydellisen ymmärryksen mahdottomuus. Body artin ruumista ei voi koskaan täysin ymmärtää ja hallita.⁴⁷

⁴³ Ks. esim. Goldberg 1988 (1979), 163–165.

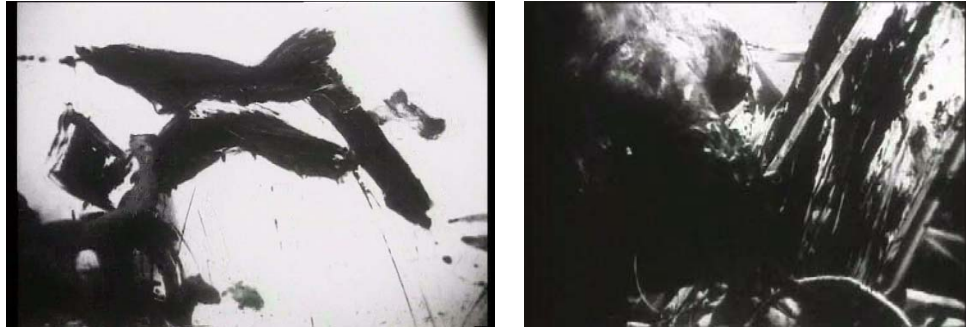
⁴⁴ Goldberg 1988 (1979), 15. Toisenlaisen tulkinnan avantgarden kehityksestä tarjoaa Clement Greenberg. Hän lähestyy avantgardea omana tyyliuuntanaan. Greenbergille avantgarde tarkoittaa sitoutumista puhtaaseen taiteeseen: länsimaisen kulttuurin historiallisen kehityksen huippuun. Puhdas taide keskittyy ainoastaan omiin välineisiinsä ja niiden kehittelyyn, mikä erottaa Greenbergin ja Goldbergin tulkintoja merkittävästi. (Ks. Hautamäki 2003, 79.)

⁴⁵ Esimerkiksi *Happening & Fluxus* tapahtuma Kölnissä 6.1.1971. Ks Green 1999, 234–235.

⁴⁶ Hoffman & Jonas 2005, 16.

⁴⁷ Jones 1997, 13.

2.3 Krenin aktionisti-elokuvat



8/64 Ana

Aktionisti-elokuvat muodostavat noin neljänneksen Kurt Krenin tuotannosta. Ne eroavat Krenin muusta tuotannosta lähinnä kuvamateriaalinsa kautta. Krenin tyyli kuitenkin kehittyi aktionisti-kaudella. Elokuvatutkija Jacques Aumontin mukaan Kren lähestyy aktionisti-kaudellaan kuvamateriaalia aiempaa enemmän mittaan ja rakenteeseen keskittyen.⁴⁸ Erona aikaisempaan tuotantoon on myös aktionisteilta omaksuttu tuhoisampi ote käsiteltyyn materiaaliin. Se ilmenee Krenin tavassa tuhota filmiä ja ylittää kuvattujen tapahtumien rajoja. Useimmissa elokuvista leikkausnopeus kiinnittää huomion pois kuvan tunnistettavista piirteistä kohti niiden abstrakteja⁴⁹ ja geometrisia ulottuvuuksia sekä värin, tekstuurin ja liikkeen yhdistelmiä. Esimerkiksi Günter Brusin aktiota tallentavan elokuvan *8/64 Ana* mustavalkoisessa kuvassa aktionistien ruumiit, polkupyörä, seinät ja maaliroskeet sekoittuvat lähes tunnistamattomiksi. Elokuva on leikattu kuvatessa, minkä vuoksi siinä ei ole Krenille tyypillistä toistoa. Sen sijaan Otto Mühlin performansseja tallentavissa elokuvissa runsas toisto läpäisee koko elokuvan. Suurin osa otoksista toistuu useaan otteeseen, minkä vuoksi kuvamateriaalin kesto on elokuvan kesto huomattavasti lyhyempi. Kaikki elokuvat eivät kuitenkaan noudata kuvaamaani tyyliä – esimerkiksi Brus-elokuva *10/65 Selbstverstümmelung*⁵⁰ on tempoltaan paljon hitaampi ja antaa

⁴⁸ Aumont 1997, 100.

⁴⁹ On kuitenkin muistettava, ettei kyseessä voi olla täysin abstrakti kuva – tällöin unohdettaisiin kokonaan Krenin elokuvien side aktioihin. (Ks. Doane 2002, 215.) Tarkoitan tässä abstraktilla kokemuksellisesti ei-esittävää, viittaussuhteeltaan epäselväksi jäävää kuvaa.

⁵⁰ Suom. ”Itsensä silpominen”.

katsojalle paremman mahdollisuuden tunnistaa kuvan tapahtumia. Palaan luvussa 3.2 tässä avattuihin tyyllisiin eroihin Peter Tscherkasskyn kautta.

Krenin ja Mühlin yhteistyö alkoi Mühlin aloitteesta. Tämä kysyi Kreniä kuvaamaan yhden aktionsa, ja Kren suostui sillä ehdolla että saisi toimia omalla tavallaan. Kuvattu aktio (*6/64 Mama und Papa*) oli ensimmäinen, jossa Kren oli läsnä. Aiemmin hän oli vain kuullut aktionistien toiminnasta. Kren kuvaa kokemustaan vapauttavaksi, mutta myös haastavaksi. Hänen oli kuvattava nopeasti ja improvisoitava paljon. Krenin ja aktionistien tallennuskäsitysten erot johtivat 1960-luvun lopussa jonkinasteiseen pesäeroon. Kyllästyneenä Krenin omaa näkökulmaa liian aggressiivisesti korostaneisiin tallenteisiin, päätti Mühl hankkia itselleen elokuvakameran ja alkoi tuottaa omia tallenteitaan. Mühlin omia elokuvia syntyi parikymmentä. Muiden aktionistien tuottamia elokuvia on kymmenkunta. Samalla Kren kyllästyi aktionistien paikallaan polkevaan estetiikkaan ja jatkoi elokuviensa tekemistä muista aihepiireistä. Kren kuitenkin jatkoi työskentelyä Mühlin omissa elokuvissa näyttelijänä sekä vähemmän kunnianhimoisena kuvaajana⁵¹ Tutkielmani aineisto koostuu kuitenkin pelkästään Krenin omissa nimissään ja oman numeroidun filmografiansa osina tuottamista elokuvista. Lisäksi huolimatta Krenin monipuolisesta osallistumisesta aktionistien taiteeseen, käsittelemä häntä tutkielmassani aktioista erillisenä osapuolena. Tällä haluan korostaa Krenin elokuvissa tapahtuvaa performanssien ja elokuvantekijän kohtaamista. Toisessa yhteydessä voitaisiin Kreniä kuvata perustellusti yhdeksi aktionisteista.

Aktionistien performansseja on tallennettu myös muiden tekijöiden kuin Krenin toimesta. Elokuvien ohjaajista maineikkaimpia ovat strukturalistisen elokuvan tekijä Ernst Schmidt jr. sekä edelliseen viitaten Mühl itse. Schmidt jr:n teokset ovat omalla tavallaan epädokumentaarisia, anarkistisia ja strukturalistisia.⁵² Mühlin elokuvat taas ovat mahdollisimman suoria dokumentteja. Lisäksi aktioiden valokuvallinen dokumentaatio on runsasta. Kren erottuu muista aktionisti-elokuvista ajallisen ja tilallisen yhtenäisyyden rikkovalla otteellaan. Krenin elokuvissa tapahtumat ja tila

⁵¹ Ainakin elokuvissa *Bimmel Bammel* (1965), *Happy End* (1969), *Scheisskerl* (1969), *Satisfaction* (1969) ja *Der Geile Wotan* (1970) tai näyttelijänä (*Libi* (1968), *Apollo 10* (1969)).

⁵² Esimerkiksi elokuvassa *Bodybuilding* (1965–66) Schmidt jr. yhdistää samaan elokuvaan kuvamateriaalia useasta eri aktiosta ja rytmittää teosta täysin valkoisin jaksoin sekä leikkauksella. Ohjaajan tyyliä kuvaa myös filmin positiivi- ja negatiivivedosten karkea vuorottelu.

hajoavat pieniin osiin ja järjestäytyvät uudestaan ohjaajan oman näkemyksen mukaisesti. Kren nostaa leikkauksen itse tapahtumien edelle liittämällä kohtaukset toisiinsa jyrkästi vaihtelevine kuvakulmineen ja kuvakokoineen. Leikkaustyylistä hyvänä esimerkkinä toimii elokuva *Mama und Papa*, jossa kuvat on järjestetty epäkronologisesti erittäin tiheällä leikkauksella. Sekunnin aikana Kren saattaa käyttää kymmentäkin eri otosta, joiden kuvakulmat, sisällöt ja värimaisemat vaihtelevat jyrkästi. Esimerkiksi sekunnin 1:23 aikana näytetään seuraavat kuusi otosta:

Punaiseksi maalattu takapuoli ja siitä törröttävä ruusu alaviistosta kuvattuna.
Jauhoilla peitetty ruumis, ruusu ja koko tila vastakkaisesta suunnasta alaviistosta.
Erikoislähikuva kiiltävin nestein sotketusta selästä.
Epäselvä pimeä kuva josta voi tunnistaa lähinnä hiuksia.
Vasemmasta reunasta esiin tuleva epäselvä taikinaan peitetty pää punaisessa valossa.
Toisinpäin oleva samainen pää imee yläpuolellaan roikkuvaa rintaa.



6/64 *Mama und Papa* (väri)

Kren nostaa elokuvassa esiin joukon avainkohtauksia. Halki elokuvan Kren palaa näihin kohtauksiin syklisesti ja leikkaa niitä yhteen edellä kuvatulla tempolla. Rungas toisto parantaa katsojan mahdollisuuksia hahmottaa performanssin sisältöä ja tekee elokuvan kokemuksesta voimakkaasti erilaisen alkuperäiseen aktioon nähden. Kren korvaa aktion alkuperäisen järjestyksen verkkaisella syklisyydellä, mikä mahdollistaa kokemuksen tapahtumien samanaikaisuudesta ja yhteensulautumisesta. Sijainnin ja etäisyyden jatkuva muuttuminen taas heikentää tilan hahmottamista

koherenttina kokonaisuutena. Nämä seikat mahdollistavat huomion kohdistumisen etualalla olevan elokuvan rakenteen lisäksi aktiossa käytetyn materiaalin ja sen muutosten tasoon. Tähän vaikuttaa myös Krenin tyyllille ominainen syöpynyt ja naarmuinen filmin pinta.

Aktionisti-elokuvia kuvaa myös Krenin tapa asemoida itsensä aktionistien yläpuolelle, mikä korostaa leikkaustekniikan radikaaliutta itse aktioihin nähden.⁵³ *13/67 Sinus Betassa* Krenin ylimielisyys korostuu erityisen paljon. Siinä Kren yhdistää aktion tarjoamaan kuvamateriaaliin sen ulkopuolisia otoksia: sateista hiekkarantaa, mimiikkaa ja elekieltä käsitteleviä kuvia sekä ihmisiä kadulla. Krenin lisäämä kuvamateriaali saa aikaan parodiseksikin tulkittavan sosiologisen tai psykologisen tulkintakehikon aktioihin. Aktioon yhdistetyt mimiikkaa ja elekieltä käsittelevät kuvat voidaan tulkita aktionistien eleiden ja rituaalien tyypillistymisen ironiseksi kommentiksi. Samalla aktiot itsessään näyttävät Krenin tyyllille epätavallisen pitkinä otoksina. Ratkaisu paljastaa aktioiden kömpelyyden ja rutiininomaisuuden ja samalla korostaa poissaolevan leikkauksen radikaaliutta. Elokuvassa näkyy Krenin kyllästyminen aktionisti-elokuvien ohjaamiseen. Kyllästymisensä vuoksi Kren siirtyi pian omassa tuotannossaan muihin aiheisiin. Edellä kuvaamani tyyllilliset piirteet ja esimerkit alleviivaavat Krenin aktionisti-elokuvien hankalaa luonnetta performanssien välittäjinä.



13/67 Sinus Beta

⁵³ Scheugl 1988.

Tässä luvussa tarkastelen Kurt Krenin ja aktionistien tallennuskäsityksiä suhteessa käsitepariin *dokumentti* ja *dokumentaari*. Tulkitseen tallennuskäsityksiä Krenin ja aktionistien teoksista käsin. Luvun pääpaino on kuitenkin selkeästi Krenin elokuvissa. Puran tallennuskäsityksiä tässä luvussa siitä jännitteestä käsin, mikä muodostuu yhteistyössä luotujen otosten ja Krenin niistä luoman järjestyksen välille. Tähän verrattava jännite toteutuu luvun käsiteparin välillä. Käyttämässäni merkityksessä käsitteet ovat peräisin Philip Rosenin artikkelista ”Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts” (1993). Rosen määrittelee artikkelissaan dokumentin todellisuuden indeksiseksi jäljeksi. Dokumentin käsitteen juuret ovat yhtäältä opettamisessa ja varoittamisessa, ja toisaalta jonkun asian todistamisessa. Ajan myötä dokumentin todistusluonne on syrjäyttänyt opettamisen samalla kun on siirrytty yhä enemmän kirjallisista dokumenteista kohti etenkin elokuvallisia dokumentteja. Opettamislousteesta dokumentille on kuitenkin jäänyt voimakas auktoriteetti ja syrjäyttämätön asema jonkin asian todistajana argumentaatiossa ja retoriikassa. Dokumentaari taas merkitsee Rosenille menneen hetken dokumenteista tuotettua uudelleensarjoitusta, jossa viittaukset menneisyyteen koostetaan merkityksiksi. Dokumentaarissa menneet hetket järjestetään nykyisyyden kontekstissa.⁵⁴

Kiinnitän huomion käyttämäni käsitteeseen dokumentaari. Olen valinnut sen *dokumenttielokuvan* sijaan välttääkseni siinä dokumentti-liitteen saamaa painotusta. Käytän termiä dokumenttielokuva ainoastaan viitatessani sen perinteiseen traditioon, jossa painotus on voimakkaammin sanalla dokumentti. Tarkoituksena käsitteen dokumentaari käytöllä on korostaa Krenin elokuvien itsenäisyyttä teoksina. En kuitenkaan nimitä Krenin elokuvia tyhjentävästi dokumentaareiksi – onhan Kren itsekin kieltänyt tämän jyrkästi. Pikemminkin tutkin hänen teostensa dokumentaaria leikkaavia piirteitä, mistä päällimmäisenä on aktionisti-elokuvien lähtökohta dokumenttien järjestämisessä. Dokumentilla taas tarkoitan tapahtuman kuvallista tai äänellistä tallennetta. Tämä määrittely sulkee ulkopuolelleen esimerkiksi kirjoitetut ja suulliset kuvaukset. Valitsemani käsitteet kärjistävät osuvasti kysymyksen tallentamisen

⁵⁴ Rosen 1993, 65–67; 71.

subjektiivisuudesta. Vaikka jotkut dokumentaariin liitetyt ominaisuudet vuotavatkin dokumentin käsitteeseen, näyttäytyvät ne silti lähtökohtaisesti vastakkaisten ihanteiden edustajina. Dokumentti kuvaa indeksistä, suoraa ja objektiivista suhdetta maailman ja tallenteen välillä. Dokumentaari taas korostaa tallenteen rajauksissa, kohtaamisissa sekä sarjoituksessa ilmenevää subjektiivisuutta sekä performatiivisuutta.

Väitän aktionistien tallennusihanteen painottuvan karkeasti dokumenttiin ja Krenin dokumentaariin. Andrew Grossmanin vuonna 2002 tekemässä haastattelussa Otto Mühl kokee Krenin olleen käsitteellinen taiteilija, joka käytti aktioita materiaalinaan omien ideoidensa ilmaisuun. Oma taiteilijuuttaan Mühl kuvailee erilaisena: situaatioiden lavastajana, vailla kiinnostusta elokuvan leikkaukseen. Elokuvien tehtävä on ainoastaan välittää tietoa siitä, mitä aktioissa on tapahtunut.⁵⁵ Useimmiten Mühlin elokuvat on rajattu yleiskuvaan tai tarvittaessa lähikuvaan. Leikkausta on käytetty vaihtelevissa määrin. Jotkut elokuvat koostuvat parista pitkästä otoksesta, useimmat on leikattu aktion alkuperäistä rakennetta tukien. Schmidt jr.:n mukaan itävaltalaisien elokuvantekijöiden ja aktionistien yhteistyössä korostuivatkin näkemuserot. Aktionistit olivat kiinnostuneita elokuvista ensisijaisesti aktioita mahdollisimman suoraan välittävinä kun taas heidän estetiikastaan vaikutteita saaneet ohjaajat tuhosivat niistä kuvaamaansa materiaalia tunnistettavuuden rajoille saakka.⁵⁶

Elokuvallisen ilmaisun niukkuuteen tekee poikkeuksen lähinnä elokuva *Scheisskerl*⁵⁷ (1969). Siinä on käytetty hidastusta, mutta Mühlin mukaan se on tehty ainoastaan paremman kommunikaation saavuttamisen vuoksi. Hän korostaa elokuvien tarvetta olla selkeitä, minkä vuoksi havaittaviksi liian nopeat hetket on hidastettava.⁵⁸ Toisaalta, uudelleensarjoituksen tavoitteisiin viitaten, juuri tämä hidastus kertoo Mühlin pyrkimyksestä saada aikaan järjestys joka kertoisi kokijalleen sen, mitä Mühlillä on kerrottavanaan. Niinpä myös aktionistien omissa elokuvissa on dokumentaarin argumentatiivisuutta leikkaavia piirteitä, vaikka heidän tavoitteensa nojaavat puhtaasti dokumentin tuottamiseen. Yleisemmällä tasolla aktionistien elokuvista ilmenee, kuinka useimpiin dokumentteihinkin liittyy rajausta jo tasolla, jossa tulkitaan kuvattava tapahtumaksi ja päätetään siihen kuuluvat ja poissuljettavat elementit.

⁵⁵ Grossman 2002.

⁵⁶ Schmidt jr. 2001 (1982), 216.

⁵⁷ Suom. ”Paskajätkä”.

Dokumentti-käsitteen käyttökelpoisuus liittyykin ennen kaikkea käyttöyhteyteen. Selkeimmin dokumentti toteuttaa luonnettaan ulkopuoliselle tulkinnalle alisteisena esimerkiksi oikeusprosessissa tai dokumentaarissa. Aktionistien tallenteissa pyrkimyksenä on taas mahdollisimman suora aktion sisällön toisto. Tähän liittyy tavoite dokumenttien itseriittoisuudesta ja niiden yhdistelemisen tarpeettomuudesta. Krenin elokuvat ovat lähestyttävissä mutkattomammin dokumentaareina, sillä rajaus ja uudelleensarjoitus ovat niissä selkeästi etualalla.

Teoksessaan *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory* (2001) Rosen jatkaa dokumentista ja dokumentaarista alkanutta ajatuskulkuaan käsittelemällä dokumentaarin yhteyttä historiankirjoitukseen, minkä hän kokee myös dokumenttien sarjoittamisena.⁵⁹ Dokumentaari ei kuitenkaan ole ainoa *dokumentaarin* elokuvan laji. Dokumentaarien ja fiktioiden välillä on vain aste-ero – myös fiktioissa on kyse dokumenttien (esimerkiksi näyttelijän todellinen läsnäolo kameran edessä) uudelleensarjoittamisesta.⁶⁰ Elokuvan lajin nimeäminen riippuu vain valitusta lähestymistavasta teokseen. Kuhunkin lähestymistapaan kiinnittyy omanlaisensa käsityksensä dokumentaarisuudesta. Tällaisena lähestymistapana toimii muun muassa performatiivinen dokumentti, jonka kautta lähestyn Krenin elokuvia luvussa 3.1. Sillä, kuten strukturalistisella elokuvalla tai radikaalilla avantgardella, on oma käsityksensä dokumentaarisuudesta. Krenin elokuville ominainen dokumentaarisuus piirtyy erilaisten käsitysten leikkauksissa.

Mediatutkija Ilona Hongisto käsittelee dokumentin ja dokumentaarin käsitteitä, sekä avaa dokumentaarisuuden käsitettä artikkelissaan ”Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen” (2006). Rosenin kautta Hongisto tuo artikkelissaan esiin, kuinka dokumentaarisuuden ja todellisuuden tallentamisen suhde ei ole olemuksellinen eikä pysyvä. Dokumentaarisuus rakentuu todellisuuden ja tallenteiden sekä tallenteista koostettujen teosten kautta. Dokumentaarisuus muokkaa kohteitaan samalla niistä ponnistaen; samanaikaisesti luoden itselleen uusia ilmenemisyhteyksiä. Hänen mukaansa dokumentaarisuus ei redusoidu esimerkiksi ajan tyyliksi tai teoksen välittömäksi piirteeksi; sanat laatu tai

⁵⁸ Grossman 2002.

⁵⁹ Rosen 2001, 3–8.

⁶⁰ Rosen 1993, 72.

alitajunta kuvaavat dokumentaarisuutta osuvammin.⁶¹ Samalla tavalla Krenin elokuvien dokumentaarisuus on kiinni tulkitsijasta, tulkintatilanteesta ja muista sosio-kulttuurisista yhteyksistä, joihin tallenne suhteutuu. Esimerkiksi Krenin elokuvia takavarikoineille poliiseille elokuvilla on ollut erilainen dokumentaarinen luonne kuin aktionisteille tai Krenille itselleen. Tämä kuvaa hyvin dokumentin ja dokumentaarin välistä liikettä, sekä sen yhteyttä teosten dokumentaarisuuteen.

3.1 Performatiivinen dokumentaari ja subjektiivinen totuus

Tämä alaluku käsittelee dokumentaarista uudelleensarjoitusta suhteessa performatiiviseen dokumentaariin. Tämän kautta lähestyn tallentamiseen liittyvien subjektiivisuuksien problematiikkaa. Tätä pohdin etenkin Krenin läsnäolon kautta, mitä käsittelen paitsi performatiivisuuden, myös Kreniin liitetyn huonon kotielokuvan käsitteen kautta. Luvussa käsittelen yleisemmällä tasolla Krenin tyyliä, josta yksittäiset elokuvat toimivat esimerkkeinä. Tausta tälle on auteuristisessa lähestymistavassa, joka kannustaa tarkastelemaan Krenin elokuvia suhteessa hänen koko tuotantoonsa ja siitä hahmottuvaan tyyliin.⁶² Janet Staigerin Butler-tulkinnan mukaan auteur rakentuikin (Butlerin itsensä käsittelemään sukupuoleen verraten) performatiivisten ilmaisujen toistossa.⁶³ Auteuristinen lähestymistapa korostaa Krenin ja aktionistien subjektiivisuutta.

Krenin kokeellisesta tyylistä, välinpitämättömyydestä indeksisyyttä kohtaan sekä korostuneesta subjektiivisuudesta huolimatta on hänen aktionisti-elokuvillaan merkityksensä objektiivista indeksiä kantavina dokumentteina. Niiden otokset tallentavat indeksisellä tasollaan aktion hetket autenttisina ”todisteina” jälkipolville. Dokumenttielokuvan vaikutusvaltaisen tutkijan Bill Nicholnsin mukaan dokumenttielokuva kantaa itsessään aina kuvaamansa materiaalisen objektin jäljen, indeksin. Vaikka elokuva ei koskaan voikaan olla objektiivinen kokonaisuudessaan, pidetään dokumentin kuvatessaan tallentamaa hetkeä indeksiivisyydestään johtuen

⁶¹ Hongisto 2006, 51–52.

⁶² Ks. esim. Sarris 1977, 22.

⁶³ Staiger 2003, 51.

yleensä autenttisenä.⁶⁴ Krenillä indeksisyyden vaikutus on voimakas. Aktionistien toiminta on transgressiivisuudessaan kuvamateriaalina monelle katsojalle hätkähdyttävää juuri siksi, että katsoja voi ymmärtää näkemänsä olleen kuvaushetkellä fyysistä todellisuutta. Kren kuitenkin temppuilee kiinnostavalla tavalla kuvamateriaalin tunnistettavuuden rajoilla hajottamalla strukturalistisella ilmaisullaan kuvan välillä lähes abstraktiksi. Täten hän pystyy käyttämään hyväksi samalla sekä tunnistamisen ja autenttisuuden kokemukseen liittyviä elementtejä että abstraktioon liittyviä mahdollisuuksia. Jälkimmäisillä tarkoitan esimerkiksi kokeiluja liikkeen, sommittelun, värin ja rytmin, sekä näiden kokemusten parissa. Performatiivinen dokumentaari antaa lähestymistavan elokuvalle, joka toimii tällaisen kokeellisen ilmaisun ja tallentamisen välimaastossa ja tarjoaa siksi antoisan näkökulman Krenin tuotantoon.

Nichols kokee performatiivisen dokumentaarin 1970-luvulla yleistyneenä dokumenttielokuvan alalajina. Performatiivisista piirteistä on kuitenkin harvoin tullut koko elokuvaa järjestävää funktiota ennen 1990-lukua – vaikka nämä piirteet ovatkin olleet alusta asti löydettävissä osasta elokuvia. Nicholsin mukaan performatiivisessa dokumentaarissa sen kuvaamaa realismia häiritään ja elokuvan todellisuuteen viittaava aines asetetaan epäilyksen alaiseksi. Klassisessa dokumenttielokuvan traditiossa on tuotantoprosessi päinvastoin pyritty piilottamaan objektiivisuuden illuusion säilyttämiseksi. Myös performatiivisessa dokumentaarissa viittaavuus todellisuuteen säilyy, mikä erottaa sen fiktiosta. Viittaavuussuhde toimii kuitenkin lähinnä pelkästään esitetyn tulkinnan ainesosana, eikä siltä odoteta täydellistä autenttisuutta. Totuttuun dokumenttielokuvien autenttisuuden illuusion puutteeseen liittyy vieraantumisen tunne. Tämä vieraannuttavuus ei pelkästään kohdista huomiota elokuvassa esitetyn todellisuuden rakennettuun olemukseen, vaan myös klassisen dokumenttielokuvan epistemologiaan ja sen piileviin periaatteisiin. Vanhasta tyylistä vieraantuminen mahdollistaa uudenlaisen suhtautumisen maailmaan. Tämä suhtautuminen kumpuaa katsojan ja elokuvan välisestä suhteesta – realismin, narratiivisuuden tai empirismin sijasta. Performatiivisessa dokumentaarissa osa kiinnittää huomion itse esitettyyn, osa taas esittämiseen.⁶⁵ Tällaista liikettä tapahtuu myös Krenin elokuvissa.

⁶⁴ Nichols 2001 (b), 35–42 & 132.

⁶⁵ Nichols 1994, 95–102.

Elokuvassa *9/64 O Tannenbaum*⁶⁶ huomio kiinnittyy vuoroin kohtausten sekä yksittäisten kuvaruutujen muodostamien kollaasien yhdistymiseen nopeassa leikkauksessa, ja vuoroin itse tapahtumiin – erityisesti hieman pidemmissä otoksissa. Esiintyjien ruumiita käsitellään eri materiaaleilla, kuten höyhenillä, värikkäillä elintarvikkeilla, kananmunilla ja kukilla. Kren on leikannut kohtaukset salamannopeaksi kuvien ryöpyksi, jossa sekunnin murto-osien lähikuvat kuusesta ja ruumiin yksityiskohdista sekä yleiskuvat koko näytteillepanosta vaihtuvat verkkaisesti. Suuri osa kuvista on värikkäitä ja lähes abstrakteja lähikuvia eri materiaalien sekoittumisista. Välillä kuvan sisältö on helpommin tunnistettavissa. Tasapainottelu tunnistettavan ja tunnistamattoman rajalla sekä eri materiaalien rajojen häilyvyys ilmenevät hyvin alla olevista kuvaruuduista.



9/64 O Tannenbaum (väri)

Stella Bruzzi luo teoksessaan *New Documentary: A Critical Introduction* (2002) Nicholsin rakentavan kritiikin kautta uutta dokumentaarin teoriaa. Hänen mukaansa dokumentaarit ovat aina keskustelua elokuvantekijän ja todellisuuden välillä, sekä tämän keskustelun esityksiä. Performatiiviset dokumentaarit vain tuovat suuremmin tämän esitysluonteen ilmi.⁶⁷ Todellisuuden lisäksi elokuvantekijä käy vastaavaa keskustelua myös totuuden kanssa. Avantgarde-elokuvaa kuitenkin tuntuu kiinnostavan enemmän todellisuus ja uusien havaitsemisen tapojen löytäminen. Totuuden lähtökohtainen subjektiivisuus taas korostuu avantgarden marginaalisissa julistuksissa. Myös performatiiviset dokumentaarit korostavat, kuinka todellisuuden ja totuuden esittäminen on aina subjektiivista, kun taas dokumenttielokuvan traditiossa näiden on katsottu olevan välittömiä ja subjektien häirinnän tavoittamattomissa. Krenin

⁶⁶ Suom. ”Oi kuusipuu”.

⁶⁷ Bruzzi 2000, 154.

elokuvat toimivat esimerkkeinä sekä todellisuuden tallenteiden että totuuden subjektiivisuudesta.

Totuuden subjektiivisuuden korostaminen ei kuitenkaan merkitse, etteivätkö performatiiviset dokumentaarit pyrkisi klassisen dokumenttielokuvan tradition tavoin todenperäisyyteen. Pikemminkin performatiivinen dokumentaari korostaa, kuinka kaikki ei-fiktiivinenkin elokuva tehdään aina kameroille – huolellisimmankin objektiivisuuden illusion takana on aina performatiivinen toiminta.⁶⁸ Tämän vuoksi elokuvaan (tai pikemminkin koko elämänpiiriin) liittyvä esitysluonne on myös dokumentaarista erottamaton. Dokumentaarin merkitys nouseekin todellisuuden ja sen esittämisen välisestä vuorovaikutuksesta, sekä tämän vuorovaikutuksen esille tuomisesta. Tämän vuoksi Bruzzi ei ajattele Nicholsin tavoin performatiivisuuden vievän elokuvaa etäämmälle sen kuvaamasta kohteesta, vaan olevan välttämätön osa dokumentaarista kanssakäymistä.⁶⁹ Performatiivisessa dokumentaarissa olennainen piirre on kuvattujen korostunut tietoisuus osallistumisestaan heidän elämäänsä kuvaavaan performatiiviseen tapahtumaan. Lisäksi merkittävää on auteurin hyväksyminen totena pitämisen ”häiritsijänä”. Tämä näkyy elokuvissa ohjaajan korostuneena läsnäolona esimerkiksi tyylin tai avoimen kommentoinnin kautta.⁷⁰

Krenin elokuvissa esitysluonne on korostunut kahdella tapaa. Ensinnäkin esitykset on luotu varta vasten tallennettaviksi. Niinpä Krenillä on ollut esimerkiksi oikeus keskeyttää esitys filmin vaihdon ajaksi. Kuvaajan rooli ei ole tällöin ainoastaan tarkkaileva, vaan myös performanssin kulkuun osallistuva. Ernst Schmidt Jr:n mukaan Krenillä oli suorastaan merkittävää vaikutusta aktioiden ilmaisun kehittymiseen.⁷¹ Samalla kuvatut aktionistit ovat ilmeisen tietoisia osallistumisestaan tapahtumaan ja sen tallentamiseen. Toiseksi, merkittävää on Krenin läsnäolo. Tämä korostuu lyhyitä otoksia kuvaavan Krenin levottomista liikkeistä tilassa sekä hänen tyyliinsä käsitellä dokumentoimaansa jälkikäteen. Leikkaustyylillä on Krenille tunnusomaisin tapa olla läsnä kuvaamassaan materiaalissa. Hänen kätensä jälki tuntuu jokaisen otoksen välissä, luoden elokuvan tapahtumille ominaisen rytmin. Ohjaajan fyysisen läsnäolon

⁶⁸ Ibid., 154–155.

⁶⁹ Bruzzi 2000, 154–155. Vrt. Nichols 1994, 95–102.

⁷⁰ Bruzzi 2000, 155–164.

ilmeneminen kuvaajana on moniulotteisempaa. Suorimmillaan fyysinen läsnäolo välittyy Krenin liikkumisesta kuvauspaikalla, joka avautuu kuvakulmien jyrkästä vaihtelusta. Liike on usein levotonta vaihtelua eri paikkoihin sijoittuvien lähikuvien, erikoislähikuvien sekä yleiskuvien välillä. Tämä ilmenee hyvin esimerkiksi aiemmin esille tuodussa *Mama und Papasta* esiin nostetun sekunnin muodostavista otoksista.

Toinen mahdollisuus avata tätä läsnäoloa on Krenin itsensä avaama huonon kotielokuvan käsite. Kren perustaa käsitteen ennen kaikkea hetkiin joita turistit pitävät elokuvissaan epäonnistuneina. Kotielokuvia pidetään huonoina silloin, kun kohteet ovat epäselviä, kamera harhailee epäolennaisiin paikkoihin ja kuva on huonolaatuinen. Kren kokee onnistuneiden kotielokuvien tarkoituksena olevan saman elokuvan tekeminen yhä uudestaan ja uudestaan. Niiden merkitys on todistaa kuvaajansa läsnäolo, eikä kuvata kohdettaan.⁷² Tavoitteena on pystyä nauttimaan tästä läsnäolosta vielä jälkikäteenkin. Lisäksi kotielokuvat pyrkivät kaappaamaan julkisesta pienen palan yksityisyyttä. Huonon kotielokuvan ohjaajan läsnäolo on erilaista tavanomaisten kotielokuvien läsnäolon indeksisyyden merkitykseen nähden. Krenin elokuvissa korostuu kuluva hetki – ne sijoittuvat *tähän* eivätkä *sinne*. Samalla ne eivät suttuisina ja epäselvinä kuulu kenellekään.⁷³ Runoilija ja elokuvateoreetikko David Levi Strauss huomioi Krenin tavan kadottaa kuvaamiensa kohteiden identiteetit. Krenin tavasta tallentaa ei löydy pyrkimystä muistaa tiettyjä tapahtumia tai henkilöitä. Sen sijaan kuvatut kohteet redusoidut yleisiksi merkeiksi. Tämä ei toki estä katsojaa muodostamasta omia subjektiivisia assosiaatioketjujaan. Kren pyrkii kuitenkin ohjaamaan katsojien assosiaatioita. ”Kaappaamiaan” yleisiä merkkejä yhdistelemällä Kren pyrkii paljastamaan niihin liittyviä käsitteellisiä odotuksia ja havainnoinnin tottumuksia.⁷⁴

Michael Palm kirjoittaa artikkelissaan Krenin myöhemmästä tuotannosta ja sen näkökulmallisuudesta. Palm korostaa, kuinka yleisesti ottaen elokuvallinen havainto on aina tapahtumien uudelleenjärjestämistä. Krenillä järjestäminen tapahtuu korostuneen epäkronologisessa järjestyksessä sekä vailla alkuun ja loppuun liittyvää

⁷¹ Schmidt Jr. 2001 (1985), 236.

⁷² Turismiinkin liittyy olennaisesti merkittävien paikkojen hahmottuminen toiston kautta. Tähän toistoon kiinnittyvät sekä turistien läsnäolo, että tästä läsnäolosta tuotettu kuvasto. Tätä kautta kuvatuilla kohteilla on merkityksensä muutakin kuin yksityisessä mielessä.

⁷³ Palm 1996, 125–129.

dramatiikkaa. Kuvat yhdistyvät samalla tasolla, ilman etuoikeutettuja hetkiä.⁷⁵ Elokuviissa tapahtuu ainoastaan hetkittäisiä sijainnin vaihdoksia vailla selvää suuntaa, mitä Palm vertaa nomadiseen harhailevaan olemassaoloon. Tärkeimmäksi kysymykseksi nousee tällöin kysymys itse prosessista: ”Mihin suuntaan liikutaan? Mikä kuva tulee seuraavaksi?”⁷⁶ Krenin läsnäolo kuvaajana on fragmentaarista, ennustamatonta ja harhailevaa; useimmiten hän antaa intuitionsa johdattaa kuvaamista. Tärkeintähän on merkityksen ja eheyden muodostuminen koosteessa jälkikäteen. Mikäli kuvausta on suunniteltu etukäteen, tapahtuu sekin vain elokuvan rytmiä tukevien kuvallisten kompositioiden tasolla, kuten elokuvassa *3/60 Bäume im Herbst*⁷⁷. Elokuvasa Kren kuvaa syksyisiä puita tarkan ennalta luodun leikkaussuunnitelman mukaan.⁷⁸ Tässä järjestyksen ehdoilla toimivassa asetelmassa dokumentaarinen kuvamateriaali ilmenee vain jonakin, jonka läpi Kren työstää ilmaisuaan.⁷⁹

Vaikka kuvauksen tasolla Kren on subjektina fragmentaarinen ja nomadinen, muodostuu elokuvien kautta eheämpi auteur-subjekti. Kunkin elokuvan leikkaus noudattaa koherenttia, usein matemaattiseen järjestelmään perustuvaa suunnitelmaa. Lisäksi Krenin elokuvien tarkastelu koko tuotannon kautta muodostaa yhtenäisemmän kuvan ohjaajasta. Tätä kautta kuvausprosessiin liittyvä nomadisuus ja kaoottisuus tulee osaksi yhtenäisempää ja johdonmukaisempaa käsitystä Krenistä auteurina. Kokeellisessa elokuvassa auteurin asema on suuren tuotantoryhmän tekemää elokuvaa huomattavasti selvempi – ohjaaja saattaa teoksessaan hallita kaikkia elokuvan tekijyyden alueita.⁸⁰ Auteurismista kirjoittavan Virginia Wright Wexmanin mukaan avantgardeohjaajien artisaaniset tuotannon tavat ja individualistiset ilmaisumuodot ovat tuoneet heidän ohjaajuuteensa vaikutteita kuvataiteen tekijäkäsityksestä.⁸¹ Krenin

⁷⁴ Levi Strauss 1985, 12–13.

⁷⁵ Näihin etuoikeutettuihin hetkiin tosin Mühliä tallentavat elokuvat tekevät poikkeuksen. Kuten johdannossa totesin, on Kren vastannut Mühlin kaoottisuuteen tietyllä johdonmukaisuudella. Silti kohtausten välinen järjestys on täysin epäkronologinen ja Krenin näkemyksen mukainen.

⁷⁶ Palm 1996, 127–129.

⁷⁷ Suom. ”Puita syksyllä”.

⁷⁸ Gerstein & Levi Strauss 1985, 14.

⁷⁹ Vrt. Gidal 1989, 18.

⁸⁰ Ilona Hongiston mukaan tekijyyden tiivistäminen yhteen subjektiin kantaa mukanaan pyrkimyksen tekijän ja teoksen sulautumiseen itseriittoiseksi entiteetiksi. (Hongisto 2005, 101.)

⁸¹ Wexman 2003, 11. Wexmanin argumentti kuitenkin ontuu olettaessaan kuvataiteen yhtenäisenä kenttänä ja eri kuvataiteiden tekijäkäsitykset samanlaisina. Esimerkkinä tekijäkäsitysten laajasta hajonnasta mainittakoon situationistien tekijäkäsitys, jonka mukaan taideteoksen tekijältä evätään tekijänoikeudet teokseensa. Ks. Pyhtilä 2005, 59–66.

elokuvat näyttävät kuvataiteen auteurismin verraten ensisijaisesti hänen omina taideteoksinaan, käsitellyn kuvamateriaalin sisäiset autorit pysyvät toissijaisena.

Performatiivisessa lähestymistavassa korostuu kuitenkin paitsi ohjaajan, myös kuvattujen autoristisuus. Käsitelen sekä Kreniä että aktionisteja autoreina, jotka ovat suurimmassa vastuussa teoksistaan ja esiintymisistään omilla tahoillaan. Kren tekee elokuvissaan kaikki valinnat filmin, kuvakulmien, -rajausten ja -kokojen, leikkauksen ynnä muun kuvamateriaalin käsittelyn suhteen. Samoin aktionistit suunnittelevat performanssiensa kulun, näyttelijät ja muut materiaalit. Osapuolet kohtaavat Krenin elokuvateoksissa, mutta väitän suurimman vastuun elokuvasta olevan lopulta Krenillä. Bruzzille dokumentaarin ohjaaja-auteur on henkilö, joka kanavoi kaaoksen kompromisseiksi valkokankaalle.⁸² Krenin auteur-kuvassa tähän liittyvä järjestäminen on erityisen korostuneessa osassa olemalla avoimesti etusijalla käsiteltyyn kuvamateriaaliin nähden. Toisaalta dokumentaarisuuden tulkitsijakohtainen luonne mahdollistaa elokuvien aktionisteja dokumentoivista ulottuvuuksista kiinnostuneen katsojan nostamaan kokemuksessaan aktionistit ensisijaisiksi autoreiksi.

3.2 Strukturalistinen elokuva ja uudelleensarjoitus

Strukturalistinen elokuva sijoittaa Kurt Krenin parhaiten johonkin elokuvan lajiin, ja samalla tuo uudelleensarjoittamisen kautta tärkeän leikkauksen tämän luvun toiseen pääkäsitteeseen dokumentaariin. Samalla se kyseenalaistaa dokumenttiin sisältyvää oletusta todellisuuden suorasta tallentumisesta. Käsitelen tässä alaluvussa etenkin uudelleensarjoittamisen suhdetta materiaalisuuteen ja abstraktioon, sekä näiden suhdetta realismiin, illusionismiin ja käsitteelliseen ajatteluun. Mainitut käsittely-yhteydet esittävät uudelleensarjoittamisen jännitteessä ilmiön välittömän kokemuksen ja sen ulkopuoliseen todellisuuteen viittaavuuden välillä. Lisäksi materiaalisuuden ja abstraktion muodostaman käsiteparin kautta myös aktionistien taide ja vaikutus Krenin ilmaisuun tulevat käsitellyiksi. Krenin elokuvat ovat tässä alaluvussa edellistä konkreettisemmin tutkimuksen kohteena.

⁸² Bruzzi 2000, 172.

Peter Kubelkan mukaan strukturalistinen elokuva tuo esille oman maailmansa ja argumentoi sen puitteissa. Kubelka huomauttaa, kuinka monimutkainen todellisuus on ja toteaa, että sen tallenteet ovat aina puutteellisia. Elokuvan esittämänä ”jatkuva” ja ”realistinen” maailma on aina monimutkainen ja hauras konstruktio. Tämän vuoksi elokuvan täytyy kehittää omaa kieltänsä todellisuuden jäljentämisen sijaan.⁸³ Dokumentaariin verraten strukturalistinen elokuva uudelleensarjottaa maailmasta tallennettuja osia omaksi koostekseen. Peter Gidalin mukaan elokuvan muotoa radikaalisti kyseenalaistavan elokuvan ja teorian tärkein tehtävä on ennen muuta poliittinen – kapitalististen ja patriarkaalisten muotojen reproduktion häirintä.⁸⁴ Gidalin käsitys poliittisesta on tässä kuitenkin aika kapea – voihan myös esimerkiksi reproduktion uudelleentuottaminen sopivassa kontekstissa olla poliittista. Tavoitteista riippumatta elokuvan oman kielen etsimisessä käytettyjen keinojen skaala on rikas. Malcolm Le Gricen kirjoittamaan strukturalistisen elokuvan kiinnostuksen kohteiden listaan kuuluvat kamera (rajaus, linssi, sulkija, nopeus, liike), editointiprosessi ja sen abstraktio, silmän mekanismit ja havainto, filmin printtaus ja siihen liittyvä prosessointi, filmin fyysinen luonne, projektori ja projektointikomponentit, kesto konkreettisenä ulottuvuutena sekä elokuvan semantiikka ja merkityksen muodostuminen kielisysteemin avulla.⁸⁵

Kren käyttää aktionisti-elokuvissa montaa Le Gricen mainitsemista keinoista. Kameran rooli on korostunut enemmän Krenin muissa teoksissa esimerkiksi huonoina fokuksina ja linssin eteen laitettuina kalvoina ja sapluunoina. Aktionisti-elokuvissa kameran rooli on toisinaan korostunut lähinnä nopeutena. Tämä ilmenee hyvin elokuvan *10C/65 Brus wunscht euch seine Weihnachten*⁸⁶ nopeassa tempossa. Kren on kuvannut elokuvan staattisella kameralla time-lapse-tekniikalla, mikä saa aikaan hysteerisen videokuvan pikakelausta muistuttavan tunnelman. Elokuvassa performanssin hahmot tulevat ja menevät, toisinaan päällekkäisinä toisiinsa sulautuen ja välillä häilyen nopeina aavemaisina välähdyksinä. Performanssin aika on järjestelmällisen vääristynyt Krenin siitä tuottamassa teoksessa, mikä korostaa dokumentaarin itsenäisyyttä yhdistämistään dokumenteista ja niiden ajallisuudesta.

⁸³ Kubelka 1987 (1978), 143–150.

⁸⁴ Gidal 1989, xiii.

⁸⁵ Le Grice 2001 (1972), 14–17.

Krenin aktionisti-elokuville tyypilliset ajan ja materiaalisuuden kanssa operoimiset sekä prosessin korostaminen tuovat Krenin elokuvissa esiin dokumentaarin uudelleensarjoittamis-luonnetta. Le Gricen listasta nousevat kaikista merkittävimmät piirteet Krenin koko tuotannossa ovatkin editointiprosessi ja sen abstraktio sekä niiden suhde silmän mekanismeihin ja havaintoon. Keskeisimpänä strukturalistisen elokuvan tutkimuskohteena Le Grice näkee järjestyksen ja sen kokemisen suhteen. Olennaista on performatiiviseen dokumentaariin verraten järjestämisen subjektiivisuus – Le Grice ei koe järjestystä pysyvänä maailmantilana, vaan jatkuvasti muuttuvien ja kehittyvien subjektiivisten järjestämisten summana. Hän korostaa myös, kuinka strukturalistisen elokuvan pyrkimyksenä ei ole *ilmaista* vaan *muodostaa* tarkoiksi rakenteiksi havaitsijan ja havaitun välistä dialektiikkaa. Strukturalistisista prosesseista ja suhteista tulee samalla elokuvan ensisijainen sisältö kuvatun materiaalin sijaan.⁸⁷ Representaation samanaikainen kriittinen dekonstruointi lähentää strukturalistista elokuvaa jälleen performatiiviseen dokumentaariin. Kumpikin pyrkii väistämään pelkkää kuvatun toistamista ja korostaa uudelleenjärjestämisen merkitystä totuudellisemman kokemuksen aikaansaamisessa. Nämä ihanteet toteutuvat myös Krenin koko tuotannossa.

Kuten olen aiemmin kuvaillut, luo Kren elokuvansa tarkkojen leikkaussuunnitelmien perustalta. Krenille suunnitelma on aina kokeilu, jonka tulos on yllätys hänelle itselleenkin. Hän korostaa haastattelussa valmiin elokuvan näkemisen kiehtovuutta.⁸⁸ Vasta filmin pyöriessä Kren saa selville millaisen kokemuksen leikkaus katsojalle mahdollistaa. Tähän kokeellisuuteen liittyvästä odottamattomuudesta jatkan luvussa 4.3. Tahollaan Krenin kokeellinen tutkimusote jatkaa fysiologisten havainnon tutkimusten perinnettä, joissa valon rytmittämisen ja sen havainnon suhdetta havainnoidaan koeryhmien avulla.⁸⁹ Krenin elokuvissa järjestyksen kokeilu ei kuitenkaan ulotu pelkästään havainnon fysiologisiin ulottuvuuksiin. Edellisessä luvussa kuvailin, kuinka Kren käyttää yleisiksi merkeiksi riisumiensa kuvien yhdistelmiä

⁸⁶ Suom. ”Brus toivottaa teille hyvää joulua”.

⁸⁷ Le Grice 2001 (1975), 60–62.

⁸⁸ Gerstein & Levi Strauss 1985, 17.

⁸⁹ Havainnon tutkimuksen ja strukturalistisen elokuvan väliin asettuu esimerkillisesti fysiologien Edward S. Smallin ja Joseph Andersonin flicker-elokuvan kokemusta aivotutkimuksen kannalta lähestyvä koe. Siinä oppilaille näytettiin eri nopeuksilla tasaisissa rytmeissä valkokankaalla välkkyvää valkoista pistettä. Välkkeen kokemusta tulkittiin aivokäyrien mittauksesta sekä koehenkilöiden haastatteluista käsin. Ks.

luomaan erilaisia assosiaatioita. David Levi Straussin kokemus Krenin elokuvista tiivistää osuvasti hahmoteltua järjestysten suhdetta. Hänen mukaansa Krenin elokuvissa tapahtuu liikettä kahden matemaattisen tarkasti luodun järjestyksen – perseptin ja käsitteen – välillä. Tässä ”tanssissa” elokuvat ilmentävät havainnon ja käsitteellisen ajattelun vuorovaikutteista suhdetta.⁹⁰

Krenin ympärillä ensimmäisiä askeliaan ottava digitaalinen kulttuuri tarjoaa kiinnostavan lähestymistavan Krenin strukturalistiseen tuotantoon. Krenin elokuvat abstrahoivat liikkeen hajottamalla ja sarjallistamalla sen joukoksi pysäytettyjä kuvia. Usein myös kaavamainen rytmillinen toisto lisää näiden sarjallista luonnetta. Tarkoissa leikkaussuunnitelmissaan Kren tekee laskelmia otosten pituuksista ja niiden keskinäisistä suhteista.⁹¹ Tätä kautta Kren on vahvasti kiinni kehityskulussa, joka elokuvaohjaaja ja teoreetikko Malcolm Le Griceen mukaan johtaa tietokoneella tuotettujen elokuvien syntymiseen.⁹² Keskeisenä Le Grice kokee Krenin leikkauksen järjestelmällisyyden ja kaaviomaisuuden.⁹³ Digitaalisen kulttuurin tutkijan Charlie Geren mukaan vastaavat formaaliset järjestelmät olivat tietokoneisiin verraten yhtä tärkeitä digitaalisen kulttuurin kehityksessä laajemminkin.⁹⁴

Krenin tavasta ”koodata” liike osiinsa on löydettävissä yhtenevyyttä myös hänen aikansa informaatiokäsityksiin. Yksi tärkeimmistä formaalisista järjestelmistä oli sähköinsinööri Claude Shannonin toisen maailmansodan jälkeen luoma informaatioteoria. Teoria johti digitaalisen kulttuurin ytimessä olevaan binaariloogisen järjestelmän syntyyn. Shannonin informaatioteoria kuului useiden aikansa abstrakteja ja formaaleja järjestelmiä kehittäneisiin tutkimusalueisiin. Informaatioteorian kehittälyssä tarkoituksena oli saavuttaa mahdollisimman tehokas tapa koodata informaatiota ja reagoida mahdollisiin häiriöihin. Shannon päätyi binaariloogiseen järjestelmään, joka on pohjana nykyisissäkin eri alojen informaatiokäsityksissä, kuten digitaalisessa informaatioissa, kybernetikassa ja jopa DNA:n rakenteessa.⁹⁵ Krenillä otosten

Small & Anderson 1976.

⁹⁰ Levi Strauss 1985, 10–11.

⁹¹ Le Grice 2001 (1975), 59.

⁹² Le Grice 2001 (1974), 226.

⁹³ Le Grice 2001 (1993), 247.

⁹⁴ Gere 2002, 49.

⁹⁵ Gere 2002, 49–55. DNA:n kromosomien sisältämän koodikirjoituksen luontaisen informaation osoitti fyysikko Erwin Schrödinger 1942 pitämässään luennossa. Schrödingerin ideat vaikuttivat myös Shannonin teoriaan. Ajatukset perinnöllisten ominaisuuksien kuvaamisesta informaationa ovat peräisin jo

koodi-luonne lisää niiden tasapäistymistä. Leikkauspöydällä kuvaruudut redusoituvat pitkälti muodollisten piirteidensä mukaan ja tulevat leikkauksessa yhdistettävänä rinnasteisiksi toisilleen. Tämä korostaa entisestään järjestyksen ensisijaisuutta Krenille ja samalla hänen tallennekäsitteensä painottumista dokumentaariin.

Aktionistien taiteesta on taas löydettävissä vastareaktio kuvaamiani informaation muotoja kohtaan. Geren mukaan 1950–70-lukujen performanssitaide laajemminkin voidaan ymmärtää ennalta ehkäisevänä puolustusreaktiona syntyvää elektronista mediaa vastaan. Massamedian aineettomuuteen, kaikkialle kurottavuuteen ja virtuaalisuuteen vastattiin korostamalla ruumiillista ja materiaalista sekä samalla fyysisesti sijoittunutta ja katoavaa.⁹⁶ Uskon myös performanssin tallentamisen perinteisen vastustamisen merkittävästi perustuvan tähän ajattelurakenteeseen. Luvussa 4.2 tuon tarkemmin esiin kuinka tapahtuman ja tallenteen hierarkiaa tavallisesti puolustetaan nimenomaan tapahtuman ainutkertaisuuteen, vuorovaikutteisuuteen ja läsnäoloon liittyvällä muutosvoimalla. Kyse on kuitenkin myös reaktiosta voimakkaassa muutoksessa olevaa mediaa kohtaan. Tässä asetelmassa Krenin ja aktionistien taidekäsitteet ovat jyrkässä ristiriidassa. Kun Otto Mühlin ja Günter Brusin aktiot ovat vahvasti aikaan ja paikkaan sidottuja, sijaitsevat Krenin elokuvat korostetusti elokuvallisessa ajassa. Elokuvallisuuden mahdollistamat ”koodattujen” tapahtumien rinnastaminen sekä elokuvakokemuksen toistaminen irrottaa aktiot niiden alkuperäisistä tila- ja aikasuhteistaan.

Myös fyysisen liikkeen hajottaminen abstraktiota läheneväksi luo ristiriidan Krenin elokuvien ja aktionistien fyysisyyttä ja katoavuutta korostavan maailmankuvan välille. Kuten olen todennut, asettuvat heidän performanssinsa vastustamaan abstraktiota redusoimalla kaiken materiaaliseksi. Abstraktiolla ymmärrän heidän tarkoittavan edellä kuvatun kulttuurin abstrahoitumisen lisäksi provosoiden kaikkea käsitteellistä ajattelua. Tämä ilmenee hyvin Mühlin lausunnosta, jonka mukaan ”[k]aikki sisäinen elämä on redusoitava ruumiillisiin funktioihin.”⁹⁷ Todellisuus on aktionisteille kaoottinen kokoelma eri materiaaleja, joita voidaan

1800-luvulta, mutta ne ovat jääneet genetiikan kehityksen varjoon. Myöhemmin merkittävää työtä DNA:n rakenteen selvittämiseksi ovat tehneet mm. James Watson ja Francis Crick sekä Human Genome Project. (Gere 2002, 54–55.)

⁹⁶ Ibid., 83–84.

⁹⁷ Mühl 1999 (1968), 110; käänös minun.

vapaasti yhdistellä.⁹⁸ Käsitteiden viittaavuussuhde itse käsittämiinsä tapahtumiin nähdessä rinnastuu aktionistien vihanpidossa tallenteen ja tapahtuman väliseen viittaussuhteeseen. Käsite vertautuu tässä asetelmassa tallenteeseen myös, mikäli se ymmärretään mediatutkija Jukka Sihvosen tavoin keinona päästä kokemuksen ulkopuolelle. Tällöin käsite mahdollistaa uusien mahdollisuuksien ajattelemisen.⁹⁹ Vastaavalla tavalla Krenin luomat tallenteet laajentavat aktioiden mahdollista kokemusta. Krenin leikkauksessaan esiin tuomat tulkinnat asettuvat aktioiden omien merkitysjärjestelmien rinnalle. Kren muovaa ilkkurisesti aktionistien tarjoamasta käsitteellistä ajattelua torjuvasta kuvastosta omia käsitteisiin verrattavia koosteitaan.

Strukturalistista elokuvaa ja performatiivista dokumentaaria laajemminkin voidaan lähestyä käsitteellisen ajattelun kautta. Sen sijaan, että ne lähestyisivät kuvaamaansa objektiivisten ihanteiden mukaan, luovat ne jatkuvasti käsitteiden kaltaisia koosteita kuvaamastaan todellisuudesta. Yhtälailla strukturalistinenokuva ja performatiivinen dokumentaari laajentavat todellisuuden kokemusta tuottamalla perseptien luomisessa uudenlaisia tapoja havaita todellisuutta. Perseptiin ja käsitteeseen liittyvä performanssin välittömyydestä laajentuminen asettuu aktionistien materiaalikäsitykseen liittyviä paikallisia tavoitteita vastaan.

Kuitenkin sekä Shannonin informaatiokäsitystä, että aktionistien materiaalisuuskäsitystä heijastavat piirteet ovat verraten elinvoimaisia Krenin elokuvissa. Aktionistien maailmankuvalla on ristiriidoista huolimatta ollut paljon vaikutteita Krenin ilmaisuun. Vaikutteita wieniläisten elokuvantekijöiden, taiteilijoiden sekä aktionistien välillä siirtyi runsaasti johdannossa esittelemäni laajan yhteistyön seurauksena.¹⁰⁰ Selvimmin aktionistien vaikutteet näkyvät Krenin tavassa lähestyä filmiä fyysisenä ja katoavana materiaalina. Aktionistien tarkoituksena on tutkia kaikkia todellisuuden luovia materiaaleja, ja niiden rajat ylittämällä väistää porvarillisen elämäntavan merkitykset käytetyissä materiaaleissa. Esimerkiksi ihmisruumis on aktionistien käsityksen mukaan pelkkää materiaalia, jota käsitellään erilaisilla aineilla ja esineillä.¹⁰¹ Palaan käsittelemään aktionistien materiaalikäsityksiä lisää seuraavassa luvussa. Tässä yhteydessä on olennaista, kuinka aktionistien käsittelemään materiaaliin

⁹⁸ Ks. Mühl 1999 (1966), 96–97; (1967), 99–101; (1968), 110.

⁹⁹ Sihvonen 2006, 71.

¹⁰⁰ Ks. Schmidt Jr. 2001 (1982)

liittyvät rajojen ylittämisen, kuluttamisen ja tuhoamisen teemat jatkuvat Krenin elokuvien strukturalismissa.

Aktionistien tavoin Krenille filmi on materiaa, jonka rajoja pyritään äärimäisin keinoin venyttämään. Tämän vuoksi Kren korostaa esimerkiksi leikkauksen luonnetta aktuaalisena filmin ja leikkaajan välisenä fyysisenä tapahtumana. Naarmuin ja kulumien Kren taas korostaa filmin haurautta ja katoavuutta. Tarkasta kuvien yhdistelystä huolimatta itse leikkaukset ovat karkeita, mikä ilmenee esimerkiksi katkenneen filmin rosoisen reunan näkyvyytenä. Filmin rajojen korostumisen kautta myös elokuvien ja niiden kuvaamien tapahtumien rajat kyseenalaistuvat Krenin elokuvissa. Ohjaaja tuo kuvaamiinsa tapahtumiin kuvamateriaalia toisista tapahtumista ja jopa löydettyä kuvamateriaalia elokuvassa *Sinus Beta*. Edellä kuvailtuja piirteitä yhdistelemällä elokuva korostaa tallenteen muuttumista alkuperäisestä tapahtumasta erilliseksi materiaaliseksi taideteokseksi. Se on ensisijaisesti kelallinen ohjaajan käsissä vapaasti muokattavissa olevaa filmiä.

Käsitys on myös osa strukturalistisen elokuvan ajattelutapaa, joka korostaa filmin materiaalisuuden kautta maailman järjestystä väliaikaisena ja muuttavana – oli kyseessä sitten ilmiö itsessään tai sen tallentajan tekemät valinnat.¹⁰² Strukturalistien maailmankatsomus vertautuu tässä aktionisteihin, joiden kokemuksessa väliaikaisuuden rooli on kuitenkin painavampi. Tämän vuoksi aktionistien teokset sisältävät myös samanaikaista teoksen tuhoamista – aktioista ei jää (ajattelutavalle ristiriitaisia) dokumentteja lukuun ottamatta mitään jäljelle. Sama tendenssi löytyy strukturalistien ajattelusta, mutta materiaalisuuden dokumentaarille koosteille ruumiin antavaa ominaisuutta ei koeta aktionistien tavoin uhkana. Pikemminkin materiaalisuus tuo elokuvaan uuden dokumentaarisen tason.

Malcolm Le Gricen mukaan elokuvateoksen realismi lisääntyy sen tuodessa ilmi omat materialistiset ominaisuutensa. Materiaaliselle ihanteelle vastakkaisena Le Grice kokee jossakin muualla olevaa todellisuutta sellaisenaan esittämään pyrkivän teoksen illusionistisena. Le Gricen mukaan tämä problematiikka tulisi ottaa käsiteltäväksi teoksen materiaalisella tasolla.¹⁰³ Kren ottaa tämän

¹⁰¹ Brus & Mühl, 1999 (1966), 41.

¹⁰² Ks. Le Grice 2001 (1975), 60–61.

¹⁰³ Le Grice 2001 (1978), 170–171.

problematiikan huomioon. Hän korostaa teostensa materiaalisuuden ensisijaisuutta ja rikkoo niiden illuusioluonnetta jatkuvasti. Elokuvat toimivat metatasolla dokumentaarisina oman materiaalisuutensa suhteen jo filmivalintojensa näkyvyyden kautta. Esimerkiksi elokuvan *Ana* korkeakontrastinen mustavalkofilmi korostuu sen aikaan saamista hahmojen ja tilan epäselvissä suhteissa. Valinta korostaa tapahtumien representoitumista materiaalin ehdoilla. Tältä tasolta elokuvan kokemus voi vaihdellen liikkua esimerkiksi kohti aktionistien performanssien sisällön ja symboliikan hahmottamista, elokuvan materiaalisuuden korostumista tai aktionistien toiminnan kritiikkiä. Kaikkein välittömimpänä tasona kuitenkin säilyy elokuvan materiaallinen taso, jolla elokuva ensisijaisesti ilmenee.

Hyvänä esimerkkinä materiaalisten ulottuvuuksien mahdollistamista merkitysulottuvuuksista toimii elokuva *12/66 Cosinus Alpha*. Elokuvan kuvapinta on täynnä ylhäältä alas ulottuvia ohuita naarmuja ja jonka jokaista leikkausta korostaa paksumpi vaakasuora naarmu kuvan alareunassa. Tämä naarmu vaikuttaa syntyneen filmiä leikatessa. Sen on luultavasti aiheuttanut leikkurin huono terä. Samat naarmut toistuvat monissa muissakin Krenin aktionisti-elokuvissa. Kuitenkin pystysuoria kulumia on lähinnä Mühl-elokuvissa. Leikkauksesta aiheutunut naarmu toistuu kahdessa Mühlin aktioita kuvaavassa värielokuvassa (*Mama und Papa* ja *7/64 Leda mit dem Schwan*¹⁰⁴) sekä mustavalkoisessa *Sinus Betassa*. Poikkeuksena on terävästi leikattu *O Tannenbaum*. Kaikki Brusia kuvaavat elokuvat ovat lähes naarmuttomia. Poikkeuksena kuitenkin hidastempoinen Brus-elokuva *Selbstverstümmelung* on leikattu samalla karkealla leikkaustyylillä.



7/64 Leda mit dem Schwan & *10/65 Selbstverstümmelung* (väri & MV)

¹⁰⁴ Suom. ”Leda ja joutsen”.

Kyseessä voisi myös olla puhdas sattuma, mutta painottuminen Mühlin elokuvaan kertoo jonkinlaisesta argumentaatiosta. Krenistä kertovassa artikkelissaan Peter Tscherkassky osoittaa kiinnostavasti aktionistien erilaisuuden vaikuttavan suoraan Krenin tyyliin. Kren työstää useimmissa aktionisti-elokuvissaan kuvamateriaalistaan ilkkurisen erityyisiä teoksia. Tscherkassky kokee Mühlin lähestyvän äärimmäistä naturalismia ja Brusin abstraktiota. *Anassa* Kren kohtaa Brusin ekspressionistisen paatoksen ja harkitun yhtenäisen lavastuksen vapaalla ja improvisoidulla yksittäisten kuvien kuvauksella. Hän purkaa aktion lähes tunnistamattomaksi sarjaksi sieltä täältä poimittuja yksityiskohtia. Etenkin elokuvassa *10B/65 Silber-Aktion Brus* hän tuntuu olevan kiinnostuneempi maaliroiskeista kuin itse aktiosta. Elokuvassa *Selbstverstümmelung* taas rönsyilevän ekspressionistinen kuvasto kohtaa Krenin kirurgisen tarkan leikkauksen; Mühlin dadaistinen kaaos ja allegorioista sekä symboleista riisuttujen materiaalien sekoittaminen taas kohtaa tiukan sarjallisen leikkauksen. Naturalismi kohtaa abstraktin ekspressionismin. Elokuvassa *Mama und Papa* Kren luo toiston avulla kaaoksesta keskeisiä otoksia ja toistuvia motiiveja. Käyttämällä kehämäistä rakennetta ja liikettä, otos/vastaotos-pareja ja änkkyttävää edestakaista liikettä kuvien välillä Kren muokkaa kaoottisia aktioita kohti hallitumpia geometrisia kuvioita muistuttavia kuvasarjoja.¹⁰⁵

Tscherkasskyn huomiot kuitenkin pätevät vain osittain, sillä noin puolet Krenin aktionisti-elokuvista tekevät tähän poikkeuksia. Tscherkassky itsekin mainitsee kaksi poikkeusta, jotka edellä totesin poikkeaviksi myös leikkausjälkensä vuoksi. Nämä poikkeukset ovat elokuvat *O Tannenbaum* ja *Selbstverstümmelung*. Tscherkasskyn mukaan Kren käyttää ensin mainitussa paljon staattista kameraa sekä yhden kuvan otoksia. Tscherkassky ei kuitenkaan artikuloi niiden yhteyttä olennaiseen eroavaisuuteen. *O Tannenbaumista* näet puuttuvat muille Mühl elokuville tyypilliset nopea syklinen toisto ja epämääräisten kuvarajausten aikaansaamat geometriset muodot. Sen tapahtumat seuraavat aktion kulkua pitkälti esityksen alkuperäisessä järjestyksessä, ja aktionistien kuvasto tulee selvemmin – vaikkakin hysteerisellä tempolla – Krenin ilmaisun läpi.¹⁰⁶ Tätä kautta sitä voi pitää Mühl-elokuvista alkuperäiselle aktiolle uskollisimpana. *Selbstverstümmelungin* eroksi muihin Brus-elokuvaan Tscherkassky

¹⁰⁵ Tscherkassky 2000.

¹⁰⁶ Aktion painettu käsikirjoitus on melko yhtenevä Krenin elokuvan kanssa. Ks. Mühl 1964.

osoittaa Krenin valinnan käyttäviä pitkiä otoksia ja tarkkaa leikkauskaavaa. Hänen mukaansa mainittujen elokuvien esteettinen jatkuvuus aktioihin nähden saa aikaan lähes dokumentaarisen luonteen.¹⁰⁷ Jatkuvuutta löytyy myös Krenin filmivalinnoista. Aktioiden alkuperäiselle värimaailmalle uskollisena Kren on kuvannut Mühlin aktiot *Sinus Betaa* lukuun ottamatta väriefilmille, ja Brüsin aktiot mustavalkofilmille. Samalla filmivalinnat tuovat kuitenkin esiin tallennusvälineisiin liittyviä valintoja, jotka dokumentaarin tulokulmasta rajaavat tallennettua tapahtumaa.¹⁰⁸ Vastaavanlaisesta valinnasta on kyse myös seuraavaksi käsittelemäni Krenin elokuvien äännettömyyden kohdalla.

3.3 Ääni ja äännettömyys

Tässä alaluvussa tartun Kurt Krenin elokuvien äännettömyyteen ja tarkastelen sen kautta äänen ja äännettömyyden suhdetta osapuolten tallennuskäsityksiin sekä Krenin elokuvien dokumentaarisuuteen. Keskiöön nousevat jälleen kysymykset järjestyksestä ja rajaamisesta. Äänen poissaolo merkitsee yhden merkittävän dokumentaarisen elementin puuttumista. Äänen merkittävyys korostuu aktionistien kaoottisuuden kohdalla sen kyvyssä kohdistaa huomiota sekä helpottaa kokonaisuuksien hahmottamista. Tämän lisäksi käsitelen tässä alaluvussa ääntä etenkin elokuvakokemuksen lineaarisuutta ja jatkuvuutta lisäävänä elementtinä ja pohdin sen poissaoloa pitkälti tästä lähtökohdasta. Hahmotan tässä luvussa argumenttejani Krenin leikkaussuunnitelmien kautta. Lähestyn äännettömyyttä myös aktionistien kirjoituksista hahmottuvasta heidän taiteensa aistimellisesta luonteesta käsin.

Aktionistien suunnalta merkittävä syy äänen puuttumiselle on heidän vahva lähtökohtansa kuvataiteessa. Lisäksi aktionistien tallennettavien aktioiden jako materiaaliaktioihin ja akustisiin aktioihin korostaa ääni- ja kuvaperformanssien erillisyyttä. Aktionisteista ainoastaan Otto Mühlillä on äänilevyjulkaisuja. Ääniaktioita

¹⁰⁷ Tscherkassky tarkoittanee dokumentaarisuudella melko suoraa viittaavuutta alkuperäiseen aktioon. Elokuvan hidas tempo helpottaa otosten sisällön hahmottamista. (Tscherkassky 2000.)

¹⁰⁸ On muistettava myös, kuinka Krenin tapauksessa tyyllisiin valintoihin vaikuttaa jopa kaiken muun edellä ohjaajan niukka taloudellinen tilanne. Krenin ”taloudellinen” tyyli nopeine otoksineen ja lukuisine toistoinen juontaa juurensa pyrkimyksestä tuottaa rikasta ilmaistua niukasta materiaalista.

tuotettiin kuitenkin myös esiintymisten muodossa. Yksityisissä puitteissa toteutettuihin materiaaliaktioihin ei ole ääniraitaa suunniteltu ollenkaan. Julkisissa aktioissa taas äänillä on suurempi merkitys. Niinpä esimerkiksi Mühlin aktioita saattaa säestää (alaston) sellisti. Erityisesti Hermann Nitschin julkisissa performansseissa äänillä on suuri rooli. Nitschin aktioiden äänimaisemassa vuorottelevat esimerkiksi tiibetiläissävyinen transsimusiikki, kakofonia, luonnon äänet, marssimusiikki ja perinteinen haitarimusiikki.

Krenin elokuvien aktiot kuitenkin ovat niitä, joihin ääniraitaa ei ole suunniteltu. Silti ääni on osa tallennettua todellista tilannetta. Samalla tärkeitä ovat aktion muita aisteja kuin kuulo- tai näköaistia lähestyvät elementit. Näiden elementtien tallentaminen oli 1960-luvulla mahdotonta. Audiovisuaalisuuden tasolla aktionistien teokset jakautuvat tallentamisen tasolla kahteen: kaikille aisteille ilmenevinä täydellisen tallentamisen ulottumattomissa oleviin totaalisiin ja kaiken käytännön aktioihin, sekä yhden aistikanavan ärsykyttä tallennettaviin materiaali- ja akustisiin aktioihin. Samalla jako korostaa tallentamisen alituista tallentajaan kiinnittyvää rajallisuutta. Materiaaliaktioissa äänen poissaolo on olennainen tekijä aktioiden visuaalisuuden korostamisessa, mikä tekee äänettömyydestä Krenin elokuvissa merkittävän valinnan. Kren kuuluu strukturalistisen elokuvan piirissä niihin, jotka pyrkivät äänen poissaolon kautta lisäämään katsojan keskittymistä kuvan hienovaraisiin liikkeisiin.¹⁰⁹ Krenin kanssa samalla tavalla äänettömyyteen suhtautuu muun muassa hänen yhdysvaltalainen kollegansa Stan Brakhage, jonka mielestä äänen käyttö elokuvassa on mahdotonta ilman että se häiritseisi kuvan kokemista.¹¹⁰ Krenin tuotannossa tyypillinen elokuva, jonka tarkoitus on tutkia kuvan rytmien ja katsojan kokemuksen suhdetta, ei useinkaan tarvitse ääniraitaa. On kuitenkin huomattava, ettei Krenin pyrkimys visuaalisuuden kokemiselle välttämättä toistu teoksen kokemuksessa. Etenkin feministitutkijat ovat korostaneet muiden aistien merkitystä elokuvan kokemuksessa. Esimerkiksi Laura U. Marks in mukaan dokumenteissa menneisyys voi tulla koetuksi useiden eri aistien kautta.¹¹¹ Käsitellen tässä äänettömyyttä kuitenkin maalaustaiteen ja strukturalistisen elokuvan taustoittamaa visuaalisuuden korostamista tukevana auteuristisena valintana.

¹⁰⁹ Scheugl 1988.

¹¹⁰ Brakhage 2001 (1974), 171.

¹¹¹ Ks. Marks 1999, 231–238.

Elokuvan äänestä runsaasti kirjoittanut Michel Chion korostaa teoksessaan *Audio Vision* (1994) monelta eri taholta äänen merkitystä elokuvan tulkinnalle.¹¹² Seuraavassa tulkitseen Chionin huomioita äänestä suhteessa Krenin elokuvaan niiden ääniraidan poissaolon kautta. Esimerkiksi Chionin mukaan yksi ääniraidan merkittävimmistä tulkintaa rajaavista mahdollisuuksista on monista dokumentaareista tuttu kommenttiraita. Kuultu puhe pyrkii ohjaamaan katsojan huomiota tiettyihin asioihin kuvassa, kuten Chionin kuvailemassa esimerkkitoksessa taivaalla olevaan lentokoneeseen tai samasta kuvasta ilmenevään säätilaan.¹¹³ Krenin aktionisti-elokuvissa vastaavaa kuvan ulkoista huomion kohdistajaa ei ole, vaikka aktionistien kaoottiset kuvastot saattaisivat usein sellaista tarvita tullakseen hahmotetuiksi tunnistettavina objekteina. Elokuvan otokset kuitenkin esittävät kokonaisuuden kaoottisten ryöppyjen sarjoina, joissa kaikki valkokankaalla pyrkii ilmenemään samanarvoisessa asemassa ja jopa psykoosiin verrattavassa tilassa. Tästä hyvänä esimerkkinä toimivat alla olevat elokuvan *Leda mit dem Schwan* kuvaruudut, joissa kuvan rajaus korostaa kuvan yksityiskohtia selkeärajaisen kokonaisuuden hahmottamisen sijaan. Ääniraita rajaisi kuvasta selvärajaisemman tapahtuman ja kiinnittäisi huomion siihen.



7/64 *Leda mit dem Schwan* (väri)

¹¹² Vaikka huomioit on esitetty populaari- sekä taide-elokuvan kerronnan kautta, sovellan niitä tässä kokeelliseen elokuvaan. Krenin kohdalla Chionia on hedelmällistä soveltaa suhteessa elokuvien dokumentaarisuuteen. Chionin esittämien ääniraidan mahdollisuuksien poissaolo nostaa esiin olennaisia piirteitä Krenin elokuvista. On myös huomattava, etteivät Chionin huomioit ole yleispäteviä – äänellä on monenlaisia suhteita kuvaan myös kertovassa elokuvassa. Äänen tavanomaisista käyttötavoista abstraktissa elokuvassa ks. Turim 1985, 41–44.

¹¹³ Chion 1994 (1990), 7.

Aktionistien kohdalla dokumentaarisuudelle ei ole välttämätöntä kuitenkaan hahmottaa aktioiden kuvastoa selvärajaisina objekteina. Krenin elokuvathan levottomassa epäselvyydessään jatkavat aktionistien pyrkimyksiä häivyttää rajat asioiden väliltä. Ainutlaatuisen elokuvallisen reproduktion löytämistä aktioiden epäselvyydelle ja hahmottomuudelle voidaan pitää Krenin elokuvien dokumentaarisuuden erityispiirteenä. Mutta kuten edellisessä alaluvussa totesin, Kren muodostaa Mühlin kohdalla kuvastoon myös johtoaiheita kokonaisuudessa ilmenevän toiston kautta. Tällöin yksittäiset otokset kasvavat täysiin mittoihinsa vasta kokonaiskestossa. Äänettömyys edesauttaa tämän toiston huomaamista. Toisteisella ääniraidalla olisi toki myös mahdollisuus korostaa kuvan toistuvia motiiveja, mutta Kren ei ole kiinnostunut itsessään toistuvien kuva-aiheiden ja otosten korostumisesta. Olennaista on se, miten eri jatkuvuuksia noudattavat otokset ja kokeilevat leikkausrytmit tulevat koetuiksi. Ääniraita monimutkaistaisi elokuvan rakennetta ja katsoja-kuuntelijan keskittyminen molempiin aistikanaviin halutulla intensiivisyydellä olisi vaikeaa.

Chionin mukaan kuvan ja äänen samanaikaisuudessa ääni saa aistien hierarkiasta johtuen suuremman huomioarvon. Hän kuvailee, kuinka korva rekisteröi informaatiota paljon silmää nopeammin. Tätä selittävät antropologiset syyt – ihminen on ensisijaisesti puhutulla kielellä kommunikoiva olento, mikä tekee korvista silmiä valppaammat. Tällöin esimerkiksi äänitehosteet lisäävät nopeiden liikesarjojen hahmottamista valkokankaalla. Chionin mukaan näitä sarjoja voi olla mahdotontakin hahmottaa tarkasti ilman äänen läsnäoloa. Äänen ihminen taas rekisteröi Chionin mukaan varsin tarkasti, tunnistettavasti sekä muista erotettavasti.¹¹⁴ Kren korostaa haastattelussaan, kuinka hänen elokuvansa ovat odottamattomia ja tulevat havaituksi joka kerta hieman eri tavalla. Syynä tälle on kuvaston kaoottisuuden lisäksi kuvien nopea rytmi. Tällöin silmänräpäysten ja huomion hetkellisten herpaantumisten aikoina kuvasta voi jäädä rekisteröimättä moniakkin salamannopeita otoksia ja otossarjoja. Kaikella tällä on vaikutus katsojan kokemukseen kokonaisuudesta, huomion helposti keskittyessä eri katselukerroilla eri kuviin ja toistoihin. Äänen poissaolo vaikeuttaa kuvasarjojen tulkinnan vakiintumista ja toistumista – ääni sitoisi katsojan muistijälkiä

¹¹⁴ Ibid., 10–11 & 33.

kuviin herkemmin.

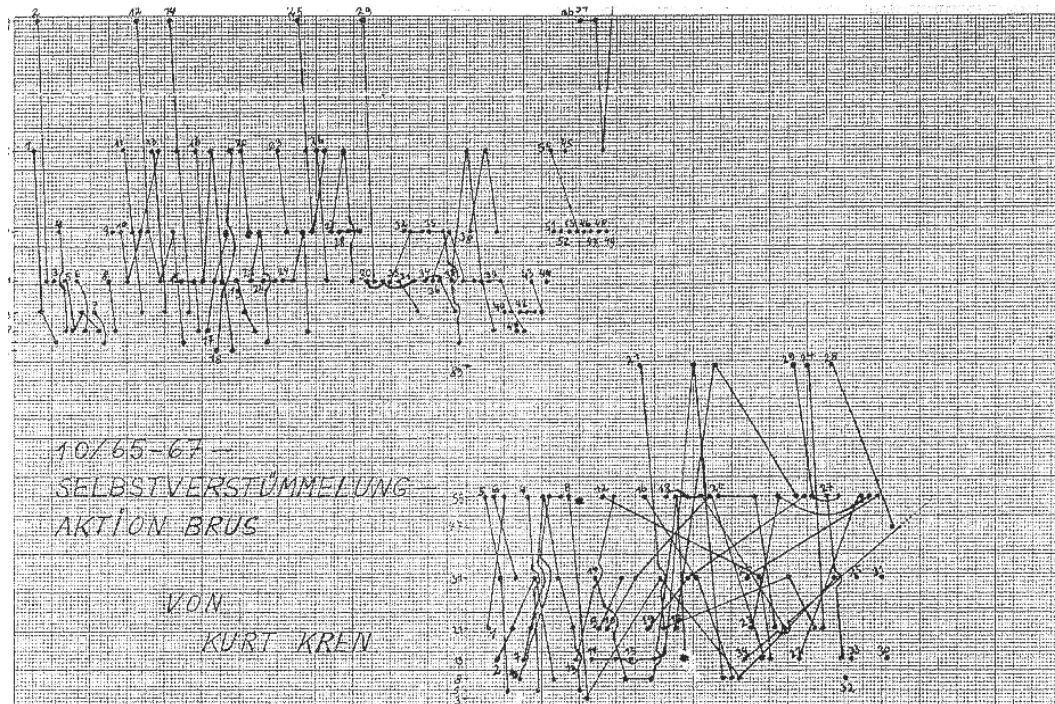
Äänen puuttuminen monimutkaistaa osaltaan myös Krenin elokuvien ajallisuutta. Chionin mukaan ääni voimistaa ajallisuuden kokemusta kuvassa. Ensinnäkin se voi synkronian asteen kautta määrätä kuvan ajallisuuden havainnoimisen joko tarkkana ja välittömänä tai epämääräisenä ja häilyvänä.¹¹⁵ Kren taas sekoittaa näitä jatkuvuuden tiloja toisiinsa leikkauksessa. Yksinkertainen esimerkki tällaisesta leikkausrytmistä on *Bäume im Herbstin* alun banaali otosten kasvava ja laskeva kestojen sarja 1-2-3-4-3-2-1-2-3-4-3-2-1.¹¹⁶ Tässä jatkuvuuden kokemus vaihtelee parin kuvan välisistä änkkyttävistä suhteista muutaman peräkkäisen kuvan hetkelliseen jatkuvuuden kokemukseen. Kiinnostava on myös raja-alue, jossa kuvien välinen jatkuvuus alkaa ilmetä ja palatessa jälleen kadota. Ääniraidan poissaolo tekee jälleen mahdolliseksi tällaisten erilaisten rytmien ja jatkuvuuksien hienorakenteisten risteytymien havaitsemisen.

Chionin mukaan ääniraita yhdistää otokset lineaariseen jatkuvuuteen toisiinsa nähden.¹¹⁷ Esimerkkinä tästä toimivat perinteisen Hollywood-kerronnan otoksia toisiinsa yhdistävät äänisillat. Krenillä vastaavaa lineaarista jatkuvuutta ei ole. Äänettömyys antaa tilaa leikkauksen karkean epäjatkuvuuden kokemiselle. Krenin elokuvissa otokset muodostavat lineaarisen jatkumon sijaan eräänlaisen tason, jossa otokset yhdistyvät toisiinsa muodollisten ja rakenteellisten piirteidensä perusteella. Tämä otosten järjestyksen tilallinen luonne ilmenee hyvin elokuvan *Selbstverstümmelung* leikkaussuunnitelmasta. Siinä otokset ilmenevät pisteinä millimetripaperilla, jonka x-akseli kuvaa ajallista peräkkäisyyttä. Y-akselilla määrittävät Fibonaccin lukusarjan (3-5-8-13-21-34-55-89) määrittämät kestot. Otosten välisestä jatkuvuudesta on jäljellä ainoastaan temaattisesti peräkkäisiä otoksia toisiinsa kytkevät janat. Kren luo näin elokuvassaan ajalle kaksi eri ulottuvuutta, joissa fragmentaariseksi otoksiksi hajonneen tapahtuman sisäiset jatkuvuudet määrittyvät aktion alkuperäisen ajallisen järjestyksen monimutkaisesti ohittaen.

¹¹⁵ Ibid., 13.

¹¹⁶ Aumont 1997, 97.

¹¹⁷ Chion 1994 (1990), 13–14.



Elokuvan 10/65 *Selbstverstümmelung* leikkaussuunnitelma

Otosten verkostoituminen kuvatus kaltaisessa kaksiulotteisessa järjestelmässä saa aikaan mielle yhtymiä niiden järjestymisestä jonkinlaisessa tilassa. Otokset eivät seuraa lineaarisesti toinen toisiaan, vaan vaeltelevat ja taipuvat eri suuntiin niiden eri ominaisuuksia yhdistävässä koordinaatistossa. Elokuvien äännettömyys tuo etualalle otosten järjestyksen merkityksen ja korostaa tätä näkökulmaa itse kuvamateriaaliin verrattuna edesauttamalla leikkausrytmeihin keskittymistä. Aktionistien omissa elokuvissa taas lineaarisesti kulkeva musiikki auttaa katsojaa keskittymään kuvan tallentamiin sisältöihin. Niissä ääni on tavanomaisessa käyttötarkoituksessaan luomassa lisää jatkuvuutta otosten välille ja kiinnittämässä huomiota pois leikkauksesta.

Tässä yhteydessä on muistettava aiemmin luvussa 3.2 esille ottamani tallenteen ontologinen luonne – Kren muuntaa kuvaamalla aktionistien tilassa ja kestossa levittäytyvät performanssit sarjaksi lineaarisesti peräkkäisiä kuvia. Kuvien peräkkäisyys tietyn intervallin (24 kuvaa sekunnissa) puitteissa leimaa tämän sarjan kokemista. Kuten todettua pyrkii Krenin strukturalistinen lähestymistapa kuitenkin ponnistamaan tästä lineaarisuudesta kohti monimutkaisempaa ajallisuuden kokemusta.

Tässä uudessa kokemuksessa aika levittäytyy eri ulottuvuuksiksi ja muodostaa tilan, jossa alkuperäinen tapahtuma levittäytyy epäjatkuvina fragmentteina. Tämän asetelman ulkopuolelle Kren rajaa lineaarisuutta ja jatkuvuutta tukevan äänen. Tätä kautta elokuvien äänettömyys korostaa Krenin tyylin dokumentaarista luonnetta tapahtumaa mahdollisimman suoraan tallentamaan pyrkivän dokumentti-ihanteen sijaan.

Tässä luvussa käsittelen *toiston* ja *muutoksen* käsitteitä suhteessa Krenin ja aktionistien tallennuskäsityksiin. Käsittely kohdistuu tässä luvussa aiempaa enemmän aktionistien retoriikkaan, mitä myös lähestyn suhteessa tallentamiseen. Viimeisessä alaluvussa käsittelyni painopiste siirtyy jälleen Krenin elokuviin. Käsitteet toisto ja muutos olen ottanut käsittelyyn perinteisestä performanssin tallentamisen problematisoinnista. Siinä toisto nähdään usean katselukerran mahdollistavaa tallennetta leimaavana piirteenä, kun taas performanssin voima nähdään toistamattomuudessa. Ainutkertainen, nykyhetkessä tapahtuva ja todellisuuteen vuorovaikutteisesti suhteutuva taide nähdään teos-objektia muutosvoimaisempana taiteen muotona.¹¹⁸ Tästä lähtökohdasta tallenne ilmenee tapahtuman osia toistavana ja tapahtuma jatkuvassa liikkeessä olevan todellisuuden osana. Käsittelyni myötä kuitenkin sekä tapahtuman ja tallenteen välinen hierarkia että tallentamisen suhde toiston ja muutoksen käsitteisiin monimutkaistuvat.

Toiston ja muutoksen käsitteet koskevat kaikkia tämän luvun osa-alueita. Ensinnäkin kysymys muutoksesta liitetään avantgardistisessa ajattelussa usein teoksellisuuden ongelmaksi, josta lähdetään liikkeelle ensimmäisessä alaluvussa. Kysymys muutoksesta hahmottuu tätä kautta osaksi taideteoksen prosessinomaisuuden ja valmiin teoksen välistä jännitettä. Tässä asetelmassa tallentaminen näyttäytyy sekä omana muuttuvana tapahtumanaan että toista tapahtuvaa toistavana ja sen muutosta jähmettävänä. Luvun lopussa pohdin toistoa ja muutosta suhteessa tähän liittyvään odottamattomuuteen ja sen rajaamiseen.

Pyrin kääntämään tässä luvussa kohtaavien argumenttien ajallisen etäisyyden rikkaudeksi. Varsinaista performanssitaideä edeltävän avantgarden ajattelusta on löydettävissä perusta sille keskustelulle, jota performanssin tallentamisesta on käyty taiteenlajin syntymisestä 1970-luvulta alkaen. Samoin myöhemmin käyty keskustelu tarjoaa oivaltavia näkökulmia aktionistien ajatteluun. Mainiona esimerkkinä tästä on Philip Auslander, jonka esittämän vuosituhanteen vaihteen ilmiöiden analyysin kautta pyrin purkamaan myös aktionistien ajattelussa ilmenevää tapahtuman ja tallenteen välistä hierarkiaa.

¹¹⁸ Auslander 1999, 38–43. Ks. esim. Phelan 2001 (1993), 146–147; Molderings 1984, 173–174.

4.1 Todellisuuden ja taideteoksen suhde

Tässä alaluvussa käsittelen pitkälti aktionistien edustamasta avantgardistisesta ajattelusta käsin taiteen ja todellisuuden suhdetta. Lähestyn teemaa aktiotyyppien *totaalinen aktio* ja *kaiken käytännön aktio* kautta. Tutkin, millä tavoin aktionistit suhtautuvat kysymykseen taideteoksen muutosvoimasta ja minkälaisiin taideihanteisiin teoksellisuuden ongelmallistaminen johtaa. Keskiöön nousevat kysymykset jatkuvassa muutoksessa olevasta prosessi-luontoisesta taiteesta sekä taiteen ja arjen yhteydestä. Keskeisiä käsitteitä ovat *strategia* ja *taktiikka*, joiden avulla hahmotan taiteen prosessinomaisuutta. Tallentaminen näyttäytyy tässä asetelmassa prosessin suhteen lähestymistavasta riippuen joko sen osana tai sille vastakkaisena. Tämä riippuu esimerkiksi siitä, nähdäänkö tallenne itsenäisenä aktiona vai tapahtumien virtaa katkaisevana ja toiseen kontekstiin välittävänä. Käsittelyni painotus on tässä alaluvussa taiteen tekijöissä, kun seuraavassa painotus vuorostaan on tallenteen kokemisessa.

Useimpia performanssi-taiteeseen keskittyviä avantgarde-liikkeitä yhdistää pyrkimys teos-objektien (tallenteet mukaan lukien) luomisen välttämiseen.¹¹⁹ Tällaisten liikkeiden edustajien mukaan teoksena murroksellinenkin taide on vaarassa joutua osaksi taiteen instituutioita, porvarillista valtakulttuuria sekä taloutta.¹²⁰ Tämä ilmenee monilla ryhmillä ”elävien” tapahtumien, kuten *situaatioiden* tai *happeningien* luomisena. Niiden kautta avantgarde pyrkii välttämään toimintansa sitomista historian osaksi. Tässä ajattelutavassa historia nähdään muutoksen vaikeuttajana. Ymmärrän muutoksen ja historian välisen suhteen filosofi Jussi Vähämäen tulkitseman Gilles Deleuzen ajattelun kautta. Deleuze kokee muutoksen tapahtumana ajassa. Historiaa taas leimaa tilallinen peräkkäisyys. Se asettaa ehdot tai edellytykset toiminnalle ja sijoittaa kaiken paikalleen jatkumonsa osaksi. Aika on siinä vain illuusio. Muutos taas on katkos näiden historiallisten peräkkäisyyksien sarjassa. Se ylittää historian tilan ja pakenee historian määrittelyvaltaa.¹²¹ Tätä kautta avantgarden voidaan katsoa ymmärtävän

¹¹⁹ Tällaisia ryhmiä ovat esimerkiksi kansainväliset situationistit ja Fluxus, jotka välttivät teoksellisuutta situaatioiden, happeningien ja käsitetaiteen avulla. Kansainvälisten situationistien taidekäsitteistä ks. Pyhtilä 2005, 55–61. Fluxuksen taiteesta ks. Nyman 1999 (1974), 72–88.

¹²⁰ Porvarillisuuden vastustaminen on yksi radikaalin avantgarden tyypillisimpiä piirteitä. Porvarillisuuden katsotaan edustavan kaikkea yhteiskuntaa jähmettävää: utilitarismia, keskinkertaisuutta ja taantumuksellisuutta. (Sederholm 1994, 63.)

¹²¹ Vähämäki 2004, 39; 42.

taideteosten joutuvan tilallisesti yhtenäisinä ilmiöinä lopulta historian peräkkäisyyksien joukkoon. Performanssit, happeningit ja situaatiot taas ovat painokkaammin tapahtumia ajassa ja siten suorassa yhteydessä muutokseen. Asetelmaa monimutkaistaa Kurt Krenin edustama strukturalistinen elokuva, joka pyrkii usein tuomaan esiin ja purkamaan elokuvataiteen keskiössä olevaa ajan illuusiota. Tämä luo kiinnostavan lähestymistavan performanssien tallenteiden ajallisen olemuksen hahmottamiseen.

Avantgarde-liikkeillä myös toiminnan epämääräisyys saattaa vaikeuttaa teoksen sijoittamista historiaan, mutta täydellisesti tuskin mikään teos pystyy pakenemaan määrittely-yrityksiä. Lopulta nämä yritykset alkavat toistaa itseään ja antavat jonkinlaisen muodon hahmottomallekin toiminnalle. Esimerkiksi kaikkien aktionistien tuotannossa voidaan nähdä auteuristisia piirteitä toiston kautta rakentuvien tyyllisten elementtien muodossa.¹²² Lisäksi, tavoitteidensa vastaisesti ryhmäksi luettuna myös aktionistit ovat kanonisoituneet osaksi performanssitaiteen historiaa ja body artia. Näiden kaanonien osaksi aktionistit ovat päätyneet dokumentoitujen performanssiensa kautta. Oli kuitenkin myös paljon aktioita, joita ei tallennettu. Ei-tallennettaviksi tarkoitetuista aktiotyypeistä *totaalinen aktio* on lähellä happeningia yhdistäessään esitystilanteessa eri taiteenlajeja ja tapahtumia ilman rajoituksia. *Kaiken käytännön aktio* taas ilmentää aktionistien maailmankuvassa avantgardistista ihannetta taiteen ja arjen yhdistämisestä. Seuraavaksi käsittelen aktionistien ajattelua kuvatun kaltaisen dokumentoinnin ulottumattomissa tapahtuvan aktionismin osalta. Vaikka yleisön tavoittamisen vuoksi jouduttiin tekemään monia tallenteita, ovat ohjelmallisemmat ja voimakkaammin muutokseen pyrkivät taidetta ja todellisuutta yhteen kurovat ainekset selvemmin läsnä heidän ajattelunsa julistavassa osassa.

Hermann Nitschin Venetsian biennaalin yhteyteen kirjoittamassa manifestissa ilmenee hyvin aktionistien asenne taiteen ja todellisuuden suhteeseen. Nitsch kirjoittaa, kuinka taiteen tehtävänä on kohdistua todellisuuteen ja purkaa sitä kahlitsevia kapeita horisontteja. Taiteen tulisi Nitschin mukaan olla puhdasta todellisuuden tulkintaa ja havaitsemista, jossa arjen osat ja niiden väliset tiedostamattomat assosiaatiot tuodaan tietoisuuteen. Hänelle luovuus taas on aktiivista

¹²² Viitataan edellisessä luvussa käsittelemääni Janet Staigerin ajatukseen auteurin rakentumisesta performatiivisten ilmaisujen toistossa. (Staiger 2003, 51.)

ympäristön muokkaamista ja pyrkimystä eloisaan olemassaoloon.¹²³ Rudolf Schwarzkoglerin pelkistetyimmän lausunnon mukaan taiteilijan ei tule elää taiteestaan, vaan hänelle taide on elämä itsessään.¹²⁴ Lausunnot kuvaavat hyvin aktionistien kokemusta taiteen ja todellisuuden suhteesta. Lähtökohtana ei ole teoksen tai tallenteen luominen, vaan luovan toiminnan ulottaminen koko ympäröivään todellisuuteen. Tällainen vuorovaikutteinen taidekäsitelmä vierastaa usein enemmän tai vähemmän kiinteitä merkityksiä implikoivaa teoksellisuutta. Nämä merkitykset liittyvät ennen kaikkea avantgarden usein vastustamien taideinstituutioiden toimintaan. Totaalinen aktio on aktionistien kehittämä aktiotyyppi, jonka pyrkimyksenä on näiden instituutioiden taiteenlajeille luoman staattisuuden väistäminen.

Totaalinen aktio on Otto Mühlin ja Günter Brusin *Toiseen totaaliseen aktioon* (1966) liittyvän tekstin mukaan happeningin kehittyneempi muoto, joka yhdistää kaikkien taiteenlajien elementtejä: maalausta, musiikkia, kirjallisuutta, elokuvaa, teatteria. Nämä elementit ovat Mühlin ja Brusin mielestä yksistään niin voimakkaasti ”yhteiskunnan idioottimaisuuden lävistämiä”, ettei ole enää mahdollista tutkia todellisuutta vain yhden taiteenlajin avulla. Totaalinen aktio ei kuitenkaan pysähdy taiteenlajeihin, vaan tutkii ennakkoluulottomasti kaikkia todellisuuden muodostavia materiaaleja. Näitä materiaaleja yhdistellään, vaihdetaan toisiinsa, käännetään pääläelleen, tuhotaan tai niiden muotoa muutetaan. Tämä käsittely luo tapahtuman, jonka muoto riippuu materiaalivalinnoista ja esiintyjän tiedostamattomista taipumuksista. Totaalisessa aktiossa pyritään tutkimaan ja kuluttamaan loppuun kaikki materiaalin mahdollisuudet. Mutta Brusin ja Mühlin mukaan ”mahdollisuuksien loppumattomuuteen havahtuessaan ja toiminnan virtaan astuessaan”, löytää esiintyjä itsensä rajoituksista vapaasta todellisuudesta. Kun vanhat taiteenlajit pyrkivät vaikuttamaan todellisuuteen, tapahtuvat totaaliset aktiot ”todellisuudessa itsessään”. Totaalinen aktio onkin Brusin ja Mühlin mukaan ”suoraa tapahtumaa ja taidetta, sekä välitöntä tiedostamattomien elementtien ja todellisuuden yhteyttä”.¹²⁵

Aktionistisen taiteen suoruden ja välittömyyden luonne tulee selvemmin

¹²³ Nitsch 1999 (1964), 140–141. Samalla pyrkimyksenä on purkaa hallitseva subjektin ja objektin välinen jako sekä saattaa ihmiset tietoisiksi elämän okkultistissävyyteisenä koetusta kokonaisuudesta. Pyrkimykseen tähdätään yllättävyyden avulla, jolla saadaan ihmiset Nitschin sanoin ”epävarmoiksi monimutkaisesta pseudoeksistenssistään”. (Nitsch 1999 (1970), 158–159).

¹²⁴ Schwarzkogler 1999 (1967–68), 203–204.

ymmärretyksi aktionismi-sanana purkamisen kautta. Kreikan kielessä sananalku *aksio* viittaa toteen ja varmaan. Siitä johtaen *aktin* sivistyssanakirjamerkitys on *teko, toimi tai suoritus*.¹²⁶ Teko sisältää ajatuksen jonkin ei-vielä-todellisen todelliseksi tekemisestä; sisäisestä todellisuudesta tulee ulkoista. Aktionismin ydin ilmenee tätä kautta sisäisen maailman ja tiedostamattoman todelliseksi ja materiaaliseksi tekemisessä. Aktionismin käsitteen etymologia sopii hyvin siihen liittyvään voimakkaan materialistiseen ajatteluun. Materialistiseen maailmankuvaan liittyvä illusionismin vastustaminen näkyy aktionistien ylenkatsovassa suhteessa tallenteita kohtaan. Heidän todellisuussuhteeseensa kuuluu materiaalisuuden mahdollistama vuorovaikutteisuus, tai jopa symbioottisen ykseyden tavoittelu. Tässä taiteilijan sisäinen maailma pyrkii yhdistymään tekojen tasolla välittömästi ympäröivään todellisuuteen. Tässä asetelmassa jonkun tapahtuman tallentaminen voi toimia ainoastaan yksittäisenä tekona. Tämä teko on ennen kaikkea läsnä olevaa materiaalista todellisuutta – elokuvanteon idean aktuaalistamista.

Materialistisen maailmankuvan lisäksi löytyy tallenteiden välttämiseksi aktionistien ajattelusta myös yleisempiä avantgardelle tyypillisiä selityksiä. Historiallisen avantgarden rintamassa¹²⁷ on runsaasti vastaavaa välittömästi todellisuudessa tapahtumaan pyrkivää taidetta. Taidehistorioitsija Helena Sederholmin mukaan taustalla on pyrkimys päästä eroon taiteen autonomiasta ja täydellisen välirikon luomisesta aikaisempaan taiteeseen. Näitä totaalisia pyrkimyksiä kuvaavat hyvin poliittisesta avantgardesta lainattu retoriikka: puheet vallankumouksesta¹²⁸ sekä aktionisteillekin tyypillinen provosoiva tapa julistaa ideoitaan.¹²⁹ Helena Sederholmin viittaaman kriitikon Harold Rosenbergin mukaan avantgarden ongelmaksi kuitenkin muodostuu juuri pyrkimys menneen erottamiseen nykyhetkestä ja nykyhetken

¹²⁵ Brus & Mühl 1999 (1966), 41.

¹²⁶ Ks. Kalevi Koukkunen (toim.): Sivistyssanakirja. WSOY, Juva 2001. S. 13–14.

¹²⁷ Sederholm jakaa avantgarden historiallisen ja formalistiseen avantgardeen. Kummassakin on kyse jonkinlaisesta muodon, materiaalien tai mediumin kehittämisestä. Formalistinen avantgarde on kuitenkin kiinnostuneempi taiteen sisäisestä problematiikasta, eikä niinkään kyseenalaista taiteen autonomiaa. Historiallisen avantgarden toimintaa taas leimaa poliittisuus ja pyrkimys taiteen instituutioluonteeseen sekä taiteen ja arjen suhteisiin vaikuttamiseen. Vaikka historiallisen avantgarden piiriin lasketaan kuuluvaksi ennen toista maailmansotaa syntyneet ryhmät, liittävät mielestäni sen poliittiset elementit myös aktionistit sen perintöön. (Sederholm 1994, 63; 66–68.)

¹²⁸ Esim. Hans Magnus Enzensberger on ilmaissut voimakasta kritiikkiä vallankumouksellista retoriikkaa kohtaan. Ks. Sederholm Enzensbergerin kritiikistä (1994, 145–152).

¹²⁹ Sederholm 1994, 44.

valjastamiseen avantgarden oman systeemin lakien alaisuuteen. Samalla avantgarde pyrkii ylläpitämään jatkuvaa vallankumouksen tilaa, mikä tekee sen suunnitelmien toteutumisen mahdottomaksi. Avantgarden paradoksiksi muodostuu näin pyrkimys säilyttää innovatiivisuus ja halu vakiinnuttaa liikkeen periaatteet uuden järjestyksen edustajina.¹³⁰ Tässä asetelmassa myös taideteosten ja tallenteiden halutaan samanaikaisesti manifestoivan luojiensa periaatteita sekä muuttuvan jatkuvasti. Teokset materiaalisina objekteina ovat kuitenkin hankalasti altistettavissa jatkuvalle muutokselle.

Kuvaamaani paradoksaalista taideihannetta lähimmäksi lienee osunut new yorkilainen underground-elokuvaohjaaja ja taiteilija Jack Smith, joka ei samojen ihanteiden vuoksi saanut valmiiksi kuin yhden elokuvan.¹³¹ Muut teoksensa (pari elokuvaa sekä lukuisia valokuvia ja kokeellisia teatteriesityksiä) hän onnistui pitämään jatkuvassa liikkeessä, ja väistämään niiden avulla merkitykset seisauttavaa toistoa.¹³² Kansainvälisillä situationisteilla taas oli ratkaisuna täydellinen tekijänoikeudettomuus, ja teosten jatkuva päivittäminen.¹³³ Myös Kren suunnitteli jatkuvasti muuttuvaa elokuvaa.¹³⁴ Aktionisteilla teokset pyrittiin pitää liikkeessä luomalla ne Brusin ja Mühlin kirjoitukseen viitaten ”todellisuudessa itsessään”. Tämä merkitsi toisinaan julkisessa tilassa tapahtuvia performansseja. Eräässä niistä Brus käveli ”elävänä kuvana” Viennan kaduilla, päästä varpaisiin valkoiseksi maalattuna. Esitys keskeytyi Brusin pidättämiseen julkisen rauhan häirinnästä syytettynä.¹³⁵ Tässä esityksessä taiteilijasta elävänä kuvana tiivistyy aktionistien ajattelu taiteen ja elämän suhteesta

¹³⁰ Rosenberg 1968 (1967), 88; sit. Sederholm 1994, 159.

¹³¹ *Flaming Creaturesista* (1964) tulikin palvottu teos, mikä kuitenkin vähensi yleisön kiinnostusta Smithin eskeneräisiä, mutta toistuvasti esillä olevia teoksia kohtaan. Luonnollisesti *Flaming Creatures* on myös osa kokeellisen elokuvan kaanonia. Yhdestä teoksesta tuli näin Smithille rasite hänen muutenkin hankalalle jatkuvaan liikkeeseen ja epämääräisyyteen pyrkivälle taidekäsitteellensä. (Ks. esim. Mary Jordanin dokumentaari *Jack Smith and The Destruction of Atlantis*. USA 2006.)

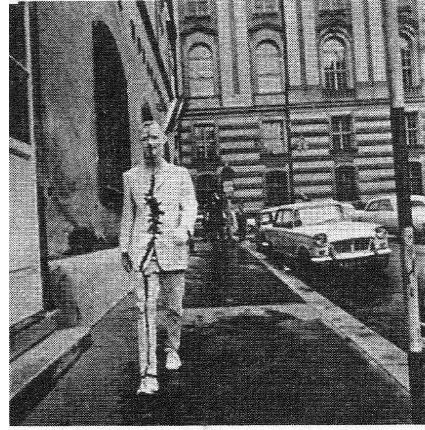
¹³² Avantgardelle tyypillisestä liikkeen itsetarkoituksellisuuden kritiikistä ks. esim. Sederholm 1994, 151–153.

¹³³ Pyhtilä 2005, 60–61.

¹³⁴ Elokuvaan *14/- Kurdu* olisi kuka tahansa elokuvantekijä saanut osallistua kymmenen kuvaruudun verran dollarin osallistumismaksulla. Elokuvan oli tarkoitus kehittyä niin kauan kunnes se kuluisi projisoinneissa käyttökelvottomaksi. Projekti kuitenkin jäi toteutumatta osallistujien puutteen vuoksi. (Ks. Schmidt jr. 1982, 238–239.) Suomessa todellisuudessa vuorovaikutteisesti toimivasta taiteesta voidaan hyvänä esimerkkinä pitää monia Reijo Kelan teoksia. Mainittava on esimerkiksi kuuluisa teos *City Man* (1989), jossa Kela vietti 164 tuntia Helsingin Kaivopihalle sijoitetussa läpinäkyvässä laatikossa. Kiinnostava vertailukohta tässä yhteydessä on myös teos *365 päivää – Reijo Kelan videopäiväkirja* (2006), joka tallentaa lyhyen hetken vuoden jokaisesta päivästä vailla ennakkosuunnitelmaa.

¹³⁵ Brus 1999 (1965), 33.

sekä arjen ja luovan spektaakkelin yhdistämisestä. Idealistisimmillaan jatkuvan muutoksen ihanne taiteen ja elämän yhteytenä tulee esiin käsitteessä kaiken käytännön aktio.



Brus: *Vienna Walk* (1965)

Kaiken käytännön aktio laajentaa taiteen tekemisen arkeen. Tällöin ”niin nukkumisesta, heräämisestä, syömisestä ja juomisesta, kuin rahan lainaamisesta, rakkauskirjeen kirjoittamisesta ja raitiovaunun ajamisesta tulee aktionismin harjoittamista”.¹³⁶ Toisin sanoen taide on tässä lävistänyt arjen kun se totaalissa aktiossa oli vielä jossain määrin esityksen kontekstissa. Aktionistien eri aktiotyypit selittyvät myös body artin taidekäsityksen kautta. Sederholmin mukaan body artin ytimessä on taiteilijan ja taideteoksen samuus.¹³⁷ Tästä johtaen kaiken käytännön aktiossa on kyse vain body artin laajentumisesta esityskontekstista kaikkeen käytäntöön. Tämän kaikkeuden lähestyminen tallentamisen kautta on etenkin 1960-luvun kontekstissa mahdotonta.¹³⁸ Toisaalta kuvattujen aktioiden tallentamisessa on lopulta samassa määrin kyse pienen elämän alueen rajaamisesta kuin minkä tahansa elokuvan

¹³⁶ Mühl 1999 (1966), 96–97.

¹³⁷ Sederholm 1994, 175.

¹³⁸ 2000-luvulla tekniset edellytykset ”koko elämän” tallentamiselle ovat lähempänä olemassaoloaan. Hyvänä esimerkkinä näin laajoista tallentamisyrittämisistä on taiteilija ja visionääri Erkki Kurenniemen pyrkimykset tallentaa koko elinaikansa kuolemanjälkeisen elämän toivossa. Toisena lähestymistapana 2000-lukuun toimivat esimerkiksi lukuisat netti- ja turvakamerat sekä yksityisten ihmisten kamerapuhelimet, jotka tallentavat päivittäin useimpien ihmisten toimia näiden tahtomattaankin. Omalla tahollaan asetelmaan liittyvät esimerkiksi tietokoneohjelmat, jotka pystyvät luomaan tarkkoja kokonaisuuksia puutteellisesta datasta.

kohdalla. Niiden kohdalla kysymys tapahtumallisuuden luonteesta ja rajoista nousee merkityksellisemmäksi problematiikaksi. Kaiken käytännön aktiota erottaa muista aktiotyypeistä selvimmin esitystilanteen puuttuminen. Tästä johtuen aktio itsessään ei määritä rajojaan tapahtumana, jonka puitteissa tallenne esitystilanteesta taas kiinnittyy suoremmin tapahtumaan. Palaan käsittelemään esitystilanteen toiminnalle luomaa rajausta suhteessa odottamattomuuteen tutkielmani viimeisessä alaluvussa.

Kaiken käytännön aktion käsittäessä kaiken toiminnan aktionismina, voidaan myös tallentaminen nähdä osana performatiivista toimintaa. Tällöin tallenteet toimivat osana kokonaisvaltaista elämäntapaa ja sen tuomista yleisön tietoisuuteen; ne ovat eräänlaisia aktioita aktion sisällä.¹³⁹ Mühl hyväksyykin (ainakin postuumisti aktiivisimpaan aikaansa nähden vuoden 2002 haastattelussa) taideosten olevan osa hänen elämäntapaansa. Ne ovat Mühlin tapa elättää itsensä.¹⁴⁰ Mühl lienee onnistunut parhaiten tuomaan aktionismin osaksi omaa elämäänsä. Vuonna 1970 hän katsoi oman osuutensa aktionistisen taiteen tekemisessä loppuneen ja keskittyi luomaan omaa elämänpiiriään. Tuloksena oli kokeellinen kommuuni, jonka elämänpiiriin kuului yhteisomistus, vapaa seksuaalisuus, jaettu huoltajuus, yksityisopetus ja suuri panostus sekä lasten että aikuisten monipuoliseen taideopetukseen.¹⁴¹ Kommuunin ihanteista heijastuvat ne etenkin porvarillisia ihanteita edustavat seikat, joihin aktionistit haluavat ympäröivässä yhteiskunnassa kipeimmin vaikuttaa.¹⁴² Kommuunin elämää tallennettiin siinä missä elämää muissakin yhteisöissä.¹⁴³ Tallenteiden pysähtyneisyyden ja toistettavuuden pohtiminen ei kommuunin yhteydessä ole enää Mühlille olennaista. Tärkeämpää on kommuunin sen asukkaille tuoma mahdollisuus kokeilla vaihtoehtoista elämäntapaa. Keskiössä ovat erilaisten ajattelutapojen avaukset, ihmisten yhteen tuominen ja vallitsevien normien vastainen liike.

Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin ajattelun mukaan *vallankumouksessa*

¹³⁹ Krenin elokuvien aktioluonteeseen palaan seuraavassa alaluvussa.

¹⁴⁰ Grossman 2002.

¹⁴¹ Mühl 1999, 126.

¹⁴² Mühlin ajatusten pohjalta luodut säädökset loivat kommuunille kuitenkin paradoksaalisen tilanteen anarkististen kokeilujen ja pakonomaisuuden välillä. Samalla esimerkiksi vapaa seksuaalisuus sai rinnalleen alaikäisten hyväksikäyttöä, minkä vuoksi Mühl tuomittiin 1990-luvulla muutaman vuoden vankeusrangaistukseen. Tapaus kertoo paitsi aktionistien ajattelutavan äärimmäisistä ja kyseenalaisista ilmenemismuodoista, myös vaikeudesta elää sellaisen maailmankatsomuksen mukaan, joka on jyrkässä ristiriidassa vallitsevan moraalien ja lainsäädännön kanssa.

¹⁴³ Kommuunin asukkaan Jacques Ambauchin haastattelu, 15.2.2007.

(aktionistien avantgardelle tyypillisiin totaalisiin päämääriin soveltuva käsite) ei olekaan tärkeää päämäärän toteutuminen, vaan sen liike itsessään – vallankumouksen värähtelyt, yhdistymiset ja avaukset.¹⁴⁴ Tällöin vallankumouksen voitto on immanentti. Vähämäen Deleuze-tulkinnan mukaan *tavaran ja mielipiteen* (aktionistien yhteydessä sovellettuna esimerkiksi kaanonien ja niiden kautta tarkasteltujen teosten ja tallenteiden) merkitykset ovat pysähtyneessä tilassa. Vallankumous taas on tätä tilaa rikkovaa liikettä. Sen aikamuoto on epämääräinen; sen aika on luomisen väline, joka häiritsee välittömästi annettua olemista.¹⁴⁵ Aktionisteilla tämä ilmenee välittömästi annettujen tilojen ja ajankohtien rajojen kyseenalaistamisena ”sopimattomalla” toiminnalla, jonka epämääräinen logiikka muotoutuu ja uudistuu jokseenkin välittömässä suhteessa tiedostamattomaan. Aktionistien taide tapahtuu kestossa, ja pyrkii välttämään merkityksiensä kiinnittymistä pysähtyneeseen tilaan.

Deleuzelle muutokset ja vallankumoukset ovat tapahtumia ajassa. Ne voivat tuottaa vaikutuksia asioiden tiloihin, mutta eivät kuitenkaan palaudu vaikutuksiinsa.¹⁴⁶ Avantgarden todellinen muutosvoima ei siis aktualisoidu manifesteissa ja niiden toteutumisen onnistumisessa. Tärkeää on itse toiminta ja siteiden muodostuminen ihmisten välille. Vaikka siteet eivät kestäisi kauaa, on niiden merkitys olemassa jo niissä itsessään.¹⁴⁷ Prosessin merkitys korostuu Mühlin kommuunissa, jossa vaihtoehtoisen elämäntavan kokeileminen on varsinaisten tulosten saavuttamista tärkeämpää. Prosessin merkitys korostuu myös aktionistien performanssien tuhoamiseen ja katoavuuteen painottuvassa estetiikassa. Prosessin etualalle nostaminen mahdollistaa teoksellisuuden väistämisen ja mahdollistaa taiteen jatkuvan muutoksen ylläpitämisen.

Aktionistien teosten prosessinomaisuuden kautta voidaan tehdä jako kahdenlaisiin aktioihin. Aktiotyyppien määritelmät ja roolit Mühl manifestoi pysyvinä ja aktionistien retoriikalle yllättävän selvärajaisina kategorioina. Toisen tyyppin muodostavat tässä luvussa keskiössä olevat toistumattomat totaalinen aktio ja kaiken käytännön aktio. Toisen tyyppin muodostavat tallenteensa tasolla toistettavissa olevat materiaaliaktio ja akustinen aktio. Väitän kahden ensin mainitun korostavan juuri

¹⁴⁴ Deleuze & Guattari 1993 (1991), 181.

¹⁴⁵ Vähämäki 2004, 30.

¹⁴⁶ Vähämäki 2004, 39.

prosessin ja liikkeen merkitystä. Niissä tärkeää on ajankohtaisuus ja ympärillä muuttuvan maailman kanssa tapahtuva vuorovaikutus. Jälkimmäisenä mainituissa aktiotyypeissä on taas mahdollista edes hetkellisten lopputulosten saavuttaminen – kuviksi, kuvasarjoiksi tai äänitallenteiksi pysähtyminen. Mühlin mukaan materiaaliaktiossa itse toimintaa tärkeämpää onkin toiminnan tulos – aktion tallentaminen sarjaksi kuvia tai ääniä.¹⁴⁸ Aktioiden kaiken näkyväksi tekemään pyrkivä materiaallinen lähtökohta on hedelmällinen performanssin tallentamiselle visuaalisena ilmiönä. Tallennettua aktiota kuitenkin koskevat edellä avaamani avantgarden huolenaiheet teokseen kohdistuvasta vallankäytöstä. Niinpä Mühl ei myönnä materiaaliaktiolle totaalaisia aktiotyyppejä vastaavaa muutosvoimaa, vaan antaa sille arvoa ainoastaan ”maalaustaiteen ainoana mahdollisena muotona”.¹⁴⁹

Mühl kuitenkin pyrkii irrottamaan materiaaliaktiot taideinstituutioiden vallankäytöstä. Niinpä hän korostaa keston merkitystä myös materiaaliaktioissa erona niiden lähtökohtaan kuvataiteessa. Materiaaliaktioissa teoksen tilalliset suhteet muuttuvat jatkuvasti.¹⁵⁰ Tämä kumoo niiden mahdollisuuden pysähtyä merkityksellisiin hetkiin – ainakin implisiittisesti. Kren taas pyrkii elokuvissaan Mühlin ajattelun vastaisesti luomaan toistoa ja merkityksellisiä hetkiä. Hyvänä esimerkkinä tästä on elokuva *Leda mit dem Schwan*. Siinä tervaan ja höyheniin peitetty joutsen, takapuolen alla puhallettava ilmapallo ja pöydällä makaavan ruumiin sotkeminen vuorottelevat epäkronologisesti. Toisiinsa rinnastettuina ja toistuvina kokonaisuuksina näistä kolmesta tapahtumasta muodostuu elokuvan eheät pääteemat. Mutta kuten olen aiemmin tuonut esiin, tuottaa Kren Brusin kliinisisistä aktioista kaoottisia elokuvia. Esimerkiksi *Anassa* Kren on nostanut keston etualalle. Elokuvassa aktion tapahtumat ja jatkuvasti muuttuvat materiaalit tulevat levottomana ryöppynä.

Kiinnostavan näkökulman aktionistien prosessinomaisten taidemuotojen väliaikaisuuteen ja joustavuuteen tuovat strategian ja taktiikan käsitteet. Michel de Certeaulta lainaamansa sotatermeihin perustuvan käsitteistön avulla Sederholm selittää historiallisen avantgarden toimintaihanteen perustuvan strategian käsitteeseen. Se edellyttää suunnitelmallisuutta ja rajatun paikan, josta tilannetta pystyy hallitsemaan

¹⁴⁷ Deleuze & Guattari 1993 (1991), 181.

¹⁴⁸ Mühl 1999 (1966), 96–97.

¹⁴⁹ Ibid.

(sen ulko- ja yläpuolella).¹⁵¹ Strategioiden luomista on tällöin esimerkiksi edellä viittaamani taidehistorian alueella sen tapa tuoda taideteokset kaanonissa yleispätevien tarkastelutapojen kohteeksi. Strategialle on tyypillistä toisto – paluuna samoihin toimintamalleihin ja mielipiteisiin. Strategiseksi elementiksi voidaan tulkita esimerkiksi aktionistien periaatteellinen tallenteiden ylenkatsominen elävää tapahtumaa voimattomampana. Taktiikassa tallentamisen mielekkyys taas riippuu tilanteesta.

Strategiaan verraten taktiikka on alttiimpi reagoimaan ympäröivään muutokseen ja myös muuttumaan itse. Taktiikka edellyttää nopeaa reagointikykyä. Se on tietyn paikan, ajan ja tilanteen huomioon ottamista; se reagoi eri tavalla eri tilanteisiin. Taktiikan vahvuus on epävarmuuden sietämisessä – suunnitelmia ei strategian tavoin tarvitse tehdä etukäteen. Tällöin on mahdollista tarttua ympäröivään valtaan ja rikkoa sen toisteisuutta yllättävällä väliintulolla.¹⁵² Ilona Hongisto huomauttaakin, kuinka taktiikan kytkeytymistä vallitseviin rakenteisiin ei tule ymmärtää hierarkkisesti. Hän korostaa taktiikkaan liittyvää ajatusta rakenteiden horjuttamisesta ja jopa muuttamisesta.¹⁵³ Totaalisissa ja kaiken käytännön aktioissa taktiikkamaisuus ilmenee juuri tällaisina mihin tahansa tilanteisiin liittyvinä yllättävinä ja hetkellisinä katkoksina.

Sederholmin mukaan taktiikan käsitteeseen sisältyvä katoavuuden idea tuo jälleen esiin arkeen yhdistyvän taiteen tallentamisen problematiikkaa.¹⁵⁴ Kuinka voidaan ikuistaa sellaista, mikä on tarkoitettu vain hetkelliseksi ja vuorovaikutukselliseksi hetkellisen ympäristönsä kanssa? Pysähtyneiden kuvien tarkastelu Brusin kävelystä Wienin kaduilla ”elävänä kuvana” eroaakin tämän vuoksi kokemuksena odottamattomasta elävän vitivalkoisen miehen kohtaamisesta. Kadulla performanssin kokemusta kuvaavat ennen kaikkea Brusin satunnaiset vuorovaikutteiset kohtaamiset ihmisten kanssa. Toisaalla taas Greenin teokseensa kokoamassa muiden

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Sederholm 2002, 79.

¹⁵² Sederholm 2002, 79–80.

¹⁵³ Hongisto 2005, 96. Koen kuitenkin hierarkkisuuden olevan läsnä taktiikan reaktiivisessa luonteessa. Sen toiminta perustuu vallitsevien rakenteiden epäkohtiin reagoimiseen. Vallitsevat rakenteet tällöin aina käynnistävät toiminnan. Tähän verraten strategia näyttätyy omaehtoisempänä ja aktiivisempänä, joskin jäykkänä ja todellisuudesta irrallisempänä muutoksen välineenä. Aktiivisuus–reaktiivisuus-asetelmaa ei ole kuitenkaan tarpeen käsitellä tämän enempää yhteydessä tallentamiseen. Tässä merkittävää on taktiikan vuorovaikutteisuus suhteessa prosessinomaiseen taiteeseen ja tallentamiseen.

¹⁵⁴ Sederholm 2002, 79.

aktionisti-valokuvien joukossa Brusin aktio näyttäytyy osana laajempaa teoskokonaisuutta – deleuzelaisittain historiallisten peräkkäisyyksien sarjaa. ”Elävän kuvan” ikuistaminen mahdollistaa tästä lähtökohdasta taktisen katkoksen määrittelyn ja sen irrottamisen alkuperäisistä tarkoituspäristään, joiden vuorovaikutteisuus muuttaa merkittävästi performanssin osuutta sen kokijan merkityksellistämisen prosessissa. Tallenteen kokemuksen lähestymistapojen runsaus kuitenkin monipuolistaa tässä lähinnä hallinnan kautta näyttäytyvää asetelmaa. Tallenteen kokemiseen palaan seuraavassa alaluvussa.

Vaikka mielestäni edellä kuvattu taktiikan käsitteen kuvaa aktionistien toimintaa paremmin, on heidän toiminnassaan myös strategisia piirteitä. Voimakkain strateginen piirre lienee aktioiden tarkka suunnitteleminen. Niissä on yllättävän vähän improvisaatiota. Myös monien manifestien ja muiden kirjoitusten julistavat ja joustamattomat luonteet korostavat toiminnan strategisia piirteitä. Manifestien voimakas provosoivuus ja siihen liittyvä suunnitelmien toteutumisen lähtökohtainen mahdottomuus työntää manifesteja kuitenkin myös taktiikkaa kohti. Aktionistien manifestit toimivat ennen kaikkea performatiivisina tekoina, eivätkä niinkään konkreettisina toimintasuunnitelmina. Mühlin *Zock-manifesti* on hyvä esimerkki aktionistien provokaation absurdeista ja aggressiivisista puolista. Manifesti käy provosoivasti vastustamaan kaikkea vanhaa maailmaa edustavaa ja vaatii muun muassa vuorien räjäyttämistä, kaikkien hyödyttömien eläinten ja kasvien tuhoamista, rakennusten ja hautausmaiden raivaamista, perheiden ja uskontojen poistamista, yli minuutin vanhojen instituutioiden tuhoamista, vanhusten syömistä ja lopulta ihmisrodun redusoimista pelkiksi hermosolurihmastoiksi sekä auringon, kuiden ja tähtien poispyyhkimistä.¹⁵⁵ Zock-manifesti korostaa paitsi aktionistien pyrkimystä shokeeraamiseen, myös heidän tapansa tehdä taiteensa entistäkin vaikeammin haltuun otettavaksi ja ymmärrettäväksi.

Taktiikka ja strategia eivät eroistaan huolimatta kuitenkaan ole selvärajaisia toiminnan tasoja. Niiden välillä tapahtuu vuorovaikutusta, mikä aiheuttaa kumpaankin muutoksia. Jyrkimmätkin manifestit päivitetään taktiikan alueella saatujen kokemusten avulla. Strategioiden muutoksista kertoo jo heidän tapansa muuttaa

¹⁵⁵ Mühl 1999 (1967), 99–101.

alituisesti taiteestaan käyttämää nimitystä *suora taide, psyko-fyysinen naturalismi, orgia-mysteerio teatteri, manopsykoottinen taide ja zock taide*. Samassa jatkuvassa muutoksessa selittyy myös aktionistien ambivalentti asenne tallentamista kohtaan. Muuttuva suhde ympäröivään ilmapiiriin ja yleisöön sekä vuorovaikutus elokuvantekijöiden kanssa ovat muokanneet jatkuvasti heidän käsitystään niin tallentamisesta kuin taideteosten ja arjen suhteesta.

4.2 Tapahtuman ja tallenteen hierarkia

Tässä alaluvussa käsittelen edellisessä hahmotetusta asetelmasta nousevaa elävän tapahtuman ja tallenteen välistä hierarkiaa aktionistien tallennettaviksi tarkoitetuista aktiotyypeistä käsin. Hahmottamaani hierarkiaa horjuttaakseni esitän argumentteja, joiden kautta tapahtuma ja tallenne näyttäytyisivät ennemminkin saman ilmiön rinnakkaisina tai toisiinsa kietoutuneina muotoina. Tärkeäksi lähtökohdaksi muodostuu aktionistien materialistisesta ajattelusta kumpuava tallenteen oma tapahtumallinen ulottuvuus. Käsittelyni painopiste siirtyy tässä alaluvussa prosessinomaisesta taiteesta takaisin tallenteisiin. Samalla keskityn tallenteeseen sen kokemuksesta käsin edellisen luvun tekijäkeskeisyydestä poiketen.

Tapahtumalle ja tallenteelle on perinteisesti argumentoitu hierarkkinen suhde performanssitaiteen ympärillä 1970-luvulta alkaen käydyssä keskustelussa. Edellisessä luvussa totesin monen tämän keskustelun argumenteista juurtuvan aktionisteillekin tyypillisiin historiallisen avantgarden ajattelutapoihin arjen ja taiteen suhteista. Helena Sederholmin Peter Bürger -tulkinnan mukaan tässä suhteessa on historiallisen avantgarden huomio siirtynyt itse taideteoksesta sen vaikutuksiin sekä tapaan toimia teosta ympäröivässä yhteisössä.¹⁵⁶ Tätä kautta taiteelle halutaan enemmän kriittistä painoarvoa yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Autonominen taide individualistisine sekä taidetta ja arkielämää erilleen vetävine piirteineen koetaan muutosta hidastavana voimana.¹⁵⁷ Tässä ajattelutavassa tallenteet kuuluvat osaksi

¹⁵⁶ Historiallisen avantgarden rinnalla esteettinen modernismi taas keskittyi enimmäkseen tekniikoihin sekä esteettisiin arvostelmiin. (Sederholm 1994, 76.)

¹⁵⁷ Sederholm 1994, 73; 76.

autonomisen taiteen kenttää. Aktionisteilla vastaava ajattelu tulee esiin totaalisten ja kaiken käytännön aktioiden mukana. Samalla he kuitenkin materiaali- ja akustisten aktioidensa kanssa ovat kiinnostuneita teostensa dokumentoinnista. Nämä aktiotyypit kuitenkin luokitellaan ensin mainittuja hierarkkisesti alemmiksi.¹⁵⁸ Sama hierarkia toistuu performanssitaiteen ihanteissa. Niissä elävä esitys nähdään tallennettua autenttisempänä, muutosvoimaisempänä ja voimakkaampana kokemuksena.

Performanssin tallentamisesta käydyin keskustelun keskeiset ajatukset liittyvät läsnäolon merkitykseen ja performanssin toistettavuuteen. Usein väitteet liittyvät näiden performanssin eri muotojen ontologisiin eroihin – elävän esityksen koostuessa jatkuvista tapahtumista ja tallenteen yksittäisistä hetkistä tai niiden sarjoista. Esityskontekstien muutos on kuitenkin muuttanut näiden olomuotojen keskinäisiä suhteita. Onkin huomattava, kuinka kyseessä on aina pohjimmiltaan historiallinen käsitys asiasta. Tästä huolimatta halki performanssitaiteen historian on löydettävissä suurta yhtenevyyttä eri taiteilijoiden näkemyksissä tallentamisesta. Sama ajattelutapa toistuu sinnikkäästi, mikä johtuu hierarkian kiinteästä yhteydestä käsityksiin odottamattoman nykyhetken muutosvoimasta. Usein, mikäli tallentamista ylipäättään pidetään mielekkäänä, on tallentamisen ihanne nykyhetken mahdollisimman puhtaasti välittävä dokumentti. Tämä dokumentti välittää mahdollisimman todenkaltaisen kokemuksen alkuperäisestä performanssista sen historiallisesti ja maantieteellisesti saavuttamattomille katsojille. Tässä yhteydessä dokumentin käsitteestä on luettavissa selkeästi sen edellisessä luvussa esittämästäni todistamisen jatkumosta tuleva merkityksensä. Aktionistit jatkavat osalla teoksistaan tätä todistavan dokumentaation jatkumoa.

Jatkumo on edelleen elinvoimainen, mikä ilmenee hyvin esimerkiksi taiteilija ja esseisti Teemu Mäen vuonna 2005 julkaistuista performanssin tallentamista käsittelevistä kirjoituksista. Mäki ei korosta performanssin ja tallenteen välistä ristiriitaa, mutta korostaa tallenteen merkitystä tapahtuman mahdollisimman puhtaasti välittävänä dokumenttina. Hänen mukaansa olennaista performansseissa on yleensä se *mitä* tehdään, eikä se *miten* tehdään. Hänelle performanssi on ruumiillisten ideoiden, eikä niinkään ruumiillisen läsnäolon taidetta (pois lukien esitykset, joissa vuorovaikutus yleisön

¹⁵⁸ Brus & Mühl 1999 (1966), 41.

kanssa on pääasia). Silti pelkkä idea ei riitä, vaan se pitää myös toteuttaa ja lihalistaa. Mäki ei koe merkittävää eroa performanssin ja sen tallenteen kokemuksen välillä. Koska performanssin tekotavalla ei ole merkitystä, tallentuu merkittävin osa siitä tekstin ja kuvien avulla. Mäen edustama ajattelutapa valokuvasta performanssin ”todisteena” on ontuva. Amelia Jones muistuttaa dokumentteihin liittyvästä näkökulmallisuudesta ja kuvaajan mahdollisuudesta vaikuttaa valinnoillaan kuvan tulkintaan.¹⁵⁹

Kuten olen todennut, on pyrkimys mahdollisimman häiritsemättömään välittävyyteen kuitenkin yleinen performanssitaiteilijoiden keskuudessa. Tallenteita tarvitaan ennen kaikkea yleisön tietoisuuden saavuttamiseksi alkuperäisestä esityksestä. Aktionisteillekin tallenteet ovat merkittävin tapa tavoittaa yleisönsä. Aikanaan yleisön laajentaminen vaatikin aktionisteilta jatkuvasti enemmän ja enemmän teosten dokumentaatiota – kävihän esityspaikkojen löytäminen jokaisen aktion myötä vaikeammaksi. Samalla kuitenkin tallenteiden leviämiseen liittyvä ulottuvaisuus asettuu poikkiteloin aktionistien materiaalisuutta ja siihen sisältyvää paikallisuutta korostavaa maailmankatsomusta vastaan. Niinpä aktionisteille ihanteellisin tapa levittää taidettaan oli viedä se itse yleisön luokse. Wienissä aktionistien ympärille muodostuneen sensaationhakuisen ilmapiirin ulkopuolella esityspaikkojen löytäminen oli helpompaa. Aktionistit kiersivätkin aikanaan erilaisilla kiertueilla ja festivaaleilla. Samalla kiersivät teosten tallenteet. Esimerkiksi Kurt Krenin elokuvia esitettiin vuosina 1967–70 yhteensä 46:ssa eri tilaisuudessa.¹⁶⁰ Expanded cineman kultakaudella elokuvien kokemukset saattoivat vaihdella runsaasti eri tilaisuuksien välillä.

Aktionistien itsensä järjestämät happeningit tuovat esiin, kuinka tallenteita ei tarvitse aina esittää niiden merkitystä sulkevissa esityskonteksteissa. Niissä eri teoksia esitettiin samanaikaisesti kaottisessa ”multimediatilassa”. Esimerkiksi Lontoossa syyskuussa 1966 järjestetyssä *Destruction in Art Symposiumissa* saatettiin esittää samanaikaisesti Krenin, Hermann Nitschin, Otto Mühlin tai Günter Brusin elokuvia ja diaesityksiä sekä Brusin, Mühlin, Nitschin, Peter Weibelin ja Al Hansenin aktioita.¹⁶¹ Happeningeissa aktioelokuville annetaan mahdollisuus liittyä ja assosioitua muihin tapahtumassa esitettäviin teoksiin. Tätä kautta expanded cineman ja

¹⁵⁹ Jones 1997, 16.

¹⁶⁰ Scheugl 1996, 191–196.

¹⁶¹ Brus 1999 (1966), 45.

happeningien tarjoamat esityskanavat kyseenalaistavat tallenteiden erillisyyttä elävästä esityksestä. Niinpä esityskontekstilla saattaa olla hyvinkin merkittävä osuus tallenteen muutosvoimassa. Amelia Jonesin mukaan tallenteet lukuisten esitystensä avulla hajottavat ja muuttavat body artin ruumista. Tätä kautta ne pyrkivät rikkomaan kapitalistisen järjestelmän fantasiaa yhtenäisestä, normatiivisesta ja kaiken keskelle sijoittuvasta modernista subjektista. Jonesin hahmottamaa prosessia edesauttaa tallenteiden lukumäärä sekä niihin liittyvä ääretön hajonta lähestymistavoissa, esityskonteksteissa ja uudelleen medioitumisissa.¹⁶² Jonesin ajattelussa toisin toistaminen tapahtuu sekä tallentamisen ja esittämisen tasoilla että loputtomina erilaisina variaatioina.

Performanssin- ja kulttuurintutkija Philip Auslander käsittelee teoksessaan *Liveness* (1999) tallenteiden merkitystä performanssin kokemuksessa. Teoksessaan Auslander todistaa merkittävän eron kadonneen performanssin ja sen tallenteen kokemuksilta, sekä tekee huomioita niiden yhteensulautumisista.¹⁶³ Hän rakentaa argumenttinsa performanssintutkija Peggy Phelanin kritiikin luomalta pohjalta. Phelanin mukaan performanssin ”elävyydessä” (ainutkertaisuudessa, toistamattomuudessa, välittömyydessä) piilee performanssin oppositioasema ja muutosvoima. Phelanin mielestä performanssia ”ei voi pelastaa” – se pettää oman ontologiansa, mikäli se tallennetaan tai representoidaan. Hänelle performanssin ulkopuolisuus massatuotannon representaatioiden kehästä on performanssin suurin vahvuus.¹⁶⁴ Auslander kritisoi Phelanin edustamaa ajattelutapaa ja osoittaa koko käsityksen autenttisesta elävästä esityksestä syntyneen vasta tallentamisen kulttuurin myötä. Auslander osoittaa, kuinka elävän esityksen käsite on syntynyt vasta tallentamisen myötä erona tallennettuun. Tällöin elävää pidetään jonakin, mitä ei voi välittää toistamalla. Elävän ja sitä välittävän tallenteen suhde paljastuu hyvin englanninkielen sanasta *immediate*, jossa *im*-päätte luo negaation sanaan *mediate*. Suomenkielen sanalla *välitön*¹⁶⁵ on sama luonne.

Auslander pyrkii teoksessaan purkamaan elävän esityksen ja sen tallenteen välistä jyrkkää oppositiota, joka hänen mielestään perustuu näiden performanssin eri

¹⁶² Jones 1997, 12; 14.

¹⁶³ Auslander 1999, 53–54.

¹⁶⁴ Phelan 2001 (1993), 146–149.

¹⁶⁵ Käsitteiden *media* ja *mediation* suomentamisesta ks. Ridell & Väliaho 2006, 18–19.

muotojen virheellisiin ontologiakäsityksiin.¹⁶⁶ Auslander kuvaa kuinka perinteisessä tavassa lähestyä performanssia korostetaan elävän ja välittömän tapahtuman sosiaalista yhteisöllisyyttä rakentavaa sekä poliittista merkitystä. Samassa teatterin ja performanssin koetaan olevan osa massamediasta erillistä kulttuurista systeemiä. Auslanderin mukaan selviä ontologisia eroja performanssin ja sen välittyneiden muotojen välillä ei kuitenkaan enää ole. Elävää esitystä ja sen tallenteita leimaa päällekkäisyys ja lomittaisuus. Samalla hän huomauttaa Phelanille, ettei minkään taiteen alueen ole länsimaissa realistista kuvitella toimivansa massamediasta erillisellä kulttuurisella pääomalla.¹⁶⁷ Hänen mukaansa polaarisuudessa onkin kyse ainoastaan historiallisesta ajattelusta, ei muuttumattomista eroista.¹⁶⁸ Myös aktionistien käsityksille elävän esityksen ja tallenteen välisestä hierarkiasta on löydettävissä historialliset taustansa. Niissä kaikuu esimerkiksi ajan vallankumoukselliselle ajattelulle leimallinen marxilaisuus, mikä ilmenee taiteen institutionalisoitumisen ja tavaravaihdon osaksi joutumisen pelkoina.

Vaikka Auslander puhuu elävän ja tallennetun esityksen rajojen hämärtymisestä etenkin vuosituhannen vaihteen ilmiöiden kautta, on aktionistien toiminnasta löydettävissä jo merkkejä kehityksestä tätä sulautumista kohti. Ensinnäkin aktionistien taiteessa elävän ja tallennetun samankaltaisuus ilmenee niiden reproduktiosuhteissa. Auslanderin ajattelun kautta itse aktiotkin näyttävät niiden tallenteiden tavoin reproduktiosuhteessa. Hänen mukaansa performansseissakin on kyse suunnitelman reproduktiosta.¹⁶⁹ Aktionistit käsikirjoittivat suurimman osan aktioistaan. Etenkin materiaali- ja akustisten aktioiden kohdalla reproduktioketjun läsnäolo on selvä. Totaalisiin aktioihin liittyvissä strategisissa ympäristön kanssa käytävää vuorovaikutusta ilmentävissä piirteissä asetelma kuitenkin monimutkaistuu ennalta laaditun suunnitelman puuttuessa. Tällöinkin kuitenkin on löydettävissä reproduktiota taiteilijan sisäisen maailman (mukaan lukien taktisen vuorovaikutteisen kokemuksen ympäristöstä) ja toiminnan välisestä suhteesta. Edellä olen tuonut esiin, kuinka tässä sisäisen maailman ja toiminnan suhteessa on aktionistien toiminnan ydin. Reproduktiosuhteen toteutuminen teoksen monella tasolla monimutkaistaa osaltaan

¹⁶⁶ Auslander 1999, 53–54.

¹⁶⁷ Ibid., 40.

¹⁶⁸ Ibid., 53–54.

tapahduman ja tallenteen välistä hierarkiaa. Dualistisen lähestymistavan sijaan on hedelmällisempää tulkita niitä Jonesiin viitaten osina saman teoksen sisäkkäisten ja moniäänisten osien vuorovaikutteista ja ääretöntä verkostoa.

Elävän ja tallennetun yhteensulautumisesta toisena esimerkkinä toimivat edellä kuvaamani happeningit. Charlie Gere kokee varhaisen performanssin tarjonnan kehikon multimedian sekä sähköisten medioiden interaktiivisuuden tutkimiselle ja niiden käyttötapojen kehittämiseksi.¹⁷⁰ Kolmanneksi tallenteen ja elävän esityksen risteytymistä kuvaa Krenin vaikutus kuvaamiensa aktioiden ilmaisuun. Edellä mainittujen kaltaisten kulttuuristen ilmiöiden valossa ei Auslanderin mukaan elävän ja välittyneen esityksen olemuksilla ole merkittävää eroa, vaan ne tulisi ymmärtää saman kulttuurisen ilmiön rinnakkaisina muotoina.¹⁷¹ Lisäksi hän korostaa Walter Benjaminin teoriaan taideteoksen *aurasta*¹⁷² nojaten, kuinka käsitys jonkinlaisesta alkuperäisestä tavasta kokea performanssi on elävän ja välittyneen risteytymien aikakaudella mahdoton. Sen sijaan hän vertaa performanssin eri esitysten ja sen tallenteiden muodostaman sarjan kokemuksia Benjaminin kokemukseen valokuvasta. Kummankaan mielestä ei voi enää erottaa mikä variaatioista on ”alkuperäinen”.¹⁷³

Alkuperäinen tai ei, on Amelia Jonesin mukaan mahdotonta luoda välitöntä suhdetta ylipäätään mihinkään kulttuurintuotteeseen. Elävään esitykseen osallistumisessa on tosin mahdollisuus saada spesifimpää tietoa teoksesta. Jones kuitenkin huomauttaa, ettei tätä tietoa tulisi ymmärtää tallenteen kohtaamiseen liittyvää erityistietoa paremmaksi. Molemmissa tapauksissa on kyse vuorovaikutteisesta tiedosta. Samoin molemmissa tapauksissa yleisön jäsenen ymmärryskyky ja taustatieto vaikuttavat teoksen tulkintaan merkittävästi. Etenkin performanssin tekijän intentioiden ja subjektiivisuuden tasolla läsnäolo esityksessä harvemmin lisää ymmärrystä. Pikemminkin Jones katsoo tallenteen kokemiseen sisältyvän ajallisen perspektiivin olevan eduksi tekijän lähtökohtien ymmärrykseen.¹⁷⁴ Jonesin kautta performanssi ja sen tallenne näyttävät saman teoksen rinnakkaisina tai toisiinsa kietoutuneina

¹⁶⁹ Auslander 1999, 50.

¹⁷⁰ Gere 2006 (2002), 84–85.

¹⁷¹ Auslander 1999, 4–11.

¹⁷² Teoksessaan *Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella* (1936) Benjamin kuvaa alkuperäisen taideteoksen ja sen jäljennöksen kokemuksen eroa. Hänen mukaansa alkuperäisen teoksen kohtaamista leimaa ainutkertainen kokemus sen aurasta, joka ei enää toistu sen jäljennöksissä.

¹⁷³ Auslander 1999, 50.

ilmentyminä. Jonesin kritiikki kuitenkin jättää hämärään vuorovaikutuksen merkityksen performanssia toteuttavalle taiteilijalle. Edellä toin esiin taktiikan kautta vuorovaikutteisuuden merkityksen aktionistien totaalisille aktiotyypeille. Jonesin kokija-lähtöinen lähestymistapa sopii kuitenkin hyvin Krenin elokuvaan. Kren luottaa elokuvissaan katsojan keskittymiskykyyn ja malttiin ottaa vastaan elokuvien tarkat rytmilliset järjestelmät. Malcolm Le Grice kokeekin Krenin tuotannossa tapahtuvan painopisteen merkittävän siirtymän elokuvan tekijän järjestämisestä sen katsojan vuorovaikutteiseen, spekulatiiviseen ja refleksiiviseen kokemuksen koostamiseen elokuvan järjestyksen pohjalta.¹⁷⁵

Myös David Levi Strauss tulkitsee Krenin elokuvia aktioille rinnakkaisina, mutta aktionistien maailmankuvaa läheisemmästä aktion tulokulmasta. Hän tulkitsee Krenin kuvaamia elokuvia aktionistien toimintaan verrattavina aktioina. Levi Straussin mukaan tämä ilmenee ennen kaikkea Krenin tavasta korostaa elokuvan luonnetta tekona. Tosin on muistettava kuinka Krenin aktiot ovat reaktiosuhteessa aktionistien teoksiin nähden. Samalla ne kuitenkin muovaavat tapahtumasta itsenäisen performanssille rinnakkaisen tutkielman. Ne siirtävät aktionistien teokset elokuvalliseen aikaan ja laajentavat niiden aika- ja paikkasidonnaisuutta toistuvien esitystensä kautta.¹⁷⁶ Aiemmin olen tuonut esiin, kuinka elokuvan aktioluonne ilmenee filmin materiaalisuuden korostamisena ja liikkuvaisena kuvauksena. Yhtäältä merkittävää teosten rinnakkaisuudelle on aktionistien ja Krenin molemminpuolinen vaikutus toistensa estetiikkaan. Vuorovaikutuksessa on syntynyt erityinen tilanne, jossa eri taiteenlajit ovat rinnakkaisia ja toisiinsa eri tavoin reagoivia elementtejä. Tällaiseen taiteenlajien rajojen hämärtymiseenhän aktionistit pyrkivät julistuksissaan materiaalien rajojen häivyttämisellä, minkä luulisi heikentävän tapahtuman ja tallenteen välistä hierarkiaa. Tästä rinnakkaisuudesta huolimatta aktionistien ylenkatsominen tallenteita kohtaan on säilynyt elinvoimaisena. Rinnakkaisuus ilmeneekin selvemmin vasta Krenin teosten kautta. Tämän vuoksi rinnakkaisuuden voi laskea lähemmin osaksi hänen tallennuskäsitystään.

¹⁷⁴ Jones 1997, 12–14.

¹⁷⁵ Le Grice kirjoittaa tästä siirtymästä elokuvan *I5/67 TV* pohjalta. (Le Grice 2001 (1975), 63.) Tulkitseen Krenin elokuvia kuitenkin niin, että siirtymä kristallisoituu *TV:ssä*, mutta on havaittavissa myös muista elokuvista.

¹⁷⁶ Levi Strauss 1985, 5.

Kren käsittelee kiinnostavalla tavalla tapahtuman ja tallenteen rinnakkaista suhdetta ”aktiossaan” *Klemmer und Klemmer verlassen die Welt*¹⁷⁷. Kren kuvasi elokuvan ystävänsä Robert Klemmerin hautajaisissa ja heitti filmin kehittämättömänä avonaiseen hautaan.¹⁷⁸ Teoksessa Krenin kuvaama filmi menettää potentiaalinsa hautajaisisten dokumenttina. Krenin suorittaman rituaalinomaisen eleen aikana sekä Klemmer, että viimeinen hänestä kuvattu elokuva teoksen nimen mukaisesti ”jättävät maailman”. Perinteisesti dokumentti luodaan nimenomaan säilömään katoavaa hetkeä tässä maailmassa; Kren luo ystävänsä hautajaisissa dokumenttinsa, jotta se voisi jättää maailman kohteensa tavoin. Tässä tallennustapahtuma muodostaa itsessään aktion – kuitenkin siten, ettei tallennetusta tapahtumasta eikä tallennustapahtumasta jää jäljelle mitään. Katoavuus on Krenin aktion ensisijainen todellisuus. Tämä ilmenee paitsi tapahtuman ohimenevyudessa, myös filmin materiaalisuuteen kiinnittyvässä katoavuudessa. Päivänvalon loisteessa filmi menettää olemuksensa tallentavana pintana ja muuttuu hyödyttömäksi materiaksi. Materiaalisesta tallenteestakaan ei jää lopulta mitään tähän maailmaan.

4.3 Odottamaton

It is always different. Like your eyes are closed and you will miss something. The next time you might see it as it is very fast. –Kurt Kren¹⁷⁹

Kurt Kren kuvaa sitaatissa elokuviensa kokemusten vaihtelua eri katselukerroilla. Krenin elokuvat ovat melko äärimmäinen esimerkki siitä, kuinka elokuvan jokainen kokemus on lopulta eri – sen mekaaniseen tasoon liittyvästä toistosta huolimatta. Yleisesti muutos kuitenkin yhdistetään elävään esitykseen selvemmin sisältyvään nykyhetken kokemukseen. Edellisissä alaluvuissa olen hahmottanut tapahtuman ja sen tallenteiden suhteen jyrkän hierarkian sijaan vuorovaikutteisena ja elävänä. Tässä luvussa pureudun vielä yhteen tapahtuman ja tallenteen suhdetta valottavaan kysymyksenasetteluun. Kuinka elävän performanssin nykyhetken liittyvä

¹⁷⁷ Suom. ”Klemmer ja Klemmer jättävät maailman”.

¹⁷⁸ Schmidt jr. 1982, 219.

odottamattomuuden kokemus välittyy tallenteeseen? Entä millä muilla tavoilla odottamattomuus on läsnä Krenin elokuvissa?

Käsittelen odottamattomuutta etenkin suhteessa elävän tapahtuman rajaamiseen. Nykyhetken rajaaminen tallenteessa pyrkii vähentämään tapahtuman odottamattomia piirteitä. Samalla rajaaminen on kiinteässä yhteydessä toiston kanssa. Toisto ei ole mahdollista rajaamisen ulkopuolella – tapahtuman toisto tapahtuu aina välineellisyyden ja subjektin määrittämässä raameissa luodun reproduktion avulla. Ymmärrän odottamattomuuden kahdessa yhteydessä: ensinnäkin performanssiteilijan pyrkimyksenä irtautua mahdollisimman täydellisesti aiempien tapahtumien jatkuvuudesta; toiseksi nykyhetken aina liittyvänä epämääräisenä ja hallitsemattomana aineksena. Jälkimmäiseen merkitykseen liittyvä *kontingenssin* käsite on tässä luvussa keskeinen. Käsite kuvaa tapahtuman ennustamattomuutta ja satunnaisuutta. Periaatteessa kontingentiksi voidaan ymmärtää koko kuvan sisältö. Se, miten kontingenssi ymmärretään, riippuu lopulta tallennettuun tapahtumaan liitetystä rajauksesta.

Nykyhetken rajoittamaton odottamattomuus lasketaan usein yhdeksi performanssin tärkeimmistä ominaisuuksista. Esimerkiksi performanssintutkija ja -opettaja Anthony Howell on tätä mieltä. Hän yleistää, kuinka performanssin toiminta aina kasvaa ei-toiminnasta joko toisteisella tai odottamattomalla tavalla. Howellille odottamattomuus on eron äärimmäinen ilmentymä. Taustalla on deleuzelainen käsitys toiston ja eron suhteesta. Gilles Deleuzen mukaan toistoa ei voi olla ilman eron käsitettä – mikäli toistossa ei ilmenisi eroa, olisi kyse samasta. Tätä kautta odottamattomuus kiinnittyy lähtökohtaisesti toistoon. Tästä huolimatta kokemuksen tasolla odottamattomuus näyttäytyy sarjana erillisiä tapahtumia, kun taas toistoa kuvaa moneus. Toiston ja odottamattomuuden yhteyteen tukeutuen Howell korostaa, ettei täydellistä odottamattomuutta ole olemassa. Hän osoittaa konkreettisin esimerkein, kuinka kaikkeen toimintaan sisältyy jatkuvuutta jo pelkästään ruumiintoimintojen tasolla. Metodiikan tasolla taas itse odottamattomuus voi olla toistuvaa tai tarkoituksenmukaista.¹⁸⁰

Odottamattomassa tapahtumassa tuntematon keskeyttää tunnetun

¹⁷⁹ Kren Paul McCarthyn haastattelussa. ND 5, 1985. S.16–20; Sit. Poeschl, 29.

¹⁸⁰ Howell 2002 (1999), 72.

jatkuvuuden. Tätä kuvaa hyvin myös arkinen käsite *yllätys*. Howellin mukaan yllätyksessä on kyse pikemminkin odotusten pettämisestä kuin poikkeamasta kaaoksen maailmaan.¹⁸¹ Itse taas väitän odottamattomuuden olevan myös yhteydessä kaaokseen, mistä käsin tulen hahmottamaan odottamattomuutta hieman tuonnempana. Odotusten pettämisen kautta odottamaton tapahtuma rinnastuu aiemmin käsittelemääni Deleuzen käsitykseen muutosvoimaisesta katkoksesta. Tästä syystä myös esimerkiksi Peggy Phelan näkee performanssin muutosvoimaisimpana taiteenlajina. Katkoksia ja odotusten pettämisiä tapahtuu kuitenkin myös elokuvassa ja sen toistuvienkin katselukertojen välillä. Kren kuvaa elokuviensa kokemusta joka katselukerralla erilaiseksi. Hän vertaa kokemusta puun katsomiseen, joka pysyy periaatteessa samanlaisena, mutta on joka katsomiskerralla hieman erilainen riippuen siitä mihin huomio kiinnitetään.¹⁸² Yksi merkittävä syy tähän on Krenin elokuvien nopea tempo. Havainnon fysiologisesta näkökulmasta ihmisen silmät valikoivat käyttöönsä vain murto-osan vastaanottamastaan datasta. Tästä hitaudesta ponnistaen Kren onnistuu nopealla tempollaan (aiempaan elokuvan *TV* kautta käsiteltyyn havaintoon verraten) siirtämään painopisteen elokuvan kokemuksesta elokuvantekijältä katsojalle. Katsojan ”puutteellisuus” kuvamateriaalin sisäistäjänä ja elokuvan rakenteiden hahmottajana muodostaa elokuville kärjistyneen odottamattomuuden tason.

Vastaanoton lisäksi Krenin elokuvissa odottamattomuutta lisäävät hänen tyyliin ominaiset uhkarohkeat kokeilut tekniikoiden kanssa ja välinpitämättömyys elokuvan onnistumista kohtaan. Tärkeintä on tekemisprosessi, jota Kren itse kuvaa ”seikkailuna” jonka lopputulos ei ole ennalta tiedossa.¹⁸³ Asenne voi tuntua paradoksaaliselta Krenin luomien tarkkojen kaavojen ja suunnitelmien suhteen, ellei prosessia tarkastella kaavojen ja suunnitelmien kokeilemisena. Kokeellisuuteenhan sisältyy aina myös kokeen epäonnistumisen mahdollisuus. Mainiona esimerkkinä Krenin uhkarohkeudesta toimii elokuva *37/78 Tree again*. Siinä ohjaaja kuvaa samaa puuta intervallikuvauksella¹⁸⁴ viidenkymmenen päivän ajan. Krenin käyttämä filmi on viisi vuotta ennen kuvausta vanhentunutta huonosti säilyvää infrapunafilmiä, mikä on

¹⁸¹ Ibid., 80.

¹⁸² Gerstein & Levi Strauss 1985, 16.

¹⁸³ Scheugl 1988.

¹⁸⁴ Ts. time-lapse-kuvaus. Käsite tarkoittaa saman kohteen kuvaamista staattisesta kuvakulmasta yhden kuvaruudun otoksina, tavanomaista kuvausta selvästi pidemmällä ajan intervallilla. Tällöin syntyy

tehnyt kehityksen onnistumisesta toivottoman epätodennäköistä.¹⁸⁵ Kehitys on kuitenkin onnistunut ja käytetty filmi antaa elokuvalla ainutlaatuisen epärealistisen ja aavemaisen värimaailman. Kesän vaihtuminen syksyyn, auringon liike ja ilmaston vaihtelut nopeassa tempossa kertovat, kuinka tarkoin strukturalistisin suunnitelmin kuvattu todellisuus saa elokuvassa aivan uudenlaisen muodon. Se myös muistuttaa, kuinka Kren ei ikinä pyrikään vaikuttamaan kuvaamaansa materiaaliin, vaan ainoastaan sen rajaamiseen, yhdistelyyn ja käsittelyyn. Kren luo kaikille yhteisistä ilmastoon ja vuodenaikoihin liittyvistä elementeistä voimakkaan henkilökohtaisen kokemuksen.



37/8 *Tree Again* (väri)

Lasken kaoottisuutta hipovan levottomuuden ja näennäisen spontaaniuden aktionisti-elokuvien olennaisiksi piirteiksi. Tulemalla joka kerta hieman erilailta havaituksi pyrkivät ne säilyttämään illuusion jatkuvasta spontaanista nykyhetkestä. Deleuzen C.S. Peircen kautta kehittämä merkkiteoria avaa tähän kiinnostavan tulokulman. Siinä nykyhetki näyttäytyy eräänlaisena kaoottisena nollatilana, mistä kaoksen on mahdollisuus järjestyä minkälaisiksi merkeiksi tahansa. Ensimmäisessä vaiheessa [*qualisign*] merkit koostuvat ikonisessa suhteessa kuvattuun. Ne tulevat koetuksi tunteina ja affekteina. Todenperäisyyden vaikutus selittyy tällä tasolla: katsoja havaitsee kuinka elokuvan affektiot syntyvät todellisuudesta itsestään, eivätkä tarvitse juurikaan ohjaajan osallistumista.¹⁸⁶ Krenin tapauksessa – performatiiviseen dokumentaariin rinnastaen – tämä todenperäisyyden vaikutus on usein läsnä, mutta kokemus on samalla paljon monimutkaisempi. Näissä elokuvissa todenperäisyys perinteisessä mielessä alistuu näkökulmalle ja kohtaamiselle, jotka ilmenevät etenkin

illuusio ajan nopeasta kulumisesta.

¹⁸⁵ Hurch 1994, 45.

¹⁸⁶ Marks 2000, 194–199.

Krenin kuvarajauksissa ja -kulmissa. Merkin nollatasolla tallentajan ja tallennetun kohtaaminen ilmenee sen affektiivisten ominaisuuksien koosteena.

Merkin järjestymisen toisessa vaiheessa [*sinsign*] merkkien väliset suhteet hahmottuvat. Toisin sanoen fyysiset tosiasiat ja tilanteet keskinäisine suhteineen tulevat ilmi. Suhde havaitsijaan on indeksinen. Laura U. Marksinkin mukaan tämä vaihe on dokumenttielokuvalla ominainen – dokumenttielokuvat tuovat esiin suhteita todellisten asioiden välillä. Vaihe liittyy myös dokumentin käsitteeseen sisältyvään illusionistiseen käsitykseen tapahtumien tallentumisesta ”sellaisenaan”. Kolmannessa vaiheessa [*legisign*] merkin suhde todellisuuteen on symbolinen. Siihen liittyvät katsojan denotatiiviset miellelyhtymät ja elokuvan avautuminen sen ulkopuoliseen todellisuuteen.¹⁸⁷ Tällä tasolla aktionistien taide välittyy voimakkaimmin, mutta Krenin tapa hajottaa tämän tason merkityksiä nostaa etualalle kaksi ensimmäistä kuvaamaani vaihetta. Näiden vaiheiden kautta elokuvat kuvaavat prosessia, jossa maailma hahmottuu Krenille kaaoksesta odottamattomiksi ja yllättäviksi koosteiksi. Kren ei ole kiinnostunut sitomaan elokuviensa merkityksiä liiaksi, vaan pysyy lähempänä epämääräistä kaaosta väistämällä mahdollisimman paljon kolmannen vaiheen järjestymisiä.

Krenin aktionisti-elokuvien odottamattomuuden kokemukselle olennaisin vaihe on ensimmäinen. Etenkin Günter Brusin aktioita tallentavissa elokuvissa (hidastempoinen *Selbstverstümmelung* pois lukien) Kren pyrkii hajottamaan niiden tarkkaa symbolista rakennetta. Kuvat tulevat nopeina ryöppyinä, jotka vuoroin järjestyvät tunnistettaviksi objekteiksi, vuoroin taas pysyvät muotoutumisen tilassa. Välillä abstraktio ja esittävä lomittuvat ja sekoittuvat samassa kuvassa. Nämä piirteet ilmenevät hyvin alle liittämistäni elokuvan *Ana* kuvaruuduista. Mikään ei kuitenkaan pysähdy tunnistettavaksi objektiksi merkittäväksi aikaa. Nopeaan leikkaukseen yhdistettynä kuvat vyöryvät katsojaa kohti joka kerta hieman eri tavalla, ja tunnistamisen kokemukset vaihtelevat katselukerroittain. Valo säilyttää mahdollisuutensa järjestäytyä kuvassa merkityksiltään ja merkityksettömyyksiltään vaihteleviksi joukoiksi. Otto Mühlin performansseja tallentavissa elokuvissa nopeuden aiheuttaman kaoottisuuden ja odottamattomuuden kokemus on sama, mutta

¹⁸⁷ Ibid.

symbolisella tasolla yllätyksiä tapahtuu toistosta ja johtoihden rajaamisesta johtuen vähemmän.



8/64 Ana.

Krenin aktionisti-elokuvissa kuvattu kaoottinen nykyhetki järjesty ja hajoaa levottomasti eri intensiteetein. Samainen ilmenemisen heiluriliike on yhdistettävissä myös siihen, mikä taho elokuvassa on etualalla: Kren vai aktionistit, elokuva itse vai sen välittämä tapahtuma? Eniten huomiota saa Krenin ilmaisu. Välillä aktionistien eleet saavat tilaa, mutta lopulta näiden eleidenkin valinnasta ja niiden näyttämisen kestosta on vastuussa Kren. Kuitenkaan elokuvia ei olisi olemassa ilman aktionistien esityksiä. Krenin ja aktionistien väliset kohtaamiset näyttäytyvät samanlaisessa heilurimaisessa liikkeessä. Välillä korostuu tapahtuman ja kohtaamisen läsnäolo, välillä taas Krenin tekemät rajaukset. Kren kuitenkin pyrkii säilyttämään elokuvissaan aktionistien performanssien odottamattomuutta – illuusiota siitä että mitä hyvänsä voi tapahtua ja pyrkimystä sitä kautta ravistaa ja muuttaa ihmisten maailmasuhteita. Vaikka esitystilanteissa aktionisteilla itsellään olisi tiedossa mitä tulee tapahtumaan, on aktioiden sisältö yleisölle aina odottamaton kokemus. Yleisö joutuu jakamaan aktionistien kanssa pienen tilan, johon aktion toteuttajien ruumiit epämääräisesti ja sotkuisesti sulautuvat. Aktiolla luodaan näin jatkuvan tulemisen, spontaaniuden ja muutoksen tila. Tähän totutusta erilaiseen odottamattomaan maailmaan katsoja pakotetaan läsnäolollaan osallistumaan.

Elokuvassa odottamattomuus voi saada elävää tapahtumaa rikkaampiakin muotoja. Tähän vaikuttaa erityisesti Krenin kuvarajaus. Keskittämällä huomionsa tasaisesti kokonaisuuksien ja yksityiskohtien välillä Kren tuo elokuviinsa paljon materiaalia, jota on edelliseen viitaten vaikeaa hahmottaa. Elävässä tilanteessa tapahtuman seuraamista rajaa pitkälti keskittyminen esiintyjiin ja heidän toimintaansa. Krenin elokuvissa huomio kiinnittyy lähemmin aktioiden usein epämääräisinä pysyviin materiaaleihin ja niiden välisiin rajoihin. Etualalle nousevat itse materiaalit, kun performansseissa niiden lähestymistä rajoittaa toiminnan tason seuraaminen ja materiaalien tarkempi tunnistaminen ja eritteleminen. Kuvarajausten odottamattomuutta ja epämääräisyyttä elokuvissa lisäävät osaltaan myös Krenin odottamattomasti vaihtuva sijainti aktioon nähden. Kuvakulmat vaihtelevat jatkuvasti ja katsojan on vaikea seurata sijaintiaan niihin nähden. Ruumiiden ja tilan hahmotus eheinä kokonaisuuksina on mahdotonta. Kuvien yhdistely vaikeuttaa tilannetta entisestään, mutta jo otosten tasolla ilmenee kuinka keskeisessä osassa rajaamistapahtuma on tallenteessa.

Mediatutkija Mary Ann Doane lähestyy teoksessaan *The Emergence of Cinematic Time* kontingenssia monesta suunnasta osana laajempaa ajan tallentamista käsittelevää problematiikkaa. Erityisesti Doane kokee kontingenssin nykyisyyden epäjatkuvuuteen liittyvänä. Nykyhetkeä leimaa hallitsematon määrä erilaisia jatkuvuuksia, joiden yhdistymisiä usein leimaa odottamattomuuden kokemus. Doanen Peirce-tulkinnan mukaan nykyisyys rikkoo ajan virran jatkuvuuden. Epäjatkuvuus sisältää lupauksen jostain tämän ulkopuolella. Nykyisyyden viehätyksellä piilee sen avoimuudessa kaikelle mahdolliselle.¹⁸⁸ Nykyhetki on vielä merkityksen ulkopuolella¹⁸⁹ – Deleuzen Peirce-tulkintaan verraten merkin järjestymisen nollatilassa. Doanen käsitykseen katkoksesta ja epäjatkuvuudesta taas vertautuvat niin Deleuzen kuin Phelaninkin käsitykset muutoksesta.

Doane näkee kontingenssin elokuvalla keskeisenä problematiikkana. Siihen on välineen alusta saakka suhtauduttu sekä uhkana, että rikkautena. Tämä johtuu sen hankalasta suhteesta merkitystä kohtaan.¹⁹⁰ Kuvattuun liittyy aina ääretön määrä hallitsematonta ja odottamatonta kontingenttia ainesta. Doane näkee tallentamiselle

¹⁸⁸ Doane 2002, 106–107.

¹⁸⁹ Doane 2002, 208.

¹⁹⁰ Ibid., 169.

perustavana tavoitteena kontingenssin vähentämisen erilaisten rajausten kautta.¹⁹¹ Etenkin tapahtumallisuus rajaa elokuvan kontingenssia – se valjastaa hallitsemattoman aineksen omaan struktuuriinsa. Vaikka kaikkea odottamatonta ainesta ei kuvasta pystytäkään poistamaan, saadaan merkittävä osa siitä valjastettua tapahtuman merkityksen alaisuuteen. Rajaamisen prosessissa odottamaton saa konstruktio-olonteon; syntyneessä asetelmassa konstruktio ja kontingentti ymmärretään toisilleen vastakkaisina. Doane kuitenkin muistuttaa Thomas Elsaesserin kautta, kuinka kontingenssia rajataan elokuvassa aina. Tallentamiseen liittyy aina monenlaista rajausta ja ajallisuuden tiivistämistä. Pelkästään kameran asemointi sisältää rajauksen tapahtumallisuuden suuntaan.¹⁹²

Itse tapahtumalle ylimääräinen kontingentti aines näyttäytyy usein ”nolona”.¹⁹³ Elokuvan *Sinus Beta* tahaton kömpelyys toimii hyvänä esimerkkinä tästä. Kren antaa kaikkien hienovaraisimpienkin liikkeiden ilmetä hidastempoisista otoksista. Muissa elokuvissaan hän taas rajaa liikkeet niin ahtaalle, ettei otoksiin juuri mahdu ylimääräistä. Ernst Schmidt jr:n mukaan Kren onkin muissa teoksissaan ohittanut aktionistien performansseja leimanneen hidastempoisuuden sekä puuduttavan toiston.¹⁹⁴ Kuitenkin vain rajauksen lähtökohdasta Krenin elokuvissa kontingentti aines on erityisen niukkaa. Aktionistien epämääräinen ja odottamaton kuvasto tuo elokuvaan niiden nopean temmon, epäselvien kuvarajausten ja sotkuisten filmivalintojen kanssa edellä kuvatun kaoottisen ulottuvuuden. Tämä ulottuvuus ahtaa kuvat täyteen monimerkityksellisyyttä, mikä näyttäytyy yhä uudestaan ja uudestaan erilaisissa merkitysulottuvuuksissa. Aktionistien estetiikkaa jatkaen Krenin rajaama tapahtuma vuotaa jatkuvasti omien rajojensa ulkopuolelle. Krenin ja aktionistien kohtaaminen merkityksellistyy tässä ainutkertaisessa hahmottomuuksien ja rajausten yhdistelmässä.

Kuvaamaani kohtamiseen liittyvä odottamattomuuden kokemus kiinnittyy Doanen mukaan tallenteen indeksisyyteen. Kontingenssissa hänen mukaansa viehättää nimenomaan sen peittelemätön yhteys menneisyyteen. Sen kautta menneisyys vuotaa rajausten ohitse nykyisyyteen.¹⁹⁵ Edellä kyseenalaistin käsitystä dokumentin

¹⁹¹ Ibid., 23.

¹⁹² Ibid., 144; 169–171.

¹⁹³ Ibid., 144.

¹⁹⁴ Schmidt jr 2001 (1985), 236.

¹⁹⁵ Doane 2002, 107.

mahdollisimman puhtaasta välittävyydestä suhteessa tallennettuihin tapahtumiin. Rajauksella odottamatonta voidaan muokata jossain määrin hallittavammaksi. Tallentamisen teknologinen ulottuvuus kuitenkin tuo esiin kontingenssin kiinnittymisen elokuvaan perustavalla tasolla. Doanen mukaan modernit tallentamisen teknologiat ovat vapauttaneet taiteilijan vastuusta suhteesta kohteen ja kuvan vastaavuuteen. Teknologian ymmärtäänsä tallentavan ajan häiritsemättömänä ja avoinna kaikelle sen tallentamassa nykyhetkessä tapahtuvalle odottamattomalle ja epävarmalle.¹⁹⁶ Elokuvan arkiymmärrykseen sisältyy odotus todellisuuden täydellisestä tallentamisesta. Kokemuksen ytimessä on välineen kyky representoida kontingenssia.

Samalla elokuvan välineelliseenkin tasoon liittyy kontingenssia vähentävä piirre. Elokuva redusoi kaiken ”kuvattavaksi” ja kaappaa kuvaamansa ilmiön erilleen ainutlaatuisesta sijainnistaan ajassa ja paikassa. Tässä prosessissa todellisuus redusoituu sarjaksi valokuvia. Doane vertaa tätä kautta elokuvaa statistiikkaan. Yhtäläillä vertaus voidaan kohdistaa edellisissä luvuissa esille tuomiini osiaan tasapäistäviin informaatiojärjestelmiin sekä historiankirjoitukseen. Statistiikassa numeerinen järjestelmä pyrkii tuomaan erilaiset ilmiöt keskenään vertailtavaksi, jolloin niiden yksilöllisyys ja kontingenssi katoaa.¹⁹⁷ Krenillä statistiikka vertautuu voimakkaasti hänen leikkausmetodeihinsa, joissa otokset rinnastuvat toisiinsa muodollisten piirteidensä kautta. Yksilölliset merkitykset, kuten aktionistien eleilleen antama symboliikka on toissijaista. Samalla muodollinen rajaus ja järjestyksen monimutkainen logiikka vähentävät käsitellyn tapahtuman odottamattomuutta. Doanen mukaan leikkaus rajaa pois otoksen välittömyyttä tuomalla esiin elokuvallisen ajan alistumisen muokkaamiselle.¹⁹⁸

Yhteen vetäen elokuvat siis sekä representoivat että rajaavat pois odottamatonta; kaikesta rajauksesta huolimatta itse kontingentti aines säilyy epäsystemaattisena.¹⁹⁹ Niinpä elokuvaan liittyy aina jotakin odottamatonta ainesta. Aktionistit pyrkivät mahdollisimman suureen todenperäisyyteen, mikä heidän näkemyksessään tarkoittaa aktioiden tallentamista ”sellaisinaan” kaikkine odottamattomuuksineen. Heidän näkemyksensä jakaa kokemuksen elokuvasta

¹⁹⁶ Ibid., 22.

¹⁹⁷ Ibid., 130.

¹⁹⁸ Ibid., 217–218.

todellisuutta suoraan tallentavana välineenä. Samalla he kuitenkin jakavat käsityksen tallennetun hetken menettämisestä. Tallennettu kadottaa automaattisesti nykyisyytensä ja arkistoituu osaksi menneisyyttä. Osana menneisyyttä tallenne on aktionistien maailmankatsomuksen mukaan irrotettavissa alkuperäisistä tavoitteistaan ja merkityksistään. Krenin kautta tämä ilmenee jo hänen tyyliään dokumentaariin lähentävissä piirteissä. Doanen mukaan odottamattomuuden kiinnittymisellä nykyisyyteen on kuitenkin tilannetta yksinkertaistava vaikutus. Myös arkistoidusta aineksesta, vaikkakaan ei enää alkuperäisessä materiaalisessa olomuodossaan, tulee kokemus sen kokijan nykyisyydessä.²⁰⁰ Kreninkin elokuvissa viime kädessä katsoja on vastuussa tulkinnastaan ja suhteestaan katsomaansa. Krenin teokset kuitenkin onnistuvat erityisellä tavalla rohkaisemaan katsojaa muuttamaan asemaansa ja huomionsa kiinnittämistä katselukertojen toistossa.

¹⁹⁹ Ibid., 230.

²⁰⁰ Ibid., 23.

5 LOPUKSI



22/71 Auf Der Pfaueninsel

Olen edellä avannut Kurt Krenin ja aktionistien tallennuskäsityksiä ja niiden kohtaamista. Tämän kohtaamisen kautta tapahtuma ja tallenne ovat näyttäytyneet monella tapaa toisiinsa kietoutuneena. Kirjoitusprosessi on ollut antoisa: Krenin ja aktionistien kohtaamisen purkaminen on avannut odottamaani laajemman sarjan ajatuskulkuja. Samalla niiden käsitteleminen selkeänä kokonaisuutena on ollut suuri haaste. Tutkielman rakenteena toimineet käsiteparit ovat toimineet hyvin paitsi lähtökohtana, myös esille tulleita ajatuskulkuja yhdistävinä konteksteina. Tutkielmani lopuksi vedän vielä yhteen Krenin elokuvien dokumentaarisuuden erityisyyttä. Rakennan yhteenvetoni elokuvan *22/71 Auf Der Pfaueninsel*²⁰¹ ympärille.

Alkuteksteissä ”Perhe-elokuvaksi” nimetty *Auf Der Pfaueninsel* jää usein huomiotta, eikä sitä yleensä lasketa enää Krenin aktionisti-elokuvien joukkoon kuuluvaksi, vaikka elokuvassa seurataankin Günter Brusia. Elokuvassa Brusin seurue on matkalla ”riikinkukkosaarella”. Ympäristö, linnut sekä (yli puolet elokuvan kestosta kattavissa) alkuteksteissä tarkkaan nimetty seurue jäävät kuvaamatta tai pysyvät tunnistamattomina taustalla. Kren on tiivistänyt matkakertomuksen vain muutamaan otokseen Brusin suorittamista epämääräisistä toiminnoista. Nämä otokset ovat tavun ”brus” rajaaminen bussin kyljen tekstistä, jalkaterän katukiven koloon työntäminen, kameran horjahtaminen sekä Brusin horjahtaminen. Elokuva on esimerkillinen huono kotielokuva jo aiheensa ja kuvamateriaalinsa puolesta. Samalla se

²⁰¹ Suom. ”Riikinkukkosaarella”.

on kiinnostava teos nimenomaan epämääräisyydessään. *Auf Der Pfaueninsel* pystyy kiteyttämään monta Krenin tyylille ja dokumentaarisuudelle tyypillistä piirrettä.

Ensinnäkin sen havainnollistaman huonon kotielokuvan käsite kuvaa hyvin Krenin luonnetta tallentajana. Sen mukaan kuvamateriaalin valinnassa Kreniä kiinnostavat eniten epäolennaisuudet ja epäselvyydet, joista usein viimeistään uuteen yhteyteen leikatessa paljastuu kiinnostavia yksityiskohtia. Kuvauksessa valintaprosessi on läsnä Krenin kameran harhailussa. Huonon kotielokuvan dokumentaarisuuden on siis löydyttävä jostakin muualta kuin itse tallennetun kuvamateriaalin merkityksestä. Kren ei rajaa tapahtumasta sitä parhaiten kiteyttäviä hetkiä, eikä myöskään korosta valinnoillaan omaa argumenttiaan (joitakin myöhemmän tuotannon poikkeuksia lukuun ottamatta). Huonon kotielokuvan dokumentaarisuus sijoittuu sen nykyhetkiin.

Itse kuvatun illusionistinen sisältö on toissijaista. Olennaista ei tällöin ole se, missä Brus on joskus ollut, vaan se mitä tapahtuu siinä hetkessä kun Kren käynnistää tämän edessä huonolaatuisella filminpätkällä ladatun kameransa. Keskiöön nousee vuorovaikutus. Kuvaushetkessä tämä ilmenee avoimena leikkinä, jossa Kren kuvaa ja Brus puuhailee jotain. Kuvamateriaalissa vuorovaikutus sekä kuvauksen toiminnallisuus ilmenevät hyvin kuvaparissa, jossa Brusin horjahdus seuraa kameran horjahdusta. Katsomiskokemuksessa Krenin elokuvat korostavat muuttuvaa nykyhetkeä myös korostuneen materiaalisuutensa sekä katselukokemusten välisten variaatioiden kautta. Tätä odottamattomuutta ilmentävät erityisesti Krenin nopeatempoisesti leikatut elokuvat. Tätä kautta Krenin elokuvien dokumentaarisuus liittyy nykyhetken avoimeen, vuorovaikutteiseen ja hahmottoman rajaa hipovaan tasoon. Niiden dokumentaarisuus ei saa merkitystään illusionismista, vaan päinvastoin kuvaushetken ja filmiobjektin korostamisesta.

Toinen Krenin dokumentaarisuudelle merkittävä piirre on hänen tapansa leikata elokuvia, minkä juuret ovat johdettavissa strukturalismiin sekä Krenin vähävaraiseen ja säästeliääseen elämäntapaan. *Auf Der Pfaueninselissa* leikkaus on poikkeuksellisen minimalistista, mutta tehokasta. Brusin eleiden epämääräisyys, niiden omituinen rajaus ja vähäisten kohtausten nopea yhteen leikkaaminen ilmenevät koomisena kokonaisuutena. Elokuvassa on niin vähän tarttumapintaa, että se kannustaa katsojaa syventymään erityisen voimakkaasti siihen mitä on tarjolla. Esimerkiksi Brusin

jalan asettaminen katukiven koloon toimii lähtökohtana laajalle aktionistien materiaalisuuskäsityksiä tiivistävälle symboliikalle.

Auf Der Pfaueninsel dokumentaarisuus on ennen kaikkea olemassaolevan kuvamateriaalin ja siinä ilmenevän kohtaamisen dokumentaarisuutta. Sekä leikkaus että Krenin tapa korostaa filmin materiaalista luonnetta korostavat elokuvan välitöntä materiaalista läsnäoloa. Samalla leikkaus kuitenkin luo myös abstraktimman tason tämän materiaallisen tason rinnalle. Järjestelmällisyytensä kautta Krenin leikkaus korostaa elokuvien matemaattista luonnetta. Yksittäisistä otoksista tulee tässä järjestelmässä jopa informaation pienimpään yksikköön, binaarikoodiin, verrattavaa dataa. Tätä kautta ne saavat merkityksensä vasta kokonaisuudessa. Tämä kokonaisuus ei noudata elokuvan perinteistä jatkuvuutta korostavaa ja illusionistista logiikkaa. Sen sijaan Kren luo oman erilaisten jatkuvuuksien kietoutumisten järjestelmän. Järjestyksen korostuminen nostaa dokumentaarin subjektiivisen näkökulman merkityksen etualalle. Dokumentaarisuus on aina riippuvainen subjektiivisesta väliaikaisesta ja katoavasta suhteesta kuvattuun ilmiöön. Huomio korostaa lopulta dokumentaarisuuden kiinnittymistä materiaalisuuteen, vaikka se saa merkityksensä abstraktion kautta. Abstraktiollakin on materiaallinen lähtökohtansa.

Krenin elokuvien abstraktiota lisäävien tyylillisten piirteiden kautta jää filmille piirtyvän kohtaamisen merkitys usein avoimeksi. Katsojan on mahdollista tulkita elokuvaa joka kerta eri tavalla. Tässä yhteydessä myös kuvamateriaalin indeksiset tasot voivat tulla merkityksellisiksi. Krenin dokumentaarisuuteen kuuluu heilurimainen liike epäselvän ja esittävän kuvamateriaalin välillä. Tapauksittain elokuva voi toimia dokumentaarina Brusista, Krenistä, heidän yhteistyöstään, pelkästä kuvatusta hetkestä tai sen hahmottomuuksista. Krenin teokset ovat avoimia dokumentaarisuuden kontekstisidonaisuudelle. Elokuvat korostavat, kuinka niiden dokumentaarisuus ei kiinnity mihinkään tiettyyn tasoon, vaan on jatkuvassa liikkeessä. Krenin dokumentaarisuus on jatkumossa Krenin ja aktionistien materiaalisuuteen nähden. Elokuvissa materiaalisuuteen kiinnittyvä dokumentaarisuus on kaikkeen materiaaliin verraten jatkuvassa muutoksessa.

Konkreettisimmin *Auf Der Pfaueninsel* dokumentaarisuus ulottuu Brusin ja Krenin kohtaamiseen. Rakeisella filmillä Brusin suorittamat kömpelöt ”taidetta ja arkitodellisuutta yhdistävät” toiminnot tuovat esiin aktionistien ilmaisua piristävän

itseironisen tason. Lisäksi *Auf Der Pfaueninsel* murtaa melko yhtenäiseksi muodostunutta käsitystä Brusin tyylistä. Muissa elokuvissa Brus on äärimmäisen vakava ja suunnitelmallinen, mutta *Auf Der Pfaueninselissä* hän paljastaa spontaanin ja humoristisen puolensa. Jännitteessä korostuu kaiken käytännön aktioon liittyvä joustavuus verrattuna materiaaliaktioiden monumentaalisuuteen. Käsitys Brusin yhtenäisestä tyylistä on syntynyt jokseenkin ohjelmallisen aktioiden sarjan kautta. Brus on suunnitellut ne tallennettaviksi, ja sitä kautta pystynyt karsimaan taiteilijakuvaansa liittyvää odottamattomuutta. Sen sijaan satunnaisen tuntuinen kohtaaminen Krenin kameran kanssa luo säröjä tähän taiteilijakuvaan. Lähtökohtaisesti *Auf Der Pfaueninsel* näyttäytyy kotielokuvana, jolloin sitä voitaisiinkin tarkastella kuvauksena Brusista taiteilijakuvansa ulkopuolella. Kuitenkin aktionistien katsomus taiteen ja arjen suhteesta asettaa Brusin toiminnan toiseen kontekstiin. Elokuva voi lähestyä parodisena aktiona Brusin olemuksesta performansitaiteilijana sekä kaiken käytännön aktiosta.

Samalla se toimii kurkistusaukkona Krenin ja aktionistien suhteeseen paitsi työtovereina, myös ystävinä. Tutkielmassani olen kuvannut osapuolia vastakkainasettelun sävyttämänä – todellisuudessa suhde on kuitenkin ollut moniulotteisempi. *Auf Der Pfaueninsel* eroaa muista aktionistielokuvista etualalla olevan vuorovaikutteisuutensa vuoksi. Muissa aktionistielokuvissa vuorovaikutus on hienovaraisempaa. *Auf Der Pfaueninselissa* kiteytyy hyvin Krenin ja aktionistien taiteiden toisiinsa kietoutuminen. Elokuvasa Brusin toiminta muodostuu suhteessa Krenin kuvaukseen. Vastavuoroisesti hän piirtää ensimmäisessä otoksessa nimensä filmille ja muodostaa sen pääasialliset kiinnekohdat eleillään. Elokuva ei olisi olemassa ilman hänen läsnäoloaan. Kren ja Brus luovat yhdessä sitä todellisuutta, jonka Krenin kamera tallentaa.

LÄHTEET

Elokuvat

Kren, Kurt (ohjaus, kuvaus, leikkaus ja tuottaja):

1/57 Versuch mit Synthetischem Ton. MV, 1:23 min. Itävalta 1957.

3/60 Bäume im Herbst. MV, 5:03 min. Itävalta 1960.

5/62 Fenstergucker, Abfall etc. MV, 4:48 min. Itävalta 1962.

6/64 Mama und Papa. Väri, 3:57 min. Itävalta 1964.

7/64 Leda mit dem Schwan. Väri, 2:56 min. Itävalta 1964.

8/64 Ana. MV, 2:40 min. Itävalta 1964.

9/64 O tannenbaum. Väri, 2:56 min. Itävalta 1964.

10/65 Selbstverstümmelung. MV, 5:19 min. Itävalta 1965.

10B/65 Silber-Aktion Brus. MV, 2:34 min. Itävalta 1965.

10C/65 Brus wünscht euch seine Weihnachten. MV, 2:56 min. Itävalta 1965.

11/65 Bild Helga Philipp. MV, 2:29 min. Itävalta 1965.

13/67 Sinus Beta. MV, 5:58 min. Itävalta 1967.

12/66 Cosinus Alpha. Väri, 9:16 min. Itävalta 1966.

16/67 20. September. MV, 6:53 min. Itävalta 1967.

22/71 Auf Der Pfaueninsel. MV, 1:21 min. Itävalta 1971.

37/78 Tree again. Väri, 3:46 min. USA 1978.

Mühl, Otto: *Scheisskerl.* Väri, 12min. Ohjaus, kuvaus, leikkaus ja tuottaja: Mühl. Itävalta 1969.

Scheugl, Hans: *Keine Donau. Kurt Kren und seine Filme.* Väri, 55 min. Ohjaus ja käsikirjoitus: Scheugl. Kuvaus: Paul Yeager. Leikkaus: Herbert Baumgartner. Tuottaja: ORF & Interspot Film Wien. Itävalta 1988.

Schmidt, Ernst jr: *Bodybuilding.* Väri, 9 min. Itävalta 1965–66.

Kirjallisuus

Anker, Steve (toim.): *Austrian Avant-garde Cinema*. Sixpack Film, Wien 1994.

Anker, Steve: "Getting Under the Skin. An Introduction". Teoksessa Anker, Steve (toim.) *Austrian Avant-garde Cinema*. Sixpack Film, Wien 1994. S. 5–10.

Aumont, Jacques: "Le cinéma comme acte de théorie. Notes sur l'oeuvre de Kurt Kren". *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*. Printemps 1997. S. 93–107.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in Mediatized Culture*. Routledge, New York 1999. PAJ: A Journal of Performance and Art 28.3 (2006). Elektroninen aineisto: http://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal/v028/28.3auslander.html (tarkastettu 1.2.2008).

Bilda, Linda (toim.): *Ernst Schmidt Jr. Drehen Sie Filme, Aber Keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987*. Seession & Triton Verlag, Wien 2001.

Brakhage, Stan: "The Seen" (1974). Teoksessa *Essential Brakhage*. McPherson & Company, New York 2001. S. 154–173.

Brus, Günter: "Destruction in Art Symposium" (1966). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 45.

Brus, Günter: "Remark on Vienna Walk" (1965). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 33.

Brus, Günter & Mühl, Otto: "Second Total Action, Text of Invitation" (1966). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 41.

Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, Lontoo & New York 2000.

Chion, Michel: *Audio Vision: Sound on Screen* (Alk. L'Audio-Vision, 1990). Käännös Claudia Gorbman. Columbia University Press, New York 1994.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: *Mitä filosofia on?* (Alk. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991). Käännös Leevi Lehto. Gaudeamus, Tampere 1993.

Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Harvard University Press, Lontoo 2002.

Dwoskin, Stephen: *Film is: The international Free Cinema* (1975). The Overlook Press, New York 1985.

Gere, Charlie: *Digitaalinen kulttuuri* (Alk. *Digital Culture*, 2002). Käännös Raine Koskimaa ja työryhmä. Faros/Eetos, Turku 2006.

Gerstein, David & Levi Strauss, David: "Kurt Kren Interview". *Cinematograph. A Journal of San Francisco Cinematheque*, Vol. 1, 1985. S. 14–17.

Gidal, Peter: *Materialist Film*. Routledge, New York 1989.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979). Thames and Hudson, Lontoo 1988.

Green, Malcolm (toim.): *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Atlas Press, Lontoo 1999.

Green, Malcolm: "Introduction". Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 9–21.

Grossman, Andrew: "An Actionist Begins to Sing. An Interview with Otto Mühl, September 4, 2002". Bright Lights Film Journal No. 38. Elektroninen aineisto: <http://www.brightlightsfilm.com/38/muhl1.htm> (tarkastettu 1.2.2008).

Hautamäki, Irmeli: *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Gaudeamus, Helsinki 2003.

Hongisto, Iiona: "Dokumentaarisuus. Todellisuuden tallentamisesta todellisuuden kohtaamiseen". Teoksessa Ridell, Seija; Sihvonen, Tanja; Väliaho, Pasi (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Vastapaino, Tampere 2006. S. 47–68.

Hongisto, Iiona: "Maya Derenin tekijyyden kuvat. Taktikat, strategiat, ilmentymät". Teoksessa Kontturi, Katve-Kaisa & Elfving, Taru (toim.) *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 32, Helsinki 2005. S. 95–106.

Hoffman, Jens & Jonas Joan: *Perform*. Thames & Hudson, Lontoo 2005.

Howell, Anthony: *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice* (Alk. 1999). OPA, Amsterdam 2002.

Hurch, Hans: "Kurt Kren". Teoksessa Anker, Steve (toim.) *Austrian Avant-garde Cinema*. Sixpack Film, Wien 1994. S. 45–49.

Jones, Amelia: "'Presence' in absentia. Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal*, Winter 1997.

Kubelka, Peter: "The Theory of Metrical Film" (1978). Teoksessa Sitney, P. Adams (toim.) *The Avant-Garde Film Reader: A Reader of Theory and Criticism*. Anthology Film Archives. New York, 1987.

Le Grice, Malcolm: "Computer Film as Film Art" (1974). Teoksessa Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001. S. 219–233.

Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001.

Le Grice, Malcolm: "Kismet, Protagonism and the Zap Splat Factor" (1993). Teoksessa Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001. S. 243–250.

Le Grice, Malcolm: "Kurt Kren" (1975). Teoksessa Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001. S. 54–64.

Le Grice, Malcolm: "Material, Materiality, Materialism" (1978). Teoksessa Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001. S. 164–171.

Le Grice, Malcolm: "Thoughts on Recent 'Underground' Film" (1972). Teoksessa Le Grice, Malcolm: *Experimental Cinema in the Digital Age*. Cromwell Press, Wiltshire 2001. S. 13–26.

Levi Strauss, David: "Notes on Kren: Cutting through Structural Materialism or, 'Sorry. It had to be done.'" *Cinematograph. A Journal of San Francisco Cinematheque*, Vol. 1, 1985. S. 3–13.

Marks, Laura U.: "Fetishes and Fossils: Notes on Documentary and Materiality". Teoksessa Waldman, Diane & Walker, Janet (toim.) *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press; Minneapolis, Lontoo 1999. S. 224–243.

Marks, Laura U.: "Signs of the Time. Deleuze, Peirce, and the Documentary Image". Teoksessa (Flaxman, Gregory (ed.). *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minneapolis Press; Minneapolis, Lontoo 2000. S. 193–214.

Molderings, Herbert: "Life is No Performance: Performance by Jochen Gerz". Teoksessa Battcock, Gregory & Nickas, Robert (toim.) *The Art of Performance: A Critical Anthology*. E. P. Dutton, New York. S. 166–180.

Mühl, Otto: "Actionism 31.5.99". Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 124–126.

Mühl, Otto: "Material Action 17: O Christmas Tree > Perinetgasse, Vienna, December 1964". Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 90–91.

Mühl, Otto: "Material Action Manifesto" (1968). Ote teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 110.

Mühl, Otto: "Material Actions – Total Actions" (1966). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 96–97.

Mühl, Otto: "Zock Manifesto" (1967). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 99–101.

Mäki, Teemu: ”Performanssi ei ole katoavaa taidetta (Mitä performanssi on? 1. osa)”. Teoksessa *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Like, Helsinki 2005. S. 365–369.

Nichols, Bill: ”Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”. *Critical Inquiry* 27 (summer 2001 (a)). S. 580–610.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001 (b).

Nichols, Bill: ”Performing Documentary”. Teoksessa *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1994. S. 92–106.

Nitsch, Hermann: ”Manifesto the Lamb” (1964). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 140–141.

Nitsch, Hermann: ”The Mysterium Coniunctions” (1970). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 158–159.

Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and Beyond* (1974). Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Palm, Michael: ”Which Way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren”. Teoksessa Scheugl, Hans (toim.): *Ex Underground Kurt Kren*. PVS Verleger, Wien 1996. S.114–129.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance* (1993). Routledge, New York 2001.

Poeschl, Michaela Maria: *Kurt Kren, die Aktions-Filme: Schnitt und Perversion.* Wienin yliopisto, Wien 1999.

Pyhtilä, Marko: *Kansainväliset situationistit - speaktaakkelin kritiikki.* Like, Helsinki 2005.

Ridell, Seija & Väliäho, Pasi: ”Mediatutkimus käsitteiden kudelmanä”. Teoksessa Ridell, Seija; Sihvonen, Tanja; Väliäho, Pasi (toim.) *Mediaa käsittämässä.* Vastapaino, Tampere 2006. S. 7–26.

Rosen, Philip: *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory.* University of Minneapolis Press, Minneapolis 2001.

Rosen, Philip: ”Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”. Teoksessa Renov, Michael (toim.) *Theorizing Documentary.* Routledge, New York 1993. S. 58–89.

Rosenberg, Harold: ”Collective, Ideological, Combative” (1967). Teoksessa Hess, Thomas B. & Ashbery John (ed.) *Avant-Garde Art.* Collier-MacMillan Ltd., Lontoo 1968.

Sarris, Andrew: ”The Auteur Theory Revisited” (1977). Teoksessa Wexman, Victoria Wright (toim.) *Film and Authorship.* Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey & Lontoo, 2003. S. 21–29.

Schwarzogler, Rudolf: ”Selected Theoretical Texts VII” (1967–68). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzogler Writings of the Vienna Actionists.* Käännös Malcolm Green. Atlas Press, Lontoo 1999. S. 203–204.

Schmidt, Ernst jr.: ”Der österreichische Avantgarde- und Undergroundfilm” (1982). Teoksessa Bilda, Linda (toim.) *Ernst Schmidt Jr. Drehen Sie Filme, Aber Keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987*. Seccession & Triton Verlag, Wien 2001. S. 209–227.

Schmidt, Ernst jr.: ”Kurt Kren und der strukturalistische Film” (1985). Teoksessa Bilda, Linda (toim.) *Ernst Schmidt Jr. Drehen Sie Filme, Aber Keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987*. Seccession & Triton Verlag, Wien 2001. S. 229–243.

Schmidt, Ernst jr.: ”Nacktheit im Film – Perversion und Antiperversion” (1988). Teoksessa Bilda, Linda (toim.) *Ernst Schmidt Jr. Drehen Sie Filme, Aber Keine Filme! Filme und Filmtheorie 1964-1987*. Seccession & Triton Verlag, Wien 2001. S. 261–263.

Sederholm, Helena: ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen”. Teoksessa Bonsdorff, Pauline von & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 2002. S.76–106.

Sederholm, Helena: *Starting to Play with Arts Education. Study of Ways to Approach Experimental and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylän yliopisto 1998.

Sederholm, Helena: *Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnyistä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylän yliopiston Ylioppilaskunta, Jyväskylä 1994.

Sihvonen, Jukka: ”Halu”. Teoksessa Ridell, Seija; Sihvonen, Tanja; Väliäho, Pasi (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Vastapaino, Tampere 2006. S. 69–90.

Sitney, P. Adams: ”Structural Film” (1970). Teoksessa Sitney, P. Adams (toim.). *Film Culture Reader*. First Cooper Square Press, New York 2000.

Small, Edward S. & Anderson, Joseph: ”What’s in a Flicker Film?” *Communication Monographs*, Volume 43, March 1976. S. 29–34.

Staiger, Janet: "Authorship Approaches". Teoksessa Gerstner, David A. & Staiger (toim.) *Authorship and Film*. Routledge, New York 2003. S.27–57.

Tscherkassky, Peter: "Ikkunasta kurkkijoita, roskia yms." Kurt Krenin haastattelu *Avanto*-festivaalin ohjelmalehdessä 18.–21.11.2004. Käännös *Avanto*-festivaali. S.7.

Tscherkassky, Peter: "The Light of Periphery. A Brief History of Austrian Avant-Garde Cinema". Teoksessa Anker, Steve (toim.) *Austrian Avant-garde Cinema*. Sixpack Film, Wien 1994. S. 11–24.

Tscherkassky, Peter: "Lord of the Frames: Kurt Kren". *Millenium Film Journal* No. 35/36 (Fall 2000). Elektroninen aineisto:
<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ35/KurtKren.htm> (tarkastettu 1.2.2008).

Turim, Maureen Cheryn: *Abstraction in Avantgarde Films*. UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

Virilio, Paul: *Art and Fear* (2000). Käännös Julie Rose. Continuum, Lontoo 2003.

Vähämäki, Jussi: "Muutos filosofian asiana". Teoksessa Taira, Teemu & Väliaho, Pasi (Toim.): *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Eetos, Tampere 2004.

Wexman, Victoria Wright (toim.): *Film and Authorship*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey ja Lontoo 2003.

Wexman, Virginia Wright: "Introduction". Teoksessa Wexman, Victoria Wright (toim.) *Film and Authorship*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey ja Lontoo 2003. S. 1–18.

Sähköposti-haastattelu

Jacques Ambauch. Haastateltu 15.2.2007.

Kuvalähteet

*10B/65 Silber-Aktion Brus.*Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

Elokuvan *6/64 Mama und Papa* leikkaussuunnitelma. Teoksessa Scheugl, Hans (toim.): *Ex Underground Kurt Kren*. PVS Verleger, Wien 1996. S.78.

6/62 Fenstergucker, Abfall etc. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Structural Films* (Index 001). Index, Wien 2004.

8/64 Ana. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

6/64 Mama und Papa. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

13/67 Sinus Beta. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

9/64 O Tannenbaum. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

7/64 Leda mit dem Schwan & 10/65 Selbstverstümmelung. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

7/64 Leda mit dem Schwan. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

Elokuvan *10/65 Selbstverstimmung* leikkaussuunnitelma. Teoksessa Scheugl, Hans (toim.): *Ex Underground Kurt Kren*. PVS Verleger, Wien 1996. S.78.

Vienna Walk (1965). Teoksessa Green, Malcolm (toim.) *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. Atlas Press, Lontoo 1999. S.33.

37/8 Tree Again. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Structural Films* (Index 001). Index, Wien 2004.

8/64 Ana. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Action Films* (Index 002). Index, Wien 2004.

22/71 Auf Der Pfaueninsel. Ote DVD-levyltä *Kurt Kren: Which Way to CA?* (Index 020). Index, Wien 2006.