



A – niin kuin Abramovic, B – niin kuin Black Market..
Performanssin keskeisiä käsitteitä ja estetiikkaa

Tampereen ammattikorkeakoulu
Taiteen koulutusohjelman
opinnäytetyö
Kevät 2007

Helinä Hukkataival

THESIS

SUMMARY

Department Fine Art Programme	Area of specialisation Fine Art
Author Helinä Hukkataival	
Title A – as Abramovic, B – as Black Market.. Aesthetics and Central Concepts in Performance Art.	
Sort of Final Thesis (Written / Project / Portfolio) written	
Date 7.5.2007	Number of pages 18
<p>Summary:</p> <p>A – as Abramovic, B – as Black Market.. Aesthetics and Central Concepts in Performance Art.</p> <p>This thesis discusses special characteristics of performance art and its relationship to theatre. The aesthetics of performance art is studied through the concepts of Modernism, Postmodernism and Grant Kester's Orthopedic Aesthetics. As examples I have used performances of Marina Abramovic, Black Market International, Paul Couillard and some of my own performances..</p> <p>The performances of visual art background and those coming of theatre are today sometimes very similar, but usually there are clear differences: e.g. emphasizing the visual, the concept of role playing and the authenticity of time and place. Studying the aesthetics of performance art through the concepts of modernism and postmodernism places Abramovic to the first category and Black Market to the second in the light of the discussed performances. Kester's orthopedic aesthetics challenges the traditional concept of art, also performance art by introducing new community based practices.</p> <p>The sources used for this thesis are partly from internet, because the possibility to find printed material about contemporary performance art is very limited.</p>	
Material (e.g. audio / video tape, photographs, slides, paintings, statues...) literature, internet sources	
Key words performance art, theatre, aesthetics, modern, postmodern, orthopedic aesthetics,	
Filing Tampere Polytechnic, Art and Media	
Other information	

OPINNÄYTETIIVISTELMÄ

Osasto Kuvataide	Erikoistumisala Kuvataiteilijan AMK-tutkintoa täydentävä
Tekijä Helinä Hukkataival	
Työn nimi A – niin kuin Abramovic, B – niin kuin Black Market.. Performanssin keskeisiä käsitteitä ja estetiikkaa.	
Lopputyön laji kirjallinen	
Työn valmistumisaika 7.5.2007	Sivumäärä 18
Tiivistelmä A – niin kuin Abramovic, B – niin kuin Black Market.. Performanssin keskeisiä käsitteitä ja estetiikkaa. Tutkielma käsittelee performanssitaiteen erityispiirteitä ja suhdetta teatteriin, sekä performanssitaiteen estetiikkaa modernin, postmodernin ja niitä molempia haastavan Grant Kesterin ortopedisen estetiikan käsitteiden kautta. Olen käyttänyt selventävinä esimerkkeinä mm. Marina Abramovicin, Black Market International –ryhmän ja Paul Couillardin performansseja sekä joitakin omia esityksiäni. Kuvataiteen pohjalta syntyvä performanssitaide ja teatterista lähtevä esitystaide ovat joskus hyvinkin lähellä toisiaan, mutta teatterilla ja performanssilla on myös selkeitä eroja kuten visuaalisuuden korostaminen, roolin käsite ja ajan ja paikan autenttisuus. Modernin ja postmodernin estetiikan käsitteiden soveltaminen performanssitaiteilijoiden teoksiin onnistuu helposti, ja Abramovic voidaan sijoittaa teosesimerkkien valossa modernismin ja Black Market postmodernin piiriin. Ortopedinen estetiikka haastaa kokonaan pois perinteisestä taiteilija – yleisö asetelmasta uuteen, yhteisölliseen suuntaan. Tutkielman aineisto on osittain internet- lähteistä, koska varsinkaan viime vuosien performanssitaiteesta ei ole saatavilla kirjallista materiaalia..	
aineisto kirjallisuus, internet- lähteet	
asiasanat performanssitaide, teatteri, esitystaide, estetiikka, moderni, postmoderni, ortopedinen estetiikka	
säilytyspaikka TAMK- taide ja viestintä	
muita tietoja	

A – niin kuin Abramovic, B – niin kuin Black Market..

Performanssin keskeisiä käsitteitä ja estetiikkaa

Helinä Hukkataival
2007

1	Johdanto	1
2	Uusi ilmaisutapa – uusi taidemuoto	2
2.1	Performanssi – teatteri	2
2.2	Performanssin erityispiirteitä	5
3	Estetiikka ja performanssi	8
3.1	Modernismi – analyyttinen estetiikka - universaalit totuudet	8
3.2	Radikaali avantgarde - arjen parantaminen	9
3.3	Pragmatistiset tulkinnat – henkilökohtainen kokemus, valta ja vastuu	10
3.4	Postmoderni – mahdollisuuksien markkinat.	11
3.5	Ortopedinen estetiikka – modernin ja postmodernin kritiikkiä.	13
3.6	Yhteenveto	15
4	Lähteet:	16

A – NIIN KUIN ABRAMOVIC, B – NIIN KUIN BLACK MARKET..

Performanssin keskeisiä käsitteitä ja estetiikkaa

1 Johdanto

”Kun kuulen, että avajaisissa alkaa performanssi, siirryn välittömästi ulos tupakalle, sillä siinä kuitenkin riisutaan”, totesi minulle tuntemattomaksi jäänyt kuvataiteilija näyttelyn avajaisissa Tampereella 1990- luvun alussa. Joitakin vuosia myöhemmin merkittävän suomalaisen kesänäyttelyn kuraattori sanoi, ettei hän tiedä performanssista mitään. Näyttelyssä ei sinä vuonna sitten ollut jo perinteeksi muodostunutta performanssipäivää, eikä sellaista montaa kertaa ole toteutettu myöhemminkään. Performanssitaide on edelleen alue, mistä tiedetään kovin vähän. Siihen perehtyminen vaatii runsaasti omaa aktiivisuutta, aikaa ja vaivaa, kun on mentävä paikalle tietynä aikana, jos jossain on tilaisuus sitä nähdä. Tällainen epämukavuus oli Helsingin Sanomien pääkriitikon mielestä eräänä syynä siihen, että performanssista ei juurikaan kirjoiteta lehdessä. Asiaa koskevaan kysymys esitettiin hänelle Galleria Jangvassa 1998 järjestetyssä, taidekriiikkiä käsittelevässä keskustelutilaisuudessa.

Tässä tutkielmassa esittelen performanssitaiteen perusasioita ja ominaispiirteitä pyrkien selventämään niitä eri taiteilijoiden teosten avulla. Käytän esimerkkeinä mm. Marina Abramovicia ja Black Market International ryhmää. Molemmat ovat tämän hetken eurooppalaisen performanssitaiteen ja myös sen historian tunnetuimpia edustajia ja tekevät esityksensä hyvin eri tavalla. Yritän myös sijoittaa teosesimerkkejäni nykytaiteen diskurssissa akselille moderni – postmoderni.



Paul Couillard 12.4.07
"Sitting with the Mountain"
Photo: Miklos Legrady

2 Uusi ilmaisutapa – uusi taidemuoto

Performanssitaide itsenäisenä ilmaisun muotona on hyväksytty taidemaailmassa vasta 1970-luvulla ja on edelleenkin hyvin marginaalinen alue. *Contemporary* – lehden vuoden 2006 viimeisessä, kokonaan performanssille omistetussa numerossa, performanssiin erikoistunut taidehistorioitsija RoseLee Goldberg kirjoittaa, että performanssitaide on genre, jolla ei ole akatemioita, jolla on vain vähän kritikoita ja hädin tuskin tunnustettu historia (*Contemporary*, Issue 89, 13). Tästä johtuen sitä käsittelevää kirjallisuutta ei ole kovin paljon saatavilla. Varsinkaan Black Market Internationalista en ole löytänyt kirjallista materiaalia, joten joudun turvautumaan paitsi internet lähteisiin, myös omaan kokemukseeni yhden ryhmän jäsenen performanssista syksyllä 2001 Amorph!01 - performanssifestivaalissa Helsingissä sekä eri yhteyksissä kuulemiini kuvauksiin ryhmän toiminnasta. Abramovicia sentään käsitellään yleensä alaan liittyvässä kirjallisuudessa.

Yhdysvalloissa performanssista on kirjoitettu huomattavasti enemmän, mutta siellä alan tutkimus ja opetus, performance studies, liittyy vahvasti teatteriin, eivätkä ne mielestäni kovin paljon ole koskeneet performanssitaideita, jonka RoseLee Goldberg yllä mainitussa artikkelissaan *BeHereNow* määrittelee näin:

” Jos on olemassa performanssitaiteen peukalosääntö, se on tämä: oli kyse pienestä eleestä tai suuresta, vuodesta 1909 tai 1999, Yves Kleinista tai Marina Abramovicista, performanssi on kuvataiteilijan elävä teos, *live work*.” (*Contemporary* 89, 13) (kursiiviteksti kirjoittajan).

2.1 Performanssi – teatteri

Filosofian tohtori Helena Sederholm sanoo kirjassaan *Tämäkö taidetta* (Sederholm 2000, 50), että performanssin ja teatterin asettaminen vastakkain ei ole enää yhtä ilmeistä kuin vielä pari vuosikymmentä sitten. Tästä huolimatta mielestäni performanssin ja teatterin eroavuuksien tutkiminen selvittää helposti performanssitaiteen erityispiirteitä varsinkin, kun sekä kuvataiteilijana, että performanssitaiteilijana hyväksyn täydellisesti yllä esitetyn RoseLee Goldbergin peukalosäännön. Performanssitaide on kuvataidetta, vaikka siihen joskus saattaa sekoittua teatterin piirteitä ja tekijöinä voi olla teatterin ammattilaisia.

Mielestäni selvin ja tärkein yleisesti tunnustettu ero näiden kahden taiteen alueen välillä on autenttisuus - se, että performanssin esittäjä, oli hän pukeutunut miten tahansa, ei ole roolihahmo, vaan on ja esittää vain itseään, ”tai myös itsensä aspekteja” lisää saksalainen kuraattori Elisabeth Jappe kirjassaan *Performance – Ritual - Prozess: Handbuch der Aktionskunst*.

Muita Jappen luetteleamia eroavuuksia ovat seuraavat:

- performanssissa on kyse esiintyjän omasta konseptista, ei toisen käsikirjoittamasta
- performanssi tapahtuu reaaliajassa todellisessa, ei kuvitteellisessa tilassa tai ajassa
- performansseja ei yleensä toisteta. (Jappe, 1993, 53)

Toistosta norjalainen performanssitaiteilija Kurt Johannessen on sanonut jossain yhteydessä, että hän saattaa tehdä saman performanssin enintään viisi kertaa, koska sen jälkeen siitä tulee teatteria. Tämä on mielenkiintoinen toteamus, varsinkin kun teatterin uudet muodot, joista on alettu käyttää nimeä esitys tai esitystaide lähenee kuvataidepohjalta syntyviä performansseja. Amerikkalainen teatterintutkija Marvin Carlson käsittelee tätä aluetta monipuolisesti 2006 suomennetussa kirjassaan *Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*. Esimerkkinä tästä lähentymisestä voisi olla mm. se, että teatterin puolella uusi esitystaide etsii yleisöänsä myös muualta kuin teatterista, kuten Esa Kirkkopellon kokoaman Nälkäteatterin esitys *Toisissa Tiloissa* (2004), joka tapahtui ainakin Kiasmassa, Kampin metroasemalla ja Helsingin pääpostissa.

Performansseja tehdään teatreshallien ja gallerioiden lisäksi nykyisin yhä useammin – myös Suomessa - julkisiin tiloihin kuten ostoskeskuksiin, kirjastoihin, kadulle. Teatterin näyttämö on myös mahdollinen, joskin harvinaisempi tapahtumapaikka. Esimerkiksi Bernin Slachthaus- teatterissa on vuosittain, 1997 alkaen toteutettu kansainvälinen BONE- performanssifestivaali. Kun Marina Abramovic 1993 teki performanssin *Biography*, sen esityspaikka oli Frankfurtin Theater am Turm (esitykset myös Madridissa, Wienissä ja Kasselissa) ja sen uudistettu versio *The Biography Remix*, esitettiin Avignonin teatterifestivaalilla, 2005, myös teatterissa. Ainakin varhaisempaa, *Biography*ä sanotaan eri yhteyksissä teatteriperformanssiksi – ilmeisesti myös siitä syystä, että siinä oli Abramovicin lisäksi muita esiintyjä.

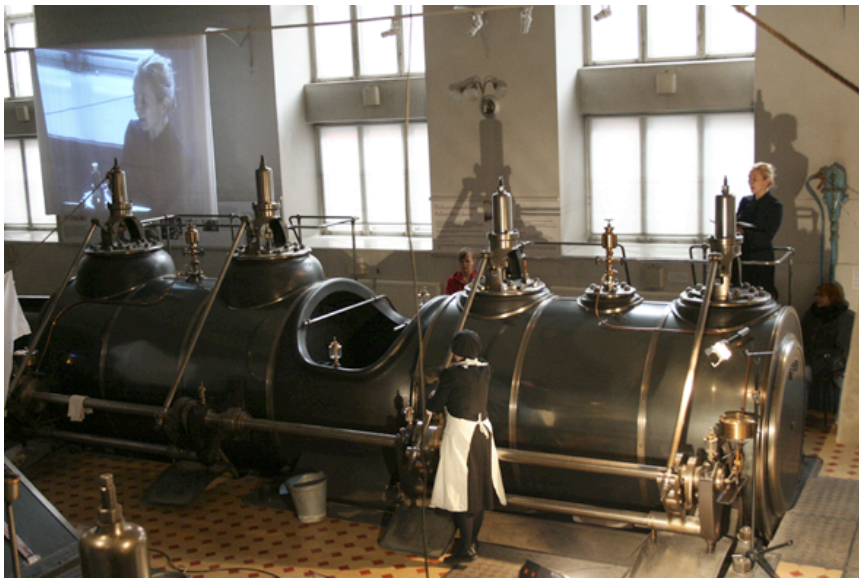
Kun performanssissa on kaksi tai useampia esiintyjä, jolla on siinä oma, etukäteen vain suurin piirtein sovittu tehtävänsä, saattaa esityksen kuluessa syntyä myös teatterinomaista

vuorovaikutusta. Tällainen spontaani, interaktiivinen yhteistyö voi olla joko tavoiteltua, kuten Black Market International –ryhmän monituntisissa esityksissä tai aivan odottamatonta, kuten omassa *Vesi Kiehuu!* projektissani Höyrykonemuseossa, Työväenmuseo Werstaalla, Tampereella 2007.

Vesi kiehuu! oli tunnin mittainen performanssi- ja videoinstallaatio, joka sijoittui Finlaysonin tehtaan höyrykoneen ympärille. Valtava höyrykonehuone oli ollut aikanaan arvonsa tuntevien ammattimiesten hallitsema tila, johon naisilla ei ollut pääsyä.

Installaatiossa ja performanssissa valtasin tilan ns. naisten askareille. Pyyhin pölyjä suuresta höyrykoneesta, lakaisin lattiaita ja keitin sekä pesu- että kahvivettä omilla höyrypannuillani: kattiloilla ja vesipannulla. Pesin pyykkiä ja ripustin sitä kuivumaan. Laulaja Sinikka Törmälä säesti ja kommentoi tekemisiäni resitoimalla vanhaa tekstiä höyrykonehuoneen ”päiväkirjasta” ja Kämpemännän käsikirjasta, missä annettiin ohjeita mm. lattioiden pesuun ja lipeän valmistamiseen pyykinpesua varten..

Performanssin alussa puin päälleni valkoisen esiliinan. Se loi vaikutelman palvelijattaresta ja tummaan leninkiin pukeutunut, ylempänä seissyt laulaja sai silloin väistämättä rouvan roolin. Performanssin edetessä ilman käsikirjoitusta palvelijan ja rouvan roolit vahvistuivat, ja toiminnasta tuli jo lähes teatterinomaista esittämistä, kun tarjoilin keittämäni kahvia pöydän ääreen istuutuneelle ”rouvalle”.



Helinä Hukkataival: Vesi Kiehuu!
performanssi- ja videoinstallaatio 28.10.2007 Tampere, Työväen keskusmuseo
kuva: Merja Tanhua

2.2 Performanssin erityispiirteitä

Saksalainen kulttuuriantropologi, performanssitutkija ja kuraattori Ute Ritschel luettelee esseessään ”*Der Poesie der alltäglichen Kunstperformance*” performanssitaiteelle tyypillisiä piirteitä (Ritschel, 2000, 213). Liitän hänen listaansa käytännön esimerkkejä.

1. Performanssilla on aina jonkinlainen etukäteissuunnitelma siitä mitä tullaan tekemään. Se voi olla tarkkaan mietitty ja etukäteen testattu tai summittainen ja tapahtumatilanteen mukaan elävä.

Tästä esimerkkinä on kanadalainen performanssitaiteilija Paul Couillard, joka nyt parhaillaan tätä kirjoittaessani on keskellä kuukauden mittaista esitystään *Sitting With the Mountain*, Toronton Offthemap Galleriassa. Hän kirjoittaa statementissään: ” Aloitan aina etukäteen tekemäni suunnitelman mukaisesti, mutta usein päätän performanssin kuluessa luopua suunnittelemani toiminnoista, kun tekemisen aikana tarjoutuu jokin ennalta arvaamaton ratkaisun mahdollisuus ja tämä prosessi pakottaa minut kohtaamaan yleisön edessä omat epäilyni, epävarmuuden ja tietämättömyyden alueeni.” (Couillard, 2007).

2. Performanssiesitystä edeltää Ritschelin taiteelliseksi kenttätutkimukseksi nimittämä ideoiden ja materiaalien keruuvaihe.

Tämä voi olla yksinkertaisesti materiaalin keräämistä periaatteella tätähän voisi käyttää, kuten oli tapahtunut Black Marketin viiden päivän mittaista esitystä varten helmikuussa, 2007 Glasgowssa. Ranskalaisen kuraattorin, Sylvie Ferré kuvaa Black Marketin esitystilaan tuotua tarpeistoa: ”Erilaisia esineitä, joita performanssitaiteilijat tulevat käyttämään, on ympäri massiivista tilaa ja kasattuna isolle pöydälle. Ensi silmäyksellä näkee autonromun, vääntyneen polkupyörän ja ruosteisen moottoripyörän, kaksi pyörillä varustettua sänkyä, jättiläismäiset tikkaat, kattorakenteista roikkuvan kiven, kasan maapähkinöitä ja ison kasvihuoneen. Nämä kaikki muodostavat tilaan lavastuksen; eräänlaisen orkestroidun kaaoksen.”(Ferré, 2007)

Kenttätutkimus voi myös olla ideoiden ja keinojen testaamista: mietin, mitä haluan sanoa, ja miten sen sanon, eli miten rakennan esitykseni, kun olen tekemässä performanssin tapahtumaan, jonka nimenä tietystä syystä tällä kerralla on Paratiisipuutarhat.

Pohdiskeluni tätä kevättalvella 2005 löysin lähtökohdan lapsuudestani. Ananas, kuten muutkin eksoottiset hedelmät, oli silloin, sodan jälkeen 1940 – luvulla minulla vain kirjan

kuva ja jos minua olisi silloin, lapsena pyydetty kuvailemaan paratiisia, olisi se ollut paikka missä kasvaa ananaksia, banaaneja ja viinirypäleitä. Päätin siis, että ananas ja sen tarjoileminen on performanssini lähtökohta.

Ajatteluprosessin jälkeen seurasi kokeilua, ja lopulta kuljin ”*Taste of Paradise*” performanssissa syyskuussa 2005 Darmstadtissa pitkin puutarhakaupunginosan katuja ostoskärryä työntäen ja tarjoilin maistiaisparatiisista, ananaspaloja säilykepurkista, sekä ihmisille, että puutarhojen näkyville että näkymättömille olennoille.

3. Performanssi on narratiivi, jolla voi olla henkilökohtaisen kokemuksen yleismaailmallisuuteen viittaavaa, symbolista potentiaalia.

Ritschel puhuu narratiivista, mitä ei pidä ajatella teatterinomaisena juonena. Sen sijaan ”..performanssitaide hylkää usein traditionaalisen lineaarisen narratiivin käyttäen aikaa ja kestoja sen sijaan tuottaakseen uusia jaksotuksen malleja ja rakenteita.” (Allain ja Harvie, 2006, 183). Amerikkalainen Mierle Laderman Ukeles teki 1970-luvun alkupuolella performanssarjan *Kunnossapidon taide*, missä hän mm. kuurasi näyttelytilan lattiaa ja ulkoportaita. Tällä arkisella toiminnalla hän halusi kiinnittää huomiota siihen tavalliseen, mutta näkymättömään työhön, mitä alipalkatut naiset kaikkialla, taidemuseoissakin tekevät. Arkipäiväisestä, kaikille tutusta toiminnasta tuli performanssissa vahvasti vertauskuvallista.

4. Performanssitaide on transformatiivista ja siten tekijänsä identiteettiä rakentavaa. Näin performanssin tapahtumien myötä tekijä voi oppia tuntemaan itsensä syvemmin.

Nuori helsinkiläinen performanssitaiteilija Lauri Luhta totesi haastattelussa ”En välttämättä tajua mitään esityksistäni. Saatan hoksata vasta sitten, kun kuulen palautetta, että ahaa, tästä siinä olikin kysymys.” (Moilanen, 2003).

Marina Abramovic puhuu paljon transformatiivisuudesta. Se on hänelle keskeinen asia alkaen hänen ensimmäisestä performanssistaan *Rythm 10* vuonna 1973, jonka jälkeen hän totesi, että vain yleisön edessä hän pystyi saavuttamaan tämän ekstaattisen tilan. (Kaye 1993, 12). myöhemmin Abramovicille tulee tärkeämmäksi meditatiivinen työskentely, ja hän sanoo: ”.. on tärkeämpää muuttaa ensin itsensä. Työstää itseään.... myöhemmin.... voi tehdä työn vain mielensä voimalla. Voi välittää tiettyjä asioita aivan suoraan, mielestä mieleen.”

Kuusi vuotta sen jälkeen kun Abramovic oli eronnut pitkäaikaisesta paristaan, Ulaysta, performanssi *Biography* oli taiteilijalle puhdistava julkinen rituaali, omien henkilökohtaisten tunteiden transformoimiseksi ja hän selvittää asiaa näin: ” Työskentelyni liittyy aina transformaatioon. ... Performanssi on eräs tapa tehdä tätä työtä tietyillä psykologisilla tasoilla ja sitten siirtyä toisentyypiseen todellisuuteen. Itse asiassa, performanssi on muutosta ja transformaatiota.” (Kaye 1993, 17).

5. Performanssitaiteen olemus on monipuolinen ja epäyhtenäinen, eikä ole yhteisiä kriteerejä sille, millaisin muodoin ja välinein se tulee näkyväksi.

Tästä hyvän esimerkkinä on Abramovicin ja Black Marketin täysin erilainen tapa työskennellä. Kuten RoseLee Goldberg asian ilmaisee: jokainen taiteilija määrittelee itse omat keinonsa ja välineensä, eikä mikään taiteellisen ilmaisun alue ole yhtä rajaton (Goldberg 2003, 214).

Esityksissä voi olla runsaastikin erilaisia elementtejä ääntä, musiikkia, videota jne. ja esitystilalla on luonnollisesti merkittävä osa performanssissa, tila toimii usein myös lähtökohtana.

Ritschelin luettelosta puuttuvat Helena Sederholmin kirjassaan useimmille performansseille yhteisinä piirteinä esittämät: provokatiivisuus, epätavanomaisuus ja jopa tarkoituksellinen hyökkäävyys (Sederholm, 189). Näitä piirteitä sisältävät, yleensä Body Art -kategoriaan sijoittuvat esitykset ovat ymmärrettävästi herättäneet huomiota ja jääneet taiteen historiaan, kuten esimerkiksi Chris Burdenin *Shooting Piece* (1971): siinä taiteilijan pyynnöstä hänen käsivarteensa ammuttiin luoti, Vito Acconcin *Seedbed* (1972): galleriaan rakennetun korotetun lattian alla tapahtunut masturbointi yleisön kävellessä yläpuolella ja Gina Panen *The Conditioning* (1972), missä taiteilija makasi rautavuoteella allaan 15 palavaa kynttilää.

Marina Abramovic:
Seven Easy Pieces 2005:
rekonstruktio Gina Panen aktiosta
The Conditioning 1972

Suomessa tällaiset provokatiiviset esitykset ovat olleet jokseenkin harvinaisia. Jotkut Pentti Otto Koskisen performanssit, kuten *Vesiruusu* (1998), kadulla tapahtunut esitys, missä avustaja virtsasi porttikäytävässä kyykistelevän Koskisen päälle, edustavat tätä kategoriaa.

3 Estetiikka ja performanssi

Koska performanssitaide on 1970-luvulta alkaneen historiansa alusta asti ollut hyvin monimuotoista, siinä ei ole yhtenäisestä esteettistä ajattelutapaa ja performanssin aluetta voidaan tarkastella monistakin taideteoreettisesta lähtökohdasta.

Pyrin tässä sijoittamaan modernin tai postmodernin kontekstiin joitakin performanssitaiteen tunnettuja teoksia ja tekijöitä, kuten Yves Kleinin, Joseph Beuysin, Marina Abramovicin, joka nimittää itseään performanssin isoäidiksi ja Black Market International -ryhmän. Pyrin soveltamaan näihin valitsemiini taiteilijoihin myös Grant H. Kesterin ortopedisen estetiikan käsitettä.

3.1 Modernismi – analyttinen estetiikka - universaalit totuudet

1970 – luvulla, modernistisen ajattelun ollessa kuvataiteessa vielä jokseenkin voimakasta, performanssi yhdistettiin moderniin taiteeseen ja minimalismiin, missä taide hakee omaa ydintään ja hylkää kaiken turhan (Carlson 2004, 200). Kaikki turha tarkoitti silloin ensisijaisesti esittävyuden karsimista, koska taideteoksessa tarinat vievät katsojan ajatukset pois perusasioista, oleellisesta, totuudesta, jota taiteilija teoksellaan etsi. Tämä ajattelu näkyi jo aikanaan jo 1900-luvun alkupuolella mm. futuristeilla, joiden yhtenä pyrkimyksenä oli kuvata liikkeen ideaa, ei niinkään liikkuvaa esinettä. Modernismi etsi universaaleja totuuksia ja uskoi vahvasti löytävänsä ne.

Näitä totuuksia taiteilijat, kuten Yves Klein ja Mark Rothko sitten toivat yleisön nähtäville maalauksissaan ja veistoksissaan ja Klein myös performansseissaan. Rothko julisti jo 1940 luvulla II maailmansodan jälkeen, että maalauksessa figuurista luopuminen on välttämätöntä, jos haluaa kuvata ihmiskunnan traagista tilaa, ja että pinnassa pysyvät muodot tuhoavat illuusion ja paljastavat totuuden (Mann, 1998).

Sekä Rothko että Yves Klein, joka päätyi maalaamaan monokromaattisia pintoja ja pyrki löytämään mahdollisimman täydellisen ilmaisun siniselle, vastasivat täydellisesti modernismin huomattavimman teoreetikon, Clement Greenbergin ajatuksia. Heidän

teoksensa olivat materiaalia, maalia kaksikulotteisella pinnalla ilman tilan illuusiota, ja he pyrkivät maalaamisen teknisesti täydelliseen toteuttamiseen.

Tällaiset teokset ovat tulkittavissa analyttisen estetiikan formalistisin keinoin: ne ovat arjesta erillisiä kokonaisuuksia, joista puhuminen tapahtuu sitä varten luoduilla käsitteillä (Sederholm 2000, 10). Taiteilija itse saattoi kokonaan kieltäytyä puhumasta teostensa merkityksistä, kuten Rothko, joka sanoi:” Hiljaisuus on niin täsmällistä”(Mann, 1998). Marina Abramovicille kokemus Rothkon maalauksista on äärimmäisen voimakas, koska niistä, kuten hän sanoo, on vähennetty niin paljon, että jäljellä on vain lähtökohdan sisin olemus (Kaye1996.19).

On mielenkiintoista, että Abramovic on ajattelultaan ja tekemisensä lähtökohdilta vahvan modernistinen. Jo hänen varhainen siirtymisensä maalaamisesta performanssiin, johtui siitä, että hän kokee esineet esteinä. Abramovicille on tärkeämpää välittää ajatuksen takana oleva puhdas idea, eikä sitä hänen mielestään voi tehdä esineiden, maalaustenkaan kautta (Kaye 1996,17).

Samanlainen kehityksen kaari oli ollut jo Yves Kleinilla, joka siirtyi monokromaattisten teostensa jälkeen näkymättömien maalausten ja tyhjän galleriatilan esittelemiseen ja vuonna 1960 demonstraatioihin, ”..jotka eivät jättäneet työn syntymisprosessista mitään salaisuudeksi, vaan olivat vangittujen hetkien spirituaalisia jälkiä.” Niissä sinisellä värillä itsensä maalanneet alastomat naismallit saivat teokset syntymään taiteilijan seistessä vieressä frakkiin pukeutuneena. Tapahtumaa säesti, myös frakkiasuinen orkesteri, joka soitti Pierre Henryn Monotonista sinfoniaa. (Goldberg 2001.144 -145). Valokuvasta päätellen pariisilaisessa galleriassa *Antropomethries of the Blue Period* teosta 9.3.1960 seuraamassa ollut yleisö oli myös pukeutunut arvokkaasti iltapukuihin. Tämä Yves Kleinin performanssi edustaa selkeästi modernismin formalistista avantgarde-ajattelua, joka tavoittelee jotain arkea suurempaa, immateriaalista totuutta, joka sitten välittyy katsojille taiteen kontekstissa.

3.2 Radikaali avantgarde - arjen parantaminen.

Modernismin sisällä oli toisenlaisiakin näkemyksiä, kuten esimerkiksi Joseph Beuysin ajattelun ja aktioiden radikaali avantgarde. Beuys uskoi, että taiteen tulee muuttaa ihmisten arkipäivää. Hänen aktionsa olivat monimutkaisia rituaaleja, joissa esineillä oli voimakas symboliarvo, kuten hunajalla ja huovalla, jotka alun perin liittyivät hänen omaan hengissä selviytymiseensä II maailmansodassa. 1965 düsseldorfilaisessa galleriassa

Beuys pää hunajalla ja lehtikullalla päällystettynä, ja kuvista päätellen sormi opettavaisesti pystyssä, selitti seinille ripustettuja teoksiaan sylissään olevalle kuolleelle jänikselle, koska "kuolemassakin jäniksellä on enemmän herkkyyttä ja vaistomaista ymmärrystä kuin joillain ihmisillä itsepäisessä rationalismissaan". (Goldberg 2001, 149 - 150).

Beuysilla oli ajatus sosiaalisesta veistoksesta, joka syntyisi taiteilijoiden keskusteluissa tavallisten ihmisten kanssa. Siinä oli tarkoitus muuttaa taiteen käsitettä suppeasta elämän erityisalueesta kaikkia koskevaksi toiminnaksi. Opiskelijoiden kanssa toteutettuna tämä Beuysin ajatuksen radikaalisuus aiheutti lopulta hänen erottamisensa yliopiston opettajan virasta.

3.3 Pragmatistiset tulkinnat – henkilökohtainen kokemus, valta ja vastuu..

Beuysin sosiaalinen veistos edustaa jo ajattelun muutosta modernistisesta yhtenäisestä ja itsenäisestä taideteoksesta pragmatistiseen tulkintaan, jossa teokseen vaikuttaa olennaisesti myös katsomisen tilanne, esimerkiksi katsojan odotukset, tiedot ja mieliala sekä teoksen esityspaikka. Eri ihmiset voivat kokea saman teoksen hyvin eri tavoin. Abramovicin vuonna 2005 rekonstruoimassa seitsemän kuuluisan performanssin sarjassa *Seven Easy Pieces* eräässä niistä, hänen omassa teoksessaan *Lips of Thomas* (1975) oli kohta, missä taiteilija ruoskii itseään, kunnes ei enää tunne kipua. Jossain lukemassani haastattelussa Abramovic kertoi, että eräs naiskatsoja pyysi itkien häntä lopettamaan, kun taas toinen, mieskatsoja kannusti jatkamaan.

Kipu ja oman kehon vahingoittaminen on ollut performanssitaiteessa *Body Artin* keskeinen alue ja siitä on kirjoitettu paljon. Helena Sederholm sanoo: "Kärsimyksen ja kuoleman esittäminen on aina ollut osa länsimaista taidetta. Kehotaiteessa se tuli kuitenkin lähemmäs, konkreettisena ja läsnä olevana. Käsitteet joita tutkitaan, ovat estetiikkaan ja etiikkaan liittyviä." (Sederholm, 2000, 52). Kuten urheilijat, jotka tavoittelevat äärimmäisiä suorituksia, niin kehotaitteessa "Vaaran läsnäolo luodaan teokseen tietyn muodon ja rakenteen avulla: taiteilijat vievät fyysisen ja psyykkisen kontrollin äärimmäisyyksiin – se on taidetta (taitoa), ei elämän sattumanvaraisuutta." sanoo Sederholm ja pohtii myös, voisiko katsoja tällaisen shokeeraavan kokemuksen jälkeen helpommin kohdata lähiomaisen vakavan sairauden aiheuttaman fyysisen kärsimyksen. (Sederholm, 2000, 53).

Kirjoituksessaan *Pain as an image in Performance Art* saksalainen performanssitaiteilija Helge Meyer tuo asiaa käsitellessään esille myös toisenlaisen näkökulman: itsensä

vahingoittamista yleisön edessä voi pitää ylimielisyytenä. Meyer siteeraa englantilaista vammaista taiteilijaa, Anne Whitehurstia, jonka mielestä se, että tervekehoiset taiteilijat vahingoittavat tarkoituksellisesti itseään esityksissään, on omien halujen ja oikkujen hillitsemätöntä tyydyttämistä. (Meyer, 2007).

Lahden taideinstituutin opiskelijat pohtivat keskustelussaan performanssitaiteen kurssilla huhtikuussa 2007 katsojan vastuuta sellaisessa performanssissa missä esiintyjä vahingoittaa itseään: missä on se raja, jolloin on puututtava asiaan? Voitaisiinko katsojaa syyttää esim. heitteillejätöstä? Yleisö aikanaan keskeytti esityksen ja tilasi ambulanssin Abramovicille, jonka ruumiin lämpö oli laskenut vaarallisen alas hänen maatessaan jäälohkareilla itsensä ruoskimisen jälkeen *Lips of Thomas* performanssissa 1975.

Marina Abramovic: Seven Easy Pieces: Lips of Thomas 2005
A film by Babette Mangolte 2007

3.4 Postmoderni – mahdollisuuksien markkinat.

Katsojan merkityksen korostaminen taideteoksen vastaanottoprosessissa on esimerkki uudesta, monimuotoisemmasta esteettisestä ajattelutavasta, missä ei enää etsitä suurten universaalien totuuksien syvää ilmaisuja, vaan hyväksytään lukematon määrä erilaisten näkökulmien mahdollisuuksia, joista jokainen rakentaa oman tapansa tehdä taidetta. Tämä malli taiteesta, joka heijastaa yhtenäisen kulttuurin sirpaloitumista (Carlson, 2004, 211), on mielestäni lähtökohtaisesti näkynyt performanssitaiteessa, sillä se on aina ollut henkilökohtaista, tekijän omista ajatuksista ja kokemuksista syntyvää ja juuri siksi hyvin monin eri tavoin toteutettua.

Postmodernin teoriassa on käsitteitä, jotka sopivat erityisen hyvin performanssitaiteen tarkasteluun. Sellaisia ovat mm. performatiivisuus, läsnäolo, ja prosessi. Jo kaksikymmentä vuotta toiminut Black Market International on performanssiryhmä, jonka esiintymiskäytännöt ovat mielestäni hyvin postmoderneja ja demonstroivat käytännössä mm. yllä mainittuja käsitteitä.

Performatiivisuuden käsitteestä keskustellaan, mutta ainakin performanssitäiteeseen sopii Helena Sederholmin lyhyt määritelmä: ”Taiteessa performatiivisuus tarkoittaa ainutkertaista tilannetta, jonka dokumentointi tai arvioiminen jälkikäteen saattaa olla epämielekäästä. Tilanne on jo muuttunut. (Sederholm, 2000, 190)”. Tästä hyvänä esimerkkinä voisi olla tunnetun saksalaisen performanssitaiteilijan ja kuraattorin Boris Nieslonyn esitys, jonka muistan muutaman vuoden takaisesta Helsingin Amorph festivaalista. Nieslony tuli lavalle, otti pienen pallon taskustaan ja pompautti sen kerran lattiaan. Ellei juuri silloin sattunut katsomaan häntä, menetti koko performanssin. Tämä performatiivi herätti myöhemmin keskustelua ja kritiikkiä, mutta esitys itse asiassa muodostui ja jatkui yleisön ajatuksissa. Nieslony on ollut Black Market performanssiryhmän jäsen sen perustamisesta vuonna 1985 alkaen, ja tämä pienten eleiden merkityksellisyys on hänelle tyypillinen asennoitumistapa myös ryhmän kanssa työskennellessä (Ferré 2007).



Black Market International 2007, Glasgow.

kuva: The National Review of Live Art tuottajan, New Moves International Limitedin luvalla

Michael La Chance, taidehistorian ja taideteorian professori Quebecistä on seurannut Black Market Internationalin työskentelyä ja löytänyt siitä useita keskeisiä periaatetta, mm. juuri nämä: prosessi, läsnäolo ja performatiivisuus. La Chance selvittää viimeksi mainittua näin: Se on ”suoraa transmissiota, välittämistä, missä sanominen on tekemistä ja tekeminen sanomista. Suorassa performatiivisuudessa diskurssi ja toiminta sulautuvat toisiinsa: ajatus tai sana nousee esille toiminnasta ja ajatuksen tai sanan tulee muuttua toiminnaksi” (La Chance, 2005). Boris Nieslonyn nopeassa pallonpompautuseleessä voi mielestäni lukea ajatuksen koko ajan tietoisena olemisen ja tarkkaavaisen läsnäolon tärkeydestä.

Läsnäolo, *liveness* on itse asiassa performanssin edellytys. Se on myös “.. ihanteellinen kriteeri tutkia postmodernismia – kahdesta eri syystä. Joidenkin tutkijoiden mielestä *liveness* on performanssin autenttisuutta, autoritarisuutta ja totuutta tarjoten haasteen

postmodernille. Toisille taas performanssin läsnäolo on kehon materiaalista läsnäoloa, joka vastustaa universalistisen ajattelun abstrahointia.”(Allain 2006,192)

Black Marketin pitkäkestoisissa esityksissä ryhmän jäsenet ja toisinaan mukaan kutsutut vierailijat esiintyvät yhtäaikaan, ilman yhteistä teemaa, vahvasti läsnä ollen ja hyvin tietoisina toistensa tekemisistä ja myös niihin reagoiden. Jokaisen taiteilijan osuus tapahtumassa on yhtä tärkeä. Yleisön rooli on olla tarkkaavaisena ja nähdä kokonaisuus, joka tietysti on erilainen jokaisen katsojan valintojen mukaisesti. Kokonaisuuden hahmottamisen sattumanvaraisuuteen vaikuttaa myös aika. Black Marketin performansseissa on kyse prosesseista joissa aika, kesto, voi muuttaa käytössä olevia esineitä merkityksellisiksi ”esiintyjiksi”. Pitkään kestävien toimintaprosessien tarkoitus ei ole päätyä yhtenäiseen lopputulokseen tai huipentumaan, vaan sovitun ajan päättyessä ”lopun” on ehdottomasti jäädä avoimiksi, kuin odottamaan jatkoa, kuin toivetta paremmasta maailmasta tai absoluutista, kirjoittaa La Chance (La Chance, 2005).

3.5 Ortopedinen estetiikka – modernin ja postmodernin kritiikkiä.

Vuonna 2004 ilmestyneessä kirjassaan *Conversation Pieces* taidehistorioitsija ja kriitikko Grant H. Kester kehittää mielenkiintoisen käsitteen *ortopedinen estetiikka*, joka sisältää selvän oletuksen sekä taiteen katsojasta että taiteilijasta. Siinä katsojalla nähdään erityistä olevan jollain tavoin puutteellinen näkemys maailmasta, mikä Kesterin mielestä onkin perusteltua, koska meitä ympäröivät vahvat, poliittisten ideologioiden värittämät, median kautta välittyvät kulttuuriset valtarakenteet. Kester näkee ortopedisessa estetiikka-ajattelussaan taiteilijan muiden yläpuolelle asettautuvaksi yksilöksi, joka uskoo pystyvänsä näkemään ja tunkeutumaan kansalaisia hämmentävien valtarakenteiden verhojen läpi, ja pitää siksi itseänsä ylivoimaisesti sopivimpana parantamaan nämä avuttomat, harhaantuneet ihmisolennot (Kester 2004, 88). Kesterin mielestä tämä koskee sekä modernia, että postmodernia ajattelua. Tässä esseessä käsittelemieni taiteilijoiden Beuysin, Abramovicin ja Black Marketin ajattelussa on piirteitä, jotka tuntuvat hyvin sopivan Kesterin kehittämän käsitteen alle.

Beuysille juuri taiteilija oli se ylivoimainen yksilö, jonka johdolla ”sosiaalinen kuvanveisto” vapauttaisi jokaisen tavallisen ihmisen piilevän luovuuden, ja siten muuttaisi tulevaisuuden yhteiskuntaa (Goldberg 2001, 151).

Black Market International -ryhmä, johon aivan viime vuosien aikana on kutsuttu muutama nainenkin, ei toivo yleisön olevan millään tavalla aktiivinen, itse asiassa interaktiivisuus tuntuisi olevan mahdotontakin, ainakin seuraavan La Chancen kertoman pikku episodin valossa. Siinä Roi Vaara ei saa savukettaan sytytetyksi, koska sytytin ei toimi, mutta hän heittää katsojan auttavaisesti tuoman sytyttimen epäkohteliaasti lattialle (La Chance, 2005). Myös ranskalainen kuraattori Sylvie Ferré raportoidessaan Black Marketin viisipäiväistä prosessia 7.-11.2.2007 Glasgowssa on sitä mieltä että vuorovaikutteisuus katsojien kanssa ei sovi ryhmän toimintatapoihin, mutta se on kuitenkin suotavaa ryhmän sisällä (Ferré 2007).

Kuten performanssitaiteessa yleensä, Black Marketinkaan yleisölle ei annata selityksiä eikä ohjeita siitä miten esitystä olisi katsottava. Grant H. Kesterin mielestä taiteilija tällaisessa tapauksessa joko vain halveksii katsojia tai näkee omassa evankelisessa yliveritaisuudessaan heidät parantavaa korjaamista tarvitsevina kohteina. Kummassakaan tapauksessa Kester ei näe taiteilijan suhtautuvan katsojaan sellaisena kuin tämä todella on, tässä ja nyt, kuten hänen mielestään tapahtuisi molemminpuolisen vuorovaikutteisuuden prosessissa. (Kester 2004, 88).

Eri puolilla maailmaa vuosina 1981–87 toteutetussa teoksessaan *Night Sea Crossing* Marina Abramovic ja Ulay tarjosivat katsojalle, jos tämä jaksoi tehdä samaa kuin taiteilijat – istua samassa huoneessa pitkään hiljaa ja ehdottomasti ilman ajatuksia, tilaisuuden kokea energeettisesti latautunut ilmapiiri, jonka taiteilijat olivat luoneet tilaan omalla intensiivisellä sekä ulkoisella, että sisäisellä ”toimettomuudellaan “. Taiteilijaparin performanssin lähtökohta, meditatiivinen mielen hiljaisuus, ei tietenkään ole helposti kenenkään saavutettavissa, mutta Kesterin määrittelyn mukaan voisi tulkita, että Abramovic ja Ulay asettautuvat tässä taideyleisön yläpuolelle, ylivoimaisiksi esimerkeiksi, jotka eivät käsittääkseni millään tavalla antaneet katsojalle tietoa siitä mistä esityksessä on kysymys. Kesterin ajatuksen soveltamisesta tekijät itse ovat ehkä eri mieltä, sillä Ulay selittää *Night Sea Crossing* teosta ja taiteilijaparin työskentelyä yleensä: “.. Olemme erittäin tietoisia katsojasta, ja työskentelemme katsojan kanssa. Työskentelemme katsojalle oman tietoisuutemme kautta.” (Kaye 2003, 15).

Kesterille ortopedisen estetiikan käsite on sekä modernin, että postmodernin kritiikkiä. Hänen tavoitteensa on tasa-arvo katsojan ja taiteilijan välillä, eikä sitä hänen mielestään tähän mennessä ole löydetty. Hänen ehdotuksensa tilanteen korjaamiseksi on dialoginen

estetiikka, missä taide on vastuullista sosiaalista toimintaa, tavallaan kuin Beuysin sosiaalinen veistos, mutta erilaisesta lähtökohdasta. Koska katsoja on Kesterille tasavertainen ”neuvottelukumppani” ja taide syntyy yhteistyössä yleisön ja taiteilijan kanssa, päädytään yhteisölliseen taiteeseen tai yhteisötaiteeseen, eikä perinteisellä taiteilijalta yleisölle – ajattelulla tunnu olevan enää sijaa.

On kuitenkin tärkeää, että Kesterin asettamia kysymyksiä sekä taiteilijan, että katsojan asemasta, osallistumisesta ja vastuusta on mietitään myös performanssitaitteen alueella.

3.6 Yhteenveto.

Olen esitellyt performanssitaitteen yleisimpiä piirteitä joita, huolimatta alueen monimuotoisuudesta, voi eritellä kohtalaisen helposti. Performanssi on kuvataiteilijan reaaliajassa esittämä elävä teos, joka eroaa selkeästi teatterista. Performanssitaidete on henkilökohtaista ja siksi monipuolista ja epäyhtenäistä. Sen keskeisiä käsitteitä ovat läsnäolo, prosessi ja performatiivisuus.

Yksi perushankaluuksista on ollut se, että kuvataiteen tutkimuksen puolelta on ollut vaikea löytää kirjallisia lähteitä. Yhdysvalloissa teatteripohjaiselta Performance Studies – tutkimuksesta löytyy kirjallisuutta runsaasti ja sentään uudemmissa julkaisuissa käsitellään myös performanssitaidetta, sellaisena kuin sen kuvataiteilijana käsitan.

Performanssin tutkiminen modernismin ja postmodernismin käsitteiden kautta toi esiin sen, että käsitteitä voi hyvin soveltaa ja ne auttavat näkemään ja tarkentamaan erilaisia lähtökohtia mm. Marina Abramovicin ja Black Market Internationalin työskentelyssä. Grant H. Kesterin ajatuksia on kiinnostava projisoida myös performanssiin, ja todeta samalla, että johdonmukaisesti toteutettuna niistä seuraisi kokonaan uusi ja vanhan pois sulkeva tapa ajatella taidetta ja taiteilijan asemaa.

Performanssitaitteen monimuotoisuus antaa kuitenkin tilaa myös uusille ajatuksille.

4 Lähteet:

Allain, Paul & Harvie, Jen. 2006. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge

Carlson, Marvin. 2004. *Esitys ja performanssi- kriittinen johdatus*. Helsinki – Keuruu: Like

Goldberg, RoseLee. 2001. *Performance Art from Futurism to the Present*. London, Thames & Hudson

Goldberg, RoseLee. 2003. *Performance Art from Futurism to the Present*.

In *The Twentieth-Century Performance Reader*. 2nd edition, 2003. Edited by Michael Huxley & Noel Witts. London: Routledge

Goldberg, RoseLee. 2006. *Be Here Now*, on contemporary performance. *Contemporary Magazine*, Issue 89/2006

Jappe, Elisabeth. 1993. *Performance – Ritual – Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München- New York: Prestel

Kaye N. 1996. *Marina Abramovic, Interview*, *The Twentieth-Century Performance Reader*. 2nd edition 2003,... Edited by Michael Huxley & Noel Witts. London: Routledge

Kester, Grant H. 2004. *Conversation pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press.

Murphy, Jay. 2006. *Marina Abramovic*. *Contemporary Magazine*. Issue 89/2006

Ritschel, Ute. 2000. *Die Poesie der alltäglichen Kunstperformance*. Zwischen Poesi und Wissenschaft- Essays in und neben der Ethnologie. Reihe Curupira, Band 9. Marburg: Völkerkunde in Marburg

Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY

Internet lähteet:

Couillard, Paul. 2007. *Artist statement*. (viitattu 8.4.2007 klo 13:51) saatavissa: <http://www.offthemapgallery.com/>

La Chance. Michaël and Perreault Nathalie. 2005. *The Principle of Black Market International*, 1985-2005, Köln, E.P.I. Zentrum (viitattu 21.4.2007 klo 16:47)

saatavissa: http://www.performance-art-research.de/black_market_international.html

Ferré, Sylvie. 2007. *The Challenge of Black Market International*, *The National Review of Live Art 2007, Tramway, Glasgow*.

(viitattu 24. 4.2007 klo 13:49) saatavissa: http://www.newmoves.co.uk/bmi_2007.aspx

Mann, Donna.1998. *In-Depth Studies: Mark Rothko*. National Gallery of Art, Washington, D. C. (viitattu 18.4.2007 klo 16:37) saatavissa:

<http://www.nga.gov/feature/rothko/abstraction1.shtm>

Mayer, Helge. 2007. *Pain as an image in Performance Art*.

(viitattu 21.4.2007 klo 19:59) saatavissa:

<http://iapao.net/comunity/index.php?module=Pagesetter&func=viewpub&tid=2&pid=5>

Moilanen, Anne.2003. *Koko perheen performanssi*. Ylioppilaslehti 16/2003 (14.11.2003) .

(viitattu 8.4.2007 klo 16:48) saatavissa:

<http://www.ylioppilaslehti.fi/2003/11/14/koko-perheen-performanssi/>