

**TEOREETTISIA HUOMIOITA
HARRIEN TARINAAN**

Saija Kassinen

Maisterin opinnäytteen tutkielma
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Ohjaaja: Riikka Pelo
Vastuopettaja: Marjaana Kella
Tarkastajat: Hanna Johansson ja Taru Elfving

© Saija Kassinen 2016



Johdanto

Maisterin opinnäytteeni koostuu kahdesta osasta: yhdestä julkisesta taiteellisesta esiintymisestä sekä kirjallisesta tutkielmasta.

Julkinen taiteellinen esiintymiseni tapahtui Kuvataideakatemia Kuvan Kevät -lopputyönäyttelyssä 2016. Esillä ollut teos *297, 395, 117* on näyte omasta taiteellisesta työskentelystäni, joka painottuu liikkuvaan kuvaan. Teokseni lähtökohtia ja työskentelyäni avaavien erillisessä kuvallisessa ja kirjallisessa dokumentaatiossa.

Kirjallinen tutkielmani liittyy yhteistyöhön kollegani Meri Linnan kanssa. Olen työskennellyt hänen kanssaan tiiviisti vuodesta 2010 lähtien. Taiteellinen yhteistyömme viittaa kollektiiviin, mutta olemme päättäneet esitellä yhteistyömme omana olemuksenaan, jolle olemme antaneet nimen Harrie Liveart.

Teokseni *297, 395, 117* sekä Merin ja minun yhteistyö Harrie Liveart käsittelevät temaattisesti hieman samaa asiaa: henkilökuvan muodostumisesta ja kuvan monitasoisesta rakentumisesta.

Harrie on kahden ihmisen rikas taiteellinen keskustelu, josta on syntynyt oma elämänmuotonsa. Hän on intensiivinen energia välillämme, todellisen ja fiktiivisen rajamaastossa oleileva henkilöahmo, joka muuttaa muotoaan ajatusvirtojemme mukana ja saavuttaa fuusiohuippunsa teosten muodossa. Teokset liikkuvat enimmäkseen elävän taiteen, performanssin, veistoksen, installaation ja videotaitteen rajapinnoilla.

Tutkielmani keskeisimpinä kysymyksinä kuuluu siis: Kuka/mikä Harrie on? Miten hän on saanut alkunsa ja millainen on ollut hänen kehityksensä? Esseistisiä ja kaunokirjallisia keinoja hyödyntävä tutkielmani on jaettu kahteen pääosaan, jotka alkavat kirjan vastakkaisista päistä ja näin lähestyvät toisiaan. Tästä syntyy eräänlainen keskustelu näiden kahden osion välillä.

2. Teoreettisia huomioita Harrien tarinaan

Toisen osion tehtävänä on asettaa työmme laajempaan taidekontekstiin alaviitteiden muodossa. Tähän sisältyy kuitenkin erilaisia tekstilajeja: toiset voivat olla alaviitteiden kaltaisia huomioita ja lisäyksiä tai fragmentaarisia laajennuksia Harrien tarinaan. Toiset voivat kasvaa laajempien teoreettisten pohdintojen myötä pienoisesseiksi, ehkä osin toimittain jopa loppupäätelmien virkaa.

Olen eritellyt nämä kommentit tarinasta erilliseksi tekstikokonaisuudeksi, jotta ne eivät rikkoisi tarinanosion kerronnallisuutta, vaan muodostaisivat ennemminkin teoreettisen pohdinnan sen rinnalle. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan luoda kovin perusteellista teoreettista viitekehystä työllemme, vaan pyrkiä ymmärtämään näiden huomioiden kautta tekemistämme paremmin.

Pohdin Harrien kehollisuutta ja yhteistyötämme taidehistorian ja -teorian taustaa vasten. Käyn läpi alter egon hyötyjä, teostemme taidekategoriointiajattelua sekä tarkastelen töitämme nykytaiteen kontekstissa.

Harrien tarinaan on upotettu viitenumeroita (esim. ³), jotka näkyvät tämän osion vastaavina viitenumeroimerkintöinä sisällysluettelossa. Näitä kommentteja voi lukea perinteisten tieteellisten ala- tai loppuviitteiden tapaan.

1. Harrien tarina

Ensimmäinen osio seuraa Harrien kehittymistä vuosina 2008-2016 välisenä aikana aina minun ja Merin kohtaamisesta kuvataiteen ammattilaisiksi asti. Harrien kehitystarinassa teokset kantavat suurta roolia. Pohdintani painottuvat työskentelytapamme sekä teostemme kehollisen läsnäolon ja poissaolon kysymysten äärelle.

Sisällysluettelo

¹ <i>'Gut feeling'</i>	5
² Rakkaudesta	5
³ Yhteydestä	5
⁴ Kumppanuudesta	6
⁵ Alter egosta	7
⁶ Performanssista ja Live Artistista	8
⁷ Nykytaidetta con Harrie	10
⁸ Kliseistä	10
⁹ Taiteilijan talous	11
¹⁰ Kehollisuudesta	11
Lähdeluettelo	12

¹ 'Gut feeling'

Poliittinen teoreetikko J. Tamborinino on tutkinut kirjassaan *The Corporeal Turn: Passion, Necessity, Politics* (2002) mielen ja kehon dualismia ja vie ajatusta eteenpäin *corporeality of thought* -käsitteellä, joka ei pyri erottelemaan ajattelua kehosta.

Tamborinino nostaa esiin (Blackman 2008, 52) esimerkin 'gut feeling'. Se on hänen mukaansa tietynlainen vaisto tai tunne henkilöä tai tilannetta kohtaan, jotain mitä ei osaa oikein selittää. Tamborinino ehdottaa, että tällainen tunne paljastaa kehollisen älykkyyden, joka toimii sellaisella alueella, ettei sitä voi selittää järkeistämällä. Tämä sen takia, että tajunta on historian kautta liitetty usein mielen ja kehon erillisyyteen. 'Gut feeling' on kehon kykyä älykkääseen ajatteluun enemmin kuin verbalisoitumisen kautta.

² Rakkaudesta

Olen yrittänyt pitkään löytää rakastumisesta tieteellistä/taiteellista analyysiä, joka jotenkin järkevällä sanalla voisi kuvailla mitä meidän kohtaamisessamme tapahtui. Roland Barthes ilmaisee ajatuksiaan mieltäni polttavasta kysymyksestä seuraavalla tavalla, joka kiteyttää hienosti rakastumisen tuntemuksia tällaisessa tilanteessa.

3. Haltioittavaa kohtaamisessa on se, että olen löytänyt ihmisen joka viimeistelee fantasiani taulun varmoin, toinen toistaan onnistuneemmin siveltimenvedoin; olen kuin peluri jonka käden onnetar asettaa täsmälleen oikean palasen kohdalle niin, että hänen halunsa palapeli tulee kerralla valmiiksi. Kohtaaminen on hengenheimolaisuuden, liittolaisuuden ja läheisyyden yhä enenevää löytämistä (ja eräänlaista varmentamista); voin jatkaa tätä löytämistä ikuisesti (niin ajatellen) toisen kanssa josta on parhaillaan tulossa "minun toiseni": olen niin täysin suuntautunut tähän löytämiseen (aivan vapisen), että kaikinainen voimakas uteliaisuus vastikään kohdattua henkilöä kohtaan on minun silmissäni rakkautta (nuori moraiitti, joka tarkkailee ahnaasti matkaa Chateaubriandin pienintäkin elettä ja seuraa häntä hänen lähtöönsä saakka, tuntee nimenomaan rakkautta). Kohtaamisen jokaisena hetkenä löydän toisesta toisen itseni: Pidättekö tästä? Ihanko totta, niin minäkin! Ettekö pidä tuosta? En minäkään! Kun Bouvard ja Pécuchet kohtaavat, he luettelevat haltioittuneina asioita joiden suhteen heidän makunsa käyvät yksiin: kyseessä on eittämättä todellinen rakkauskohtaus. Kohtaamisessa rakastuntu subjekt (joka on jo hullaantunut) kokee huimausta yliluonnollisen sattuman edessä: rakkaus kuuluu Arpanoppien (dionysiseen) luokkaan. (Barthes 2010, 128-129.)

³ Yhteydestä

Kokemuksemme keskinäisestä yhteydestämme tulee ilmaistuksi hienosti entisen taiteilijaparin Marina Abramovičin ja Ulayn kommentissa heidän myllertävästä sisäisestä elämästään, vaikka muuten kaikki näyttäisi päällepäin erittäin liikukumattomalta: jotain, joka saa alkunsa, mutta pysyttelee näkymättömissä (McEvelley 2010, 43).

Marinan ja Ulayn teoksissa on jotain hieman saman henkistä Harrien kanssa. Samankaltaisuus ei kuitenkaan koske teosten ilmiä, vaan pikemminkin niiden energiaa. Pyrin valottamaan tätä ajatusta Marinan ja Ulayn taiteellisen yhteistyön ensimmäisellä sarjalla *Relation Works*, jonka alla olevia teoksia Thomas McEvelley kirjassaan *Art, Love, Friendship, Marina Abramović and Ulay* (McEvelley 2010, 40) luonnehtii jollain tapaa mystis-filosofiseksi lähestymistavaksi aiheeseen "kaksi yhdessä". Niissä Abramović ja Ulay tutkivat vaihtokelpoisten vastakohtien riippuvuussuhdetta.

Mielestäni kaikille asioille on aina vastakohta, esimerkiksi kylmä-kuuma tai valoisa-pimeä jne. Koen, että näiden vastakohtien väliin jää "harmaa alue", joka näiden voimien kohdatessa on se vaihtokelpoisuus, eli energian siirtyminen vastakohtien välillä. Kun esimerkiksi kylmä ja kuuma kohtaavat, on niiden "harmaa alue" lämmin (aika laajalla skaalalla). Tällöin heidän/niiden välille syntyy jotain uutta ja itsestään poikkeavaa.

Marinan ja Ulayn teoksesta *Relation in time* kirjoitetaan Pomeranz Collection -nettisivuilla (*Marina Abramović & Ulay*, haettu 28.6.2016), että teos on osa performansisarjaa *That Self*, jossa herätellään kol-

matta itsenäistä kokonaisuutta. Se syntyy miehen ja naisen välisestä energiasta, jossa pyritään sukupuolten, sekä kehon ja mielen väliseen tasapainoon. Tämä liittyy vastakohtien konseptiin, jolla on tapana luoda yhteinen androgyninen olento.

Relation in time -teoksessa Abramović ja Ulay on sidottu toisiinsa hiuksista niin, että heidän katseensa osoittavat vastakkaisiin suuntiin. Liikkumattomuudesta ja ajasta oli jo tuolloin tullut aiempaa merkittävämpi osa Abramovićin ja Ulayn teoskokonaisuuksia, kuten myös tässä teoksessa, jossa he istuivat paikoillaan ja liikkumatta kuudentoista tunnin ajan. McEvilley (2010, 43) tarkentaa, että nämä teokset olivat mykkiä ja paikallaan olevia monumentteja, joissa kuitenkin sisäinen elämä, aistit, tahto ja aktiivisuus kuohuivat.

Palaan pohdintaani "harmaasta alueesta". Liitän sen vastakohtien konseptiin, joka luo yhteisen androgynisen olennon. Vaikka me Merin kanssa edustamme samaa sukupuolta, eikä vastakohtaisuus ole kovinkaan ilmeinen, uskon että myös sisällämme on tiettyjä vastakkaisuuksia, jotka yhdistyessään voivat luoda samalla tavalla yhteisen androgynisen olennon, kuin ilmeisetkin vastakohtaisuudet.

Toinen esimerkki aiheesta on Blackmanin (2008, 9) esiintuoma tutkimus australialaisesta sosiologista A. Gamesista, joka kuntoutti oman hevosen KP:n voidakseen taas ratsastaa tällä. Gamen hevosen parantuminen tapahtui, kun Game 'unohti', että oli eläimestä erillinen. Hän vertaa tätä 'unohtamista' itsetietoisuuden irtipäästämiseen. Tässä hyvin meditatiivisessa tilassa Game pystyi ohjaamaan KP:tä hienovaraisin ja keskittynein liikkein muistamaan, miltä tuntui ravata, laukata ja kantaa ratsastajaa. Tätä intiimiä yhteyttä Game kuvaa englanninkielisillä sanoilla *attunement* tai *entraining*, jotka liitetään esimerkiksi buddhismissa herkän tunteen ('*sensitive feel*') kehittämiseen. Siinä on mahdollista yhdistyä hienovaraisesti ympärillä olevien kanssa, jolloin tärkeintä on löytää yhteinen rytmi ja päästää irti siitä, että on toisesta erillinen. Game täsmentää vielä, että jotta KP olisi muistanut miten laukata, Gamen täytyi ottaa omalla kehollaan rytmi haltuun ja opastaa KP samaan *flow*-tilaan hänen kanssaan.

Kun lähdemme Merin kanssa käymään teosideoita läpi, saatamme mennä tietynlaiseen meditatiiviseen, mutta räjähtävään hypetykseen niin, että unohdamme kaiken muun ympäriltämme. Voimme huutaa raitiovaunupysäkillä yhteen ääneen yhteisen ajatusvirran seurauksena ja havahtua siihen, että ihmiset tuijottavat hölmistyneinä kahta aikuista naista vauhkoamassa kuin teini-ikäiset. Tämä tapahtuu myös toiseen suuntaan. Silloin kun toinen huomaa, että toisella on huono hetki, tai muuten vain energiataso alhaalla, annamme hiljaisuuden laskeutua välillemme. Jonkin ajan kuluttua aloitamme energian nostamisen pikkuhiljaa uudestaan niin, että molemmat pääsevät samaan tempoon kiinni.

Teoksissa olemme läsnä toisillemme yleensä katsekontaktin tai kosketuksen avulla, joskus myös verbaalisesti. Se on meille tapa rauhoittaa toisiamme jännittävässä tilanteessa, osoittaa että olemme siinä yhdessä. Se luo turvallisuuden tunnetta. Jos toinen pysyy rauhallisena, oli tilanne ympärillä mikä tahansa, tarttuu se energia toiseenkin. Tai sitten toisinpäin. Adrenaliiniryöpyt kulkeutuvat välillämme voimakkaina virtoina, kuin sähkö.

Parhaimmillaan elämme hetken yhteisellä energialla, samassa rytmissä, ja unohdamme näennäisen erillisyytemme. Näissä tilanteissa Harrie herää välillemme androgynisenä olentona.

⁴ Kumppanuudesta

1900-luvun alussa surrealismien saavuttaessa maailman taiteilijatyöparien näkyvyys oli huipussaan. Oli kuitenkin erittäin tavallista, että työparit olivat mies ja nainen, heteropari. Mies oli yleensä se, jonka nimen alla taidetta tehtiin. Nainen nähtiin muusana, elämänkumppanina tai muuten vain tiimityöntekijänä ja pystyi saamaan näkyvyyttä taiteilijana miehen kautta.

Toki poikkeuksiakin oli; Claude Cahun tiimiytyi niin taiteessa että elämässä hänen siskopuolensa Suzanne Malherben kanssa. Claude tuli tunnetuksi varsinkin 80-luvun loppupuolella hänen omakuvafotomontaa-seistaan sekä autobiografiastaan, *Aveux non avenues*, jossa hän näyttäytyy useissa eri sukupuolirooleissa.

Tämä androgyyninen työ on peräisin hänen yhteistyöstään elämäkumppaninsa Malherben kanssa, jolla oli miespuolinen pseudonyymi nimeltä Marcel Moore. Sen aikaisille kollegoilleen näiden kahden naisen yhteistyö nähtiinkin puhtaasti maskuliinisena. (Riese Hubert, 1994, 1-2.)

Useimpien taiteilijaparien kohdalla kyse on jonkinlaisesta rakastumisesta tai vastaparin löytymisestä sekä elämän- ja taiteenarvojen yhdistymisestä, oli aikakausi mikä tahansa. Taiteilijapari Gilbertin & Georgen tapaamisesta mainitaan: "The two claim they came together because George was the only person who could understand Gilbert's rather poor English. In a 2002 interview with the Daily Telegraph, they said of their meeting: "it was love at first sight"" (Wikipedia, *Gilbert & George*, haettu 12.6.2016.)

Tavatessamme vuonna 2008 Meri puhui suomea hieman hassusti vanhahtavaa pohjoista murretta vääntäen (Meri on syntynyt ja asunut Ruotsissa lapsuutensa ja nuoruutensa ja oppinut suomen kielen vanhemmiltaan). Meriltä tuli sanoja, joita olen kuullut vain isovanhempieni käyttävän. Itsekin pohjoisesta Helsinkiin vain paria vuotta aiemmin muuttaneena löysin Meristä ensimmäisen kotoisan ihmisen uudessa kotikaupungistani sitten oman perheeni. Kommunikaatiomme oli helppoa, vaikka jouduimmekin vaihtamaan välillä suomesta englantiin Merin vähäisen sanavaraston takia.

Vaikka en itse koe hakeneeni kumppania taiteen tekemiseen, Merin tavatessani siirtymä yhteistyöhön oli hyvin luonnollinen. Me vain yksinkertaisesti löysimme itsellemme taiteellisen vastaparin, josta syntyi pitkäaikainen kumppanuus. Se on kuin parisuhde tai avioliitto, joka vaatii halua, yhteisymmärrystä, sitoutumista ja kunnioittamista.

⁵ **Alter egosta**

Meiltä on usein kysytty, miksi näemme yhteistyömme miespuolisena henkilöahmona? Miksi kutsumme häntä sanalla *he* eikä *she*?

Kaikissa ihmisissä on sekä maskuliininen että feminiininen ominaisuus, mutta edelleen maailmalla nämä kaksi puolta erotetaan toisistaan viittaamalla sukupuolielimiin. Meille Harrie edustaa mielen vapautta ja monimuotoisuutta ja tämän kautta myös mahdollisuutta hypätä ihomme ulkopuolelle sukupuoleen viittaavissa asioissa. Olemme useissa teoksissa pyrkineet sukupuolineutraalisuuteen, androgyynisyyteen, toisissa taas naiselliset kehomme ovat selkeästi esillä.

Marcel Duchampin feminiininen alter ego Rose Sélavy ponnahti esiin syksyllä 1920. Duchamp, joka itse antoi enemmän vapautta feminiiniselle puolelleen kuin useimmat muut miehet siihen aikaan, kertoi etensä ensin juutalaista nimeä, joka olisi korvannut hänen katolisen taustansa, mutta päätyikin naispuoliseen alter egoon: "Much better than to change religion would be to change sex... Rose was the corniest name for a girl at that time, in French, anyway. And Sélavy was a pun on *c'est la vie*." (Tomkins, 2014, 228.)

Duchamp ei halunnut muuttaa pelkästään identiteettiään vaan halusi itselleen kaksi identiteettiä. Rose Sélavyn rento, ivallinen, hieman lutkamainen ja heikumallisia sanaleikkejä omaava persoona antoi nimensä monille Duchampin luomuksille aina vuoteen 1941 asti. Pierre de Massot, eräs Pariisin Dada-liikkeen hahmo, kertoi, kuinka tavatessaan Duchampin hän ihastui hänen mahtailevaan, mutta erittäin hienostuneeseen ja kohteliaaseen keikarointiin, kun taas Katherine Dreier, Duchampin läheinen kollega, ei koskaan ymmärtänyt Rose Sélavyn ivallista huumoria. (Tomkins, 2014, 231- 233.)

Tiedostamme, että sukupuolisuuden korostamattomuus tai miespuolinen nimi naistaiteilijoilla painottaa tulkintoja ja tämän takia Harrie mielletäänkin usein feministiseksi taiteilijaksi. Olemme ymmärtäneet, että tässä kankeasti etenevässä universumissa joudumme kohtaamaan tämän kysymyksen tuon tuosta, halusimme sitä tai emme. Siinä mielessä feminismi on sekä Harrielle että hänen taiteelle varmasti ihan varteenotettava termi.

Mutta jään pohtimaan, luovatko taiteilijat alter egoja, joiden takana voi tehdä myös sellaista taidetta, jota

ei välttämättä omalla nimellään uskaltaisi tai voi tehdä? Onko se tapa erotella omassa itsessään olevia tai haikailemia persoonallisuuksia ilman riskiä menettää oma julkisuuskuvansa?

Tobias Bernstrupin netissä seikkaileva lateksiin pukeutuva tietokonepelimäinen avatar, sekä samantyyppinen lavapersoonana, nostaa esille kysymyksiä identiteetin representaatiosta, kehosta ja fyysisestä tilasta niin virtuaalisessa kuin myös ei-virtuaalisessa sekä linkittää ne irrealismin ja samankaltaisuuden kriittisiin ajatuksiin (*Tobias Bernstrup*, luettu 5.8.2016). Bernstrup kiteyttää inspiraation lähteensä käyttämiinsä hahmoihin:

All my works deal with a fascination for the surface. It can be the shiny surface of a rubber costume or the sterile facade of a skyscraper of metal and glass. Many of my characters are inspired by video games - characters that often represent a stereotype of a sexual fantasy. But at the same time the interactive nature of a video game allows the player to assume any sexual identity and gender when choosing an avatar. (Circic 2006, luettu 5.8.2016)

Bernstrup käyttää paljon Harriellekin tuttua materiaalia, kumia (teokset *Intermission* ja *Nahkaa*). Materiaali kielii fetissinomaisesta nautinnosta, mutta Harrien materiaalien epätavallinen käyttö vie katsojan kuitenkin ovelasti muihinkin visuaalisiin nautintoihin, kuin vain seksuaalisuuteen liittyviin. Tai sitten toisinpäin. Eroottisuudelle epätavalliset materiaalit saavatkin yhtäkkiä näkyvän seksuaalisen vivahteen. Näistä voisin mainita esimerkiksi hattaran, joka nähdään lastenkarnevaalien ykkösherkkuna, mutta Harrie kääriytyykin hattaran sisään itse ja kutsuu yleisöä syömään sen päältäään (teos *15 kg of fine sugar, 20 drops of E150, heat, air, spin and a swing, what a gay day we are in*).

Onkin muodostunut jo vitsiksi, että Harrien suosituimmat materiaalinhankkimispaikat ovat erotiikkaliikkeitä tai inspiraatiot syntyvät ainakin osittain erotiikan maailmasta. Eroottisuus ja seksuaalisuus ovat laajoja käsitteitä, joista riittää ammennettavaa ja pohdittavaa. Se linkittää meidät ihmiset luontoon ja luonnollisuuteen, joka on ihmeellisellä tavalla muodostunut tabuksi kliinisessä yhteiskunnassamme.

Olemme molemmat Merin kanssa joskus sanoneet, että emme varmaankaan tekisi yksinämme tällaisia teoksia, joita Harrie tekee. Harrien voisi siis sanoa olevan eräänlainen omien identiteettiemme suojahahmo, jonka nimen alla on helpompi tutkia maailmaa ja sen ilmiöitä sekä seksuaalisuutta jopa hieman röyhkeällä tavalla. Vastuu jakautuu tasaisesti kummallekin meistä. Samalla Harrie alter egona tekee selvän eron meidän molempien henkilökohtaiseen taiteen tekemiseen. Se helpottaa ihmisiä ymmärtämään, että nämä osa-alueet ovat erillisiä toisistaan.

Max Ernst kuvasi oman alter egonsa Loplop-hahmon (lintu) tarkoitusta muusana, jonka kautta taiteilija itse tuli mediumiksi (Spies, Drost, Albertina & Beyeler 2013, 163). Loplop oli jollain tavalla osa Ernstia itseään, mutta kuitenkin erillinen. Aivan kuten Harriekin on meille.

Ernstin Loplop-hahmo on mielenkiintoinen siitäkin syystä, että Harrie on tehnyt teoksia lintuihin liittyen, ollut teoksissaan lintu tai matkinut lintua, ja aihe tuntuu vieläkin vain jatkavan mukanaamme. Näemme linnut jonkinlaisina mystisinä muusina myös Harrielle. Ne edustavat äärimmäistä vapautta, erikoisia rituaaleja, värejä ja ääniä. Harrielle linnut eivät kuitenkaan näyttäyty yhtenä super egona, kuten Ernstille, vaan ovat enemmänkin tutkimuksen aihe. Vaikka täytyy myöntää, ettei ole aina helppoa tietää onko Harrie pelkästään ihmisenergiaa vai liittyykö häneen jotain muutakin.

° Performanssista ja Live Artistista

Jälkikäteen tutkiessani kysymystä Harrien tekemän taiteen lajityypistä ja hänen sijoittumistaan performanssi- tai eläväntaiteen kentälle tutustuin Helena Erkkilän performanssitaiteen historiaa käsittelevään tutkimukseen *Ruumiinkuvia!* (Erkkilä 2008). Hän tuo ilmi sen, että performanssitaide on erittäin monitaiteellinen ja usein erittäin vaikeasti määriteltävissä oleva taidemuoto. Eli se voi olla "mitä tahansa". Kuitenkin selkeästi kaikissa performanssitaiteen ilmenemismuodoissa tekijän keho/ruumis on läsnä teoksissa tai esityksissä.

Sana *performanssi* on ongelmallinen sen englanninkielisen *performance*- käsitteen takia. Performance = esitys, suoritus, näytöntö, tetterinäytöntö. Helena Erkkilä (2008, 17) kirjoittaakin, että kun Suomessa sa-
naa *performanssi* käytettiin ensimmäisen kerran 1980-luvun alkupuolella vierastivat sen ajan taiteilijat tätä
käsitettä, joka viittasi vahvasti teatteriin. Esimerkiksi taiteilijaryhmä Jack Helen Brut:in taiteilijat itse kuva-
sivat teoksiaan termeillä tapahtumataide, visuaalinen teatteri, ryhmäimprovisaatio ja elävä installaatio.

Myös me olemme pohtineet teostemme kohdalla termiä *elävä installaatio*, jonka näemme oikeutetum-
maksi kuin sanan *performanssi*. Kuitenkin tämä termi on tuntunut jäävän unohduksiin sen jälkeen, kun
performanssi-käsite yleistyi 1980-luvun lopulla Suomessa. Erkkilä valottaa performanssin heterogyyneisyyt-
tä, josta kertoo sen vaihteleva nimipolitiikka: "1960-luvulta lähtien joka vuosikymmen näyttää esittelevän
performanssitaiteen uuden nimisenä." (Erkkilä 2008, 17.)

Erkkilä (2008, 17) tuo esiin 2000-luvulla tulleen Brittien suosiman sateenvarjotermin *Live Art*, joka jatkaa
performanssitaiteen missiota taiteenvälisten rajojen kyseenalaistajana. Pienenä huomautuksena Erkkilän
tekstiin, että *Live Art* -sana tuli käyttöön Briteissä jo 1980-luvun puolessa välissä. Se oli yritys tunnustaa
eläviin esityksiin pohjautuvien taidekäytäntöjen moninaisuus. Erkkilä mainitsee Lontoon Tate Modernissa
2003 pidetyn konferenssin, joka keskittyi elävään taiteeseen otsikolla "Live culture: Performance and the
Contemporary". Päävastuun konferenssista kantoi *Live Art Development Agency*, joka on perustettu
Lontoossa 1999.

Live Art Development Agency on elävää taidetta tukeva organisaatio. Erkkilän mukaan *Live Art Develop-
ment Agency* määrittelee *Live Artin* olevan "ruumiin, tilan ja ajan prosesseihin liittyvää taidetta, joka rikkoo
jollain tapaa perinteisiä taiteenesittämisen tai taidarakenteiden rajoja." *Live Art developmentin* eli LADAn
sivustolla (*What is Live Art*, haettu 29.11.2015) kuitenkin painotetaan, että sana *Live Art* ei ole taiteenmuoto
tai jotain, jota voisi harjoittaa, mutta se on kulttuurinen strategia käsitteistää kokeellinen prosessi ja ko-
keelliset taidemuodot, jotka muuten voitaisiin torjua vakiintuneista kuratoriaalisista, kulttuurisista ja kriit-
tisistä kehyksistä.

Sivustolla kirjoitetaan, että *Live Art* sijoittaa yhtä paljon prosessiin, läsnäoloon ja kokemukseen, kuin ob-
jektien tai asioiden valmistamiseen. Se on taidetta, joka haluaa testata sallitun ja mahdollisen rajoja. Se on
taidetta, joka pyrkii olemaan valppaana ja reagoiva sen konteksteihin, sijanteihin ja yleisöön.

Määritelmä on yleistäen kattava, mutta löydän sieltä paljon tärkeitä huomioita, jotka sopivat ajatuksiimme
Harrien tekemästä taiteesta. Ne ovat juuri niitä huomioita, jotka mielestäni erottavat Harrien monet teok-
set performanssitaiteen kentästä; esimerkiksi Harrien tapaa käyttää kehoa ja läsnäoloa (tämäkään ei vaadi
välttämättä taiteilijan omaa kehoa) vain osana materiaa, eikä näe välttämättä kehollisuuden tarpeelli-
suutta niinkään pääosana teosta. Kehollisuus on samalla tasolla teoksen muiden elementtien kanssa. Myös
ilman kehojamme teos voi toimia pelkkänä installaationa. Kehomme siis vain tuovat uuden tason teok-
seen, eivät ole teos itsessään.

Taidemuotona termiä *Live Art* ei kuitenkaan käytetty, ainakaan näkyvästi, Suomessa vielä vuonna 2010.
Pohdimme olisiko teoksemme *Intermission* enemmän performanssi-installatio, elävä veistos tai elävä
maalauk. Loppujen lopuksi nimesimme teoksen viisi päivää kestäväksi esitysinstallaatioksi. Emme spesifi-
oineet Kiasman teatteri.nyt -katalogiin mitään tiettyjä esiintymisaikoja, vaan installaatio oli esillä koko teat-
teri.nyt -festivaalin ajan. Se milloin olimme paikalla itse, eli "esiintymässä", oli sattumanvaraista katsojille.
Kun emme olleet paikalla, rakennelma toimi pelkästään installaationa tai arkkitehtonisena elementtinä.
Intermissionin jälkeen aloimme kuitenkin käyttää termiä *liveart* säännöllisesti teostemme kohdalla. Ainoa
ero on, että kirjoitamme *liveartin* yhteen kun taas brittien käyttämä termi on kirjoitettu erikseen *Live Art*.

Määrittelyistä jaarittelu tekee Harrien elämästä ja taiteen etenemisestä kuitenkin hieman mutkikasta. Har-
rie kun ei tee pelkästään elävää taidetta tai performanssia tai sellaiseen viittaavaa. Loimme Harrielle ai-
kanaan sukunimen Liveart ilman, että perehdyimme liiaksi asiaan. Nyt ulkomaille matkatessamme ja kan-
sainvälisten taiteilijoiden kanssa juteltuamme olemme törmänneet moneen otteeseen Harrien sukunimen

problematiikkaan. *Live Art* on määritelmällisesti niin vahva, että monet vierastavat tätä termiä. Olemmekin alkaneet pohtia voisimmeko tiputtaa Harrien sukunimen pois? Mitä se tarkoittaisi? Ja pitäisikö nimenvaihdos/pojsjättäminen olla ilmoitusluonteinen asia esimerkiksi teoksen muodossa, jotta ihmiset omaksuisivat muutoksen paremmin?

⁷ Nykytaidetta con Harrie

Perussuomalaisen noustessa eduskuntaan kävimme läpi heidän ajatuksiaan taiteenarvosta. Yksi asia nousi esille ylitse muiden: he arvostavat ja puolustavat sellaista vanhaa kansallista perinnetaidetta, jota Akseli Gallen-Kallela ja Albert Edelfeldt edustavat. Kaikki "tekotaide" ja "rappiotaide" eli nykytaide saisi lähteä. (Sundström 2011, haettu 20.7.2016.)

Tämä jäi jollain tavalla silloin soimaan päähämme, kunnes päätimme ottaa asiasta kopin ja tehdä kansallista perinnetaidetta nykytaiteen keinoin. Syntyi teos *Odd Birds/Aves Rarae*. Kaksi ihmishahmoa oudoissa asennoissa romanttisessa metsämaisemassa kaatuneen puunrungon päällä juttelee toisilleen linnunlirikutuksin peräaukkohuiluilla. Loimme teokseen kansallista maisemaromantiikkaa, mutta samalla toimme kuvaan jotain todella älytöntä, törkeääkin. Teos joko vihastuttaa tai ihastuttaa (tai voisiko sanoa kikatuttaa) katsojan, mutta saa todella heidän täyden huomionsa.

⁸ Kliseistä

Kollegamme kiteytti meille oivallisesti, että Harrien taiteessa kieli on tuttua, mutta lauseet ovat vinksahanteita. Ihmisten on helppo samaistua teoksiin jollain tasolla, mutta sitten jokin yhtälössä on kuitenkin ihan hullunkurista. Niinpä katsojat joutuvat miettimään uusiksi sen, mitä jo tietävät, tai viemään ajatuksiaan pitemmälle.

Daydreamingissa ihminen seisoo veden päällä. Saduista, taikuruudesta ja uskonnoista tuttu juttu. Hietalahden altaalla kaksi naista seisoo veden päällä mustissa kokopitkissä mekoissa halaten toisiaan. Olimmeko noitia vai kenties surevia leskiä ja oliko meri meidän surumme? Teos herätti katsojissa paljon keskustelua ja kysymyksiä sekä koskettavia tunnereaktioita.

Törmäsimme netissä vastikään teokseen, jossa konseptitaiteilija Christo on tuonut yleisölle mahdolliseksi "vedenpäällä" kävelemisen. Teos *The Floating Piers* on ollut esillä Italian Iseo-järvellä kesällä 2016. Kolmisen kilometriä pitkä kävelyväylä järven päällä yhdistyy mantereelta kahteen pieneen saareen. Kävelyväylä on tehty polyeteenikuutioista ja päällystetty oranssikeltaisella vedenpitävällä nylonkankaalla, joka muuttaa väriään päivän ja sääolosuhteiden mukaan. Teoksessa ei ollut reunakaiteita, jotta tunne vedenpäällä kävelemisestä säilyisi. "The moment you have a parapet, forget it," hän sanoi, "the feeling of walking on water is gone." ja jatkaa: "Each project is like a slice of our lives," Christo sanoi, "and part of something that I will never forget." (Povoledo 2016, haettu 21.6.2016.)

Toinen tuore kliseisiin viittaava teoskokonaisuus *Älä häiritse taideprojektiani* oli Kuvan Keväessä 2016 mukana olleen Alexei Gordinin. Kokonaisuus käsitti niin maalauksia, piirroksia kuin videoteoksiakin.

Uusimpien maalauksieni ja piirustusteni teemat käsittelevät sekä taiteilijana olemista että ihmisyyttä nopeasti kehittyvässä kapitalistisessa yhteiskunnassa, jossa markkinavoimat ja ääri-individualistinen, kuluttamiseen perustuva kulttuuri kyseenalaistavat taiteen aseman keskiluokkaisten ihmisten arkielämässä. Kuinka kipeästi me tarvitsemme nykytaidetta? Onko sen kautta mahdollista aikaansaada muutoksia tilanteessa, jossa taiteilijan persoona käsitetään yhä kliseiden ja myyttien kautta. (...) (Kuvan Kevät katalogi 2016, Gordin, 64)

Pidin erityisen paljon Gordinin itseironisesta huumorista ja lähestymistavasta nykytaiteeseen ja taiteilijuu-teen taidenäyttelyssä. Vaikka kliseet aiheesta ovatkin jo moneen kertaan pureskeltuja, saivat teokset valtavan suosion niin kollegoiden, keräilijöiden kuin yleisönkin joukossa. Gordinin teoksissa löytyi taidokkaalla ammattitaidolla toteutettuja kliseitä hänen omien pohdintojensa ja tarinoidensa pohjalta. Vanhat vitsit jaksavat naurattaa aina uudelleen, jos niille antaa oman modernin ripauksensa.

⁹ Taiteilijan talous

Kun aloitin kommenttia asiasta kirjoittamaan, ymmärsin taiteilijan talouden olevan niin laaja kysymys, että en yksinkertaisesti voi mahdollistaa sitä tämän tutkielman sisälle. Mäntän Kuvataideviikkojen 2015 aikaan tutkimme asiaa ja huomasimme, että sen ratkaisemiseksi on jo luotu niin monia eri malleja, että olisi jopa hieman typerää tuoda esille vain muutama niistä - niiden muutamienkin eteen olisi tullut iso määrä taulukoita ja taas erilaisia näkökulmia. Päätin jättää kokemuksemme aiheesta vain Harrien tarinaan enkä lähenteny asiaa teoretisoimaan tai pohtimaan tällä kertaa pidemmälle.

¹⁰ Kehollisuudesta

Kehollisuus-teeman pohdinta jatkuu läpi lähes koko Harrien tarinan. Siitä lähtien, kun loimme Harrien tilin Facebookiin, olemme pyrkineet löytämään vastauksia siihen, mitä Harrie meille on. Miksi hän näyttäytyy meille henkilöhahmona? Eikö se tarkoita sitä, että hän on jollain tavalla kehollinen, jos ei sanan varsinaisessa merkityksessä, niin ainakin ajatuksellisesti? Tarinassa käyn läpi myös, miten kehomme ovat osana teoksiamme, tai eivät ole, ja mitä se tarkoittaa.

Blackman (2008, 105) käy läpi kehollisuuden eri muotoja niin sosiologian, antropologian, psykiatrian, kuin kulttuurin eri näkökulmista. Se, miten kehollisuus yleisesti nähdään yksikkönä - minä itse, minun kehoni ja ajatukseni -, pyritään kirjassa myös laajentamaan monikkoon. Ei vain 'mitä olen' vaan 'mitä voisin olla'. Ihmisen mieli, tai se miten laajalle mieli voi mennä ei ole vain ihomme sisällä tapahtuva prosessi, vaan rajaton, kuten avaruus. Voisi siis ajatella, että kehomme eivät ole koskaan yksikköjä kuten perinteisessä mielessä ajatellaan, vaan avoimia systeemejä, jotka yhdistyvät toisten kanssa, niin ihmisten kuin ei-ihmisten.

Sain Meriltä erään mielenkiintoisen esimerkin puiden kommunikaatiosta (*Do trees communicate?* 2012, haettu 13.8.2016), joka voisi ehkä valottaa tätä ajatusta kehollisuuden mahdollisuuksista. On ymmärrettävää, että näemme metsässä seisovat puut yksilöinä. On kuitenkin tutkittu, että puut yhdistyvät toisiinsa maan alla sienirihmaston avulla. Näin ne kommunikoivat toistensa kanssa, suojelevat ja auttavat toisiaan sekä pitävät yllä elämän monimuotoisuutta. Tällaisen kommunikaation avulla puut siirtävät myös perintönsä tuleville sukupolville.

Tulenkin siihen loppupäätelmään, että yksi kehollisuuden muoto näkyvän muodon lisäksi on kommunikaatio. Sen avulla Harrien olematon olemus pääsee kehollistumaan ja saavuttaa näkyvän muotonsa teosten avulla. Syntyy eräänlainen kommunikaation sarja, vuoropuhelu.

Nahkaa-teoksessa lukitsimme itsemme nukkemaisen kuoren alle, jolloin Harrie muistutti meitä ihmissyydestä rypyillä ja kehon reaktioilla, joilla se tappeli luonnottomuutta vastaan. *Black Box* -teoksessa Harrie tunkeutui tajuntaamme psyykkisellä tasolla. Samalla Harrie huomauttaa, ettei meidän kehoillamme teosten osana ole kuitenkaan tekemistä hänen olemassaolonsa kanssa. Teoksessa *Presence* Harrien fyysinen läsnäolo ruumiillistui yleisön kautta.

Materiaalisten ja henkisten kommunikaatiokanavien voimin Harriesta tulee yhtä todellinen, kuin kuka tahansa tässä maailmassa tai virtuaalisessa todellisuudessa.

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Barthes, Roland 2010 (1977). *Rakastuneen Kielellä*. 2. Painos. Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Blackman, Lisa 2008. *The Body, The Key Concepts*. UK, USA: Berg.

Ciric, Bijana 2006. "Interview with Tobias Bernstrup". <http://www.bernstrup.com/index2.html>. (luettu 5.8.2016).

Do trees communicate? Youtube. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=iSGPNm3bFmQ>. (haettu 13.8.2016)

Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehoitaide 1980- ja 1990- luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Kuvataiteen Keskusarkisto.

Gilbert & George. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_%26_George (haettu 12.6.2016).

Kuvan Kevät 2016. Toim. Ulrika Ferm, Suvi Lehtinen, Jenna Sutela, Taiteilijat/Artists. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2016.

Marina Abramovic & Ulay. Pomeranz Collection. <http://pomeranz-collection.com/?q=node/39> (haettu 28.6.2016).

Max Ernst Retrospective. Toim. Werner Spies, Julia Drost, Albertina Vienna & Foundation Beyeler. Saksa: Hatje Cantz Verlag, 2013.

McEvelley, Thomas 2010. *ART, LOVE, FRIENDSHIP, Marina Abramovic and Ulay, Together & Apart*. USA: McPherson & Company.

Povoledo, Elisabetta 2016. "Christo's Newest Project: Walking on Water." http://www.nytimes.com/2016/06/17/arts/design/christos-newest-project-walking-on-water.html?_r=1. (haettu 21.6.2016).

Riese Hubert, Renée 1994. *Magnifying Mirrors; Women, surrealism, & partnership*. USA: University of Nebraska Press.

Sundström, Merja 2011. "Perussuomalaisten kulttuuripolitiikka ällistyyttää." <http://www.mtv.fi/uutiset/kulttuuri/artikkeli/perussuomalaisten-kulttuuripolitiikka-allistyyttaa--/2027086> (haettu 20.7.2016).

Tobias Bernstrup. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Tobias_Bernstrup. (luettu 5.8.2016).

Tomkins, Calvin 2014 (1996). *Duchamp*. USA: 1996 painos Henry H Holt and Company, Inc. – 2014 painos The Museum of Modern Art New York.

What is Live Art. Live Art Development Agency. <http://www.thisisliveart.co.uk/about/what-is-live-art/> . (haettu 29.11.2015).