

Liina Kuittinen:



NITeForce 30C 2016-05-18 12:40:21

NITeForce 19C 2016-05-17 16:10:43



NITeForce 29C 2016-05-17 13:14:11

NITeForce 14C 2016-05-15 12:11:29



Liina Kuittinen, 2017

MA opinnäytteen kirjallinen dokumentaatio

TAIDEYLIOPISTO, KUVATAIDEAKATEMIA, TILA-AIKATAITEEN OSASTO

Tarkastajina toimivat Essi Kausalainen ja Pilvi Porkola

Opinnäytetyön ohjaajana toimi Tero Nauha

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO

Liina Kuittinen

Beneath the beach

Kuvan Kevät 7. - 29.5.2016

Exhibition Laboratory

&

No trouble

5.1.2017

Exhibition Laboratory Project Room

Opinnäytteeni koostuu kahdesta teoksesta; *Beneath the beach* ja *No trouble*. Esittelen tässä tekstissä lyhyesti molemmat teokset, jonkin verran työskentelyprosesseja, reflektoin teoksia ja valotan työskentelyn taustalla vaikuttavia ajatuksia.

Beneath the beach -teos oli esillä Kuvataideakatemia jokavuotisessa maisterivaiheen opiskelijoiden opinnäytetöitä esittelevässä Kuvan Kevät -näyttelyssä 7. - 29.5.2016 Exhibition Laboratoryssa. Teos koostui Jätkäsaaren satama-altaasta nostetusta sedimentistä, riistakameran lähettämistä reaaliaikaisista kuvista satama-altaan läheisyydestä ja esityksistä. Esityspäiviä kertyi yhteensä yhdeksän. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta esityksiä ei ilmoitettu yleisölle erikseen. Esitysten kestot vaihtelivat ilmoitetun esityksen yhdeksästä minuutista muiden esitysten tunnin ja puolentoista tunnin välillä vaihteleviin kestoihin.

No trouble -teos oli esillä Kuvataideakatemia galleriassa nimeltä Exhibition Laboratory Project Room 5.1.2017. Teos koostui esityksestä ja kahdesta kuutiosta hiileksi poltettua koivuklapiä. Esitys esitettiin kerran ja se oli kestoltaan 45 minuuttia. Yleisölle oli ilmoitettu esityksen tarkka alkamisaika.

Molempien teosten aiheena oli kesto, kehon materiaalisuus ja materiaalisen ja kehon suhde esityksessä. Lisäksi molemmissa teoksissa materiaalivalintoja ohjasi luonnon ja kulttuurin suhteen problematiikka.

Teoksista lyhyesti

Beneath the beach

Teos sai yleisölle näkyvän alkunsa Kuvan Kevät -näyttelyn avajaisissa, jonne tavalliseen tapaan kokoontui Kuvataideakatemia väki sekä kutsuvieraat. Avajaisissa toimme yhdessä avustajanani toimineen Antti-Juhani Mannisen kanssa samana aamuna merenpohjasta kaivetun saven näyttelytilaan. Saimme mudan Jätkäsaaren ruoppaustyömaalta. Kannoimme sedimentin näyttelytilaan heti puheiden ja palkintojenjaon jälkeen. Olin saanut määräyksen suojata lattia muovilla, sillä savi oli märkää ja kosteus olisi saattanut vaurioittaa sementtilattiaa. Kaadoimme saven ämpäreistä lattialle muovin päälle. Avajaisvieraat olivat

alkaneet hajaantua heti puheiden päätyttyä, jotkut jäivät odottamaan esitystä mutaläjän läheisyyteen. Yritin kantamisen lomassa dokumentoida tilannetta ja jäin välillä juttelemaan tuttavien kanssa. Saimme puolitutulta apua saven kantamisessa.

Koko avajaisten ajan katosta roikkuvalla näytöllä näkyi sadan sekunnin välein, seitsemän sekunnin ajan kuva näyttelytilasta katsoen lahden vastakkaisella rannalla sijaitsevan vanhan satamamakasiinin katolle asettamani riistakameran lähettämänä. Kuvassa näkyi kappale vedenpintaa, asfaltoitua rantakaistaletta, parkkeerattuja autoja, taivasta, toisinaan risteilyaluksen perää ja aivan etualalla koivun taimi, joka sattui versomaan tiiliseinän raossa kameran kiinnityspaikan kohdalla.

Avajaisissa ei tapahtunut muuta. Sedimentti jäi lattialle teoksen visuaalisesti hallitsevimmaksiksi elementiksi. Installaation osana oli lisäksi muutama ämpäri, savitiiliä, kattoon kiinnitettyjä naruja, joiden avulla hilasin esityksessä käyttämäni vaatteet esityksen päätyttyä kattoon niin, että näyttelyn lopuksi katossa riippui yhdeksän mutaista vaatekertaa, näyttö joka tilanteen mukaan roikkui ilmassa tai oli maassa mudan seassa ja siihen liitetty tupakka-askin kokoinen Raspberry Pi¹ tietokone, kaiuttimet ja pieni miksauspöytä. Installaatio muuttui aina esitysten myötä, mutta myös itseksensä saven kuivuessa, lohkeillessa ja muuttaessa hiljaa väriä.

Esitykset olivat luonteeltaan kestollisia ja toisteisia. Toisinaan käytin ääntä vahvistamalla omaa ja saven pulputusta vesiämpärissä kontaktimikrofonin avulla. Esitykset perustuivat pitkälti improvisaatioon siten, että asetin itselleni jonkin yksinkertaisen scoren, joka ohjasi esityksen suuntaa. Score on performanssin partituuri, jossa luonnehditaan lyhyesti esityksen toimintoja. *Beneath the beach* -esitysten scoret saattoivat olla vain muutaman sanan abstrakteja ohjeistuksia, kuten 'analyysi' tai 'raja', tai käytännöllisempiä kuten 'Yhtäaikaisesti ääni ja kädet, kädet jotka työstävät ja ääni, mudan ääni ja oma ääni ja samanaikaisuus ja kädet ja kasvot, kädet siirtyvät käsistä kasvoihin, kasvoista samaa mudalle rinnakkaista materiaalia.'

Esityksissä pysyttelin oman installaationi sisällä enkä kommunikoinut yleisön kanssa. Esiintyjänä kommunikoin mudan, mutta en ihmisten kanssa. Näyttelyvieraat kulkivat tilassa vapaasti aukioloaikojen puitteissa. Toisinaan joku saattoi jäädä seuraamaan esitystä pikäksikin aikaa, tai vastaavasti teos ohitettiin nopealla vilkaisulla.

No trouble

Teosta varten kuljetin kaksi kuutiota koivuklapeja Helsingistä isovanhempieni mökille Askaisiin, poltin niitä hiileksi mökin pihalla viikon verran ja kuljetin ne takaisin Helsinkiin. Teos esitettiin Kuvataideakatemian galleriassa ja koostui hiiltyneistä klapeista ja esityksestä. Esitys oli tarkkaan käsikirjoitettu ja se esitettiin kerran. Yleisölle oli tiedotettu esityksen alkamisajankohta. Pidin galleriaa yleisölle avoinna kahtena päivänä esityksen jälkeen. Tuolloin tilassa oli esillä kasa hiiltyneitä klapeja ja esityksessä ja tiedotuksessa käyttämäni

¹ Raspberry Pi on alunperin opetuskäyttöön kehittyvissä maissa tarkoitettu yhden piirilevyn tietokone, jossa itsessään ei ole näppäimistöä tai näyttöä.

kuva hymyilevästä, hiilentuhrimasta suusta. Esitys alkoi gallerian käytävän tapaisessa osassa siten, että yleisö joutui pakkautumaan melko pieneen tilaan nähdäkseen mitään, koska hiilipussit rajoittivat yleisön liikkumista. Esityksessä soitin YouTubesta tietokone -kaiuttimilla vahvistettuna *Dido's Lament* -aariaa Henry Purcellin barokkioop- perasta *Dido and Aeneas* (1689)². Vähitellen liityin lauluun mukaan ja lopulta lauloin yksin ilman tallennetta. Samalla tyhjänsin klapit kuljetuspusseistaan lattialle ja lopuksi muutamaa klapia kainaloissani kannatellen ja rapsutellen marssin ja nilkutin ympäriinsä tyhjäksi jätettyä, teatraalisesti valaistua gallerian suurinta huonetta. Puut täyttivät tilan vienolla palaneen tuoksulla ja hiilipölyllä.

Taustalla vaikuttavia

L'Internationale Situationniste (I.S.), Kansainväliset situationistit, oli 50-luvun lopulta 70-luvun alkuun asti toiminut ryhmä taiteilijoita ja intellektuelleja, joiden toiminnan ytimessä oli pyrkimys synnyttää kriittistä yhteiskunnallista toimintaa ja teoriaa tilanteessa, jossa kapitalistinen tuotantologiikka alkoi levitä tehtaasta koskemaan kaikkia elämänalueita. Spektaakkeli on situationistien teorialle keskeinen käsite, joka kuvaa kuvaksi muuttunutta yhteiskuntasuhdetta. Situationistien mukaan Spektaakkelin yhteiskunta on tulosta tuotantolosuhteista, jossa kommunikaatiolla ja informaatiolla on keskeinen osa, mutta sen juuret ovat syvemmillä länsimaisessa ajattelussa, joka nojaa järjen ja ajattelun etuoikeutettuun asemaan (Jakonen 2006, 2). Spektaakkelin yhteiskunnassa inhimillinen ajattelu ja luovuus ovat valjastetut palvelemaan tätä tuotannon muotoa, joka ulottaa lonkeronsa aina perheeseen ja inhimilliseen subjektiviteettiin asti ja jonka vaikutukselle mikään kommunikaatio ei tunnu olevan immuuni.

Situationistien johtohahmo Guy Debord analysoi teoksessaan *Spektaakkelin yhteiskunta* (1967) ihmisen vieraantumista elämästä ja materiaalisesta perustastaan, jopa kuolemasta. Debord oli analyysissään aikaansa edellä ja todellisuutemme on alkanut muistuttaa yhä enemmän hänen kirjoituksiaan. Olemme tilanteessa jossa todellisuussuhde toteutuu yleisemmin visuaalisena ja kielellisenä ja välittömät keholliset kokemukset ovat yhä harvinaisempia. Kuten italialainen mediafilosofi ja aktivisti Franco "Bifo" Berardi sanoo kirjoittaessaan psykosfäärissä³ havaittavasta herkkyyden rappeutumisesta:

² *Dido and Aeneas* on Henry Purcellin säveltämä barokkiooppera, joka sai ensi-iltansa vuonna 1689. Oopperan libreton kirjoitti Nahum Tate. Libretto perustuu Vergiliuksen runoelmaan *Aeneis*, ja siinä erityisesti tarinaan Karthagon kuningattaresta Didosta. Ooppera keskittyy Didon ja Aeneaksen rakkaustarinaan, joka päättyy traagisesti Aeneaksen lähtöön ja Didon itsemurhaan. Dido laulaa *Dido's Lament* -aarian hautarovioiden palaessa hetkeä ennen kuin riistää hengen itseltään. Rovioista nousevan savun on määrä olla merkinä laivastoineen merelle ehtineelle Aeneakselle, jotta tämä ymmärtäisi mitä hänen lähtönsä aiheuttaa. Purcellin sävellyksessä barokkimusiikin ihanteita mukaillen, välittää voimakkaita affekteja ja saa kuulijan niiden valtaan ja Taten libretto keskittyy päähenkilöiden ja erityisesti kuningatar Didon sisäisiin kamppailuihin. *No trouble* -teoksen katsoja ei välttämättä tiedä aariaan liittyvää tarinaa, mutta sen välittämä affekti ei jää epäselväksi.

³ Psykosfääri tarkoittaa Berardilla psyykeiden muodostamaa kollektiivisen aluetta.

Voidakseen käsittää toisen tuntevana ruumiina tarvitaan aikaa, tarvitaan hyväilyjen ja nuuhkimisen aikaa. Empatialle annettu aika on vähentynyt, koska infostimulaatiosta on tullut liian kiihkeää”(Berardi 2006, 33)

Samalla kun kyky kokea empatiaa toisia ihmisiä kohtaan haalistuu, haalistuu todennäköisesti myös suhde muihin lajeihin ja epäorgaaniseen ympäristöön. Tarvitaan siis eleitä, jotka uudistavat noita suhteita.

Psykoanalyytikko, aktivisti ja filosofi Félix Guattari ehdottaa *Kolmessa Ekologiassa* (2006), että ekologisia kysymyksiä ei voi erottaa mentaalisen ja poliittisen kysymyksistä vaan muutoksen on tapahduttava kaikilla kolmella alueella. Hänen mukaansa olisi tapahduttava poliittinen, sosiaalinen ja kulttuurinen vallankumous, joka määrittäisi uudelleen kaiken tuotannon päämäärät mutta ulottuisi myös aistimisen, älyn ja halun alueille. Hän kutsuu näillä kolmella eri alueella tehtävää muutostyötä ekosofiaksi. Yhteiskunnallinen ekosofia kehittäisi käytäntöjä, jotka muuttaisivat yhteiskunnallista olemista, esimerkiksi tapaa olla perheessä tai kaupunkitilassa ja mentaalinen ekosofia

voi keksiä uudelleen subjektin suhteen ruumiiseen, fantasmaan, kuluvaan aikaan, elämän ja kuoleman “mysteereihin”. Se voi etsiä vastalääkkeitä massamedian aikaansaamalle yhdenmukais-
tamiselle, muotien sovinnaisuudelle, mainosten ja kyselyiden harjoittamalle mielipiteenmuokkaukselle ja niin edelleen. (op.cit., 22)

On helppo nähdä, että taide toimii juuri Guattarin hahmotteleman mentaalisen ekosofian alueella ja hän mainitseekin, että sen tapa toimia olisi lähempänä taiteilijaa kuin mielenterveyden ammattilaista. Guattarin mentaalinen ekosofia vahvistaa ja uudelleen luo Berardin kuvailemaa haurasta psykosfääriä. Kansainväliset situationistit harjoittivat tinkimättömästi nimenomaan tuon speaktaakkelin vieraannuttaman kollektiivisen subjektiviteetin häirintää ja heidän toimintaansa voisi hyvin tarkastella ekosofian näkökulmasta.

Immateriaaliselle tuotannolle nojautuvalla speaktaakkelilla on toki aina materiaallinen perustansa. Speaktaakkeliyhteiskunta perustuu kommunikaatiolle ja sen ympärille rakentunut viestintä- ja tietoteknologia ja elektroniikkateollisuus on muodostunut merkittäväksi talouden ja tuotannon alueeksi. Elektroniikkateollisuus käyttää raaka-aineenaan maaperästä louhittavia metalleja ja esimerkiksi suurin osa maapallon tinasta käytetään piirilevyjen juotteisiin (ITRI 2006). Immateriaaliseksi koettu sähköinen kommunikaatio edellyttää raskaita materiaalisia panostuksia, loputtomat määrät inhimillistä työvoimaa kestävässä olosuhteissa ja lisäksi tuottaa ongelmajätettä kiihtyvällä tahdilla.

Eläville olioille on tyypillistä käyttää ympäristöään omiin tarkoituksiinsa mutta ihmisellä on edellytyksiä hyödyntää mahdollisuuksia paljon laajemmin kuin millään muulla lajilla. Ihmisen aika maapallolla on vain ohimenevä ajanjakso ja kulttuurimme edellytykset ovat kehittyneet aikojen saatossa täysin ihmislajista riippumatta. Ihminen on toiminnallaan aiheuttanut ympäristössä muutoksia jotka uhkaavat ihmiskunnan elinolosuhteita ja siinä

sivussa monen muunkin organismin elämän edellytyksiä. Professori Yrjö Haila etsii muotoa päivitetyle luontosuhteelle ja kirjoittaa:

Jotta ymmärtäisimme olemassaolomme ehdot, meidän on vapautettava luonto ympäristöongelmien puristuksesta. Luontoa ei uhkaa kuolema [...] Luonto on selvinnyt paljon vakavammista ekokatastrofeista mitä ihminen ikinä pystyy toiminnallaan aiheuttamaan.” (Haila 2004, 15)

Haila kysyy mitä muuta luonto voisi olla kuin kokoelma uhkakuvia ja lisää Guattarin hengessä, että luonnon löytäminen ympäristöongelmien tuottamien pelkojen alta on haaste, joka koskee koko kulttuuriamme eikä sitä voi jättää yksin luonnontutkijoiden huoleksi, vaan on tarpeen käyttää kaikkia kulttuurin voimavaroja. Lisäksi Haila esittää, että inhimillisen vastuun ja huolenpidon pitäisi ulottua elollisen maailman ohella fyysikaalis-materiaaliseen maailmaan, koska se on inhimillisen kulttuurin perusta. (op.cit., 16) Luontosuhteessamme olisi siis tapahduttava muutos. Ei auta että kierrätämme yhä tunnollisemmin jos luonto koetaan jonain ulkopuolisena ja suojeltavana sen ollessa ihmisen kulttuurin edellytys ja viime kädessä toimintaamme ohjaileva ja kaikkialla läsnä oleva.

Beneath the beach -teoksen raaka-aineet olivat ruoppaus-sedimentti ja esitys. Merenpohjan sedimentti koostuu meriin huuhtoutuneista mineraalihiukkasista ja niihin sitoutuneista orgaanisista aineista ja kemiallisista sakoista. Olemukseltaan yhtenäisen epämääräisessä liejussa yhdistyvät sivilisaation vuodot ja maankuoren partikkelit. Se on perusmassaa, josta versovat niin eri elämänmuodot kuin kulttuuriset tuotteet. Satama-altaan pohjasta nostettu muta ei yksiselitteisesti kuulu ainoastaan luonnon tai kulttuurin piiriin. *Beneath the beach* (*Hiekkarannan alla*) -teoksen nimi viittaa Kansainvälisiltä situationisteilta lähtöisin olevaan, muun muassa Pariisin toukokuun 1968 opiskelijamellakoissa käytettyyn iskulauseeseen *Sous les Pavés la Plage / Katukivien alla, hiekkaranta*. Jos situationistit ehdottavat, että kulttuurisen kerroksen alta olisi kaivettavissa esiin jokin luonnollisempi, niin *Beneath the beach* menee syvemmälle ja väittää, että hiekkarannan alla on lisää hiekkaa ja kun siihen sekoittuu tarpeeksi vettä ja muita partikkeleita se ei ole enää kultaista santaa vaan pikemmin mutaa tai liejua. Hiekkaranta on yhtä kulttuurisesti koodattu kuin katukiveyskin, eikä muta tee tähän poikkeusta.

No trouble -teoksen raaka-aineita olivat koivuklapit ja Purcellin *Dido's Lament* ja niiden välissä esitys ja esiintyjän keho. Koivu on ehdottomasti luonnonmateriaali, mutta kasvatettu sen varastoiman helposti hyödynnettävää energiaa ja sitä myöden taloudellisen hyödyn vuoksi. *Dido's Lament* on kulttuurinen tuote, mutta muuntuu esityksessä toiston myötä materiaaliseksi kadottaessaan narratiivinsa ja muuttuessaan mytologisen Didon yksinpuhelusta jankuttavaksi melodiaksi, joka jää rasittavuuteen asti soimaan kuulijoiden mieliin.

Esitys on ruumiin määrittämään kestoon perustuva tapahtuma. Esityksessä on usein esiintyjä ja sitä katsoo katsoja. Esiintyjällä ja katsojalla on samankaltaiset, tai ainakin samaan tapaan toimivat kehot. Esityksen katsominen on pohjimmiltaan kehollinen kokemus. Esitys mielletään kulttuurisen alueella tapahtuvaksi, vaikka ihminen on kehonsa kautta ehdottomasti osa luontoa. Siten esitys on mudan ja polttopuun tapaan luonnon ja kulttuurin raja-alueelle sijoittuva ilmiö.

Mainitsemiani aktivisteja ja teoreetikkoja yhdistää se, että he näkevät ympäristökysymysten kietoutuvan yhteen poliittisen ja mentaalisen sfäärin kanssa. Molemmissa teoksissani inhimilliset, ei-inhimilliset, epäorgaaniset kulttuuriset ja epäorgaaniset materiaaliset, orgaaniset kulttuuriset ja orgaaniset materiaaliset elementit toimivat yhdessä limittyen ja sekoittuen. Työskentelyssäni en pyri rakentamaan uutta raikasta luontosuhdetta tai elvyttämään rappeutunutta empatiakykyä. Kuten situationistit sanoivat “Detournementti on vähemmän tehokas mitä enemmän se lähestyy rationaalista vastausta” (Sederholm 1994, 112), samoin taiteen tapa toimia Guattarin ehdottaman ekosofian alueella ei voi olla ratkaisuhakuista lempeää mielenterveystyötä. Taiteellisen toiminnan tehtävä ei mielestäni ole myöskään osoittaa epäkohtia esimerkiksi ruuantuotannossa tai epäinhimillisiä työolosuhteita Kongon kobolttikaivoksilla. Esityksessä tapahtuu jotain muuta. Esitys on todellista - se ei ole informaatiota tai representaatiota vaan se tuottaa todellista. *Beneath the beach* ei antanut informaatiota vaan se teki kokoisensa laajennuksen todelliseen. Se rakensi erään keho-mutasuhteen ja siltä osin keikautti myös psykosfääriä

Prosessista

Nyt, äsken, kaksi minuuttia ja viisitoista sekuntia sitten, eilen, toissaviikolla, viime vuoden kesäkuussa, kolme vuotta sitten, kaksitoista vuotta ja kaksi kuukautta sitten, parin tunnin päästä, vuonna 2032, neljäkymmenen vuoden kuluttua, sadan vuoden päästä, kolmetoista pilkku kahdeksan miljardia vuotta sitten, triljoonan vuoden kuluttua, seitsemänkymmentätuhatta vuotta sitten, ajanlaskun alussa, ennen ajanlaskun alkua, aioni, maailmankausi, kausi, epookki, vaihe, iltapäivä.

Keholla on oma rytmensä ja omat kestopensa; hengitys, ruoansulatus, solujen uusiutuminen, muisti, lihasten kestävyys, sydämensyke. Ihmiskeho on muiden kehojen tapaan osa aineen suurta kiertoakulkua⁴. Aine järjestyy eri tavoin eri kohdissa, mutta järjestykset ovat aina väliaikaisia, vain kestot vaihtelevat.⁵

Tuija Kokkonen vertaa artikkelissaan *Esityksen mahdollinen luonto* esitystä sieneen (2010, 256). Yleisölle näkyvä osuus on sienien maanpäällinen itiöemä ja kaikki muu on maanalaista rihmastoja. Vertaus auttaa minua ajattelemaan *Beneath the beach* ja *No trouble* -teoksia, sillä niissä molemmissa on paljon sellaista, minkä itse koen teoksen osaksi, mutta jotka eivät koskaan tule välittymään yleisölle. Rihmastoon kuuluu taiteellinen prosessi ja ajan kuluessa kerääntyneet kokemukset ja käsitykset. Ilman rihmastojaan esitys saattaisi näyttää samalta mutta se ei voisi kasvattaa uusia maanpäällisiä osia eli uusia esityksiä.

Kun mietin, kuinka ratkaista Kuvan Kevät -näyttelyn kaltaiseen konventionaaliseen ryhmänäyttelyyn osallistumisen, päätin että tämä olisi hyvä tilaisuus työskennellä erilaisten kestopensa parissa. Halusin tehdä performanssiteoksen, joka ei olisi kerralla katsottavissa vaan levittäytyisi pidemmälle ajalle. Olin aikaisemmin tehnyt esityksiä, jotka oli tarkoitus katsoa alusta loppuun ja niiden tuli sisältää itsessään kaikki, eli teokset joutuivat kituuttamaan

⁴ Aineen suuri kiertokulku muodostuu geologisista prosesseista, joiden myötä toisaalta syntyy uutta kallioperää ja vuoristoja ja toisaalta tapahtuu kulumista, rapautumista, kerrostumista ja uudelleenkiteytymistä. Kiven kierto saattaa kestää satoja miljoonia vuosia. (Suomen kallioperä 1998, 33)

⁵ Otteet omista prosessimuistiinpanoistani.

ilman kunnollista rihmastoja. Olin työskentelyssäni pisteessä, jossa oli keksittävä praktiikka uudelleen. *Beneath the beach* -teoksen kohdalla halusin kiinnittää huomiota prosessiin, antaa sille enemmän aikaa.

Opinnäytetyöni ohjaaja Tero Nauha ehdotti ensimmäisellä ohjaustapaamisella, että keskittyisin tällä kertaa yhteen teokseen sen sijaan, että esiintyisin aina muutaman kuukauden välein uudella teoksella. Sinänsä ilmeiseltä vaikuttava ehdotus oli tarpeellinen, sillä niin pitkään kuin olin työskennellyt performanssin parissa, olin tottunut valmistelemaan teoksia melko lyhyellä varoitusaikalla. Tämä tarkoitti sitä, kuten Tero Nauha huomautti, että prosessille ei ollut aikaa työhuoneella, ja siksi esitystilanteet jäivät prosessin asteelle. Tämä taas saattoi olla syynä tiettyyn työskentelyyn liittyvään turhautumiseen. Usein performanssitaiteen piirissä studiopraktiikan siirtäminen esitystilanteeseen saattaa olla tietoinen valinta. Itselleni opinnäytetöiden prosessi opetti sen, että minulle palkitsevampi työskentelytapa on hidas maanalaisen rihmaston kultivointi ennen maanpäällisen osan esittämistä. Studiopraktiikan synnyttäminen ei tapahdu tuosta vaan, erityisesti performanssitaiteen ollessa kyseessä. Maalari maalaa, tanssija harjoittelee koreografiaa, kirjoittaja kirjoittaa, mutta mitä performanssitaiteilija tekee työhuoneella?

Beneath the beach -teosta valmistellessa tavoitteeni oli rakentaa päivittäinen rutiini, jokin fyysinen harjoitus tai toistuva ele joka muodostuisi teoksen keholliseksi ytimeksi. Pettymyksekseni en ollut tarpeeksi kurinalainen. Toisaalta yksityisyyden ja tilan puute jaetussa työhuoneessa jonkin verran rajoittivat työskentelyäni ja tilanne olikin aivan toinen kun sain valmistella *No trouble* -teosta tyhjässä galleriassa. Tuolloin prosessi todella rakentui toistolle. Toki teokset olivat hyvin erilaiset, mutta jälkimmäisen prosessi opetti minulle kehollista prosessointia tavalla, jota voin varmasti hyödyntää myöhemmin.

Beneath the beach -teoksesta muodostui koko näyttelyn ajalle levittäytyvä esitys ja hiljaa muuntuva installaatio. Sedimentti valikoitui teoksen materiaaliksi avajaisiin sijoittuvan fantasian johdattamana, mutta vähitellen ymmärsin miksi juuri satama-altaan pohjasta nostettu muta olisi oikea materiaali, jolle koko teos voisi rakentua. Muta ja ihmiskeho ovat samaan tapaan luonnon ja kulttuurin rajalla. Muta on itsessään epäorgaanista, mutta siihen sekoittuu orgaanisia yhdisteitä. Samoin ihmiskehoa on mahdotonta mieltää ainoastaan luontoon tai kulttuuriin kuuluvaksi. Mudalla on ominaisuuksia kuten haju ja kosteus jotka viittaavat orgaaniseen ja tekevät mudan hyvin läsnäolevaksi ja olion kaltaiseksi.

Kuvan Kevät -näyttely on siitä erityinen, että prosessivaihe on jokseenkin valvottu. Näyttelyyn osallistuvien edellytetään osallistuvan erityiseen valmistuvien seminaariin, jonka tarkoituksena on tukea opiskelijoita prosessissa. Minulta kysyttiin 'miksi muta?'. Ehdotettiin, että syynä saattaisi olla esimerkiksi fyysinen vetovoima tai esteettinen viehtymys. Olin hämmentynyt. En ollut ajatellut, että materiaalivalinta olisi mieltymyskysymys. Minua muistutettiin mudan metaforisista merkityksistä, viittauksesta alitajuntaan tai tiedostamattomaan. Olin taas hämmentynyt. En ollut ajatellut, että mudan tarvitsisi olla muuta kuin mutaa, tai että se itsessään ei olisi riittävä syy tai motiivi. Toisaalta minulle ehdotettiin, että kyse olisi juuri tuon mudan erityisyydestä, tai sen alkuperäisen sijainnin erityisyydestä. Kysyttiin, että puhunko saastumisesta vai mistä? Yritin selittää, että

muta tässä edustaa vain itseään, se on otanta materiasta sen mahdollisimman konkreettisessa merkityksessä. Koska käyttämäni muta ei selvästikään tule ideamaailmasta tai esimerkiksi puutarhakauppa Plantagenista, vaan ehdottoman reaalista, se on itsessään jo asiointila (ei niin, etteikö Plantagen olisi ehdottoman reaalinen). Tarkoitan, että jos siinä mudassa, jonka kannan galleriaan on jälkiä saastumisesta, niin se myös puhuu saastumisesta. En siis suhtaudu mutaan esimerkkinä, vaan mutana. Se on samanaikaisesti erityinen ja yleinen samaan tapaan kuin oma kehoni on yleinen kiertoineen ja pumppaamisineen ja erityinen painauneen ja kulumineen. Muta ei tarvitse siihen liitettyjä mahdollisia tai metafysisiä lukutapoja.

Kuten esitys on riippumaton siihen liitetyistä tulkinnoista, on muta täysin välinpitämätön mahdollisista siihen liitetyistä tai sen herättämistä ajatuksista. Samaan tapaan halusin asettaa kehoni mudan rinnalle ilman, että yrittäisin selittää, miksi ne ovat kuten ovat. En yrittänyt ymmärtää mutaa vaan nimenomaan olla ymmärtämättä sitä. Kuten muta, on keho esityksessä materiaalisena, eikä esimerkiksi henkilönä tai identiteettinä. On kestämätöntä jos emme pysty ajattelemaan materiaaleja, toisia olioita tai esineitä muuten kuin niitä tulkiten, liittäen niihin merkityksiä ja ymmärtäen niitä, sillä silloin asetumme aina tiettyyn suhteeseen, selitämme tuntemattoman. Toki meillä on taipumus yrittää ymmärtää myös ihmiskehoja, erityisesti jos ne eroavat omistamme, mutta analyysistä luopuminen on vaikeampaa erojen kasvaessa.

Tero Nauhan ohjauksella oli työskentelylleni se merkitys, että hänen avullaan sain selkeytettyä teokseni muotoa ja vahvistusta ajatuksille, jotka ohjasivat valintojani. En koe luontevaksi teoreettisten filosofisten käsitteiden käyttöä puhuessa työskentelystäni. Usein vaikuttaa kuitenkin siltä, että taiteilijaa, joka ei puhu filosofiasta ei oteta vakavasti. Itse kuitenkin haluan ajatella, että taiteellinen työskentely ei tarvitse filosofiaa tullakseen ymmärretyksi, vaan se on itsenäistä ja eroaa kielellisestä ajattelusta siinä määrin, ettei puhe tai teksti milloinkaan voi antaa sille oikeutta. Itse käytän filosofiaa prosessin polttoaineena, mutta käytän sitä täysin mielivaltaisesti väärin ymmärtäen ja minkä tahansa muun materiaalin tapaan. Filosofia pysyy minulle vieraana alueena jota en koe todella tuntevani ja siksi tuntuisi valheelliselta nojata siihen puhuessani työskentelystäni. Tero Nauhan ohjauksessa antoisaa oli se, että minun ei tarvinnut perustella työskentelyäni teoriaan nojaten vaikka hänen oma praktiikkansa on filosofiaan kietoutunutta, vaan hän pystyi lukemaan taiteellista ajattelua muutenkin ja hänelle oli nopeasti, ennen kuin itselleni, selvää mikä esimerkiksi *Beneath the beach* -teoksen ydin oli.

Yrittäessäni ymmärtää miksi valitsin mudan ja mitä minun olisi sen kanssa tehtävä katselin Ana Mendietaa töitä. Ana Mendieta puhuu mutatöidensä⁶ yhteydessä identiteetistä ja juurien etsimisestä (Covered in Time and History 2015, 154). Hänet lähetettiin nuorena kotimaastaan Kuubasta pakoon Castron hallintoa Yhdysvaltoihin. Hän koki, että maahan kaivautuminen on hänen tapansa käsitellä tuota juurettomuuden kokemusta. En voi yhtyä häneen ja väitän, että hän päätyi selitykseen syistä, jotka eivät varsinaisesti liity maahankaivautumiseen, vaan vastaavat tapaan tuottaa merkityksiä taiteelliselle toiminnalle.

⁶ Esimerkiksi teossarjoissa *Silueta Series* ja *Gunpowder works* (Covered in Time and History 2015)

Toisaalta hän kuvailee luonnollisen ja kulttuurisen yhteenkietoutuneisuutta kirjoittaessaan työstään vuonna 1982 seuraavasti:

Art must have begun as nature itself, in a dialectical relationship between humans and the natural world from which we cannot be separated...For the past twelve years I have been working out in the nature, exploring te relationship between myself, earth and art. I have thrown myself into the very elements that produced me, using the earth as canvas and my soul as tools. (op.cit., 138)

Mendietan praktiikka oli polviaan myöden mudassa. Hän toisti esimerkiksi ihmishahmon siluettia eri luonnonmateriaalien avulla, sytyttäen sen tuleen⁷, antaen sen huuhtoutua aaltoihiin⁸ tai kadota savuna ilmaan⁹. Hän työsti samaa aihetta uudelleen ja uudelleen. Toistosta huolimatta aihe ei ehdy tai tule valmiiksi, sillä sillä ei ole agendaa tai tavoitetta, vaan taiteellinen praktiikka on itsessään todellista ja todellisuutta luovaa.

No trouble -teoksen prosessi syntyi suoraan *Beneath the beach* -teoksen rihmastosta. Prosessi oli edelliseen verrattuna kevyt ja nopea. Sain näyttelytilan käyttööni poikkeuksellisesti muutamaa viikkoa ennen näyttelyaikani alkua ja saatoin siis käyttää galleriaa työtilana. Aloitin teoksen työstämisen viettämällä viikon palavien puiden äärellä. Olin suunnitellut työstäväni esitysosuutta polttourakan rinnalla. Aliarvioin inhimilliseen tapaan materiaalini intensiteetin. Ehkä juuri polttamisen intensiivisyyden vuoksi esitys pääsi muotoutumaan erilaiseksi kuin mitä olin kaavaillut. Tarkoitukseni oli jatkaa *Beneath the beach* -teoksen tapaan kestollisen, ei-narratiivisen esityksen parissa. Ollessani liian uupunut rajoittamaan prosessia esitys ottikin aivan toisenlaisen muodon. *No trouble* -teoksen materiaalit olivat lopulta poltetut puut ja *Dido's Lament*.

Esitys oli tarkkaan koreografioitu ja esitettiin yleisölle ilmoitettuna ajankohta. Sen kesto noudatteli tavanomaista esityksen kestoja (45min). Se muodostui pitkälti galleriassa opetellessani laulamaan Didon valituksen. Musiikki antoi rytmin, jota koko esityksen oli lopulta seurattava. Gallerian akustiikka itsessään toimi äänentoistona niin että pienet tietokonekaiuttimet ja lopulta oma lauluni olivat aivan tarpeeksi täyttämään tilan äänellä. Lopulta ymmärsin, että melodia osoitti materiaallisen ominaisuutensa menettäessään narratiivisen olemuksensa toiston myötä. Se ei enää ollut Didon itsemurhaa edeltävä valitus vaan kimppu sointeja, joka tartunnan tapaan jäi kuulijoiden mieliin. Melodia käytti inhimillisen taipumusta emotioihin keinona levitä ja säilyä. *No trouble* irrottautui lopulta siitä ajatuksesta mikä minulla oli esityksen materiaalisuudesta. Minulle valkeni, ettei esitykselle vakiintuneet kestot välttämättä olekaan keinotekoisia rajoitteita, vaan kehollisista kestoista lähtöisin ja siksi esityksellä on taipumus toimia niiden rajoissa.

Beneath the beach alleviivasi keston kysymystä teoksen kaikissa osissa. Esitykset olivat liian pitkiä ja yksitoikkoisia katsottavaksi kokonaan ja useimmissa tapauksissa näyttelyvieras saapui näyttelyyn esityksen ollessa käynnissä, tietämättä kauanko esitys oli jo

⁷ Mendieta, Ana 1979. *Untitled: Silueta Series* (Covered in Time and History 2015, 142)

⁸ Mendieta, Ana 1981. *Ochún* (op.cit., 158)

⁹ Mendieta, Ana 1978. *Untitled: Silueta Series* (op.cit., 130)

jatkunut ja kauanko se tulisi jatkumaan. Vielä useammin näyttelyvieras vieraili näyttelyssä näkemättä esitystä lainkaan, vaan hän kohtasi ainoastaan värittömäksi kuivuneen mudan. Muta on oletettavasti väärässä paikassa kun se tuodaan näyttelytilaan. Se on siirretty kesken geologisen prosessin, mutta tämä pieni häiriö ei merkitse mitään geologisessa ajassa, joka ylittää täysin ihmiskehon kokemuksen rajat.

Lisäksi oli riistakameran¹⁰ lähettämä kuva, joka ilmestyi näytölle sadan sekunnin välein ja viipyi näkyvillä seitsemän sekunnin ajan. Seitsemän sekuntia on hieman liian lyhyt aika kuvan katsomiseen ja sata sekuntia taas sen verran pitkä, että mustan näytön helposti kuittaa rikkoutuneeksi tai sammutetuksi. Kuvassa on näkymä vanhan satamamakasiinin katolta alas satama-altaan reunalle. Kuvat vaikuttavat samoilta, mutta kun niitä selaa kylliksi tulee näkyväksi valon ja sään vaihtelut. Voisin kirjoittaa siitä, miten riistakameraan tiivistyy jotain nykyihmisen luontosuhteesta, kuinka kuvaavaa on, että tarkoitukseeni sopiva kamera on tarkoitettu metsästyksen apuvälineeksi. Toinen vaihtoehto olisi ollut valvontakamera. En kuitenkaan tässä lyhyessä tekstissä lähde seuraamaan jokaista rihmaa, vaan vain huomioin sen, kuinka todellisuussuhteemme ilmenee oikeastaan kaikissa kulttuurimme esineissä.

No trouble -teoksessa kestot ovat enemmän piilossa, maanalaisen rihmaston alueella. Yleisön nenän edessä on kasa hiileksi poltettua puuta. Esitystä on edeltänyt mm. niiden kasvuaika, kaataminen, pilkkominen polttopuuksi, pakkaaminen, kuljetukset, näyttelyesineenä oleminen, kuljetus, polttaminen, jäähdytys, pakkaus, kuljetus ja odotus. Oopperasitaatin aika alkaa paljon ennen esitysiltaa. Vuonna 1689 ensiesityksensä saaneen oopperan tapahtumat sijoittuvat vuoden 800 eaa. tienoille. Kuningatar Dido on hahmo roomalaisessa mytologiassa (Henrikson 1998, 409) ja ehkä jopa historiallinen henkilö, mutta oopperan libretto perustuu roomalaisen runoilijan Vergiliuksen (70 eaa.-19 eaa.) suurelta osin fiktiiviseen runoelmaan *Aeneias*. Soitan YouTubeen tammikuussa 2013 ladattua ja vuonna 2007 levytettyä Elin Manahan Thomasin tulkintaa *Dido's Lament* -aariasta¹¹. *No trouble* -esitys etenee verkkaan mutta kuitenkin ihmiskeholle tunnistettavassa rytmissä. *No trouble* -teoksen kohdalla painotus on materiaalisuuksien sekoittumisessa verrattuna keston kysymyksiin. Hiilipöly tunkeutuu kaikkien tilassa olevien hengitysteihin ja limakalvoille ja toistuva melodian pätkä jää mieliin soimaan. Teoksen päällimmäinen, kutsuva kerros on emootioihin vetoava ja visuaalinen, mutta pienhiukkaset ja ääniaaltojen värähtelyt vaikuttavat vähintään yhtä voimakkaasti katsojiin ja heidän kehoihinsa. Sekä ääni, että pöly liikkuvat tilassa käyttäen ilmaa väliaineenaan, mutta näistä kahdesta äänellä on taipumus aiheuttaa ihmismielellä emootioita ja pölyllä lähinnä ärsytystä limakalvoilla.

¹⁰ Riistakamera on nimensä mukaisesti tarkoitettu riistan tarkkailuun. Sen voi jättää maastoon ja asettaa kuvaamaan joko liiketunnistimeen reagoiden tai ajastuksella. Teoksessani kamera oli asetettu ottamaan kuvan sadan sekunnin välein näyttelyn aukioloaikoina. Ajastus toimi osan aikaa toivotulla tavalla mutta oli myös päiviä, että kamera lähetti samaa kuvaa koko päivän.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=uGQq3HcOB0Y> (haettu 27.3.2017)

Lopuksi

Performanssin tekeminen on maailmassa olemista ja sen jatkamista. Se ei ole maailmasta puhumista tai kommentointia. Kun puhun teosteni yhteydessä materiaalisena kehona olemisesta, en esitä performanssissa ajatuksia aiheesta, vaan olen esityksessä asettunut tilaan juuri kehona enkä henkilönä. Performanssissa teen jotain, minkä tiedämme, en tee mitään uutta tai hämmästyttävää, en ole taitava. En ole aito tai rento vaan olen kauhuissani, menen esitykseen ja seuraan sitä.

Beneath the beach ja *No trouble* -teoksilla on yhteinen rihmasto, vaikka niiden näkyvissä osissa onkin eroavaisuuksia. Teosten prosessit olivat siinä mielessä hedelmälliset, että rihmasto vaikuttaa kasvattavan uusia maanpäällisiä osia ja jatkavan levittäytymistään.

Lähteet & Kirjallisuus

Berardi, Franco "Bifo" 2006. Tietotyö ja prekaari mielentila. Toimittaneet Mikko Jakonen, Jukka Peltokoski ja Akseli Virtanen. Suomentaneet Mikko Jakonen, Inkeri Koskinen, Jukka Peltokoski, Miika Saukkonen, Markus Termonen, Eetu Viren, Aleksi Virtanen & Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto

Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta 2015. Laura Wertheim Joseph, Lynn Lukas, Raquel Cecilia Mendieta, Howard Oransky, John Perreault, Michel Rush & Rachel Weiss. Minneapolis: Katherine E. Nash Gallery, University of Minnesota

Debord, Guy 2005 (1967). Speaktaakkelin yhteiskunta. Suomentanut Tommi Uschanov. Helsinki: Summa

Guattari, Félix 2008 (1989). Kolme ekologiaa. Suomentaneet Anna Helle, Mikko Jakonen & Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto

Haila, Yrjö 2004. Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella. Helsinki: Kustannus Oy Taide

Henrikson, Alf 1998. Antiikin tarinoita 1-2. Juva: WSOY

Jakonen, Mikko 2006. Speaktaakkelin yhteiskunta *re-ferō*. Guy Debord: Speaktaakkelin yhteiskunta. Julkaistu verkkojulkaisussa *Megafoni* 26.1.2006. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=340&artp=1>. (haettu 20.3.2017)

Kokkonen, Tuija 2010. Esityksen mahdollinen luonto. Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun uusi skene*. Toimittanut Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus Oy

Pyhtilä, Marko 2005. Mikä ei tuota arvoa, on arvotonta. Marko Pyhtilä: Kansainväliset situationistit - speaktaakkelin kritiikki. Julkaistu verkkojulkaisussa *Megafoni* 20.4.2005. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=264> (haettu 20.3.2017).

Sederholm, Helena 1994. Intellektuaalista terrorismia, Kansainväliset Situationistit 1957 - 72. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto

Suomen Kallioperä 1998. Toimittaneet Martti Lehtinen, Pekka Nurmi ja Tapani Rämö. Jyväskylä: Suomen geologinen seura

ITRI - International Tin Research Institute 2016. <https://www.itri.co.uk/market-analysis/consumption/itri-survey-shows-tin-use-stable-to-slightly-stronger-in-2016> (haettu 20.3.2017)

