



Esseitä performanssista
ja esitystaiteesta

Essays on Live Art and
Performance Art

Toimittanut / Editor Annette Arlander

Esseitä performanssista
ja esitystaiteesta

—

Essays on Live Art and Performance Art

Toimittanut / Editor Annette Arlander

2
EPISODI

Esseitä performanssista ja esitystaiteesta —
Essays on Live Art and performance art

Julkaisija / Publisher: Teatterikorkeakoulu; toimittaja ja kirjoittajat /
Theatre Academy Helsinki: editor and writers

Toimittaja / Editor: Annette Arlander

Kansi / Cover: Riikka Hyypiä

Kannen kuva / Cover photo: Annette Arlander

Taitto/ Layout: Riikka Hyypiä

ISBN (Paperback) 978-952-9765-50-8

ISSN: 1459-7349

ISBN (PDF)) 978-952-9765-51-5

ISSN: 1459-7349

Painopaikka/ Printed by : Yliopistopaino, Helsinki 2009

Saatteeksi

Käsillä oleva kirjanen on toinen lajiaan Episodi- nimisessä sarjassa, jossa julkaistaan opiskelijoiden esseitä. Ensimmäinen episodi oli nimeltään *Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä* (2003) ja sen kirjoittajina olivat kuusi ensimmäistä esitystaiteen ja -teorian maisteriopiskelijaa sekä kaksi yhteisiin keskusteluihin osallistunutta dramaturgian opiskelijaa. Tällä kertaa kirjoittajina on esitystaiteen ja -teorian maisteriopiskelijoita useammalta vuosikurssilta. Osa on valmistunut jo vuosia sitten, toiset ovat vasta valmistellessaan opinnäytteitään. Osa esseistä on kirjoitettu suomeksi, osa englanniksi. Suomessakin performanssitaide on kansainvälinen ala, jopa vielä vahvemmin kuin nykytaide yleensä, ja monet tapahtumat toimivat englanninkielellä. Globaalissa maailmassa ja monikulttuurisessa Suomessa englanti on kohta toinen kotimainen kieli. Kaksikielisyys on tämän kirjoituskokoelman kohdalla silti ennen muuta käytännöllinen kysymys. Viimevuosina englanninkieltä on käytetty opiskelussa apuna usein, sillä monella opiskelijalla ensimmäinen kieli on muu kuin suomi. Kirjoittajat ovat itse valinneet, kirjoittavatko he esseensä suomeksi vai englanniksi. Jotta kirja olisi mahdollisimman monikäyttöinen, kirjoittajat ovat laatineet lyhennelmän tai tiivistelmän toisella kielellä. Suomenkielisten tekstien englanninkieliset lyhennelmät ovat tarpeen, jotta muutkin kuin suomenkieliset lukijat voisivat tutustua niihin. Valtaosa suomenkielisestä lukijakunnasta oletettavasti ymmärtää englantia – myös erilaisin paikalliskorostuksin väritynyttä englantia – mutta silti englanninkielisistä teksteistä on suomenkieliset lyhennelmät tai tiivistelmät, jotka on liitetty tekstin loppuun, ennen viitteitä ja lähteitä. Osa on vain muutaman lauseen mittaisia, osa lähes samanmittaisia kuin varsinainen tekstikin.

Tässä haluan vielä kiittää Synteesi-lehden toimituskuntaa luvasta julkaista Nora Rinteen essee uudestaan tässä yhteydessä. Jaana Simulaa kiitän kirjan toimitusta ja painatusta koskevasta asiantuntemuksesta. Lisäksi kiitän kaikkia kirjoittajia ja heidän opettajiaan kiinnostuksesta ja kärsivällisyydestä.

Preface

The book at hand is the second one in a series called *Episodi* (episode), which publishes writings by students. The first *Episodi* (episode) was called *Esitys-taidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä* (Towards Performance Art – Experiences, Thoughts and Views) 2003. The writers were the six first MA-students of performance art and theory and two students of dramaturgy who had participated in our discussions. This time the writers are students of performance art and theory from several years. Some of them have finished their MA many years ago; others are still preparing their thesis works. Some of the essays are written in Finnish, some are written in English. In Finland, too, performance art is an international field, perhaps even more so than contemporary art in general, and many events take place in English. In a global world and in a multicultural Finland English will soon be the second domestic language. The bilingual character of these essays is more of a practical issue. In recent years English has been frequently used during the studies, since for many of the students Finnish is not their first language. The writers have chosen to write their essays in Finnish or in English. For the book to be as multipurpose as possible, they have written an abstract or résumé in the other language. The English summaries of texts written in Finnish are needed for other than Finnish readers. Most Finnish speaking readers would probably understand English – also English with strong local variations – but we have included a Finnish résumé or abstract, as well, at the end of the text, before notes and sources. Some of them are very short, others almost as long as the original text.

Here I would like to express my gratitude to the publishers of the journal *Synteesi*, for the permission to republish the essay by Nora Rinne in this context. Jaana Simula I would like to thank for her expertise concerning editing and publishing of the book. And I would also want to give thanks to all the writers and their teachers for their interest and patience.

Sisällys – Contents

Saatteeksi	3
Preface	4
<i>Annette Arlander</i>	
Performanssista ja esitystaiteesta	7
On performance art and performance art	17
<i>Nora Rinne</i>	
Taidoton esittää itseään – Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena	26
The Unskilled as Herself – Narcissism as Performance and the Female Artist as Visual Object	44
<i>Elina Latva</i>	
Taide eksistentiaalisena kertosaikkeenä	53
Art as an Existential Refrain	60
<i>Essi Kausalainen</i>	
Haavoittuva Ruumis	63
Wounded Body	73
<i>Heidi Fast</i>	
Merkintöjä vokaalis-ruumiillisesta seoksesta, suhteessa Meredith Monkin ajatuksiin taiteesta ja henkisyydestä	77
Notes on vocal-bodily composition, in relation with Meredith Monks ideas about art and spirituality	92
<i>Satu Palokangas</i>	
The Dance that Changes the Dancer – Notes on Anna Halprin; Life and Works	103
Tanssi joka muuttaa tanssijaa – huomioita Anna Halprinin työstä ja elämästä	112

<i>Marko Alastalo</i>	
Esiintyjä, tila, yleisö – John Cagen ja Alvin Lucierin herättämiä ajatuksia	114
Performer, Space, Audience – Thoughts inspired by John Cage and Alvin Lucier	121
<i>Kristina Junttila</i>	
Art as life practice – Conversations on the works of Linda M. Montano	123
Taide elämänmuotona – Keskustelua Linda M. Montanon töistä	138
<i>Johanna MacDonald</i>	
Seven Easy Pieces using Abramović	139
Seitsemän helppoa teosta Abramovićia käyttäen	152
<i>Leena Kela</i>	
Kuinka Minä voisin muuttua Toiseksi?	
Kolmen performanssitaiteilijan alter egot kohtaavat	155
How could I become an Other?	
An encounter with the alter egos of three different performance artists	182
<i>Karolina Kucia</i>	
On Return to Remnant-Home Essay about Oreet Ashery	186
Paluu jäännös-kotiin – Essee Oreet Asherystä	206
Kirjoittajat	210
Contributors	213

Performanssista ja esitystaiteesta

ANNETTE ARLANDER

Ensimmäisen Episodi-kokoelman nimi *Esitystaidetta kohti* oli kuvaava. Termi ”esitystaide” oli 2000-luvun alussa outo ja konstruoitu, eikä performanssienttä oikein halunnut ottaa omakseen uutta suomennosta sanasta performance art kun kerran performanssi sana oli jo vakiintunut. Lisäksi esitystaiteen yhdistäminen esitysteoriaan uudessa maisteriohjelmassa loi odotuksia erilaisen esitysmuotojen kriittisestä tarkastelusta laajemminkin. Niinpä esitystaide nimen omaksuivat helpoimmin käyttöönsä tekijät, jotka olivat laajentamassa teatterin tai tanssin kenttää muille alueille tai taiteilijat jotka halusivat lähestyä (nykyteatteri)esitysten tekemisen kevyempiä tai kollektiivisempia käytäntöjä mieluummin kuin performanssin varsin haasteellista ja osin kiistanalaistakin – yhtäältä korkeakulttuuriin ja taitelijasankarimyyttiin ja toisaalta alakulttuureihin ja vastarintaliikkeisiin liittyvää assosiaatiomaailmaa ja toimintakulttuuria. Esitystaide nimikettä käytetään nykyään kuvaamaan sekä performanssitaiteeseen (performance art) että ns. elävään taiteeseen (Live Art) liittyviä käytäntöjä. Monesti sanan yhteys esittävään taiteeseen (performing art) aiheuttaa sekaannusta. Koska esitystaide liitetään usein erityisesti teatterin piiristä lähteviin tekijöihin, tai tekijöihin jotka hakeutuvat vakiintunutta esitystoimintaa kohti, ei se kata koko performanssin kenttää. On syytä ottaa nimitys performanssitaide uudelleen laajempaan käyttöön.

Kun esitysteoreetikot ja esitystutkijat puhuvat esityksestä keskeiseksi noretetaan usein esittäjän ja katsojan vuorovaikutus yhteisessä tilanteessa tai representaation kysymykset. Kun performanssin teoreetikot pohtivat esitystä, keskeiseksi nousee usein taiteilijan ruumis, ajallisuus, tapahtuman katoavaisuus ja suhde dokumentointiin. Valtavirtateatterin näkökulmasta performanssi tai esitystaide on marginaalista ja vaihtoehtoista, joko eksklusiivista tai amatöörimäistä. Vakiintuneen kuvataiteen kentällä performanssia harvemmin muistetaan, muuten kuin objektiivisiin taidesuuntauksiin liittyvänä historiallisena ilmiönä tai avajaisten oheistapahtumana. Parhaimmillaan se nähdään tekniikkana tai välineenä muiden joukossa, siinä missä akvarelli-maalaus tai valokuva.

Jos siirrämme painopisteen esityksestä toimintaan, ja asetamme performanssin tai toimintataiteen keskiöön, sen ympärille tai sen marginaaliin mahduttavat niin vuorovaikutteiset esitykset ja videolle tehdyt performanssit kuin verkkoon tehty elävä taide ja julkiseen tilaan pikemminkin kuin erityiseen esitystilanteeseen laaditut teot, tapahtumat ja interventiot.

Maailmalta suomalaista erottelua performanssitaiteen ja esitystaiteen välillä on vaikea löytää. Vastaavaa rajankäyntiä voi nähdä brittien lanseeraaman Live Art käsitteen ympärillä, johon monet yleisölle esiintymistä tai vuorovaikutusta korostavat tekijät lukeutuvat. Sekin on konstruoitu termi, joka on luotu kattamaan sellaisia esitysmuotoja ja taiteellisia toimintatapoja jotka ovat syntyneet instituutioiden ulkopuolella ja taidemuotojen välialueilla. Live Art Development Agency -järjestön esittelemään joukkoon kuuluu taustaltaan teatterintekijöitä kuten Tim Etchells, tanssijoita kuten La Ribot tai performanssitaiteilijoita kuten Franko B, sekä laaja kirjo erilaisia ”jalkakäytävätaiteilijoita”. Toisaalta termi rinnastuu amerikkalaiseen julkiseen taiteeseen ja yhteisötaiteeseen (new genre public art) ja mahdollistaa sisäänsä monenlaisia katoavan (siis elävän) taiteen muotoja.

Esitystaiteen monet merkitykset

Performanssitaiteilijoiden voi olla vaikea ymmärtää miksi teatterintekijät haluavat puhua esitystaiteesta. Itse mielsin sanan esitystaide suomennokseksi sanasta performance art ja nimenomaan taiteeksi jonka välineenä on esitys. (Toisaalta kuulun sukupolveen, jonka mottona on ollut tehdä ensin, esityksiä tai jotakin muuta, ja miettiä nimiä vasta jälkikäteen.) En heti ymmärtänyt miten kaukaa teatterintekijöiden kaipuu esitystaiteeseen kumpuaa. Kiista siitä, voiko esitys itsessään olla teos, vain onko se aina vain jonkin teoksen esitys (näytelmän, sävelteoksen) virisi teatterintutkimuksen piirissä jo viime vuosisadan puolivälissä. Ajatus siitä, että teatterin ensisijainen ulottuvuus ei ole kirjalliseen muotoon laadittu draama tai näytelmä vaan itse esitystapahtuma, ei ole ollut itsestään selvä. Niinpä teatterintekijä tai ilmaisutaidon ohjaaja joka ryhtyy tekemään esitystä ilman että ensin kirjoittaa näytelmän, voi kokea tekevänsä esitystaidetta, vaikka lopputulos toimii teatteriesityksen tavoin. Hän mieltää esitystaiteen vastavoimaksi näytelmätaiteelle. Myös esitysten tekijöiden keskuudessa on kiinnostuttu paikkakohtaisista tai paikkaerityisistä työtavoista. Yhteisöteatterin tekijä joka valmistaa esityksiä poikkeuksellisiin paikkoihin ja julkisiin tiloihin

voi kokea tekevänsä esitystaidetta koska ei toimi näyttämöllä. Hän mieltää esitystaiteen vastavoimaksi näyttämötaiteelle. Moni teatterin hierarkkisiin käytäntöihin ja markkinahenkiseen toimintaympäristöön kyllästynyt tekijä saattaa kutsua työtään esitystaiteeksi korostaakseen että esitys voi olla taidetta, osoittaakseen tekevänsä esitystaidetta eli taide-esityksiä (eikä esim. esitysviihdettä tai opetus-esityksiä). Kaikki nämä esitysten tekijät voivat eri syistä tarvita esitystaide-nimikettä. Yhteistä heille on kuitenkin suhde teatteriin ja sen traditioon, ja usein pitäytyminen sen kritiikissä. Esitystaide sanalle on ilmeisesti tarvetta uusia ilmaisumuotoja ja toimintatapoja etsivien esitysten tekijöiden keskuudessa, ja siten esitystaiteesta puhuvat enimmäkseen ihmiset, joille se merkitsee muuta kuin performanssitaide. Siksi monissa yhteyksissä on viisaampaa puhua suoraan performanssista. Kehittämistä ei tällä hetkellä kaipaa niinkään esitystaide – se kehittyy esittämisestä ja esityksistä kiinnostuneiden esitysten tekijöiden hoivissa – vaan nimenomaan performanssitaide.

Performanssin laajentunut kenttä

Jotta kysymys ei olisi liian yksinkertainen, myös performanssitaiteilijat puhuvat esitystaiteesta. Esitystaide on suhteellisen tuore termi, joka mahdollistaa erilaisia esitysmuotoja, eleitä ja tekoja, joita puristiset performanssin perinteen puolustajat eivät tunnista tai hyväksyisi performansseiksi. Kiihkeitäkin keskusteluja kuunneltuani alan hiljalleen ymmärtää, miksi Rose Lee Goldberg määritteli performanssitaiteen väljästi kaikenlaisiksi kuvataiteilijoiden tekemiksi esityksiksi – samaan hengenvetoon kuin hän kirjasi sen juuret nimenomaan runoilijoiden käynnistämien liikkeiden parissa (futurismi, surrealismi, dada, fluxus). Vaikka tätä kautta syntyy hienoinen ongelma – voidakseen tehdä performansseja on ensin oltava taiteilija, mutta pelkästään performansseja tekemällä vain harva päätyy taiteilijaksi.

Itse haluaisin ajatella, että esitystaide on taidetta joka käyttää välineenään esitystä tai toimintaa – hiukan kuin äänitaide, jossa välineenä on ääni, tai valokuvataide, jonka välineenä on valokuva. Mutta performansseja tai esitystaidetta tekevät taiteilijat eivät aina tee numeroa siitä, että heidän teoksensa ovat performansseja. Paljon performanssia tulee esille videoiden kautta ja pelkästään kuvataidekontekstissa, jossa sen performanssiluonnetta ei korosteta. Nykytaiteessa välineet vaihtuvat teemojen ja tarpeiden mukaan. Suomessa harva tekijä on omistautunut yksinomaan tai edes pääasiallisesti performanssitaiteelle tai

esitystaiteelle. Useimmat toimivat myös kuvataiteen, mediataiteen, tanssin, teatterin, yhteisötaiteen, musiikin tai runouden parissa. Mutta heitäkin on, ja tulevaisuudessa toivon mukaan yhä enemmän.

Performanssi ja esitystaide eri muodoissaan ovat Suomessa tällä hetkellä voimissaan. Suomessa on myös perinnettä 60-luvulla järjestetyistä fluxus-taiteilijoiden vierailuista ja 80-luvun performanssi- ja aktivistiryhmien toiminnasta lähtien. Tällä hetkellä kenttä muodostuu muutamasta kansainvälistä mainetta niittäneestä veteraanista, performansseja satunnaisesti tekevästä vanhemman polven kuvataiteilijoista, muutamista brittiläiseen traditioon koulutetuista performanssitaiteilijoista sekä laajasta määrästä nuoria tekijöitä joilla on ammattikoulutus visuaalisten tai esittävien taiteiden alalta. Kuvataiteen, tanssin, nykyteatterin ja mediataiteen piiristä nousee myös performanssitaiteen alalla toimivia tekijöitä. Paljon on taiteilijoita ja ryhmiä jotka toimivat usealla saralla tai ovat siirtymässä taidemuodosta toiseen.

Suomalaiseen keskusteluun vaikuttaa yhtäältä jo 80-luvulla kehkeytnyt kolmijakoinen koulutusperinne. Performanssitaiteilijaksi voi päätyä kuvataidekoulutuksen, teatteri- ja tanssikoulutuksen tai sitten katu- ja metsäaktivismin (tai muun alakulttuuritoiminnan) kautta. Jo silloin nämä kaikki tietysti myös sekoittuivat, ja sekoittuvat edelleen. Oireellista kuitenkin on, että monilla performanssitaiteilijoilla ei ole lainkaan varsinaista taidekoulutusta. Kuvataidekoulutuksen piiristä kasvaneet performanssintekijät päätyvät usein tekemään päätoimisesti muuta taidetta, kun taas tanssi- ja teatterikentältä nousseet performanssintekijät samaistuvat esitysten tekijöihin eivätkä aina järjestäydy MUU ry:n kautta taidekentälle. Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelma tarjoaa mahdollisuuden maisteriopintoihin performanssiin tai elävään taiteeseen (Live Art) erikoistuen. Kandidaattitason perusopetusta performanssissa ei tietääkseni ole tällä hetkellä tarjolla Suomessa missään, mutta nähtävästi suunnitteilla kuitenkin on.

Episodien välillä - Performanssin uusi esiinnousu

Entä mitä ensimmäisen Episodin (2003) ja tämän toisen Episodin (2009) välillä on tapahtunut? Vuonna 2003 päättyi paitsi ensimmäinen esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelma Teatterikorkeakoulussa myös Turun Taideakatemi-an nelivuotinen koulutusohjelma Crossing Borders in Performing Arts, joka tuotti kentälle useita aktiivisia performanssitaiteilijoita. Tuoreina merkkipäaluina voi mainita Helena Erkkilän pitkään odotetun väitöskirjan suomalaisesta

performanssitaiteesta *Ruumiinkuvia!* (2008) ja Marvin Carlsonin *Performance – A Critical Introduction* kirjan suomennoksen ilmestymistä (2006), Todellisuuden Tutkimuskeskuksen julkaiseman *Esitys-lehden* perustamista (2007) ja performanssin ja esitystaiteen tiedotuskeskus Presentaation käynnistämistä (2008). Vuoden 2003 jälkeen tapahtunutta kehitystä voi kuvata Aapo Korkeaon sanoin ”performanssikentän laaja-alaisena ammattimaistumisena”. Performanssitapahtumien järjestäjiä on ilmestynyt eri puolille Suomea jo aiemmin toimineiden ANTI-festivaalin (Kuopio), MOPE - movement to performance -tapahtuman (Vaasa) ja helsinkiläisten Amorph!-festivaalin, Là-bas-festivaalin sekä Oblivian taannaisen koetilan rinnalle. Näistä esimerkkeinä ovat mm. Fluxee-klubi (Turku), Art Contact (Helsinki), Poor Artists in Residence (Lahti), PERFO! (Tampere) sekä Perf ja Porin Juhlaviikot (Pori). Myös teatterin suunnalta on lähestytty esitystaidetta, esimerkkinä vaikkapa Kiasma-teatterin Teatteri.nyt-festivaali, Nälkäteatterin Toisissa tiloissa -projekti ja Helsingin Esitystaiteen Keskus.

Tänään ei olla menossa esitystaidetta kohti, vaan toimitaan keskellä aktiivista performanssin ja esitystaiteen kukoistuskautta. Pikemminkin kiistellään siitä kuka sanaa voi käyttää. Eikö eroa performance (esitys) ja performance art (esitystaide) saa esiin suomen kielessä? Ja toisaalta tarvitaanko sitä? Jos joku tarvitsee uuden sanan, hänellä on oikeus sitä käyttää. Kieli muuttuu käyttäjiensä mukana. Entä performanssitaide, onko sen ortodoksista puhtautta vaalittava, vai voisivatko erilaiset aktiot, projektit tai tapahtumat olla performanssitaidetta nekin?

Miten performanssitaiteen muodot ja toimintatavat, kysymykset ja ongelmat ovat muuttuneet viime vuosina? Yhtäältä samat kysymykset kuin performanssitaiteen ”syntyaikoina” 1960- ja 70-luvulla (tai 80-luvulla, aikana jolloin itse tulin mukaan) ovat yhä esillä: Miten taide voi toimia yhteiskunnassa, miten ympäristökysymykset nostetaan esiin, miten voi toimia julkisessa tilassa, mitä olisi kriittinen taide performanssin muodossa, miten luoda elävä tilanne esiintyjien ja katsojien kesken, voiko esitystaiteen avulla muuttaa itseään, elämäänsä ja rakentaa identiteettiään tai kokeilla sen rajoja, miten toimia kollektiivina tai ryhmänä siten, ettei toisteta ympäröivän yhteiskunnan hierarkioita kuten ”seuraa johtajaa” -leikkiä, miten löytää omaehtoiset tavat toimia yhdessä, miten yhdistää erilaisuuksia jne. Toisaalta teknologian nopea kehitys ja keventyminen sekä verkkomaailma ovat tuoneet uusia ulottuvuuksia ja samalla välttämättömyyden suhtautua mahdollisuuksiin joko torjuen – pi-

täytymällä esim. tiukasti live-tilanteessa ja kehollisuudessa – tai sitten niitä omin tavoin ja omiin tarkoituksiin hyödyntäen ja niillä leikkien.

Näkökulmat ja kiinnostuksen kohteet vaihtuvat mutta rajojen koetteleminen on useimmiten mukana, kun performanssi tai esitystaide toimii ns. vapaan taiteen alueella (erotukseksi esim. muotoilusta, teatterista, elokuvasta jne. jossa yleisön palvelemisen vaade on usein vahvempi). Performanssi haastaa perinteellään rajarikkeisiin ja provokaatioihin. Toisaalta tuohon perinteeseen tarraaminen saa joskus konservatiivisia piirteitä. Se mikä oli radikaalia ja kumouksellista 60–70-luvun taidemaailmassa (esim. taiteen tavaruonteeseen kritiikki korostamalla ruumiillisuutta ja katoavia tekoja) ei ole sitä samassa määrin tai samalla tavalla tänään.

Performanssitaide on kansainvälinen ala ja alakulttuuri. Esimerkiksi Christopher Hewittin Berliinistä käsin kokoama Liveartwork DVD-julkaisu on yksi tärkeä kontaktipiste, esittelemällä myös tekijöitä jotka eivät ole taidemaailman markkinatähtiä. Kollegat kertovat, että Aasiassa tehdään paljon kiinnostavaa performanssia ja että Etelä-Amerikassa on aktiivisia verkostoja – yhteiskunnalliset olosuhteet houkuttavat esiin performanssin vastarinnan välineenä. Myös Kanadassa on tärkeitä keskuksia. USA:ssa performanssista ja esitystaiteesta puhutaan myös yhteyksissä, joissa kyse on esityksistä yleisemmin. Linkki taidekontekstiin ei ole yhtä vahva kuin eurooppalaisella kentällä, erityisesti Saksassa. Tämä voi olla omaa näköharhaani esitystutkimuksen, performance studies -oppiaineen kautta, joka on kehittynyt teatterin tutkimuksen ja antropologian yhdistelmästä ja laajentunut sieltä osaksi kulttuurintutkimusta, koskemaan kaikkia kulttuurin esityksellisiä ja toiminnallisia piirteitä. Amerikkalaisessa taidemaailmassa performanssitaiteen nimellä on nähty paljon viihteellistä ja poliittista stand up -tyyppistä estradiesittämistä. Viimeaikojen performanssitaiteen uusi esiinnousu on mm. Rose Lee Goldbergin 2005 lanseeraaman, kuvataiteilijoiden performansseihin keskittyneen PERFORMA-biennaalin ansiota. Kuten Pia Lindman totesi Teatterikorkeakoulussa vieraillessaan, työtilaisuuksien ilmetessä monet taiteilijat ovat yhtäkkiä havahduneet että kyllähän hekin tekevät performanssitaidetta. Mikä osoittaa jälleen kerran sen, minkä kaikki kyllä jo tietävätkin: erilaisia järjestöjä, tapahtumia, työtilaisuuksia, rahoitusta, julkisuutta ja mahdollisuuksia vuorovaikutukseen tarvitaan, jotta kenttä kukoistaisi.

Esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelman käynnistettäessä opiskelijoiden haasteena oli luoda esityksiä ja teoksia joita ei voisi tunnistaa minkään

muun taiteen alan ilmiöiksi. Vaikka tavoitteena olisi ajatella esitys uudestaan, mahdollisuutena monenlaisiin tekoihin ja tapahtumiin, esityksen konventiot otetaan helposti teatterin, tanssin tai estradiviihteen käytännöistä, varsinkin ellei ympäristön vaikutusta tiedosta. Siksi koulutuksessa nykyään painotetaan performanssin perinnettä. Kun lähdetään performanssin kuvataidepohjaisesta kriittisestä perinteestä – ei vain 1900-luvun alun avantgardeliikkeiden tasolla vaan etenkin 60-luvun taidesuuntauksista lähtien (body art, happening, fluxus, action art, feministinen performanssi jne.) – se toimii samalla haasteena ja heijastuspintana. Viimekädessä olennaista on lähteä siitä mihin performanssia tai esitystaidetta tarvitaan, siis mihin joku tietty tekijä sitä tarvitsee, tai miksi hänestä on järkevää toimia sen nimikkeen alla tai suhteessa siihen perinteeseen.

Samalla nuoria taiteilijoita kannustetaan luomaan itselleen oma genre tai lajityyppi, venyttämään ja muovaamaan performanssi tai esitystaidetta siihen mihin he sitä tarvitsevat, kehittämään omat formaattinsa – sillä se on tapa jolla performanssi voi elää ja muuttua, eikä museoidu kuriositeetiksi. Jokainen joka haluaa toimia runoilijoiden tai maalareiden tapaan itsenäisenä taiteilijana ja tutustuu performanssitaiteen perinteeseen löytää nopeasti vapauttavia esimerkkejä siitä, miten kukin taiteilija luo itse oman määritelmänsä sille mitä esitys tai performanssi on ja mihin sitä voi käyttää, mitä sen avulla voi oivaltaa, ja miten sen kautta voi muuttua ja muuttaa ympäristöään.

Essee julkisena esityksenä

Essee on kirjallinen esitys. Julkisten esitysten tekeminen on Teatterikorkeakoulussa keskeinen opiskelumuoto. Mikäli halutaan murtaa perinne, jossa taiteilija tekee teoksia tai esityksiä mutta ei itse puhu työstään, on syytä harjaantua julkisten puheenvuorojen esittämiseen alusta asti, ja myös kirjallisesti. Essee voi olla kannanotto tai puheenvuoro keskusteluun, esitys siinä missä performanssikin. Esitystaidteen ja -teorian maisteriohjelmaa perustettaessa yksi tavoitteista oli kannustaa taiteilijoita kirjoittamaan ja keskustelemaan paitsi esityksillään myös teksteillään.

Edelleen toivotaan opiskelijoiden yhdistävän ajattelun ja tekemisen eri kombinaatioin, virittävän sekä julkista keskustelua että tekijöiden keskinäistä vertaiskriittikkä ja luovan oman alansa arkistointi- ja tiedotuskäytäntöjä sekä tutkimusta performanssista. Ajatus siitä, että pelkästään performanssitaidetta tekemällä ei välttämättä elä, vaikuttaa valintoihin. Eräs mahdollinen yhtälö on

kirjoittaa, opettaa tai organisoida tapahtumia oman taiteellisen toimintansa ohella. Tutkintovaatimukseen kuuluvan esseen paikka ja tehtävä opetusohjelman kokonaisuudessa on ehtinyt muuttua vuosien myötä. Tehtävänanto on vaihtunut vapaamuotoisesta itseä kiinnostavasta aiheesta tarkemmin rajattuun haasteeseen liittämällä oma työ performanssin ja esitystaiteen traditioon.

Kokoelman ensimmäiset esseet ovat vuosilta 2003–2005. Tuolloin opetussuunnitelmaan sisältyi esitystaiteeseen tai esitysteoriaan liittyvä essee, jonka kirjoittamisen ”tavoitteena on oppia osallistumaan keskusteluun kirjoittamalla julkaisukelpoinen essee esitystaiteen kysymyksiin liittyen. Lähestymistapa voi olla oman kokemuksen yleistäminen teoreettiseksi kysymykseksi ja/ tai teoreettisen näkökulman soveltaminen omaan kokemukseen. Esseen voi kirjoittaa myös aiemman taiteellisen työskentelyn pohjalta tai kysymyksistä, jotka liittyvät tuleviin taiteellisiin töihin.”

Nora Rinteen *Taidoton esittää itseään – Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena* ja Elina Latvan *Taide eksistentiaalisena kertosaakeena* tuovat viestin keskusteluista näiltä vuosilta, vaikka kirjoittajat ovatkin päivittäneet tekstinsä.

Esitystaiteen esseen uutena painopisteenä vuosien 2005–2007 opetussuunnitelmassa oli esitystaiteen traditioon kytkeytyminen: ”Opintojakson tavoitteena on harjaantua kirjoittamaan omasta taiteellisesta työstään ja yhdistämään se esitystaiteen traditioon ja ajankohtaiseen keskusteluun sekä löytää itselle luontuva kirjoittamisen tapa ja tyyli. /--/ Opintojakson aikana opiskelija kirjoittaa omaan esitys- ja tutkimussuunnitelmaansa liittyvän, opinnäytettä pohjustavan ja esitystaiteen traditioon kytkeytyvän julkaisukelpoisen esseen. Esseen voi kirjoittaa myös aiemman taiteellisen työskentelyn pohjalta tai kysymyksistä, jotka liittyvät tuleviin taiteellisiin töihin.”

Essi Kausalaisen *Haavoittuva Ruumis*, Heidi Fastin *Merkintöjä vokaalisruumiillisesta seoksesta, suhteessa Meredith Monkin ajatuksiin taiteesta ja henkisytydestä* ja Satu Palokankaan *The Dance that Changes the Dancer - Notes on Anna Halprin; Life and Works* (Tanssi joka muuttaa tanssijaa - huomioita Anna Halprinin työstä ja elämästä) kytkeytyvät kaikki esitystaiteen traditioon vaikka liikkuvatkin laajalla alueella, performanssista ja äänitaiteesta yhteisötanssiin, taiteilijahaastatteluista teoreettiseen pohdintaan.

Vuosina 2007–2009 esitystaiteen ja teorian maisteriohjelma on toteutettu yhteistyössä Kuvataideakatemian paikka- ja tilannesidonnaisen koulutusohjelman kanssa. Tutkintovaatimuksissa mainitaan esitystaiteen esseen yhteydessä

taiteilijaesittelyt ja omasta työstä kirjoittaminen: ”Opintojakson tavoitteena on harjaantua kirjoittamaan omasta taiteellisesta työstä, yhdistämään se esitystaiteen ja performanssin traditioon sekä löytää itselle luontuva kirjoittamisen tapa ja tyyli. Opintojakson aikana opiskelija kirjoittaa omaan esitys- ja tutkimussuunnitelmaansa liittyvän, opinnäytettä pohjustavan ja esitystaiteen traditioon kytkeytyvän julkaisukelpoisen esseen. Esseiden voi kirjoittaa myös taiteilijaesittelyinä, aiemman taiteellisen työskentelyn pohjalta tai kysymyksistä, jotka liittyvät tuleviin taiteellisiin töihin.” Esitystaiteen ja teorian opiskelijoiden yhteisenä tutkimuskohteena ja kaksivuotisen työskentelyn teemoina on ollut neljä käsitettä tai ongelmakenttää, joihin he ovat suunnitelmansa kytkenneet: performanssi, performatiivisuus, ruumiillisuus ja tapahtuma. Nämä teemat voi aistia taiteilijavalintojen ja tekstien taustalla, vaikkei niitä teksteissä systemaattisesti analysoida.

Esseissään kirjoittajat suhteuttavat valmisteilla olevat opinnäytetyönsä ja omat kokemuksensa valitsemansa taiteilijan tuotantoon. Marko Alastalo kirjoittaa otsikolla *Esiintyjä, tila, yleisö – John Cagen ja Alvin Lucierin herättämiä ajatuksia* myös omasta aivomusiikkiprojektistaan. Kristina Junntilan esseeseen ”*Art as life practice – Conversations on the works of Linda M. Montano*” (Taide elämänmuotona – Keskustelua Linda M. Montanon töistä) sisältyy myös kuvaus hänen omista kokemuksistaan vanhainkodin asukkina. Johanna MacDonald kirjoittaa Mariana Abramovićista tekstissään *Seven Easy Pieces using Abramović*. Leena Kela pohtii tekstissään *Kuinka Minä voisin muuttua Toiseksi? Kolmen performanssitäiteilijän alter egot kohtaavat* paitsi Eleanor Antinin ja Lynn Hershmanin alter egoja myös omaa alter ego -projektiaan Elena Elakina. Kokoelman päättää Karolina Kucia esseellään nuoremman polven taiteilijasta, Oreet Asherysta, *On Return to Remnant-Home Essay about Oreet Ashery* (Paluu jäännös-kotiin – Essee Oreet Asherystä).

Tekstit tuovat tuoreita näkökulmia muutamiin performanssin ja esitystaiteen historian keskeisiin taitelijoihin, ja tarjoavat samalla lukijalle tilaisuuden tutustua kysymyksiin, joita nuoret performanssi- ja esitystaiteilijat tänään pohtivat.

On performance art and performance art

ANNETTE ARLANDER

The first "episode", the first collection of essays was called *Esitystaidetta kohti (Towards Performance Art)*, which describes the situation at the time. The term 'esitystaidet' (from 'esitys' – performance and 'taide' – art) was a strange construction and performance artists were reluctant to welcome a new translation of the name, since the neologism 'performanssi' had already been established. The combination of performance art and performance theory in the new MA degree programme created expectations of a critical approach to a wider spectrum of performance. Thus the new term was most eagerly adopted by performance makers who were expanding from the field of theatre or dance to other areas, or by artists who preferred to approach the lighter and more collective working methods of contemporary performance rather than the challenging and controversial world of performance art, which often cherishes the myth of the romantic artist hero of high art on one hand and connects to various forms of resistance, activism or subcultures on the other. Today the term 'esitystaidet' is used to designate practices related both to performance art and to Live Art. Often the closeness to the term performing art (esitystaidet) creates confusion. Since the new term (esitystaidet) is often combined with artists who have a background in theatre or artists who are interested in developing regular performance activities, it is not covering the whole field of performance art. Evidently the word 'performanssitaidet' should be used more widely.

Interaction between performers and spectators in a shared space as well as issues of representation are often in focus when performance theorists and performance researchers speak of performance. When performance art theorists discuss performances questions related to the artist's body, temporality, the ephemeral character of the event and the relationship to documentation come to the fore. From the point of view of mainstream theatre performance art is a marginal and alternative phenomenon, either exclusive or amateurish. From the point of view of established fine art performance art is seldom remembered, except as a historical phenomenon related to the critique of the

art object, or then as additional entertainment at openings. At best it is seen as a technique among others, like aquarelle or photography. If we move the focus from performance to action, and place performance art or action art at the centre, many forms can assemble in the margins around it, like interactive performances, performance art made for video, live art created on the web and actions, events and interventions in public space rather than in specific performance situations.

The Finnish distinction between performance art (*performanssi*) and performance art (*esitystaide*) is hard to find elsewhere. Somewhat similar discussions have taken place around the British concept Live Art, which is used by many artists emphasizing performing for spectators and interaction with the audience. Live Art, too, is a constructed term, created to cover various performance forms and artistic practices that have evolved outside institutions and in-between art forms. Artists presented by the Live Art Development Agency include those with a background in theatre (or contemporary performance) like Tim Etchells, in dance like La Ribot or in performance art like Franko B, as well as a broad variety of different types of "sidewalk artists". The term is comparable with the American notions of public art, community art, or new genre public art, and can encompass many kinds of ephemeral (and thus live) art forms.

The many meanings of performance art

Performance artists might have difficulties in understanding why theatre makers want to speak of performance art. I used to think of performance art as art which uses performance as medium or technique. (On the other hand I am part of a generation who had as motto to do things first, whether performances or something else, and to discuss terms and definitions only afterwards.) I did not immediately understand how historically grounded the need for a notion like performance art can be among contemporary theatre makers (mostly meaning performance, though). The debate on whether a performance can be a work of art or whether a performance is only the execution of some previously created artwork (a play, a musical composition) was lively within theatre research since the middle of last century. Understanding the primary dimension of theatre to be the performance event and not a written drama or play, has not always been self-evident. Thus a theatre maker or teacher who is devising a performance without writing a script first can feel that she is doing performance art, although the result works more

or less like a theatre performance. She might see performance art (or the art of performance or performance dramaturgy) as a counterforce to the art of playwriting. Many creators of contemporary performance are interested in site-specific and site based working. A creator of community theatre who creates performances for particular places or public spaces can feel she is making performance art because she is not working on the stage. For her performance art (or rather performance) might be a counterforce to stage arts or scenic arts. Many authors or directors, who are tired of the hierarchical practices and the show business atmosphere of traditional theatre, might call their work performance art to stress that a performance can be art, to emphasize that they are making art-performances rather than entertainment performances or pedagogical performances. All these theatre artists might use the notion performance art for various reasons. What they have in common, however, is a relationship to theatre and its tradition, and a wish to criticise, and thus to contribute to that tradition as well. So the term 'esitystaide' seems to be used among performance makers who look for new modes of expression and new ways of working. Thus the term is used mostly by people for whom it means something else than performance art in a traditional sense. For that reason it is often wise to call performance art simply 'performanssi'. In Finland today it is not the broad spectrum of performance that needs development – it is thriving among those interested in performing and creating performances. What needs attention and perhaps expansion is really performance art.

Performance art in the expanded field

To complicate matters, performance artists, too, sometimes use the term 'esitystaide', like they would use the term Live Art. Since it is a relatively fresh term, it opens possibilities for creating different kinds of performances, gestures and actions, which the defenders of a purist performance art tradition would not recognise or accept as performance art. After listening to some heated discussions I start to understand why Rose Lee Goldberg defined performance art loosely as all kinds of performances created by visual artists – even as she wrote its history as a development from movements initiated by poets (futurism, surrealism, dada, fluxus). This kind of definition poses a small problem, however – in order to make performance art you have to be an artist first, but few people are accepted as artists by making performance art only.

Personally I prefer to think of performance art as an art form that uses performance (or action) as its medium – like sound art uses sound, or photography, where the medium is photography. However, artists making performances do not always stress that their works are performances. Much performance art is presented through videos in a fine art context, where its character as performance is downplayed. In contemporary art any medium is used according to themes and needs. In Finland few artists have specialised solely or even mainly in performance art. Most performance artists work within the fields of visual art, media art, dance, theatre, community art, music or poetry as well. But such artists do exist, and hopefully in increasing numbers, in the future.

Performance art and Live Art are strong in Finland at the moment. There is a tradition starting from visiting Fluxus artists during the 1960's and with performance art and activist groups working during the 1980's. Today the field consists of a few internationally acclaimed veterans, some older visual artists doing performances occasionally, a few performance artists educated in the British tradition and an increasing amount of young artists with a professional training in visual arts or performing arts. From fine art, dance, contemporary theatre and media art emerge artists who work with performance art as well. Many artists and groups are working in several fields or developing their work from one form towards another.

The discussion in Finland is partly influenced by the three fold recruiting mode which developed already during the 1980's. To become a performance artist you can have a fine art education, a theatre or dance education or then experience of street or forest activism (or other subculture activity). Already at that time all these three were mixed, as they are merged today. It is significant however, that many performance artists have no art education whatsoever. Performance artists who have grown out of a visual art education often end up doing other forms of art as their main occupation, whereas performance artists coming from a dance or theatre background do not always organize themselves through the artists association MUU to be part of the art world. The MA degree programme in performance art and theory at the Theatre Academy in Helsinki offers a possibility to specialize in performance art or Live Art. Education in performance art at a BA-level does not, to my knowledge, exist in Finland at the moment. Though some plans exist, I assume.

Between episodes – a new upsurge of performance art

What has happened between the first episode (Episodi 2003) and this second episode (Episodi 2009)? In 2003 the first students from the MA-degree programme in performance art and theory at the Theatre Academy in Helsinki graduated and the four year course "Crossing Borders in Performing Arts" in Turku Arts Academy, produced several active performance artists for the field. A fresh landmark is the long awaited dissertation by art historian Helena Erkkilä *Ruumiinkuvia! (Body Images! Psychoanalytical Analysis of Finnish Performance and Body Art in the 1980s and 1990s)* in 2008. Marvin Carlson's book *Performance – A Critical Introduction* was translated into Finnish (with a double title *Esitys ja performanssi*) in 2006, the journal *Esitys (Performance)* was started by Reality Research Centre in 2007, and *Presentaatio*, the information centre for performance art and Live Art was founded in 2008. The development since 2003 could be described as "a broad professionalizing of the performance art field", to use the words of Aapo Korkeaoja. New organisers of performance art events have emerged around the country, in addition to the already existing ANTI-festival (Kuopio), MOPE- movement to performance (Vaasa), Amorph!-festival, Låbas-festival and the former experimental space of Oblivia in Helsinki. Examples of new events are Fluxee-club (Turku), Art Contact (Helsinki), Poor Artists in Residence (Lahti), PERFO (Tampere), Perf and the Pori Festival (Pori). From theatre, too, there have been approaches towards performance art or Live Art, like the festival Theatre.now! at Kiasma Theatre, the project In Other Spaces by Nälkäteatteri or the Helsinki Centre for Performance Art (Helsingin Esitystaitteen Keskus). Today we are not on our way towards performance art; rather we are working in the midst of an active blossoming of performance art and Live Art. And debating who is allowed to use the terms. Why is the difference between performance (*esitys*) and performance art (*esitystaide*) so difficult to see in Finnish? And on the other hand, is it really necessary? If people need a new term, they have the right to use it. Language is changing with its users. And what about performance art? Is it important to protect its orthodox purity, or could various actions, projects and events be called performance art, too?

In what ways have the forms and practices, the questions and problems of performance art changed during recent years? On one hand some of the same issues as during the nascent years in 1960's and 1970's (or during the 80's, the time when I joined the discussions) are still with us: How can art function in society; how can questions about the environment be brought to the fore;

how can you work in public space; what would be critical art as performance art; how to create a living situation between performers and spectators; can you change yourself, your life and create your identity or try its limits with the help of performance art; how to work as a collective or group without repeating the hierarchies of surrounding society like the "follow the leader"-game; how to find self-directed ways of working together; how to combine differences etc. On the other hand, the rapid development of technology has brought new possibilities and the need to relate to them either by refusing them – limiting oneself strictly to the live situation and embodied experience – or then playing with them and utilising them to one's own ends.

Approaches and interests change, but a questioning and testing of limits is often crucial, when performance art is created within the realm of so called free art (distinguished from design, theatre, film etc. where the demand to serve the needs of an audience is often stronger). The tradition of performance art encourages transgressions and provocations. But clinging to that tradition can sometimes take conservative forms. Gestures which were radical and subversive in the art world of the 1960's and 1970's (i.e. the critique of the art object as merchandise by stressing embodied and ephemeral actions) are not that to the same degree or in the same way today.

Performance art is an international field and subculture. For instance the DVD-collection Liveartwork edited by Christopher Hewitt in Berlin, is an important contact point, by presenting also artists who are not stars of the art market. Colleagues say a lot of interesting performance art is created in Asia, and there are active networks in South America – social and political circumstances in society turn performance art into a tool of resistance. There are important centres in Canada as well. In USA the term performance art often refers to performances in general. The connection to the art world is not as strong as in Europe, especially in Germany. But this can be my own bias, through the field of performance studies. Performance studies has developed from a combination of anthropology and theatre studies and expanded to be a part of cultural studies to concern all performative and action like aspects of culture. In the USA many entertainment and political stand up style stage performances have been made under the name of performance art. The recent upsurge of performance art there is perhaps partly the result of the biennial PERFORMA, started in 2005 by Rose Lee Goldberg, and focusing on performance art made by visual artists. As artist Pia Lindman mentioned, while visiting the Theatre

Academy Helsinki; when opportunities for work arise many artists have suddenly realized that they, too, are making performance art. This shows once more, what everybody has known all the time, of course, that organisations, events, working possibilities, funding and publicity as well as opportunities to interaction are needed for the field to flourish.

In the beginning of the MA degree programme in performance art and theory the students were encouraged to create performances and works that would not be recognised within any other art form. The goal was to rethink performance, and see it as a possibility to many kinds of actions and events. However, the conventions of a performance are easily adopted from the practices of theatre, dance and stage entertainment, especially if the impact of the environment is not reflected upon. For this reason we are now explicitly emphasizing the legacy of performance art in the education. When starting with the fine art based, critical tradition of performance art – not only the avant-garde movement of the beginning of the 20th century, but specially the art movements since the 1960's (body art, happening, fluxus, action art, feminist performance etc.) – this works as a challenge and as an aid to reflection at the same time. In the last instance you must start by asking what you need performance art for, what a specific artist needs it for, or why s/he thinks it is reasonable to work with that rubric and in relationship to that tradition.

At the same time we encourage young artists to create themselves a new genre or type of work, to stretch or expand performance art into what they need it for, to create their own forms – since this is the way that performance art can live and change and not stagnate into a historical curiosity for museums. Everyone who wants to work as an independent artist like a poet or painter and becomes acquainted with the tradition of performance art will quickly find empowering examples of how each artist creates her own definition, decides what insights it can help to produce and how you can change yourself and your surroundings through performance art.

An essay as a public performance

An essay is a written presentation or performance (in Finnish the word 'esitys' can mean a performance, a presentation, a representation or a proposal). The production of public performances is a crucial part of the education at the Theatre Academy. If we want to break the tradition where artists make art works or performances but do not talk about their work, it is important to get accustomed

to presenting public contributions to the discourse from the start. An essay can be a comment or contribution to a debate just like a performance. When starting the MA degree programme in performance art and theory one of the aims was to encourage artists to write and discuss not only through their performances but also through their texts. We still hope that students will combine thinking and doing in various mixtures, initiate public as well as peer discussions, develop archiving and information practices within the field and conduct research on performance art. The choices are influenced by the fact that it is hard to make a living by performance art only. One possible combination is to write, teach and organize events in addition to one's artistic practice. The place and function of the essay on performance art in the degree requirements has changed over the years. The task has developed from a fairly free assignment to write about a subject one is interested in, into a more defined challenge to link one's own artistic work with the tradition of performance art.

The first essays in this collection are from the years 2003–2005. At that time the study plan included an essay related to performance art or performance theory, and the aim was to learn to participate in the discourse by writing a publishable essay on issues related to performance art. The approach could be to generalize one's own experiences into a more theoretical question or to apply a theoretical viewpoint to one's own experiences. You could also write an essay based on previous artistic work or then on issues related to future artistic projects. Nora Rinne's essay *The Unskilled as Herself - Narcissism as Performance and the Female Artist as Visual Object* and *Art as an Existential Refrain* by Elna Latva bring forth ideas from those years, though both have revised their texts for this collection.

The new aspect brought to the assignment in the study plan for the years 2005–2007 was to create a link to the tradition of performance art. The aim of the study period was to become accustomed to writing about one's own artistic work and to link it to the tradition of performance art and to current debates as well as to find a style and way of writing suitable for oneself. During the study period the student would write a publishable essay related to their performance- and research plan, which serves as a basis for the written thesis and as a link to the tradition of performance art. You could also write an essay based on previous artistic work or then on issues related to future artistic projects. The essays *Wounded Body* by Essi Kausalainen, *Notes on vocal-bodily composition, in relation with Meredith Monk's ideas about art and spirituality* written by Heidi Fast

and *The Dance that Changes the Dancer - Notes on Anna Halprin; Life and Works* by Satu Palokangas all connect in some way to the tradition of performance art, though they cover a vast area, from performance art and sound art to community dance, from interviews with artists to theoretical formulations.

During the years 2007–2009 the MA degree programme in performance art and theory was realized in collaboration with the programme of site and situation based art at the Academy of Fine Arts in Helsinki. In the degree requirements the essay was connected to presenting an artist and to writing about one's own work. The aim of the study period was to become accustomed to writing about one's own artistic practice, to connect to the tradition of performance art and to find a style and way of writing suitable for oneself. During the study period the student would write a publishable essay related to their performance- and research plan, which serves as a basis for the written thesis and a link to the tradition of performance art. You could also write an essay by presenting an interesting artist, or based on previous artistic work or then on issues related to future artistic projects. The shared study objects for the students of performance art and theory during this two year period were the notions performance art, performativity, corporeality and event. These themes have influenced the choice of artists and the texts, even though they are not systematically analysed.

In their essays the writers relate their ongoing thesis work and their own experiences to works by an artist of their choice. Marko Alastalo writes with the title *Performer, Space, Audience – Thoughts inspired by John Cage and Alvin Lucier* about his own brain music project as well. The essay by Kristina Junttila *Art as life practice – Conversations on the works of Linda M. Montano* includes a description of her own experiences as an intern in an old folks home. Johanna MacDonald writes about Mariana Abramović in *Seven Easy Pieces using Abramović* and Leena Kela describes in her text *How could I become an Other? An encounter with the alter egos of three different performance artists* the alter egos of Elenor Antin and Lynn Hershman as well as her own alter ego project Elena Elak. The last essay in the collection, Karolina Kucia's *On Return to Remnant-Home Essay about Oreet Ashery* discusses the work of a younger contemporary artist.

These texts bring fresh approaches to some of the central figures in the history of performance art while giving the reader a chance to become acquainted with some of the issues and questions that young performance artists and Live Artists are concerned with today.

Lähteet

- Arlander, Annette (toim.) *Esitystaidetta kohti – kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*, Episodi 1, Teatterikorkeakoulu 2003
- Carlson, Marvin, *Esitys ja performanssi – kriittinen johdatus* (suom. Riina Maukola), Like 2006
- Erkkilä, Helena, *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi ja keho- ja ideoita 1980 ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*, Kuvataiteen keskusarkisto 2008
- Goldberg, Rose-Lee, *Performance – live art since the 60s*, Thames & Hudson 2004

Painamattomat lähteet

- Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja -teorian opetusohjelmat http://www.teak.fi/Opiskelu/Koulutusohjelmat/Esitystaiteen_ja_teorian_maisteriohjelmama/MA/Opetusohjelma (15.4.2009)
- Live Art Development Agency <http://www.thisisliveart.co.uk/index.html> (15.4.2009)
- Liveartwork julkaisun esittely <http://www.liveartwork.com/> (15.4.2009)
- Performa -biennaalin esittely <http://www.performa-arts.org/> (15.4.2009)
- Presentaatio, performanssi- ja esitystaiteen tiedotuskeskus ry <http://www.presentaatio.org/> (15.4.2009)

Taidoton esittää itseään — Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena

NORA RINNE

Romanttisen taidekäsityksen mukaan inspiraatio valtaa neron ja hänen on pakko luoda. Hänellä on yksilön rajat ylittävää annettavaa, lahja, jonka pitäminen piilossa on suurempaa itsekkyyttä kuin sen jakaminen. Mutta entä kun erityislahjaa ei voida tunnistaa? Kuka oikeuttaa esille asettumisen, kun taituruus ei näyttäydy, nerous ei yksilöidy eivätkä kansanjoukot tungeksi?

Performanssitaiteen voi katsoa lähtevän narsistisesta oletuksesta, jonka mukaan minua ja tekemisiäni kannattaa katsoa, vaikka kyseessä ei ole minkään taidon tai osaamisen näyttäminen tai näytteleminen. Katseen kohteeksi asettautuminen tekona korostuu. Kehotaiteen subjekti ei ole taito-subjekti; ruumis on ”taidoton”.¹ Kuitenkaan tekijä ei häpeä taidottomuuttaan, vaan tunkeutuu kuvaan, ruumis tulee esiin ja näkyville.

Kehotaiteen, performanssitaiteen ja esitystaiteen² taustalla on juuri ajatus siitä, ettei taide ole vain erityistaitojen esittelyn areena. Esityksistä ei aina välity mitään keskiarvokatsojan laulu-, tanssi-, tai puhetaidon, eläytymistä tai piirustuskyvyn ylittävää suoritusta. Esittäminen ei tule perustelluksi sillä, että esiintyjä osaa jonkin asian poikkeuksellisen hyvin, mutta hänen ei myöskään tarvitse olla lajissa koomisen huono. Kysymys ei ole ratkaiseva teoksen merkityksen suhteen. Esitys-, keho- tai performanssitaiteilijoiden joukossa on paljon yksintekijöitä, jotka kantavat itse kaiken taiteellisen vastuun työstään. Sen sijaan, että kaikista osa-alueista huolehtisi sen alan erityisosaaja, taiteilija haluaa olla se, joka kuvan on ottanut, joka laulaa tai jonka tekstiä kuullaan. Hän haluaa olla se, joka katsoo työstä takaisin katsojaan. Onko taidottoman ruumiin esiin työntäminen vain noloa narsismia, joka saa katsojan vaivaantuneeksi? Esitystaiteilijahan näyttäisi olevan oman identiteettinsä kimpussa puuhasteleva lahjaton diletantti, jonka esille asettumista ei perustele mikään muu kuin puhdas narsismi.

Esitystaiteilijana olen tehnyt useampia niin sanottuja soolotöitä, esityksiä, joissa olen ollut ainoa taiteellista vastuuta kantava tekijä. Taiteellisena loppu-

työnäni Teatterikorkeakouluun tein esityksellisen omakuvan. Lähtökohtani ovat teatterissa ja näyttelijäntyössä, ja teatterissa yksintekijä ei ole sääntö vaan poikkeus. Esiintyminen ja näyttelijäntyö ovat hyödyntämistäni taiteenlajeista ainoat, joihin olen kouluttautunut ja joita olen tehnyt työkseni, ja muiden taiteellisten vastuualueideni kohdalla olen taidon puolesta vain innostunut harrastaja. En pyri olemaan huono ja amatöörimäinen, mutta tartun välineisiin, joiden erityisosaaja en ole, ja esitän tuotokseni osana taidetekoani. Tästä syystä olen katsonut tarpeelliseksi tarkastella tarkemmin narsismia, sooloilua ja katsotuksi asettumista.

Pohdin artikkelissani esiintyvän esitystaiteilijan suhdetta narsismiin ja katseen kohteena olemiseen. Keskityn erityisesti naisesitystaiteilijoiden³ soolotoihin ja tukeudun feministiseen esitysteoriaan. Käytän omaa työtäni ja itseäni taiteilijana esimerkkimateriaalina, ja viittaan lisäksi joihinkin tunnettuihin naistaiteilijoihin. Narsismi ja katseen kohteena olo koskettavat tietenkin myös miespuolisia esitystaiteilijoita, mutta taiteilijasubjekteina ja katseen kohteina naiset ja naisruumiit ovat kulttuurissamme erityisasemassa. Lisäksi narsismin käsitteellä on erityiset sidoksensa naissukupuoleen, lähtien jo Sigmund Freudin psykoanalyttisestä teoriasta, jossa narsismi nähdään nimenomaan naisten ominaispiirteenä.

Tarkastelen ensin sooloesiintyjän ja katsotuksi asettumisen suhdetta yhteisöön Narkissos-myytin kautta. Sen jälkeen avaan narsismin käsitettä Sigmund Freudin psykoanalyttisessä teoriassa ja pohdin narsismin arkimerkitystä. Freudista siirryn hänen teorioidensa ja narsismin ja naissukupuolen yhteyden kyseenalaistukseen ja uudelleenarviointiin feministiteoreetikoiden teksteissä. Keskityn erityisesti taidehistorioitsijoiden Amelia Jonesin ja Jo Anna Isaakin ajatuksiin narsismin potentiaalisesta voimasta. Pidän keskeisenä ruumiin esille asettumista *esityksenä*. Esityksellistäminen voi aktualisoida narsismin potentiaalisen voiman sekä paljastaa itsen ja toisen välisen suhteen häilyvyyden. Esitystapahtuman kautta näen narsistin sekä nauttivan että paljastavan heikkoutensa. Lopuksi tarkastelen naisten erityistä suhdetta katsottuna olemiseen. Naistaiteilija katsoo jo katsotuksi tulleen. Pohdin häpeällistä halua asettua katsottavaksi ja halua katsoa takaisin. Tulisiko naisten kadota objektivoivalta näkyvyyden kentältä kokonaan vai osallistua omaan ”väärinnäkymiseensä”?

Narkissos ja yhteisö

Kreikkalaisen mytologian kaunis nuorukainen Narkissos katseli kuvaansa veden pinnasta ja unohti kaiken muun. Hän kiinnostui kuvastaan, huumaantui siitä ja sulki yhteisön ja toiset ulkopuolelle. Hän torjui ulkoa tulevan rakkauden ja keskittyi itseensä. Narkissoksen suurin synty yhteisön silmissä ei ole itsensä katsominen vaan sosiaalisen yhteyden torjuminen. Hän joutui jumalatar Nemesiksen kiroamaksi juuri siksi, että torjui ihailijansa, joiden joukossa oli myös rakkauden kaiuksi riuduttama nymfi Ekho, ei siksi, että kiinnostui ulkonäöstään ja kuvastaan.⁴ Itseen saa katsoa ja kuvastaan saa kiinnostua, mutta rakkaudessaan ei saa tulla omavaraiseksi. Kun muut astuvat kuvaan, huomio on siirrettävä heihin.

Teatterintutkija Marvin Carlson on todennut, että teatteri on ehkä se yleisin ”toinen” jonka kautta performanssi- tai esitystaidetta on pyritty määrittelemään.⁵ Esitystaiteessa on pyritty voimakkaastikin vastustamaan teatterin vaikutusta ja viittauksia teatteriin, mutta teatteri ei ole ollut helposti torjuttavissa. Carlsonin mukaan toimintaa seuraavan yleisön läsnäolo muistutti väistämättä yhteydestä teatteriin, vaikka esitykset olisivat olleet miten neutraaleja ja matriisittomia tahansa ja toteutettu mitä epätavallisimmissa tiloissa.⁶ Rajaa teatterin ja esitystaiteen välillä on nyttemmin yhä vaikeampi vetää, ja rajanylitykset ovat ennemminkin sääntö kuin poikkeus.

Esitystaide on sekä ”muu kuin” teatteri että monella tapaa yhteydessä teatteriin, ja teatterissa juuri yhdessä tekeminen on noussut arvoksi. Arvokasta on tehdä ryhmässä. Viime vuosina ryhmän dynamiikkaan on pyritty kiinnittämään paljon huomiota. Sitä on haluttu viedä epähierarkkisempaan suuntaan, lähemmäs yhteisöä, jossa kaikilla on sanottavaa, kaikki saavat sanoa ja kaikki voivat toimia taiteilijoina. Lahjakkaan yksilötaiteilijan diktatuuria ei työyhteisöissä enää hyväksytä ehdoitta, vaikka ohjaajaneroja yhä nostetaankin esiin julkisuudessa. Ihanteena on kommunikoiava, tasavahvoista taiteilijoista koostunut ensemble. Yhteisöllisen tekotavan katsotaan – yhteisöllisen katsontakokemuksen lisäksi – olevan juuri sitä, mikä teatterissa on hyvää ja arvokasta.

Kun teatterin yhteisöllisyyttä korostetaan kaikilla tasoilla, sooloileva esitystaiteilija on tekoprosessissaan epäilyttävä, yhteisöllisyyden kieltävä itsensä pyhittäjä. Hän on yhteisöllisyyden perään huhuavien silmissä ahnehtinut kaikki tehtävät itselleen silkkaa kyvyttömyyttään jakaa, antaa ja olla osa yhteisöä. Yleisön paikalle kutuminen tai aktiivinen suhde taideyhteisöön eivät syyllistä auta, eivät myöskään teokseen sisältyvät jäljet toisista performansseista ja toisista

näyttämöistä ja toisista tekijöistä: antaminen ja jakaminen ja rakkaus toiseen pitäisi tapahtua tekoprosessissa ja kohdistua paikalla oleviin kanssataiteilijoihin. Ohjaaja ja Teatterikorkeakoulun dramaturgian lehtori Juha-Pekka Hotinen peräänkuuluttaa ensemble-ideaalia toistaen tuttuja fraaseja: "[...] ryhmä on enemmän kuin siihen kuuluvien summa. Ryhmässä yksilö on enemmän kuin yksin."⁷ Hän panee fiktiivisen individualisti-taiteilijan toteamaan: "Minulla on oikeus olla millainen vain ja tehdä mitä haluan." Ja vastaa tälle: "Miksi ihmeessä?" Hotinen kirjoittaa nimenomaan teatterista, sen yhteisöllisyyden merkityksestä ja yhteisöttömän teatterin kolkoista tuotoksista, mutta samalla hän sivuaa soolotaiteilijan kysymystä yleisemmin ja vaatii yhteisöideaalia ja ryhmäsidonnaisuutta koko Teatterikorkeakoulun tavoitteeksi. Hotisen tekstissä hyväksi yksilötaiteilijaksi tuleminen pyrkimys yhdistyy pyrkimykseen tulla kuuluisaksi, minkä vastakohtana on halu kuulua ryhmään.

Kun tekee esityksen ilman muita taiteilijoita – lavastajaa, ohjaajaa, kirjailijaa, näyttelijää, kuvaajaa, leikkaajaa... – joutuu miettimään, miksi minun kannattaa tehdä jotakin sellaista, jonka joku muu tekisi paremmin, ammattitaitoisemmin ja kokeneemmin. Mitä saavutettavaa on siinä, että juuri minä asetan kameran jalustalle, määritän kuvarajat ja asetukset, painan rec-nappulaa ja menen kameran eteen kuvattavaksi kohteeksi, sen sijaan että hankkisin kuvaajan ja saisin laadukkaan tallenteen teoistani (tai jonkun kolmannen taiteilijan teoista)? Tai näperrän viikkoja pienoismallia, jonka ammattilavastaja kokoaisi parissa päivässä?

Tekoprosessi on tärkeä osa esitystä. Esityksessä yleisö kohtaa teon, jonka joku on tehnyt hänelle katsottavaksi ja koettavaksi. Tähän tekoon kuuluu esityksessä esillä olevan niin sanotun lopputuloksen lisäksi se, kuinka lopputulokseen on tultu. Tekoprosessi ei ole tärkeä vain siinä opittujen asioiden kautta vaan se on osa esitystä, se on läsnä esityksessä sikäli kun siinä on mitään läsnä. Tehdessäni esityksiä, joissa käytän itseäni materiaalina, en koe alistavani osaa itsestäni materiaaliksi, kun toinen osa hallitsee. Olen samanaikaisesti sekä subjekti että objekti, sekä itse että toinen. En voi suhtautua välinpitämättömästi siihen, miten esityksellinen tilanne on muotoutunut, miten siihen on päädytty. Kuka tekoprosessissa on katsonut ja kuka ollut katsottavana, kuka teoksesta katsoo takaisin katsojaan, vai katsooko kukaan?

Sooloteoksia tekevä esitystaiteilija on taideyhteisössään sivullinen sikäli kuin esitystaide nähdään osana teatterin ja esittävien taiteiden kenttää. Ajatellaan, että hän *kieltäytyy* yhteistyöstä toisin kuin esimerkiksi kuvataiteilija, jonka

ei oletetakaan automaattisesti lähtevän ryhmätyön ajatuksesta. Jos esitystaide ajatellaan osaksi kuvataiteiden kenttää, erillistä kieltäytymistä yhteistyöstä ei tarvita: yhteistyöhön voi lähteä tai olla lähtemättä ilman, että tämä valinta sinällään nostattaa esiin kysymystä tekoavan eettisyydestä tai oikeellisuudesta, saati ratkaisee tätä kysymystä. Teatterin ja esittävien taiteiden kentän sooloilija on Narkissos, joka ylenkatsoo Ekhon ja yhteisön – esittävien taiteiden tekijöiden ja yleisön – rakkautta, ei anna toisten hahmottaa itseään vaan haluaa tehdä sen itse. Sooloteostaan tekevä esitystaiteilija on Narkissos, joka tekee itsestään oman päämääränsä, mikä on suurin rikos yhteisöä vastaan.

Jos seurataan Narkissoksen myyttiä, oman kuvansa tai ruumiinsa katsottavaksi asettaminen ei olekaan narsismin huippu. Narsismin huippu on sen esille asettamisen perusteleminen itsestä käsin, vaatimus hahmottaa itse itsensä ilman toista, itsensä päämääränä oleminen. Tästä näkökulmasta suurin narsisti esittävien taiteiden kentässä ei ehkä olekaan näyttelijä, kuten helposti ajatellaan. Hänhän juuri on auki ulospäin, etsii vaikutusta muihin ja hyväksyntää muilta, eikä sulje toisia ulkopuolelle. Hän voi huumaantua siitä, miten paljon hänellä on muille tarjota, mutta aina muille, kohti maailmaa ja yhteisöä, parhaassa tapauksessa vielä kohti vastaanäyttelijääkin. Suurempi narsisti on vaikkapa näytelmäkirjailija, joka kirjoittaa näytelmän itsestään tai omasta henkilöhistoriastaan ja laskee tekstinsä sitten menemään jättäen yhteisöllisyyttä vaativan toteutusvaiheen muille keskittyäkseen siihen mitä itsestään tämän jälkeen löytää. Ohjaajakin peittoaa näyttelijän narsismissaan vaatiessaan kaikessa saada päättää mitä teoksen sisälle suljetaan ja mitä sinne ei saa tuoda. Ohjaaja haluaa usein tehdä juuri ”omaa juttua”, päättää viime kädessä itse, olla se johon kaikki osatekijät yhdistyvät, jonka näköinen työstä tulee. Näillä yleistävillä esimerkeillä en halua vähätellä yksittäisten ohjaajien pyrkimyksiä epähierarkkisiin työskentelytapoihin ja heidän tai yksittäisten kirjailijoiden yhteistyökykyisyyttä, vaan ainoastaan sekoittaa narsismikeitokseen nekin, jotka helposti jätetään sen ulkopuolelle.

Narsismin syytöksellä tuntuu olevan helppo sohaista millä tahansa taiteen alalla toimivaa taiteilijaa. Kuitenkin omasta elämästään aiheita ottava ja omisaesityksissään kuvana tai kehona esillä oleva naispuolinen esitystaiteilija on syytöksille erityisen helppo kohde. Narsismi nykyäsitteenä pohjautuu pitkälti Sigmund Freudin kehittämään psykoanalyttiseen teoriaan. Vaikka Freudin teoriaan ja erityisesti ajatuksiin sukupuolierosta on suhtauduttava kriittisesti, ei häntä narsismin käsitteen kohdalla voida täysin sivuuttaa. Osaako Freud kertoa minulle, kuka meistä on suurin narsisti?

Narsismi naisten vitsauksena

Freud toteaa narsismin olevan ”libidon kohdistamista omaan itseen”⁸. Itseen kohdistuneella libidolla voi Freudin mukaan olla sijansa ihmisen normaalissa kehityksessä ja yksittäisiä narsistisia piirteitä on hänen mukaansa löydettävissä myös monista muista häiriöistä kärsivillä ihmisillä. Freud puhuu narsistisesta asenteesta, joka on ongelmallinen psykoanalyysissä sikäli, että se muodostaa rajoituksen sille, missä määrin potilaisiin voidaan vaikuttaa. Psykoanalyytikon sanat eivät ”uppoa” narsistiin, hän ei kiinnostu analyytikosta tai tämän analyseistä. Freud täsmentää narsismin ja itsekkyyden eroa ja toteaa, että narsismi on egoismin täydentymä libidon alueella. ”Kun puhutaan itsekkyydestä, huomion kohteena on yksilön saama hyöty; kun puhutaan narsismista, ajatellaan lisäksi vielä libidon tyydyttymistä. [...] Ihminen voi olla ehdottoman itseks ja silti ylläpitää libidon vahvoja kohdevarauksia, jos hänen tarpeensa vaativat kohteen tuottamaa tyydytystä.”⁹ Narsistisella tyyppillä ei kohdevarauksia samassa mielessä ole, halu ei suuntaudu toiseen. Toista tarvitaan kyllä narsististen funktioiden palvelukseen, mutta narsistisesti varautunut kohde on osa itseä, ei niinkään itsestä irrallinen halun kohde.

Primaarinarsismin paratiisi ja lopullinen karkotus

Freudille narsismi on alkuaan ”yleinen ja alkuperäinen tila, josta ulkopuolisiin kohteisiin suuntautuva rakkaus vasta myöhemmin on kehittynyt”¹⁰. Primaari (eli alkuperäinen, ”normaali”) narsismi tarkoittaa Freudilla minän alkuperäistä libidolatausta, josta osa myöhemmin siirtyy ulkoisiin kohteisiin¹¹. Jokainen ihminen on varhaislapsuudessaan primaarinarsismin tilassa, jossa minä- ja seksuaalivietti eivät vielä ole erottuneet, ja minä on itse oma ihanteensa. Tämä tila häiriintyy kuitenkin kanssakäymisessä muiden ihmisten kanssa, kasvatuksen, kommunikaation, opetuksen ja vastaavien kautta. Syntyy monia eri häiriötiloja, kuten kastraatiokompleksi, joiden kautta minä- ja seksuaalivietti muodostuvat erillisiksi ja primaarinarsismin tila menetetään. Ihminen torjuu osan libidinaalisista kohteistaan väärinä tai moraalittomina, eikä suoraan enää kelpaa omaksi ihanteekseen. Ja kun libidolataus kasvaa kyllin suureksi, sille on löydettävä ulkopuolisia kohteita, muuten ihminen sairastuu.

Muodostuu vastakohtapari *minälibido* ja *kohdelibido*, joiden suhteessa toisen voimistuessa toinen köyhtyy. Rakastuneisuuden tilaa Freud pitää kohdelibidon korkeimpana tilana, kun taas minälibido saavuttaa huippunsa ”paranoidisen ihmisen maailmanlopun fantasiassa (tai itsehavainnossa)”¹². Minälibido on

osa tervettä psyykeä, eikä ”narsismista puhdas” ihminen ole mahdollinen tai tavoittelemisen arvoinen tila. Kohdelibido voidaan kuitenkin vetää kokonaan sisäänpäin, kohti minää, jos torjunta on liian suurta tai kohderakkaus kohtaa liikaa esteitä ja häiriöitä. Tällöin voidaan puhua narsistisesta tyyplistä tai narsismista psyyken häiriötilana. Sekundaarinarsismi, kohdelatauksen sisään vetämisestä johtuva narsismi, syntyy ”monien eri vaikutusten hämärtämän primaarin narsismin päälle”¹³.

Narsistinen ihminen kohdistaa libidolatauksensa itseensä, sulkee muut ulkopuolelle merkityksettöminä. Tästä ei kuitenkaan päästä onnelliseen primaarinarsismin tilaan; aikuisen ihmisen libidolataus on liian suuri, minä- ja seksuaalivietti ovat peruuttamattomasti erkaantuneet, ja torjunnan, moraalin, minäihanteiden, kasvatuksen ja sisäistetyn sensuurin eli omantunnon osuutta ei voida enää mitätöidä. Libidolataus patoutuu minään ja nautinnollisen sijaan syntyy epämiellyttävä, korkeajännitteinen tila.

Ihmisellä on kuitenkin halu ja pyrkimys palata primaarinarsismin tilaan. Myös monilla kulttuurisesti hyväksytyillä ja voimakkaastikin kohteisiin suuntautuneilla latauksilla voi Freudin mukaan olla narsismia ruokkiva ja narsismin tilaan tähtäävä puolensa. Esimerkiksi vanhempien rakkaudessa lapsensa, rakkaudessa johonkuhun, joka täyttää minua paremmin oman ihanteeni ja myös kohderakkauden korkeimmassa asteessa, vastarakkautta halajavassa rakastuneisuuden tilassa, on kaikissa nähtävillä oma narsistinen halunsa. Samalla tavoin pyrkimyksestä narsistiseen täyteyteen kertoo myös korkean minäihanteen muodostus ja tuolle ihanteelle omistautuminen, vaikka se voi vaikuttaa tietyllä tapaa narsismin vastakohtalta. Torjunnan ja kieltojen synnyttämä ja omantunnon valvoma minäihanne rakennetaan täydelliseksi oman rakkauden kohteeksi korvaamaan maailmassa ryvetyntä ja epätäydelliseksi havaittua todellista minää.

Taiteilija haluaa yleisönsä ja on harvoin täysin immuuni palautteelle. Sooloartisti voi yksin toimiessaan vaikuttaa siltä kuin tulisi toimeen ilman muita, mutta yleisölleen ja yhteisölleen hänkin on jotain avaamassa, esittämässä, esittelemässä, tarjoamassa. Esitys on esitys joillekin. Mitä vapaaehtoisesti ja julkiesti katsottavaksi asettuminen tekee narsismilleni? Freudia mukaillen voisi ajatella, että tässä pätee sama kuin rakastumisessa: rakastuminen sinällään syö itsetuntoa, mutta vastarakkauden saaminen vahvistaa sitä. Eli ”hyvä palaute” esityksestä tukee itsetuntoa ja sallii narsistisen minän säilyttää arvokkuutensa, mutta torjutuksi tuleminen on kolaus narsistiselle minälle. Aikuisikäinen nar-

sisti on jo lopullisesti karkotettu paratiisista, eikä paluuta lapsen puhtaaseen primaarinarsismiin ole, joten riski on otettava. Omavaraisuus ja itsetyytyväisyys ovat aina rajallisia, ja jossakin vaiheessa on lähetettävä kutsut, avattava ovet muille, nähtävä näkeekö kukaan muu omakuvassani mitään tai ketään.

Narsisti = peilaava nainen

Freud toteaa esseessään, että naisilla on luontainen taipumus narsismiin. Narsismi on erityisesti naisten, ja vieläpä kauniiden naisten laji. Freud toteaa jotakin sen kaltaista, että todellinen, aito nainen, erityisesti jos sattuu olemaan tavallista viehättävämpi, vajoaa lähemmäs narsismin tilaa murrosikäisen kehityksensä myötä, kun taas mies (tai miesmäinen nainen) irtautuu siitä yhä kauemmas.¹⁴ Voidaan siis ajatella että naisen kehitys ei freudilaisessa katsannossa olekaan lineaarista ja suoraviivaista, vaan kehittyminen naiseksi sisältää syklisen paluun. Siinä missä poika kehittyy mieheksi, tyttö palaa naiseksi, vajoaa takaisin naisen ruumiiseen. Hoivaava nainen tai äiti, lapsen ensimmäinen rakkauden kohde oman itsen ohella, löytyy naisesta itsestään naiseksi kehittymisen myötä. Alkuperäinen narsismi vahvistuu ja libido vetäytyy sisäänpäin. Freud toteaa, ettei narsistisella naisella ”ole niinkään tarvetta rakastaa kuin tarve tulla rakastetuksi”.¹⁵

Narsismi on arkimerkityksessään usein itsensä korostamista, jonka tyyppiesimerkkinä nähdään ulkonäöstään ja kuvastaan korostetun kiinnostunut nainen (tai ”feminiininen” homoseksuaali mies). Narsismi on yksinkertaistettuna yhtä kuin peilin edessä itseään ihaileva ja ehostava nainen. Freudin ajatus narsismista ei ole täysin tämänkaltainen vaan laajempi. Keskeiset ajatukset narsistisen luonteen mahdollisesta voimakkaasta minäihanteesta jäävät tämän arki ajattelun ulottumattomiin. Freudin ajatuksia tulkiten voimakkaan minäihanteen omaava narsisti voi kieltäytyä täysin kuvansa katselusta ja itsensä ehostamisesta, jos katsoo ne ihanteen vastaiseksi turhamaisuudeksi. Hän saattaa vaikkapa pyhittäytyä taiteelleen, mutta narsismi säilyy silti osana hänen persoonallisuuttaan. Hän pyrkii ihanteensa kaltaiseksi juuri voidakseen rakastaa itseään täydesti, päästäkseen tätä kautta mahdollisimman lähelle primaarinarsismin auvoisaa tilaa.

Freud inttää narsismin määrittävän juuri sillä, että narsismi on libidon kohdistumista omaan itseen, kohderakkauden suuntaamista minään. Seksuaalisuus ja halu ovat se tekijä, joka erottaa narsismin itsekkyydestä, itsekeskeytyksestä. Kuitenkin se mitä narsismista on tullut kirjoitettua, on lähinnä ollut

kirjoittamista huomion kiinnittämisestä itseen ja omaan kuvaan. Itse rakkaus ja seksuaalisuus jäävät vähille maininnoille, vaikka ne mukana ovatkin.

Halu ja rakkaus yhdistyvät arkipuhunnassa ja mielestäni Freudin tekstissäkin niin, että seksuaalisen halun asema hämärtyy. Halua ja rakkautta käytetään synonyymeinä. Rakkautta on monenlaista, ja yhden jaon voi tehdä siinä liittyykö rakkauteen seksuaalinen halu vai ei. Jos siis puhutaan rakkaudesta, se ei yksin riitä kertomaan haluttaako. Narsistin seksuaalisesta halusta puhuttaessa keskitytään yleensä siihen mistä halu jää puuttumaan. Siihen että halu vetäytyy kohteesta, että toista ei haluta. Ensin narsismi määritellään siten, että siinä libido kohdistuu itseen, mutta tämän maininnan jälkeen libido tuntuu katoavan. Missä muualla libidon kohdistaminen itseen näkyy kuin siellä mistä se jää puuttumaan, eli kykenemättömyydessä kohderakkauteen?

Esseessään ”Minä ja ’se’” Freud esittää, että narsismissa todella tapahtuu deseksualisoituminen, seksuaalisesta tavoitteesta luopuminen ja eräänlainen sublimaatio. Freud jopa pohtii, tapahtuuko kaikki sublimaatio ikään kuin narsismin kautta, ja hän kysyy: ”[...] onko juuri tämä tavallinen tie sublimatioon ja tapahtuuko kaikki sublimointi minän välityksellä siten, että minä ensin muuttaa seksuaalisen kohdelibidon narsistiseksi libidoksi asettaakseen sille ehkä sitten toisen tavoitteen.”⁶ Eli vaikka juuri libidolatauksen kohdistuminen itseen erottaa narsismin ”tavallisesta” itsekkyydestä, ei narsismi ole seksuaalisesti latautunut vaan epäseksuaalinen tila ilman seksuaalisia tavoitteita. Eroksi jää siis se, että narsisti ei halua ketään muutakaan sen enempää kuin itseään, kun taas itsekäs on kykenevä himoitsemaan toisia ja käyttää heitä siten itsekkäiden päämääriensä tyydyttämiseen.

Suurin narsisti Freudilla on siis nätti nainen. Sekä narsismin arkimerkityksessä että Freudin psykoanalyttisessä teoriassa nainen on ominut joenvarsi- paikan myytin Narkissokselta, joka oli sekä naisten että miesten (tai tyttöjen ja poikien) rakastama viisitoistakesäinen nuorukainen. Ja tämä omiminen on tapahtunut samoihin aikoihin kun naisvartalosta tuli taiteen keskeinen objekti. Yleistä kauneutta, sopusuhtaisuutta, anatomian täydellisyyttä ja symmetriaa edustaneen voimakkaan miesvartalon tilalle kuvataiteiden ”suureksi objektiksi” nousi viimeistään modernina aikana naisvartalo.

Narsismi naisten lahjana

Freudin psykoanalyttisiä teorioita on kyseenalaistettu ja muotoiltu uudelleen, eikä vähiten juuri niiden naiskuvan ja maskulinistisen libidoteorian osalta.

Ajatus narsismista nimenomaan naisten ominaispiirteenä on torjunnan ohella herättänyt myös innostusta: Jo Anna Isaakin mukaan narsismi on ainakin yksi asia, joka Freudin mukaan naisilla *on* ja miehiltä *puuttuu*. Jo tämä riittää hänen mukaansa tekemään narsismista tutkimisen arvoisen.¹⁷ Hysterian tavoin narsismi on nähty potentiaalisen vastustuksen paikkana.¹⁸ Isaakin ohella taidehistorioitsija Amelia Jones on halunnut arvioida narsismia uudesta näkökulmasta. Jones ja Isaak käyttävät narsismin käsitettä nimenomaan oikeuttaakseen tietyt (nais)taiteilijoiden työt – ja samalla oman paikkansa niiden puolestapuhujina – kun taidehistoriassa naistaitelijoiden töiden arvioiminen narsistiseksi on perinteisesti toiminut niiden ulosluennan oikeuttajana, puhtaasti negatiivisena määreenä. Narsismin käsitteen uudelleenarvioinnissa on nostettu esiin useita taiteilijoita, kuten Hannah Wilke, Cindy Sherman, Laura Aguilar, Carolee Schneemann ja Adrian Piper. Amelia Jonesille nimenomaan kehotaide on se alue, jolla narsismin potentiaalinen resistanssi voi toteutua.

Oma kuva toisen kuvana

Narsismin uudelleenarvioinnin taustalla on sama kaksisuuntaisuus, joka on nähtävillä siinä, että itseäni kätkeyneen ja itseäni katsomaan kääntyneenä sooloartistina haluan kuitenkin teolleni katsojia. Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian mukaan sama paradoksi – tarve toiseen halussa omavaraisuuteen – on olemassa jo subjektinmuodostuksen perustassa, niin kuin se postmodernissa ajattelussa nähdään. Lacanin peilivaihe näyttää subjektin näennäisen koherenssin muodostuvan oman kuvan väärinymmärryksestä, sen näkemisestä ruumiin, kuvan ja itsen ykseydeksi. Tässä itse on jo väistämättä itselle toinen ja samalla suhde on perustavasti narsistinen. Subjekti pyrkii eheyttämään itsensä, mutta voi tehdä sen vain toiseksi tulemisen hinnalla.¹⁹ Subjektiviteetti toteutuu suhteessa toiseen ja on paradoksaalisesti täysin narsistinen. Subjekti avaa itsensä vaarallisesti toiselle, mutta aina pyrkimyksenään itsensä uudelleenajattelu. Toinen on narsismin perustalla lähtemättömästi, koska itsen ykseyden narsistinen harhakuvitelma vaatii itsen näkemistä toisena. Subjektius, jota narsismi vaalii, se minä, jonka kuolemattomuuteen, kaikkivoipaisuuteen, eheyteen ja omavaraisuuteen narsisti uskoo, on muodostunut toiseksi asettamisen kautta.

Tämä itsen ja toisen riippuvaisuussuhde – se että itse määrittyy juuri toisena ja toisen kautta, että minä ja toinen ovat perustaltaan fuusioituneet – on siis myös se tekijä, jonka kautta narsismi saa puolustuksensa. Jones kirjoittaa

kehotaiteesta: perustavasti narsistinen kuvasto, jonka kautta subjekti konstituoitsensä, kääntää subjektin nurinpäin, tuottaen keho/kuvan (*body/imago*) toisen kuvana.²⁰ Oman kehon tuominen teokseen tekee tekijästä samanaikaisesti sekä subjektin että objektin. Kehotaiteilijan narsistinen fokuoiminen itseän ei millään yksinkertaisella tavalla vahvistä taiteilijasubjektin herooista neroutta, eikä toisaalta myöskään tyydy yksinkertaiseen freudilaiseen ajatukseen narsismista regressiivisenä kykenemättömyytenä nousta minäviättien tasolta kohdeviättien alueelle.²¹

Jo Anna Isaak ja Amelia Jones näkevät naistaiteilijoiden narsistisessa strategiassa nautinnon mahdollisuuden ja mahdollisuuden vastustaa ennalta asetettuja seksuaalisia ja sosiaalisia rooleja. Jones väittää, että narsismi on nimenomaan naistaiteilijoiden omaksuma strategia, jonka avulla henkilökohtaiset kysymykset politisoidaan puhumalla niistä julkisesti ja sitä kautta otetaan paikka ja status kulttuurin subjekteina objektisuuden sijaan. Kysymys ei kuitenkaan ole vain oman subjektisuuden esilletuomisesta tai sen julistamisesta. Tavoitteena ei ole lunastaa naistaiteilijalle paikkaa itseoikeutettuna, puhtaana tekijäsubjektina, vaan osoittaa subjekti-objekti-positioiden samanaikaisuus ja riippuvuus toisistaan. Kehotaiteen narsismissa on kyse intersubjektiiivisuudesta, subjektien välisyydestä, jossa paljastetaan tekijäsubjektin erityisyys, satunnaisuus ja epästabiilius.

Jonesin mukaan ”narsismi, kehotaiteessa esiintuotuna, kääntää subjektin vääjäämättömästi ja paradoksaalisesti ulospäin.”²² Itsen narsistisesta projektista tulee itsen ja toisen häilyvyyden ja epästabiiliuden merkittäjä; narsismi kehotaiteessa merkitsee siten subjektin epäpysyvyyttä sekä itsen ja toisen epämääräisyyttä ja liikkuvuutta. Roland Barthesin mukaan subjektiiivisuuden ja narsismin yhdistäminen on virhearvio, joka perustuu ajatteluun vanhan subjektiiivisuus/objektiiivisuus-paradigman mukaisesti.

Kuitenkin tänä päivänä subjekti käsittää itsensä muualla ja ”subjektiiivisuus” voi palata toiseen paikkaan kierteessä: dekonstruoituna, erilleen otettuna, lykättyä ja siirrettyä, ilman kiinnekohtaa: miksi en puhuisi ”omasta itsestäni” kun kerran tämä ”oma” ei enää ole ”itse”?²³

Esityksellistetty narsismi on keino, väline ja taktiikka, jonka avulla toisaalta vallataan itse ja oma keho itselle, toisaalta vaikutetaan ulospäin, vastustetaan annettuja rooleja ja lunastetaan mahdollisuus nautintoon. En kuitenkaan pidä

esityksellistettyä narsismia pelkästään nautinnon tai potentiaalisen voiman paikkana, niin kuin Jones näyttää välillä ajattelevan. Narsistisen minäsuhteen esittäminen *esityksenä* mahdollistaa kohtaamisen myös narsistin kauhukuvien, oman eheyden saavuttamattomuuden ja oman kuolevaisuuden kanssa. Narsismin näyttämöllistäminen on myös narsistin epäonnistumisen näyttämöllistämistä.

Narsismi näyttämöllä eli peilaajan paljastus

Narsistin suurin kauhu on Freudin mukaan oman kuolevaisuuden kohtaaminen. Kaksoisolennot, joita voivat olla vaikkapa peilikuva, valokuvat, videokuva..., ovat keinoja kieltää tuo kuolevaisuus. Otto Rankin sanoin, ne ovat ”vakuutus minän tuhoutumista vastaan”²⁴. Freudin mukaan kaksoisoletoihin tukeutuminen ja niihin uskomisen on vaihe, joka tulisi ylittää siirryttäessä primaarinarsismista aikuisuuteen. Tällöin kaksoisoleto muuttuu ”elämän jatkuvuuden varmistajasta kammottavaksi kuoleman enteeksi. [...] Kaksoisolennot on tullut kauhukuva samaan tapaan kuin jumalista niiden edustaman uskonnon kukistumisen jälkeen tulee demoneja”.²⁵ Se, mikä pyrkii säilömään, jää aina kuoleman kuvaksi. Näyttää itsensä katsomassa omaa kaksoisoletoaan, pyrkimässä itsensä omimiseen ja haltuunottoon, on kuin tunnustus kaikkivoipaisuuden puutteesta. Näyttäytyminen omien kaksoisoletojen keskellä – kaksoisoletojen, jotka on itse pystyttänyt – katsomassa itseään ja itseään – kuvana, matkimassa itseään, kuvaamassa itseään katsomassa itseään, on tietoinen tai tiedostamaton tunnustus omasta puutteellisuudesta ja kuolevaisuudesta.

Narkissos epäonnistuu oman kuvansa sulauttamisessa itseensä. Toinen säilyy aina mukana itsensä katsomisen aktissa. Pyrkimys narsistiseen eheyteen johdattaa subjektin subjektiuden ja objektiuden välille, liikkuvuuden ja epävarmuuden tilaan. Se että asettaa esille narsistisen minäsuhteensa on oman narsisminsa narsistista esittelyä, mutta se myös rikkoo narsismin perustavimpia sääntöjä. Näyttämöllistäessään yrityksensä etsiä omaa eheyttään esiintyjä väistämättä tunnustaa myös epäonnistumisensa tässä yrityksessä: Eheydentunne on riippuvainen itsen toiseksi tekemisestä, eikä esiintyjä kykene saavuttamaan primaarinarsismin onnentilaa. Oman kuvansa edessä hän paljastaa erillisyytensä suhteessa tuohon eheään pintaan. Ruumiillisena harmona esiintyessään hän paljastaa, ettei identiteetti ole kiinnittynyt ruumiiseen. Itsenään esiintyessään hän paljastaa, ettei ole ”kattava esitys itsestään”. Yleisön

kaipuussaan hän paljastaa tarpeensa tulla muiden havaitsemaksi, katsomaksi ja rajaamaksi, olevansa riippuvainen toisista.

Esitystaiteilijan virtuositeetista irrottautuminen saa merkityksen juuri teoksen liikkuvuuden ja epäkoherenssin paljastajana; sen kautta katsojalle mahdollistuu suuri valta esitystapahtumassa, kun professionaalisuus ja erityistaidot eivät ole tukemassa rajaa Teoksen ja sitä katsomaan tulleen Katsojan välillä. Performanssitutkija Helena Erkkilä puhuu siitä, kuinka perinteisesti on korostettu tekijän intentiota teoksen synnyssä, ja performatiivisuus taas korostaa sitä, mitä tapahtuu vastaanotossa. Vastaanotto korostuu yleisön tulkinnanvapaudessa. Tulkinta muuttuu niin tärkeäksi, että Erkkilän mukaan voidaan sanoa millä tahansa performanssilla voivan olla poliittista voimaa. Tulkinta rikkoo taiteen kehyksen. Tekijä ei ole enää teon takana vaan sen edessä – tulkitsijana.²⁶ Taiteilija-tekijä on myös tulkitsija ja yleisö-tulkitsija on myös tekijä. Taiteilija-subjektin erkaantuminen virtuositeetista ja professionaalisuudesta ei voi olla vaikuttamatta yleisön ja taideteoksen tai -teon suhteeseen. Kun taiteilijan mestarillinen välineenhallinta kyseenalaistuu, tulkitsijan tila vapautuu. Häneltä vaaditaan uudenlaista rohkeutta olla mukana teoksessa, joka liikkuu hänen mukanaan. Joka huojuu kun sen suuntaan puhalttaa ja kieltäytyy olemasta koskematon. Taiteilija ja katsoja voivat yhdessä keinuttaa teosta, liikutella sitä ja natisuttaa sen liitoksia. Teos ei ole enää eheä esine, sen ruumis ei ole rajoiltaan selvä. Tässä ei ole kyse vain jokaisen yksittäisen esityksen erityisyydestä tai siitä, että esityksen loputtua sitä ei voi säilöä vitriiniin. Kyse on siitä, kuinka teos paljastaa epävarmuutensa ja treenaamattomat lihaksensa, kuinka taiteilija näyttää esittämisen halunsa ja tunnustaa narsisminsa.

Kaikkivoipaisuuden puutteen tunnustaminen ei ole passiiviseksi, puhtaaksi objektiksi asettumista, vaan päinvastoin. Halu esiintyä, tehdä omia esityksiä, on usein halua näyttää näkevänsä, halua näyttää katsovansa takaisin. Haluan katsojia katsoakseni takaisin (työni katsoo, ei minun välttämättä tarvitse nähdä katsojiani). Ei ole jumalallista hallinnan hetkeä, vain itsepintaista katsomista takaisin.

Meidät on jo nähty (tai ainakin katsottu)

Julia Watson ja Sidonie Smith kiinnittävät huomion ”naisen” konstruoitumiseen toiseutena. Naiset eivät voi vain lakata olemasta katsottuina ja ryhtyä katsomaan, vaan he näkevät kulttuurimme naisen kuvien edessä itsensä katsojassa katsotuksi tulemistaan. Historiallisesti naiset ovat kohdanneet itsensä

taiteen objekteina, eivät sen tekijöinä. Whitney Chadwick on väittänyt, että rikostovereina objektivoidussa positiossaan naistaiteilijat ”eivät voi erottaa omaa subjektiviteettiaan nähdyksi tulemisen tilasta”. Heidän on ponnisteltava kohti keinoja kehystää toiseutensa siten, että huomio kiinnittyy katkosten tai vastarinnan hetkiin suhteessa naiseuden kulttuurisiin rakennelmiin.²⁷

Naistaiteilijan sidos sekä taiteen traditioon että naiseuden kulttuurisiin muotoihin on usein kahtalainen. On sekä viitattava ja käytettävä annettua, että kritisoitava. Myöntämisen ja kiistämisen, vahvistamisen ja kritisoinnin peli osoittaa identiteetin moninaisuuden ja siinä neuvottelevat asemat ja äänet. Voidaan siis ajatella, että viimeistään ottaessaan itsensä teoksensa aiheeksi tai asettamalla oman keho/itsensä ja subjektiviteettinsa teokseen huomion kohteeksi naistaiteilija väistämättä luopuu eheydestä oman taiteilijasubjektinsa suhteen. Toisaalta haavoittumattoman ja eheän tekijäsubjektin paikkaa ei ole edes tarjottu hänelle.²⁸

Omakuvan problematiikka kietoutuu monin tavoin esitystaiteilijan soolotöihin, vaikka teosta ei omakuvaksi nimettäisikään: oman ruumiinsa ja subjektiviteettinsa asettaminen huomion kohteeksi, omalla nimellä, roolitta tai lukuisissa vaihtuvissa rooleissa esiintyminen ja toimiminen sekä taidesubjektin että taideobjektin osassa saavat lähestymään teosta jonkinlaisena omakuvana. Siinä missä maskulinistisessä traditiossa omakuvan tekoon ryhtyvä miestaiteilija voi irrottaa katseensa (nais)mallistaan ja kohdistaa sen hetkeksi itseensä, naistaiteilijan on katsottava mallin paikalta katsojaa, nähtävä itsensä katsottuna ja katsottava itseään jo katsotuksi tulleen. Naistaiteilija ei löydä itseään puhtaana ja piilotettuna, mihinkään viittaamattomana Tekijänä, jonka viittaussuhteet voi Rembrandtin pukuleikin tapaan itse rakentaa, vaan jo valmiiksi viittaavana ja merkittynä. Katsominen on jo käynnissä, kun naistaiteilija kehottaa kiinnittämään huomion omaan katseeseensa ja sen kohdistumiseen. Naistaiteilijoiden omakuvia tutkinut taideteoreetikko Marsha Meskimmon on todennut, että naistaiteilijat eivät voi ottaa yksinkertaisesti annettuna sitä että heidät nähtäisiin teoksen subjekteina objektien sijaan. Siksi ei ole hämmästyttävää, että naisten, jotka haluavat tulla taiteilijasubjekteiksi, on tutkittava sukupuolieroja ja representaatiostrategioita tehdäkseen omakuvia.²⁹ On luotava katkoksia ja häirintää, käytävä neuvotteluja, myönnettävä ja kiistettävä, maalattava päälle ja kirjoitettava marginaaleihin. Puhtaasta kankaasta tai paperista on turha haaveilla. Kun päätämme astua näkyviin, meidät on jo nähty.

Häpeällinen halu näkyä

Halu olla näkyvä on karsastetumpaa kuin halu olla näkevä. Näkemään kykeneminen rinnastuu länsimaisessa kulttuurissa korkeampiin ja ylevämpiin ihanteisiin. Näkeminen on tutkimista, tietämistä ja ymmärtämistä. Sokea vasta näkeekin, siinä mielessä, että juuri sokea näkee yli ja ohi sen ruumiilliseen ja kuvaan sidotun silmän ja asioiden maailman, johon näkyväksi haluava haluaa osallistua. Näkyvyys on sidoksissa ruumiiseen ja sen peräänkuuluttaminen on alhaisen perään kyselemistä. Myös feministiteoreetikot ovat pitäneet naisruumiiden esittämistä problemaattisena. Useiden 1980-luvun feministiteoreetikoiden, kuten Mary Kellyn mielestä, naistaiteilijoiden tulisi välttää kaikkea naisruumiin esilletuontia. Naisruumiiden representoinnin on katsottu välttämättä aina osallistuvan fetisismiin fallosentriseen dynamiikkaan.³⁰ Jos nainen vihdoinkin on saanut oikeuden katsoa, miksi hänen täytyy ehdoinkin tahdoinkin tunkeutua katseen kohteeksi?

Jacques Derrida on kirjoittanut kulttuurimme monista ”suurista sokeista miehistä” tai ”sokeista suurmiehistä”, jotka näkevät muita enemmän.³¹ Hän kirjoittaa myös, että sokea mies, alastomampana kuin muut, tulee omaksi sukupuolekseen (*sex*), erottamattomaksi siitä, koska ei näe sitä. Koska hän on kykenemätön näkemään itseään paljastettuna toisten katseelle, on kuin hän olisi menettänyt jopa häveliäisyytensä.³² Tätä on houkuttelevaa verrata ilman omaa katsetta objektiksi asetettuun naiseen: se, ettei nainen katso takaisin katsojaansa, ettei hänellä ole katsetta ruumiinsa representaatioissa, tekee hänestä alastomamman. Hänestä tulee erottamaton sukupuolestaan esiintyessään alasti ikään kuin tiedottomana omasta alastomuudestaan, kykenemättä näkemään itseään ja representaatiotaan ja kykenemättömänä katsomaan ulos kuvastaan. Takaisin katsominen aiheuttaa sen, ettei kohde ole enää katsojaansa alastomampi, että katsoja on kykenevä samaan alastomuuteen, että katsojassa on sama alastomuus kuin katsotussa (riippumatta siitä kellä on mitäkin yllään).

Moni naistaiteilija ja -teoreetikko taistelee juuri tätä katseettomuutta ja ”sokeaksi tekeytymistä” vastaan, mutta kaikki eivät usko kamppailuun katseiden kentällä. Esitystutkija Peggy Phelanilla on kaunis ajatus katoamisesta. Hän toteaa, että mikäli näkyvyys olisi valtaa, kaikkein eniten valtaa länsimaisessa kulttuurissamme omaisivat puolialastomat nuoret valkoiset naiset.³³ Hän ehdottaakin yhtenä mahdollisuutena, että naisten tulisi kadota visuaaliselta kentältä. Nainen on hänen mukaansa kulttuurissamme merkittömätön, *unmarked*, ja tämän hän näkee mahdollisuutena: ”Merkittömätönä pysymisessä on

todellista voimaa; visuaalisessa representaatiossa poliittisena tavoitteena on vakavia rajoituksia.”³⁴ Naiset eivät kuitenkaan ole yhtenäinen rintama, tiivis ryhmä, joka voi tehdä päätöksiä yhdessä, suunnitella yhteistä tulevaisuutta. Käytännössä Phelanin kirjoituksen näkeminen toimintaan johtavana manifestina tarkoittaisi muutamien avantgardististen feministitaiteilijoiden ja feministiteoreetikoiden katoamista näkyvistä, mikä tuskin saisi patriarkaattia parhantamaan. Ennemmin se tukisi vallitsevaa jaottelua, jonka mukaan aistivina olentoina ja kehoina ovat esillä tietyt naiset, ja nämä ovat aivan eri naiset kuin teorioitaan kirjoittavat, lapsia synnyttävät tai vanhenevat kanssasisarensa. On varmasti totta, että lisänäkyvyys ei sinällään tuo valtaa, mutta katoamiseni ei kadota kulttuuristamme kuvia, joiden katsotaan edustavan minua. Jotkut kuvat väittäisivät puhuvansa puolestani. Katoamistani ei huomattaisi. Lisäksi menettäisin katoamisessani sen taiteen lajin, jossa olen voinut olla keho/mieli sellaisella tavalla, jonka koen kokonaisvaltaiseksi ja mielekkääksi.

Phelan toteaa itsekin teoksensa viimeisillä sivuilla, ettei hän halua olla täydellisen näkyviltä vetäytymisen tai hiljaisuuden puolestapuhuja, koska se on asema, jota naisille kielessä muutenkin helposti tarjotaan. Hän sanoo tehtävän olevan ”representaatiotalouden valuutan väärentäminen” ennemminkin kuin osallistumisesta kieltäytyminen.³⁵ Mutta näkyvyyteen osallistuminen näyttäytyy hänen tekstinsä kautta tuskallisen vaikeana tienä ja vetäytymisen ihanne jää loppukommenteista huolimatta tekstissä ajattelua eteenpäin kuljettavaksi voimaksi. Ymmärrän, että sellainen nähdyksi tuleminen, jota kukaan ei voi nähdä ”väärin”, jota kukaan ei voi nähdä minua (tai ”naisia”) rajoittavana, alistavana tai objektivoivana, on mahdoton. Tämän mahdottomuuden edessä ei tarvitse kuitenkaan tehdä kompromissia siten, että hyväksyttäisiin väärä valta tai ahdas tila, vaan ennemminkin on tehtävä työnjako: kaikki ei tapahdu yhdessä näyttäytymisessä, yhdessä kuvassa tai yhdessä teossa. Kehossa on jatkuva vallan mekanismien ja vastarinnan taktiikoiden välinen jännite, jota voi tarkastella kehossa ja keholla. Sisäistetyn vallan aikakaudella en voi tunnistaa kehossani käytävää taistelua ”noin vain”. En voi vetäytyä siksi kunnes varmasti tiedän voivani näyttäytyä oikein, vaan minun on hyväksyttävä väärinnäkymiseni ja osallisuuteni ja se, etten tunnista kaikkia näkymiseni tapoja.

Lopuksi

Naisen narsismissa on häiritsevää subjektiutta, jonka naistaiteilijat ovat ottaneet käyttöönsä ja nostaneet esille. Tästä näkökulmasta voidaan ajatella,

että länsimaisessa kulttuurissa vallitseva vaatimus peittää ja piilottaa narsismi, vaatimus olla kuin ei huomaisi olevansa katsottavana, kuin ei näkisi itseään eikä nähdyksi tulemistaan, on samalla vaatimus luopua kaikesta subjektiudesta, joka tilanteessa olisi mahdollista lunastaa. Se on vaatimus tarjoutua viattomaksi ja aseettomaksi objektiksi. On erotettava narsistinen taiteilija ja narsismin esiintuominen taiteessa. Narsismin esiintuomiseen taiteessa sisältyy narsismin potentiaalinen voima. Esityksellistämällä narsistisen suhteen itseensä voi kyetä horjuttamaan kahtiajakoa taiteen objektin ja taiteilijan välillä, itsen ja toisen välillä. Kiinnostavaa ei olekaan se, kuka on esittävien taiteiden kentän suurin narsisti, vaan se, kuka piilottaa narsisminsa ja kuka taas esittää sen, ja miten. Kiinnostavaa on narsismin, itsen katsomisen tai oman katseen tuominen näyttämölle, niiden asettaminen *katsottaviksi taiteen kentälle*.

Amelia Jonesia seuraten voidaan sanoa, että juuri narsismi tai narsistisuus esityksessä tekee naistaiteilijan (alastoman tai vaattetun) kehon esittämisestä ja esille asettamisesta jotakin muuta kuin yhden esimerkin länsimaisen kulttuurin tavoista objektivoida nainen ja naisen keho. Narsismi voi toimia keinona pelastaa naisen keho katoamiselta: narsismi antaa naistaiteilijalle mahdollisuuden käyttää itseään ja kehoaan materiaalina, esittää naisen keho ja olla ruumiillisena osana työtään pitäen kuitenkin kiinni subjektiudestaan ja omasta katseestaan. Kyse on itsen strategisesta valtaamisesta tai käyttöön-otosta, kuten Julia Watson ja Sidonie Smith ovat todenneet.³⁶ Tämä siksi, ettei naistaiteilija olisi ainoa, jolla *ei* ole käyttöoikeutta naisen ruumiiseen.

Narsismissa keskeisiä tekijöitä ovat minä, rakkaus ja halu. Ne jäävät kaikki avoimiksi, ammottaviksi ja kohtuuttomiksi. Minää ei saa kutsuttua paikalle. Sitä ei saa hamuttua kokoon, kehystettyä ja hahmotettua. Sille ei rakennu olemusta, eikä se saavuta täyteyttä. Derrida on sanonut, ettei ole koskaan tavannut minää.³⁷ Virginia Woolf kirjoittaa minän olevan kätevä termi jollekulle, jolla ei ole todellista olemusta.³⁸ Fantasma identiteetistä kuitenkin innostaa, se saa tekemään esityksiä ja omakuvia, kirjoittamaan omaelämäkertoja. Rakkaus ja halu tuntuvat sekä sekoittuvan että katoavan välillä olemattomiin. Narsistinen itseensä vetäytyvä liike on tavallaan juuri pakoa tämän mahdollisuuden edessä, samalla kun se on suojautumista toisilta. Esityksellistetty narsisti kieltäytyy vetäytymästä pois objektien joukosta, piilottamasta objektiuttaan, ja vaatii samalla paikkaa subjektina. Narsisti pakenee ja suojautuu, mutta performoidessaan narsisminsa hän

vaatii pakolaisuudelleen hyväksyntää ja itselleen oikeutta osallistua objektivointiinsa, tunnustusta näkökyvylleen, paikkaa teoilleen, ajattelulleen ja tekijyydelleen.

Taidoton ruumis paljastaa halunsa *esittää*, halunsa näkyä, kuulua, tulla havaituksi. Se ei voi piilottaa (narsistista) haluaan virtuositeetin ja professionaalisuuden taakse. Se ei pysy välinpitämättömänä, koskemattomana tai muuttumattomana, vaan näyttäytyy erityisenä, immanenttina ja haluavana. Ymmärrän taiteilijaksi ryhtymisen ja taiteilijana toimimisen liikkuvaksi prosessiksi, jossa ei voi vain luopua narsismista ja ottaa itseään annettuna, stabiilina subjektipositiona. On katsottava itseän ja sitä kautta käännettävä katse ulospäin. Minun on nähtävä oma katsomiseni paikka aina uudelleen. Näen itseni näkemässä oman nähdyksi tuleminen. Tulen nähdyksi näkemässä itseni (toisena) ja katsomassa itsestäni käsin. Olen ylpeä narsisti Hannah Wilken, Cindy Shermanin ja muiden uraauurtavien narsistien jalanjäljissä.

*Ja miten pitikään rakastaa pysyäkseen kahtena!
Eikö tämä vasta ole rakkautta?*³⁹

LUCE IRIGARAY

Artikkeli on julkaistu ensimmäisen kerran Synteesi-lehden numerossa 3/2007, s. 3–18.

The Unskilled as Herself — Narcissism as Performance and the Female Artist as Visual Object

Inspiration takes over the genius and he must create. He has things to give that surpass the limits of individuality, a gift that would be more selfish to hide than to give out. But what if there is no special gift to be recognised? Who legitimates the display of a body, when virtuosity is not disclosed, there are no signs of a genius, and spectators do not congregate.

Performance art can be seen to take as foundation the narcissistic presumption that I, and what I do are worth looking at, even though there is no visible display or acting out of any kind of skill. What becomes emphasized is the act of placing oneself to be looked at. The subject of body art is not a subject of skill – the body is "without skill" – but the artist is not ashamed of being unskilled and steps into the picture, the body comes forth and becomes visible.

The notion behind performance art, body art and live art is exactly that art is not only an arena for the display of special skills. The performances do not necessarily communicate any demonstration of singing, dancing, rhetoric, drawing or empathetic skill that would exceed that of any spectator. Performing is not motivated with the fact that the performer is exceptionally good at something. He or she does not have to be comically bad in these acts either. The question just isn't decisive with regard to the meaning of the work. There are many solo artists within the live-, body-, and performance arts, who bear all the artistic responsibility of the work by themselves. Instead of having a designated specialist for all different areas, the artist wants to be the one who has taken the picture, who sings or whose text is heard. The artist wants to be the one who looks back at the spectator through the work. To bring an unskilled body into view can be seen as shameful narcissism that makes the spectator embarrassed. It seems that the live artist is an ungifted dilettante too occupied with his or her own identity, whose performances are not motivated by anything else than pure narcissism.

Narcissus watched his image reflected in a pool and forgot everything else. He got carried away by his image, was intoxicated by it and excluded the community and others. He rejected the love from outside and focused on himself.

In the eyes of the community, the greatest sin of Narcissus is not looking at himself but rejecting the social connection. He was cursed by the goddess Nemesis exactly because he rejected his admirers, among who was also the nymph Echo, not because he got interested in his looks and his image. One is allowed to look at oneself and become interested in one's image, but in love one must not be self-sufficient. When others step into the picture, attention must go to them.

If the myth of Narcissus is followed, it becomes clear that to display one's picture or one's body is not the peak of narcissism. The peak of narcissism is to motivate this display by the affirmation of self, by the assertion to identify oneself without the other, by being one's own end. It seems to be easy to accuse any working artist of narcissism. However the female live artist, who takes themes from her own life and who is present in her own performances as body or image, seems to be a particularly easy object for these accusations.

The modern concept of narcissism is based on the psychoanalytic theory of Sigmund Freud. In his essay "On Narcissism: An Introduction" (1914) Freud ascertains that narcissism is an allocation of the libido to self. According to Freud, the libido allocated to self might claim a place in the regular course of human sexual development. In the lecture on "Libido theory and narcissism" Freud specifies the distinction between narcissism and egoism and states that narcissism is the libidinal complement to egoism. The narcissistic type does not have object-cathexes in the same sense as an egoistic type; the desire is not directed towards the other. The other is necessary in serving narcissistic functions, but the object with narcissistic cathexes is a part of self, not so much a desire-object separate from the self. A narcissistic individual turns the libidinal cathexes towards him- or herself and shuts others out as insignificant.

Artists want their audience and are very rarely completely immune to feedback. It might seem that a solo artist working by her- or himself could get by without others, but the truth is that even the solo artist is opening, presenting, performing, offering something to the audience and to the community. The performance is performed to someone. The grown up narcissist is already expelled from paradise for good, there is no return to the pure primary narcissism of the infant so the risk has to be taken. Self sufficiency and self-satisfaction are always limited, so at some point it is necessary to send out the invitations, to open the doors to others to see if anyone else sees anything or anyone in my self-portrait.

In "On Narcissism: An Introduction" Freud writes that women have a natural tendency for narcissism. That narcissism is characteristic for women, and especially beautiful women. He states that pure, true women, especially if they grow up with good looks, descend back towards original narcissism with the onset of puberty, whereas men (or manly women) are detached further away from it. One can say that in the Freudian perspective the female development is not linear and straight, but to become a woman includes a cyclic return. Where the boy becomes a man, the girl returns to become a woman, descends back to a woman's body. The nurturing female or the mother, the infant's first love aside itself, is again found in the woman herself through becoming a woman. The original narcissism is intensified and the libido is drawn inwards.

Both in its everyday sense and in the psychoanalytic theory the woman has adopted the riverfront spot from Narcissus, who was a fifteen-year old boy, loved by men and women alike. This new linkage has been formed around the same time that the female body became the primary object of art. The powerful male body that represented general beauty, symmetry and perfection of anatomy was replaced in the modern era by the female body that became "The Great Object" of visual arts.

Freud's psychoanalytic theories have been criticised and reformulated, not least because of their conceptions of women and the masculinizing libido theory. The fact that Freud reserves narcissism for women, and represents it as a natural trait of all proper women, has caused mainly two types of reactions among feminist theoreticians. Some have tried to *disprove* the alleged connection between narcissism and the female sex altogether. Others have decided to *re-evaluate* the concept of narcissism.

Art historians such as Amelia Jones and Jo Anna Isaak have found necessary to evaluate narcissism from a new perspective. They have viewed narcissism, along with hysteria, as a potential site of resistance. Jones and Isaak use the concept of narcissism explicitly to justify certain artistic works (by female artists), when traditionally the concept has been used to legitimate an exclusion from the history of art. Some of the artists brought up in the process of re-evaluating the concept of narcissism are Hannah Wilke, Cindy Sherman, Laura Aguilar, Carolee Schneemann and Adrian Piper.

Behind the re-evaluation of narcissism lies the same reciprocity that can be noted in the fact that I as an inverted solo artist looking at myself still want

spectators for my act. According to the psychoanalytic theory of Jacques Lacan the same paradox – the need of the other in the desire to be self-sufficient – exists already in the foundation of forming subjectivity. The so-called mirror stage of Lacan’s theory shows that the illusory coherence of the subject is formed by the subject’s misunderstanding of its own image. The image is understood as a unity of body, picture and self. The self here is necessarily already other to self and at the same time the relation is fundamentally narcissistic. The other is fundamentally at the basis of narcissism, because the narcissistic illusion of the wholeness of self demands that the self is seen as other. The subjectivity that narcissism fosters, the I whose unity, self-sufficiency, immortality and omnipotence the narcissist believes in, is formed through an installation as other.

This interdependence of self and other – the fact that I and the other are fused from the beginning – is therefore also the factor through which narcissism finds its defence. In body-art, as Jones has suggested, to bring one’s own body into the artwork places the artist simultaneously in the positions of both subject and object. Body art reveals the contingency of the performing self. Jo Anna Isaak and Amelia Jones see in the narcissistic strategy of female artists a possibility for pleasure and jouissance and a possibility to resist preformed sexual and social roles. Jones claims that narcissism is a strategy especially adopted by female artists, through which personal experiences are politicised by addressing them publicly. A place and status as subjects rather than objects of culture is thus conquered. But it is not only a matter of manifesting one’s own subjectivity. The goal is not to obtain a place as a pure, self-actualising and disinterested artistic subject but to show the synchronicity and interdependence of the positions of subject and object. The artist is not a universal genius, nor a regressed child. In body art the notion of narcissism leads to the notion of intersubjectivity.

According to Freud the most profound fear of a narcissist is to face mortality. The ‘doubles’, for example the mirror image or a photograph and video image of one self, are means to deny mortality. In “The ‘Uncanny’” Freud presents the ideas of Otto Rank, according to whom our doubles were originally “an insurance against the destruction of the ego, an ‘energetic denial of the power of death’”. Freud says that turning to these doubles is a phase that should be

overcome in the individual's development from the child's primary narcissism to adulthood. This transforms the double from an assurance of immortality to the uncanny harbinger of death. The double has become a horrifying image, *unheimlich*. That which attempts to preserve, will always remain an image of death. To show oneself looking at one's own double, striving to take over and own oneself, is a confession of the lack of omnipotence. To appear among one's doubles – doubles one has personally installed – to look at oneself and to look at oneself as image, to imitate oneself, to video oneself looking at oneself, is a conscious or an unconscious confession of one's imperfection and mortality.

Narcissus fails to fuse his image with himself. The other is always present in one's act of looking at oneself. The pursuit of narcissistic unity puts the subject into a state of motion and uncertainty between being a subject and being an object. The public setting out of one's attempt to find personal wholeness, and the failure of this attempt, is the narcissistic display of one's narcissism. But the attempt also breaks the most fundamental rules of narcissism, because it admits failure and hence mortality. The stage reveals the narcissist.

To confess the lack of omnipotence does not mean placing oneself into the position of pure, passive object, but on the contrary: while being looked at, one looks back through narcissism. There is disturbing subjectivity in female narcissism that female artists have taken to use and brought forth. From this point of view one can argue that the demand present in our western culture; to hide and cover up narcissism, the demand to act like one is not aware of being looked at, like one does not see oneself nor the event of being seen, is at the same time a demand to relinquish all subjectivity that could be claimed within a situation. One is demanded to offer oneself as an innocent and an unarmed object. The desire to perform, to make one's own artworks is often a desire to show that one sees, a desire to show that one looks back. I want spectators so that I can look back (it is the work that looks, I don't necessarily have to see my spectators). It is about exchanging looks, acknowledging the other's ability to look.

In *Unmarked* Peggy Phelan has a beautiful idea of disappearing. She claims that if visibility would be power, the most powerful group of all would be young pretty girls and so she suggests that – and now I'm simplifying her thoughts – women should just disappear from the visual field. But since women are not a united front, a solid group that could make decisions together, but rather an imaginary concept, the only group disappearing would be feminist intellectuals and feminist performance artists. And I don't think that would be

a radical shock to our society. The performing of the narcissistic relation to oneself can turn the presentation of the female body into something else than just another example of the ways the female body is objectified in our culture. Narcissism can function as a means to save the female body from disappearing. It can give the artist the chance to use herself and her body as material, to present her body and to exist as a corporeal part of her work while retaining her subjectivity and her own gaze.

My point here is that the narcissistic artist has to be separated from the elaboration of narcissism in art. The elaboration of narcissism in art contains the potential power of narcissism. By *performing* one's narcissistic relation to oneself it is possible to interfere with the distinction between the art object and the artist subject. The thing is not so much who is the biggest narcissist in the field of performing arts but who hides his or her narcissism and who performs it – and how. It is interesting to put on stage one's narcissism, to look at oneself and one's own gaze, to install them *to be looked at in the context of art*. The "unskilled" body and the artist's separation from virtuosity and professionalism play a part in this process. The artwork is no longer an undivided object, the limits of its body are not clear. And the artist reveals her or his desire to perform to others and confesses narcissism. In body art the art act and the artist come together and refuse to remain untouchable.

This is an ongoing process, where I cannot just give up narcissism and conceive of myself as pure subjectivity. I am not a disinterested or 'abstract' subject and I must also see the place that I look out of. And I have to see myself being seen. I am a proud narcissist in the footsteps of Hannah Wilke, Cindy Sherman and other pioneering narcissists.

Viitteet

- 1 Erkkilä 2003, luennot Teatterikorkeakoulussa.
- 2 Käytän *esitystaidetta* merkitsemään itsenäistä, joskaan ei selvärajaista taidelajia. Sanan englanninkielisiä vastineita ovat *performance art* ja *live art*. Tämä erotuksena *esittävään taiteeseen*, jota käytän jonkinlaisena kattokäsitteenä mm. esitystaiteelle, performanssitaiteelle, teatterille, tanssille, sirkustaiteelle jne. *Performanssitaiteella* taas viitataan nimenomaan "perinteiseen" performanssiin, jossa mm. yleisön ja esiintyjän samanaikainen läsnäolo ja tapahtuman välittömyys ovat keskeisiä. Helena Erkkilä on esittänyt Amelia Jonesin pohjalta kehotaiteen ja performanssitaiteen jaottelun, jonka mukaan kehotaide on mahdollista suorittaa ilman yleisöä ja saattaa esim. valokuvadokumentein yleisön eteen. Näin esimerkiksi videotaide voi olla kehotaidetta, mutta ei performanssia. Kehotaiteen tapahtumapaikkana on esiintyjän keho (Erkkilä 2003). Suomenkielisten termien käyttö ei ole taidekentällä tai -teoriassa johdonmukaista. Oman työni näen osana mm. esitystaiteen, kehotaiteen, sooloteosten ja omaelämäkerrallisuuden alueita.

- 3 Feministinen teoria kyseenalaistaa naisen käsitteenä. Naisista puhuminen ryhmänä on ongelmallista; emme voi olettaa naisilla olevan yhteistä identiteettiä tai pyrkimyksiä. Samalla kun puhun naisista ja mainitsen "vastaparina" miehet, tuen osaltani perinteistä dikotomiaa. Naisista puhumisen lopettaminen ei kuitenkaan ratkaise niitä ongelmia, jotka erityisesti liittyvät naiseen. "Naiset" on kuvitteellinen sarja tai ryhmä, jonka hetkellisesti uudelleenluon tekstissäni ja jonka lukija jälleen uudelleenluo omalla tavallaan, mutta jota kuvitteellisuus, hetkellisyys ja osittaisuus ei kuitenkaan tee tyhjäksi.
- 4 Ovidius 1997, 118–123. Myytin monista versioista Ovidiuksen (43 eKr. – 18 jKr.) versio lienee viitatuin ja tunnetuin.
- 5 Carlson 2006, 162.
- 6 Carlson 2006, 163.
- 7 Hotinen 2006.
- 8 Freud 1993, 31.
- 9 Freud 1969, 364.
- 10 Freud 1969, 363.
- 11 Freud 1993, 33.
- 12 Freud 1993, 34.
- 13 Freud 1993, 33.
- 14 Freud 1993, 45–46. Freudin tapa jakaa naiset teorioissaan erityisen viehättäviin ja ei niin viehättäviin ja pitää sitä perustavana tekijänä koko heidän persoonassaan ja kehityksessään, on luonnollisesti herättänyt paljon kritiikkiä. Freud puhuu "puhtaimmasta ja aidoimmasta naistyyppistä" ja "kauniista naisista" kyseenalaistamatta näitä kategorioita ja niiden objektiivisuutta.
- 15 Freud 1993, 46.
- 16 Freud 1993, 140.
- 17 Isaak 2002, 50.
- 18 kts. mm. Isaak 1996, 13.
- 19 Jones 1998, 46.
- 20 Jones 1998, 49.
- 21 Jones 1998, 51.
- 22 Jones 1998, 48.
- 23 Barthes 1994, 168.
- 24 Freud 2003, 30.
- 25 Freud 2003, 30.
- 26 Erkkilä 2003, luennot Teatterikorkeakoulussa.
- 27 Smith & Watson 2002, 14–15.
- 28 Ruumiillisena, lihallisena ja näkyvänä teokseensa tunkeutuminen tai teoksensa tapahtumapaikaksi ryhtyminen ei tue miestaiteilijankaan subjektiviteetin koherenssia tai heroisuutta. Useat miestaiteilijat, kuten esimerkiksi Vito Acconci, ovat myös performansseissaan tietoisesti horjuttaneet miehisyyteen ja maskuliinisuuteen liittyviä myyttejä ja tabuja. Katsomisen ja katsottuna olemisen peli on kuitenkin jo käynnissä ennen taiteilijan astumista esiin esitykseensä ja näistä lähtöasetelmista nais- ja miestaiteilija eivät astu samalle näyttämölle.
- 29 Meskimmon 1996, 103.
- 30 Jones 1998, 22–24, kts. myös Kelly 1998, 257–258.
- 31 Derrida 1993, 126.
- 32 Derrida 1993, 106. Derrida huomauttaa samalla sokeiden suurnaisten puuttuvan. Naiset eivät ole muita enemmän näkeviä suuria sokeita, vaan heidän näköänsä sumentavat kynelet. He eivät näe näkyvän ohi, kuten suuret sokeat miehet, mutta he eivät näe tarkasti näkyvääkään. Naiset itkevät.

- 33 Phelan 1993, 10.
 34 Phelan 1993, 6.
 35 Phelan 1993, 164.
 36 Smith & Watson 2002, 14: "strategic self-preoccupation".
 37 Derrida 1999.
 38 Woolf 1931, 7: "[...] 'I' is only a convenient term for somebody who has no real being."
 39 Lehtinen 2001, 182. (Lainaus on Irigarayn teoksen *J'aime à toi* [1992] lopusta. Suoran lainauksen suomennos on Lehtisen.)

Kirjallisuus

- Barthes, Roland: *Roland Barthes by Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Carlson, Marvin: "*Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*" ("Performance: A Critical Introduction"). Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like, 2006.
- Derrida, Jacques: *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins. (Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines, 1990.)* Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Freud, Sigmund: *Johdatus psykoanalyytiin*. Suomentanut Erkki Puranen. Viittaus Wienissä 1915 – 1917 pidettyihin luentoihin, XXVI luento: "Libidoteoria ja narsismi", s. 360–376. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö, 1969.
- Freud, Sigmund: *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suomentanut Mirja Rutanen. Valikoineet Ilpo Helén ja Mirja Rutanen. Viittauksia esseisiin "Johdatus narsismiin" ("Zur Einführung des Narzissmus", 1914), "Mielihyväperiaatteen tuolla puolen" ("Jenseits des Lustprinzips", 1920) ja "Minä ja 'se'" ("Das Ich und das Es", 1923). Helsinki: Love kirjat, 1993.
- Freud, Sigmund: "Kammottava" ("Das Unheimlich", 1919). Suomentanut Mirja Rutanen. *Nuori Voima* 5–6/03.
- Hotinen, Juha-Pekka: "Ensemble". *Teatterikorkea*-lehti 1/06.
- Isaak, Jo Anna: *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London & New York: Routledge, 1996.
- Isaak, Jo Anna: "In Praise of Primary Narcissism: The Last Laughs of Jo Spence and Hannah Wilke". In Julia Watson and Sidonie Smith (ed.): *Interfaces – Women / Autobiography / Image / Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Jones, Amelia: *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia: "Performing the Other as Self. Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject". In Julia Watson and Sidonie Smith (ed.): *Interfaces – Women / Autobiography / Image / Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Lehtinen, Virpi: "Eettinen rakkaus. Rakastajien sukupuolen merkitys Luce Irigarayn ajattelussa." Sara Heinämaa ja Johanna Oksala (toim.): *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituhatvien vaihteen etiikasta*. Helsinki: Gaudeamus, 2001.
- Meskimmon, Marsha: *The Art of Reflection: Women artists' self-portraiture in the twentieth century*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 1996.
- Ovidius Naso, Publius: *Muodonmuutoksia – Metamorphoseon Libri I–XV*. Suomennos, esipuhe ja hakemisto Alpo Rönty. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1997.
- Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Smith, Sidonie and Julia Watson (ed.): *Interfaces: Women / Autobiography / Image / Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. Published by Leonard & Virginia Woolf. London: Hogarth Press, 1931.

Muut lähteet

Jaques Derridan haastatteludokumentti "D'ailleurs Derrida" ("Derrida, toisaalta"). Ohjaaja Safaa Fathy. Ranska, 1999.

Helena Erkkilä: "Performanssinäkemykset 1900-luvun jälkipuoliskolla". Luentosarja. Kirjoittajan omat muistiinpanot. Teatterikorkeakoulu syksy 2003.

Taide eksistentiaalisena kertosaikena

ELINA LATVA

Kirjoitan tässä siitä miksi teen taidetta. Kirjoitan omista motiiveistani sekä siitä mikä minuun taiteessa vaikuttaa. Kirjoitan siitä mihin elämäni käytän kun sitä käytän. Kirjoittaessani taidetyöskentelystä¹ kirjoitan esitysten tekemisestä sillä esitys on taiteeni väline.

Elääkseni mielekkäästi minulle on olennaista yrittää hahmottaa miten oma tapani elää voisi olla hedelmällisessä suhteessa siihen miten maailma on, miten muut elävät. Määritellään hedelmällinen sitten mitä tahansa päämäärää (mieltyttävää ajankulua tai vaikka vallankumousta) vasten. Tätä kautta ajateltuna taide on aina tekemisissä kommunikaation kanssa. Pyrkimys kommunikaatioon on halua tulla ymmärretyksi. Halu tulla ymmärretyksi on tarvetta tulla nähdyksi, nähdä itsensä. Itsensä näkemisen tarve on välttämättömyyttä vakuuttua omasta olemassaolostaan. Että ei pelota, tarvitse pelätä.

Ihmiset ovat erilaisia ja todellisuuksia on monia. Taiteen tekeminen on minulle sekä ajattelun että käytännön tasoilla sen myöntämistä ja pyrkimystä sen arvostamiseen. Taide on sen penkomista miten maailma on. Minulle on myös päämäärä sinänsä kyetä artikuloimaan itseäni, ymmärtää ja tuntee missä olen. Taide on minulle yritys ymmärtää kohtuutta, ymmärtää intohimoa. Yritys välttää hybris. Ja latteus. Kysymys on siitä miten käytän itseäni, minkälaisia asentoja otan suhteessa ympäristööni.

Taiteilijaidentiteetti, taiteilijana toimiminen ei ole minulle itsestäänselvyys tai elinehto. Taide on minulle yksi mahdollinen, yhtälailla mieleton ja mielekäs maailmaan osallistumisen tapa. Se on mahdollisuus yrittää häiritä ja estää peruuttamatonta kehitystä, käsitellä ja kääntää tämän ajan kysymyksiä. Vaikka olemassaoloni ei olekaan taiteesta riippuvaista (sillä on myös muita tapoja ajatella, aiheuttaa häiriöitä, kokea poimuja ja olla vallankumous), on taide minulle eksistentiaalinen ulottuvuus, olemassaolon projekti.

Teen taidetta koska on asioita joista on inhimillistä pyrkiä vakuuttumaan. On asioita jotka eivät jätä rauhaan, joita ajattelen, joista tulen puhuneeksi ystäville. Aina puhe ei ole oikea väline, joskus esitys on. Puhe on minulle ajattelua. Taide on ajattelun haaste.

Välinesuhteeni teatteriin ja esitystaiteeseen, suhteeni omien esitysteni aineksiin on dokumentaarinen; teen esityksiä koska on asioita, jotka ovat osa minun todellisuuttani, mutta jotka eivät yleisemmin näyttäydy sellaisinaan. On asioita, joitten läsnäoloa en muuta kautta osaa tehdä näkyväksi. Esitys on mahdollisuus tehdä todellisuudestani kuva. Kuva, jonka kesto kalkkeeraa näkyväksi. Tätä kautta esityksen suhde todellisuuteen(i) on suora.

Esitys on todellisuuden varasto. Enkä tässä tarkoita todellisuuden muisuttamista vaan sitä että esitys on tosi ja joskus jopa tulevaa ennustava totuuden ilmaus. Esitys on lahja. Pyyteetön lahja se ei kuitenkaan ole. Esitysten tekeminen on minulle minäprojekti ja esitys on ilmaisuväline, mutta esitys ei ole minulle ensisijaisesti itseilmaisun väline. Esitys on olemassaolon väline. Joskus epäilen omaa olemassaoloani, kyllä. Esityksiä tekemällä voin saada varmuutta olemassaolostani, vihiä todellisuuden laadusta. Se että teen teoksen, että kasvatan esityksen on todiste siitä, että sillä on väliä. Keväisinä päivinä se on niin yksinkertaista.

On tietysti myös asioita jotka asettuvat tekemisen esteiksi. Ja on esteitä, jotka alkavat ruokkia tekemistä. On pelko itsen näkemisestä. Pelko itsen avaamisesta. Pelkoja, jotka upottavat. Pelkoja, jotka ovat hedelmällisiä. Pelkoja, jotka lamaannuttavat. Ja on asioita, joita motivoituminen edellyttää. On toisen lumo. Epäusko. Ryhmä. Oma. Halu. Omistushalu. Kateus? On vaikutteita, imeytymistä, imemistä. On luonto, oikeus ja nälkä. On sinä. Ja on hän.

Esitysten tekeminen on minulle subjektiivista historiankirjoittamista. Minun fiktiotani, minun faktaani. Se on historiani omavaltaista kirjoittamista, oman elämäkertani kontrollia. Vaisto sanoo mikä on tärkeää ja usein tuntuu siltä, että ihmiset tietävät mikä olisi niin sanotusti oikein, mutta niin ei tehdä.² Miten itse osaisi toimia toisin? Miten sitä haluaisi tarpeeksi?

Fraasi taiteesta eksistentiaalisena kertosaheenä on minulle yksi mahdollinen artikulaatio taiteen suhteesta elämään; siitä miksi elän kuten elän, miksi teen esityksiä. Eksistentiaalinen kertosaie on Félix Guattarin teoksesta ”Kolme

ekologiaa” imaistu sanapari. Yksinkertaistaen ajattelen niin, että eksistentiaalisessa kertosaikessa on kyse (sekä hyvässä että ei-toivotussa mielessä) olemassaoloa tukevista ja olemassaoloa perustavista toistoista.

Olen myös erityisesti mieltynyt Hannu Siveniuksen lyhyeen kuvaukseen siitä, mikä eksistentiaalisessa on erityislaatuista: ”Eksistentiaalinen koetaan jokapäiväiseen olemiseen nähden poikkeavana, koska se vie ihmisen tiettyjen miellyttävien kysymysten äärelle, kehityksen äärelle, muitten ihmisten äärelle.”³ Tämä kaikki on taidetyöskentelyssäkin hyvää, jopa ylleistä. Taide on kuitenkin vienyt minut myös mielivaltaisen byrokratian äärelle, taantumuksen äärelle, raaistuneiden ihmisten äärelle. Se on luotaantyötävää – ja se on syy jatkaa taiteen tekemistä.

Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin sanoin kertosaie on territoriaalinen kuten kertosaieenä toistuva laulu, jolla lintu merkitsee reviirinsä.⁴ Taiteen haaste, esityksen haaste kertosaieenä, on minulle sen mahdollisuudessa olla kesäisen aamuyön linnunlaulun kaltainen paon viiva; oman territorion avaaminen toisille, kosmokselle. Avaan teoksellani paikan; raivaan leirin, annan kerrastoni kiviä ympäröivillä oksilla, vedän lippuni salkoon.

Eksistentiaalinen kertosaie on mahdollisuutta puuttua peruuttamattomiin muutoksiin. Esitys on mahdollisuutta puuttua peruuttamattomiin muutoksiin, mahdollisuus nyt-hetken uudelleenlukemiseen ja jopa ohittamiseen. Kokemus nyt-hetkestä voi jäädä kokemuksellisesti välistä sen korvautuessa jollakin joka oli jo kerran – tai useamminkin. Ja mitä muuta nyt-hetki on kuin kokemus?

Eksistentiaalisessa kertosaieessä ei ole väljästi kyse siitä, että joku vaan toistuu tunnistettavasti samankaltaisena. Kyse on kahdelle hetkelle yhteisen aistimuksen identiteetistä, erityislaatuisen muistelemisen olosuhteesta: Mennyt kapaloituu nyt-hetkeen ja näyttäytyy omassa todellisuudessaan.⁵ Siinä hetkessä, jossa muistoni on syntynyt ja itsensä perustanut, se ei vielä ole sisältänyt eroa omaan itseensä, sitä, missä se toistuessaan eroaa itsestään. Siksi esimerkiksi menneen hetken tai aistimuksen toistuminen ikään kuin sellaisenaan nyt-hetkessä ei välttämättä muodosta kertosaieettä – kahden välille ei avaudu kriittistä etäisyyttä. Paitsi mennyt muisto voi tämä aines olla myös jotakin tulevaa, joka sitten toistuu todellisuudessa. Näin tulevaisuus voi vilahda nykyhetkessä ja jopa ulottua valintoihimme muuttaen kehityksen suuntaa.

Joskus esitystapahtuma mahdollistaa tämänkaltaisen eksistentiaalisovan siirtymän. Tällöin esitys saa aineksensa (esimerkiksi juuri muiston, tulevaisuutemme, jonkin jokapäiväisen tylsyyden tai vaikka ihmisruumiin) näyttäytymään sellaisena kuin ei koskaan ennen. Joskus taideteos näyttää tai paljastaa jotakin sellaista, jonka läsnäoloa en hetkeä aikaisemmin olisi edes osannut kuvitella. Nyt pääsen siihen mikä taiteessa vaikuttaa minuun niin voimakkaasti, että se on pitkään motivoinut omaa työskentelyäni.

Taideteoksella on potentiaali synnyttää kokemus rytmistä. Käytän nimenomaisesti sanaa kokemus, sillä se sisältää menneen esimerkin, se on jo minussa. Rytmistä kirjoittamiseen lainaan tässä Deleuzen ja Guattarin lisäksi myös Giorgio Agambenin ajatuksia. Agambenille rytmi ei ole vähempää kuin ”läsnäolon periaate, joka avaa ja ylläpitää taideteosta sen alkuperäisessä tilassaan”. Juuri siksi, että rytmi sijoittuu tuohon ulottuvuuteen, jossa taiteen kaikkein sisin olemus on pelissä, on taideteoksen moniselitteinen luonne, sille ominainen olemisen tapa mahdollinen: Taideteos on tila/paikka, jossa yhtäältä lasku ja mitta-arvot sekä toisaalta leikki ja vapaa muoto vaikuttavat sekoittuvan toisiinsa.⁶

Kun rytmi luo järjestystä se myös samalla tekee eroja. Se, mikä tässä eron prosessissa toistuu tunnistettavana, on raja, katkos. Agamben muotoilee katkoksen rytmiksi, joka lyö ajan jatkuvaan virtaan halkeaman ja pysähdyksen. Kun olemme taideteoksen (tai vaikka oman läsnäolonsa valossa kylpevän maiseman) edessä, me voimme havaita rytmien häiriönä ajan jatkumossa. Tämä häiriö tai pysähdys on Agambenin mukaan täsmälleen se jokin, joka antaa ja paljastaa teokselle sen erityisen statuksen, sille asianmukaisen läsnäolon tavan. ”Olemme kuin pysäytetyt teoksen eteen, ikään kuin jokin pidättelisi meitä.”⁷

Agambenille rytmien hahmottomuus ja sitä kautta poissaolo on menetettyä taidenautintoa tai ajan hukkaamisen kokemusta vakavampi asia; ilman rytmiä ihmisen tila maailmassa ei avaudu.⁸

Deleuze ja Guattari kuvailevat kuinka rytmi syntyy kahden eri osakokonaisuuden (tai miljöön) välille niiden kommunikaatiosta ja asettuu osoittamaan niiden keskinäistä suhdetta. Toiminta tapahtuu osakokonaisuuden puitteissa, mutta rytmien paikka on niiden välialueilla: ”aidalla, muutoksen kestossa

tai hämärissä yön ja päivän taitteessa”. Rytmii ilmenee eri ulottuvuudessa, eri olomuodossa kuin sen perustava teko tai toiminta. Miljööstä toiseen siirtymisen liike on rytmiiä. ”Kuivumisella, kuolemalla, tunkeutumisella ja mereen laskeutuvalla avaruuskapselilla on rytmiiä.”⁹ Sairastamisella on rytmiiä.

Se, että esityksen tai muun taideteoksen rytmii pesii toisistaan eroavien elementtien rajoilla, rakenteissa ja dramaturgiassa on ilmeistä. Rytmii on kuitenkin myös esityksen estetiikkaa, ideologista sisältöä ja voimien järjestäytymisen periaate. Kriittisen etäisyyden muodostuminen ja ylläpito, eron avaaminen on rytmii teko. Kun esitystaiteilijana oma itse on usein myös jollain tapaa itse teos, kysymys etäisyydestä, kysymys ainesten ja teoksen välisen eron syntymisestä tulee lähelle hiertämään. Onko se faktaa vai fiktiota, kun käytän omaa elämäni ja omaa kehoani materiaalina taiteen tekemiseen? Fiktioidunko minä kun teen itsestäni tulkinnan? Voiko itsensä reterritorialisoida, voiko itseään ilmaista, voinko sisällyttää itseeni sen missä eroan itsestäni? Siinähan sekoaa. Vai?

Jotta teoksen perustava, eron tekevä liike olisi mahdollinen, myös henkilökohtaisten ainesten olisi kyettävä olemaan olemassa minusta riippumatta, palautumatta itseensä, itseeni, omaan kokemukseeni.¹⁰ Teoksen synnyttävä liike aineksesta teokseksi voidaan ajatella tekijän ja teoksen välisen etäisyyden kautta. Tämä etäisyys voidaan ajatella etäisyyden kasvamisen kautta, teoksen erillisyyden hahmottumisena. Paradoksaalisesti sen voi myös ajatella etäisyyden pienenemisenä, kriittisen etäisyyden kuroutumisena teoksen muistuttaessa valmistuessaan yhä enemmän tekijäänsä – ja toisinpäin.¹¹

Jotain kautta tekijänä olisi osattava erota itsestään, yllättää itsensä itse teosta, vaihtaa olomuotoa. Tätä kautta ajateltuna taideteoksen prosessi on aina reaktiivinen muodonmuutosprosessi joka avaa itsen näkemisen haasteen – ja sen koskaan toteutumattoman mahdollisuuden.

Esitysten tekeminen on minulle kokemusten, omien motiivien ja oman kehon tänäännyttämistä¹². Se on yhtäältä oman täälläolemisen ankkuroimista ja toisaalta itsen muuttumisen mahdollisuutta, tilaisuuksia omasta näkökulmasta irrottautumiseen. Joskus esitys onnistuu tekemään eron omiin aineksiinsa näyttäen ne niin sanotusti omassa loistossaan ja työ voi avautua taideteoksena. Muodostuu joku ennen, joka on mennyt ja joku jälkeen, joka on tulossa. Teen esityksiä, jotta elämällä olisi rakenne, jotta maailmasuhteellani olisi rakenne.

Eksistentiaalisia kertosäkeitä on, luonnollisesti, muuallakin kuin taiteessa; aina kun pyritään avaamaan, perustamaan eksistentiaalinen territorio. Olen alinomaa aistihavaintojeni armoilla ja muistikierteitteni mielivaltaisesti läpäisemä. Ne ovat minua paiskovia kaaosvoimia. Vellovia, hallitsemattomia, arvaamattomia ja armottomia eksistentiaalisia kertosäkeitä.

Minulla on kontrollin ja yksinäisyyden kertosäkeet. Ne kaksi tunnen ja niitten kiertoteille toistuvasti joudun. Niihin palaan. Myös esitysten tekijänä. Ohjaajana katsomalla, tekemällä eron, pitämällä etäisyyden. Esiintyjänä ottamalla asennon, etäisyyksillä seurustelemalla, alinomaa olomuodosta toiseen vaihtaen.

Esitys on avoimessa, lähes suorassa suhteessa elämään, kuolemaan ja muihin kaaosvoimiin. Läsä oleva, kestollinen ja katoava esitys harjoittaa äärimmäistä yksinäisyyttä; esiintyvä ihminen lakkaa hetkeksi tekemästä valintoja kohti omaa hengissäsäilymistään. Subjektin kuoleman kautta esitys harjoittaa hengissäsäilymistä ja esiintyjän aukiolo on oman kuolevaisuutensa myöntämistä.¹³ Onneksi näkökulmansa voi valita: Elääkö kuolemaa kohti vai elämästä käsin.¹⁴

Esityksellä on sekä taiteen välineenä että toiminnan muotona kyky puuttua niihin eksistentiaalisiin kertosäkeisiin jotka itsessäni ja ympäristössä tunnistan.

Taide on työtä. Työnä se on omalaatuisen plastisessa suhteessa elämään. Taiteilijalla vapaa-ajan ja työn välinen suhde on molempiin suuntiin läpäisevä ja kysymys niitten välisestä erosta jatkuvasti läsnä. Tästä taiteen edellyttämästä erityislaatuisesta olemisen ja elämisen tavasta johtuu, että on myös perustavalla tavalla merkityksellistä miten järjestyneissä rakenteissa ja kenen kanssa työskentelee.

Aina kun teen esityksen, teen sen jollekin, *ehdotan* sitä jollekin. Teen esityksen jonkun koettavaksi. On selvää, että yleisöllä on väliä ja että sillä on tekijänäkökulmasta monenlaisia rooleja. ”Kenelle tekee?” on ydinkysymys. Se on intohimokysymys. Mikä saa tekemään toiselle? Mikä saa esittämään kollegoille? Elämälle? Kauneudelle? Yhteiskunnalle? Oikeudenmukaisuudelle? Suurelle yleisölle? Jumalalle? Rakastajalle? Sidosryhmille? Huono-osaisille? Vanhemmille? Ystäville? Julkisuudelle? Egolle? Luonnolle? Vähemmistöille? Yläasteikäisille? Narkomaaneille? Vanhuksille? Varakkaille? Koko perheel-

le? Kulttuuri-ihmisille? Keski-ikäisille miehille? ”Niille, jotka ei ymmärrä mua.” ”Just niille kahdelle jotka ymmärtää.” Ja minkälaisia esityksiä siitä siten syntyy?

Ja entä jos tekee itselleen? Miten sellaisen esittämisen muille voi motiivoida? Hankalaa, noloa, röyhkeääkin. On kivutonta kuitata kysymys ”Kenelle tekee?” vastaamalla, että tekee yleisölle. ”Teen yleisölleni.” Kun jälkiviisastelen tekosiani, tuo yleinen yleisö on joka työssäni ollut itselleni eri, erityinen. Päänsisäisen kohdeyleisöni jäljittäminen ja nimeäminen, esityksen omistamisen ele on minulle tärkeä sillä ”kenelle tekee?” on kysymys siitä kenelle elää enkä voi erottaa itseäni yhteisöstäni. En myöskään esitysten tekijänä. Onko työryhmän tekijäsubjekti ryhmäsubjekti? Olenko minä aina osasubjekti, en yksinkään täysi? Ja jos teen yksin, teenkö itse asiassa yhdessä sivupersonieni kanssa? Kenen kanssa tätäkin kirjoitan?

Kysymys yhteisöstä onkin paitsi kysymys siitä *kenelle*, myös itsestäänselvästi kysymys siitä *kenen kanssa* ja *miten*. Osana muita elämällä, loisimalla, kerätautumalla. Ruumis muitten ruumiitten joukossa, puu metsässä, ne erilaiset ihmiset. Heihin palaaminen. Ainoa, minkä kukin viime kädessä omistaa, on itsen etäisyys muihin.¹⁵ Siihen tosiasiaan palaaminen.

Art as an Existential Refrain

Why art? Why artworking? Why live performance?

For me art is appreciating the fact that people are different and that there is more than one reality. Artworking is a sensible and sensitive yet senseless possibility to disturb the irreversible changes in the world.

I value art as a reserve of reality and performances as documentary expression of this reserve. Live performances cherish the potentiality to predict the future. They have the capacity to either replay or even skip over the present moment. A work of art holds the potentiality to give birth to rhythm.

I'm inspired by the thoughts on rhythm by Giorgio Agamben as well as Gilles Deleuze and Félix Guattari. As Agamben states, rhythm is "the principle of presence that opens and maintains the work of art in its original space"¹⁶. Rhythm creates disturbance, it creates a break. The forming and maintaining of critical distance (i.e. between the materials of work of art and the work itself) is an act of rhythm as well. To me, as a live artist in the process of artworking, the question of this distance – between myself (my self, my experiences, my body) as material and myself as appearance and as the very scene of my work of art – comes close and often causes irritation.

Does "I" transform into fiction, do I become fiction when I create an interpretation of myself? Am I able to reterritorialize myself? Can I actually express myself? Is it possible to include in myself that where I differ, where I part from myself? As a live artist I should be able to accomplish that. I should be able to stalk and surprise, to catch myself in the act. Thus, the process of an artwork is always a reactive process of transformation which keeps open the challenge of seeing oneself.

For me artworking is an arbitrary form of subjective writing of history. It is a way of controlling the story of my life. My facts, my fiction, my documentary. I create performances in order to track down an order, to create a structure in my relationship towards the world. Art is an existential dimension of life, an existential project: Artworking and performances form and play the role of an *existential refrain* (concept grabbed from Guattari) in my life.

I own the refrains of control and solitude. Those two I recognize, them I know by heart. I drift to their detours repeatedly. Control and solitude. As a

director by placing and guarding the difference, by keeping the distance. As a performer by taking a pose, mingling with the distances, constantly aiming to change the state – from gas to liquid, from solid to gas, from liquid to plasma... Live performance, as a form of art as well as a form of action, has the ability to interfere with those existential refrains I recognize in myself and in the environment.

I cannot separate myself from community. Not even as a solo artist working alone. Creating a performance is always *suggesting* it to someone; I find essential the act of silent dedication. Asking "To whom?" is asking to whom I live my life, what kind of structures I relate to, what kind of ground I greet as a ground to base my camp on.

"The territory is first of all the critical distance between two beings of the same species: Mark your distance. What is mine is first of all my distance; I possess only distances."¹⁷

Viitteet

- 1 "Taidetyöskentely" on Heidi Fastilta omaksuttu ilmaisu, joka juontuu Bracha Ettingerin käsitteestä "artworking".
- 2 Kaari Utrio kirjoittaa kolumnissaan kahdeksan kilon kuhusaaliista: "Suurin tapahtuma elämässäni rakastumisen, lasten ja lastenlasten syntymisen jälkeen on iso kala. Se on terveellinen ajatus: selkäydin kertoo yhä, mikä on tärkeää." (Utrio 2008: 33)
- 3 Sivenius 15.4.2005
- 4 Deleuze & Guattari 2003: 312
- 5 Deleuze 2006: 75
- 6 Agamben 1999: 98–99
- 7 Agamben 1999: 99
- 8 Agamben 1999: 101
- 9 Deleuze & Guattari 2003: 313–315
- 10 Susanna Lindberg kirjoittaa Blanchot-suomennoksensa alkusanoissa kirjailijanäkökulmasta kuinka "kykyni allekirjoittaa tekstini on tekstin kyky olla olemassa minusta riippumatta". (Blanchot 2003: 10)
- 11 Jean Beaufret kirjoittaa etäisyydestä tekijän ja teoksen välillä: "Sitä mukaa kun teos ilmaantuu, tämä etäisyys pienenee. Teos ikään kuin 'tulee'. Sitä ei 'tehdä' vaan se 'haetaan', ja näin 'vapauttamalla' ja 'paljastamalla' se saatetaan päivänvaloon." (Beaufret 2000: 27)
- 12 Riku Korhonen kirjoittaa romaaniinsa tänäännyttämisen taidosta: "Tänäännyttäminen on esineiden olemassaoloon osallistumista niiden ehdoilla. Tänäännyttäminen on sivistynyttä unohdusta, kämmenen kepeää lipumista Askon sohvapöydän pinnalla." (Korhonen 2003: 20)
- 13 Peggy Phelan kirjoittaa esityksen ontologiasta ja katoavaisuudesta: "The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered." (Phelan 1993: 147)
- 14 Hilikka-Liisa Iivanaisen opinnäytetyössään (TeK) ehdottama ajatuksen suunta.
- 15 "The territory is first of all the critical distance between two beings of the same species: Mark your distance. What is mine is first of all my distance; I possess only distances." (Deleuze&Guattari 2003: 319)

16 Agamben 1999; 98

17 Deleuze & Guattari 2003; 319

Lähteet

- Agamben, Giorgio, *The Original Structure of the Work of Art. The Man Without Content*. Stanford University Press 1999.
- Beaufret, Jean, Fysis ja tekhnē. *Nuori voima* 4–5/2000 (s. 24–27). Suom. Kaisan luokka.
- Blanchot, Maurice, Kirjallinen avaruus. Suom. Susanna Lindberg. 2. painos. ai-ai 2003.
- Deleuze, Gilles, Proust et les signes. 3. painos. Quadrige / PUF 2006 (1964).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1837: Of the Refrain. *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. Minneapolis 2003.
- Guattari, Félix, *Les Trois écologies*. Éditions Galilée 1989.
- Korhonen, Riku, *Kahden ja yhden yön tarinoita – Romaani*. 2. painos. Sammakko 2003.
- Phelan, Peggy, "The ontology of performance: representation without reproduction". *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge 1993.
- Utrio, Kaari, *Kiilusilmä feministi eli miksi en enää matkusta junassa*. Tammi 2008.
- Muistiinpanot Hannu Siveniuksen luennoilta Teatterikorkeakoulussa 15.4.2005 ja 14.6.2005

Haavoittuva Ruumis

ESSI KAUSALAINEN

Avautuminen, repeämä, haava

Kokemukseni performanssitaitteen katsojana on tehnyt minusta taiteilijana sen mikä nyt olen. Tämä kokemus on ollut monen muotoinen; olen ehtinyt nähdä satoja ja taas satoja teoksia – tulkintoja siitä, mitä performanssi voi olla. Suuri osa näkemistäni teoksista on liukunut ohitseni jättämättä jälkeäkään. Olen ilahdunut, liikuttunut ja raivostunut performanssin äärellä. Olen pitkästynt. Mutta olen myös todistanut teoksia, jotka eivät esityksen loputtua olekaan jättäneet minua rauhaan: performanssi on onnistunut läpäisemään suojavarustukseni ja rakentamaan pysyvän pesän ruumiini muistiin.

Performanssitaitteessa minua kiinnostaa ja koskettaa haavoittuvan ruumiin läsnäolo – haavoittuvuuden paljastaminen, haavoittuvaksi asettuminen. Nämä teemat ovat nousseet esiin nimenomaisesti omista kokemuksistani performanssin katsojana, ei niinkään tekijänä. Performanssitaitteeseen kuuluu erottamattomasti kehotaiteen perinne, jossa ruumista haavoitetaan ja vahingoitetaan konkreettisesti. Tarkoittamani haavoittuvuus ei kuitenkaan rajaudu ihoon, jonka voi repiä auki aina uudestaan, ja seurata hidasta paranemista. Tämä haavoittuvuus sijoittuu ihmisten väliin, epävarmuuteen, horjahduksiin, pelkoon ja rakkauden kaipuuseen. Siinä ei ole mitään sankarillista, ja siihen tarvitaan aina toinen. Performanssin katsojana olen herännyt kysymään tapoja, joilla taiteilijat haavoittuvuutta ja haavaa käsittelevät.

Kysymykset ruumiista ovat performanssitaitteen keskiössä, jossa ruumis ei ole yksi vaan monta (esiintyjän ruumis, katsojan ruumis, teoksen ruumis, tilan ruumis, kohtaamisen ruumis, jakamisen ruumis, jaettu ja jakamaton ruumis). Siksi kirjoitan nimenomaisesti ruumiista, enkä ihmisestä. Haavoittuvaisuus puolestaan on kudoksen pehmeyttä, mielen herkkyyttä, ihon ohuutta: ruumiin läpäistävyyttä. Haavoittuvaisuus tarkoittaa alttiutta kivulle, epävarmuudelle (varmuutta epävarmuudesta), ja avonaisuutta. Haavoittuvaisuus on kivun muisto ruumiissa. Ihon muisti, ruumiin muisti. Ruumis.

Mutta liittyykö haavoittumiseen aina kipua? Ja vaikka ruumiin olemus on aina haavoittuvainen, liittyykö haavoittumiseen itseensä aina ruumis? Mikä on kivun ja haavoittuvaisuuden suhde? Missä määrin haavoittuvaisuus kasvaa kiinni kivun kokemukseen? Elaine Scarry kirjoittaa:

”So, for the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that ‘having pain’ may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to ‘have certainty’, while for the other person it is so elusive that ‘hearing about pain’ may exist as the primary model of what it is ‘to have doubt’.”¹

Kivun tunteminen on siis varmuutta kivun olemassaolosta, varmuutta ruumiin/ruumiina olemisesta. Toisaalta, kuten Scarry jatkaa, toisen kivun todistamiseen liittyy elimellisesti epäily. Kipu sulkee ruumiin itseensä; se kuroo itsensä kiinni kouristuksina ja kramppeina, jakamattomiin. Mutta jos toisen kivun äärellä oleminen onkin epävarmuudessa olemista, se on myös avuttomana, aseettomana olemista – kokemusta omasta haavoittuvuudesta.

Haavaksi repeävä iho on kivun konkretisoituma. Haavassa kipu saa ruumiin ja muodon.² Toisin kuin hahmottoman, abstraktin kivun, haavan todistaminen aiheuttaa toisen ruumiissa välittömän reaktion. Ruumiin eläytymiskyky toisen haavaan ilmenee heikotuksena, vatsankäänteinä, pyöräytyksenä, vetelinä jalkoina. Haava on kuolevaisuuden, kuoleman, merkki, joka synnyttää kauhua. Haava on inhimillisen kauhun kuva.³

Iho, johon haava piiryy, on pinta joka rajaa kahta jatkuvasti sekoittuvaa maailmaa. Sen alla on lämmin ja pehmeä, yksityinen elinten maailma, ja ulkona etäisyyksien, ilmanpaineiden ja säätilojen jaettu maailma. Nämä maailmat kasvavat toisiinsa kiinni (ja toisistaan ulos) hengityksessä, ruumiin eritteissä, kielessä – ja haavassa. Ja iho on se paikka, jossa tämä sekoittuminen pitkälti tapahtuu. Iho on myös raja pimeän ja valon välillä; iho sulkee sisäänsä pimeän, elämän, lihan. Ihmisen haavoittuvaisuus on pimeän alttiutta tulla paljastetuksi valolle, pelkoa nähdyksi tulemisesta. Valo ja pimeä yhdessä tekevät ruumiista haavoittuvan.

Voisiko haava siis olla, ei vain kauhua, vaan myös auki repeämistä valoon, avautumista toiselle? Millainen haava se olisi? Voisiko haavan nähdä yksinkertaisesti pimeän ja valon kohtaupaikkana, auki repeämänä, muutoksena: haavan paikkana jossa valo ja pimeä (sisä- ja ulkopuoli) kohtaavat ja sekoit-

tuvat? Haavan ja haavoittumisen alttiina olemisen edellytyksinä? Vai pitäisikö silloin kuitenkin puhua haavoittuvaisuuden avautumisesta ja jakamisesta, eikä haavasta? Haava on loppu ja alku. Äärellinen.

Franko B⁴ (kesäkuu 2006)

*Istun Lontoossa hikisessä auditoriossa kuuntelemassa puhetta kehotai-
teesta, aktivismista ja kivusta. Happi tuntuu loppuneen jo aikaa sitten, ja
ymmärtääkseni nopeatempoisia puheenvuoroja minun on pinnisteltävä.
Teen seminaariohjelmasta itselleni viuhkan, jonka synnyttämällä ilma-
virralla yritän hidastaa hikipisaroiden väijäämätöntä etenemistä ihol-
lani. Tässä ummehtuneessa ihmispaljoudessa kuulen kuitenkin yllättäen
jotain, joka saa kylmän väreen läpäisemään ruumiini. Paneelikeskus-
telussa Franko B mainitsee, että hänen ruumiinsa on kieltäytynyt enää
vuotamasta verta. Keskustelussa tämä kommentti ohitetaan suhteelli-
sen nopeasti, mutta se painautuu minun mieleeni, ja jää siellä sellaiseen
paikkaan, jonka huomaan vetävän minua toistuvasti puoleensa.*

Franko B:n ruumis on kieltäytynyt vuotamasta enää verta.

*Kysyttäessä, miksi hän ylipäätään on alkanut tehdä näitä vereen, haa-
vaan ja vuotamiseen keskittyneitä speaktaakkeleita, vastauksena on
ylimalkainen viittaus poliittiseen tilanteeseen 1980- ja 1990 -lukujen
taitteessa. Niin. Tilanne on nyt toinen. Ei ole enää Margaret Thatcherin
politiikkaa, ja AIDS-epidemiakin on saavuttanut länsimaissa jonkin as-
teisen suvantovaiheen jäaden aina uusien epidemioiden ja epidemia -uh-
kien varjoon. Varmasti myös Franko B:n henkilökohtaisessa elämässä on
tapahtunut paljon. Mutta tapa, jolla hän asian ilmaisee: "My body refus-
ed to bleed", kuvaillessaan mennyttä esitystään, ei lakkaa ajatuttamasta
minua. Franko B ei siis ilmoita taiteensa suunnanmuutoksen syyksi en-
sisijaisesti muuttunutta poliittista ilmapiiriä, tai edes käännettä omas-
sa tunne-elämässään. Syynä on yksinkertaisesti ruumis, joka kieltäytyy
tekemästä jotain, jota sen odotetaan tekevän. Tämä yllättävä kieltäyty-
minen, tämä ruumiin omavaltaisuus, aiheuttaa pysähdyksen ja huomion
siitä, että aika on muuttunut. Että jonkun muunkin on siksi muututtava.*

*En tiedä miksi, mutta minulle Franko B:n ruumiin valinnalla on merkitys. Se on samalla jonkinasteinen huojennus ja varmistus ajatuksilleni. Näinhän tämän täytyy mennä. Ruumiilla, haavalla, on vimmainen tapa kasvaa umpeen: hyytyä, rupeutua, kasvaa umpeen, arpeutua. Mikään haava ei voi vuotaa loputtomasti, tai se vuotaa kuiviin. Kipu taas ei häviä vuotamalla, vaan paranemalla.*⁵

Kivun kieli

Kipu on ihmisyyden peruskokemus. Se on samanaikaisesti järkähtämättömän yksityinen ja äärimmäisen universaali tuntu, jota tästä yleisyydestään huolimatta on vaikea jakaa. Tämä jakamisen vaikeus johtuu osin kielen kykenemättömyydestä artikuloida kipua. Toisaalta kivulla on myös itsellään tapana kouristaa ja pakottaa ihmistä kääntymään sisäänpäin – sulkeutumaan. Kuinka siis kipua voisi avata kommunikaation piiriin: kuinka jakaa haavaa?

Elaine Scarry kirjoittaa, että kipu vastustaa kieltä, ja on siksi hankalasti kommunikoitavissa.⁶ Siitä huolimatta kehotaide on 1960- ja 70-luvuilta lähtien uupumattomasti rakentanut kivun kieltä ja -kuvaa⁷. Tämä kieli on rakentunut auki viiltyvään ja lävistyvään ihoon, vuotaviin haavoihin. Tämä kieli haisee vereltä, oksennukselta ja ulosteelta. Kieli, jota luetaan ruumiista ruumiiseen.

Kipuun keskittyvässä kehotaiteessa kivun kielestä on tullut yhtä ihon kielen kanssa; kivun kieli on pelkistetty vuotavaan ruumiiseen, auki repeävään ihoon, haavaan. Iho korostuu, koska haavoittaminen tapahtuu usein emotionaalisessa hiljaisuudessa, josta puuttuvat kivun vääristämät kasvot, epätoivo, väsymys, kömpelyys ja hätä. Poissa ovat myös kivun äänet, huudot, vaikerrus ja hengityksen kiihtynyt kulku. Jäljelle jäävä kivun kuvittaminen keskittyy ruumiin haavoittamiseen: haavojen näkyväksi tekemiseen ihon pintaan.

Tässä näennäisessä tunnottomuudessa taiteilija piirtää näkyviin haavan ja kivun, joka huutaa itsensä kuuluviin katsojan reaktiossa: hädässä, pelossa, vastenmielisyydessä, välinpitämättömyydessä, syllisyydessä – mielen kivussa, joka sekin usein tukahdutetaan ihon alle ja vaietaan olemattomiin. Siinä missä taiteilijan tuntema kipu saa muodon vuotavissa haavoissa ja mustelmisissa, katsojan kipu jää abstraktioksi leijumaan johonkin ruumiiden väliin, ihon ulko- ja sisäpuolelle, ei iholle.

Taiteilijan lähtökohtainen tarkoitus horjuttaa katsojaa⁸, saada hänet kohtaamaan oma ruumiillisuutensa ja haavoittuvaisuutensa⁹, ei välttämättä aina toteudu. Katsojan silmissä haavoittumisesta kasvaa helposti speaktaakkeli,

jossa kipu on kestettävä ilmeenkään värähtämättä. Kivun sietämisen hiljaisuus saattaa myös näyttytyä kivun kieltämisenä, mielen ylivalentana alisteiseen ruumiiseen. Tällainen mieli-ruumis-kahtiajako ohittaa haavoittuvuuden, epävarmuuden ja inhimillisyyden hienovaraiset kerrokset, ja yksinkertaistaa asioita ongelmallisella tavalla. Shokeerattu katsoja ei kykene avoimeen dialogiin teoksen kanssa: katsoja usein kieltäytyy tuntemasta empatiaa toista ruumista kohtaan – tai on tilanteen takia kykenemätön siihen. Ruumiiden välinen yhteys katkeaa.

Vaikka ruumiin lihallista samastumista haavoittumiseen voidaan tuskin koskaan sulkea täysin katsomiskokemuksen ulkopuolelle, voidaan nähdä, että kehoiteen olemassaolon aikana sen vastaanotto on liukunut alkujärkytyksestä kohti analyttistä tarkastelua. Haavoittuvan tai haavoitettavan ruumiin shokkiarvo taiteessa on laskenut samalla kun siitä on tullut oma genrensä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että taidelajin ongelmallisuus olisi näin kadonnut. Ehkä jopa päinvastoin: mitä pitäisi tehdä, jos edes kipu ei tee enää kipeää?

Se, että problematisoin kehoitaidetta, ja kivun esittämisen traditiota ei tarkoita sitä, ettenkö antaisi arvoa tälle taiteenlajille. Kehotaide on elimellinen osa performanssitaiteen historiaa ja itseään haavoittavat taiteilijat ovat teoksillaan esittäneet tärkeitä puheenvuoroja ja keskustelunavauksia, jotka ovat ulottuneet taidemaailman ulkopuolelle osaksi filosofisia ja poliittisia keskusteluja. Itselleni kauhistuttavimpia hetkiä ovat juuri ne, jolloin kipeän teoksen äärellä ymmärrän sen pakon, joka taiteilijaa on teoksen tekemiseen ajanut. Mutta olisiko tuota pakottavuutta mahdollista purkaa muuten kuin haavassa? Olisiko kivun kieltä mahdollista luoda luomatta samalla aina uutta kipua, uusia haavoja? Voisivatko arvet toimia lähtökohtana jollekin? Arvet – ei vuotaminen. Voisiko lähtökohtana olla kokonainen, moniulotteinen ihminen, jossa haava ja rikkonaisuus ovat näkyvillä ilman, että sitä veitsin ja terin piirretään ihoon?

Helge Meyer ¹⁰ (huhtikuu 2006)

Singaporelaisessa loisteputkin valaistussa galleriatilassa seisoo Helge Meyer kaalinpään kokoisista hohkakivistä rakentamansa ympyrän vieressä. Mies on alushousuja ja ohuita hansikkaita vaille alaston ja liikkuu tilassa rauhallisen päättäväisesti. Jokaisen kiven luokse on laskettu pieni paperilappu, tussi ja palava tuikku, ja jokaisen kiven kohdalla Helge Meyer toistaa saman eleen; hän kaataa tuikun sulan steariinin paljaaksi ajel-

lulle pääläelleen, ottaa kiven ja paperilapun ja antaa ne valitsemalleen ihmiselle yleisöstä. Paperilapussa hän pyytää tätä katsojaa kirjoittamaan kiveen jonkin asian, josta hän tuntee syyllisyyttä. Kiviä on kymmenkunta.

Helge Meyer kokoaa ihmisten syyllisyyttä kiviin, kantaakseen sen sitten omalla ihollaan. Kivet teipataan yleisön avulla tähän puolialastomaan ruumiiseen siten, että ihmisen muoto muuttuu kivuliaan tunnistettavaksi ja vieraaksi samaan aikaan. Teipit vetävät ja venyttävät ihoa, kivet kömpelöittävät liikkumista. Kun kaikki kivet on saatu kiinnitettyä Helge Meyer kompuroi tiensä yleisön läpi kadulle. Ulkona on pimeää. Gallerian viereisellä tyhjällä tontilla Meyer irrottaa kivet, asettaa ne yksi kerrallaan yönkostealle nurmelle ja pirstoo ne isolla lekalla pieneksi muruksi.

*Minua itkettä.*¹¹

Kenen ruumis?

Kun performanssissa rakennetaan kivun kieltä, on kysyttävä kenen ruumis siinä asetetaan haavalle alttiiksi. Kenen ruumis haavoittaa ja ketä? Ja kuka nämä ruumiit omistaa?

Esityksessä ruumis on samanaikaisesti yksityinen ja julkinen ruumis. Se on persoona ja persoonaton, jaettu jakamaton. Esiintyjä asettaa itsensä tietoisesti näkyville, hän ottaa vastuun ja vallan itsestään katseen alaisena.¹² Mutta esitys tapahtuu, ei ainoastaan esiintyjän ruumiissa, vaan esiintyjän ja katsojan ruumiiden välissä. Näin esiintyjä ulottaa valtansa myös kiinni katsojan ruumiiseen. Vastavuoroisesti myös katsoja ulottuu esiintyjän iholle, mutta koska katsojuus yleensä toteutuu vastaanottamisen muodossa, tarkkailuna ja todistamisena tämä valta, ja ulottuvuus jää käyttämättä.

Esitystilanne, erityisesti kiputaide-esitystilanne, on näkyväksi rakennettu kysymys ruumiiden omistussuhteista. Tästä johtuen on hämmästyttävää, ja hämmentävää, kuinka pieni sija katsojan ruumiille on jätetty kehotaidetta koskeissa kirjoituksissa. Omasta mielestäni juuri esiintyjän ja katsojan suhde ja siihen liittyvät vallankäytön kysymykset ovat kehotaitteessa sekä keskeisimpiä, että ongelmallisimpia. Kiinnostavaa on, että esiintyjä, joka esityksellään asettaa itsensä haavoittuvan asemaan, voi samanaikaisesti olla vallankäyttävä, haavoittaja, suhteessa katsojaan (katsojan ruumiiseen).

Esityksessä, jossa taiteilija haavoittaa itseään hänellä on suunnaton valta

yleisöön. Haavan tekemiseen liittyy äärimmäinen kontrolli (omasta ruumiista, mutta samalla myös yleisöstä), joka asettaa katsojan ristiriitaiseen positioon. Katsojan haavoittuvuus kasvaa voimattomuudessa, kykenemättömyydessä tehdä muuta kuin todistaa (myötäelää/vastustaa/suuttua/pelätä) taiteilijan äärirajoille viedyn ruumiin läsnäoloa. Katsoja asetetaan hauraaseen ja haavoittuvaiseen tilaan aseettomana, ja alastomana. Hän joutuu kyseenalaiseen positioon väkivallan todistajana ja sallijana. Tahtomattaankin katsoja voi toimia haavan syntymistä yllyttävänä elementtinä; haava tehdään hänelle, häntä varten. Tästä position häilyvyydestä on yleensä seurauksena emotionaalinen reaktio joko esityksen/esiintyjän puolesta tai vastaan. Esiintyjän ruumiiseen joko samaistuu tai siitä etäänny¹³.

Sylvie Cotton¹⁴ (lokakuu 2004)

Kirkas syksyn valo tunkeutuu montrealilaisen gallerian suuresta ikkunasta sisään ja kimpoilee valkoisesta seinästä toiseen. Minä astun valkoisten verhojen rajaamaan pieneen tilaan, johon on asetettu kaksi tuolia vastatusten. Edessäni, lähellä minua, istuu Sylvie Cotton, joka esittelee projektiaan. Hän näyttää suurta mustaa muistikirjaa, kuin aarretta, jonka sivuilta piirtyvät esiin ensisilmäykseltä epämääräisen näköisiä eri ruskean sävyisiä läiskii. Ne ovat syntymämerkkejä, joita Cotton on piirtänyt talteen ihmisten ihoilta.

Esiteltyään kirjansa Sylvie Cotton pyytää minua näyttämään oman merkkini. Se on vaalea ja vaivoin erotettava soikio keskellä oikeaa säärtäni. Cotton jäljentää pigmenttilaikän ensin omaan kirjaansa, ja pyytää minua sitten piirtämään oman merkkini hänen iholleen vastaavaan kohtaan, oikeaan sääreen. Tämän jälkeen, vaihtokauppana, saan hänen syntymämerkkinsä tussipiirroksena omalle iholleni. Päivän päättyessä Sylvie Cottonin iho on kirjottu täyteen vieraiden ruumiiden maamerkkejä. Minulla on hänen jälkensä minussa, enkä jostain syystä haluaisi pestä sitä pois.

Muutamaa päivää myöhemmin astun uudelleen verhoihin kehystettyyn tilaan. Tällä kertaa olen luvannut antaa laskea, ja jäljentää muistikirjaan, kaikki luomeni. Makaan alasti pehmeän kankaan päällä ja kuuntelen kun Sylvie Cotton supattaa hiljaa numeroita, ja silloin tällöin hipaisee

*jotain luomista, kuin varmistaakseen sen olemassaolon. Laskee keskit-
tyneesti tarkastaen varpaanvälit, niskan ja kainalot, ja huoahtaa vähän
väliä urakkansa määrää. Pehmeän tussin kärki rapsii paperille jälkiä toi-
sensa jälkeen. Luomia on ihollani useita satoja, ja kirjan sivu on lopulta
kuin tähtitaivas kirkaana, kirkaana yönä.*¹⁵

Haurauden äärellä

Ihmisen (/ruumiin) määräävä piirre on sen läpäistävyys. Tämä ominaisuus liitetään liian usein väkivaltaan ja haavoittamiseen¹⁶, vaikka tärkeimmillään se ilmenee kosketuksessa, kielessä ja äänessä – hyväilynä ja värähtelynä ruumiista ruumiiseen. Läpäistävyys ei siis tarkoita ainoastaan alttiutta haavalle, vaan myös alttiutta jakamiselle, myötätunnolle ja lämmölle. Haavaksi avautumisen vastaparina, siihen sidottuna, on avautuminen rakkaudelle.

Haava on siis kahdensuuntainen avauma; haava on ruumiin aukeamista itseen, ja ruumiin aukeamista toiseen. Taiteilijalla, joka esityksessään käsittelee haavoittuvaisuutta, on mahdollisuus punnita mihin suuntaan hän avautumisen suunnan tahtoo kallistaa.

Vaikka kiputaiteella on edelleen varsin vahva sija performanssin kentällä, sen rinnalle on arpikudoksen lailla kasvanut haavasta toiselle avautuva, jakamiseen keskittyvien teosten maailma. Entistä vahvempänä joukkona nousevat esiin taiteilijat, jotka käsittelevät ruumista ikään kuin jo haavoituneena, haavana. Näiden taiteilijoiden töissä painopiste on siirtynyt haavan tekemisestä sen kiinni sitomiseen. Haava on siis jo olemassa, sitä ei tarvitse enää tehdä. Tässä painopisteen muutoksessa on havaittavissa myös muutos esiintyjän ja yleisön välisessä suhteessa. Kyseessä ei olekaan enää taiteilijan henkilökohtainen rajainkoitus, vaan yhteinen, tärkeäksi koettu kohtaaminen, jossa haavaa jaetaan. Ruumis ei ole enää vain esiintyjän ruumis, vaan jaetun tilan ruumis, ruumiiden väli. Ruumis on yhteinen, jokaisen ruumis ja jokainen ruumis, yhdessä. Taiteilijasta tulee punoksen tekijä, joka yleisön avulla pyrkii luomaan sidosta haavan ympärille. Yksin hän ei siihen kykene, sillä haava ei ole vain hänen omansa. Haava on jaettu haava, ihmisen haavoittuvaisuus.

Vuotavan haavan sijaan taiteilija houkuttelee itsensä ja katsojan haurauden äärelle, tilaan jossa haavoittuvaisuus on läsnä herkkyytenä ja alttiutena, haavaksi avautumisen mahdollisuutena. Tällainen esitys ei pyri luomaan kivun kieltä. Sen sijaan siinä pyritään löytämään jokin jakamisen ja luottamuksen

tila yleisön kanssa, jossa ihmisen/ruumiin haavoittuvaisuus on sellaisenaan läsnä. Esiintyjä ei tee vuotavalla haavalla tai haavoitetulla ruumiillaan katsojasta ”toista”, ehjää ja tervettä. Sen sijaan taiteilija luottaa katsojan ruumiin muistiin, ihomuistiin, siihen tallentuneeseen arpeen – kivun ja haavoittumisen kokemukseen. Haava ei ole vuotava viilto ihosta, vaan jonkinlainen olemassa olemisen haava, ruumiissa olemisen –, ihmisenä olemisen haava.

Tällaiset esitykset eivät keskity puhumaan, tai luomaan, kivun kieltä. Niissä haava nousee esiin erottamattomana osana ruumista – ihmisenä olemista. Asettaessaan itsensä esitystilanteeseen nämä taiteilijat asettavat itsensä lisäksi katsojat samaan haavoittuvuuden tilaan. Tämä haavoittuvaisuus ei kuitenkaan ilmene fyysisenä uhkana, vaan mahdollisena jakamisen paikkana. Niin sanottussa kiputaiteessa taiteilija helposti avaa haavallaan kuilun itsensä ja katsojan väliin. Jakamisen edellytyksenä on, että katsoja ja taiteilija asettuvat haavoittuvuuden äärelle yhdessä.

Paul Couillard¹⁷ (huhtikuu 2006)

Kuala Lumpurissa eräs aidattu piha puineen, istutuksineen ja leikkieläineineen huokaa trooppisen sadekuuron jälkeen. Illan jo hämärtyessä vesi höyrystyy kuumuuteen ja syntyneet lätäköt aloittavat hitaan kutistumisensa. Kirkkaasti valaistun pihatien pinta kimaltelee vielä kosteudesta kun Paul Couillard kumartuu ja ottaa syleilynsä jäälohkareen, joka on lähestulkoon minun ruumiini kokoinen. Hän asettuu aloilleen ohuet hansikkaat kädessään ja pysyy kutakuinkin liikkumatta seuraavan kolmen, neljän tunnin ajan. Paul Couillard keskittyy omassa hiljaisuudessaan lämmittämään kylmyyttä omalla lämmöllään: ruumiin lämmöllä, olemassaolon lämmöllä, elämän lämmöllä. Kun esitys päättyy, jään pintaan on kaivertunut kämmenten mentävät syvänteet.

Huomaan ajattelevani, että Couillardin esityksen täytyy olla tekijälleen kivulias. Ohuet hansikkaat suojaavat ihoa vahingoittumasta, mutta eivät kylmettymästä. Mutta kylmääkin on kai helpompi kestää, kun keskittää ajatuksensa lämpöön. Kipu ei ole itsetarkoitus, kuten taiteilija itse myöhemmin toteaa, ja sen voi katsojana jopa unohtaa ihaillessaan jään kirkkaaksi jähmettynyttä pintaa. Jään kirkkauden ja ruumiin kohtamiskohdassa syntyy ylöspäin kohoavaa höyryä, jonka kirkas valo erottaa

pimenevästä taivaasta. Minun oloni on keveä . Näen edessäni näyn, joka avaa minut tuntemaan oman ruumiini, ja toisten, lämmön.¹⁸

Wounded Body

How can the vulnerability of a human body be articulated in art – and specifically in performance art? For decades body artists have been trying to solve this question. They have been cutting their skin and bleeding in an attempt to create a language of a wound. Based on my experience not only as a performance artist, but also as an active audience of performance art, I'm driven to ask is there any other way? The mutilation of a human body for the sake of art evokes problematic issues in the performer-audience relationship. Concentrating on the suffering of the artists own body, the work often neglects the body of the audience. By describing my experiences from three different performances, I introduce artists, who all have their very own ways to deal with the vulnerability of the human body. Sylvie Cotton, Helge Meyer and Paul Couillard approach the body and its wounds from very different directions. What unites these artists is their ability to create a respecting and sensitive relationship between the work and the audience.

Viitteet

- 1 Scarry, 1985:4.
- 2 "Physical pain is not identical with (and often exists without) either agency or damage, but these things are referential; consequently we often call on them to convey the experience of the pain itself." Scarry, 1985:15.
- 3 "Ruumiiden maailmallisuus tulee ilmi myös tällä tavalla. Ruhjotut, revityt, poltetut, raahatut, leireihin karkotetut, massoittain murhatut ja nyljetyt ruumiit, joukkohautoihin kasattu liha ja raivo haavoja kohtaan. Joukkohautojen ruumiit eivät ole kuolleita, meidän kuolleitamme: ne ovat päällekkäin kasattuja, toisiinsa liimautuvia ja valuvia haavoja ja maata, joka on heitetty suoraan niiden päälle, ilman edes käärinliinaa, joka erottaisi ruumiit toisistaan ja määrittäisi kullekin oman tilan. Haavat eivät arpeudu vaan jäävät vereslihalle, eivätkä ruumiit enää piirry alueiksi." Jean-Luc-Nancy, 1996:77
- 4 Franko B on italialaissyntyinen performanssi- ja kuvataiteilija, joka asuu ja työskentelee Lontoossa. Hän on tullut tunnetuksi hätkähdyttävistä teoksistaan, joiden keskiössä on hänen oma vertavuotava ja haavoitettu ruumiinsa. Haavojen ja veren kautta Franko B:n teokset venyttävät yksityisen ja julkisen rajoja. Esitykset käsittelevät inhimillisyyden kokemusta; rakastetuksi tulemisen ja rakastamisen tarvetta, pelkoa ja ikävää. Franko B on esiintynyt lukuisilla festivaaleilla, ja museoissa ympäri maailmaa 1990-luvulta lähtien.
- 5 Franko B esitti puheenvuoronsa dialogissa Jennifer Doyleyn kanssa osana "Means to Activism: Unbearable Acts, Relational Aesthetics and Hyperbolic Liveness" –luentokokonaisuutta PSI-konferenssissa, Lontoossa 15.06.2006.
- 6 "Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language." Scarry, 1985:4

- 7 Performanssin ja kehotaiteen kenttään kuuluu myös eräänlaisena alalajina sadomasokismiin suoraan sidoksissa oleva genre (muun muassa Bob Flanaganin ja Ron Atheyn performanssit, muutamia ilmeisimpiä tekijöitä mainitakseni). Tässä esseessä olen kuitenkin halunnut rajata tämän sinänsä kiinnostavan kentän käsittelyni ulkopuolelle sen herättämien kysymysten laajuuden takia.
- 8 Katsojan haavoittamisen tarkoituksellisuus tulee läpi esimerkiksi Gina Panen puhuessa omasta työstään. Hän nostaa teostensa keskiöön kivun kommunikoimisen kipuna ja kuvotuksena ja sitä kautta katsojan horjuttamisen, hajottamisen. "The result was not genuine danger, but only a structure that I had created. And this structure gave the viewers a certain type of shock. The viewers no longer felt safe. He or she would be caught off balance, and this would give them a certain internal emptiness. And they were obliged to remain in that void. I would give them nothing... In my work, pain was almost the message itself. I would cut myself, whip myself, and my body would just be overwhelmed..." Miglietti, 2003:28
- 9 "What all of these artists obviously had in mind was to confront the audience with physically repulsive scenarios so that they had too come to terms with their own pain and existential anxiety." Gutenberg, 2005:27
- 10 Helge Meyer on saksalainen performanssitaiteilija, joka asuu ja työskentelee Gadenstedtissä, Saksassa. Helge Meyer on työskennellyt aktiivisesti performanssientällä sooloprojekteillaan, sekä osana erilaisia yhteistöitä vuodesta 1998. Tuolloin hän perusti Marco Teubnerin kanssa HM2T-ryhmän, ja vuonna 2000 hänet kutsuttiin osaksi kansainvälistä Black Market International -kokoonpanoa. Helge Meyerin taide tutkii ihmisten välistä kommunikaatiota, luottamuksen kysymyksiä, sekä ruumiillisuutta. Esityksissä on usein läsnä väsymyksen/ taakan/rasituksen kanssa fyysisesti ponnisteleva ruumis, mutta myös vilpittön tarve ja halu kommunikoida ja jakaa tätä kokemusta. Jakamisen tarve ilmenee lukuisten yhteistöiden lisäksi siitä suorasta kommunikaatiosta, jota Meyer käy yleisönsä kanssa; useissa hänen teoksissaan katsojan osallistumisella ja avustuksella on keskeinen rooli. Vuodesta 1998 Helge Meyer on esiintynyt ympäri maailmaa erilaisissa performanssitapahtumissa. Suomessa hän on esiintynyt vuonna 2001 teoksilla: "Let the birds fly" ja "More valuable than gold 2" (Exit-festivaali, Helsinki). Taiteellisen työnsä ohella Meyer on kirjoittanut taidejulkaisuihin (mm. kanadalainen Inter) ja opettanut performanssia eri puolilla maailmaa. Vuonna 2006 Meyer väitteli tohtoriksi aiheenaan kipu performanssitaiteessa.
- 11 Helge Meyerin performanssi "Taschlich 2" esitettiin osana The Future of Imagination #3 -festivaalia galleriassa, Singaporessa.
- 12 "[...] again Foucault, again the close and direct relationship between body and power, between body and politics, between body and the politics of power. The body is the place in which a series of relationships of power converge and tend to transform it into a territory of experimentation." Miglietti, 2003:30.
- 13 Mary Richards käsitteli luennollaan "Staging Protest: Complete Stitch-up" (PSI-konferenssi, 16.6.2006, Lontoo) itsensä haavoittamista aktivismina ja poliittisena tekona. Tässä yhteydessä hän nosti esiin sitä problematiikkaa, jota tällaisen haavan todistaminen synnyttää. Richards käytti termejä empathize ja dis-empathize. Haavoitettu ruumis voi herättää empatiaa, joka Amelia Jonesin mukaan tekee tästä haavoittumisesta poliittisen teon (luento "Rupture – Erotic Ethics and the Wounded body" samassa konferenssissa päivää aiemmin), mutta se voi myös herättää vastustusta. Richards nosti esiin sen väkivallan uhan, jota itsensä haavoittaminen synnyttää teon todistajassa/katsojassa. Jos ihminen kykenee haavoittamaan itseään, mikä estää häntä haavoittamasta toista? Richards käytti luennollaan myös Eva Boltanskin mallia esityksen vastaanottamisesta, joka on seuraavanlainen:
 pity → cathartic relief → catharsis
 tender heartedness → sentimentality → catharsis
 critique → refuse → sublimation.
 Mallin lähde ei ilmoitettu tarkemmin.

- 14 Sylvie Cotton on kanadalainen performanssi- ja kuvataiteilija, joka asuu ja työskentelee Montrealissa. Hän on opiskellut kirjallisuutta, taiteita ja museologiaa. Teoksissaan Cotton tarkastelee sosiaalisia ja yksityisiä identiteettejä sekä yksityisten ja julkisten tilojen suhdetta. Teokset ovat piirustuksia, installaatioita, esityksiä, tekstejä ja tilanteita, jotka sijoittuvat julkisiin tiloihin, gallerioihin ja festivaaleille. Keskeistä niissä on yleisön hienovarainen puhuttelu, molemminpuolisen luottamuksen rakentaminen ja sen mahdollistama jakamisen ja yhdessä olemisen hetki. Vuodesta 2003 Sylvie Cotton on työstänyt projektia ”My body – your studio”, joka keskittyy iholta iholle käytävään vuorovaikutukseen, jaettuun ruumiillisuuden kokemukseen. Taiteensa lisäksi Cotton kirjoittaa muun muassa kolumnia ESSE Arts + Opinions -lehteen (Quebeciläinen taidelehti). Suomessa Cotton on esiintynyt vuosina 2002”(Lá-bas -festivaali, galleria Forum Box, Helsinki) ja 2000 (AMORPH! -festivaali, Helsinki).
- 15 Sylvie Cottonin performanssiprojekti toteutui osana Le Moi de la Performance -festivaalia la Centrale -galleriassa Montrealissa lokakuussa 2004.
- 16 ”Ruumiiden maailma ei ole läpitunkematon. Tämän maailman lähtökohtana ei ole tilan kiinteytys (mikä sellaisenaan onkin ainakin virtuaalisesti pelkkää täyttymistä), vaan siinä *ruumiit artikuloivat ensin tilan*. Kun ruumiit eivät ole tilassa vaan tila ruumiissa, niin tila on välitila, jonkin paikan jännittyminen.” Nancy, 1996:40
- 17 Paul Couillard on kanadalainen performanssitaiteilija ja kuraattori, joka asuu ja työskentelee Torontossa. Couillard aloitti toimintansa performanssin parissa vuonna 1985. Sitten hän on esittänyt yli 100 esitystä ympäri maailmaa yksin, ja yhteistyössä kumppaninsa Ed Johnsonin kanssa. Esitysten lisäksi Couillardilla on keskeinen asema kanadalaisessa performanssikentässä tapahtumajärjestäjänä, ja taidekeskus Fadon kuraattorina. Paul Couillardin taiteessa liikutaan ruumiillisen kokemuksen ympärillä. Hänen teoksensa pyrkivät hahmottamaan yksilöllisten ruumiiden väliin avautuvia rajapintoja; mahdollisuutta luoda yhteistä kieltä jakamaan yksilöllistä kokemusmaailmaa. Taiteellisen työnsä ja taidekeskus Fadon lisäksi Paul Couillard on ehtinyt olla mukana perustamassa kansainvälistä 7a*11d performanssifestivaalia. Tämän lisäksi hän toimittaa parhaillaan kirjasarjaa kanadalaisista ”performanssilegendöistä”. Ensimmäinen osa sarjasta ”La Dragu: the Living Art of Margaret Dragu” ilmestyi vuonna 2002. Suomessa Couillard on esiintynyt teoksillaan ”Duurama 95-97” (2005 MOPE 05 -festivaali, Vaasa. Yhteistyö Ed Johnsonin kanssa), ”Duurama 94” (2005 Before and After Performance Art -festivaali, Helsinki. Yhteistyö Ed Johnsonin kanssa), ”Duurama 79-84” (Space Contentions -festivaali, Turku. Yhteistyö Ed Johnsonin kanssa) ja ”Sample #3”; ”Sample #3A” (1998 Amorph! -festivaali, Helsinki. Soolo).
- 18 Paul Couillardin performanssi ”Melt” esitettiin osana ”Satu Kali” performanssifestivaalia Kuala Lumpurissa, huhtikuussa 2006.

Lähteet

- Heathfield, Adrian, *Live Art and Performance*. Routledge New York 2004.
- Miglietti, Francesca Alfano, *Extreme Bodies – The Use and Abuse of the Body in Art*. Skira, Milano 2003.
- Mäki, Teemu: *Näkyvä pimeys – esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta* Like, Helsinki 2005.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Suomensusanna Lindberg, Gaudeamus, Tampere 1996. (Alkuteos *Corpus*, 1992)

Painamattomat lähteet

- Jones, Amelia ”Rupture – Erotic Ethics and the Wounded body”, luento PSI, Lontoo. 15.06 2006.
- Franco B www.franco-b.com (19.09 2006)
- Fado Performance Art Centre www.performanceart.ca (18.09 2006)
- Cotton, Sylvie, CV, Artist’s Statement, esityskuvaukset, keskustelut ja kirjeenvaihto.
- Couillard, Paul, CV, Artist’s Statement, esityskuvaukset, keskustelut ja kirjeenvaihto.

Gutenberg, Andrea, "'Know that I do not suffer, unlike you...': – Visual and Verbal Codings of Pain in Body and Performance Art". University of Cologne, Germany. tulostettu osoitteesta: www.genderforum.uni-koeln.de/anybody/gutenberg.html 11/2005

Luhta, Pekka "Performanssista" sähköpostikirjeenvaihto liittyen Shining Bodies -performanssitapahtumaan 2005.

Meyer, Helge "Real pain in performance art". CV, Artist's Statement, esityskuvaukset, keskustelut ja kirjeenvaihto, sähköpostikirjeenvaihto heinäkuussa 2006.

Richards, Mary "Staging Protest: Complete Stitch-up", luento PSI, Lontoo. 16.06 2006.

Merkintöjä vokaalis-ruumiillisesta seoksesta, suhteessa Meredith Monkin ajatuksiin taiteesta ja henkisydestä

HEIDI FAST

Kuuntelen ja katselen Meredith Monkin teosta ”Impermanence” vuodelta 2006 ja erityisesti sen osaa, ”Last song”, hänen kotisivultaan (www.meredithmonk.org). Kuvassa Monk laulaa *last breath last last breath last last last breath last time timemememememe – last last last last last last last last* ja laulu huokaa läähätystä; se läähättää, kaventaen kurkun niin ahtaaksi, että ääni tulee miltei kimeäksi, kunnes äänihuulet päästävät taas jännityksen ja palauttavat soinnin. Ote ei ole pitkä, mutta se koskettaa suoruudessaan ja konstailemattomuudessaan. Videokooste jatkaa toisien eri ilmaisumuodoin esitettyjen esityksen osien, kuten tanssin, orkesterisoiton ja kuorolaulun representaatioilla. Eri ilmaisumuodot laskostuvat teoksessa enemmän tai vähemmän peräjälkeen suhteessa toisiinsa. Niin upeaa ja mullistavaa kuin teoksen (ainakin) vokaalinen ja musiikillinen materiaali onkin, esitys viittaa speaktaakkeliin. Sen organisoituminen on paremminkin speaktaakkelin¹ kaltaista – esiintyjän ja katsojan välistä eroa korostavalla logiikallaan (mm. tilallisin jaoin), tai toinen toistaan seuraavien numeroiden vuorottelussaan – kuin tapahtuman logiikkaa. Videon kautta välittyvä katsoja-kuulija kokemukseni (uskon, että se ei näiltä osin ratkaisevasti poikkea paikanpäällä olleiden katsojien kokemuksista) kiinnittyy ennalta valmistetun (joskin elävässä, immanentissa tilanteessa aktualisoituvan) teoksen tarkasteluun ja aistimiseen, sekä mahdolliseen tilanteesta vaikuttumiseeni. Teoksen, jota ehkä määrittää häipyvyyden teema aiheena, inspiraationa, muttei niinkään aktuaalisena ruumiillisena tai synesteettisenä kokemuksena.

Meredith Monk – kitka- ja tarttumispinnoilla

Meredith Monk, tämän esseen ajoittainen tarttumis- ja/tai etääntymisaines, on yhdysvaltalainen säveltäjä, laulaja, ohjaaja/koreografi, sekä uuden oopperan, musiikkiteatterin, elokuvien ja installaatioiden luoja. Lisäksi hän on ns.

laajennetun vokaalisen tekniikan (extended vocal technique) sekä poikkeitaiteellisten performanssien ja monitaiteisten teosten uranuurtaja. Ei ole ehkä liioiteltua sanoa, että kaikki ”hänen jälkeensä” tehty, etenkin vokaalinen, musiikillinen ja kokeellinen praktiikka, omaa hänelle jotakin. Hänen vaikutustaan taide-/nykytaidekenttään viimeisen neljänkymmenen vuoden ajalta kuvailevat esimerkiksi seuraavanlaiset laatusanat: yksi Yhdysvaltojen kaikkien aikojen suuremmoisimmista taiteilijoista, äänen velho, häviämättömien teosten taiteilija, muuntautumiskykyinen taiteilija, sekä lukuisat arvostetut palkinnot eri taiteen aloilta.²

Monkin työ niin vokaalis-ruumiillisen taiteen vireille panijana, kuin monia taiteiden välisiä rajoja leikkaavana (ja, kuten hän itse painottaa, *rajoilla* työskentelevänä) trans-taiteilijana on siis kiistaton. En kuitenkaan paneudu tässä esseessä hänen mittavaan työhönsä kokonaisuudessaan³, vaan olen laajemman analyysin sijaan tarttunut hänen uusimpien töidensä (vuosilta 2006–2008) synnyttämiin ”kitkareaktioihin”, mutta myös kytkeytymisiin, suhteessa omiin, voittopuolisesti vokaalis-performatiivisiin töihini suunnilleen saman ajanjakson ajalta (2006–2007).

Näitä omaa työtäni vasten hankaavia tasoja Monkin työssä ovat ensinnäkin hänen käsityksensä äänen ”autenttisuudesta” sekä keinoista, joilla tähän aitoon substanssiin voidaan hänen mukaansa päästä käsiksi. Monk kertoo, että hänen keskeinen pyrkimyksensä on ns. ”kaivaa” (dig) kuhunkin teokseen kuuluva autenttinen ääni (hänen omansa) esiin ns. orgaanisen työskentelyn avulla⁴. Kriitikin itu tässä liittyy käsitykseen niin ihmisen kuin muunkin elävän äänen luonteesta lähtökohtaisesti välitulaisena ja monipaikkaisena, sitä tuottavan ruumiin niin sisä- kuin ulkopuolellakin resonoivana *intervallina*, jonka nykyinen äänen ja laulututkimus monilta osin jakaa⁵. Monkin ajatus autenttisuudesta (ainoastaan ihmisen sisätilaa tai muistia asuttavasta) äänestä tai äänistä⁶ jää näin soimaan hieman onttona. Palaan tähän tuonnempana esseessä tarkemmin, mutta nähdäkseni tämä kysymys liittyy keskeisesti ns. (vokaalinen) teos(seos) -eroavaisuuteen ja koskettaa myös *transdentsin* ja *immanenssin* tasoja tavalla, jolla Deleuze ja Guattari (2004) ne esittelivät mm. suhteessa säveltämiseen; notaation ja komposition tasoihin ja eroihin kytkeytyvinä ulottuvuuksina.

Juuri *transdentsin* (”tuon-”) ja *immanenssin* (”tämänpuoleisen”) väliin avautuvaan uomaan aukeaa kiinnostavia kysymyksiä ja osittain myös kytkeytymisen paikkoja Monkin ja oman työni välille. Nämä kysymykset koskettavat

osaltaan niin Monkin viimeisintä, vuonna 2007 alkunsa saanutta paikkakoh-
taista teosta nimeltä ”Songs of Ascension” (nousemisen, ylösnousemisen,
taivaaseenastumisen laulut) kuin omia töitani, kuten laajempaa kokonaisuutta
”Amorous Dialogues – practising acoustic ranges” ja siihen liittynyttä paikka-
kohtaista työtä ”Talonlauluaktio” (2006), sekä ympäristöllistä, musiikillista
työtä nimeltä ”It’s Voicy, trying out the distance between Amorous Dialogues
and non-personal relations” (2007). Nämä työt (niin Monkin kuin omani-
kin) koskevat kukin – ja osittain hyvin poikkeavilla tavoilla – kokoontumis-
ta, koostumista tai erilaisten ”ruumiiden” muodostumista (teos-ruumiiden,
laulu-ruumiiden jne.), konkreettisesti portaiden nousemista ja laskemista,
sekä kontrapunktista suhdetta eri ilmaisuuden ja elämän alueiden välillä jne.
Kysymykset liittyvät myös ylös kohoamisen ja alas vajoamisen (tai maadot-
tumisen) – transdendenssin ja immanenssin – väliseen vetoon teos(seos)ten
kompositionaalisisena organisoitumisena (tai anti-organisoitumisena). Lisäk-
si tähän väliin asettuvat vielä kysymykset ekologiasta (Monkilla luonnontilaa
koskevasta ja omalla kohdallani myös mentaalisen ja sosiaalisen alueen tilaa
koskevasta) ja taiteen vaikuttavuuden/vaikutuvuuden moninaisista tasoista.
Palaan näihin töihin ja kohtaamispiintoihin myöhemmin esseessä.

Taidetyöskentelyni lähtökohdista

Taidetyöskentelyni koostavia voimia on vokaalis-performatiivinen, tai kuten
otsikossa nimeän, *vokaalis-ruumiillinen*⁷ ilmaisuus/aistiminen⁸ erilaisin tek-
nologisin, tilallisin, kestoon liittyvin ja muiden ilmaisuuden muotojen kanssa
sekoittuvain tasoin. Vokaalis-performatiivinen taide (ja ihmisääni ylipäänsä)
on, kuten edellä alustavasti viittasin, luonteeltaan levittäytyvää ja liitoksellista
enemmän kuin tilallisia jaotteluja synnyttävää, ja on tällä ominaisuudellaan
taipuvaista myös minän ja toisen välisen logiikan kyseenalaistamiselle. Täällä
tulee esiin myös houkutus ravistaa niitä ns. ”klassisia”, Deleuzen ja Guattarin-
kin määrittelemiä, taiteellisen *teoksen* parametrejä, joiden mukaan taiteellista
teosta määrittävät pysyvyyden, säilyvyyden ja esineellisyysyden olemukset, sekä
taideteoksen ja katsojan/kuulijan välinen kohtaaminen nimenomaan minän ja
toisen välisenä kohtaamisena⁹. Tämä essee pyrkii raivaamaan tilaa sulkeutuvan,
kääriytyvän ja sommitelmallisen taideteoksen käsitysten ja praktiikoiden lo-
maan. Teosten, jotka eivät ”etukäteisyytensä” vuoksi voi vaikuttua, vaan joiden
on *pysyttävä lujana*. Essee ei kuitenkaan julista yleistä *teos*-vastaisuutta, vaan
yrittää tuoda esiin sitä vokaalis-performatiiviselle tai vokaalis-ruumiilliselle

taiteelle ominaista luontoa, joka on omiaan synnyttämään *tapahtumallisuutta* – jaettuja, temporaalisia *tapahtuma-ruumiita*.

Käytän taiteellisesta työstäni nimitystä *taidetyöskentely*¹⁰, koska termi tuntuu avaavan enemmän tilaa taiteen vaikuttavuus/vaikutavuus- ja tartuttavuus/tartuttavuus mahdollisuuksien itämiselle, sen sijaan että työskentely olisi laadullisesti *taiteellista* tai korostetusti taiteen *vuoksi* työskentelyä. ”Taide-työskentely” avaa praktiikkana tilaa myös muiden elämän, ilmaisun ja tiedollisten alueiden toisiinsa laskostumiselle, sen sijaan että toiminta pysyttelisi tiukasti taiteen alueella. Tällä tarkoitan eräänlaista elämän vilkastuttamiseen ja laadulliseen lisäämiseen liittyvää *elvyttämispotentiaalia* taiteessa. Tämä liittyy käsitykseeni taiteesta (ainakin osittain ennakoimattomien) ”vaikutusten ja vaikuttumisten ajallisesti muuntelevana vyöhykkeenä”¹¹. Se liittyy myös kunkin taide-tapahtuman singulaarisuutta määrittävien tekijöiden korostamiseen, sekä aktualisaation ja vastaanoton tapahtumien hienovaraisten vivahteiden mahdollistamiseen.

Otsikon mukaisesti ihmisääni, lauluääni suhteessa elävän elementin omaavaan taiteeseen (live art, arte accion, performance art) on siis esseeseen yksi, mutta ei ainoa, koostumisen kohdist. Vaikka oman taidetyöskentelyni keskeisiä elementtejä on (laulu)ääni (enimmäkseen tähän mennessä oma ääneni) ja vaikka Meredith Monkin, (jonka työskentelyyn suhteutan ajatteluni tässä esseessä), työn ”sydämessä”, kuten hän sanoo, on hänen oma lauluäänensä¹², tarkoitukseni ei ole sulkeutua ainoastaan lauluäänen määrittelyyn tai erilaisten äänentuottamistapojen probleemiin. Tavoite on avartaa perspektiiviä myös lauluäänen osalta laajempiin eettis-esteettisiin mittasuhteisiin, joissa lauluääni ei ole itseriittoinen substanssi vaan temporaalinen ja yhdenaikainen intervalli sitä tuottavan ruumiin sisäpuolen sekä niin orgaanisen (esim. kuulijan) kuin ei-orgaanisenkin ympäröivän aineksen välillä. Tällaista intervallia (tapahtumaa) määrittelee eräänlainen epäselvyyden vyöhyke, eri ulottuvuuksien (myös kokijan/”vastaanottajan” aistiulottuvuuksien) toisiinsa sekoittumisen taipumus sekä modulaation vähittäinen, hienovarainen pulssi.

Teos(seos)-muunnelman parametrejä

Tuonpuoleinen vire

Kuuntelen ja katselen Meredith Monkin teosta ”Songs of Ascension” (2007–), joka sai alustavan innoituksensa Paul Celanin runosta. Runo viittasi nousemi-

sen psalmeihin (psalmit 120–134, ”Songs of Ascent”), joissa ihmiset kaikkialta maailmasta tulivat ja nousivat vuorelle ja resitoivat tai lauloivat näitä psalmeja noustessaan. Monkin teos ei liity enää kristillisyyteen tai palvontaan, mutta jonkinlaiseen henkisytyteen ja samalla luonnontilaa koskevaan ekologiaan, maahan sitoutuneisuuteen. Monk jäi miettimään miksi ylös on parempi mennä, miksi niin monet kulttuurit kulkevat/katsovat/suuntaavat ylös – tuonpuoleiseen – (palvoakseen)? Lisäksi ajatus samanaikaisesta kävelemisestä ja laulamisesta miellytti häntä. ”Songs of Ascension” on paikkakohtainen teos ja sitä on toistaiseksi esitetty kolmessa eri (akustisessa) paikassa, aina sisällöltään ja toteutukseltaan paikan akustisiin olosuhteisiin muuntuen. Teoksen ensimmäinen, suppeampi ja konsertinomainen versio, esitettiin ylhäältä avoimessa, Ann Hamiltonin rakentamassa tornissa ”Tower”, jonka portaat kiertyvät ylös taivasta kohti kuin dna- ketju, kuten Monk sanoo.¹³ Konserttiversiossa katsojat ovat asettuneet eri tasanteille tornissa ja sinisiin asuihin pukeutuneet esiintyjät seisovat hiljaa, kävelevät edes takaisin portaita, laulavat kauniisti (vokaalipitoisesti), soittavat kaidetta rumpukapulalla ja hakevat katsekontaktia yleisön kanssa. Video-otteesta näkyy, että esiintyjät vaihtavat eri kappaleiden välillä asemointiaan tornin pyöreissä rapuissa, mutta ei sitä, millä tavalla liikkuminen yleisön lomassa tapahtuu. Tietokoneen näytön ja äänentoiston välityksellä voi kuitenkin aistia kuinka esiintyjien, tornin ja musiikin välille syntyvä akustinen yhteis-ruumis tulee hyvin lähelle kuulijoita ympäröiden nämä eteerisellä soinnillaan. Samalla esitys on rakenteeltaan konsertti, joka jättää tuossa immanentissa hetkessä kuulija-katsojat sikäli jälkikäätiseen asemaan teoksen rakentumiseen nähden, että heidän tilanteessa olonsa rakentuu enemmän ulkopuolisen tarkkailijan, kuin tilanteeseen jollakin tavalla vaikuttavan tai osallistuvan, asemaan.

Teosta – puhtaimmillaan – määrittää klassisesti tietynlainen valmiiksi tulemisen taso, muodon saavuttaminen ja eheys. Teos on tietenkin myös praktinen termi. On selkeämpää, nopeampaa ja ymmärrettävämpää sanoa, että työskentelen esimerkiksi teokseni *It`s Voicy* (työ jonka tein vuonna 2007) parissa, kuin että valmistan tai initioin *seosta* nimeltä *It`s Voicy*. Deleuzen ja Guattarin mukaan taideteos on säilyvä esine, aistimusblokki: ”*toisin sanoen tietty perseptien ja affektien sommitelma*”¹⁴. He siis ehdottavat, että taideteos on olemassa jo ennen aktualisaation (vastaanottamisen/kuuntelemisen/katsomisen jne.) tapahtumaa, jolloin kuuntelu- tai katselukokemus olisi aina jälkikäteinen suhteessa itse ”teoksen” tapahtumiseen. Esimerkiksi Monkin orgaanisuuteen ja

autenttiseen ääneen viittaavat kommentit johtavat tänne, koska ne viittaavat muilta suljettuun todellisuuteen, alkuperäisyyteen, tuonpuoleiseen. Lähdän tässä esseessä siitä, että tällainen ”teoksen” määritelmä, joka saattaa koskea osaa, (jopa suurinta osaa) nykytaiteestakin, kaipaa myös kyseenalaistamista. On varmaa, että esimerkiksi monista lähtökohdista kehkeytyvät ja radikaaliin avoimuuteen myös (ja etenkin) teoksen aktualisaation hetkellä pyrkivät ”teokset” eivät tyhjenny tähän Deleuzen ja Guattarin määritelmään. Määritelmään, joka jakaa myös tiedolliset elementit¹⁵ taiteen alueen ulkopuolelle: ”taideteos on aistimusolento eikä mitään muuta”; olemassa itsessään. Tähän johtopäätökseen em. filosofit tulevat jaotellessaan taiteen alueen irralle yleistävinä väitteinä ilmenevästä (luonnon)tieteestä sekä käsitteinä aktualisoituvasta filosofiasta.¹⁶ Taiteellinen tutkimus nykymuodoissaan on jo osaltaan lähtenyt tätä purkamaan mm. erilaisten taiteellisen tiedon käsitteiden ja praktiikoiden muodossa. Mitä sellaisia poliittisia, filosofisia ja ns. ”elvyttämisen käytäntöihin” liittyviä keskinäisen kytkeytymisen vyöhykkeitä (vokaalis-ruumiillinen) taide voi viedä eteenpäin, mitkä eivät palaudu millekkään muulle tiedon alueelle? Omassa työssäni en erottele taiteellista ja kirjallista tai teoreettista (tiedon, filosofian tai politiikan alueelle kuuluvaa) työskentelyä irti toisistaan; päinvastoin ne ovat kukin epäpuhtaita toistensa ja muiden elämän alueiden ja ilmaisun kenttien kanssa laskostuvia tapahtumapaikkoja ja -aikoja.

”Songs of Ascensionin” Walker Art Centerin multi- mediaversiossa kuoro kävelee hitaasti toisiaan kohti, kävelee, kuten tornissa. *Niieeaauuuunieauuaa-a-a-a-aeiinnn uvv-uvvuuu*, katkeamatonta hengitystä ylläpitävä kuorolaulu hiljenee ja jousikvartetto aloittaa. Jouset ja laulu vuorottelevat, liukuja ylhäältä alas, takaisin ylös, epärytmisiä, epäharmonisia, ajoittain harmonisia sointikenttiä. Palataan takaisin jousiin, variaatio. Välillä kuoro ja soittajat kääntyvät suoraan katsojiin, (jotka istuvat frontaalisesti esiintyjä vasten heille varatuilla paikoillaan). Loppua kohti punaisessa valokeilassa Monk, joka soittaa shrutia¹⁷ ja laulaa matalalta *vuovuoavuoavvuovvuovvuo*, yhdessä shrutin kanssa. Lopussa kaikki laulajat ja soittajat laskeutuvat hitaasti makuulle selälleen ja laskevat soittimet päälleen. Vähitellen, maassa maaten, laulu ja soitto loppuu. Show – niin kaunis ja koskettava kuin onkin – on ohi.

”Tämä teos ei ole tosiasiaassa tarkoitettu teatteriesitykseksi ollenkaan”, sanoo Monk, ”voisi sanoa, että se on paremminkin kuin rituaali tai tarjoamisen ele”¹⁸. Video-otteiden ja kuvailujen perusteella eri esitysversioiden representaatiot kuitenkin noudattavat tiettyä teoksellista tai jopa speaktaakkelimaista

logiikkaa. Teos tuntuu säilyttävän eheydensä: eri versiot eivät sisällä niinkään (mm. paikkakohtaiselle taiteelle ominaista) ennalta arvaamattomien elementtien sallimista (aktuaalisessa tapahtumahetkessä muiden kuin ennalta suunniteltujen elementtien teokseen sisällyttämistä), vaan esimerkiksi Walker Art Centerin lavalle rakennetussa versiossa vaikutelma tornin fyysisistä ja akustisista elementeistä pyrittiin saamaan erilaisin multi-media-tuotannon keinoin¹⁹. Teoksen versiot eivät tunnu liioin avaavan tai purkavan katsoja-kuulijan vastaanottaja-asemaa jälkikäteenä vaikuttajana, toisin kuin rituaali-viittaus tuntuisi ehdottavan, tai toisin kuin teosta innoittaneessa psalmi-esimerkissä ajatus siitä, että kaikki – myös ”katsojat” – kerääntyvät yhteen laulamaan²⁰. ”Songs of Ascension” tuntuu sikäli, rakenteellisilta osin, viittavan pikemminkin tuonpuoliseen, transendenttiin katsojilta/vastaanottajilta suljettuun todellisuuteen, sen sijaan, että pyrkisi maadoittumaan, tulemaan kuhunkin immanenttiin tapahtuma-hetkeensä kaikkine hallitsemattomine elementteineen.

Emergentti ja kompleksinen vire

Seos on sanaleikki, mutta sillä on myös toinen, immanentti funktio. ”*Seos*” teoksen johdoksena, leviämisenä, versoamisena, viittaa jonkinlaisen reuna-persoonalliseen, minän ja toisen logiikalta liukenevaan ”tapahtumakokemukseen”. Se viittaa kollektiivisiin ja jollakin tavalla jaettuihin (teos-) ruumiisiin, ja erityisesti tässä yhteydessä se viittaa vokaalisen äänen potentiaaliin elävän elementin sisältävän taiteen kontekstissa. Olen leikitellyt *seos*-termillä aiemmin hahmottaessani taidetyöskentelyni emergenttiä, monista eri lähtökohdista kehkeytyvää luonnetta. Emergentti ja kompleksinen taide-teos toimii esteettis-eettisten, toteutusteknisten ja vastaanoton tapahtumiin liittyvien tekijöiden ”seoksena”. Sitä eivät niinkään määrittele pysyvyyden tai ennalta lukittavuuden kriteerit. Jonkinlaisena vastakohtana tälle käyvät käsitykset taideteoksesta vastaanoton tapahtumia edeltävänä aktualisoitumisena, jolloin katsoja/kuulija/kokija voi kokea ”teoksen” aina vasta jälkikäteen, kuten edellä johdannossa kirjoitin. ”Onko ääni pikemminkin tapahtuma, joka *aina* sisällyttää tai kutsuu esiin moneuden: niin inhimillisten kuin ei-inhimillisten osatekijöiden sisältämän koosteen?”, kysyy musiikintutkija Milla Tiainen²¹. Tämä kysymys koskettaa minua etenkin suhteessa vastaanottamisen, kuuntelemisen, havaitsemisen, kokemisen tapahtumiin: missä määrin ja missä olosuhteissa vokaalis-ruumiillisen (tai vokaalis-performatiivisen) äänen ta-

pahtuma-luonne voi synnyttää *elvyttämisen prosesseja*, kuten temporaalisia yhteisöllisyyksiä tai uudenlaisia, väkivallattomia ja lempeitä eleitä? Keskeistä on, että (äänen) ”vastaanottamisen” ja ”tuotannon” tapahtumat eivät ole (ainakaan elävässä tilanteessa) tyystin erotettavissa toisistaan: kyseessä on tilallisen ja kestollisen intervallin tapahtuma, jolloin vastaanoton ja tuottamisen toimintojen etäisyys toisistaan vaihtelee kontekstista, ympäröivistä olosuhteista sekä erilaisista affektien ja ”voimavirtausten” sykäyksistä riippuen.

”Talonlyönnöksi”, joka kuului laajempaan, Kuopion ANTI Contemporary Art -festivaleille 2006 tehtyyn tilaustyöhöni nimeltä ”Amorous Dialogues, practicing acoustic ranges”, rakentui enemmän tai vähemmän ei hallittavissa olevien ja epästaattisten elementtien kontrapunktiseen suhteeseen toinen toisiinsa nähden. Konkreettisesti se rakentui ylös nousemisen ja alas laskemisen toimintojen varaan. Aktio tapahtui kuopiolaisen kerrostalon rappukäytävässä. Saman talon, jonka tyhjiin asuntoon olin edellisenä päivänä valmistanut samaan teokseen kuuluvan, mutta eri periaattein toimivan ”avoimen konsertin”²².

Talonlyönnöksi oli mittakaavaltaan kevyt vokaalinen kävely, singulaarisen prosessin määrittelemä hetkellinen yhteisöllinen prosessi. Kutsuin Snelmanninkadun varrella sijaitsevassa kerrostalossa asuvia ihmisiä sekä muita festivaalivieraita/satunnaisia ohikulkijoita nousemaan hitaasti kanssani kyseisen nelikerroksisen rapun portaikkoa ylös ja laskemaan takaisin alas, ja päästämään kulkiessaan pientä ääntä tai laulun tapaista. Tai vain oleilemaan rapussa kyseisen ajanjakson ajan. Kutsuin rapussa asuvia avaamaan oveaan, laskemaan kotiaan tai sen ääniä rapun yhteiseen kaikuvaan tilaan, ja (tai) vastaamaan omalla äänellään ääneeni rapussa. Kuten kirjoitin, ”äänellä tarkoitan jotain, juuri sitä, joka kurkustasi sattuu tuolla hetkellä irtoamaan”. Kutsut olivat kirjeitä, jotka olin jakanut sekä postiluukuista muutamaa päivää aikaisemmin, että antanut sunnuntaina 1. lokakuuta klo 12 paikanpäälle saapuneille ihmisille. Kutsu toimi samalla eräänlaisena ”scorena”, tapahtumaa kehystävänä toimintasuunnitelmana.

Talonlyönnöksen elementtejä olivat kutsukirjeiden lisäksi ainakin: sen pariin kerääntyneet ihmiset (festivaalivieraat, rapun asukkaat, asukkaiden vieraat, taiteilija – yhteensä noin 30 henkeä), kaikkien näiden ihmisten äänet ja liikkeet osana yhteisesti syntyneitä äänistöä ja liikehdintää, ne muuttamat ja hienovaraiset äänet, jotka purkautuivat asunnoista rappuun, sekä erityisesti oma ääneni, ääntelyni ja liikkumiseni aktion aloittavana ja mahdollisesti myös perustavana elementtinä. Lisäksi seuraavat tekijät muodostivat osaltaan ak-

tion komposition: tapahtumisajankohta (hiljainen sunnuntai aamupäivä), rapun ominaislaatuinen kaikuisuus akustisena paikkana ja liikkuvan hissinsäännölliset kolinat tiettyjen kerroksien kohdalla, työn konteksti osana ANTI-festivaalia ja myös työn konteksti osana edellisenä päivänä toteutettua avointa konserttia, (jonka ainakin osa aktioon osallistujista oli kokenut).

Kun näytti siltä, että kaikki olivat tulleet, kutsuin ihmiset sisälle rappuun. Jäimme kaikki ensin alas seisomaan. Odotin, että tulee aivan hiljaista, ja lähdin sitten nousemaan portaita. Tapahtuman kulku oli hyvin yksinkertainen: portaita ylös nouseminen ja takaisin alas laskeutuminen, ja samalla (vapaasti määritellyn) äänen ulos päästäminen. Tämä kulku kesti tuona sunnuntaina noin 20 minuuttia. (En ollut määritellyt kestoja ennalta.) Kävelyvauhtini oli hyvin hidasta, ja sisälsi myös joitakin pysähtymisiä. Ensimmäisten minuuttien ajan, joiden aikana kävelin ensimmäiselle porrastasanteelle, rapussa oli omien askelten äänien ja niiden äännähdysten lisäksi, jotka päästin suustani, aivan hiljaista. Olin juuri lähtenyt nousemaan toiseen kerrokseen, kun kuulin että joku muukin nousee. Se oli tapahtuman alkamisen hetki.

[- - -]

Matkalla takaisin alas, yhteinen alue alkoi hahmottua yhä selkeämmin³³. Koh-tasin ihmisiä, jotka olivat lähteneet nousemaan jälkeeni ylös. Nyt nämä ihmiset liittyivät vähitellen mukaan myös matkalle takaisin alas. Melko ylös, ehkä kolmanteen kerrokseen, olivat kävelleet nainen ja mies pienen vauvansa kanssa. Tämä (arviolta vajaa puolivuotias) vauva oli ensimmäinen, joka varsinaisesti vastasi lauluuni.

On vaikea kuvailla tarkasti minkälaista se laulu tai ääntely oli, josta tapahtuma alkoi muodostua. Se syntyi niissä samoissa hetkissä, joissa se tuotettiin. Se tai ne, (ääntely ei ollut yhtenäistä), muodostuivat erityisesti suhteessa rapun resonanssiin sekä paikalla olleisiin ihmisiin. Vähitellen laulu alkoi muodostua myös suhteessa (ja vastauksena) niille hienovaraisille äännähdyksille, joita jotkut ihmiset hiljalleen alkoivat tuottaa. Kyseessä ei kuitenkaan ollut varsinaisesti improvisaatio-tilanne. Ajattelen, että se vokaalinen aines, jota rappuun alkoi muodostua, oli enemmän virittynyt tilanteessa olevien ihmisten välillä hitaasti tapahtuneeseen (molekulaariseen) kohtaamiseen, kuin esimerkiksi äänen tuottamisen mahdollisuuksiin noin ylipäätään. Vähitellen kun olimme melkein takaisin alhaalla, ihmiset alkoivat laulaa eräänlaista sointua yhdessä. Se alkoi hiljaa – kenenkään sitä luultavasti varsinaisesti aloittamatta – rapun pohjakerroksesta ja jatkui joitakin minuuotteja, ehkä viisi, vähitellen

voimistuen. Tämä ”sointu” tai vire ei ollut harmoninen, vaan se koostui eri mittaisista, eri sävelkorkeuksilta lauletuista ja eri sävyillä ja värillä tuotetuista äänistä. ”Vire” päättyi, kun nainen, joka oli seissyt aktion ajan avoimen oven luona ystävänsä kanssa, laskeutui äänekkäällä hissillä alhaalla katukerroksessa laulavien ihmisten keskelle ja avasi hissien kolisevan oven.

Työskentelyni äänen kanssa ei tapahdu kovin tiedollisella tasolla, vaan se on itse asiassa jotakin hyvinkin tiedostamatonta, ns. ”alista”²⁴ työskentelyä. Näin siitä huolimatta, että sitä edeltää ja sen rinnalla kulkee usein melko pitkä teoreettisen ajattelun kausi. Se kohtaamisen molekulaarinen, ruumiillinen (tai sisäelinten välinen), tai proprioseptinen (ruumiin omia sisäisiä suhteita koskeva) ”tieto”, jota näihin hetkiin voi sisältyä, ei ole jäsennettävissä kognitiivisen tiedon mittarein. Tämä tieto on jonkinlaista tapahtumisen tietoa. Sellaista virittymisen tasoa, jolla ollaan kykeneväisiä havaitsemaan ja vaikuttamaan jostakin toisesta (tai toisista) epämääräisempänä joukkona.

Vokaalinen, ei ainakaan selkeästi kielellisen kommunikaation alueelle kuuluva, energiasäikeinä ja ajoittaisina pulsaatioina kulkeutuva ääni vaikuttaa ja saapuu kuulijaansa epäselvällä tasolla. Tämä monia aisteja aktivoiva taso – tai tila – ei ole varsinaisesti kuulijan sisä- kuin ulkotilassakaan tapahtuvaa, niinkuin sitä ei voi kattavasti määritellä esimerkiksi menneen tai tulevankaan tilan käsittein²⁵. Kyseessä on kertakaikkinen sekaannuksen tila – tapahtuma – (ainakin) näiden neljän tilallisen ulottuvuuden kesken. Sekaannus johtuu siitä, että ääni (erityisesti ihmisen ääni) avaa sekä laulajan, että potentiaalisesti myös kuulijansa ruumiinkuvaa, tapahtuen samanaikaisesti sekä tuottajansa että kuulijansa sisä- ja ulkopuolella. Ääni asettuu tilalliseksi intervalliksi, joka väli-tilaisella luonteellaan kampeaa eri tilallisten ulottuvuuksien vastakohtaisuuksia sijoiltaan. Tämä johtuu äänen pikemminkin laajenevasta, kuin rajautuvasta vaikutuksesta. Voi jopa ajatella, että kuulijan keho toimii akustisena elementtinä ihmisäänelle, joka materiaalisena ja tilallisena ääniaaltona todellakin koskettaa tätä: lihaa, sääriä, sisäelimiä. Moni taidemuoto ei varsinaisesti kosketa tai osu kokijaansa, mutta äänessä, ja ehkä erityisesti ihmisen äänessä, tällainen painumisen tai jopa tunkeutumisen ulottuvuus on keskeinen.²⁶

Seos rekisterinä

Teos(seos)-muunnelma ei ole siis pelkkä sanaleikki. Sen muiden tasojen avautumista voi auttaa Deleuzen ja Guattarin muotoilema transdendenssin ja immanenssin tason välinen jännite, johon jo johdannossa viittasin, jolloin

transdendensi (tai ”tuonpuoleinen”) myötävärahtelee itseriittoisen, ennen vastaanottamisen ja aktualisaation tapahtumia sulkeutuvan *teosidentiteetin* kanssa. Immanenssin tasolla taas, kuten Deleuze ja Guattari sanovat, ei ole enää muotoja tai muodon kehittymistä, vaan monisyyksiä voiman, kytkeytymisten, affektien ja tulemisten verkostojä. ²⁷ Immanenssin taso koostuu tässä paremminkin eräänlaisen *seoksen* tai *saostumisen* logiikasta: ”teon ja kokemuksen tilanteissa jatkuvasti eriytyvästä prosessista”²⁸. Samalla on paikallaan korostaa, että ”teos” ja ”seos”, olemuksellisia ja praktisia tasoina, eivät ole pelkästään toisilleen vastakkaisia polaarisia napoja, vaan kyseessä on osittain lievä ja myös temporaalinen ulottuvuusero. Temporaalinen sikäli, että erottelu kytkeytyy ainakin osaltaan elävän elementin sisältämän taiteen työprosessin eri vaiheisiin (suunnittelu, konsepti, valinnat vs. itse ”teoksen” aktualisaation tapahtuma). Toisaalta kyse ei ole ainoastaan tästä, vaan sanapari laajenee perustavampiin eettis-taiteellisiin kysymyksiin, jotka liittyvät taiteen vaikuttavuuden/vaikuttavuuden tasoihin. Tarkoitin näillä tasoilla sellaisia poliittisia (tai esteettis-poliittisia) tasoja, ja ennen muuta käytäntöjä, joiden avulla on mahdollista synnyttää uusia subjektivisuuden asteita tai tasoja (yhteisöllisiä, yhteiskunnallisia, yksilöllisiä) niin ikään yksiuuloitteista kapitalistista subjektia hajaannuttamaan. Ehkä voisi puhua jonkinlaisesta rekisteristä, seoksellisesta, kompleksisesta esteettisestä rekisteristä, joka potentiaalisesti mahdollistaa esimerkiksi uudenlaisten hellyyden eleiden muodostumisen ja laadullisen lisääntymisen (eri sukupolvi-en, sukupuolien, eri lähtökohdista tulevien jne.) ihmisten, tai inhimillisen ja ei-inhimillisen elämän, välille erilaisia väkivallan ja kauhun aktualisaatioita vastaan – niiden sijaan, niiden päälle ja ne ylittäen.

Seoksen kehkeytyvää logiikkaa

”Seos” on tapahtuma, koostumisen prosessi. Seoksen logiikka ei rakennu kahden väliselle suhteelle tai (aste-)erolle, vaan tämä logiikka on jotakin, joka liikkuu hienovaraisemmissa vivahteissa. Seos ei jaa minua ja toista²⁹, eikä liioin erota toisistaan yksilöä (yksinkertaista kappaletta) ja kollektiivia. Kuten Deleuze Benedictus de Spinozan johdattamana kirjoittaa: jokainen yksilö (tämä ei tarkoita vain psykologisen prosessin kautta muodostunutta inhimillistä yksilöä) koostuu äärettömistä osista. Näillä äärettömillä osilla ei ole sisäisyyttä, mutta niiden muodostamalla koosteilla on. Kooste on *ruumis*:³⁰ ihmisen ruumis, ei-inhimillisestä koostuva ruumis, teos(seos) ruumiina. Oleellista etenkin vokaalis-ruumiillisen, tai vokaalis-performatiivisen taiteen kannalta on ky-

symys liittymisestä, konjunktion tapahtumasta: miten yksilö (jo itsessään siis kooste, ”ruumis”) voi liittyä toiseen jos hänet ymmärretään sen sijaan yksinkertaisena ja yhdenmukaisena ykseytenä, (josta voi, kun kaivaa, löytää jotakin aitoa ja väärentämätöntä, esimerkiksi autenttisen äänen)? Millä tavalla liittymisen tapahtuma muuttuu, jos yksilö ymmärretään elävänä, muunnosalttiina osien koosteena, joka voi tulla yhteiseksi tapahtumaksi jonkin toisen *hänelle yhteensopivan* ruumiin kanssa?

Koostumisia, tulemisia, yhdessä resonointia

Monk pyrki ”Songs of Ascensionin” Walker Art Centerin versiossa liudentamaan katsojien ja teoksen välistä rajaa pitämällä salivalot päällä koko esityksen ajan. Eräs katsoja kommentoi tätä Monkille sanoen, ”tiedätkö, ehkä olisin pitänyt enemmän siitä että salivalot olisivat olleet pois päältä, jotta olisimme voineet mennä syvemmin siihen [teoksen] maailmaan”, johon Monk vastasi, ”Sinä ja se maailma olette yhtä”.³¹ Monkin mukaan musiikki, liike, esiintyjien väliset interaktiot ja niin esiintyjien kuin katsojienkin päällä porottavat salivalot (ainoastaan esiintyjille suunnattujen valokeilojen lisäksi) riittävät synnyttämään yhteisöllisyyden tunteen katsojassa, joka kuitenkin vaikuttaa istuvan tämän kaiken ”ulkopuolella”, lavalta kumpuavan materiaalin vastaanottamiseen syventyen.

Spinoza puhuu koostumisen tapahtumasta toisella, kauniilla tavalla: sinua kohti tulevan auringon säteen, sekä kehosi, jonka haluat levittäytyvän ja taipuvan kohti tätä auringon lämpöä, välille muodostuu vapaaehtoisesti muodostettu intervalli, silta. Intervalli, jonka yli voi hypätä ja silta, jotta sinua ja aurinkoa, ihon hiukkasi ja valon säteitä erottava tyhjä väli voitaisiin ylittää. Sikäli sinä ja aurinko todella *tulette toisiinne*: ihon hiukkaset eivät ole erotettavissa niistä valon ja lämmön hiukkasista jotka ihollesi osuvat.³² Tuliko ”Songs of Ascension” teoksena tai ilmastona (jollaiseksi Monk teoksen kokee) kohti katsojaa, antautuiko se tälle elävänä ja sikäli muunnosalttiina – orgaanisena – tapahtumana?

Pieni yksityiskohta inhimillisen ja ei-inhimillisen välisestä koostumisesta työstäni ”Amorous Dialogues, practising acoustic ranges”: Sen ensimmäinen osa, ”avoin konsertti”³³, koostui niin vokaalisesta ja kirjallisestakin materiaalista, kuin kahdesta työn aikana kertautuneesta videosta. Kaikki vokaaliset äänet, joita työssä käytin, oli äänitetty omassa kodissani. Työskentelin avoimen konsertin ajan yhdessä tapahtumapaikkana olleen tyhjän asuinhuoneiston ma-

kuuhuoneista syntetisaattori/tietokoneen kanssa, jolta soitin ennalta äänitettyjä vokaalisia äänileikkeitä – kestoltaan 1 sekunnin ja 16 minuutin väliltä. Yhtenä näistä äänimateriaaleista oli lyhyitä staccato-tyylisiä ääniä, jotka olin tehnyt laulamalla kontrabasson ”selkään” lyhyitä ääniä tai äännähdyksiä. Äänitin nämä äänet ns. stereokuvana sekä basson selkäpuolelta, että sen ”sisätilasta” käsin. Äänet toistivat sekä oman ääneni, että sen resonanssin ja ”sekoittumisen” kontrabasson kielten pieneen värähtelyyn. Lopputuloksena oli äännähdysten sarja, joka ei ollut enää selkeästi ihmisen ääntä, mutta ei ainoastaan soitintaakaan. Ehkä tämä yhteissointi hämärsi osaltaan käsitystä siitä että kun ihmisen ääni soi, soi ainoastaan ihminen ja hänen sisätilansa. Havainnon tasolla basson ja ihmisen äänen yhteissointi ei ollut selkeää, vaan äänessä oli kuultavissa, kuten muutama kuuliija-katsoja sanoi, jotakin outoa ja tunnistamatonta. Ihmisen, tai minkä tahansa toisenkin eläimen ääni soi aina myös suhteessa ympäröiviin olosuhteisiinsa, yhteiseen resonanssiin ja kohtaamiseen kahden tai useamman ”aineksen” välillä. Välitila koostuu sekä välistä (inter), että navasta (vallus, pole). Jäljelle ei jää selkeästi määriteltävää yhteistä aluetta, vaan laajeneva ja kehkeytyvä yhteisesti jaettu muutoksen tila³⁴.

”It`s Voicy”³⁵, (”trying out the distance between Amorous Dialogues and non-personal relations”), ympäristöllinen musiikillinen työni vuodelta 2007 jatkoi ja laajentui ”Amorous Dialoguesin” avoimen konsertin kysymyksistä. Kyseessä oli taas voittopuolisesti vokaalinen työ. Siihen kuului vokaalisten ääni-leikkeiden ja kontrabasson jousella soitetun ei-melodiallisen sähköbasson resonanssin lisäksi yksi tunnin mittainen (työn aikana kolme kertaa kertautunut) video. It`s Voicy levittäytyi Teatterikorkeakoulun torille jatkuvasti kehkeytyväksi ”alueeksi”, johon kuului hyvin pieniä kaiuttimia ja muutama suurempi, joiden välityksellä soitin (kuten avoimessa konsertissa) ennalta äänitettyjä ääni-leikkeitä. Lisäksi työhön kuului sohvia, pienten kaiuttimien ääreen aseteltuina, sekä pieni videonäyttö. Sen ääressä oleilu oli vapaata. ”It`s Voicyn” kompositio perustui kysymykseen siitä kuinka synnyttää liikettä. Erityisesti ajattelin sellaista inhimillisen ja ei-inhimillisen välistä suhdetta kuin tuuleksi-tuleminen, jossa teoksen mahdolliselta yksilöllisyydeltä, kuten ”on äänistä” tai ”on tuulista”, puuttuu yksilösubjekti. Teos oli transsubjektiivinen projekti – molekulaarinen tapahtuma – jonka kompositionaalinen järjestäytyminen tapahtui ns. ”hengityksen” logiikalla. Hengitys tarkoittaa vieraanvaraista, lempeää ja tunnustelevaa praktiikkaa: jatkuvaa kulkua, tulemistä ja muutosta virtuaalisen ja aktualisoitumisen tilojen välillä, konkreettisten notaatiomerkin-

töjen ja niiden aktuaalisten tapahtumien välillä, joita teoksen aikana – ja siitä huolimatta – tapahtui (ihmisten liikkuminen, torin muu äänistö, puhe jne.).

Koostuminen ei tarkoita ainoastaan eri asioiden yhteen kokoamista, vaan mutanttien reittien ja affektioiden synnyttämistä ja uudelleen synnyttämistä. Affektit, affektiot ja perseptiot ovatkin tässä keskeinen koostava alue. Vaikutus on ruumiin tila silloin, kun se on toisen ruumiin toiminnan alaisena. Tämä vaikutus eli affektio ei ole vain ohimenevä: se ”vaikuttaa kestoosi, nautintooni tai tuskaani, iloon tai suruun”.³⁶ Affektiot joko lisäävät tai vähentävät voimaamme: näissä ruumiiden välisissä enemmän tai vähemmän sattumanvaraisissa kohtaamisissa meidän on mahdollista valita niiden ruumiiden idea, jotka tuottavat meille iloa, ”siis lisäävät voimaamme”.³⁷

Jos ajatellaan vaikkapa edellistä aurinko-esimerkkiä suhteessa taideteokseen tai taiteelliseen tekoon, oleellista on, että kuulijan/katsojan/kokijan on mahdollista, mutta ei välttämätöntä, avautua tietyllä vastaanoton taajuudelle. Kuuntelutilanteessa, jossa paikalla on läsnä useampia henkilöitä, ääni (ja nyt puhun erityisesti kielellisesti artikuloimattomasta ihmisäänestä) imeytyy, suotahtuu, tulee, tislautuu ja haihtuu kunkin kuulijan korviin, kehojen väliseen ja kehon sisäiseen tilaan hiukan eri hetkellä ja hieman eri tavoin. Vokaalisen, yhteisesti jaetun prosessin ”mitta” on yhdessä/erikseen jaettu pitkittynyt kosketuspinta, (vokaalinen) ”syleily”. Tähän syleilyyn” voi osallistua jokainen, joka sietää äänen moduloituvaa resonanssia kehossaan, ja voi vaipua yhdessä aktiivisen kuuntelemisen vyöhykkeelle, läpäistääkseen ja johdattaakseen edelleen ei-kognitiivisen alueen tietoa ja keho-mielen intervallien välistä energiaa. Tämä tietyllä haurauden tasolle saapuminen, vaipuminen tai muu aktiivisen vastaanottamisen tila ei ole itsestään selvyys, vaan kuulijalla on aina myös mahdollisuus reagoida kriittisesti ja kieltäytyä ottamasta vastaan tai suodattamasta (vaikkapa) äänen potentiaalia itseensä.

Kompositio mutaation ekologiana

Monkille kompositio tarkoittaa kysymystä siitä kuinka punoa tai tislata yhteen eri aistillisia elementtejä: ottaako vai viekö liike musiikilta, esimerkiksi? Kompositio tarkoittaa näin ollen teoksen *sisäistä*, rakenteellista kysymystä, ja erityisesti musiikillista rakenteellista kysymystä. ”Songs of Ascensionissa” on kompositionaalinen veto absoluutin ja erityisen välillä, sanoo Monk. Absoluutti viittaa henkisyyteen – transendentiaaliseen – ja samalla Monk haluaa herättää ihmisiä tässä ja nyt: ”pyrin luomaan teatteria, joka on uudistava,

muunnoksellinen kokemus ja myös tarjoamisen ele, lahjoitus”. Konkreettisesti kompositioprosessi etenee siten, että Monk ”lainaa itseään materiaalilleen” ja pyrkii ratkomaan merkittäviä teoksen sisäisiä kysymyksiä, jotka liittyvät rakenteellisiin ja keskeisiin materiaalien välisiin suhteisiin.³⁸

Mitä kehkeytyvä kompositio voi tarkoittaa? Ei niinkään varsinaisia notaatiomerkitöjä, tai (ainoastaan) ennalta valmistettuja suunnitelmia, harmonisia rakenteita, säveltäjän välittämiä transendenttejä vireitä, mutta tiettyä levällään olemista ”teoksen” immanentissa tapahtumahetkessä. Se tarkoittaa aineenvaihdunnan laajentamista myös teoksen ”ulkoisille” elementeille, virtauksille, tapahtumille kuten tilallisille muutoksille, ihmisten liikehdinnälle ja muille mahdollisille orgaanisille tai ei-orgaanisille tapahtumille. Tällainen teos(seos) on elävä systeemi. Ei mikä tahansa seos tai totaalisen sekaantuva/sekoittuva teos, vaan tietyn organisoivan logiikan mukainen. Tämä logiikka ei voi kuitenkaan olla ainoastaan esimerkiksi taiteilijan oman sisäisen logiikan mukaisesti järjestäytyvää (kuten Monk puhuu omasta työstään oman äänensä ympärillä kehkeytyvänä hyvin ”orgaanisena” muotoutumisena), paremminkin se voi sisältää samanaikaisesti piirteitä niin ns. *autopoieettisesta koneesta*, jonka Humberto Maturana ja Fransisco Varela esittelivät, kuin Bracha Ettingerin *yhdessätuotannon* (copoiesis) hahmotelmista. Autopoieettinen kone luonnehtii tässä elävää organismia, (jollaisena myös Monkin työtä voisi osittain hahmottaa). Yhdessätuotanto, karkeasti sanottuna, avaa puolestaan mm. taiteellista teosta itseriittoisena substanssina yhteisten, laajentuneiden subjektiviteettien tuotannoksi, iduttamiseksi – jonkinlaisiksi elvyttämispotentiaaleiksi.³⁹ Tässä on kyse, ei niinkään (kuulija-katsojan) osallistumisesta tai osallistamisesta, vaan mutanteista yhdessä tekemisen – yhdessätuotannon muodoista. Tällainen ”elvyttäminen” ei viittaa menneeseen, esimerkiksi jonkinlaisen ihanteellisen tilan palauttamiseen, vaan paremminkin elämän vilkastuttamiseen, uusien (mitä pienimpien) eliömuotojen synnyttämiseen.

Monk palaa lopulta hetkeen, tuokioon (a moment): ”Kaikki mitä meillä todellisuudessa on, on hetki”.⁴⁰ Tämä immanentti hetki, itseasiassa, ajattelee Monk, resonoi henkisyyden kanssa. Kehkeytymisen tilassa (tai rekisterissä) hengittävä kompositio resonoi kutakin immanenttia tapahtumahetkeä, pyrkien asuttamaan tuon hetken inhimillistä olemassaoloa. Ehkä tämä potentiaalinen asuttavaksi tekemisen taito ja praktiikka – ekosofia, ekon taito, kuten Guattari kirjoittaa – on niitä välttämättömiä ja tärkeimpiä joita taiteella voi olla tarjota nykyelämän paniikinomaiselle elämänmuodolle.

Notes on vocal-bodily composition, in relation with Meredith Monks ideas about art and spirituality

Foreword – a note on the key concepts

This is a summary of my essay called ”Merkintöjä vokaalis-ruumiillisesta seksesta, suhteessa Meredith Monkin ajatuksiin taiteesta ja henkisydestä” as it is articulated in Finnish. The summary proceeds about in the same order than the essay in Finnish, except that it tries to present only the central points of the essay. For example at least some of the descriptions and affections of the artistic work (both Monks and mine), included in the essay, are dropped out of the summary.

There is, however, one great problem with translating the central points of the essay into English. It is almost impossible to translate correctly and articulately enough what I am trying to write, since it all refers to a certain pun in Finnish language: *teos(seos)* -muunnelma. In English this means something like *an ouvre(a composition)* -variation, but as you can see, we are missing the rime – and the mixture – here. I decided, however, to use the word ”an ouvre” from now on, because it refers both to a work of art and a complete body of an artist’s works (and even though it sometimes sounds a bit weird or archaic). In this translation an ouvre (*teos*) stands anyhow for a more solid, permanent and ”organic” work of art, whereas a composition (*seos*) refers to more widening, sprouting and emergent kind of processes of art-working.

Introduction

I’m listening to and watching Meredith Monks ”ouvre” called ”Impermanence” from 2006, and particularly a part of it, ”Last song”, from her homepage (www.meredithmonk.org). On the screen she sings *last breath last last breath last last last breath last time timememememe – last last last last last last last last last* and the song is gasping; it gasps making the throat so narrow that the voice almost becomes high-pitched, until the vocal chords let go of the tension and bring the tune back. The excerpt is not long but it affects with its straightforwardness and untroubledness. Then the video-clip continues representing other parts of the ouvre, presented by different ways of expression (like dance, orchestra etc.). As wonderful and transformational as the (at least) vocal and musical

material of the *oeuvre* is, it refers to a spectacle. The listener-viewer's experience is fixed on the perception and affection of an *oeuvre*, made beforehand, which the theme of impermanence might determine, but not so much as an actual bodily or synesthetic experience.

Meredith Monk – at the friction- and affection planes

Meredith Monk, the occasional contamination and/or alienation matter of this essay, is a composer, a singer, a director/choreographer from the USA, and also the creator of new opera, music theatre, movies and installations. Further more she is the pioneer of the so called extended vocal technique and interartistic performances. Her influence on the art and contemporary art scene during the last forty years is portrayed by the following adjectives: One of the most magnificent artists of the USA, the magician of the voice, an artist of indelible *ouevres*.⁴¹

However, in this essay I am not getting into her work as a whole; I am focusing on her newest work (during the years 2006–2008), within the frame of both the certain friction-reactions that her work affect in me, and also certain connections between her work and my own around the same period of time (2006–2007). Some of the abrasive planes in her work – against mine – that I am dealing with, are first of all her idea of the "authenticity" of the voice, and also the means of tapping into this authentic substance. These are "the digging" of her own authentic voice out of her self with the so called organic working method.⁴² A sprout of critique grows here within the idea of a voice of a human (as also a voice of another living being) being located somewhere in-between and inhabiting a multitude of places, rather than one – the place of "the inside". The voice, as I am emphasizing in this essay, is an *interval* resonating both in the inside and outside of the person producing it.⁴³ Monk's idea of an authentic voice, inhabiting only the inner parts of a human, remains sounding a bit hollow. More importantly, I think this question relates crucially to the so called *oeuvre*-composition [teos(seos)] – difference and it touches also the levels (or planes) of *transcendence* and *immanence* in the way Deleuze and Guattari (2004) presented them: in relation with the process of composing, as the dimensions of the levels and differences of a notation and a composition.

Just at the gap that is opening in between transcendence and immanence, interesting questions open up between Monk's work and my own. Questions of consistence, assemble, the composition of different kind of bodies (voice-

bodies, composition-bodies) and of the counterpointed relations between different expressions and realms of life. A question emerges involving a certain pull between "ascending" and "grounding" – transcendence and immanence – as ways of a certain compositional organizing (or anti-organising). These questions within this essay relate to Monk's newest work "Songs of Ascension" (2007–) and my own work, like "Amorous Dialogues – practicing acoustic ranges" (2006) and "Song of the dwellings" (2006), which was a place oriented work, belonging to it. Also my work "It's voicy, trying out the distance between Amorous Dialogues and non-personal relations", which I did in 2007, relates to the question partly.

The basis of my art-working

The vocal-performative or vocal-bodily expression/sensing⁴⁴ is one of the "composing forces" in my work, together with different technological, space and duration related levels, and also together with the mixture or composition of other ways of expression. This tone of expression is rather spreading and joining than dividing or distributive by its composition, and is therefore prone to question the logic of me and an Other. Here, in the essay, enters a temptation of shaking the "classical" parameters of an *oeuvre* (that Deleuze and Guattari also theorized about) according to which an *oeuvre* (a work of art) determines such bearings as permanence, objectification and an encounter between the *oeuvre* and a listener-wiever as an encounter between me and the Other. So this essay aims at clearing up space amongst the perceptions and practices of a closing and enveloping work of art, which cannot be affected (because of the beforehand nature of it), but which must *stay strong*.

I call my artistic work *art-working*, since the term seems to somehow make room for the possible spreading out of the affective and contaminative possibilities of art, rather than the work being qualitatively *artistic* or highlightedly working *for* art. This deals with a certain *potential of restoring to life*, enlivening and qualitative breeding of life.

The parameters of the oeuvre-composition variant

A transcendental tone

I am listening to and watching Meredith Monk's *oeuvre* "Songs of Ascension", that had its tentative inspiration in a poem written by poet Paul Celan. The

poem referred to the psalms of ascension (psalms 120–134), where people from all over the world came and ascended to the mountain and recited and sang these psalms while ascending. Monk's work no longer associates with Christianity or cult, but with a certain spirituality and at the same time ecology of nature, earth. I am treating this oeuvre in the essay because although, as Monk says, "Songs of Ascension" claims to be a place related work, with all the qualities of ascending together (the oeuvre, artists and the audience) – including a real tower – it seems to be a concert by its structure. A concert that in the actual moment of the live performance, puts the audience in a way into an afterwards-position, or the position of an exterior observer, rather than in a somehow active or affective position within the situation, considering the construction of the oeuvre.

The oeuvre is in its absolute or "pure" dimensions determined by a certain level of completeness, the achievement of form and integrity. This is what Deleuze and Guattari argued about a work of art: it is a remaining object, existing on its own⁴⁵. The work of art (an oeuvre) exists in other words already *before* the event of actualization (the listening, the watching), and in relation to the happening of an oeuvre the listening/watching/sensing -experience would always happen somehow afterwards. My point is that this kind of definition of an oeuvre (which includes at least a part of contemporary art also) needs to be questioned. It is certain that many of the "oeuvres" emerging from many different grounds and aiming at some kind of radical openness do not remain there. The point that Deleuze and Guattari discuss, that art is purely a sensus-creature, existing on its own, has to do with placing art outside information and intellectual properties. This has been unraveled by, for example, artistic research in the form of artistic knowledge or certain practices. In my work I don't separate art-working, writing or theoretical work from each other; vice versa they each are impure times and places of emergence, folding in and out of each other.

Monk argues that "Songs of Ascension" "is not actually meant to be a theatre performance at all". "You could say it is rather like a ritual or an offering."⁴⁶. Based on of the video-clips and discussions of the work, the different presentations of different versions of the work seem to conform a certain oeuvre-like or even a spectacular logic. The oeuvre seems to keep its integrity: the versions do not that much include the enabling of unforeseeable elements typical of place oriented work (including other elements to the oeuvre than those planned and

organized beforehand). At the same time the versions of the *oeuvre* don't seem to open or unravel the receiving-position of the listener-wiever as "an after-word affector", even though the ritual-reference would suggest that (within the psalms the idea of everyone – including the audience – gathering together to sing).⁴⁷. Therefore I think that "Songs of Ascension" does seem to refer rather to the transcendent reality, that is closed from the listeners/wievers, in stead of aiming to "ground", to come to each of its immanent happening-moments with all its non-controllable elements.

An emergent and complex tone

In Finnish the word "seos" (here translated as "composition" – missing some of the full meanings) is a pun within this context. But it also has other functions. The composition as the derivative, spreading, sprouting of an *oeuvre*, refers to some kind of a border-personal "event-experience" (dissolving the Me – Other logic). It refers to collective bodies, somehow shared, and especially in this context it refers to the potential of vocal voice in the context of live art. A complex and emergent work of art works as a composition of aesthetic-ethical, technical and accepting components. It is not so much determined by the criteria of permanence or "locking" of all the elements that belong to it beforehand. "Is voice rather a happening that *always* includes or evokes the multitude: the assembly of both the human and non-human components?, as musicologist Milla Tiainen asks.⁴⁸. I am moved by this question especially in relation with the event of acceptance, listening, perceiving, experiencing: in which circumstances and to what amount is the event-nature of vocal-bodily voice able to deliver processes of regeneration, like temporal communities (with no designated common denominator) or new, non-violent and gentle gestures?

In the context presented above, I am referring to my work "Song of the dwellings", that was part of a larger work "Amorous Dialogues, practicing acoustic ranges", a customized work for Kuopio ANTI Contemporary Art Festival 2006. "Song of the dwellings" rested more or less on the counterpointed relation of non-controllable and unstatic elements with each other. The tangible constitution of it rested on going (ascending) up and coming (descending) down the stairs of the apartment building in Kuopio.

The "Song of the dwellings" was a light and easy vocal walk. I invited the people living in the hallway (in which was also the empty apartment where I had done "an open concert", that belonged to "Amorous Dialogues", the day

before) and also the festival visitors/other occasional passers-by to walk with me slowly up the stairs of that hallway and come back down, and while walking let a small voice out of ones throat.

So what in "Song of the dwellings" refers to composition, amalgamation, mixture? Firstly the point that it was composed of many emerging elements such as: the people gathered around it (festival visitors, the inhabitants of that hallway, the guests of the inhabitants, the artist), the sounds and the movements of all these people as components of this co-sounding, the few subtle sounds unraveled to the hallway from some of the apartments, and my own voice and moving as the initiator and maybe also as a "founder" of the event, to name a few. It is difficult to figure out exactly what the singing or sounding was like, out of which the event started to emerge. It or they (the sounding was not organic or solid) was composed particularly of kind of molecular relations with the resonance of the hallway and the people present during that imminent moment. The co-tone ended when everybody had come back down and a visitor of an inhabitant of that hallway came down with a noisy elevator – she got the applause.

Vocal voice (that doesn't clearly belong to the realm of speech) affects and comes to the listener on an unclear level. This level or space, which activates many senses, does not happen neither in the inside or the outside space of the listener, but is an utter state of complication and confusion. This confusion arises from the point that voice (particularly of humans) opens the perception of the body by happening in (at least) both of those (inner and outer) spaces at the same time. With its rather extending than binding dimensions it cranks the oppositions of different spatial dimensions out of their joints and really touches the body: flesh, legs, inner organs.

The composition as a register

So the *ouvre*-composition [teos(seos)] – variation appears not to be a pun after all (in English it was not this from the beginning either). Anyway the variation between them seems to open in the tension between the planes of transcendence and immanence as Deleuze and Guattari designed: the transcendence/transcendental resonates with a self-sufficient *ouvre*-identity, happening before the listener/wiever. On the level of immanence, as they say, there no longer are forms or formations but an intricacy of the network of powers, linkings, affectings and becomings.⁴⁹ On the level of immanence composition emerges

rather from a certain logic of mixture and composition: "the process of constant differentiation in the situations of acts and experiences"⁵⁰. These variations refer to the political (or aesthetic-political) levels of affectedness of/in art, and most of all new practices that can regenerate new states and levels of subjectivities which disperse the one-dimensional capitalist subjectivity. Maybe one can talk about some kind of a register, a complex, aesthetical register, which potentially enables the regeneration and qualitative breeding of new gentle gestures between people (generations, sexes etc.) against, under and across the violent ones.⁵¹

The emergent logic of a composition

A composition is an event, a composite process. The composition is a *body* as all individuals are composed of infinity of parts – the body of a human, the body of a non-human, *ouvre*-composition as a body etc.⁵². The central point with the body of vocal-bodily art is the question of conjunction: how can an individual (already a composite, "a body" herself) join another if she is not understood as a simple, consistent unity, (out of which it is possible to find, while digging, something authentic, like the authentic voice)? In what way does the event of linking and joining change if the individual is seen as a living, mutational composition of parts, that is able of becoming a co-event with an other body, compatible with her?

In the Walker Art Center version of "Songs of Ascension" Monk tried to blur the border between the audience and the *ouvre* by keeping the houselights on during the whole performance. As she said to one audience member who hesitated on the solution: "You and that world [the *ouvre*] are the same". The solution was made upon the idea that the music, the movement, the interactions between the performers and the houselights blazing over the heads of both the performers and the audience, were enough to give an effect of community among the audience, (who nonetheless seemed to sit "outside" of this, and the material produced on stage). The composition of my vocal, environmental work "It's Voicy, trying out the distance between Amorous Dialogues and non-personal relations" (2007) was based on a question of how to generate (or regenerate) movement. It was a trans-subjective project, a molecular event, of which the compositional organization happened with the logic of "a breath". The breath here means a practice of hospitality, gentleness and "feeling" the way ahead: a constant passage, becoming and change between virtual and

actual "spaces" – in between the concrete notations and the the actual happenings that happened during – and regardless of – the work, (the moving of the people – listener-wievers, passers-by – the sounds of the square of Theatre Academy Helsinki, the agora (where the work took place), the talking and of course the sound material of the work.

The affect is the body's condition at the moment of it being under the influence of another body. This affection is not just transient, but it "affects my duration, my pleasure or pain, my joy or sorrow"⁵³. This affection is either a proliferation or decrease of our power – we have the possibility to choose the idea of those bodies that generate joy in us, and "thus increase our power"⁵⁴.

Even though the vocal voice is potentially an interval unfolding to and into the listener-wievers body, and while it is possible, but not obligatory, for the listener-wiever to open herself to a certain "frequency" of acceptance, this delicate state of an active acceptance is not a truism. The listener-wiever always has the possibility to a critical reaction and to not accept or let infiltrate the potential of the voice into one's body.

Composition as an ecology of mutation

For Monk the composition stands for a question how to intertwine and distill different sensual elements together: does the movement take or give to the music, for example? The composition means thereby for her an *inner*, structural question, particularly a musical one, of the *ouvre*. What can an emerging composition mean? Not so much the actual notations, plans, harmonical structures, the transcendental tones mediated by the composer, but a certain way of being wide open in the immanent event-moment of the *ouvre* – or the composition. It means widening up the metabolism of the work also towards the "outer" elements or flows of the *ouvre*. This kind of an *ouvre*-composition is a living system. Not whatever composition or a totally mixing or intervening *ouvre*, but with a certain organizing logic. This logic cannot be only the organization of the inner logic of an artist (as when Monk talks about her work organically emerging around her own voice). Rather it might be some kind of a composition of an autopoietic machine (like that of Humberto Maturana and Fransesco Varela) and a co-poietic non self-sufficient co-production of subjectivities (which Bracha Ettinger talks about). It is not so much about the participation of the listener-wiever but mutant ways of co-poiesis, acting together in molecular ways.

Finally Monk returns to the moment: "All we actually have is a moment"⁵⁵. This immanent moment resonates with spirituality, Monk thinks. The composition, breathing in the state (or register) of emergency, resonates in each immanent event-moment, trying to inhabit the human existence of that moment. Perhaps this potential art and practice of inhabiting – ecosophy, as Guattari calls it – is one of the most necessary and important ones of art. What art might have to offer to the panic-state of the present way of life.

Viitteet

- 1 Guy Debord (2005) tiivistää että speaktaakkeli ei ole vain kokoelma kuvia, vaan kuvien välittämä ihmisten välinen keskinäinen sosiaalinen suhde (ks. tarkemmin mt, 30-31).
- 2 Ks. mm. Engberg 1998, 66, Schwarz 1996, 189, www.meredith.monk.org
- 3 Monkista ja hänen urastaan enemmän tietoa haluavan kannattaa kääntyä esimerkiksi Deborah Jowittin toimittaman kirjan "Meredith Monk" (1997) pariin. Tässä lyhyt biografia: Yli neljä vuosikymmentä kestänyt Monkin ura säveltäjänä, esiintyjänä, ohjaajana, koreografina ja elokuvantekijänä on osaltaan vaikuttanut uusien nykyperformanssin ja median kielen keksimiseen. Hänen tunnetuimpia ooppera-, musiikki- ja teatteritöitään (tässä esseessä käsiteltyjen uusimpien töiden lisäksi) ovat mm.: Mercy (Ann Hamiltonin kanssa), Atlas, The Politics of Quiet, Quarry, Education of the Girlchild ja Vessel, varhainen paikkakohtainen teos. Tunnettuja elokuvatoivia puolestaan mm. Book of Days, Ellis Island ja Lady of Late.
- 4 Ehrlich 1997, 70-71.
- 5 Tästä mm. Dolar 2006.
- 6 Orgaaninen työskentely viittaa Monkilla hänen oman äänensä koreografisoinnin ja instrumentalisoinnin prosessiin, jota pitkin hän on, kuten Robert Schwartz (1996, 189) summaa, onnistunut kutsumaan esiin koko komeuden hahmoja "iäkkäistä naisista pikkupoikiin, kirkuvista haamuista löpötteleviin eläimiin ja messuaviin pappeihin".
- 7 "Ruumiilla" en tarkoita tässä ainoastaan esimerkiksi ihmisen ruumista, lihaa, verta, kehoa, vaan ruumista *koosteena*, esimerkiksi inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä.
- 8 Ilmaisui/aistiminen viittaa ilmaisun ja vastaanoton tapahtumien samanaikaisuuteen ja erottamattomuuteen toistensa tapahtumisesta.
- 9 Deleuze, Guattari 1993, ks. mm. 168-169.
- 10 Termi on suomennettu Bracha Ettingerin (2005) termistä "art-working".
- 11 Musiikintutkija Milla Tiainen (2009) muotoilu koskien taidetyöskentelyni lähtökohtia.
- 12 Engberg 1998, 66.
- 13 Marranca 2009, 16-18.
- 14 Deleuze, Guattari 1993, 168.
- 15 Viittaan näillä tiedollisilla elementeillä myös muunlaiseen kuin kognitiivisen alueen tietoon.
- 16 Deleuze, Guattari 1993, 169, 200-201.
- 17 Shruti on intialainen suriseva soitin.
- 18 Marranca 2009, 19
- 19 www.meredithmonk.org.
- 20 Toisaalta, kuten Monk painotti, juuri Walker Art Centerin versiossa oli kattovalot päällä koko esityksen ajan ja tällä hän halusi painottaa sitä, että yleisö ja esityksen maailma ovat samaa maailmaa. (Marranca 2009, 17-35, sekä www.meredithmonk.org).
- 21 Tiainen 2009.

- 22 Avoin konsertti oli elävän elementin sisältävä, vokaalinen ja kestollinen installaatio, johon kuului myös muutamia video- sekä tekstielementtejä. Olin sommitellut tyhjäan asuinhuoneistoon viisi erilaista kaiutinta, sekä kaksi videotyötä, jotka pyörivät looppina eri huoneissa koko teoksen keston ajan (3 tuntia). Työskentelin teoksen ajan yhdessä huoneessa syntetisaattori/tietokoneen kanssa, jolta soitin ennalta äänitetyjä vokaalisia äänileikkeitä kestoaltaan 1 sekunnin ja 16 minuutin väliltä. Työskentelin näiden vokaalisten (ja visuaalisten/tekstuaalisten) rytmien, intensiteettien ja pulsaatioiden kanssa suhteessa alustavaan kompositio-notaatioon sekä kuulija-katsojien rytmieihin, liikkeisiin ja enemmän tai vähemmän yhteisesti jaettuuihin ja ”muodostettuihin” intensiteetin kerrostumiin. ”Avoin” – etuliite tarkoitti ainakin sitä, että katsoja oli vapaa tulemaan ja lähtemään kuten halusi. ANTI – Contemporary Art Festival on kansainvälinen nykyaitefestivaali.
- 23 Puhun nyt etenkin omasta kokemuksestani, koska en ollut kykeneväinen havaitsemaan ja kuulemaan kaikkea ennen tätä mahdollisesti tapahtunutta.
- 24 Alinen viittaa tässä siihen Luce Irigarayn (2004, 134) ajatukseen, jossa hän puhuu äänestä jonkinlaisena alhaalta käsin kuulijaansa (potentiaalisesti) kohottautuvana voimana.
- 25 Katso tästä Ettinger 2009, 12-13.
- 26 Vertaa esim. Heathfield 2004, Passim.
- 27 Deleuze, Guattari 2004, 266.
- 28 Tiainen 2009.
- 29 Vrt. vallalla oleva kulttuurintutkimus minän ja Toisen etiikasta.
- 30 Deleuze 1981.
- 31 Marranca 2009, 19.
- 32 Deleuze 1981.
- 33 Katso tarkemmin viite 22.
- 34 Välissä olemisesta katso Derrida 1981, 212.
- 35 ”It’s voicyn” tapahtumapaikkana toimi Teatterikorkeakoulun tori. Kolmituntinen työ oli osana kansainvälistä Live Art festivaalia.
- 36 Deleuze 2007, 212.
- 37 Mt, 219.
- 38 Marranca 2009, 30, 33.
- 39 Näistä lisää mm. Guattari 1995, 93 ja Ettinger 2009.
- 40 Marranca 2009, 34.
- 41 Engberg 1998, 66, Schwarz 1996, 189, www.meredith.monk.org
- 42 Ehrlich 1997, 70-71.
- 43 See Dolár 2006.
- 44 The expression/sensing refers to the simultaneity and inseparability of the events of expression and acceptance from each other.
- 45 Deleuze, Guattari 1993, 168.
- 46 Marranca 2009, 19
- 47 At the same time, as Monk emphasized, precisely in the Walker Art Center version, they had the houselights on during the whole performance, and with this she wanted to emphasize that the world of the audience and the world of the oeuvre, is the same world. (Marranca 2009, 17-35, sekä www.meredithmonk.org).
- 48 Tiainen 2009.
- 49 Deleuze, Guattari 2004, 266.
- 50 Tiainen 2009.
- 51 See more from Guattari 1995.
- 52 Deleuze 1981.
- 53 Deleuze 2007, 212.
- 54 Ibid, 219.
- 55 Marranca 2009, 34.

Lähteet ja kirjallisuus

- Debord, G. *Spektaakkelin yhteiskunta*, suom. T. Uschanow, Helsinki: Summa. 2005 [1967].
- Deleuze, G. Guattari, F. *Mitä filosofia on?*, suom. J. Lehto. Tampere: Oy Gaudeamus Ab. 1993 [1991].
- Deleuze, G. Guattari, F. *A Thousand Plateaus*, trans. B. Massumi. London and New York: Continuum 2004.
- Deleuze, G. *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*, suom. A. Helle, M. Hintsu ja P. Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto 2007.
- Derrida, J. *Dissemination*, trans. B. Johnson, London: The Athlone Press. 1981 [1972].
- Dolar, M. *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2006.
- Ehrlich, D. *Inside the Music*, Boston: Shambhala Publications 1997.
- Engberg, S. Curator's Introduction. *Art Performs Life*, Minneapolis: Walker Art Center. 1998.
- Ettinger, B. L. Co-poiesis. *Ephemera: Theory & Politics in Organization* 5 (X) 2005, s 703-713.
- Ettinger, B. *Yhdessätuotanto*, suom. L. Aholainen, T. Nauha, A. Virtanen, H. Fast, E. Latva, M. Sakari, K. Kontturi. Helsinki: Tutkijaliitto 2009.
- Guattari, F. *An ethico-aesthetic paradigm*, trans. P. Brains, J. Pefanis. Sydney: Power Institute. 1995 [1992].
- Heathfield, A. *Live Art and Performance*. New York: Routledge 2004.
- Irigaray, L. Before and Beyond Any Word. *Key Writings*, London: Continuum 2004.
- Jowitt, D. *Meredith Monk*, Baltimore: John Hopkins University Press 1997.
- Marranca, B. "Performance and the Spiritual Life. Meredith Monk in conversation with Bonnie Marranca" *Performing Arts Journal* vol 91 2009, New York: MIT Press Journals
- Schwarz, R. 1996. *Minimalists*, London: Phaidon Press.

Painamattomat lähteet

- Deleuze, G. *Deleuze/Spinoza*. Course Vincennes 10/03/1981, 24/03/1981. www.webdeleuze.com (vierailtu 26.3.2009)
- Meredith Monk www.meredithmonk.org (vierailtu 26.3.2009)
- Tiainen, M. 2009. Taiteellisen ja teoreettisen maisterintyöni arvostelu.

The Dance that Changes the Dancer – Notes on Anna Halprin; Life and Works

SATU PALOKANGAS

To the reader: this essay is partially based on a talk given by Halprin during the Dance as a Ritual -workshop in July 2006, my own journals from that time, discussions with Halprin's students and colleagues and several book resources named at the end.

Anna Halprin (born Ann Schuman; 1920–) began her dance studies in 1938 under the tutelage of Margaret H'Doubler, a pioneer and an advocate of holistic dance education and a founder of the first undergraduate dance degree in the world at the University of Wisconsin. Veering away from tightly codified forms of dance, Halprin's early dance education was influenced by H'Doubler's belief in the need for alive accessibility and personal meaningfulness that would enhance both the development of the person as well as the art form.¹ This holistic approach to movement was supported by Halprin's interest in the German Bauhaus movement and its ideas of cross-art collaboration and integration of art in everyday life. These aspects were to remain fundamental in both Anna Halprin's and her husband, architect Lawrence Halprin's, artistic careers.²

In 1945 the Halprins relocated to San Francisco, away from the then dominant New York dance scene, a move that certainly affected the direction of Halprin's art. This moderate isolation, and ending up in a "no-mans-land in terms of art, [while] everyone was in New York City" was when Anna began to investigate, what she herself calls, a "more organic, natural and truthful way of working with art." This also meant that she began to shed the modern dance influences and "the armour of modern dance" that "practically [...] destroyed my body". In 1955, when returning to New York to perform at a prestigious modern dance gathering, Halprin noted how all the dancers looked like imitations of the leading choreographer. "You could tell who a modern dancer had been studying with, by the way they moved. They'd become clones of that person – Hanya Holm, Martha Graham, Doris Humphrey. That didn't feel right to me.

[First off] I don't have Martha Graham's hair, that gorgeous hair, my hair just stays the same [when I move my head].³ These little idiosyncracies pertaining to an individual and which had become part of their particular technique, was an impossible (and unnecessary) task of imitation that felt very foreign to Halprin's own emerging aesthetic. She returned back to her house in Kentfield, California, where her husband created for her an outdoor dance deck on the ravines of Mount Tamalpais, surrounded by redwood and madrone trees. That deck was to become a major inspiration in her work as it "removed the usual restrictions and added elements of nature and chance, and with them, a lack of control and unpredictability."⁴

"I remember sitting on this deck and a red berry fell, and simultaneously I heard acorns fall. At the same time I heard my children giggling on the playground, and then a bird, and I said; That is a form! That is a collage, why can't [that be used] in dance? So we did a dance called *Gardens without Walls, Birds of America*. That dance was based on the format of collage, where juxtapositions created unexpected images [...] the same way nature operates."

This constant questioning and re-examination of the form and her own artistic identity, led to breaking of new ground from task-based performances and site-specific works of the 1960's to the transcendental art works of the last three decades, that included both personal healing and community building work. The 1960's was an era, when the art community in general began to reject the idea of art as precious objects and began to look around for *what already was* and how through the process of seeing, naming and pointing out – rather than producing, that could be turned into art⁵. Halprin's dance deck became a site for multidisciplinary exploration where dancers, musicians, architects, painters and poets came together to perform for invited audiences. "We called it *total theater*, everyone loved it [and] everyone had an activity to do, like carry something. We went back to ordinary, task-oriented movement. Our roles began to change. And we began to talk, [I mean] it is natural for us to talk, so what prevents us from talking while we are moving? We were also out of the theater now, why be in the box if we can be working in the city or out on the beach?"⁶ Taking the dance out from the theater and into the actual environments where people were, made the dance connect itself more directly to people's lives and their needs. "As the forms expanded, the kinds of people who participated became more diverse, which brought about profound changes in dance." And the boundaries between art and life, the performer and the audience, shifted and

expanded.⁷ Halprin has said that in the process of stripping away all pretense in the theater and engaging with the whole person – emotional, physical and spiritual – an unexpected synthesis occurred; “We began to work with real-life themes, so [...] the dances had real purpose in people’s lives. We were tapping into our personal stories, and the dances we made had transformative powers. I began to call them rituals and identified the materials that created them as myths. This was a turning point for me in terms of how I viewed dance and its potential uses.”⁸

In requiring the skill of working with emotions in her art, Halprin mentions how she had never given into the notion of polarity between the mind and the body. “If you are aware of what is going on internally, that is part of your movement experience”. Early on she resisted the mask-like faces in dance that seemed cut off from the bodily experience, claiming that movement indeed had feelings in it. Essentially these statements had her “fall off the dance tree” as she was accused of therapy and detested by the dance community. Her study with Fritz Perls, a Gestalt therapist and an actor, was something that allowed Halprin to gain tremendous insight into the emotional body. Perls’ experimental approach on staying in the *now* through role playing and acting out dreams reaffirmed Halprin’s own vision of linking theatrical and life experience⁹. Through further studies in Gestalt, Polarity and other body therapies, the links between movement and feeling became clearer. The intention was to sense the body and its structure deeply, to “hear the tone of each vertebrae”, develop the craftsmanship of the performer through knowing one’s body.¹⁰ “Just as we had discovered a total, holistic theater, we needed a well-trained holistic dancer-performer. [...] My search was for the whole person, and my criterion was the meaning in each individual’s life.”¹¹

“I remember a workshop I was teaching, and the organizer asked; Who would you like me to bring in to teach technique? But I teach technique! But that wasn’t what she was thinking. So I try not to use that term, technique, I say craftsmanship.”¹²

Halprin’s thriving question throughout most of her career has been how art can serve as a tool, to heal, to rebuild and to reconnect with ourselves, our communities and our world at large. Rachel Kaplan writes on the importance of Halprin’s work: “It is no longer sufficient to create an art that exists only in an elite space, a “virtual reality”; we must create an art that extends beyond its former venues and into the world itself, so that art can serve not only to

entertain, but to create and generate community”¹³. In this way, Halprin has shifted the image of the artist from isolated, suffering individual, back towards its perhaps more original roots, someone who takes the role as a community leader and healer, someone who will “transmit their knowledge about creativity and the life of the imagination.” Kaplan continues: “We need artists who know that creativity is a source from which we may all drink and that everyone’s participation enlarges everyone’s potential and expands everyone’s life.”¹⁴ This notion of the artist as a creative source for her community, a *re-source*, who is able and willing to tap into the deeper aspects of the human psyche and *guide* people through the maze, allowing them to gain back parts of themselves that have been denied (by themselves or the society at large), is an important aspect of Halprin’s work. She has continued to reframe practices outside of the normative, as to create art that interacts with the society. Her work with AIDS and cancer patients or the elderly, is testimony to this. The “unlikely bodies” have become the voices we most desperately need to connect with, as the cultural norm of the “accepted body” has become narrower and narrower. It is this tapping into the previously “unknown” or “forgotten” – or the reclaiming of that which has been lost, that gives such power to Halprin’s work.

Halprin tells how in the example of the AIDS piece (*Dancing with Life on the Line*, 1989) the performers had no dance experience; “... but they were much more convincing, because it was so real for them. Their motivation was so strong [and it] triggered all the natural responses ... like pressing a button, it’s there, body knows what to do. I don’t think I can teach them, I can only guide them to that discovery.”¹⁵

“The chief intention of my works [in the early part of her career] was to understand how the process of creation and performance could be used to accomplish concrete results: social change, personal growth, physical alignment, and spiritual attunement. This necessarily involved studying the relationships between audience and performers, between a person’s life issues and the performance content, between performance skills and life skills. In other words, developing an integrated life/art process.” In 1972 Halprin was struck by a cancer that left her body and life transformed. She withdrew from public performance for a decade and concentrated on internal work to regain her health using the same processes that she had created in her art. During this time the remnants of her classical, external aesthetics fell away and made space for the internal experiences of the performer. “I wanted to create dances

that would influence change. I wanted to apply what I had learned about healing myself to other people and to whole communities. [...] I had a strong interest in working with general public, with large numbers of people who were untrained in dance or any other type of performance.”¹⁶ Such was the case in the example of *Circle the Earth* that begun in 1981 as *In and On the Mountain*, a ritualistic dance response to a trailside killer who had killed several women on the local mountain. These killings had a deep impact on the communal psyche, as the place of recuperation became violated, and the mountain that is not just a visible landmark, but also a spiritual symbol in the landscape, became out of bounds as trails were closed in the fear of the killer. *In and On the Mountain* then, was a 2 day and 1 night event of dance, music, poetry and tree planting, that basically was about reclaiming the mountain. The killer was caught a few days after the performance.¹⁷

Halprin’s work slips away from easy definitions, and for that reason seems often times left in the shadows of her own students (the likes of Yvonne Rainer, Deborah Hay, Trisha Brown and Simone Forti). It is also the sheer length of her career, extending through several decades, and one in a continuous alive flux through the changes and challenges of life, that the aesthetic qualities of her work have come to defy codified forms, falling away from the hegemony of the eye into the kinesthetic and felt realms. A seeker of her own truth, she has explored and combined art and therapy in ways that have almost seemed blasphemous to some, something of a less-than-art, an easily dismissable exploration that has been placed in surroundings such as community halls or hospitals, away from the approving eyes of the art institutions.

Halprin has stated as the ultimate intention of her art to contribute towards a more creative life, to transform one’s life.¹⁸ The essence of her Life/Art Process is the feedback loop between those two entities. “As my artistic skills expand, my life experiences deepen, which then further expands my artistic expression”¹⁹. This inseparateness of me as a human and me as an artist is still a refreshing take on the role of an artist; the human skills are essentially artistic, the artistic skills are essentially human – both support the development of life itself, and are not just therapeutic, or artistic, or political actions. Here lies the potentiality of Halprin’s work; it is a kind of work that liberates us to explore without the tight bandages of a form.

Writer and activist Lucy R. Lippard wrote already in the 1980:

*Any new kind of art practice is going to have to take place at least partially outside of the art world. And hard as it is to establish oneself in the art world, less circumscribed territories are all the more wrought with peril. Out there, most artists are neither welcome nor effective, but in here is a potentially suffocating cocoon in which artists are deluded into feeling important for doing only what is expected of them. We continue to talk about "new forms" because the new has been the fertilizing fetish of the avant-garde since it detached itself from the infantry. But it may be that these new forms are only to be found buried in social energies not yet recognized as art.*²⁰

Dance as a ritual; personal account and other thoughts

I spent the summer of 2006 in California, in the San Francisco Bay Area, among the smell of the eucalyptus trees and the striking sun that cuts through the fog and heats up the day. During that time, I took a workshop with Anna Halprin, drove across the bay each morning, to Marin County where she lives, up the mountain and into the trees that surround her house and the studio, the dance deck built up on the ravines. There is so much to be said about this lady, who has certainly left a weighty mark in the American dance history, pioneering approaches to art that still today seem radical and raw, and applicable as ever. Resonances of her work can be felt in the current explorations of artists and dancers, and she still remains a source and a working visionary, in her 89th year. And then there is something to be said about those surroundings where she has worked for over half a century. Stepping onto that dance deck was not unlike stepping into Graceland, the air feels thick with historical significance. Perhaps the space itself has been imbued through time with the energies and intentions of all those who have practiced there. Perhaps being in the woods, surrounded by the cool embrace of the tall redwoods and madrones, is able to create an instant hide-away, or sanctuary, from the rest of the world. And one has to remember that this is also Halprin's home, not just another studio built in the woods. She certainly is part of the landscape here, her presence as solid as those of the surrounding trees or the top of the Mount Tamalpais that rises on the horizon. Perhaps all of that is what creates the Anna Halprin one meets; a cluster of time and place, an icon that arises from all the history that

attaches itself to her. Assistants hover around her like servants around the queen. And she is somewhat of a queen, and a healer and a clown, a resounding bridge between many worlds.

The workshop is called "Dance as a Ritual". A weeklong exploration during which we create self-portraits that become choreographical scores for movement. Blindfolded and silent walks in the woods, dancing in and around the massive burnt stumps of redwood trees. Movement rituals based on anatomical research, hips turning, arms rotating. Improvisations that encourage bypassing of the habitual patterns. Emotions long held and released. The work is able to awake not just intense joys of movement, but vivid dreams and strong emotions and the absolute knowing in oneself, that this work is meaningful through the meaning we give to it – we collectively. And thus it can change lives, or worlds and allow one to engage with creating better futures. Dance is transformative, it is essentially a ritual. And Halprin's intention, in her work and her teaching, is no less than the transformation of one's life.

Draw a self-portrait.

Looking at the drawing come up with words from it.

Dance the whole list, then choose three.

Make an "I am _____"-sentence out of them.

(I am sparkling, I am chaos, I am dropping away).

Dance each for about 2 minutes, saying the sentence aloud to encourage breath.

Move it in sequence. Have someone witness.

Reflect, share experience with partner.²¹

The workshop itself was a pilgrimage of sorts for me. Having studied dance and somatics in the San Francisco Bay Area some years earlier, it became clear where some of the lineage for that work lies. The social contexts and the participatory aspects of performance were explored by Halprin since the early 1960's. The multidisciplinary approach and the use of "lay-men" in performances were commonplace in Halprin's work very early on. This was an important notion to re-discover. As we are now renaming this approach "social choreography" and marching forward a new generation of socially conscious artists – there is nothing new in what we are doing per se. And regardless, it is not the newness that we should concern ourselves with. What was notable in working with

Halprin was that it felt as if her work had not quite received the recognition it deserves. Perhaps she was left in the shadows of her students, notably Trisha Brown, Deborah Hay and Yvonne Rainer and those of the New York scene that she left so early. Perhaps her explorations with the emotional material in movement and therapy had her "fall off the dance tree" like she herself mentioned. Perhaps the fact that she rooted herself on that mountain and stayed with it, unlike the nomads many of us have become, or what is expected of today's artist, did not give her much spotlight beyond her immediate surroundings. Perhaps these are all reasons why I chose to write about her.

And then there was this:

In that summer 2006, Al Gore's documentary "Inconvenient Truth" had also just been released. And California, as the whole United States, is an automobile country. It was the summer when I first heard the collective cry for our unsustainable ways, and the concern about the state of our world became like a sore wound. Suddenly climate change became mainstream news, not just marginal whining from the green types. It was during the workshop that I first heard a question from Halprin that was immediately to illuminate and focus my artistic work and research for these years to come (while also throwing me deeply into an artistic identity crisis): "How can we affect global warming through dance?" Yes, indeed. We can surely *address* the problems, shine light on questions – but how could dance have an actual *effect* on the melting of the ice caps, the rising of the oceans? What is the potential that dance has to act as a catalyst for change. How can dance do differently? How can my dance be an act that has an ethical resonance? How can the theme of sustainability be applied into dance?

Suddenly it became obvious that this work has layers that have been stripped away by the culture as it has been made to fit the forms of culture – if most of the dance we see in theaters has become the nutrition-diminished fast-food kind, including the types of bodies that are deemed suitable for the spectacle, then Halprin was still cooking with the flesh and bones.

As Halprin's own life story shows, movement and dance have remained the aspects through which the life is lived and the wisdom is gained. Her life and her art have nourished and expanded each other. And the practice leads the theory, which again feeds the practice. The boundaries remain porous. I feel that the deeper pulse in Halprin's work is one that keeps asking our place

in the world. Not a fixed, unyielding position of power or authority, but an interconnected one that seeks and explores new connections and possibilities. An alive placing through which we can find more meaning in who we are and what we do, exactly *because* we are connected.

“The wisdom of dance and the body contains resources that can provide us with tools for the survival of life in this planet”, Halprin wrote in 1994. “Our connection to the earth and to one another as forms of the earth is our crucial next step.”²²

Tanssi joka muuttaa tanssijaa – huomioita Anna Halprinin työstä ja elämästä

Essee kertoo tanssitaiteilija Anna Halprinin (1920–) tutkimuksesta tanssin, rituaalin ja yhteisötaiteen maastossa sekä niistä tekijöistä jotka ovat hänen taidettaan johdatelleet eteenpäin. 1960-luvun monitaiteelliset hankkeet ja paikkalähtöiset teokset avasivat tanssia kohti uusia yleisöjä ja muotoja. 1970-luvulla sairastuttuaan syöpään, Halprinin taide sai henkilökohtaisia sävyjä hänen etsiessään tapoja ja työkaluja käyttää liikettä osana paranemisprosessia. Näistä työkaluista syntyi useita teoksia AIDS- ja syöpäpotilaiden, sekä vanhusten kanssa 1980 ja 90-luvuilla. Halprinin työt tuntuvat usein jääneen hänen oppilaittensa (mm. Yvonne Rainer, Trisha Brown) jalkoihin, ehkäpä juuri siksi etteivät ne mahdu välttämättä tanssin tyypillisten muotojen sisään, vaan valuvat kohti rituaaleja tai terapiaa tai ovat poliittisesti kantaaottavia. Halprin itse ei näe tässä mitään ristiriitaa, vaan kokee taiteen ja elämän ravitsevan ja laajentavan toistensa muotoja – eikä sulkevan toisiaan pois. Halprinin työskentely avaakin yhä kiinnostavia ajatuksia siitä mikä on taiteilijan tehtävä yhteiskunnassa, ja kuinka taide saattaa avata uutta tietoa.

Esseen lopuksi kerron Halprinin opettamasta ”Tanssi rituaalina”-työpajasta, johon osallistuin heinäkuussa 2006, sekä niistä impulsseista ja ajatuksista joita tapaaminen minussa herätti.

Pääasiallisesti essee perustuu Halprinin pitämään luentoon ja haastatteluun työpajan aikana, sekä omiin päiväkirjamerkintöihini ja käymiini keskusteluihin Halprinin oppilaiden ja kollegoiden kanssa.

Notes

- 1 Halprin 1995, p.4–6
- 2 Ibid. p.7
- 3 Workshop notes, Dance as a Ritual, July 2006
- 4 Halprin 1995, p.10–11
- 5 Lacy 1995 p.126
- 6 Workshop notes, Dance as a Ritual, July 2006
- 7 Halprin 1995, p xi
- 8 Ibid. p xii
- 9 Ibid p.112
- 10 Workshop notes, Dance as a Ritual, 2006
- 11 Halprin 1995, p xi
- 12 Workshop notes, Dance as a Ritual, 2006

- 13 Halprin 1995, p.187
- 14 Ibid.
- 15 Workshop notes, *Dance as a Ritual*, 2006
- 16 Halprin 1995, p.228,
- 17 Halprin 1995, p.20
- 18 Workshop notes, *Dance as a Ritual* 2006
- 19 Ibid.
- 20 Lippard, Lucy "Hot Potatoes: Art and Politics in 1980", Block no 4. 1981, quoted in
Lippard, Lucy, "Looking Around: Where We Are, Where We Could Be", in Lacy, S. 1995, p 121.
- 21 Ibid.
- 22 Halprin 1995, p. xii

Resources

- Halprin, Anna, ed. Rachel Kaplan: *Moving Toward Life, Five Decades of Transformational Dance*
Wesleyan University Press, 1995
- Halprin, Anna, *Returning to Health with Dance, Movement and Imagery*, Life Rhythm, 2000
- Lacy, Suzanne (ed.), *Mapping The Terrain, New Genre Public Art*, Bay Press, 1995
- Workshop notes, *Dance as Ritual*, July 2006

Esiintyjä, tila, yleisö – John Cagen ja Alvin Lucierin herättämiä ajatuksia

MARKO ALASTALO

John Cage: 4'33'' (1952)

Question: Then what is the purpose of this "experimental" music?

*Answer: No purpose. Sounds.*¹

Olen ollut John Cagen fani siitä lähtien kun luin joskus teini-ikäisenä hänen sävellyksestään 4'33''. Tosin teini-ikäisenä kyseistä teosta kohtaan tuntemani innostus ei ollut järin syvällistä. Se oli mielestäni lähinnä hyvä vitsi: neljän minuutin ja kolmenkymmenenkolmen sekunnin pituinen tauko, siinä koko teos! Kuvittelin tyytyväisenä, kuinka sen kantaesitys oli närkästyttänyt tärkeilevää konserttiyleisöä.

Sittemmin, eläessäni musiikinopiskelijan elämää, länsimaisen taidemusiikin historian luennoilla käsiteltiin "amerikkalaista eksperimentalisimia", ja jouduin tekemisiin John Cagen kanssa uudestaan. Huomasin, että 4'33'':n hienovaraisen provokatiivisuuden lisäksi minua kiinnosti sen käsitteellisyys: kyky asettaa kyseenalaiseksi, mitä musiikki loppujen lopuksi on. Riittääkö kuulijan väliaikainen herkistyminen ympäristönsä satunnaisille äänille tekemään kyseisistä äänistä musiikkia? Jonkin määritelmän mukaan musiikki on organisoitua ääntä. Jos näin on, ja jos hyväksymme, että 4'33'' on musiikkia (ainakin länsimaisen taidemusiikin historiassa se tuntuu olevan kanonisoitunut musiikkiteokseksi, ihme kyllä), kuka organisoii satunnaiset ympäristön äänet teoksessa 4'33''? John Cage ei sitä ainakaan tee, vaikka äänten organisointi onkin perinteisesti mielletty ennen kaikkea säveltäjän tehtäväksi. Cagen ainoa panos äänten organisoijana on teoksen jakaminen kolmeen osaan; osien kestoja hän ei kuitenkaan määrittele, eikä myöskään keinoa, millä osat esityksessä rajataan – joten teoksen kulloinenkin tulkitsija voi halutessaan myös jättää ne rajaamatta.² Tässä tapauksessa säveltäjää enemmän ääniä organisoikin esittäjä³, koska hän määrittelee teoksen mittasuhteet ja keston⁴ sekä

esityspaikan. Esityksen aikana kuultavia satunnaisia ääniä, niiden rytmistä, dynaamista tai semanttista suhdetta toisiinsa, tai noista suhteista hahmottuvia kokonaisuuksia ei 4'33'' :n esiintyjäkään pysty organisoimaan. Kuka sitten pystyy? Joku jumalako?

Oikea vastaus on tietysti: kuulija. Nykyäänhän kaikki jo tietävät, että taideteos syntyy viime kädessä katsojan/kuulijan päässä. Voidaan olettaa, että herkistyessään ympäristönsä äänille kuulija itse yhdistelee niitä mielekkäiksi kokonaisuuksiksi. Koska kukin kuulija rakentaa äänistä oman ainutlaatuisen kokonaisuutensa, 4'33'' on paitsi paikka- ja tilannesidonnainen, myös kuulijasidonnainen musiikkiteos. Mutta se ei ole pelkästään musiikkiteos. Institutionaalisen konserttirituaalin dekonstruktiona se on mitä suurimmassa määrin myös yhteisöllinen performanssi, jonka osallistujat, olivatpa he paikalla ”esiintyjän” tai ”yleisön” ominaisuudessa, tulevat tietoiseksi paitsi ympäristön äänistä, myös ympäristöstään ylipäänsä – ennen kaikkia samassa tilassa olevista ihmisistä ja heidän käyttäytymisestään konventionaalisen tilanteen konventioiden rikkoutuessa. Ympäristönsä lisäksi he tulevat tietoiseksi myös itsestään ja omasta suhteestaan siihen. Näin 4'33'' toimii kuten minkä tahansa taideteoksen kuuluukin: auttaa ihmistä kohtaamaan viime kädessä itsensä.

Nyt alammekin lähestyä nykyhetkeä Cage-suhteeni historian kuvauksessa. 4'33'' on minulle edelleenkin yksi viime vuosisadan tärkeimmistä musiikkiteoksista. Tällä hetkellä olen erityisen innostunut tavasta, jolla sen äänten organisoitumisen prosessi tulee suoraan esille soivassa lopputuloksessa. Taiteessa on jo pitkään ollut havaittavissa painopisteen siirtymiä tuotteesta prosessiin. Musiikissa se on ollut harvinaisempaa. Säveltäjät ovat kyllä käyttäneet toinen toistaan mielenkiintoisempia menetelmiä, joilla he ovat organisoineet ääniä musiikiksi, mutta yleensä nämä prosessit ovat kuultavissa valmiissa teoksessa vain vaivoin, jos ollenkaan. Sen sijaan 4'33'' on teos, jonka organisoituminen musiikiksi on paitsi reaaliaikaista – organisoituminen ja soivan lopputuloksen kuuleminen tapahtuvat samanaikaisesti – myös täysin kirkasta ja selkeää, kenen tahansa kuulijan havaittavissa. Itse asiassa äänten organisoitumisen prosessi on soiva lopputulos; ne ovat tässä teoksessa sama asia.

Joudun tässä vaiheessa perumaan aikaisemmin esittämäni väitteen, jonka mukaan teoksessa 4'33'' John Cage ei osallistuisi juuri lainkaan äänten organisoimiseen musiikiksi. Sillä tosiasiaa hän kyllä organisoii; organisointi on vain toisentyypistä kuin musiikissa yleensä. Cage ei pakota ääniä muotoon,

ei aseta niitä tiettyyn järjestykseen eikä lyö lukkoon niiden kestoja ja sävelta-
soja. Sen sijaan hänen tapansa organisoida vastaa generatiivisen taiteen läh-
tökohtia: taiteilija määrittelee säännöt, joiden mukaisesti tai puitteissa teos
rakentuu ja saa ilmiänsä.

Alvin Lucier: ”I am sitting in a room” (1970)

*”I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recor-
ding the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the
room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce
themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception
of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant
frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so
much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth
out any irregularities my speech might have.”⁵*

Näen Alvin Lucierin ääniteoksen ”I am sitting in a room” jossain mielessä Ca-
gen 4’33” :n sukulaisteoksena. Siinäkin huomio kiinnittyy ympäristön ääniin,
mutta toisella tavoin kuin 4’33” :ssa. Teoksessa hyödynnetään kahta ääninauhaa.
Niille äänitetään vuorotellen yllä olevaa tekstiä, jonka Lucier on kirjannut myös
teoksen tapahtumapartituuriin (tosin hänen mukaansa minkä tahansa muun-
kin tekstin käyttö on sallittua). Ensin alkuperäinen puhe äänitetään nauhalle
1. Nauhoite toistetaan, ja se äänitetään samalla nauhalle 2. Nauhoitteen kopio
toistetaan ja äänitetään nauhalle 1. Tämä kopion kopio toistetaan ja äänitetään
nauhalle 2. Tätä uusien kopioiden uudelleen nauhoittamista jatketaan. Uusien
kopiosukupolvien myötä nauhoitettu puhe muuttuu yhä epäselvemmäksi, kun
äänityksessä käytetyn huoneen resonanssitaajuudet (ja mahdolliset äänitys-
laitteiston aiheuttamat häiriöt) vahvistuvat kopioitaessa. Lopulta tekstin ym-
märtäminen käy mahdottomaksi.

Tuomalla totutusta poikkeavalla tavalla aistittavaksi huoneen luontaisen
resonanssin, ts. sen akustiset ominaisuudet, Lucier tutkii alkuperäisen pu-
hujan ja äänityslaitteiston suhdetta tilaan, johon puhuja ja laitteisto ovat si-
joittuneet. Samalla hän muuttaa tilan musiikiksi, tai tarkemmin sanoen siir-
tää vähä vähältä huomion esiintyjästä äänten organisoijana kohti tilaa äänten
organisoijana. Edellä mainitussa ehdotelmassaan nauhoitettavaksi tekstiksi
Lucier kirjoittaa, että puheen häivyttäminen toistuvien äänitysten avulla ei

ole niinkään resonanssi-ilmion demonstroimista, vaan puheen epäsäännöllisyyksien silottamista. Tällä hän viittaa omaan puhevikaansa, änkytykseen.⁶ Puheen häivyttämisen myötä katoavat myös esiintyjän puhevirheet, samoin kuin hänen äänensä kaikki muutkin persoonalliset piirteet. Esiintyjän persoona katoaa ympäristön kohinaan.

Aivan kuten Cagen 4'33", Lucierin "I am sitting in a room" on musiikkiteos, jossa äänten organisoitumisen prosessi on yhtä kuin teoksen soiva lopputulos. Myös säveltäjän rooli sääntöjen laatijana ja puitteiden luojana on molemmissa teoksissa samankaltainen, vaikka jälkimmäisen teoksen säännöt ovatkin astetta mutkikkaammat. Sisällölliset painotukset ovat kuitenkin erilaisia. 4'33" on nähtävissä käsitteellisenä ja yhteisöllisenä dekonstruktiona, kun taas "I am sitting in a room" herättää kysymyksiä virtuaalisesta tilasta ja simulaatiosta. Mikä on kopion suhde alkuperäiseen? Jos tilassa olevaa ääntä nauhoitetaan, ovatko ääninauhalla kuultavat äänet uuden, virtuaalisen tilan ääniä? Syntyykö usean äänityksen myötä useita sisäkkäisiä virtuaalisia tiloja? Entä muuttuuko kuulijan paikka ja suhde virtuaalisiin tiloihin ja "alkuperäiseen" tilaan kopiokerrostumien lisääntyessä? Onko kussakin virtuaalisessa tilassa myös omat virtuaaliset esiintyjänsä ja kuulijansa, jotka kerrostuvat ja menevät sisäkkäin?

Alvin Lucier: Music for Solo Performer (1965)

Place an EEG scalp electrode on each hemisphere of the occipital, frontal, or other appropriate region of the performer's head. Attach a reference electrode to an ear, finger, or other location suitable for cutting down electrical noise. Route the signal through an appropriate amplifier and mixer to any number of amplifiers and loudspeakers directly coupled to percussion instruments, including large gongs, cymbals, timpani, metal ashcans, cardboard boxes, bass and snare drums (small loudspeakers face down on them), and to switches, sensitive to alpha, which activate one or more tape recorders upon which are stored prerecorded, sped-up alpha.⁷

Alvin Lucier on minulle suhteellisen uusi tuttavuus. Tutustuin hänen musiikkiinsa vasta pari vuotta sitten ryhdyttyäni suunnittelemaan projektia, jossa pyritään muuntamaan aivosähköimpulsseja musiikiksi. Aloitettuani projektiin liittyvän taustatyön törmäsin Lucieriin saman tien, olihan hän ensimmäinen aivoaaltoja äänten tuottamiseen käyttänyt säveltäjä.

Teoksessaan *Music for Solo Performer* Alvin Lucier käyttää äänten tuottamiseen esiintyjän⁸ alfa-aaltoja. Ne tulevat esille EEG-mittauksessa, kun henkilö, jonka aivosähköä mitataan, on rentoutuneessa tilassa silmät suljettuina, vailla visuaalisia ärsykeitä. Alfa-aallot ovat niin matalataajuista värähtelyä, ettei ihmiskorva pysty kuulemaan niitä. Voimakkaasti vahvistettuna ja sopivien kaiuttimien avulla suunnattuna alfa-aaltojen energia on kuitenkin riittävän voimakas aiheuttamaan värähtelyä erilaisissa lyömäsoittimissa – toisin sanoen kuultavissa olevaa ääntä.

Siinä missä John Cagen 4'33'' herättää kysymyksiä musiikin olemuksesta, monet Alvin Lucierin teokset tutkivat ääntä – niin myös *Music for Solo Performer*. Onko ääni olemassa, vaikka värähtelyä ei esimerkiksi alfa-aaltojen tapauksessa voi kuulla? Vai muuttuvatko välittäjäaineen tiheytemät ja harvennutumat ääniksi vasta sitten kun ne muunnetaan ihmisen kuuloalueelle sopivaan taajuuteen, vaikkapa ohjaamalla alfa-aaltojen energia erilaisiin lyömäsoittimiin? Teoksen organisoituminen perustuu pitkälti juuri erilaisiin energian metamorfooseihin.

Kaiken alfa-aaltoilun ja lyömäsoitinrytminän keskiössä on kuitenkin esiintyjä, jota ilman esityksessä ei tapahtuisi mitään. Esiintyjäksi ja liikkeelle panevaksi voimaksi hän on kuitenkin varsin passiivinen. Itse asiassa, mitä passiivisempi esiintyjä, mitä rauhallisempi ja rentoutuneempi, sitä enemmän esityksessä tapahtuu: aktiivisen, jännittyneen esiintyjän aivot eivät tuota alfa-aaltoja. Samoin kuin edellä kuvaamassani Lucierin teoksessa ”I am sitting in a room”, tässäkin teoksessa pyrkimyksenä on esiintyjän häivyttäminen tai sulauttaminen ympäristöönsä. Tässä tapauksessa esiintyjä häivyttää itsensä mentaalisella tasolla, sanoutuu irti esitystilanteen kuumottavuudesta ja vuorovaikutteisuudesta, tulee tavallaan ei-läsnäolevaksi – ja juuri silloin esiintyjää ympäröivä ääniavaruus aktivoituu. Energian metamorfoosi toteutuu teoksessa siis myös tällä tasolla: esiintyjän passiivinen energia muuntuu ympäristön aktiiviseksi energiaksi.

Marko Alastalo?

*Mitä jää jäljelle, kun tanssilavasta poistetaan kesä, viina ja humppa? Eipä paljon muuta kuin kiusaantuneet ihmiset, jotka eivät kykene kohtaamaan toisiaan.*⁹

Mikä saa minut innostumaan näistä esitystaiteen historian mittapuiden mukaan ikivanhoista teoksista ja niiden tekijöistä? Ehkä se, että olen tunnistanut omassa tekemisessäni jotain samankaltaista, kuten myös taustassani. Sekä John Cage että Alvin Lucier saivat perinteisen länsimaisen taidemusiikin traditioon nojaavan musiikkikoulutuksen, ennen kuin päätyivät toisenlaiselle tielle etsiessään omaa taiteellista ilmaisuaan. (Lucierin sanoin: "I had no good reason to write one note after another."¹⁰) Cage nähdäänkin yleisesti sekä musiikin että esitystaiteen historian keskeisenä vaikuttajana; sen sijaan Alvin Lucierista ei Sibelius-Akatemiassa puhuttu jostain syystä lainkaan. Mitä taas minuun tulee, musiikkikoulutus ja taipumus musiikilliseen ajatteluun vaikuttaa epäilemättä tekemiseeni monin tavoin. Mutta tarkkaan ottaen miten? Siihen kysymykseen on tietysti mahdotonta vastata tyhjentävästi. Ehkä kuitenkin jonkinlaista osviittaa voi saada etsimällä yhtäläisyyksiä edellä mainittujen teosten ja oman ajatteluni välillä.

Esityksen käsite on monimutkainen, mutta tarkastelun helpottamiseksi kaikkea voi yksinkertaistaa. Yhden suosimani rautalankamallin mukaan esitys on systeemi, johon kuuluu aina A: yksi tai useampi esiintyjä, B: tila jossa esitys tapahtuu sekä C: yleisö. Perinteisesti huomio on fokusoitunut esiintyjään. Cage ja Lucier häivyttivät teoksissaan esiintyjän ja siirsivät huomiopistettä ympäröivään tilaan sekä erityisesti Cagen tapauksessa myös yleisöön. Yleisö on viime aikoina ollut myös minun ensisijaisen kiinnostukseni kohteena. Huomion kääntämistä yleisöön on esitystaiteen historiassa tehty paljon, mutta minun tapauksessani tämä kiinnostus on kasvanut nimenomaan Cagen (ja myöhemmin Lucierinkin) zeniläisen minuudettomuuden, vapauden ja sattuman estetiikan innoittamana. Kiinnostukseni yleisöä kohtaan ei siis ole manipulatiivista – en esimerkiksi käytä aikaani pohtimalla, miten saisin yleisön ajattelemaan, tuntemaan tai reagoimaan tietyllä tavalla. Noista asioista jätän mieluummin vastuun yleisölle, jolle se kuuluukin, koska jokainen on viime kädessä itse vastuussa omista ajatuksistaan, tunteistaan ja reaktioistaan. Ennen kaikkea minua kiinnostaa luoda välineet ja puitteet, jotka antavat yleisölle mahdollisuuden oman esityskokemuksensa rakentamiseen. Siksi esimerkiksi omassa aivomusiikkiprojektissani musiikki synnytetään katsojan aivosähköstä, ei esiintyjän. Kun Lucier teoksessaan *Music for Solo Performer* määrittelee säännöt, jonka puitteissa teos toteutuu, minä pyrin määrittelemään projektissani säännöt, joiden puitteissa katsoja rakentaa teoksen. Silti se on minun teokseni yhtä lailla kuin 4'33'' on John Cagen teos.

Taiteen yhteydessä puhutaan usein rehellisyydestä ja totuudellisuudesta, vaikka esimerkiksi fiktiivinen illuusioteatteri on alusta loppuun, jos nyt ei silkkaa valhetta, niin ainakin tarkoitushakuisten kiertoilmaisujen kokoelma. Tarkoituksena voi hyvinkin joskus olla, että niiden avulla kerrottaisiin tai väitettäisiin todellisuudesta jotain oleellista. Mutta kieltämättä toisinaan tulee mieleen, että kirkastuuko se todellisuus muka paremmin metaforia käyttämällä tai tarinoita sepittämällä.

Pidän Cagen ja Lucierin teosten rehellisyydestä: ne eivät verhoile tai kiertele, vaan kaikki on nähtävissä ja kuultavissa. Komposition rakentumisen prosessia ei pyritä peittelemään, vaan se tuodaan esille sellaisenaan jopa niin, että rakentuminen ja sen lainalaisuudet ovat esityksen keskeisin elementti. Kaikki muut esityksen tapahtumat ovat vain rakentumisprosessin sivutuotetta. Tämänkin voi joku tietysti nähdä metaforana; mikäänhän ei estä katsojaa rakentamasta esityksen aineksista itselleen tärkeitä merkityksiä. Oleellista kuitenkin on, että kuka tahansa katsoja pystyy hahmottamaan esityksen läpikotaisin. Tämä poistaa esityksestä manipuloinnin mahdollisuuden.

Vaikka manipulatiiviset esitykset voivat olla kiinnostavia, hauskoja, mukaansatempaavia, kokemuksellisia ja vaikka mitä (nautin niistä itsekkin), väitän että sellaiset ovat nykyään tarpeettomia. Sen sijaan informaatioyhteiskunnassa elävien ihmisten haasteena on oppia sanoutumaan irti siitä manipulaatiopommituksesta, jonka kohteeksi he päivittäin joutuvat. Tältä sektorilta voidaan etsiä myös vastausta kysymykseen taiteilijan vastuusta. Jos oletetaan, että taiteilijat ovat eettisesti toimivia informaatiotyöntekijöitä, heidän tärkein velvollisuutensa on auttaa yleisöään tiedostamaan paremmin, miten jokainen rakentaa itse omat kokemuksensa.

Performer, Space, Audience — Thoughts inspired by John Cage and Alvin Lucier

John Cage: 4'33" (1952)

Music is organized sound. But organized by whom? And how?

Alvin Lucier: *"I am sitting in a room"* (1970)

Layers of virtual sounds, made by layers of virtual performers in layers of virtual spaces, and listened to by layers of virtual audiences in layers of other virtual spaces.

Alvin Lucier: *Music for Solo Performer* (1965)

Metamorphosis of energy. From silence to loudness. From passivity to activity.
Brainwave music!

Marko Alastalo?

People don't need to be manipulated. Art doesn't need to be manipulative.

Viitteet

- 1 Cage 1995, 17
- 2 Nyman 1999, 3
- 3 Tai esittäjät; esiintyjien määrä on vapaa (Nyman 1999, 3)
- 4 Teoksen nimi 4'33" viittaa vuonna 1952 tapahtuneen ensiesityksen kestoan, joksi mitattiin 4 minuuttia 33 sekuntia. Cage antaa kuitenkin esiintyjälle vapaat kädet esityksen ja sen osien keston suhteen. (Nyman 1999, 3)
- 5 Alvin Lucierin kirjallisesta partituurista (Lucier 1995, 322)
- 6 Nyman 1999, 109
- 7 Alvin Lucierin kirjallisesta partituurista. (Lucier 1995, 300)
- 8 Ensiesityksessä 1965 esiintyjänä oli Lucier itse; John Cage toimi hänen assistenttinaan. (Lucier 1995, 30)
- 9 Alastalo 2007
- 10 Alvin Lucierin haastattelusta 1981; haastattelijana William Duckworth (Lucier 1995, 30)

Painetut lähteet

Cage, John 1955. *Experimental Music: Doctrine*. Teoksesta Cage, John 1961. *Silence*. Middletown CT
Lucier, Alvin 1995. *Reflections. Interviews, Scores, Writings*. Edition MusicTexte.
Nyman, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press.

Painamaton lähde

Alastalo, Marko 2007. *Esitysanalyysi omasta performansista Tanssilava – psykososiologinen dekonstruktio*.

Art as life practice – Conversations on the works of Linda M. Montano

KRISTINA JUNTILA

It is summer 2008 and I am living in "Kajalakoti", an old folks' home in Perteli, Finland, for three weeks as an art project.

I arrived at Kajalakoti ten minutes after 2 pm on Sunday. At this moment of stepping into an unknown project I feel more distant to it and unsure of it than when I was planning it, so while I am explaining to others the project I get surprised and also comforted that they seem to understand what I am talking about. I love planning, but we understand something by approaching it. This is an approach. The doors are always locked here. I lock myself in.¹

Kristina: I am about to write an essay about the performance artist Linda M. Montano. Montano is interested in the connection between life and art and has, for many years, framed her life by means of different endurance performances. By living for three weeks in the old folks' home, I made my first public endurance performance. Although I have emphasised process while creating many of my earlier performances, it is new for me to frame my own life and call it art. What do these kinds of performances teach us about art? Or about life? Is it possible to erase the borders between life and art, and if so, are we then left with merely life or merely art? Do I even wish to erase the borders between life and art? What is the connection between life and art? How can the works of Montano interact with my own work and teach me about the borders between life and art? Tell me some more about Linda M. Montano.²

Linda M: Montano (born 1942) is trained as a sculptor, but has worked primarily as a performance artist. She grew up in a Catholic family in upstate New York and was herself strongly connected to religion as a child. She was a Catholic nun for two years; later she became interested in yoga and eastern

religion, which today she combines with her Catholic faith. In her art she explores the relationship between art and life through life-transforming ceremonies. Her task, until she dies, is that everything she does should be art, from walking and shopping to holding children. She is aiming to be attentive in all situations, and by framing her life as art, she says she can get closer to this attentiveness.

She is most famous for her endurance performances, among them being handcuffed to Tom Marioni for three days in 1973, being tied by a rope to Tehing Hsieh for a year in 1983/84, and *14 Years of Living Art* based on the seven chakras, from 1984-98. Starting in 1998 and still going on today, is *Blood Family Art* and *Dad Art*, which involves caring for her sick father. Montano has also held workshops, taught performance art at universities, founded the Life/Art institute, and has written about performance art. She has published three books: *Art in Everyday Life* (1981), *Performance Artists Talking in the Eighties* (2000) and *Letters from Linda M. Montano* (2005).

It takes time to feel at home and my way of approaching new places is to clean and move furniture. The furniture in my room was quite heavy, but at least I have the strength to move it. I am used to making new places my home, probably much more so than the other older people that live here, as I have moved and traveled many many times the last fifteen years of my life. In this place also everything has its place. In this place it is easy to figure out what belongs where as it is regulated, but to let it be a part of my natural life might be more difficult.

SLEEPING. IN THE MIDDLE OF THE DAY.

I don't have pyjamas like the other inhabitants have and I don't have a worker uniform, but I have a sign which says "Taiteilija Kristina" (Artist Kristina). I like the humour in it and I am grateful that the others are helpful and kind. Because moving into an old folks' home is in many ways a lonely process.

Kristina: The idea of art as a separate function from life is a recent phenomenon in art history. This separation has then been challenged by many avant-garde artists in the twentieth century. The integration of life with art,

as an anti-institutional project has been in focus for many artists, among them Montano.

Living art can be understood in at least two ways. One is that you *make art into life* and the other one is to *make your life become art*. These different notions have a wide range of artistic and practical possibilities and theories today, with no clear borders. However, if I were to make a clear and maybe clumsy distinction between the two, I would argue that to *make art into life* focuses on the life or body of the spectator, while to *make your life become art* focuses on the life or body of the artist or the performer.

In *Relational Aesthetics*, Nicholas Bourriaud writes about art works that are about human interactions in a social context. The works are usually constructed situations where the spectators experience interactions in new ways. The art is constructed like life itself, through ways of living and models of action, which the spectator can experience for a certain period of time. This can be an example of *making art into life*.³

The other way, *making your life become art*, I would maybe link to certain traditions within body art, where the body or life of the artist is transformed into art through various restrictions. The artist herself is living the experience and her body becomes a vehicle for the meaning of the artwork.⁴ I see Montano as a representative of this, as she goes as far as framing every moment of her life as art through various projects where she restricts her own life. Even caring for her dying 89-year-old father is framed as art. What does this mean in practice?

Linda M: *Dad Art* is an endurance performance which involves Montano living with her father and being responsible for his well being. By calling what she does for him "art," the art is born. She buys groceries, negotiates with the doctor, arranges all practical things and cares for his well being in all ways. After a lifetime of making public art, she has returned home and now does art which is not seen by the public. Montano herself claims that her former projects have prepared her for this performance, which, because of its intimate and personal character, is very challenging. Although the actual caring is the art, she is also shooting video, writing and making performances about this performance. Despite producing these concrete works, she is true to her ideal of always going for the process. She uses her art to explore everyday conventions, rather than show her knowledge.

Kristina: I guess that life in some way or another always prepares us for what will come, but what is the difference between Montano caring for her father and other people caring for someone?

Linda M: There might not be a difference when it comes to what concrete acts she does. She is caring for her father and does what is needed for that. By doing these acts as an artwork she aims for a certain awareness. The awareness might point to the achieving of a presence or it might have a self-development aspect involved. In whatever way they draw attention to these acts. By bringing these everyday acts into the art world, she recognizes and articulates matters that these acts concern. She makes us think about our relationship to the dying.

What do we actually need in life? In the institution we get what we need. The workers give it to us, food, medicine, clean false teeth and the hat to protect from the sun. It is like keeping track of sixty children or spending time in a long school camp. Where there is place for even unexpected love stories. Is this a place where it is allowed to fall in love? What do we actually need in life?

Today was the opening of the whole Hiidentie art-happening. A whole bunch of people came to Kajalakoti because I have chosen to walk around with a sign that says "artist" for a few weeks among old people. It raises the question of what is my role at Kajalakoti and as a whole what is the role of the artist?

Am I there to make life easier for the old people? Am I there to entertain? Am I there to know better how life should be lived? Am I there to be a good girl? Am I there because I didn't get a real job at an institution?

Kristina: Me living in an old folks' home and *Dad Art* are different works, but it is interesting to see similarities. My living in an old folks' home could become art because it was part of a bigger art project, which had the support of artistic institutions. Both projects take up the issue of how, in our everyday actions, we relate to those that are dying. In both performances the everyday was emphasised instead of flashy performances. By facing her own father's death and

actually taking responsibility for caring for him, Montano goes much further on a personal level. Still, both projects are about the performance artist facing life and meeting one person at a time. It is the living body that faces the world in flesh. You feel the living performance in your body.

Linda M: Montano has been working with death for a long time. In the article *Death in the Art and Life of Linda M. Montano*, Montano gives advice on how to prepare for one's own death. Montano uses art as a way of preparing for the life ahead and at the same time is obsessed by death. After her ex-husband died she made performances to heal and to come to terms with something that was difficult for her, and now she is making art out of caring for her dying 89-year-old father.

Kristina: "Learning to live should mean learning to die, learning to take into account, so as to accept, absolute mortality. That has been the old philosophical injunction since Plato: to philosophise is to learn to die."⁵

While Derrida says that to philosophise is to learn to die, Montano makes art as a way to learn to die. According to Peggy Phelan, performance art is the art of disappearance⁶, and so it might be the ultimate art for preparing for death.

JUST HANGING AROUND.

Seems like the time before bedtime is more restless than mornings. The hallway has already been walked several times and the painkiller has stopped working. You are searching for your room and still the room that you are told is yours, is not your home. You feel jealousy towards those that had a better day. The joy of always having people around to talk to, turns into bragging. Clapping hands and searching for your room while children's TV is showing a purple dance. Kids and old people don't always do like they are told to. Why would they?

JUST HANGING AROUND.

During the nightshift the sounds are sharper. The body has a chance to rest. For the bodies that don't want to rest, sleeping pills might help. The 10 pm routine check is on its way. Dreaming of places I feel free or running as fast

as can be. The TV is still on, but this time there is dramatic music and empty wooden houses. Also death is part of a routine. Why wouldn't it be?

JUST HANGING AROUND.

Linda M: Some life/art scenarios from Montano's life:

- * If she were not working at a job, she would make a performance about working
- * Renovated a house and called it an Art/Life institute
- * Mourned the death of her ex-husband for two years as art
- * Developed different personae, calling it creative schizophrenia
- * Made her home into a museum
- * Lived in a gallery
- * Was sealed in a room for five days
- * Asked the audience to sleep in the same room with her for a night
- * Lived blindfolded for a week
- * Lived for a year tied by a rope to Taching Hsieh

Kristina: In the book *The Practice of Everyday Life*, de Certeau talks about the spaces of our everyday lives and how the way we behave and move in these spaces is governed by the authority of the place. De Certeau describes tactics by which an ordinary person can reclaim autonomy from the all-pervasive forces of commerce, politics, and culture. Through acting in his or her own creative way against the conventions, the individual can protest in his or her own way. When Montano frames her life in unexpected ways, she also protests against expected routines. Being tied to another person for a year sounds like an extreme tactic for breaking habits – it might affect people around them in a negative way. Why did they do it?

Linda M: Doing a piece that affects your life always brings in dualities. The rules of the piece were that they would be tied with an eight foot rope for one year and were not allowed to touch each other. This was the fourth performance in a series of one year performances, *Art/Life: One Year Performance*, for Hsieh. His performances connect art and life, and when Montano heard about these performances she contacted him. They both felt that collaboration would be fruitful, and half a year later Montano joined Hsieh in his fourth *One Year Per-*

formance. Even though they did the piece together they had different reasons for doing it. The fact that two individuals are tied to each other for individual reasons, is of course an important theme in the piece. 'Intention is everything', Montano says. How our works will affect us and others can not be known to us before they are done.

Hsieh makes his performances about struggles in life, and this piece was particularly about the problems we have with communication and the play of power between people who are in some way or another bound together. For Montano this piece was another way of training consciousness, about being attentive and breaking habitual patterns. At the same time it concerns realities in life and how you can become more comfortable with the negative. It is a way to prepare for daily life. "I do hard work in case life gets hard."

Waking up. Clothes. Lifting. Cleaning. Moving. Sauna. Feeding. Picking up dropped hats. Changing. Toilet. Keeping track of medicines. Brushing teeth. Reporting.

Among the activities mentioned above, I have only picked up a dropped hat today. Apart from living the daily life, I spend time together with one and one person. How do I avoid it to feel forced? How do I listen? What do we do? It all depends. Being together is a process, just like this project, and processes can also be hard.

Kristina: Montano is putting herself in new situations in order to practice life; she is using herself as an object in her own life by staging everything she does as art. There are many performance artists that use autobiographical material and their body in their work. A complex relationship between the performance and the subject using herself as an object in the performance touches as far as I can see the core of performance art. In Montano's case this relationship is intensified as her performances are so long and there are no borders between her own life and her art. *14 Years of Living Art* is a long time for a performance; tell me some more about it.

Linda M: During the time Montano was tied to Hsieh, she planned her *7 years of Living Art*. She wanted to include in her own discipline things that she would

like to do anyway, but would not do without a given structure. Her structure was based on the seven chakras; she wanted to exercise attentiveness by defying habitual patterns, and use art as a way to meditate. Her rules:

- * Listen to one note seven hours a day
- * Wear one colour of clothes each year
- * Speak in a different accent each year
(the accents correlate to the chakras and they are from earlier developed characters).
- * Once a month read palms and do art/life counselling at the new museum in New York City
- * Each year, go up the spinal column to the next energy centre or chakra

Immediately after *7 Years of Living Art* she repeated the process in *Another 7 Years of Living Art*.

Kristina: Why does an artist that does not feel comfortable with working within institutional frames give herself such strict rules?

Linda M: Montano was tired of fighting authorities and by making her own rules she could only blame herself if they were broken. By giving herself such strict rules she also limited her own mobility and learned about commitment. "We all need a goal, an ideal, a job and I use art to give myself that. My goal is a compassionate mind, a silent mind. Wearing all red, all white, does this for me!"⁷

During her first *7 Years of Living Art*, however, she learned that life is a better rule maker. After a few years she dropped speaking in accents and for another *7 Years of Living Art* she conducted her practise internally, except for wearing different colour clothes every year. Her intention was to reach a place of no-art, where life is enough, so perhaps having fewer restrictions might also have been a sign that she felt closer to her aim.

In this performance Montano wanted to find out about energy and what is happening to the physical body and the subtle body. The chakras and energy centres are taken from Hindu theology, which in turn is based on ancient knowledge. Even though it is built upon ancient knowledge it is essential that Montano experiences it herself in her own way. Endurance art automatically affects your life and your experience through your body. To experience and experiment with the world yourself is essential in performance art. Even though you

make art about universal matters, you are only able to speak through your own experience. You have to make the institution you are connected to your home, if not it will be unbearable. This can be done like Montano has done, making one's own rules and institutions, or through accepting those given to you.

Kristina: Even though Montano makes art outside the established art institutions, she is making art, which in itself is an institution. By being a seminal figure in the art world, Montano works within the art discourse, gets support from critics, and funding. Is it at all possible to talk about no-art when you go into the discussion of art/life borders? If Montano succeeds in clearing the borders between life/art, does it mean that she also loses the freedom of art as a special place? Making art along the borders of life touches other people's personal lives, too, and a complex question of ethics arises. How are art ethics different from life ethics? It is not possible to make simple rules on what is ethical or not? How does Montano relate to this?

Linda M: Montano makes other people's lives public by presenting them in her art. Since she strives to live her art, all the people that she encounters will be part of her art. In the beginning, when she was taking care of her old dad, she did not permit herself to call it art. After a couple of years she decided to call it art and so now she has to be mindful of not invading other people's space and to decide when to put down the video camera and just make art mentally. Montano listens to her intuition, and her relationship to what is decent to present to an audience has changed in her career.

She says that there is material too personal to present to an audience, so it is important to work through it and feel it. She is more careful about public confessions as she gets older, and today she tries to make her work applicable to more people. The time for confessional art is somewhat over and universal concerns are bigger now. She emphasises also that it is still important to work on a personal level and that workshops are for example for that.

APUA!

KÄYTÄVÄLLE KUULUU HUUTOJA.

I have absolutely no work responsibilities here. It is actually difficult to watch people needing help and not straight away go and help. In life

I guess you are obliged to help if someone needs it, while in an institution it all becomes more complicated. Someone gets paid to help in the right way. A few times I have talked with somebody that lives here about the difficulty of becoming old and not being able to work or take responsibility for their own life. Or watching others that might need help. It can make us feel to be only in the way.

Kristina: While writing the blog at Kajalakoti I was naturally afraid of exposing other people's personal lives for the sake of my art. Today the borders between public and private are blurred and it is therefore important to question where the borders are. Is it necessary to open all the doors for the public?

Among others, Montano has been influenced by Allan Kaprow in her way of thinking about art/life. Kaprow is well known for his work on keeping the borders between art and life blurred, and he made happenings, which were essentially occurrences to which we are more attentive than normally. The actual process was the artwork, and the transformation that happened during the process was of importance. For Kaprow all the events that happened in everyday life were as important as art. As opposed to a formalistic view of art, he emphasised the experience in itself, where the goal was to intensify and interpret the meaning of life.⁸

I came here to ask how it feels to live in an old folks' home and slowly I am making it to become my workplace. Is Kajalakoti more of a workplace or is it a home? In my situation it is difficult to not make it my workplace when I am here for so long. While visiting my grandmothers at institutions it was easy to just hang around. Now I have got relationships to many people and at the same time I lose personal relationships. Why shouldn't I allow myself to hang around with only the same people? While getting sucked into pleasing or activating everybody, I fade away from personal relationships and into a public place. I feel empathy for my grandmother while the institution becomes an endless workplace.

ARE WE MERELY LIVING IN SOMEBODY'S WORKPLACE?

I have been searching for artists that work with the theme art and life and I chose Montano because she is a female pioneer within performance art. It

seems to me that she has a very personal approach and that she has travelled far in her commitment to art. There are actually few woman artists who allow themselves to be so committed, as they have family or work responsibilities. In a way I admire her ability and courage to dive so deeply into her work by calling everything she does art. On the other hand, I am afraid of the lonely process of calling everything I do art. How does Montano herself define performance art?

Linda M: To do performance art you must be brave, but also the audience must be brave. Watching or participating in performance art means also that you need to be present and open for the unexpected to happen. The audience members themselves become performance artists.

”Performance art is a practice of simple, spare, curt actions performed by divine radicals who are gifted enough with the ability to manifest subconscious fears, dreams, negativities, and fantasies so that they clear their own and the audiences minds and bodies of daily worries. Once released and relaxed, the artist and audience become one breathing protoplasm. Intimacy is born.”⁹

From next year onwards there will happen a lot of changes at Kajalakoti. Some people will die and others will come. But the changes I talk about have started on a bureaucratic level and will find their way into the life here. As far as I can understand, they are making the institutions more effective. Who knows what will happen? What will be better and what will be worse?

If I was to write a political suggestion of what to do about it, it would go something like this: "...and therefore I hereby suggest that on the basis of my experience mentioned above I would find it worthwhile to consider to have people do things together instead of for each other."

I am a performance artist. The context and the place are usually my working tools. I am interested in art in the everyday and the much used participatory performances. Talking about art can be as boring as politics. If I was now to go up and do a performance I could:

- * *Put as many tables on top of each other as I manage, climb up and ask the others to come as well*
- * *Ask who wants to have a ride on the steelbed (bed for corpses) and drive around with it and leave it in its fridge for a while*
- * *Sing a lullaby*
- * *Write on the chalkboard; Today is the day for us to love each other*
- * *Give all the workers a big glass of digestion medicine*
- * *See if all the people in the house are able to hold hands around the hallway*

Kristina: I am not sure what it means to live my art, but at times when I think of art as my work it is difficult to make the exact borders between life and art, and this can be very frustrating. It is difficult to manage time, and sometimes it seems that everything you do is related to making art, involuntarily. Why would I need to make such strict borders between my life and art? Maybe art is for me what I do because I want to do it, while life is what I have to do. In that way I might use art as a way of exercising my power to live the way I want to live.

Montano makes a point of becoming more attentive to the world by calling everything she does art. On the contrary, if I were to call everything I do art, I see a danger in becoming distant to the world and not having to relate to it. On the other hand we are creating ourselves and our relationships to the world through everything we do. Montano says that if you do something long enough, somebody will notice or feel something or change their brainwaves. Endurance pieces push to the limit questions of ethics and aesthetics. These are questions that I find very important.

Respect. The original meaning in Latin of the word respect is "to look twice." Only by seeing I can show respect. But cannot seeing also be a way showing respect? Should I keep on throwing the ball to those who cannot catch it? Is the artist the one that should be seen or see herself? Should the worker only see those that live here and not be seen herself?

As I have been here for a while I have now found a rhythm and a way of moving in Kajalakoti that I repeat. My face is known and I am not seen so much. I am not seen as the young person eating among the elder. I just eat. I just take pictures

Linda M: "Do more. Don't worry about being deep, just practise being stupid, unthinking and empty and do."

Kristina: I followed Montano's advice of doing and wrote her an email to see if I could interview her over the telephone, as it seemed difficult to write about someone and their art only through reading about it. I still haven't received an answer if she wants me to interview her, but here are some questions that I thought would be interesting to ask:

- * What is happening in *Dad Art* at the moment?
- * Do you ever get tired of trying to live your art every moment?
- * What is your best advice to a young artist?
- * What is your dream?
- * When do you dream?
- * What do you do when you don't know what to write?
- * What is your favourite material?
- * How do you exercise freedom?
- * Are you trying to reach the point where you don't need art?

"So now night has once again come" someone said to me at 3:30 pm today after suppertime.

"Night comes once again" another person said to me at 6:30 pm today after evening meal time.

Even if you today sit down in your own chair for your evening meal, you might forget your place tomorrow.

When someone goes to sit in a wrong chair because they forgot were their place is or maybe just wants to sit in a new place, there is always a moment

of confusion. Some of us are waiting for an expert (someone that works here) to get the person on the right track, some are using the situation to

have a small fight, one person leaves because of an uncomfortable situation, some people look down and others try to turn it into a joyful moment.

*How will the new people behave and where will they sit during the meals?
It is not planned and still there will be a place.*

Kristina: I just searched the Internet for Linda Montano's name and I found out that her *Dad Art* project has just ended and she is using her time to pack some of her earlier works, go through documentation and so on.¹⁰ I guess processes also have their endings. Although life is a process, we do not necessarily need to approach art in a processual manner. We could also think of art merely through its products. Montano goes for the process and emphasises the practise that happens during the process. She is not only practising to become a better artist, but maybe more so to live her life better.

When you practice a religion for instance, you apply in practice the religion that you believe in. Montano's work and life can in many ways be seen through the eyes of a religious practitioner, as she is practicing towards a present and mystic body. Still, through the idea of practicing life, which also refers to acts that are performed to improve skills, she is also saying that she has not reached the ideal and maybe never will. The main goal is to practise and the practising can be done by everyone.

When I look at Montano's work only through the perspective of her trying to reach the goal of attentiveness in every moment, her work seems somehow inaccessible. Her endurance pieces and search for a consciousness in her everyday is admirable and has a deep seriousness attached to it. However, what makes me able to understand and become even more interested in her works is her ability to make the works available for everyone through playfulness and lightness. Montano's way of, for example, writing about serious issues and works concerning death, is funny, and at times ironic, without losing its depth. She leaves room for the reader's imagination and does not reject failure and inability. Even though she is articulate about her ideals, she is not telling the readers what ideal is best for everyone. On her webpage¹¹ she gives instructions on how to become a performance art saint. With easy, but none the less serious, tasks that you can per-

form wherever, you are also able to receive a performance saint certificate from Montano. And until then, you can follow her performance saint advice: "If you have problems; pray first, then put on a wig and do a performance."

"I have never been at a place where there are so many people, it is so interesting to observe," said the lady that arrived yesterday. I have been observing as well, but today I for the first time fell asleep in the rocking chair while all the interesting people were hanging around. The magic two weeks have passed and from now on I could start knowing how I would make Kajalakoti my home. If I was to do that, I wished that I could fall asleep many times in the common area and have enough time to make it my home before I was off to tomorrowland.

I AM PACKING.

Taide elämänmuotona – Keskustelua Linda M. Montanon töistä

on essee keskustelusta performanssitaiteilija Linda M. Montanon ja kirjoittaja Kristina Junttilan välillä. Teksti ei perustu autenttiseen haastatteluun, vaan se on konstruoitu Montanon omien ja hänestä kirjoitettujen tekstien pohjalta. Keskustelun kehyksenä on kirjoittajan blogi ajalta, jolloin hän asui vanhainkodissa osana taidetapahtumaa. Sen lisäksi, että essee kuvaa osia Montanon työstä, se pohtii erityisesti elämän ja taiteen välistä suhdetta. Mitä eroa on sillä, että taiteesta tulee osa elämää, ja sillä, että elämästä tulee osa taidetta?

Notes

- 1 The texts from my experience from Kajalakoti are extracts from my blog, www.pysahdykajalakodissa.blogspot.com 22.07.2008
- 2 The knowledge that I have obtained about Linda M. Montano is mostly from the book *Letters from Linda M. Montano* (see bibliography). This text is an imaginative conversation between me and the content of the book, under the name "Linda M".
- 3 Bourriaud 2002, 13
- 4 Vergine 1974/2000, 289
- 5 Derrida 2007, 24
- 6 Phelan 1993, 146
- 7 Montano 2005
- 8 Kaprow 2003, xiv–xv
- 9 Montano 2005, 142
- 10 <http://danm.ucsc.edu/web/colloquium/LindaMontano> (visited 31.10.2008)
- 11 www.bobsart.org (visited 29.07.2008)

Sources

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du reel, 2002
de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1988
Derrida, Jacques. *Learning to Live Finally: The Last Interview*. Palgrave Macmillan, 2007
Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. University of California Press, 2003 [1993]
Montano, Linda M. *Letters from Linda M. Montano*. Ed: Jennie Klein. Routledge, 2005
Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance* Routledge, 1993
Vergine, Lea. *Body Art and Performance*. Skira, 2000 [1974]

www.lindamontano.com (visited 29.07.2008)
www.bobsart.org (visited 29.07.2008)
www.vdb.org (visited 30.07.2008)
www.pysahdykajalakodissa.blogspot.com (visited 22.07.2008)
www.danm.ucsc.edu/web/colloquium/LindaMontano (visited 31.10.2008)

Seven Easy Pieces using Abramović

JOHANNA MACDONALD

Marina Abramović, born in 1946 in Belgrade, now calls herself "the grandmother of performance art." Whether or not an entire art genre can be said to spring from one woman's creativity, it's difficult to deny that many of the things performance art is known (or, on occasion, loathed) for have long been elements in Abramović's work: the body's limits, blood, pain, duration, audience intervention, non-repeatability, and social exchanges between human beings.

I will admit I find her extremism aesthetically compelling. Not because I am particularly into bodily fluids and masochism per se, but because the extreme action, when drawn out over time, creates some of the most profound imagery. Reading a work through its documentation may accentuate its shock value without allowing the spectator to feel what it is like to *live through* that experience. A sentence takes a moment to read; a photograph can be consumed instantaneously. But the image living in front of you creates an entirely different mental space. With the photograph and text, one "understands" the piece as a whole, but when it unfolds in front of you, the understanding is also a process.

Perhaps this is part of what motivated Abramović to create *Seven Easy Pieces* for the Guggenheim in 2005, in which she re-performed Bruce Nauman's *Body Pressure*, Vito Acconci's *Seedbed*, Valie Export's *Action Pants: Genital Panic*, Gina Pane's *The Conditioning*, Joseph Beuys's *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, as well as her own 1975 piece, *Lips of Thomas*.¹

The spirit of this text is like *Seven Easy Pieces*. Each of the seven sections is based, with varying degrees of looseness, on one of Abramović's performances. Because I've never actually seen her in the flesh, I've had to use her written scores, photographic and video documentation, and film material available on the web. I would pick one performance, set a timer for 30 minutes, and respond freely. I did this seven times, massaged the text into its present form somewhat later, and in the process arrived (I hope) at seven snapshots of the ideas I find most fascinating in performance at this moment.

I | Contracts in space

IN BETWEEN (1966/40 MINUTES)

PART I – WITHOUT PUBLIC. PERFORMANCE.

A. I SIT ON A CHAIR TALKING TO THE CAMERA AS IF IT WERE THE PUBLIC.

B. I LIE ON A TABLE PERFORMING.

TRACING LINES ON MY OPEN PALM WITH A SHARP NEEDLE.

PRICKING MY MIDDLE FINGER WITH A SHARP NEEDLE.

SMEARING BLOOD OVER MY FINGER WITH A NEEDLE.

HELPER HOLDING THE NEEDLE VERY CLOSE ABOVE MY WIDE OPEN EYE TRACING THE VEINS.

TRACING MOLES ON MY NECK WITH A SHARP NEEDLE.

PART II – WITH PUBLIC.

BEFORE ENTERING THE SPACE THE AUDIENCE IS ASKED TO SIGN AN AGREEMENT TO SPEND 40 MINUTES INSIDE THE VIDEO INSTALLATION WITHOUT LEAVING. BEFORE ENTERING BLINDFOLDS AND HEADPHONES HAVE BEEN GIVEN TO THEM. ON THEIR WAY OUT EACH OF THEM IS GIVEN A CERTIFICATE, IN WHICH THE ARTIST THANKS THEM FOR THEIR TIME AND TRUST. WITHOUT FULFILLING THESE CONDITIONS, THE WORK CANNOT BE SEEN.

(Abramović, Artist Body: Performances 1969–1998, 1988, pp. 348–351)

This is a contract between a spectator and performer. The spectator is presented with a paper contract, which they must sign, and then they witness a video work. As far as I'm concerned, even if absolutely nothing happened in the space during the performance time, it would still be a compelling performance. The artist has gone through the trouble to make the conditions for a contract applicable, while the audience member formally acknowledges trust in the artist, allowing an explicit allocation of power to take place. Usually this exchange is unacknowledged, but if you set foot in a gallery space to watch a performance and try to keep your eye on the gestures made between audience and performer, it can be shocking to notice how passive spectators often are.²

Marina Abramović has complained in the past that audiences were "too passive," and that although artists were developing works that depended on interaction, the audiences weren't there yet.³ I wonder how much has changed.

It's been over a decade since Nicolas Bourriaud defined relational art as "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space." Since performances, dance, and theatre have long since broken out of the institutions of their respective houses and into public space (and also broken into new institutions: the hospital, school, the parliament building), it seems to me the contract is now written in *place*. Where you place the performance goes a long way towards defining audience behaviour. Does it follow that changing the performance place is one of the keys to activating the audience?

For me one of the most perversely enjoyable yet frustrating things about performing in a designated performance space is the behaviour of the audience (and my own behaviour when I am in the spectator's position). In a theatre everyone finds a chair, sits down and shuts up for the duration of the performance. In a gallery, we are liberated to walk anywhere, so we walk to the wall, perhaps slide down and sit, and likewise shut up for the duration of the performance. Given the two alternatives, at least one space has chairs.

One rarely actually knows, in a gallery, if the artist would prefer you to interfere – maybe even is begging the gods silently that this time, finally, *someone* will interfere – or whether your stealing attention would ruin their piece completely. One can never tell, because the artist is clearly in charge of the situation, and even if he or she harbours desires about how the audience should behave, the artist usually doesn't want to reveal them. The situation is almost territorial; the scent of the institution is all over the gallery and the performer.

So when the performer comes out of the gallery and into public space, she loosens considerably her ownership of the space and situation. Sometimes this means opening oneself up to ridicule, but presumably that is part of the intention: less safety. Nowadays I might choose to perform in – or outdoors, basing my decision on how much autonomy I want the audience to have. This seems ridiculous: are we not the same people on the street as we are inside the gallery? If context determines so much of what we do, perhaps our personalities really do change from one place to another.

There is nothing more depressing than this contract. It is testament to the amount of authority we must submit to in order to feel autonomous. Or to feel anything at all – if, say, one of the roles of art is to arouse feelings in people, isn't it slightly worrying to think that one of the reasons we *can* get so

choked up or distraught or uplifted in a gallery could be simply the fact that the context of art has given us *permission* to feel? These contracts, written or not, give us permission to feel. This is why instructions given to an audience during a performance are dreadfully insidious: the more detailed the instructions, the more you both free and bind an audience, controlling their experience of the entire piece, even by simply suggesting "you may move freely and leave whenever you wish." The fact of the matter is that I may leave whenever I wish *anyhow*, but when I have the artist's blessing, I am at least free from wondering whether I shall be punished for exercising my autonomy. Or here is a scenario: at a performance, a spectator walks through the space. Let's say that the artist is unperturbed, but three other audience members are annoyed at the intrusion and feel the quality of the piece is ruined. If the artist at the beginning had stated "you may move freely", and the same spectator moved through the space, our three audience members would then have considered it as an organic part of the piece, and may go so far as to worry whether they, too, ought to *want to* walk through the space. Desire and pleasure are controlled by these agreements.

Abramović has made several performances with the opposite scenario: no instructions, and the action harrowing enough to compel the audience to stop the performance. This is violence, too. Which, then, is preferred: gently re-training the spectator (and performance space) into becoming interactive, or putting them in the distressing position where they feel morally compelled to act, but risk punishment from the artist, institution, and other spectators by interfering?

II | Concrete body, fictional fiction

IMAGE OF HAPPINESS (1996/50 MINUTES)

PERFORMANCE. I HANG UPSIDE DOWN REPEATING MY IMAGE OF HAPPINESS STORY, WHILE THE BLOOD IS GOING TO MY HEAD AND THE REPETITION OF THE TEXT BECOMES MORE DIFFICULT. I STOP WHEN I REACH MY LIMIT.

(Abramovic, Artist Body: Performances 1969-1998, 1988, p. 346)

"I am pregnant, sitting in a rocking chair next to the fireplace doing embroidery. My husband is a coal miner..." Thus begins a wistful text, spoken in broken whispers and whimpers by a woman whose face is upside down. When I first saw this on video, I had no idea she was actually hanging by her feet. I thought perhaps her head was hanging off the edge of a table, and that her arrested, beautifully choked text was simply a matter of artistic delivery. But I'm trained as an actor, so I'm used to assuming that the quality of delivering text is a choice made by the performer. I was thinking like an actor.

In school I was deeply influenced by another video, that of a performance of *Winterreise im Olympiastadion*, based on Hölderlin's *Hyperion* and directed by Klaus Michel Grüber in 1977. The stage was the entire Olympic stadium in Berlin; the shivering audience sat outside in a small section of the stands and watched as actors ran around the space like so many fleas in a circus. Parts of the city were recreated on the field; an Imbiss stood on the green, and performers ate there and had a scene. Other scenes were transferred directly to sport – lines shouted as the actors played football against each other. But the part that lodged itself in my mind was the image of Hyperion running around the track, wheezing out his lines: "Es ist besser, zur Biene zu werden und sein Haus zu bauen in Umschuld, als zu herrschen mit dem Herren der Welt, und wie mit Wölfen, zu heulen mit ihnen."⁴

Willem Menne, playing Hyperion, ran and ran until he was exhausted, and then ran and spoke, his microphone picking up the text. I was astonished because there was basically no *acting* involved; the man was so winded that all he could do was force the text out of his lungs and keep going. Of course there's a poetic physical metaphor at work – the exhaustion of the body matching that of the spirit – but as a way of delivering fiction *without being able to lie*, I loved

it. It was better than acting because somehow its authenticity was more sure. And so then I often tried to use this principle of physical reality combined with a fictive situation in my own acting and directing. The results, to put it in a very, very small nutshell, were mixed. Sometimes it's even more contrived than the story.

But what's the problem with fiction? Pretending? Imagination? To say that there is an illusion on the stage assumes that there is a *reality* off of it. So the words are contrived, but they sink in, the situation is rigged, but I agree to go to the show and watch the video, and I feel something. Of course the process for the artist is different, but must the artist live everything? Why might we need some sense of authentic experience from the performer's body (which anyway is used in a metaphorical manner – Abramović is hanging upside down; she is not actually pregnant), when the same effect can be had by trickery? Would Marina object if I appropriated her phrase? "Buddha was convincing in the way that the proximity of a burning torch will light an as yet unlit torch."⁵

III | Simplicity

THE LOVERS (1988/90 DAYS)

AT A CHOSEN LOCATION. PERFORMANCE.

WE WALKED THE ENTIRE LENGTH OF THE GREAT WALL OF CHINA. WE STARTED ON 30 MARCH, 1988. I STARTED WALKING AT THE EASTERN END OF THE WALL, AT SHAN HAI GUAN, ON THE SHORES OF THE YELLOW SEA, GULF OF BOHAI, WALKING WESTWARD. ULAY STARTED WALKING AT THE WESTERN END OF THE WALL, AT JAI YU GUAN, THE SOUTH-WESTERN PERIPHERY OF THE GOBI DESERT, WALKING EASTWARD. WE WALKED UNTIL WE MET.

AFTER WE BOTH CONTINUOUSLY WALKED FOR 90 DAYS, WE MET AT ER LANG SHAN, IN SHEN MU, SHAANXI PROVINCE.

(Abramović, Artist Body: Performances 1969–1998, 1988, pp. 298–311)

First off, let's get this out of the way: for a performance score, you simply cannot beat "we walked the entire length of the Great Wall of China."

What happens in this performance? A man and a woman meet. Or, a man and a woman walk towards each other, embrace, and say goodbye. Either way, it's a homeopathic-grade distillation of an action and an archetype – both the practical and the poetic in performance.

Over the course of 90 days and vast terrain, the statement "we walked the entire length of the Great Wall of China" holds true for the entire performance. Rain, snow, sunshine, the desire to quit, the desire to stop and take in landscape, stepping in goat droppings, the desire to see or not see the other, every unique step of three months belongs to "we walked the entire length of the Great Wall of China."

Most likely my attraction to this piece also has to do with my own work, much of which involves walking: on different materials, at different speeds, over known or unfamiliar terrain. Walking is a concrete way for me to remember that time equals space and space equals time. *The Lovers* is the most poetic walk I've ever heard of: simultaneously collapsing into a tiny, simple image, while expanding beyond my ability to imagine it. It is more than it means.

Occasionally I'll watch scientific lectures on TED Talks⁶ or elsewhere on the Internet, and I always get a bang out of seeing representations of subatomic particles projected on a huge screen for the benefit of the audience. Even if the microscope is right there in the room and the image on the screen is a projection of something "real", I always have this sensation that they're not connected; that they can't actually exist in the same time and space. How can I even think of every individual footstep or noise or feeling in 90 days of walking to meet the ex-love-of-your-life? How is it possible that it is successfully evoked by "we walked"?

The audience for *The Lovers* is basically imaginary. Maybe we see a picture or two, but we could not watch it live; it was too big, unattainable, unrepeatably. The piece, its substance, is unavailable to us as an audience, but perhaps also in the same way that Marilyn Monroe was unavailable to American men and women. She was too iconic. She had more truth from a distance. When I think about this piece I almost want to put Ulay and Marina on a Tarot card. "Scale equals feeling", said Barnett Newmann.

Scale here is the ingredient that replaces time. When we see *The Lovers*, we read about it in an instant, but the scale of the piece opens up space in the imagination. This was their longest single performance; it would be incredibly boring to watch sometimes, and yet it is at the same time incapable of boring

us, because it's now a tincture of words: "We walked the entire length of the Great Wall of China". Or perhaps there is a challenge there for us: do we need artists to bore us into those wonderful insights we get when the brain spends enough time without our modern-day barrage of stimulation, or can we provide enough boredom for ourselves? It sounds like an awful lot of effort.

IV | It's obscene, it's too much

RHYTHM 10 (1973/1 HOUR)

I PLACE A WHITE SHEET OF PAPER ON THE FLOOR. I PLACE 20 KNIVES OF DIFFERENT SIZES AND SHAPES ON THE PAPER. I PLACE 2 TAPE RECORDERS WITH MICROPHONES ON THE FLOOR.

PERFORMANCE. I TURN ON THE FIRST TAPE RECORDER. I TAKE THE FIRST KNIFE AND STAB IN BETWEEN THE FINGERS OF MY LEFT HAND AS FAST AS POSSIBLE. EVERY TIME I CUT MYSELF, I CHANGE THE KNIFE. WHEN I'VE USED ALL THE KNIVES, (ALL THE RHYTHMS) I REWIND THE TAPE RECORDER. I LISTEN TO THE RECORDING OF THE FIRST PART OF THE PERFORMANCE.

I CONCENTRATE.

I REPEAT THE FIRST PART OF THE PERFORMANCE. I TAKE THE KNIVES IN THE SAME ORDER, FOLLOW THE SAME ORDER, FOLLOW THE SAME RHYTHM, AND CUT MYSELF IN THE SAME PLACES. IN THIS PERFORMANCE THE MISTAKES OF TIME PAST AND THE TIME PRESENT ARE SYNCHRONISED. I REWIND THE SECOND TAPE RECORDER AND LISTEN TO THE DOUBLE RHYTHM OF THE KNIVES. I LEAVE.

(Abramović, Artist Body: Performances 1969-1998, 1988, pp. 56-61)

I thought I was going to write something entirely else about this piece, but I noticed a particular stupid question kept insinuating itself. Why twenty knives? Isn't that a bit... much? Seriously, put this paper down and go to your kitchen and take out twenty knives and put them on the table. It's a lot of knives, isn't it? When I read that the original version, performed in Edinburgh, used only ten knives, at least I stopped wondering why it was called *Rhythm 10* and not *Rhythm 20*, but now I had a new question: was ten knives not *enough*?

And not only has Abramović got twenty knives, but she'll repeat the whole thing, meaning she stabs her own hand 40 times! Surely after cut 11 or 12, they stop being memorable. What, then, is the point? In Pierre Coulibeuf's film of Marina Abramović's *The Biography*⁷, in which she repeats many of her most famous performances, this piece is featured. But because of the editing, we only see two cuts of the knife. Clearly, someone thought the point was made with just two cuts, so I might conclude that I am not crazy to find 40 cuts excessive.

When she doubled the knives from ten to twenty, what did she double for the audience? What changes? The cuts are small; basically, she has not significantly increased the danger or, presumably, the pain. She has increased the duration... and perhaps the annoyance. Just like the kid in the playground who says "Dad, watch *this!*" before she does a daredevil leap off the top of the slide, and then proceeds to do the exact same thing over and over (including the "Dad, watch *this!*" part) for the next 55 minutes. Perhaps if we are annoyed enough, we will intervene.

The first two cuts are entertaining, though! Perhaps ten knives was simply not enough to cross the audience's barrier from entertainment into... well, something else, something *productive*. Disgust, maybe, or a kind of trance. Perhaps she just wanted someone to stop her. And it occurs to me that I find myself at a loss to predict what the point could be, and that maybe this is the difference between experiencing a performance and reading a book. Sometimes you do have to live it to know what the point is.

I often feel a bit sheepish when proposing heavy-duty durational or physically demanding works – and after all, they've been done, haven't they? Yes, but not by me, nor have I witnessed them. People who believe that the essential element in these performances is shock or suffering, I think, have the wrong end of the stick. The main ingredient is duration. *Ce dure*, we endure. No photograph or second-hand report or even first-hand memory of an event can bring back the event itself; it must be done anew. So, were I to re-perform this piece, how many knives would I need?

REST ENERGY (1980 / 4 MINUTES, 10 SECONDS)

TOGETHER WE HELD A TAUT BOW AND A POISED ARROW. THE WEIGHT OF OUR BODIES PUT TENSION ON THE BOW. THE ARROW POINTED AT MARINA'S HEART. SMALL MICROPHONES WERE ATTACHED TO BOTH OUR HEARTS RECORDING THE INCREASING NUMBER OF HEARTBEATS.

(Abramović, Artist Body: Performances 1969–1998, 1988, p. 226)

"Death is the mother of beauty," said Henry.

"And what is beauty?"

"Terror."⁸

She calls this the most dangerous piece she's ever done. Artists often talk about risk – you have to take them, as an artist, apparently, etc. – but what of danger? What's the difference – is it just a matter of scale, from risky to dangerous? Is it risky to leap from a two-storey window, but dangerous from a seventh-storey one? Is the danger in our apprehension that someone's death is a real possibility? Maybe it's somewhere in the idea that someone is playing for keeps. I mean, it's one thing to play around in a gallery space and have fun and then go home and be yourself, but it's another thing when what happens in the gallery could spill out into real life – or maybe some would say that real life comes crashing into the gallery.

I wonder about the 150 spectators who watched this in 1980 for four minutes and 10 seconds. We, ourselves, know that this performance went swimmingly and nobody was hurt. They had no such assurance. What if one were to interfere, but the interference itself caused the distraction that broke Ulay's concentration and let his gloved hand slip from the arrow?

Is this the most decadent kind of performance? Is it obscene, too? What are Abramović and Ulay playing at; why are they doing this – is there something actually *aesthetic* about the possibility of death? Everyone dies someday, after all – it's purely statistical that some people die in mid-performance. It sounds decadent; depraved, even – but at the same time, I see the image and cannot escape a certain feeling of appreciation.

What one does in one's lifetime can be compressed, as with the *Lovers'*

phrase, into this image: you, another person, forces of attraction and repulsion, hearts beating. No matter where we go, what we do, whom we love, each of us remains perfectly poised, an arrow pointing directly towards the heart.

So while a piece like *The Lips of Thomas* is an exercise in excess, *Rest Energy* to me points out that all the blood, cold, honey, wine and drawn-out suffering is actually a distraction from the simplicity of the arrow. This is, however, all from the image: the trace that only comes to us after the danger. I'm reminded of *The Falling Man*, Richard Drew's photograph of an unidentified man plummeting from the World Trade Centre towers after the attack. In the photograph, the man is alone, upside down, his angles and colours all in harmony with the tower behind him. The image is serene. It is very difficult to deny that, as a photograph, it is excellent. And yet the event that created it is, in most of our minds, one of the most evil acts committed in living memory. I wonder what occurs between the danger and the trace. With the danger of the arrow pointed at the heart, real life crashes (potentially) into the gallery, but then it seems the trace, the image, brings the piece back to the level of the imaginary.

VI | Playing Yourself

"ABRAMOVIĆ IS A CONSUMMATE PERFORMER. THREE TAKES WERE REQUIRED BEFORE SHE WAS SATISFIED WITH HER PERFORMANCE IN *THE ONION*." — JAN AVGIKOS

(Abramović, *Artist Body: Performances 1969–1998*, 1988, p. 341)

In the aforementioned film by Pierre Coulibeuf, Marina revisits dozens of her own performances, and these re-creations are interspersed with "scenes" from the artist's life: at the office, out jogging, walking along the canals in Amsterdam. There are scenes with just her and the camera, and we are treated to consummate rendition of a performance persona; Abramović's larger-than-life presence. This commanding character, bordering on diva actually, is brought to its most pronounced state when, in the film, she dives into the role of a burlesque stripper. She is confident, competent, wholly believable; the image is trustworthy. This Marina has been created and perfected.

In another scene, she recreates *The Onion*, a video work in which she speaks text and eats a very large onion like it's an apple. At first it doesn't seem all that bad, but as the video goes on, Abramović clearly begins to struggle. Tears start

to flow. Her breath catches. For a moment here or there, the diva disappears completely. Nobody remains; there is just the hitch of desperate breath. This Marina has forgotten that she is anything but an onion.

However, of particular interest to me is a scene where Abramović, Sean Kelly (who represents her art), and another man are discussing her schedule. There's a flight somewhere and a tight timetable somewhere else and this show will be interesting and this one not, et cetera, and basically we get the idea that Marina is a busy woman. But what fascinated me in particular was the *acting*. They were attempting to recreate an "everyday" conversation in front of the camera and every single one of them was rather wooden. I was absolutely delighted – not because I like to watch bad acting, but because this scene allowed us to watch a kind of performance – verisimilitude – that is almost *never* associated with Marina Abramović.

If you've never done anything like it before, you could try sitting down with two of your colleagues and a video camera, and attempt to recreate a "typical" conversation between the three of you. Performing yourself is extraordinarily difficult when done consciously, and even harder when you're in the room with people who are familiar with your everyday self and who can spot your every fake move. How do you play yourself? Who does this Marina think she is?

VII | The Limit

"...I continue until I reach my limit..."

"...The performance continues until one of us stops..."

"...until the public interrupts the performance."

The funny thing about working at your limits in performance is that it's surprisingly easy to surpass them. Performers are all familiar with the weird trick of being able to deliver a flawless showing while running a high fever; I once even performed with a broken bone and only felt the pain when offstage. How, then, to find a limit – and to do it before either the audience gets tired and goes home, or the ambulance is called? Or maybe the first question is *why search for them at all*; is it a deep-seated desire to know ourselves better, more intimately? To see what we can really do? If I know my limits, do I know my-

self? And yet, if I leap off a cliff today, it will not be the same leap if I make it tomorrow. We are not machines.

And there it is: beyond the limit, we have no choice. We have no performance. In Abramović's 1974 work *Rhythm 5*, she created a star-shaped fire on the ground and lay in the middle. Her intention was to remain there until the fire burned itself out, but the flames consumed more oxygen than she anticipated, and Abramović passed out. When her feet began to burn but she didn't react, a doctor in the audience pulled her out. "I was very angry because I understood there is a physical limit: when you lose consciousness you can't be present, you can't perform. So I started thinking about how I could make the performances (sic), in which I could use the body with and without consciousness, without stopping the performance."⁹ To perform is to have a choice available and to choose one way or the other. To smash the bottle on the west wall or the north wall, to put on the blue shirt or the red one, to stop or continue, to complain or shut up, to be or not et cetera. Is the search for physical limits in performance also a search for freedom?

So then, when you run against a brick wall of some limit (pain, exhaustion, audience members, your bank account) and then you continue anyway, perhaps a new choice – a new freedom – becomes apparent where none was visible before.

Seitsemän helppoa teosta Abramovičia käyttäen

Olen kiinnostunut Marina Abramovičin äärimmäisistä esityksistä. Miksi? Tutustumalla Marina Abramovičin teoksiin pelkästään dokumenttien välityksellä niiden shokkivaikutus voi tuntua jopa suuremmalta kuin kokemalla esitykset suoraan. Lauseen voi lukea hetkessä, valokuvan viesti paljastuu välittömästi. Mutta elävä kokemus luo toisenlaisen mielentilan, joka ilmenee prosessina.

Ehkä osittain tämän vuoksi Abramović teki vuonna 2005 *Seven Easy Pieces* performanssi-sarjan Guggenheimin taidemuseossa New Yorkissa, jossa hän ”esitti uudelleen” valikoiman performanssitaiteen klassikoita: Bruce Naumanin *Body Pressure*, Vito Acconcin *Seedbed*, Valie Exportin *Action Pants: Genital Panic*, Gina Panen *The Conditioning*, Joseph Beuysin *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, sekä oman teoksensa *Lips of Thomas* vuodelta 1975.

Esseessäni on seitsemän osaa, joista jokainen perustuu löyhästi yhden Marina Abramovičin oman esityksen dokumentoituun aineistoon. En ole koskaan nähnyt häntä elävässä tilanteessa, olen joutunut käyttämään hänen esityskäsikirjoituksiaan (score), valokuva- ja videodokumentointeja ja verkosta löytyvää filmimateriaalia. Valitsin teoksen, asetin ajastimen 30 minuuttiin ja kirjoitin vapaasti. Tein tämän seitsemän kertaa ja muokkasin sitten tekstit nykyiseen muotoonsa. Toivoakseni lopputuloksena on seitsemän pikakuvaa kiinnostavimmista ajatuksista jotka vastaavat omaa tämänhetkistä käsitystäni performanssitaiteesta.

Seitsemän ideaa pähkinänkuoressa:

Sopimukset tilassa. – On aina olemassa puhuttu, kirjoitettu tai näkymätön sopimus esiintyjän ja katsojan välillä, joka vaikuttaa käyttäytymiseen, vastanottoon ja haluun. Näkymättömät sopimukset ovat kirjoittuneet myös tilaan: kun valitset paikan, jonne haluat tehdä performanssin, valitset samalla sopimuksen vuoro vaikutuksesta. Teatteri on erilainen kuin galleria, joka on erilainen kuin puisto tai teurastamo.

Konkreettinen ruumis, fiktiivinen fiktio. – Katsoessani erästä Abramovičin videoteosta ajattelin, että hänen outo äänenkäyttönsä oli esteettinen valinta ja että tekstin tulkinta oli kaunis. Myöhemmin tajusin, että hän roikkui ylösalaisin ja hänen äänenkäyttönsä lähti fyysisestä vaikeudesta. Tekeekö se hänen

esityksestään kunniallisemman/rehellisemmän tai autenttisemman?

Yksinkertaisuus. – *The Lovers* on Abramovičin ja Ulayn äärimmäisen iso projekti. He kävelivät 90 päivän ajan kohdatakseen toisensa, ja he tiivistävät teoksen kuvaukseen: ”kävelimme koko Kiinan muurin matkan.” Yksinkertaisuus ja mittakaava luovat hienon yhdistelmän.

Se on törkeää, se on liikaa. – Esityksessä *Rhythm 10*, Abramović pistää itseään 20 kertaa erilaisilla veitsillä ja yrittää sitten toistaa jokaisen piston tarkasti. Yritän ymmärtää miksi 10 veistä – tai kolme tai kaksi – ei riitä, ja mitä arvoa teokseen tulee niin monesta pistosta.

Vaara. – *Rest Energy*. Nuoli, joka on jännitettynä jousipyssyssä Abramovičin ja Ulayn välissä osoittaa suoraan Marinan sydämeen. Onko kuoleman mahdollisuudessa jotakin esteettistä? Onko kuva sen riskin arvoinen?

Esittää itseään. – Hänen ”omaelämäkerrallisessa fiktiivisessä” elokuvassaan on upea kohtaus, jossa Marina ja Sean Kelly ja toinen mies keskustelevat hänen aikataulustaan. Kiinnostavaa on, että he yrittävät esittää ”arkipäiväisen” tapahtuman – eivätkä tee sitä erityisen hyvin. Miksi on niin helppoa esittää roolia tai persoonaa, ja niin vaikea esittää ”itseään”?

Raja. – Huvittavinta työskennellessä performanssissa omilla äärirajoilla on se, miten helppoa on ylittää ne. Mutta miksi haluaisimme työskennellä rajoilla ensinkään? Luulen että tieto *tämäkin on mahdollista* lisää tietoisuutta omasta valinnasta ja vapaudesta.

Notes

- 1 The series was rounded off by a new work from Abramović, *Entering the Other Side*. Incidentally, the original score for *Lips of Thomas* is as follows: "I slowly eat 1 kilo of honey with a silver spoon. I slowly drink 1 liter of red wine out of a crystal glass. I break the glass with my right hand. I cut a five point star on my stomach with a razor blade. I violently whip myself until I no longer feel any pain. I lay down on a cross made of ice blocks. The heat of a suspended space heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed. The rest of my body begins to freeze. I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath," which already puts it way above the other performances – including the naked crotch display of *Action Pants* and withstanding the candle heat of *The Conditioning* – as the one I would *least* want to perform myself, but in her 2005 performance, Abramović *repeated* this score as a cycle for seven hours. To be honest, it's the kilo of honey that just gives me the howling fanfads.
- 2 And actually, it's even more shocking – to performers and others alike – when spectators are *not* passive. A gallery, or theatre space, presents us with a kind of impossible situation for those who try to deal in freedom.
- 3 In an interview with Bernard Goy in 1990: "...The basic idea in that participation comes from the fact that the public has always been passive in its relationships to works of art. Galleries and museums are some holy places where you can look at works that you're not supposed to touch. I'm very interested in a sentence by Duchamp, saying that the artist is not the only one who should be creative: the public should be creative too. Art has changed a lot, but the public didn't change that much, and the artists are preparing, by the way they live and transform themselves, an art which could be completely mentally developed. I believe that the art of the future will be an art without objects, because in the communication of pure energy, the object appears as an obstacle."
- 4 Which translates loosely to "it's better to become a bee and build your house in innocence, than to rule with the masters of the world, and like wolves, howl with 'em."
- 5 Marina in conversation with her brother, Velimir. (Abramović, *Artist Body: Performances 1969-1998*, 1988, p. 405)
- 6 www.ted.com: showcasing presentations on technology, entertainment, and design.
- 7 For some reason titled *Balkan Baroque* on Ubuweb, despite that being the title of another piece entirely, *and* despite the title screen of the film reading "The Star;" I cannot seem to find a definitive title.
- 8 Tartt, 1992, p. 39
- 9 Abramović, Daneri, Pietrantonio, Hegy, Sanzio, & Vettese, 2002, p. 29

Sources

- Abramović, M. *Marina Abramović: Artist Body: Performances 1969-1998*. Milano: Charta. 1988
- Abramović, M., Daneri, A., Pietrantonio, G. D., Hegy, L., Sanzio, S. R., & Vettese, A. *Marina Abramović*. Milano: Charta. 2002.
- Carlson, M. (n.d.). *Marina Abramović Repeats: Pain, Art, and Theater*. Retrieved February 15, 2009, from Hunter on-line theater review: <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>
- Coulibeuf, P. (Director). *Balkan Baroque* [Motion Picture]. 1999.
- Marina Abramović & Valie Export: Aktionshose Genitalpanik (1969/2005)*. (n.d.). Retrieved February 15, 2009, from YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=F5JK4d85u7s>
- Tartt, Donna. *The Secret History*. New York, Routledge. 1992.

Kuinka Minä voisin muuttua Toiseksi? Kolmen performanssitäiteilijän alter egot kohtaavat

LEENA KELA

*Kuinka usein hän siivoaa kotinsa?
Nukkuuko hän selällään, kyljellään vai vatsallaan?
Millaisia unia hän näkee?
Saako hän helposti mustelmia?
Pitääkö hän lapsista?
Mitä kieliä hän osaa puhua?
Onko hän aamuäreä? Onko hän äänekäs?
Onko hän pinnallinen?
Mikä on hänen häpeällisin muistonsa? Entä rakkain?
Ruokkiiko hän sorsia puistossa?
Onko hän kiinnostunut politiikasta? Onko hän uskonnollinen?
Ajaako hän kainalokarvansa?
Käveleekö hän koskaan päin punaisia?
Onko hänen kotonaan kukkia?
Mikä on hänen lempituoksunsa?*

Etiikka on ruumiillista velvollisuutta toista kohtaan aistimellisuuden muodossa, toteaa filosofi Emmanuel Levinas. Koska minä on aistimellinen ja sitä kautta haavoittuva, on se myös eettisyyteen sopiva. Etiikka toteutuu iholla. Edellytys eettiselle suhteelle toiseen on minun erillisyyteni sinusta. Kenelläkään muulla ei ole pääsyä minun ruumiillisuuteeni, kukaan muu ei voi ottaa sitä paikkaa ajassa ja tilassa kuin minä ruumiillani otan. Toinen toisena ei ole ainoastaan toinen minä (alter ego), vaan hän on sitä, mitä minä en ole. Ruumiillisuuteni ja aistimellisuuteni muodostavat kontaktipinnan, joka auttaa minua löytämään yhteyden toiseen ja jonka kautta toisen eettinen vaatimus voi minua koskettaa. Tässä kontaktissa toisen läsnäolo kuitenkin koko ajan pakenee minua ja näin osoittaa erillisyyteni. Kosketuksessa näyttäytyy tämä kontaktin ja erillisyyden yhteen kietoutuminen. Aistimellisuus tarjoaa kosketuspinnan toiseuden

kanssa, ei tietona, vaan kosketuksena, joka ei pyri ottamaan toista haltuunsa.¹ Koska kenelläkään toisella ei ole pääsyä minun ruumiillisuuteeni, eikä minulla toisen ihmisen ruumiillisuuteen, onkin silkka mahdollisuus yrittää muuttua kokonaan toiseksi henkilöksi. Voin saavuttaa yhteyden toiseen, mutta säilyän kuitenkin koko ajan hänestä erillisenä. Mutta alter egoksi, toiseksi minäksi, tultaessa muutos tapahtuu oman ruumiin rajoissa. Tämä essee tarkastelee mahdollisuutta kokea olevansa toinen henkilö, omata toisenlainen tapa toimia ja ajatella sekä mahdollisuutta saavuttaa toisenlainen ruumiillisuuden kokemus kuitenkin oman ruumiin kehyksissä pitäytyen. Kokea olevansa toinen minä, jotain mitä minä itse en ole, mutta samanaikaisesti jossain kohtaa minuuttani ehkä sittenkin olen tai olen joskus ollut.

Taiteilija Eleanor Antin² on uransa aikana luonut itselleen neljä itsenäistä alter egoa³. Hänen kollegallaan ja aikalaisellaan Lynn Hershmanilla⁴ sivupersonia oli puolestaan vain yksi, mutta tämä oli henkilönä sitäkin kokonaisvaltaisempi. Myös minä⁵ olen erilaisia keinoja hyödyntäen pyrkinyt aikaansaamaan itselleni yhden sivupersonan. Tämä on essee kolmen erilaisen performanssitaitelijan tavoista tuottaa itselleen alter egoja. Toiseksi henkilöksi muuttumisen mahdollisuuksia tarkastelllessani lähestyn samalla kysymystä toiseudesta ja sen kohtaamisesta. Käytän esimerkkeinä omia kokemuksiani Elena Elakina, taiteilija Lynn Hershmanin kertomuksia ajastaan Roberta Breitmora sekä Eleanor Antinin kuvauksia omista sivupersonistaan Kuninkaasta, Elokuvatähdestä, Ballerinasta ja Sairaanhoidajasta. Varhaisen feministisen performanssitaitteen uranuurtajat Antin ja Hershman työskentelivät alter egojensa kanssa 1970-luvulla. Nyt 30 vuoden jälkeen palaan näihin hahmoihin yrittäessäni ymmärtää ja edesauttaa oman alter egoni muotoutumisprosessia.

*And who is not a borrower? Didn't we get our face and our name from our parents, the words in our mouths from our country, the way we say them from the children on our block, our dreams and images from the books and pictures other people wrote, painted, filmed? We take from here, from there we give back – whatever we give back. And we cover what we give back with our name. [...] Sometimes there is a space between a person and her name. I can't always reach my name. Between me [alter ego Eleanor Antinova] and Eleanor Antin sometimes there is a space. No, that's not true. Between me and Antin there is always a space. I act as if there isn't. I make believe it isn't there.*⁶

Luodessaan itselleen alter egon henkilö muuttuu tietoisesti tai tiedostamattaan toiseksi henkilöksi, jolla on omanlaisensa ruumiillisuuden kokemus ja omat tapansa toimia. Hänellä on toinen nimi kuin hallitsevalla persoonalla, hänellä voi olla täysin oma ystäväpiirinsä ja toimintaympäristönsä, siis toinen tapa olla olemassa. Valitsemieni taiteilijaesimerkkien kautta tarkasteleminen niitä keinoja, joita käyttäen voisi tietoisesti muuttua toiseksi henkilöksi ja ottaa haltuunsa toinen ruumiillisuus ja persoona. Käytän apunani myös ruumiinkuvan käsitettä purkaessani niitä mekanismeja, joilla toisen ruumiillisuuden haltuun ottaminen tapahtuu esimerkiksi itse harjoittamani hypnoosityöskentelyn aikana. Onko minun, Eleanor Antinin ja Lynn Hershmanin tavoissa tuottaa sivupersoonia jotain, jonka voisi nähdä yhdistävän niitä? Millä tavalla lähestymistapamme muistuttavat toisiaan? Millaisista lähtökohdista itse työskentelen verrattuna Antinin ja Hershmanin tarpeisiin luoda omat alter egonsa? Kokevatko he todella olleensa joku toinen viettäessään aikaa hahmoissaan? Entä minä, onko minun oikeastaan edes mahdollista muuttua Elenaksi?

Antinin ja Hershmanin eri hahmojen kautta koetan myös löytää mahdollisia suuntaviivoja sille, millä tavalla voisin jatkossa esittää elämäni alter egonani. Elenaksi muuttumisen prosessi tapahtuu ensisijaisesti minussa, minun sisälläni, joten jo kaksivuotisen projektin alusta lähtien olen paininut esityksellistämisen ongelman kanssa. Miten voisin tehdä tämän hiljaisen sisäisen prosessin näkyväksi tekemättä kuitenkaan väkivaltaa sen herkkyydelle ja hitaudelle, sekä niille kysymyksille, jotka eivät koskaan tulekaan löytämään vastausta. Kuinka eheä Elenan tulee olla, jotta hän voisi olla kokonainen persoona?

Kun lähestyn toista, lähestyn tuntematonta. Kun lähestyn tiedostamatonta, lähestyn tuntematonta. Hypnoosityöskentelyn keinoin olen koettanut päästä jonnekin tiedostamattoman ja toisen henkilön ruumiillisuuden kokemuksen äärelle matkatessani regressioterapiassa hypnologi Heljä Suuronen-Geibin johdolla oletettuihin menneisiin elämiini. Palaan näihin myöhemmin tekstissäni. Tämä työskentelytapa erityisesti on saanut minut haluamaan säilyttää tuntemattoman tuntemattomana, jonakin, jota minun ei tarvitse edes yrittää kääntää kielelle tai läpikotaisin määrittää. Haluamaan vain kokea ja jättää selettämättä. Antaa kokemuksellisen arvon olla kielellisen arvon veroinen. Hypnoosissa tietoinen analysointi katkaisee yhteyden tiedostamattomaan, jolloin päivätajunta, tämä länsimaisen kulttuurin ja tietorakenteiden muokkaama arvomaailma, saa vallan ja unennäön kaltainen tila lakkaa.

Ehkä alter ego, toisen minän mahdollisuus, on sittenkin perimmiltään vain ajatusleikki, keino kertoa erään henkilön tarinaa ja tarinallistaa todellisuutta. Voihan olla, että alter ego, kuten ehkä hypnoosityöskentelyssä ilmenevät menneet elämätkin, onkin silkkaa luovaa tarinankerrontaa, eikä todellisia kokemuksia todellisissa elämissä eläneistä henkilöistä. Mutta kuinka olennainen on kysymys jonkin kerrotun kokemuksen todenperäisyydestä? Ehkä voisin vain olla tässä hetkessä, kokea maailmaa ympärilläni aistieni kautta ja kertoa siitä vain sen, mikä on kielelle mahdollista. Loppu saakin jäädä tuntemattomaksi.

Kuningas, Sairaanhoitaja, Elokuvatähti ja Ballerina

I have found it useful to imagine my soul as presided over by four dignities – a Ballerina, a King, a Nurse and a Black Movie Star. By dividing myself among these four great personas I have learned a lot about my life and character and my situation in the world.⁷

Eleanor Antin on yksi tunnetuimmista varhaisista performanssitaiteilijoista, joka on työskennellyt alter ego -teeman parissa ja juuri näistä projekteista hänet erityisesti tunnetaan. Itse kiinnostuin Antinista tutustuttuani eri lähdetöksiä⁸ hyödyntäen hänen neljään alter egoonsa *Solana Beachin Kuningaaseen* (The King of Solana Beach), *mustaihoiseen Elokuvatähteen* (The Black Movie Star), *Balleriinaan* (The Ballerina) ja *Sairaanhoitajaan* (The Nurse).

Kuningas

Antinin ensimmäinen alter ego Kuningas syntyi vuonna 1972 hänen pyrkimyksestään löytää ja tarkastella erilaisia näkökulmia omaan persoonaansa. Ensimmäiseksi hän halusi tietää, millainen mies hän olisi voinut olla tai millainen mies hänestä voisi tulla. Hän pyrki löytämään täydellisen miehen itsestään, kollektiivisen alitajuntamme arkkityyppisen miehen, kuninkaan, joka ei olisi kuin kuka tahansa historian kuningas, vaan ikoninen, myyttinen Kuningas. Arkkityyppinen Kuningas edustaa maskuliinisuuden ohella johtajuutta, isyyttä ja suojelijaa. Jungilaisista arkkityypeistä uskoisin Antinin viittaavan Kuningaallaan Zeukseen⁹, joka on taivaan ja ukkosen jumala, itse ylijumala. Arkkityypit edustavat kollektiivisen alitajunnan hahmoja, jotka tulevat esiin unissa ja mytologiassa. Luonteeltaan arkkityyppi Zeus on autoritäärinen ja materialistinen. Hän on aktiivinen, tarmokas, käytännöllinen, omapäinen ja vahvalla

itseluottamuksella varustettu. Identiteetiltään siis synnynäinen johtaja. Niin Kuningas kuin tätä seuraavat Antinin muutkin alter egot näyttäytyvät arkkityyppisinä ja idealisoituina kuvina minän eri ulottuvuuksista. Henkilöt eivät ole arkisia, vaan pikemminkin yhden tai useamman ominaisuuden varaan rakentuneita ihanteita ja näiden ihanteiden etsimisen esiintuomista.

Luodessaan Kuninkaan Antinin tuli muuttaa ulkonäköään muun muassa tekoparran avulla. Hänen ensimmäinen performanssinsa Kuninkaana keskittyy tämän muodonmuutoksen esittämiseen parran lisäämisen ja vaatetuksen vaihtamisen muodossa. Performansseissaan Kuningas käyskenteli pienen kalifornialaisen Solana Beachin rantakaupungin kaduilla pysähtyen aika ajoin keskustelemaan alamaistensa kanssa, jotka koostuivat pääsääntöisesti rannalla aikaansa viettävistä eri ikäisistä ihmisistä. Hänet saattoi tavata liftaamassa, jonottamassa pankkiin tai ostoksilla ruokakaupassa. Mutta hänen tärkein tehtävänsä oli saada alamaisensa nousemaan kapinaan kiinteistöfirmoja vastaan, jotka suunnittelivat kaatavansa harvinaisia puita talonrakennustoimien alta. Hän kuitenkin epäonnistui, eikä kyennyt pelastamaan kuninkaallista metsäänsä rikkailta maanomistajilta. Nämä performanssit, jotka perustuivat olemiseen Kuninkaana, eivät olleet varsinaisesti yleisölle suunnattuja eikä niiden tapahtumisajankohtaa ilmoitettu etukäteen, vaan ne syntyivät Antinin ja rannalla aikaansa viettävien ihmisten satunnaisista kohtaamisesta. Myöhemmin hän kylläkin työsti näistä kokemuksistaan tunnin mittaisen monologiesityksen 'The Battle of the Bluffs', jota hän esitti vuosien 1975-78 aikana mm. Venetsian Biennaalissa. Loppujen lopuksi Antinin ideaaliseksi johtajamieheksi synnytetystä Kuninkaasta muodostuikin poliittinen moralisti ja häviö, sillä hänen yrityksensä pelastaa valtakuntansa ekologiselta katastrofilta epäonnistui surkeasti.¹⁰

Oliko Antinin Kuningas hänen alter egonsa vai performatiivinen hahmo, jonka kautta hän saattoi käsitellä itselleen ja toimintaympäristölleen ajankohittaisia teemoja? Mikä tässä tapauksessa osoittaisi Kuninkaan alter egoksi performanssitaiteelle tavanomaisemman hahmotyöskentelyn sijaan, jossa hahmo rakennetaan erityisistä viitteistä ja asullisista tuntomerkeistä? Antin päätti nimetä Kuninkaan yhdeksi persoonakseen, toiseksi minäkseen. Tullakseen mieheksi hänen ei tarvinnut vaihtaa fyysisistä sukupuoltaan, vaan sosiaalinen sukupuolensa. Kuninkaan hahmon avulla hän tutki oman ruumiinsa kautta niitä normeja, jotka tekevät ihmisestä miehen tai naisen. Tämä palaa feminismissä kiisteltyyn kysymykseen sukupuolesta ei biologisena vaan sosiaalisena

faktana. Mikäli sukupuoli olisi sosiaalinen fakta, ihmisten olisi mahdollista vapautua sukupuolen ahtaista määritelmistä ja siitä tyranniasta, joka rajoittaa näiden määritelmien sisältä irrottautumista. Miehen näytteleminen rooliasun päälle pukemalla ei ole Antinin kohdalla se radikaali poliittinen teko. Omana aikanaan radikaalimpaa oli tuntemattoman lähestyminen ja uusien mielikuvituksellisten vaihtoehtojen etsiminen omassa olemassaolossaan. Tämä tekee Kuninkaaksi muuttumisen teosta myös poliittisesti merkittävän. Kuninkaallaan Antin osoitti, että ihmisen oman sisäisen elämän ei tarvitse olla normien ja tabujen rajoittamaa, vaan kuvittelun vapaus edesauttaa meitä päästämään irti ahtaista sosiaalisista rooleistamme.

Jos vertaan Antinin Kuningasta johonkin omaan hypnoosin aikana ilmeneeseen menneeseen elämään, muistuttaa se lähinnä mieshahmoani metsänhoitajaa. Ei ainoastaan siksi, että hän on ainoa miespuoleinen hahmoni, vaan koska myös hän on hyvin arkkityyppinen, ei kuten johtaja Zeus, vaan pikemminkin erakko Hades.¹¹ Tämä arkkityyppi on luonteeltaan ujo, hiljainen ja sisäänpäin kääntynyt.

Kuten ennalta aavistin, näyttäytyi mieshahmoni kovin stereotyyppisenä ja mielestäni hyvin yksiluotteisena. En pystynyt tunnistamaan hänestä ketään lähipiiriini kuuluvaa miestä, vaan hän oli yksin metsän keskellä elävä erakko, jonka päivittäisiin askareisiin kuuluivat metsätyöt. Asuista ja esineistä päätellen hän oli elänyt 1800- ja 1900-luvun taitteessa. Hän oli suomalainen, asui mökissään järven rannalla ja työskenteli metsänomistajalle tehden hakkuita tämän tiluksilla. Aika ajoin hänen tehtävänä oli puiden kaatamisen ohella myös kuljettaa puita työnantajansa tilalle tämän hevosta apunaan käyttäen. Mies oli hiljainen ja vähään tyytyvä. Hän oli lyhyt, vahvarakenteinen, yksinkertainen, sinnikäs ja muistutti mielestäni suomenhevosta. Hänen ruumiinsa oli myös hiljainen ja sitkeä. En tuntenut väsymystä hänenä ollessani, vaan jotain muuta, ehkä rauhaa ja tyydytystä raskaan fyysisen työn jäljiltä.¹²

Antinin tavoite oli tunnistaa millainen mies hän olisi voinut olla tai millainen mies hänestä voisi tulla ja hän pyrki löytämään täydellisen miehen itsestään. Minä puolestani tarkastelin sitä, millainen mies minä olisin voinut olla ja löysin 'näkyvämmän miehen', hänet, josta historian kirjat eivät kirjoita ja jonka olemassaoloa ei hänen kuoltuaan muista kukaan. Hän ei tehnyt sankariteko-

ja, eikä hänellä ollut jälkeläisiä, jotka siirtäisivät hänen muistoaan eteenpäin. Hänen elämänsä oli yksinkertaista, mutta ilmeisen tyydyttävää. Hän oli kuin metsän keskellä yksikseen asustava karhu.

Elokuvatähti ja Ballerina

*My personae, my historical fictions, are actually all the lives that I'm not going to live because I chose not to. I certainly don't want to be regretful when I'm an old woman [...] To me, the uninvented life, to paraphrase the cliché, is hardly a life. I always see full psychological, philosophical, and political implications of my personae and the world they and I live in. I am not like someone has said: 'Oh, Eleanor believes that she's a ballerina.' What am I, a schizophrenic? I am not a moron: I know I'm not a ballerina. Who the hell wants to be a ballerina anyway? [...] But in my art I can enjoy a delicious feeling of removal and being at the same time.'*¹³

Kuninkaan jälkeen Antinin seuraava alter ego oli mustaihoinen Elokuvatähti, joka näyttäytyi hetkellisesti yhtenä Antinin persoonista. Elokuvatähden avulla Antin halusi tarkkailla, millaista olisi olla musta amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Hän kuitenkin luopui Elokuvatähden persoonasta esiinnyttyään hahmossa julkisesti vain kerran. Antin havaitsi, että pelkkä ihonväri ei ole riittävä määrite kokonaiselle persoonalle. Ja koska Elokuvatähti oli näyttelijä, jonka tehtävä on näytellä toisia henkilöitä, Antinin pyrkimys luoda kokonainen persoona elämänhistorioineen näyttäytyi mahdottomana yrityksenä. Niinpä hän loi heti perään toisen persoonan, Ballerinan, idealisoidun naispuoleisen minän, joka näyttäytyi ensimmäisen kerran julkisesti vuonna 1973. Myöhemmin mustaihoinen Elokuvatähti ja Ballerina yhdistyivät Eleanora Antinovan hahmossa. Antin työskenteli Antinovan kanssa useiden vuosien ajan toteuttaen teoksia Antinovana ja kertoen hänen elämästään aina 80-luvun loppupuolelle saakka.

Antinin Ballerina ei ollut täydellinen eikä erityisen taitava tanssija, vaan joku joka etsi tapaa täyttää täydellisyysvaatimus. Teoksessaan *Caught in the Act* (1973) hän esittää vaihe vaiheelta Ballerinan toteuttamassa klassisen baletin tanssiasentoja ja liikesarjoja, piruetteja ja arabeskeja, samalla tapaa kuin Edward Muybridgen valokuvissa juoksijan tai ratsukon liikkeitä esitetään yksityiskohtaisesti asento asennolta.¹⁴ Nämä asennot ovat vaikeita kokeneellekin

tanssijalle, saati sitten harjaantumattomalle Antinille. Valokuvasarjassa liikkeet näyttävät hiotuilta ja taidokkailta. Paljastaakseen kuvien rakentuneisuuden ja oman persoonansa keholliset rajoitteet Ballerinan hahmon alla, hän esittää valokuvasarjan rinnalla videodokumentaation kuvaustilanteesta. Videolta käy ilmi, miten asennot ovat saatu aikaan lisäämällä erilaisia tukia ja apuvälineitä ja kuinka Ballerina kuitenkin horjuu ja kaatuilee yrittäessään toteuttaa taidoilleen liian vaikeita asentoja. Videonauha näyttää totuuden realistisina esitettyjen valokuvien takaa.

Kysymys alkuperästä näyttäytyy tässä kiinnostavana. Voisimmeko totuudenmukaisina esitettyjen valokuvien kautta uskoa Ballerinan todellakin olevan taidokas ballerina? Ja millä tavalla Eleanor Antin, joka itse ei tanssi balettia, olisi voinut onnistua luomaan alter egon, jolla nämä taidot olisivat hallussa? Purkaakseen hahmoon lataamansa teatterillisen illuusion henkilöstä, joka olisi toiminut vuosia Diaghilevin Ballets Russesin arvostettuna tanssijana, hän pikemminkin osoittaa ne elementit, joista hän on Ballerinan persoonan kasannut. Tämä viittaa näkemykseen minuuden rakentumisesta. Minuus on erilaisia rooleja, joita me puemme päällemme, kuten ballerinan rooli. Vuosien ajan tätä roolia harjoitettuaan henkilö voi olla siinä niin hyvä, että rooli näyttäytyy hänenä. Hän on ballerina. Mutta entä jos joku päättää *tehdä* itsestään ballerinan vain muuttumalla ballerinaksi, alkamalla *olla* ballerina. Me näemme heti hänen valheellisuutensa, sillä hänen tapansa liikkuu eivät muistuta meitä balettiin liittämistämme käsityksistä. Hän siis näyttelee, esittää olevansa joku toinen kuin hän onkaan. Mutta entä jos henkilö itse *uskaa* olevansa ballerina? Onko silloin kyse vakavasta psyykkisestä sairaudesta vai kieltäytyykö henkilö tätä kautta noudattamasta yleistä normistoa ja antaa itselleen vapauden toteuttaa itsessään juuri niitä ominaisuuksia, joita hän itse haluaa toteuttaa? Mikä määrittää sen, millä tavalla me saamme tai emme saa itseämme esittää? Miten purkaa sitä normistoa, joka näkymättömänä estää minua tulemasta ballerinaksi? Entäpä paljon arkisemmaksi hahmoksi, Elena Elakiksi? Mikä määrittää minut juuri sellaiseksi kuin olen?

Sairaanhoitaja

I began my investigation of my 'nurse' self [...] by taking what lay closest at hand – the popular clichés by which the culture knows the 'nurse'. I found that nurses are defined by a narrow set of cultural expectations, so fixed as

*to render them mythological figures – a jaunty blend of servant and geisha, sharing features with many other women’s professions like secretaries, airline stewardesses and wives.*¹⁵

Sairaanhoitaja on populaarikulttuurin synnyttämä alter ego. Antin havainnoi, että 70-luvulla sairaanhoitajan ammatti kuului vain naisille, eikä sitä nähty niinkään oikeana ammattina, vaan pikemminkin palveluluokkana, joka oli alisteinen miesten hallinnoimalle lääkärin ammatille. Antin pohti, miten ja miksi sairaanhoitajan ammatti oli niin seksualisoitu ja sijoitettu alempaan palveluluokkaan, vaikka sen pyyteetömpää ja epäitsekkäämpää ammattia oli vaikea kuvitella. Florence Nightingalen alulle panema modernin sairaanhoidon jalo perinne oli jossain historian vaiheessa päässyt muuttumaan jonkinlaiseksi palvelijan ja geishan ruumiillistumaksi.

*Makaan kipeänä sairaalassa. Huoneessa käy vähän väliä joku naispuoleinen sairaanhoitaja tarkastamassa, että kaikki on minulla hyvin eikä liian kovia kipuja ole ilmennyt. Hoitajat ovat ystävällisiä, hymyileviä, avuliaita, empaattisia ja hyvin eri ikäisiä. Sängyni vieressä on kutsunappi, jota painamalla saan hoitajan paikalle heti kun tarvitsen. Makaan sängyssäni tuijottaen kutsunapin kuvaa. Kuvassa on piirrettyä sairaanhoitajan kasvot. Hänen vaaleat hiuksensa ovat viehkeästi kaartuvat, ikään kuin kevyt tuulenhenkäys olisi niitä juuri liikauttanut. Hänen kutreillaan on sairaanhoitajan valkoinen lakki. Hänen suunsa on raollaan ja huulet kaartuvat viekoittelevaan hymyyn. Myös hänen silmänsä hymyilevät kutsuvasti. Hän muistuttaa erehdyttävästi pin up -tyttöä.*¹⁶

Tämä todistaa, että vielä yli 30 vuotta naisliikkeen nousun sekä Antinin tekemien havaintojen jälkeen näkemykset sairaanhoitajista ovat säilyttäneet erosisoidun kuvastonsa. Eikö tasa-arvo ole vielä yltänyt sairaaloihin saakka? Asia ei tietenkään ole ihan näin mustavalkoinen kuin yllä olevalla esimerkillä pyrin osoittamaan. Silti yhä tänäkin päivänä sairaanhoitaja esitetään populaarikulttuurin kuvastossa usein seksualisoituna naishahmona pikemminkin kuin Florence Nightingalen kaltaisena väsymättömänä sankarina.

Antin aloitti Sairaanhoitajan hahmon kanssa työskentelyn vuonna 1976 saippuaopperan ja seikkailuelokuvan tyylilajissa. Eräässä viimeaikaisessa haastattelussa¹⁷ hän kertoi hahmonsäntyntyneen hänen ohittaessaan kävelyllään

sairaanhoitajien asuntolan ja huomattessaan ikkunoiden olevan täynnä pehmoeläjiä. Hän vaikuttui näkemästään, sillä nämä olivat aikuisia naisia, jotka opiskelivat itselleen sairaanhoitajan ammattia, mutta olivat yhä sydämeltään lapsia. Hän muisti oman lapsuutensa, jolloin hän leikki loputtomia leikkejään paperinukeilla kehitellen heille mitä mielikuvituksellisempia seikkailuja. Ja tästä syntyi hänen sairaanhoitajan alter egonsa, yhdistelmästä naiivia, mutta rakastettavaa bimboa, joka esitti paperinukeillaan seikkailuitaan miesten maailmassa rakastuen palavasti heistä joka toiseen vain tullakseen taas jätetyksi. Antin kutsui tätä kevytmielistä sairaanhoitajaa Pieneksi Sairaanhoitajaksi erotuksena myöhemmästä Sairaanhoitaja Eleanorasta, jonka esikuvana toimi itse Florence Nightingale. Sairaanhoitaja Eleanora Nightingalen hahmossa Antin palasi ajassa takaisin sairaanhoitajan ammatin historiassa. Eleanora Nightingalen hahmo oli fiktiivinen, mutta hänen juurensa olivat historian tapahtumissa.¹⁸ Sairaanhoitaja Eleanoran avulla Antin tarkasteli historian kertomusten tulkinnanvaraisuutta. Lavastettujen valokuvasarjojen avulla hän esitti tulkintojaan siitä, millainen tämä modernin sairaanhoidon suuri sankaritar Florence Nightingale oli ollut oikeassa elämässä. Hahmossaan Sairaanhoitaja Eleanorassa hän uudelleen esitti historian tapahtumia, elämää ja kuolemaa taistelukentillä.¹⁹

Eleanora Antinova

Vuonna 1979 Ballerinan hahmo palasi saatuaan uuden ihonvärin lyhyen näyttämisen tehneeltä Elokuvatähdeltä. Ballerina siis palasi mustana naisena, joka oli onnistunut murtautumaan oikeaoppisen baletin tiukkarajaisista määritelmistä ja tehnyt menestyksekkään uran ihonväristään huolimatta. Nyt hän oli alter ego, jolla on kokonainen elämänhistoria ja persoona, sekä oma nimi Eleanora Antinova. Hänen toiseutensa näyttäytyi moninaisena. Hän oli mustaihoinen ballerina, joka oli oppinut tanssimaan balettia itsekseen opettelemalla. Hän ei ollut balettikoulujen kasvatti, vaan joku, joka tuli ulkopuolelta, toisaalta. Hän oli tanssinut modernin baletin vaikuttaja Sergei Diaghilevin Ballets Russesissa ja tehnyt monia valkoihoisille primaballeriinoille tarkoitettuja rooleja, kuten Giselle ja Odette. Eräässä fiktiivisessä haastattelussa Diaghilev kuvasi Antinovaä ”eläimeksi, upeaksi kauniiksi pedoksi, joka on primitiivinen, järjetön, peloton ja jolla on luonnollinen pedon yleveys”.²⁰ Tällä Diaghilevin kuvauksella Antinovan toiseus vahvistuu. Hän edustaa dualistisen ajattelutavan sitä puolta, jossa yhdistyvät feminiinisyyden, musta ihonväri,

luonto, alkukantaisuus ja ruumiillisuus vastakohtana valkoiselle rationaaliselle maskuliinisuudelle.

Antin työskenteli Eleanora Antinovan hahmon kanssa aina vuoteen 1989 saakka tehden lukuisia performansseja, mykkäelokuvia, installaatioita, valokuvia, piirroksia ja muistelmia. Antinovan elämänhistoria oli keksittyä, mutta Antinille se on yhtä uskottavaa kuin mikä tahansa todellisuus. Ehkä jopa enemmän todellista, koska se on tietoisesti sovitettua, ei koettua, joka jo sinällään sisältäisi mahdollisuuden toisin muistamiseen ja muistojen sekoittumisiin.

*Antinova was my family, my childhood, my Eastern European roots, my childish passion for ballet and high culture – all the delicious, foolish, lovely baggage I got from my mother along with her leftist politics. [...] But I don't believe I am Antinova, okay? [...] She is me. But I'm not her. You know what I am saying?*²¹

Mielestäni oma Elena Elakini on Antinin alter egoista eniten sukua juuri Eleanora Antinovalle. Henkilöinä he eivät muistuta toisiaan, mutta pyrkimys elämänhistorian kartoittamiseen ja muistin ja muistojen totuudellisuuden problematisoimiseen kulkee kummankin hahmon yhtenä juonteena. Kuninkaalla ja Sairaanhoidajalla oli selkeät tehtävänsä tai viitteensä, Kuninkaalla arkkityypinsä, jota hän edusti ja Sairaanhoidajalla yhteys todelliseen historialliseen henkilöön Florence Nightingaleen. Eleanora Antinova on syntynyt Eleanora Antinista, hänen omasta elämänhistoriastaan, haaveistaan, persoonallisuudesta ja kokemuksistaan. Antinin mukaan Antinova on hän, mutta hän itse ei ole Antinova. Minä en miellä Elenaa minuksi, mutta osaksi minua. Ehkä pikemminkin sellaiseksi puoleksi minua, joka minusta olisi voinut *tulla* ellen olisi aikaisemmin elämässäni tehnyt toisenlaisia ratkaisuja. Elena on se henkilö, joka minä olisin voinut olla, ellei minun elämänhistoriassani olisi näitä kokemuksia ja valintoja, joita olen tähänastisen elämäni aikana kohdannut. Meissä on paljon samaa, mutta meistä on tullut erilaisia.

Kokemuksiani hypnoosityöskentelyn tuottamista ruumiinkuvista

En voi sille mitään, mutta mielestäni Antinin hahmot eivät näyttäydy minulle itsenäisinä persoonina, vaan pikemminkin roolihahmoina, joilla kylläkin on kiinteä suhde Antiniin itseensä, mutta ei niinkään omaa minuutta. En kykene käytettävissä olevan lähdemateriaalini pohjalta löytämään mitään, mikä ku-

moaisi tämän mielestäni Antinin hahmoja vaivaavan ulkokohtaisuuden tunnun. Ehkä vain ärsynnyn hahmojen fiktiivisyydestä ja leikkisyydestä, mutta toisaalta en näe mitään eroa Antinin tavassa luoda näitä hahmoja olisi suhteessa muiden performanssitaiteilijoiden roolihahmojen rakentamisen tekniikkaan. Roolihahmot kun voivat rakentua olemassa olevien henkilöahmojen viitteiksi, satujen tai tarinoiden pohjalta, omista muistoista, haaveista, peloista tai vaikkapa populaarikulttuurin tuottaman henkilöahmogallerian pohjalta. Lukiesani Eleanor Antinin töistä kirjoitettua näyttelykatalogia²² tunsin kyllä useassa kohtaa hengenheimolaisuutta. Saatoinkin kokea yhteyttä joihinkin aikaisempien teosteni teemoihin ja näkökulmiin. Olen useamman vuoden ajan käyttänyt performansseissani hahmoja, jotka eivät ole roolihahmoja näyttämöllisessä mielessä, vaan joitain puolia minusta, jotka saavat muotonsa esimerkiksi risteilymännän tai lentoemännän roolissa. Mutta en kutsuisi heitä alter egoiksi. Esimerkiksi Antinin seuraava toteamus on sisällöltään hyvin samanlainen kuin omat lähtökohtani vaikkapa lentoemännän hahmon valitsemiselle:

*But who could embody the many dark, tacky, colloquial, and embarrassing parts of me? The two most pathetic women's roles I could think of in those days were an airline stewardess and a nurse. Back then they were seen as most pornographic figures in the cultural imagination. I mean, they are service figures, and instead of being grateful the culture was contemptuous of them. Service is the main role our culture has allotted to women, and we've put down for it ever since. So I decided my next self should be a nurse.*²³

Mutta koska en koe Antinin hahmojen tai omien aikaisempien performanssieni roolihahmojen olleen 'oikeita' sivupersonia, niin mikä sitten voisi erottaa alter egon niin vallitsevasta persoonasta itsestään kuin muilla keinoin luodusta roolihahmoista? Valitsin työvälineekseni hypnoosin ja päädyin pohtimaan ruumiinkuvan käsitettä. Ruumiinkuva on samanaikaisesti sekä ihanne- että inhokuva. Se ei välttämättä vastaa miltään osin henkilön näkyvää ruumista, vaan se on ihmisen käsitys omasta ruumiistaan. Tämä käsitys on muovautunut elämänselän historian aikana ja se jatkaa muovautumistaan läpi ihmisen elämän. Ruumiinkuva tai tunne omasta ruumiista muodostuu vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden, yhteiskunnan ihanteiden ja toisten ihmisten kanssa.²⁴ Se yrittää kuitenkin säilyttää eheydensä ihmisen oman fysiologisen ruumiin

muutoksista huolimatta. Vaikka muutimme, ruumiinkuvan ansiosta muutoksen tilassa oleva ruumis voidaan kokea samana ja omana. Ruumiinkuva on alkupe-
rältään toisen kuvan muovaama. Siinä ei näy ainutlaatuiset viettimme, rakentu-
misemme kielessä tai rakkauden vaateemme. Siinä näkyy kuvitelmamme siitä,
miten olla rakastettava tai ei-rakastettava Toisen katseeseen nähden.²⁵

Minusta tuntuu, että menneiden elämien hypnoosityöskentelyssä olen käy-
nyt jonkin edellä kuvatun toisen muovaaman kuvan äärellä. Voisiko toisenlai-
nen ruumiillisuuden kokemus olla se minut alter egostani erottava piirre? Ja
antaisiko alter egon toisenlainen ruumiinkuva hänelle sen peräänkuuluttamani
oman minuuden kokemuksen? Entä mitä tai ketä ovat nämä hypnoosissa esiin
tulleiden menneiden elämien ruumiinkuvat? Koska hypnoosi on pääsy tiedos-
tamattoman piiriin, edustavatko nämä esiin tulleet ruumiinkuvat sitten toisen
ihanteita, haluja ja fantasioita?²⁶ Jo ensimmäisestä hypnoosikerrasta lähtien
olen jokaisen uuden hahmon ilmaantuessa hämmentynyt heidän stereotyyppi-
pisydestään. Olen keskustellut hypnologini kanssa jungilaisista arkkityypeistä
ja nähnyt heissä hyvin arkkityypimäisiä piirteitä. Olen jopa hävennyt heidän
yksipuolisuuttaan ja omaa rajoittuneisuuttani luoda kompleksisempia ja mie-
likuvituksellisempia menneitä elämiä.

Hypnoosiin vaivuttamisen alussa tapahtuu omasta ruumiista irtaantuminen
ja toiseen ruumiiseen astuminen. Tämä on ollut minulle jokaisella kerralla aika
työlästä. Hypnologini käyttää termiä matkaaminen puhuessaan tästä siirtymästä.
Matkatessani hypnoosissa tämän hetkisestä elämästäni kohti mennyttä elämää
käyn läpi ruumiista irtaantumisen kokemuksen. Hypnoosin vaivuttamisen ai-
kana ja jälkeen ruumiini alkaa tuntua hyvin raskaalta, kunnes en tunne sitä enää
ollenkaan. Tässä vaiheessa näen yleensä voimakkaan valon, kuin auringonvalon,
loistavan silmäluomieni lävitse. Tämä on tietenkin hypnoosin aiheuttama har-
ha. Seuraavaksi hypnologi pyytää minua tuntemaan sen henkilön ruumiin, joka
olen ollut entisessä elämässäni, tulemaan häneksi. Tässä kohtaa minua on joka
kerta alkanut pyörryttää niin, että en tunne enää olevani minkäänlaista materiaa,
vaan jokin avaruudessa keikkuva ajatus jostakin. Kuulen hypnologin äänen ja
pystyn vastaamaan hänelle, mutta mitään muuta muotoa en itselleni hahmota.
Hypnologini käskää minua pysäyttämään liikkeen, keskittymään yhteen pis-
teeseen tai näkemään tai kuvittelemaan esimerkiksi puun rungon, josta ottaa
kiinni. Kamppailua muodottomuutta vastaan kestää eri kerroilla muutamasta
minuutista varttituntiinkin asti, kunnes lopulta saan pyörimisen loppumaan ja
löydän itseni jostain konkreettisesta paikasta, kuten metsästä tai talosta.

Nyt tunnen jo omaavani jonkinlaisen hahmon, mutta en vielä tunnista sitä. Hypnologini pyytää minua joko katsomaan käsiäni tai tuntemaan sen maaperän, jolla jalkani seisovat. Onko minulla kengät jaloissani? Jos on, niin millaiset? Kun katson sääriäni, ovatko ne paljaat vai jonkinlaisen asun peitossa? Millaisen? Näin jatkamme, kunnes olen *nähtynyt* itseni. Näkemisen kautta saan tuntuman siihen ruumiiseen, missä kulloinkin asustan.

Joskus olen vastustanut tätä katseen kautta tapahtuvaa hahmottamista todeten, että en saa kiinni minkäänlaisesta visuaalisesta mielikuvasta, mutta minulla on fyysisiä tuntemuksia. Tällöin lähdemme liikkeelle kinesteettisestä aistista. Missä asennossa ruumiini on, pysty vai vaaka? Onko se vaatetettu vai alaston? Jos se on vaatetettu, miltä kangas iholla tuntuu? Mitä aistin ympärilläni olevan? Olenko aukealla paikalla vai sisätiloissa? Hahmotamme ruumiin pinnan kokemuksen, sen ulkomuodon. Tätä jatkamme, kunnes minulla on käsitys omasta ruumiistani, siitä visuaalisesta hahmosta, minkä se on itselleen ottanut, sekä paikasta ja ajasta, mihin se sijoittuu. Kun tämä kokonaiskuva on valmis, alamme liikkumisen, toiminnan ja toisten ihmisten kohtaamisen kautta hahmottaa, millainen tämä henkilö on ja millainen on hänen arvo- ja ajatusmaailmansa. Olen ollut kussakin menneiden elämäni henkilöissä vain kerran. Elenaa en ole vielä hypnoosissa saavuttanut.

Vaikka kysymys on menneiden elämien mielikuvatyöskentelystä hypnoosin avulla, ei menneisiin elämiin tarvitse kuitenkaan uskoa. Minulle metodissa on pikemminkin kysymys siitä, millaisia hahmoja hypnoosilla kykenen saamaan aikaan, miten onnistun saavuttamaan kokemuksen toisesta ruumiillisuudesta ja miten tämä voisi auttaa minua Elenaksi muuttumisessa. Mutta siihen, mistä nämä ruumiinkuvat syntyvät, onkin vaikeampi vastata. Hypnoosissa oleminen muistuttaa paljon unen näkemistä. Olennaisin ero tässä on se, että hypnoosi on ohjattua unen näkemistä, jossa olen koko ajan tietoinen hypnotisoijan äänestä ja hänen kysymyksiensä kautta voin ohjata tapahtumien kulkua. Pois ei siis voi sulkea hypnologia auktoriteettina. Luonko näin ollen menneiden elämien hahmoja hypnoosissa painostuksen alaisena, halusta miellyttää hypnologia, joka pyytää minua näkemään ja tuntemaan toisen ruumiin? Hänen esittämällä johdattavilla kysymyksillä on suuri vaikutus siihen, millaisen ruumiin hypnoosissa kulloinkin tuotan. Ennen hypnoosiin vaivuttamista olemme yhdessä keskustellen luoneet lähtökohdan kysymyksenasettelulla. Esimerkiksi metsänhoitajan kohdalla alkukysymykseni oli: Missä entisessä elämässä olet ollut ruumiillista työtä tekevä mies? Tämän hetkisen kokemukseni ja käsitys-

teni valossa voisin todeta, että hypnoosissa tuottamani ruumiinkuvat syntyvät dialogissa itseni ja hypnologin välillä, ne ovat heijastuksia eri puolista omaa ruumiinkuvaani, joka puolestaan on toisen ihanteiden, halujen ja fantasioiden synnyttämää. Tähän toiseen lasken myös edellä mainitut arkkityypit, jotka välittyvät minuun kulttuurimme kautta.

Roberta Breitmore

Many people assumed I was Roberta. Although I denied it at the time and insisted that she was "her own woman" with defined needs, ambitions and instincts, in retrospect we were linked. Roberta represented part of me as surely as we all have within us an underside; a dark, shadowy anaemous cadaver that is the gnawing decay of our bodies, the sustaining growth of death that we try with pathetic illusion to camouflage. To me, she was my own flipped effigy; my physical reverse, my psychological fears. As can be inferred from the records of both of us, her life infected me. Closure and transformation of her life meant as well my own individuation.²⁷

Koska Antinin hahmot eivät mielestäni tarjonneet kaipaamiani keinoja alter egoni rakentamiseksi, päädyin tarkastelemaan taiteilija Lynn Hershmanin luomaa Roberta Breitmorea. Hän tuntui olevan ruumiillistuma vastauksista siihen, millaista elämä itsenäisenä alter egona voisi olla ja miten näitä arkielämän tuottamia kokemuksia voisi tuoda yleisön nähtäväksi. Robertan hahmo on minulle paljon lähempänä Elenaa kuin Antinin fiktiivisemmät alter egot. Roberta oli arkinen hahmo omine arjen ongelmineen ja touhuineen. Hän olisi voinut olla oikeasti olemassa omassa ajassaan. Ja niin hän olikin, toisin kuin Antinin alter egot, jotka usein sijoittuivat toisiin aikoihin ja paikkoihin kuin vallitseva todellisuus olettaisi. Roberta oli yksityishenkilö, jonka elämä ei tapahtunut Antinin hahmojen tapaan vain ennalta määrätyissä esitystilanteissa tai lavastetuissa valokuvissa ja videoissa. Antinin hahmot näyttäytyvät mielikuvitusleikkeinä, kun taas Roberta otettiin omassa elämässään tosissaan. Hän muun muassa tapaili erilaisia miesystävähdokkaita, jotka olivat vastanneet hänen treffi-ilmoitukseensa. Hänellä oli omia elämäkokemuksia, jopa oma ajokorttinsa ja pankkitilinsä. Hänellä oli tunnustettu identiteetti.

Roberta Breitmore vietti alter egon itsenäistä elämää yhteensä neljän vuoden ajan. Hän oli taiteilija Lynn Hershmanin luomus, mutta hänellä oli myös

oma elämänhistoriansa. Hershmanin mukaan Roberta syntyi sinä hetkenä, kun hän vuonna 1974 saapui Greyhoundin bussilla San Franciscoon taskussaan 1800 dollaria ja kirjoitautui sisään Dante Hotelliin.²⁸ Hotellin eristäytynyt, yksinäinen huone persoonattomine huonekaluineen alkoi määrittää Robertan persoonaa. Myös hänestä tuli yksinäinen ja eristäytynyt henkilö. Hän oli ihmistyyppiä ”kuka tahansa”. Häntä ei olisi erottanut kadun vilinästä. Hän oli arkisen näköinen, vaikkakin hän käytti paljon meikkiä. Hän liikkui aina yksin ja oli onneton omassa elämässään. Hänen pitkäaikaisin ihmiskontaktinsa oli hänen psykiatrinnsa, jonka luona hän kävi säännöllisesti purkamassa mieltään.

Robertan ensimmäinen julkinen teko oli ilmoitus paikallislehdessä, jossa hän etsi itselleen asuntoa. Kun hän oman asunnon etsimisen kautta alkoi muuttua todelliseksi persoonaksi, tuli ilmoitukseen vastanneista ihmisistä osa hänen sosiaalista verkostoaan. Roberta oli samanaikaisesti keinotekoinen, mutta hyvin todellinen. Hän oli kokonainen persoona omine asuntoineen, tapoineen, asuineen, käsialoineen, Painonvartijoiden jäsenyyksineen, luottokortteineen, psykiatreineen ja seikkailuineen. Hershman kertoo, kuinka hän poistuttuaan kotoaan Robertana joutui joskus palaamaan takaisin huomatessaan jotain unoh-tuneen. Robertan ulkoasu, vaalea peruukki, runsaasti meikkiä ja Hersmanille itselleen epätyypillinen vaatetus, sai naapurit pitämään häntä skitsofrenisenä. Eikä hänen tyttärensä enää myöntänyt olevansa hänelle sukua.²⁹

Voisiko Robertan kaltaisen oikean ja todellisen toisen minän luominen, it-sen hajauttaminen, kuitenkin olla käänteisesti halua itsen eheyteen, yhtenäis-tämiseen ja ymmärtämiseen? Onko niin, että tutustuessaan alter egon avulla vielä tiedostamattomiin puoliin itsessään ja hajauttaessa itsensä kahdeksi, pirstaloitumisen sijaan voisi sittenkin eheytyä? Onko kuvitelma mahdollisuu-desta muuttua toiseksi ihmiseksi pyrkimys kohti jotakin ei-kuviteltavissa olevaa eli toisen ihmisen ruumiillisuuden kokemuksen saavuttamista? Toivonko itse kahdentumiseni Elenaksi tekevän minut kokonaiseksi? Puhuessani Elenasta monen kuulijan ensimmäinen kysymys on, aionko selvittää prosessista terve-järkisenä. Mitä tapahtuu, kun ensin on pitkällisen prosessin kautta onnistu-nut muuttumaan toiseksi persoonaksi ja sitten pitäisi palata takaisin omaan elämään. Entä jos tuleminen *itseksi* ei enää onnistukaan? Kuten Hershman kappaleen alussa olevassa lainauksessa toteaa, Robertan elämä vaikutti myös hänen itsensä elämään. Hän ei huomannut sitä ehkä silloin, mutta jälkikäteen tarkasteltuna se on havaittavissa. Robertan elämä vaikutti hänen elämänsä ehkä samalla tavalla kuin erittäin läheiset ystävämme ja kumppanimme vai-

kuttavat kunkin meistä elämään. Emme olisi samanlaisia ihmisiä ilman heidän mukanaan tuomiaan vaikutteita.

*Roberta's traumas became my own haunting memories. They would surface with no warning, with no relief. She began to control me. I was never free of her. She was buried deep within me, a skin closer to my heart. The negative in her life affected my own decisions. The cure was an exorcism that would liberate oppressions felt by contemporary women.*³⁰

Myöhemmin Hershman halusi päästä eroon Robertasta. Tähän mennessä hän oli jo monistunut useiksi eri Robertoiksi ja parhaimmillaan heitä oli neljä eri henkilöä, kukin oma Robertansa. Hershman oli palkannut kolme muuta henkilöä esittämään Robertaa erilaisissa arjen tilanteissa. Vuonna 1978 suoritetusta manaamisesta ('Exorcism') tuli Robertan viimeinen esitys. Tämän dramaattisen performanssin jälkeen hänen hahmonsä jäi elämään lukuisissa valokuvissa, piirroksissa, sarjakuvissa sekä erilaisissa artefakteissa, kuten vaatteissa, asiakirjoissa ja psykiatrin lausunnoissa.

Elena Elak

Oman alter egoni Elenan ensimmäinen puolijulkinen esiintulo tapahtui Salossa Taiteen tiet -ympäristötäidenäyttelyn yhteydessä toteuttamassani performanssi-installaatiossa. Elena asui näyttelyalueen Hiidentien varrelle sijoitetussa asuntovaunussa neljän päivän ajan yhdessä Lyly koiransa kanssa kesäkuussa 2008. Aloitin projektin maanantaina iltapäivällä saapuessani vaunulle Leenana Lyyli-bokseri mukaan. Olin etukäteen päättänyt ensin valmistella asuntovaunun asumiskuntoon, järjestellä tavarat ja sen jälkeen sulkea matkapuhelimeni merkinä arkiympäristöstäni ja sosiaalisista kontakteistani irrottautumiselle, jolloin oleminen Elenana voisi alkaa. Aloittaminen vain tuntui kovin vaikealta ja yritinkin siirtää sitä, kunnes voisin soittaa puolisololleni, kertoa kaiken olevan kunnossa ja sulkea puhelimen Elenana olemisen ajaksi. Puhelimesta muodostui tämän siirtymävaiheen avainobjekti.

Kun lopulta suljin puhelimeni ja näin katkaisin sosiaaliset kontaktini, oleminen Elenana saattoi alkaa. Vaihdoin vaatteet Elenan vaatteisiin, jotka olivat sellaisia, mitä itse en päälläni pitäisi. Vaatteita, jotka eivät tuntuneet omilta. Ensimmäiseksi Elena puki päälleen verkkarit, hihattoman paidan sekä alusvaatteet, jotka olivat hieman epämiellyttävät ja näin muistuttivat jatkuvasti ole-

massaolostaan. Toiseus näyttäytyi vaatteissa, toisen ihmisen vaatteissa, jotka eivät olleet minun itseni maun mukaisia. Elenan sosiaalinen rooli poikkeakin omasta tavastani näyttäytyä muille ihmisille. Elenalle vaatteet ovat enemmänkin käytännölliset kuin esteettiset. Ainakin näin maalaismaisemassa asustellessa. Myös silmälasista muodostui huomattava fyysinen ero Leenan ja Elenan välillä. Elenan silmälasit ovat Leenan silmälaseihin verrattuna heikkotehoisemmat ja näin ollen myös Elenan näkö on huonompi kuin Leenan. Erityisesti oikeassa silmässä. Elena joutuu siristelemään yrittäessään nähdä kauas ja juuri siristelystä johtuen lasien vaihto aiheutti aluksi pientä jomottavaa päänsärkyä.

Maanantaina vaunulle saavuttuaan Elena asettautui aloilleen lukemalla Isabel Allenden kirjaa Henkien talo. Päivä oli ollut kuuma ja vielä illalla päivän lämpö tuntui viiptyvän vaunussa. Lyly ei edes halunnut sisälle, vaan nautiskeli ruohossa kieriskelemisestä ja ympäristön tapahtumien seuraamisesta. Muutamaa ohiajavaa autoa lukuun ottamatta seudulla ei näkynyt muita liikkujia. Tunnelma oli rauhallinen ja pysähtynyt kesäkuun alkupäivien illan tapaan. Pari tuntia kirjaa luettuaan Elena laittoi itselleen iltapalaksi ruisleipää ja gravilohta.

Leenan opiskelukaveri Maija ja hänen koiransa Jekku kävivät tervehtimässä Lylyä ja Elenaa ennen heidän nukkumaan menoaan. Maijan ja Jekun vieraillessa Elena katosi ja tilalle tuli taas Leena. En pystynyt pitämään Elenaa läsnä tuttujeni seurassa, vaan keskustelimme ja kommunikoinme tilanteessa kuten Leena ja Maija keskenään, ei kuten toisilleen vieraat Elena ja Maija. Huomasin heti, että tämä tulee jatkossakin olemaan ongelmallista. Minun oli vaikea saada Elena pysymään läsnä olevana tilanteissa, jotka ensisijaisesti kuuluisivat Leenan sosiaalisen kokemusmaailman piiriin. Tavatessani tuntemani ihmisen huomasin olevani yhä välitilassa, en oikein Leena enkä vielä lähelläkään Elenaa. Olotilani oli pikemminkin hämmentynyt ja muutos toiseksi henkilöksi näyttäytyi tässä hetkessä lähes mahdottomalta.³¹

Kahdestaan koiran kanssa ollessani huomasin saavani rauhan lähestyä hiljalleen Elena ja ajoittain tuntea olevani se toinen henkilö, jonka saavuttamiseen pyrin. Elena on minua noin 7 vuotta vanhempi nainen. Hän ei jatkuvasti kaipaa ihmisiä ympärilleen, vaan viihtyy myös yksin eikä myöskään ikävi

ketään erityisesti. Minä puolestaan koen yksinolon ajoittain ongelmalliseksi, en viihdy pitkiä aikoja itsekseeni, vaan kaipaen ihmisiä ympärilleni ja puolisoistani erossa ollessani ikävöin häntä kovasti. Elenalle koiran seura korvaa muut päivittäisen keskustelukumppanin tarpeet. Hän juttelee koiralle arkiaskareita touhuillessaan ja koiran hyvinvoinnista huolen pitäminen vastaa tarpeeseen toisista huolehtimisesta.

Koiran läsnäolo olikin olennainen minun ja Elenan olemisen tapaa erottava tekijä. Minä en ole omistanut koiraa sitten lapsuusvuosien. Nykyisessä elämäntilanteessani en ole tottunut huomioimaan koiran hyvinvointiin vaikuttavia tekijöitä enkä myöskään niitä liikkumisen rajoitteita, joita koiran kanssa hellesäällä kävellessään ja autoillessaan kohtaa. Elenalle koiran hyvinvoinnin turvaaminen on tärkeällä sijalla ja hän onkin valmis tinkimään omasta mukavuudestaan koiran hyväksi. Kaupassa käydessään hän yrittää toimia niin nopeasti kuin mahdollista, jotta koiralla ei tulisi autossa liian kuuma. Ruokaa laittaessaan hän laittaa samalla annoksen myös koiralle ja tarjoilee tälle ennen kuin alkaa itse syödä. Osittain siksi, ettei koiran tarvitsisi odottaa ja osittain siksi, ettei hän hentomielisenä kestä koiran kerjäävää katsetta. Hän antaa koiran nukkua sängyssään viileinä alkukesän öinä, jotta tälle ei tulisi kylmä. Itse hän nukkuu ahtaassa ja lyhyehkössä vaunun sängyssä jalat kippurassa. Kylminä öinä hän käärii koiran vilttiin, jottei tämä paleltuisi. Hän ei poistu vaunulta ilman koiraa, ettei tämä joutuisi olemaan yksin ja ikävöimään. Koira onkin kiinteä osa Elenan olemusta. Jos Elenan näkee liikkuvan jossain, on hänellä todennäköisesti koira mukanaan.

Tiistaiamuna Elena heräsi uuteen aurinkoiseen päivään yhdeksän aikoihin. Hän päästi Lylyn hihnassa ulos ja jäi vielä itse sänkyyn lueskelemaan. Pukeuduttuaan hän täytti Lylyn astian koiranraksuilla ja -makkaralla ja söi itse myslää ja maitoa aamupalaksi. Aamiaisen jälkeen Elena pakkasi itsensä ja Lylyn autoon ja he ajelivat Saloon ABC-huoltoasemalle. Elena halusi peseytyä, koska vaunulla se ei ollut mahdollista. Lyly jäi autoon odottamaan ikkunat raollaan, kun Elena kävi pesemässä hiuksensa, kasvonsa ja hampaansa huoltoaseman vessan lavuaarissa. Hän täytti samalla juoma- ja pesuvesikanisterit huoltoaseman vesipisteessä. ABC:ltä he ajoivat vielä Salon keskustan lähistöllä sijaitsevaan City-markettiin hankkimaan puuttuvat ruokailuvälineet, jotka Leena oli unohtanut tuoda vaunulle.

Marketilta Elena ja Lyly tekivät pienen kävelylenkin joen vartta kaupungin keskustaan ja torille, missä Elena osti kahvilasta juustopatongin ja kahvin. Lylylle hän otti vettä muovimukissa ja jakoi osan patongistaan koiran kanssa. Kahvilanpitäjä ihaili Lylyn olemusta, eikä pannut ollenkaan pahakseen koiran läsnäoloa kahvilansa alueella. Myös torin kukkamyyjä oli vannoutunut koiraihminen ja Elenan valitessa mieleisiään kukkia he kävivät keskustelun koiriensa hassuista ominaistavoista. Hänenkin koiransa oli iso kooltaan ja altis aiheuttamaan pieniä vahinkoja. Lyly herätti kiinnostusta myös muissa kaupungilla liikkujissa ja ihmiset kommentoivat ohi menessään koiran kaunista väriä tai ulkomuotoa.³²

Etukäteen jännitin kovasti, millaista Elenana oleminen tulisi olemaan. Kuka Elena oikeastaan edes on? Mistä hän on tullut Saloon? Millainen on hänen elämänhistoriansa? Entä maailmankuvansa? Millainen Elena on toisten ihmisten seurassa? Viihtyykö hän itsekseen? Millaisena hän kokee yksinäisyyden? Miksi hän on päättänyt muuttaa asumaan asuntovaunuun keskelle maaseutua? Pärjääkö hän askeettisissa oloissa, ilman juoksevaa vettä ja sähköä? Kuinka käytännöllinen hän on arkiaskareissaan? Pelkääkö hän pimeää? Pitääkö hän niistä vaatteista, joita olen hänelle hankkinut? Pystyykö Elena ylipäätään asumaan hänelle hankkimassani asuntovaunussa?

Oma identiteetti voidaan saavuttaa vain samastumalla toiseen. Näin oma identiteetti on lainattu, se koostuu paradokseista, jossa minä en ole muuta kuin toinen, mutta samanaikaisesti se toinen on minulle vieras. Tämä jännite ylläpitää ruumiinkuvaani.³³ Elenaa ja hänen käsitystään ja tunnettaan omasta ruumiistaan hahmottaessani olen miettinyt sitä, millä tavoilla Elenan ruumiinkuva eroaa omastani. Tai jotta en operoisi pelkästään erojen akselilla, mietin kuinka paljon Elenan ruumiinkuvaan on siirtynyt minun ruumiinkuvastani. Enhän osaa edes artikuloida omaa ruumiinkuvaani. Kuinka paljon siitä tiedostan? Olen luonnostellut erilaisia tapoja tuottaa näitä eroja ja samuuksia. Voisin tietenkin lainata näyttelijäntyöntekniikoista keinoja ruumiillistua näytelmän hahmo. Tai tuoda se mielikuvaharjoittelun sijasta lähemmäksi performanssille ominaista tapaa työskennellä. Näistä esimerkkinä erilaisilla asuilla tuotetut muutokset liikkumisen tavassa, kuten liian pienet tai korkeat kengät, jolloin Elenan kävelytyyli poikkeaisi omastani. Tai liian tiukat rintaliivit, mikä tekisi Elenan hengityksestä pinnallisempaa kuin omastani. Tai yksi keino, jota olenkin jo käyttänyt eli silmälasit, joiden voimakkuus on heikompi kuin omissa

laseissani, jolloin Elena ei näe kunnolla kauas ja hänen tapanaan on siristellä silmiään. Tai koira, joka hänellä on aina mukanaan eräänlaisena ruumiin sa-
telliittina eheyttämässä hänen minätunnettaan.

Nämä ovat ulkoisia keinoja tuottaa erilaisia ruumiillisia tuntemuksia. Entä millä tavalla voisin oikeasti tuntea olevani joku toinen, kuten hypnoosissa ky-
kenen? Tämä on varmasti projektini suurin haaste ja se tuntematon, jota tuskin
tulen saavuttamaan. Otan haasteen silti vastaan, sillä en halua luoda Elenasta
toista itselleni pelkästään omistani poikkeavien toimintojen ja konkreettisten
tekojen tasolla. En halua tyytyä ymmärtämään identiteettiä silkkanä päälle pu-
ettavana fasadinä. Vaikka ulkoapäin tarkasteltuna erot minun ja Elenan välillä
voisivatkin näyttytyä toimintojen ja tekojen alueella, sisäisenä kokemuksena
pyrin saavuttamaan hieman jotain enemmän. Mutta mitä?

*Nyt Elena vaihtui taas Leenaan, sillä Juhaniin (Taiteen tiet -ympäristö-
taidenäyttelyn dokumentoija) vierailu perustui työn dokumentoinnille ja
reflektoinnille, jonka vuoksi Leenan hahmo otti vallan tilanteesta. Leena
vei Juhaniin vaunulle kuvaamaan Elenan elämää, Elenan, jonka olemus
häilyi itsensä ja Leenan välillä ajoittain jopa turhautumiseen saakka.
Elenan tulisi kyetä jollain tapaa esittelemään itsensä ja asuinpaikkan-
sa. Juhaniin tiedustellessa millainen henkilö Elena on (tässä vaiheessa
hänen käsityksensä itsestään olivat vielä täysin jäsentymättömiä), Leena
vastasi Elenan puolesta jotain ympäröivää erakkoudesta ja hiljaisuus-
den kaipuusta. Mutta juurihan Elena oli kaupungissa vieraillessaan jää-
nyt pitkiksi toveiksi keskustelemaan vieraiden ihmisten kanssa ja vieläpä
nauttinut siitä.*

*Ovatko ulkoiset puitteet, kuten vaikka asuinpaikka, sisustus ja vaatetus
Elenan henkilöä määrittäviä tekijöitä vai se miten hän puhuu ja käyttäy-
tyy? Nämä ominaisuudet menivät kovasti solmuun, sillä aina kun Juhani
kysyi jotain Elenasta, vastaajana toimi Leena arvailleen syytä Elenan vau-
nussa asumiseen tai määritteitä Elenan luonteenpiirteille. Olemiseen ja
oleskeluun perustunut Elenan näyttytyminen muuttui näytökseksi, jota
ohjaili ja kommentoi Leenan hallitseva persoona. Aivan kuin Leena toimi-
si ohjaajana näytelmässä, jonka pääosaa esitti Elena Elak. Kuvaajan län-
näolo oli tehnyt olemisesta esityksen, josta oli mahdoton palata takaisin
hiljaiseen olemiseen, Elenan maailmaan. Kun Juhani vietettyään tunnin*

*verran Elena-Leenan kanssa jatkoi matkaansa seuraavalle teokselle, alkoi Leenaa harmittaa oma tilanteeseen puuttumisensa ja he molemmat, niin Leena kuin Elena joutuivat harmituksen ja hämmennyksen tilaan.*³⁴

Asuntovaunuteoksessa liikuin jatkuvasti itseni ja Elenan hahmon välillä. Niinä hetkinä, jolloin tunsin voimakkaimmin olevani Elena, ajattelevani Elenana, hän oli yleensä vieraiden ihmisten joukossa joko Salossa vieraillessaan tai asuntovaunun lähellä sijaitsevan tilan työntekijän kanssa keskustellessaan. Tuntemattomien ihmisten seurassa Elena pääsi näkyviin itsenään, enkä huomannut tarkkailevani tilannetta, vaan me molemmat ikään kuin unohdimme itsemme ja antauduimme tilanteen vietäväksi, toisen nähtäväksi ja määriteltäväksi. Mutta koska emme ole kokonaan näkyviä, toisen katse ei voi meitä läpivalaista. Ajatuksemme, pelkomme ja tunteemme ovat meissä, mutta ruumiimme peittäminä. Elena siis käyttää toisen katsetta apunaan jäsentymättömän subjektiviteettinsa rakentamisessa, mutta samanaikaisesti piiloutuu tältä katseelta, kuten hän piiloutuu myös itseltään ja minulta. Elena eriytyy minusta ja on samanaikaisesti minä, mutta me kumpikin olemme toisen katseen alla näkyvillä ja näkymättömissä.

En usko, että tämän neljän päivän mittaisen kokemuksen kautta pystyn vastaamaan moneenkaan edellä esittämistäni Elenan persoonaa koskevista kysymyksistä, mutta jotain Elenan arkitoiminnoista, rutiineista ja mieltymyksistä aika vaunulla kuitenkin paljasti. Elena on luonteeltaan rauhallinen, hän ei tunnu kiihtyvän tai hermostuvan helposti. Erityisesti tämä näkyy autoilla, sillä hän ajaa paljon hitaammin kuin minä eikä hermoille liikenteessä turhia. Hän nauttii yksinkertaisesta päivärytmistä. Hän pitää kävelemisestä ja ulkona touhuilemisesta. Hän rakastaa kukkia. Hänen lempivärisensä on viinin- ja aniiniinpunainen. Radiota hän kuuntelee mielellään ja lueskelee paljon kirjoja ja lehtiä. Hän on avoin ihmisten seurassa ja jää keskustelemaan tuntemattomienkin kanssa. Ja erityisesti hän on koiraihminen. Itse olen koira-allerginen. Ja paljon Elena arempi yksinolon suhteen.

Torstaiamuna Elena heräsi neljän aikoina niin hyytävään kylmyyteen, ettei hän mitenkään kyennyt makaamaan enää sängyssä, vaan hänen oli noustava jaloittelemaan. Lyly ei jaksanut vielä herätä ja niinpä Elena kääri sen tiukasti viltteihin ja antoi jatkaa unia. Hän mittasi kännykkänsä lämpömittarilla vaunun sisälämpötilan, mikä oli 11 astetta. Ulkona

*aurinko oli juuri nousemassa ja joki kylvi usvan peitossa. Aamu oli mystisen kaunis ja Elena puki verkkarihousut jalkaansa ja paksun mustan villapaidan päälleen ja istuskeli ulkona maisemaa ihailleen. Nyt hän oli entistä vakuuttuneempi Leenan valinnasta sijoittaa vaunu juuri tälle paikalle. Ainoastaan häntä harmitti sähköjen puuttuminen, sillä kylmät yöt tulisivat olemaan ongelma tästäkin eteenpäin. Peitto ja sen lisäksi paksu sängynpeite eivät kyenneet pitämään kylmää loitolla. Elena keitti itselleen ison kupin teetä ja lueskeli eilen hankkimiaan naistenlehtiä, kunnes aurinko oli saanut vaunun lämpötilan nousemaan. Nyt hän saattoi kömpiä takaisin peiton alle ja nukahtaa hetken ennen varsinaista uuden päivän aloitusta.*³⁵

Lopuksi

Olen jo alter ego projektini alusta saakka ollut hyvin tietoinen identiteetin olevan yksi runsaimmin käsitellyistä aiheista taiteen maailmassa. Naisliikkeen nousun sekä erityisesti postmodernin identiteetin hajoamisen myötä on minuuden rakentuneisuuden kysymysten kanssa painiskelevien taiteilijoiden määrä ollut jatkuvassa kasvussa. Ihmistä vain sattuu loputtomasti kiinnostamaan oma alkuperänsä, tulevaisuutensa ja kuolemansa sekä kysymys siitä, kuka minä olen ja mikä on minun roolini tässä elämässä. Nykyään kun identiteettiä ei enää nähdä pysyväksi ja autenttiseksi, vaan rakentuneeksi, muuntuvaksi ja myös itseni muokattavaksi, voin vaatekaupassa asioinnin tapaan valita millaisen identiteetin milloinkin itselleni haluaisin.³⁶ Ehkä voisin tämän viikon ajan olla uskottava bisnesnainen. Tai jospa sittenkin joku rennompia, vaikkapa vaaleanpunaiseen pukeutuva sporttimimmi. Projektin aikana olen jo ehtinyt kyllästyä aiheeseeni sen pelossa, että minulla ei mahdollisesti ole siitä mitään muuta sanottavaa kuin toistaa papukaijan tavoin jo ajateltuja ja ääneen lausuttuja ajatuksia. Mutta postmodernin ajattelijan tavoin voin kai yrittää purkaa jotain oman ajatteluni tukkokohtia ja avata näkökulmiani lukemalla ja tutkimalla jo ajateltuja ajatuksia, tehtyjä teoksia ja elettyjä elämiä toisissa minuuksissa.

Eräässä kohtaa Antinin näyttelykatalogin yhteydessä julkaistua taiteilija-haastattelua haastattelijat Howard N. Fox toteaa, että kaikki Antinin persoonat ovat toisia, vieraita, ulkopuolisia ja kummallisia toisten ihmisten silmissä. He ovat ihmisiä, jotka eläessään todellisesta elämästä olisivat siitä ulkopuolisia.³⁷ Myös Hershman puhuu Robertan vieraantumisen ja syrjäänvetäytymisestä.³⁸ Tämä sama ulkopuolisuus näyttäytyy Elenassa. Elenan hahmoa

luodessani olen ainakin tähän mennessä työntänyt hänet ulkopuolelle, elämään erakon elämää Salon maaseudulla sijaitsevassa asuntovaunussa yhdessä koiransa kanssa. Tämä on osittain käytännön sanelemaa, sillä Taiteen tiet -näyttelyn yhteydessä sain tilaisuuden viettää aikaa Elenana ja työstää teostani tällä tavalla. Mutta toisaalta olisinhan voinut viettää aikaa Elenana, *olla* Elena, myös aikaisemmin keväällä kotikaupungissani Helsingissä. En vain osannut tuoda Elenaa oman elämäni piiriin. Minun oli irrotettava itseni arkiympyröistäni voidakseni antaa Elenalle tarpeeksi tilaa. Minun oli työnnettävä hänet sivuun, jotta oma elämäni keskiö ei häiriintyisi. Toisin on Antinin tapauksessa, joka kokee itsekin taiteilijan ammattiaan toteuttaessaan olevansa ulkopuolinen suhteessa muuhun yhteiskuntaan ja siksi haluaa asettaa myös alter egonsa muun yhteiskunnan ulkopuolelle. Minua itseäni ei kiinnostanut enää 2000-luvulla toistaa tätä taiteilijan ulkopuolisuuden mantraa Antinin tapaan, vaan pikemminkin miettiä asiaa siirtämällä katse itseeni yksilönä ja tarkastella valintojani minuuden keskiön kautta. Jos asetan keskikohdakseni oman elämäni Leenana ja tarkastelen Elenan sijoittumista suhteessa siihen, tunnen tehneeni hänestä ulkopuolisen. Tämä johtuu pelosta ja rohkeuden puutteesta tuoda Elena lähemmäksi omaa elämää ja kohdata se tuntematon ja hämmennys, mitä hänen läsnäolonsa voisi minun elämäni piirissä aiheuttaa. Sen jälkeen kun Elena poistui asuntovaunustaan Hiidentieltä kesäkuun alussa 2008, en ole häntä kohdannut. Ja koska en ole oikein osannut tuoda häntä läsnä olevaksi, hän on toinen, jota minun on yhäkin hyvin vaikea lähestyä.

Onko sillä merkitystä, että Elenan olemassaolo on todellista vai muuttaisiko se jotenkin tämän teoksen arvoa, jos olisinkin vain keksinyt koko tapahtumien sarjan, jonka tässä esitän todisteena hänen asuntovaunulla viettämästään ajasta? Muuttuisiko Eleanor Antinin tai Lynn Hershmanin teosten arvo, mikäli heidän esittämänsä tapahtumat ja teot eivät olisikaan todellisia, vaan valokuvat olisivat 'lavastettuja', eivät dokumentaatioita eletyistä elämistä? Antinin kohdallahan näin osittain onkin. Onko tällä tiedolla vaikutusta teoksesta tehtyihin luentoihin? Kuinka pitkälle voisin mennä ilman, että alter egoni missään vaiheessa todellistuisi, vaan säilyisi vain minun pääni sisällä olevana mielikuvana, jonka kautta rakentaisin erilaisia todisteita hänen olemassaolostaan? Tarvitseeko hänen jossain vaiheessa näyttäytyä julkisesti? Tarvitseeko hänen todistella olemassaoloaan? Toisin sanoen, tuleeko hänen olemassaolonsa määritellyksi vain hänen tapaamiensa ihmisten kautta? Voisiko hän olla olemassa

vain minulle, minun yksityisyydessäni, eikä missään vaiheessa tullakaan toisen määrittelemäksi ja todentamaksi?

Olemassaolon tasolla alter egojen todellisuudella tai fiktiivisyydellä ei ole väliä. Heidän taakseen jättämät jäljet luovat tarinaa ja saavat muodostamaan fragmenteista kokonaisuuden. Mikä siinä kokemuksessa ja alter egon performatiivisesti tuottamissa muistoissa ja jälkeensä jättämässä jäljissä on totta, ei ole merkityksellistä. Mutta merkityksellisiä ovat ne hetket ja tilanteet, joissa alter ego kohtaa ulkopuolisen maailman ja toisen ihmisen.

Ensin minä olen Elenassa kohdannut toisen itsessäni ja nyt on Elenan aika vuorostaan kohdata toinen ihminen, Levinasia mukailleen ainutkertainen Toinen kasvoista kasvoihin. Kohtaamisessa kahden ihmisen, Elenan ja Toisen, välille syntyvä välitila mahdollistaa molemminpuolisuuden, jossa kumpikaan ei ole ensisijainen, vaan kohtaaminen on heidän yhteinen aikaansaannoksensa. Kohtaamisessa Toisen kasvojen kanssa Elenan minä löytää yhteyden sinuun, hänestä tulee eettinen olento, vastuullinen Toisesta. Samalla kun Elena kohtaa Toisen eettisyyden vaatimuksen, hän kohtaa myös itsensä, oppii itsestään ja tulee toisten katseiden määrittämäksi. Todelliseksi siinä hetkessä.

Projektini seuraavassa vaiheessa tulen viettämään kuukauden Elenana hänelle vuokraamassani asunnossa, jossa hänellä on omat huonekalut, esineet, vaatteet sekä kodin arkirutiinit. Elena tulee elämään puolijulkista elämää, sillä hänen asuntoonsa on asennettu useita valvontakameroita, joiden välityksellä yleisö voi seurata hänen elämäänsä reaaliaikaisesti. Päivittäin hänen luonaan vieraillee ennalta sovittuna ja ilmoitettuna ajankohtana henkilö, joka joko keskustelee Elenan kanssa esimerkiksi politiikasta tai filosofiasta tai opettaa Elenalle uusia taitoja, kuten leipomista, meditaatiota, pienoismallien tekoa tai yksinlaulua. Vierailijat vaihtuvat päivittäin. Näin Elena laajentaa sosiaalista verkostoaan, oppii uusia taitoja ja samalla hänen persoonansa hahmottuu näiden kohtaamisten vaikutuksesta. Tämän konkreettisen kehyksen puitteissa olen miettinyt kuinka paljon minun tulisi jo etukäteen 'tietää', millä tavalla Elena missäkin tilanteessa käyttäytyy? Tulisiko Elenalla, kuten kai minullakin, olla valmiit sosiaaliset roolit, joihin tukeutuen hän kulloisenkin käyttäytymismallinsa rakentaa? Vai eikö koko projektissa ole sittenkin kysymys näistä valmiista rooleista irtipäästämisestä, tietynlaisen vapauden illuusion kanssa leikkimisestä? Voisiko Elena olla vapaampi henkilö kuin minä, jos ei muusta, niin ainakin minusta ja minun arkielämästäni vapaa?

Kuinka Minä voisin muuttua Toiseksi? Osa 2

Luo pseudonyymi. Keksi nimi alter egollesi. Voit muodostaa nimen omasta etu- ja sukunimestäsi johdatellen, luoda nimiyhdistelmän lapsuuden ystäväiesi tai vaikkapa naapuriesi nimistä.

Avaa alter egollesi sähköpostiosoite.

*

Muuta arkisia kulkureittejäsi. Valitse tänään aivan toinen reitti määränpäähäsi. Valitse bussi, jolla et ole aikaisemmin ajanut. Kävelyreitti, jota et entuudestaan tunne. Kierrä kaupunginosan kautta, jonka katuja et ole kulkenut. Pysähdy hetkeksi paikassa, missä et ole koskaan aikaisemmin pysähtynyt.

Eksy edes vähän.

*

Pue päällesi jokin vanha vaate, joka ei ehkä enää sovi tai joka näyttää mielestäsi epäsovivalta. Osta kirpputorilta vaate, jollaista et koskaan itse käyttäisi ja pukeudu siihen.

*

Mene kahvilaan tai ravintolaan, jossa et ole aikaisemmin vierailut. Tilaa jotain, mitä et tyypillisesti tilaisi. Asettaudu pöytäan kuin lempipaikkaasi.

*

Etsi harrastus, mitä et ole koskaan kokeillut. Rullaluistele, mene afrotranssitunnille, käy kuntosalilla, kokeile kielikurssia, meditoi, pelaa sulkapalloa, ilmoittaudu gourmet kokkikurssille, kerää sieniä, rakenna pienoismalli, sido kukkia, perehdy merikarttoihin, opettele kutomaan, vieraile jonkun poliittisen puolueen tapaamisessa tai fanita bändiä, josta et ole koskaan ennen kuullutkaan.

*

Laita ilmoitus treffipalstalle alter egonasi. Vastaa saamiisi yhteydenottoihin.

*

Jää hetkeksi seuraamaan jotain tuntematonta henkilöä. Kuvittele, minne hän on seuraavaksi menossa, mitä hän tekee työkseen, mistä hän pitää, missä hän asuu, miksi hän on tässä juuri nyt. Kuvittele miltä tuntuisi olla tämä henkilö.

*

Puhu itsestäsi hänenä, yksikön kolmannessa persoonassa.

*

Liity jonkin kuntoklubin jäseneksi tai Painonvartijoihin alter egosi nimellä.

*

Jos olet nainen, vietä aikaa pukeutuneena mieheksi, jos olet mies, pukeudu naiseksi. Mikäli et halua kokonaan näyttäytyä vastakkaisena sukupuolena, pue jotain toiselle sukupuolelle tarkoitettua yllesi. Vaikka paita tai housut. Tai vain sukat.

*

Vietä aikaa sellaisessa seurassa, jota et entuudestaan tunne. Hakeudu paikkaan, missä toisilleen ennestään tuntemattomat ihmiset viettävät aikaansa. Voit aloittaa vaikka uimahallin saunasta illan ruuhkaisina tunteina. Aloita keskustelu aiheesta, josta et tiedä mitään.

*

Valitse alter egollesi ammatti. Hae työpaikkaa alalta, jolla et ole aikaisemmin työskennellyt ja jota et tunne. Kirjoita työhakemus, jossa vakuutat tulevan työnantajasi erinomaisuudestasi juuri tätä paikkaa ajatellen. Painota ominaisuuksiasi ja vahvuuksiasi, joita et yleensä edes huomioi. Lähetä hakemus.

*

Etsi alter egoasi hypnoosin avulla tai aloita käynnit psykiatrilla alter egonasi.

*

Vuokraa kuukaudeksi kalustettu asunto toisesta kaupungista tai kaupunginosasta.

Muuta sinne asumaan.

How could I become an Other? An encounter with the alter egos of three different performance artists

No one else can have access to my corporeality and I have no access to anyone else's. It's purely impossible to try to change oneself completely into another person. But when one becomes an alter ego, another me, a change happens inside one's own body. This essay examines the possibilities of feeling like another person, having different ways of operating and thinking in every day situations, and achieving different kinds of corporeal experiences, which are still framed by one's own bodily entity.

During the 70s, artist Eleanor Antin created four independent alter egos. Her colleague and contemporary Lynn Hershman only had one, but Hershman's alter ego was more comprehensive as a person. Also I have by different means tried to create an alter ego for myself. In this essay I discuss the different means that these three artists used in order to bring their alter egos to life. When talking about the possibility of changing oneself into another, I will at the same time approach questions about otherness and how to encounter the other.

When a person creates an alter ego for herself, she consciously or unconsciously changes into another person who has her or his own feeling of corporeality and ways of operating in her or his environment. An alter ego goes by another name from the dominating personality; she or he can have her or his own friends, and, so to say, another way of existing. Through the experiences of the artists I have chosen to refer to here, I am examining the means by which one may become another and how to take over another kind of corporeality and personality.

Eleanor Antin's alter egos were the King, the Black Movie Star, the Ballerina and the Nurse. The King was born when Antin wanted to find out what kind of man she would have been or what kind of man she could become. She wanted to find her perfect male self. After the King she created the Black Movie Star, who appeared briefly as one of her alter egos. By becoming the Black Movie Star she examined what it meant to be a black person in American society at that time. The Black Movie Star was followed by the Ballerina, her ideal female self, who was a talented ballerina, even though Antin herself couldn't really dance ballet. After the Ballerina she created the Nurse, who had her origins

in popular culture and the history of nursing. Finally in the late 70s, the Black Movie Star and the Ballerina came together and returned as Eleanora Antinova, a black ballerina. She was an older woman, who had managed to make a fabulous career and even had danced the classical roles of Giselle and Odette despite her skin colour.

For me the alter egos of Antin appear as a bit superficial and from them I couldn't really find the methods I was looking for. So I decided to take a closer look at Lynn Hershman's alter ego Roberta Breitmore. She seemed to be an answer to my questions on how an alter ego could be realised, how life as an alter ego could be, and how to present these inner, private experiences to an audience in the context of art. Roberta was a complete personality with her own apartment, habits, clothes, handwriting, Weight Watchers' membership, credit card, psychiatrist and adventures.

What, then, is the difference between the alter ego and the dominating personality, as well as the other sort of performative characters one creates in performance art? I chose to use hypnosis as my instrument, and through those experiences ended up considering the concept of body image. Body image is at the same time an image of ideal and disgust, a feeling of one's own body composed in interaction with surrounding reality, the ideals of society, and other people. Could the different corporeal experiences that I managed to reach in the state of hypnosis be the key to separating myself from my alter ego? And if she had her own type of body image could it give her the feeling of individuality?

In summer 2008 my alter ego, Elena Elak, lived four days in a trailer with her dog in the middle of the Finnish countryside. Before becoming Elena I was very excited about how life would be as Elena. Who is she anyway? Where does she come from? What kind of values does she possess? What is she like among other people? Does she like to be just on her own? Does she ever feel lonely? Why did she decide to live in a trailer with her dog? Does she manage there without electricity and running water? How practical is she? Is she afraid of the dark? Does she like the clothes I bought her? And how could I manage to become someone else, like I managed to do in the state of hypnosis?

After four days I wasn't able to answer all these questions, but I did learn something about Elena during that time. The stay in the countryside managed to reveal something about her everyday routines and preferences. Elena is more related to Roberta Breitmore than to Antin's quite fictionalised alter

egos. Elena, like Roberta, is a real person with her own independence. Next I will give her a chance to live on her own in her apartment for one month. I hope I know a bit more about her after that period of time.

It doesn't really matter if the alter ego is real or fictional. She will anyhow leave traces and fragments of her stay behind her. Whether these stories are real or not doesn't matter that much. What matters are the moments and situations when the alter ego encounters another human being and the world around them.

Viitteet

- 1 Pönni 1996, 24-25
- 2 Eleanor Antin (s. 1935, New York City) on performanssitaiteilija, elokuvantekijä ja installaatiotaiteilija. Hänen töidensä keskiössä ovat identiteetin kysymykset sekä naisten roolit yhteiskunnassa. Hän on arvostettu taiteilija ja opettaja, joka on toiminut professorina Kalifornian yliopistossa San Diegossa vuodesta 1975.
- 3 Psykologiassa alter ego tunnetaan sivupersoonahäiriönä tai jakautuneena persoonallisuutena, jossa ihmisen persoona on jakaantunut kahteen tai useampaan eri persoonallisuuteen, joista joku ajoittain ottaa ihmisen valtaansa. Tästä käytetään myös nimeä dissosiativinen identiteettihäiriö. Omassa työssäni käytän termejä alter ego ja sivupersoonana merkityksessä toinen minä, toinen persoonallisuus tai persoonan sisällä oleva persoona.
- 4 Lynn Hershman (s. 1941, Cleveland) on taiteilija, joka käyttää töissään videoita, valokuvaa, installaatiotaidetta, elokuvaa ja interaktiivista teknologiaa. Hänet tunnetaan myös nimellä Lynn Hershman Leeson. Hän on emeritus professori Kalifornian yliopistossa Davisissa.
- 5 Leena Kela (s. 1979, Kuusamo) on performanssitaiteilija, joka työskentelee myös valokuvan, videon ja pedagogiikan parissa. Työssään hän pyrkii lähestymään toista ja toiseuden käsitettä. Miten toinen ihminen, eläin, luonto ja jopa oma minuus näyttäytyy toisen? Teoksissaan hän kartoittaa toisen ja itsen läsnä- ja poissaolon jatkuvaa liikettä, mikä tekee maailmaa ympärillä olemassaolevaksi.
- 6 Eleanor Antinin alter ego Eleanora Antinova puhuu suhteestaan Eleanor Antiniin performanssissaan 'Before the Revolution'. (Fox 1999, 113)
- 7 Eleanor Antin (Withers 1986, 117)
- 8 ks. lähdeluettelo
- 9 Arkkityyppi Zeuksen ominaisuudet olen poiminut hypnologi Heljä Suuronen-Geibin julkaisemattomasta luentoaineistosta 'Jokanaisen jumalattaret ja jokamiehen jumalat – Jumalatarten ja jumalten arkkityyppien avulla itsetuntemukseen'.
- o Fox 1999, 60-61
- 11 Heljä Suuronen-Geib, 'Jokanaisen jumalattaret ja jokamiehen jumalat – Jumalatarten ja jumalten arkkityyppien avulla itsetuntemukseen'.
- 12 Omat muistiinpanoni hypnoosityöskentelystä 4.2.2008
- 13 Fox 1999, 211-212
- 14 Fox 1999, 72
- 15 Fox 1999, 88
- 16 Omat muistiinpanoni Meilahden sairaalassa 10.3.2009
- 17 Fusaro, 2009
- 18 Fox 1999, 94
- 19 Fox 1999, 95

- 20 Fox 1999, 110
 21 Fox 1999, 214–215
 22 Fox 1999
 23 Fox 1999, 213
 24 Erkkilä 2008, 89
 25 Erkkilä 2008, 145–146
 26 Käytän käsitettä tiedostamaton lacanilaisesti ajateltuna Helena Erkkilän luentomateriaalin pohjalta
 27 Hershman
 28 LaFarge 2007
 29 Hershman
 30 Hershman
 31 Työpäiväkirjamerkintä Elenana 2.6.2008
 32 Työpäiväkirjamerkintä Elenana 3.6.2008
 33 Erkkilä 2008, 137–138
 34 Työpäiväkirjamerkintä Elenana 4.6.2008
 35 Työpäiväkirjamerkintä Elenana 5.6.2008
 36 Tämä ajattelumalli on myöhemmin kyseenalaistettu ks. Butler, Judith 'Bodies That Matter' (1993) s. 4–10
 37 Fox 1999, 215
 38 Hershman

Lähteet

- Erkkilä, Helena 'Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa' Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 15, Helsinki 2008
 Fox, Howard N. 'Waiting in the Wings: Desire and Destiny in the Art of Eleanor Antin' (ed.) H. Fox, Eleanor Antin, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1999
 Fox, Howard N. 'A Dialogue with Eleanor Antin' (ed.) H. Fox, Eleanor Antin, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1999
 Pönni, Antti 'Toinen on ensimmäinen, lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun', teoksesta E. Levinas, Etiikka ja äärettömyys, keskusteluja Philippe Nemon kanssa, Gaudeamus, Tampere 1996

Painamattomat lähteet

- Fusaro, Joe 'Myths, metaphors, and more: Interview with Eleanor Antin', Art21, 14.1.2009, <http://blog.art21.org/2009/01/14/myths-metaphors-and-more-interview-with-eleanor-antin-part-1/> (poimittu 5.3.2009)
 Hershman, Lynn 'ROBERTA BREITMORE Performance in real life, using real materials, experience and real time San Fransisco, San Diego, Italy.' http://www.lynnhershman.com/investigations/private/roberta_breitmore/roberta_breitmore2.html (poimittu 23.9.2008)
 LaFarge, Antoinette 'Breitmore, Roberta (Lynn Hershman Leeson), 2007, http://fictive.arts.uci.edu/roberta_breitmore (poimittu 11.3.2009)
 Withers, Josephine, 'Eleanor Antin: Allegory of the Soul Author(s)', Feminist Studies 1/12, 1986, <http://www.jstor.org/stable/3177987> (poimittu 21.8.2008)

On Return to Remnant-Home

Essay about Oreet Ashery

KAROLINA KUCIA

Home:

I have no idea what is home. It was somewhere there in the fruit trees, cut later, sold for capitalistic development. It was somewhere there in the dead chicken buried under the nut tree. Was it home or childhood there? Was it the last home of mine I had?

I just don't remember that time.

I came as the youngest child. When I see the photos from that time I guess I felt safe there, even though I didn't think so afterwards. What *safe* means and how I have created this notion. Safe? When you are born into the situation, here or there or somewhere else? Why do I feel unsafe in a place that I was not born into? When did I create the *unsafe* notion. If I would feel now, today or sometimes that I am born into the situation that I am now, today or sometimes? Can I feel at home when home is moving in time, space and in its form.

I did.

Memory makes me *safe*. It refers to Big Safety.

I make myself multiply.

So I am there and here. Born into there and born into here. It makes me feel safe in my memory and now. Is it because of sisterhood?

Why is it a question of choice? I try to imagine that there is no choice to understand what *unsafe* means or meant. I don't know, I don't remember.

Unsafe feels being alone, without reference. Without here.

I imagine.

Strange. I started to feel unsafe when I first time felt my sister's real fear. I didn't feel fear by myself.

So, did I make a difference?

Yes and no. And slowly yes and no. From safe and unsafe and me and my sisters? Yes and no, yes and no.

FIRST Image:

She is dressed in green turban and green clothes, has huge moustaches, and sunglasses. She is kissing passionately a big dead fish just picked up from a baby carriage. There are some kids on the street around her watching, laughing, being confused, not believing what is going on.

FIRST Fantasy:

First time I saw some enigmatic fragment of her work shown at some seminar.¹ I was immediately amazed by this absurd, brilliantly working in public space image of action. Ambiguous, serious, humoristic, a bit distancing but also inviting situation, how to say, full of contradictions. Later, when I was checking a bio on her website I passed through an interesting sentence: "The works look at personal politics and their complex relationship to social realities". Why is it interesting?

"Personal politics and their complex relationship to social realities" is something that a person does. Political, economical and life engagement, this is what you do anyhow, every day, every minute in the time of biopolitics. But what do you do, who are you, and what are your relationship to social realities? Ability to recognize them and ability to create them inside the given, existing structure – this is what Italian political and media theorist Franco "Bifo" Berardi calls autonomy, in other words: possibility of self-organizing. It may be as well: the place of terror, economic manipulation of biological recourses. That's why I found these artworks interesting to look at, because they are placed in this very moment of recognizing one's own belonging or possessions and to where we are belonging and by what we are possessed. They are not homogenic and maybe even not complex but hybridized and as such are the part of creation of identity and image of emotional self. I will write on that, but also on disconnection, sexual subjectivisation, hybridical life, family, home and responsibility and guilt.

FIRST True story:

"Oreet Ashery is a London based, context responsive, visual artist working in live art, performance, digital media, images, writing and objects."

BETWEEN image:

"A year later I went to the army, I trained as weapon instructor, and was obsessed with press-ups, night navigation and putting my gun together in 30 seconds, I was full with fantasies of fitness and mechanical skills. The training progressed and we started to learn how to use machine-guns. I lay on the floor with my machine gun, ready to shoot, what more can a girl wish for at 18? Few seconds and a lot of noise later, I could see a slice fall out of the mountain, like a droopy piece of white cake with a small tree at the top, I was shaken, and realized that I had to leave the army there and then. So I married a British citizen; left the army and Israel".²

BETWEEN Fantasy:

"Leaving Israel for England, Jerusalem for London, produced a constant sway between the privilege of having two 'homes' and a feeling of having no 'home'. My work explores this movement."³

BETWEEN true story:

In 2000 she stages a picture: "*Self Portrait as Marcus Fisher I*."⁴ It is a picture of Ashery, dressed as an orthodox Jewish man, showing her naked breast. It is not possible to show Jewish woman as an icon, because it doesn't exist. So she makes first icon of Jew, and then makes it a woman.

SPLIT INSIDE... Image:

It is the way to enter territory where woman is not allowed. In the same time it is the way into her own historical, cultural and religious background.

SPLIT INSIDE... Fantasy:

Ashery complicates her own story, edits it in the texts, in order to bring up a certain problem. And that problem is not obviously showing from her autobiography, but rather from the decision made upon autobiography. Ashery is in a situation of obvious conflict of nationality somehow overlapping with gender identity. The way she is working with this conflict is to problematize it by herself, and look at it in the same time autobiographically and as a concept. It is different kind of work with trauma. It is not the trauma that appears first and that afterwards is worked on. It is a process of recognizing trauma through the work and concept. It is like trauma that guides us in recognizing our own social relationship. You

would look at it, for better understanding who you are or who you are not, or maybe how you recognize things, how you limit your own background. It is not that trauma is something that prevents you to go on, makes your life or doing art impossible, so you choose to make yourself art therapy? Actually you perfectly can, but it is rather search for trauma in order to find yourself, to open up some new possibility for recognition of self and others. What is so special about it? The way of working with this trauma is by self as concept and by hybridising it. It is the way that Felix Guattari is writing about in *Three Ecologies* of mental ecology level and development of thoughts or fantasies that are usually censored on the levels of rationality or morality.⁵ Ashery's autobiography becomes a fiction, but in this fiction it does also get the place and conditions to develop a bit more, just there when it was cut out or temporary stopped in time.

SPLIT INSIDE... true story:

"A while ago, my close friend in Israel became an orthodox Jew, the friendship ended and I've lost him. In looking for ways to reconnect with him, or maybe make sense of his shift and my feelings about it, I made a series of photographic stills of myself dressed as an orthodox Jewish man".⁶

SELF-PORTRAIT, ARTIST-CULTURE-FEMALE

Image:

The self-portrait of Ashery is a fusion of female portrait iconography in the form of Holy Madonna feeding a child, or older image of Isis, Egyptian goddess exposing her own breast in hands, and of male portraits or maybe more precisely self-portraits, which are interesting here because female (artist) self-portrait as such doesn't exist in history of art as strongly as male one. Nora Lähteenmäki (Rinne) writes in her thesis work: male self-portrait is a way of artist placing himself between other masters in history of art.⁷ Female exists there as model, Holy Madonna, female act and as many others but not as artist. Ashery's fusion makes a strange split in connecting these two, so incompatible, also in her picture.

SELF-PORTRAIT, ARTIST-CULTURE-FEMALE

Fantasy:

How to make female queer? It is not possible, women dress in male clothes every day. It is a socially accepted image and it is not any more opening any problem or transgressing any situation. It seems to be a much more complex and less visible situation. Ashery plays with this national element and in a brilliant way her gender becomes more complex, but it is also split, the idea of identity gets split. It is clear that gender does not go hand in hand with national identity. Small difference in location in our stereotypical world of quick identification and nationalism becomes absurd and shows us the paperiness of recognition.

When Jewish means – Jew man, Jew woman, Jew child, Jew animal? British animal, man, woman, child. Weirdness of the queer character has also another aspect. It is not only a female dressed as a man, but it is a female dressed as not very manly man.

In western society an intellectual type of Jewish man is not considered to be manly, heroic, nor sexy. It is rather more feminine maleness, weakness how Jewish men are represented in the existing stereotype.

In multicultural, global society, nationalisms and stereotypes become flatter and clearer; maybe easier to see their other side or just the back side.

SELF-PORTRAIT, ARTIST-CULTURE-FEMALE

True story:

The picture is flat. I made long time ago, in 2003, a series of works with my self-portrait photography. It was a process of turning photography into an object, and my representation also. I made an installation from five or six photographs of myself, which were almost identical, but slightly different so you could almost think they are copies. One of them I changed into something like a trash can and at the same time a food plate. You could feed the portrait or put something through the throat of the picture. Another picture with tears in form of dried glue from my eyes and plastic cups.⁸

MARCUS FISHER – MR. CUNT – ALTER EGO?

Image:

Alter ego – second me, other I; is a second self, personality, person or persona; very close and trusted friend who seems almost a part of yourself. It is another identity, personality inside the same person. It is called at some point schizophrenia. It is a fictional character that expresses thoughts of its author.

Fantasy:

Her Alter ego's name is Marcus Fisher. Mar-Cus in Hebrew would mean Mr. Cunt, Mr. Cunt Fisher. It is not just simple desire to be seen as a man. Ashery talks about it as a "home-coming", showing her Jewishness, and trying to take advantage of the fun and privileges reserved in her culture to men only. "It is my way into Judaism. If I am to enact potential Jewishness within me, it might as well be male Jewishness; surely this is where all the fun and privilege is!"⁹ "Dancing with Men" 5 min video clip from her act (gender intervention) of going for celebration at Meron mountain in North Israel, where men gather to dance to commemorate the death of Rabbi Shimon Bar, author of Zohar part of Kaballah. When Rabbi was on his deathbed his last wish was to be remembered by laughter and dancing. How come this celebration is reserved for men only? Ashery goes there, dressed as a man and dances together with others. The film shows a big crowd dancing to old rhythms as well as to techno mixtures. Ashery is somewhere there, but you know it more than see it on the video. There is just one large male crowd there. Then... maybe it is her... shy and reserved in expression, without beard, with shaved head, dancing like others and with others. It seems absurd and so serious. It feels a bit scary and touching: thousands of men and the spy, the pervert, a woman.

True story:

"... a man who convinced himself that his legs were made of glass.

He refused to sit down, scared as he was that if he bent his legs, they would shatter. Glass doesn't bend, and a man with glass legs is a miserable creature.

So he always stood on his straight legs or else walked about as if on stilts, and when he lay down, he would twist and turn, making sure not to bend his knees so that the glass wouldn't shatter.

People kept telling him that he had normal legs just like anyone else, that he could sit and walk and even dance. But no matter how much they talked away at him, it did no good. He stuck to his glass – his legs were made of glass.

So people said that a dybbuk had entered him and they took him to Talne, so that Rabbi Duvidl could expel the dybbuk.”¹⁰

NO! MARCUS FISHER IS A MACHINE.

Image:

“While animated, the golem possesses no spiritual qualities, because, quite simply, it does not have a human soul. It has been given the ruah, the “breath of bones”, or “animal soul”, the basic life force in all living things, but possesses nothing higher. It is typically not given a name. It is not considered a human being, nor is anyone in written accounts particularly concerned with its well-being or express any sadness at its deactivation. This isn’t cruelty so much as emotional indifference. The golem is simply an animated thing, like a robot, with no real life or desires of its own. [...] How does one actually make a golem? The procedure is described by Rabbi Aryeh Kaplan:

– An initiate should not do it alone, but should always be accompanied by one or two colleagues. The Golem must be made of virgin soil, taken from a place where no man has ever dug. The soil must be kneaded with pure spring water, taken directly from the ground. If this water is placed in any kind of vessel, it can no longer be used. The people making the Golem must purify themselves totally before engaging in this activity, both physically and spiritually. While making the Golem, they must wear clean white vestments... One must not make any mistake or error in the pronunciation... no interruption whatsoever may occur...¹¹

Fantasy:

She creates a person, kind of an alter ego, Marcus Fisher, man, Orthodox Jew, in order to enter the world of her “own”, but is lost and does not enter the world. Heritage of Jewish culture and the corporeal religious rituals, also nationality, race and culture through that, are only available to men. What is interesting about the character: Ashery herself calls him a kind of a Golem, like a machine: “Marcus Fisher is experimental and has to be tested”¹². She says. “After one par-

ticularly intense photo shoot Marcus left the flat and started walking, like a 3-D Golem (a Jewish mythical figure embodying matter that comes to life)."¹³

Or Dybbuk, somebody between zombie and ghost, a wandering soul that possesses a living person's body. "The dybbuk is drawn to someone who is in the state where their soul and their body are not fully connected with each other because of severe melancholy, psychosis, stuff like that -- where you're not integrated."¹⁴

When I see pictures of Marcus, he doesn't seem to belong anywhere. In London Soho she/he is so weird that she/he is almost glued to the frame, in Tel-Aviv she/he is somehow artificial in being, in a Turkish café in Berlin sympathetically absurd. In "Say Cheese" interactions from series "*7 acts of love*" 2001–2003, she is setting the bedroom where she spends a few minutes with each participant alone, doing anything that the participant proposes. During that time one photo is taken by the participant. I look at the photos: each one of staged situations between these two (Ashery's alter-ego and participant) is really weird and somehow familiar. Ashery tells about the first situation of letting Marcus out: in a men only gay club/dive at King's Cross, where she/he wouldn't change her voice when ordering a coffee. Marcus is a tool, flat as a stereotype, it is not camouflage, and not assistance for better expression; it is complicated and it complicates life. Every context makes the picture obscure. Ashery is not exactly trying to fit into the environment. It is like embodying mental prosthesis, which is anyhow there, but just invisible. Like an extra finger or a third handicap arm. She talks about the character being like a shell or the cover of a book. So we have a picture, a short bio and a short resume, but no content.

What is interesting later on, in another character created by Ashery based on a true story of a Jew who was converted into Islam, false messiah Shabtai Zvi, a historical persona which is a more organic hybrid than Marcus Fisher. Shabtai was presented at the Whistable Biennale, June–July 2008. Marcus is stressing the inner difference; where cabbalist false messiah Shabtai Zvi is solid, internally hybridical but ... in some sense has completeness of a science-fiction, even though being totally historical. It appears as something like a cow with four heads, real but fantasy animal, a living hybrid and an anomaly. Ashery is following his writing and reenacts some of the rituals he had invented. For example dressing only in green as well as being surrounded by a pack of followers, he/she is travelling with a baby carrier in which fish is placed. Wander-

ing around the town in order to make an act of kissing a fish. On another day he goes to shop ingredients for a meal: one at a time (one tomato, one lemon, one fish, etc. That took 5 hours and about 50 kilometers). He makes rituals of stopping the Sun and so on.

True story:

I visited the museum of witchcraft and sorcery in Holmavik, West Fjords in Iceland. There would be mostly male crafts in that area. One of the rare female skills would be to grow from your own body tissues an extra tit on thigh or belly and feed it with your own blood. This strange creature, with two heads and with large mouths in a shape of a worm, would be clothed in a wool bundle and would help with work, with getting food and with all kinds of tasks. When it had grown too much, so it would with its own force be able to dominate the owner and creator, it had to be executed.

PARODY

One idea of a parody performance: when seriousness and laughter is mixed or go with one after another. This comes from medieval carnival theatre or as a parody of knight-errant, when both sides, the ideal and the piggy one are working in a mutually commenting mode.

Another definition of parody is coming from Ancient Greece and is connected with differentiation of *logos* and *melos*: chant and speech in this case appearing as anomaly "para ten oden, beside, apart of song" or like in case of Kaliasz, as alphabet recitation instead of words in song, or in other cases as differentiation of melody, speech and music. That was considered as silly or funny then.

Giorgio Agamben writes about parody that it doesn't mean just exchange of place between seriousness and comical, but this inversion would actually happen in the subject itself.

"Problem is, that parody cannot ever identify fully with parodied work or deny that it always and inevitably places itself beside, apart of song (paraoiden) and it doesn't have its own place, belonging only to it."¹⁵

If you try to face the real, if you want to grasp it in some way, the mystery or the real, the only way is trough parody, caricature in the sense that Nietzsche writes to Bureckhardt: "I would much rather be a Basel professor than God; but I have not ventured to carry my private egoism so far as to omit creating the

world on His account". In artistic creation it is impossible to desire to represent anything that is indescribable. His honesty forces him to accept that the only appropriate form of mystery is parody".¹⁶

One of the main conditions or discriminants of parody is the assumption that its object has to stay unavailable. That's why its ceremonials are at the same time so complicated and almost childishly frivolous.

In some way parody even though creating a representation, works through mimesis and metaphore, in the same way as fiction. But parody somehow exposes what is made by being laughed at and at the same it exposes what it would pretend to be if it would be a fiction. Agamben says that parody is almost like symmetrical contrary. It doesn't concentrate on its reality, or the reality of its subject, in the way that fiction does, but the opposite: the subject in parody becomes so real that you need to keep a distance from it. It is like fiction would say: "as if..." and parody rather: "as not...", or "that is too much", it's the last straw. So if fiction determines the essence of literature, parody is only on its edge, threshold; constantly between reality and fiction, thing and word.

Bringing up Jarry's pataphysics: parody would be the theory and practice of that which is aside of language and existence or being- aside-of-itself of every existence or discourse.

"Pataphysics must be defined: "An epiphenomenon is that which is added on to a phenomenon. Pataphysics ... is the science of that which is added on to metaphysics, either from within, or outside it, extending as far beyond metaphysics as metaphysics extends beyond physics. E.g. since the epiphenomenon is often equated with the accident, pataphysics will be above all the science of the particular, even though it is said that science deals only with the general."¹⁷

WELCOME HOME

There was a story going around the village when I was a child that Jewish people, which you would never actually see around, were catching small virgin girls and taking their blood for secret rituals. Maybe when I was 8, my girl friends told me that. I didn't believe in such nonsense, but was amazed of the story and this way I took it as such. I remember Jewish people coming from abroad to the local Jewish cemetery. We would go there with some friends later to hang around or to draw fence or wild wine. It was next to the Red Army cemetery.

Didn't really make a difference, since they were all strangers(?). Only when I got bigger I realized that the blood ritual story was extreme racism and started to imagine whose and what words would be the origin for such a story. I have been trained in my home differently, in full pity for Jewish people for their absence in Poland and so on.

I would still try to explain and excuse nationalistic behavior of young Jewish groups in quiet place of Brzezinka-Birkenau concentration camp, modern part of Auschwitz, where Jewish and Romani-people and homosexuals were exterminated. When I had seen the renovation studio of Auschwitz and Birkenau, one of the most well equipped renovation studios in the world, fully subsidised to restore shoes and hair, I would only wonder, how and why it is kept year by year, this place turning into a museum and museum of what? Is it possible to preserve organic past and in what form?

Ashery tells the story of Jews coming to Palestine for home, there is no such place for them nowhere else, during Second World War, but still coming home...

She tells the story of 500 villages destroyed in 1948 and Palestinian people leaving their homes, repeating the story, leaving home to live in Diaspora all over the Middle East.

"The right of one to return to one's homeland is written in the declaration of human rights and as such Israel's refusal to grant this right is an evasion of human rights".

Parents of Sameh Abboushi, the Palestinian artist that Ashery is visiting in Ramallah on Palestinian side (Necessary trip, 2005) are saying in the film: we have to live in the same country, this place is too small to be divided in two.

WHY DO YOU THINK, I LEFT?

Image:

"Why do you think I left?" is a video work in which Ashery asks members of her family living in Israel, why do they think she had left when she was 19, a very touching film. Each member of the family moves slowly from avoiding the answer, through different signs of not understanding why, to showing some emotions, to just showing that they care even if with some strange intolerance, then to hiding emotions in rationalising their situation, in trying to understand what changed in their surroundings across generations. I realized she can do

that art only as British, she does it as British, or outsider. In the narrating voice of her videos she is British, in asking her family she is Hebrew.

Fantasy:

Disconnection is the thing they talk about. As she was disconnected already living in Israel; she went to UK to be disconnected. She has been disconnected as a generation already, from the fight, from the history of building of a country. Three or four generations of people maybe, since Israeli took first piece of land in Palestine. The dream of her father, of building something together, people gathering from so many places around the world are finally back from Diaspora, finally home. (People that come back home after more than 1000 years!). What is home then. But this common energy, and so on. Her Brother or uncle or some man around his forties talks about his connection with Israel: trauma of fighting, trauma of protecting their rights and land and building the country with force. Ashery as third generation is already disconnected. How is that possible? She is writing on disconnection: "I was brought up in Jerusalem, somewhere between the Arab village Shoafat and the orthodox Jewish neighborhoods beginning with bar Ilan Boulevard. I was all too aware that as I was trespassing both geographical boundaries on separate occasions, these two alien territories equally exclude me, whilst at the same time sexualise me. As a girl, I felt not only excluded from both territories, the Arab and the Jewish, I felt excluded from the conflict itself."¹⁸

True story:

I left my place in order to be happy, to make interesting projects, cooperate with interesting persons, from curiosity and to be together with the person I love. I didn't have to leave, maybe I didn't want even, cause my life in my place was just great, so I didn't feel it is going to be any worse anywhere else. It is easy to move now. My question is what is this happiness we look for? Mostly work, ability to grow, to love. What if you are not happy and healthy then. Will I go home? I have become used to the sea already, to what is around. Why do we talk about happiness, love and work, when others talk about freedom and life or better options?

GUILT

Is she affected with the guilt of a nation? I remember, when in a class on documentary film we have seen Shoah. The teacher said that it was an extremely anti-Polish film, cause it shows that Polish people were passive, when Jews were dying. I couldn't agree, I didn't want to agree. I wanted this to be more complicated. I wanted to say, yes Polish were killing Jews during the Second World War, and before and after. But Jewish were also Polish. But Polish were also helping and dying for that. Why is it not anti for any country, which was more passive, and where Jewish citizens were dying. I still think that Shoah is not anti-Polish. But it doesn't matter. I just felt this guilt that I feel all the time. That's why I explain that groups of young nationalists from Israel are not too loud and not manifesting their nation too much. That's why I don't see the simplicity of David's star, and national colors and this strange repetition in it. Cause I feel guilt. Does Ashery feel guilty also? And that's why there is this gathering of Palestinian and Memorial Service action and so on? It is difficult to be the oppressor and not to be a victim at the same time. But it is happening there and now. When I see the news of a Palestinian doctor loosing children, and just shortly after a well-dressed Israeli woman saying, they are not shooting without reason. Shooting without reason, when so many Palestinians died and so few Israelis. Then I think it is not guilt, it is just simply a need to show that Israelis think also differently, that they don't agree with the country's politics. It is guilt and taking responsibility for where you belong whether you want it or not.

One of the actions of Marcus Fisher is photographing himself with others:

"Interaction: Participant: I've never seen a real Jew in my life; this is the closest I'm ever going to come to one.

Interaction: Participant confesses to feeling guilty next to Marcus because of his German and English background".¹⁹

"In many of my teen age dreams I am running with an Arab boy held in my arms saving him from the bullets of the Israeli soldiers, my dream-state sense of heroism was quickly deflated by the main Israeli officer telling me that my action was futile and that it makes no difference in the bigger scheme of things. [...] They invited me to perform but got scared at the last minute, and I cannot quite recall if I saved the Palestinian boy, or actually murdered him last night. In any case my sleep here, in England, is disturbed by the thumping of my own head only".²⁰

”– It saddens me that you left our country and that you are far from us, but I think I have a part to play in it. Maybe it happened because of my absence from home, because I had to go to work. And so I couldn’t give you the attention that you needed, and if this is the reason, it really saddens me. But at the same time, like dad said, every person has the right to live as they choose, and if you are happy and fulfilled, then I feel good too. And the main thing is for you to be always happy and healthy, wherever you are.” (Oreet Ashery’s mother)²¹

WELCOME HOME. RETURN

Oreet Ashery’s project Welcome Home which ”is a context – responsive art project looking at notions of returning, non-returning, and disappearance from political, psychological and domestic perspectives. In 2006 Welcome Home focused in particular on the Palestinian Right to Return”.²²

Project includes:

- Welcome Home gathering: a gathering on the Palestinian destroyed territory and no right to return; including: Memorial service
- Returning interaction: on the memory of teen-age room between Ashery and participants
- Necessary Journey, connection and trip to Ramallah, forbidden for Israeli by Isreal, to visit a cooperating artist and make part of a video project, walk with father around old city of Jerusalem and Druze village, where Christian, Jewish and Muslims live closely in one place without aggression.
- Will you cook for me? – dinner cooked by Ashery’s father Daniel Ashery and cookbook with his recipes: mixture of Eastern European and Arab kitchen.
- Territories of belonging, mixture of a previous project realized in Norway
- What is your current address? Installation

What is an act to return, when everything changes. What is home? I always thought that home is the place of your stay, so you don’t have to go back, or you actually can’t, cause it is there where you are. I don’t mean body, but activity. But that was when I was young, away from my parents and childhood house, but still. I don’t know. Then I left my country, and it stopped to be easy. There is no way going back. And what is this place, you have or had or you are going

to have? Get a rug and a bookshelf and an armchair. Is this set of things home? Relatives, places. I see my mother getting into panic that her parents' place is going to disappear soon. Is it place or our relatives that we territorialize? But I don't know what a home means any more. I have it. But I am a stranger there, and my home is a stranger to me. It's temporary, why does it feel so, that I am going to leave it. Am I on a return route? Looking for that?

I am from a country that has been drawn in its own national culture and victimhood for three hundreds years, when loosing its own independence and has grown this culture and history of absurd isolation. I see the same happening in Finland where people are slightly pushing newcomers to speak Finnish any time, rather than English, or when "Finnishness" of things is appearing as a subject in all kinds of talks now and there, as nowhere else I have been before. When I moved here, for I didn't know how long, and decided to stay together with a Finnish man, maybe it was so obvious for people, that I will stay here sometime. One of the first things I have heard was advice: If you want to stay and feel good here, you have to learn Finnish. English or Swedish will not be helpful to make this place a home.

My parents told me when I was visiting Bologna: "Oh yes, of course, there are so many Polish traces there, so many people were studying there in the Renaissance, so many cultural connections there. There is plenty of things to see there". Oh, yes. Who knows? Who cares? Only Polish with this province and historical victim syndrome remember the names and soldiers that died there in the Second World War and anywhere in Europe, Narvik, London, Monte Casino. It is sad. The national brainwash.

But these things were at some point active and necessary. Singing political songs in church in the eighties was gathering people, kept them alive in faith and hope, and it was a place to cry for those who died and to memorize. That is how I am trying to understand the event of Welcome Home a Gathering, that happened June 2006 as part of Performing Rights Festival by PSI#12 and LADA, and was organized by Oreet Ashery. *The gathering for those who are not allowed to Return was set up to look at the Palestinian Right to Return. And the dance of folk dancing by the London based group Al- Zaytouna (see contributors' list for more details on Al- Zaytouna)* those things like a dance or song makes you cry and miss. But transforming a ritual to a new form, like this is maybe something that makes sense. They don't become only manifestations of culture, manifestation of your human and political sympathy, your debt. Transforming a ritual, showing it in

a new context or form is asking a question, presenting an emotional tool in a form that is not propagandist.

I visit Birkenau camp. Lots of blue and white flags with David's star. People pray and gather there. I feel they come back to the place where they are only ashes of some form. I don't notice some understanding, I don't notice the same isolation, the same nationalistic manifestation. Jewish case is the most complicated on nations and culture ever maybe. So it is difficult to get lost in anti-anti-Semite rhetoric when being pro-Palestinian.

Image, fantasy and true story ON RENOVATION

My friend is the director of the renovation studio of the Oswiecim/Auschwitz Concentration Camps – now a monument of history. We were both educated as renovators of art pieces, mostly architectural elements. About ten years after we had seen each other, we met again to work together on some self-organized art workshop in Oswiecim. He asked us to see their renovation studio, there in the museum. He made us an about two-hour tour. A bit boring. We had seen fantastic equipment, gigantic subsidies come there from everywhere. Laboratory, microscopes, precise weights. Everywhere warm and sterile. Studio of photographic documentation, studio of observation and analyses of micro-organisms living on leather shoes and hairs. Studio of paper conservation.

On the table, where things are conserved, near to shoes, cutleries and watch – under transparent cover a crucifix, in human colour.

– "Fingers to complement, some cosmetics.

If it is twenty or thirty years old, that's all".

Maybe some illegal job on the side. His wife is pregnant.

Later he talks about chemistry, physics, history and medicine. He says that the tendencies in history of conservation are changing. Formerly, things were reconstructed, after that, what was reconstructed, was marked, so that none could mistake what is original. Sometimes they just removed ruined surface mechanically and deformed the objects. Nowadays, there is just preserving conservation, to slow down the process.

We asked about the sense of removing organic substances from human things and how he, by his job, is somehow creating new reality – he did not know what to answer - "I have to choose, because otherwise I have to say: "I am not doing anything", this is the alternative".

Ex-prisoners – when they’ve met – said to him – that’s fantastic that you are doing that for us. It’s visible that it’s really important for you.

”I have to say from the beginning, thanks to the fact that we have so great equipment, we can see things that normally you are not able to notice. Anyhow, what else is important, knowledge of physics, chemistry, and history? All that has huge meaning, because we do something wrong, we make wrong interpretations; in this moment we take responsibility for it. Each renovator, although he tries his best has to admit that he does it for others. Maybe it is a bit eloquently said that a renovator works for society, cause we somehow solidify and store things for next generations, for every person who wants to see them, and we cannot change them too much. We can help the normal person to see some things, so in some sense we try to create this object. Emphasize some important sides of it. But we have to do it so it is safe and it doesn’t change its nature. Every thing has its own identity and it is very important. In some philosophic discussions, sometimes, we are asking ourselves: why do we renovate it, what for are we doing it, what is most exiting about it? I think it is some kind of search for identity, because these objects carry in them some remarkable energy. Objects can survive 800, 1000, 3000 years, humans cannot, never.

Those are very young monuments, but there is huge potentiality in them, some kind of spiritual sphere. When you see something old you say: there is some atmosphere in it, you feel presence of something, something immaterial, don’t you think? That is because of this material, which gets old and corrodes. The fact that we respect old people is similar. Things that carry the mark of the past in them can tell us a lot.

Tendencies in renovation are changing. Of course everything develops, new solutions are found. Some day – they thought – you can reconstruct French cathedrals, for example (I recommend you to see them, if you didn’t, very beautiful). They were reformed, resculpted. For instance an original surface of stone that some guy was making in the XII or XIII century, then another guy was coming in the XIX or XX century, and taking out 3 mm, and making it smaller. Some of them are completely destroyed that way. Now, we don’t do that any more. Another thing, you can see that in Rome, where marble columns are filled with breaks, how another tendency was defining that if renovator supplements something, he has to show it, so nobody can be mistaken whether something is original or if it isn’t. No! Even such a contrast, marble and breaks! Later it

was changing, cause it is aesthetical dissonance, isn't it? Imagine, marble and break! Now in general we talk about preserving renovation, no filling, no reconstructions, some delicate recreation, and reproduction if there are documents existing and a possibility... Generally you should interfere the least. And then people say, after renovation it looks like before renovation, what did they do here, so, they didn't do anything. But it is conscious, not to take away authenticity that is there in these objects. That is what you can do and what you cannot do. That is the limit. I have to choose, otherwise I would have to say "I do nothing", that is the only alternative".²³

REMNANT²⁴

I would like to come back to the idea of connection not based on what is *common*. I start with a Deleuze's notion of minority and [people mineur]":

"What defines a minority, then, not the number but the relations internal to the number. A minority can be numerous, or even infinite; so can a majority. What distinguishes them is that in the case of a majority the relation internal to the number constitutes a set that may be finite or infinite, but is always denumerable, whereas the minority is defined as a nondenumerable set, however many elements it may have. What characterizes the nondenumerable is neither the set nor its elements; rather, it is the connection, the "and" produced between elements, between sets, and which belongs to neither, which elude them and constitutes a line of flight. The axiomatic manipulates only denumerable sets, even infinite ones, whereas the minorities constitute 'fuzzy', nondenumerable, nonaxiomizable sets, in short, 'masses' multiplicities of escape and flux".²⁵

This brings me to Giorgio Agamben's idea of remnant, based on the "Aphorismenos" from "Il tempo che Resta. Un commento alla "Lettera ai Romani", by Bollati Boringhieri.

Explaining St Paul's letter to Romans, which is a base for Christian universalism and it's effect on western culture as the idea of tolerance and community. Agamben puts the question of folk or multitude starting from St Paul's concept of (*aphorismenos*) separated.²⁶ He discusses with the catholic interpretation of remnant (remnant of Jewish Nation – Jewish and base for Christian messianic idea) as a chosen, privileged group of people, which would bring a final

redemption for all nations. Agamben gives a different interpretation of Paul's idea. First he explains his idea of being separated, a division set on top of the central Jewish law: Being circumcised or not – being Jewish or not. The concept of multitude appears as immediately connected with separation. St Paul says:

"Under the function of law, human divides himself" ("... I am not making good, which I want, but bad, which I don't want, this I make, R 7, 19). However law also divides itself, because this, who is divided by law, see in his members "different law", which fights with "law of my mind" (R 7,23)"

Agamben questions the universal and the particular "not just in case of logic, but also referring to ontology and politics".

According to Maurice Blanchot: Human is an indestructible being, which may be destructed infinitely", he sees the idea of human as infinite waste, not destroyable but also not to be found, separate from self. And this something, this waste that remains after every destruction in endless process, this remnant is a Human. And this waste, this remnant [gegonen] is not as it would be interpreted from St Paul's letter, the coming redeemed group, but it would rather be a present moment, a possible state of ours.

St Paul brings an other division instead, he sets division on division itself. Not as it has been interpreted: new division on body and spirit (*pneuma* and *sarrx*), visible and invisible – humanity, that takes other divisions away, but he puts just division on division. That is, any part and whole is not to be identified with itself and between each other. In a similar way Deleuze talks about the non-denumerability of minority. The part that is nondenumerable and not possible to be divided as virtual, abstract form- whole or part. Every division creates new, immanent, let's say organic form, unidentified with a previous one.

It gives also new context for the concepts of multitude, folk and democracy. Agamben talks about folk as not being understandable in categories of whole or part, majority or minority. It is not identified with itself, but is rather even if infinitely divisible, something that always stays after every division and resists every division. It is irreducible to any other countable notion. "Remnant is in decisive moment a figure a materialisation of multitude and as such is only one real political reason".

St Paul creates another division on top of the other, body and mind-spirit, *sarrx* and *pneuma*. Instead of Jewish law, which means separation of milk and

meat or separation of those who are circumcised from those who are not. Instead of Christian separation of this what belongs to Ceasar and that which belongs to God, or instead of separation or adaptation. Any division isn't clear any more. So we have somewhere there Jewish people and Jewish according to the body, Jewish according to the spirit, not-Jewish, not-Jewish according to the body, not-Jewish according to the spirit and not-not Jewish. And that is about anybody. So there would be no universal group or connection we could think of that we share not only in social relations but also in identifying one self. The connection would be in the impossibility of defining, in remnant of it. It is interesting how to create public event on that condition.

Ha, well... it means: the world is more complicated and it doesn't mean at all that we would be equal in our differences. It doesn't make us the same. What remains after that division is a remnant, not wholeness and not a part, disability to identify remnant with wholeness, or too many. Remnant is a part of a part. Division of part. Something that always stays after partition. Ashery's characters are for me kind of remnants. Embodying the mental rests of identities and misidentities.

She brings in one of her texts a fragment from *Anti Oedipus* by Deleuze and Guattari: "Against the Oedipal and Oedipalized territorialities (Family, Church, School, Nation, Party), and especially against the territoriality of the individual, *Anti-Oedipus* seeks to discover the "deterritorialized" flow of desire, the flows that have not been reduced to the Oedipal codes and the neuroticized territorialities, the desiring- machines that escape such codes as lines of escape leading elsewhere." But for me she is not the only one who looks there for a non individual and non oedipal situation. I will come back to a short description of her art practice: "The works look at personal politics and their complex relationship to social realities". For me this wholeness: Ashery and her work, her cooperation with other artists and with more or less accidental audience created by her situations, these personal and interpersonal fictions, true stories, and fantasies mixed into real experiential situations, this is maybe an example of some kind of idea of new folk, multitude...the swarm, the cell of self-organizing??

Paluu jäännös-kotiin – Essee Oreet Asherystä

Synnyin perheen viimeisenä lapsena. Kun näen valokuvia lapsuuden ajalta, luulen että koin silloin oloni turvalliseksi, vaikka en näin ajatellutkaan jälkepäin. Mitä turvallisuus tarkoittaa, ja kuinka olen luonut tällaisen ajatuksen? Turvassa? Milloin sitten syntyi turvattomuuden ajatus? Kuvittelen. Oudolla tavalla aloin tuntea turvattomuutta kun tunsin ensimmäistä kertaa sisareni pelon. En tuntenut itse pelkoa.

Hän on pukeutunut vihreään turbaaniin ja vihreisiin vaatteisiin, hänellä on valtavat viikset ja aurinkolasit. Hän suutelee intohimoisesti suurta, kuollutta kalaa, jonka on juuri ottanut lastenvaunuista. Hänen ympärillään, kadulla on kerääntyneenä lapsia, jotka katsovat häntä, nauravat ja ovat hämmentyneitä eivätkä tiedä mitä tapahtuu. ”Makaan lattialla konekiväärini kanssa ja olen valmiina ampumaan. Mitä muuta 18-vuotias tyttö voisi toivoa? Muutamaa sekuntia myöhemmin ja valtavan melun jälkeen näen kuinka pala vuoresta putoaa, pieni puu huipullaan, aivan kuten valuva palanen kakkua. Olen järkyttynyt ja tajuan, että minun on lähdettävä armeijasta välittömästi. Menin siis naimisiin Britannian kansalaisen kanssa, jätin armeijan ja Israelin”.²⁷

Edessäni on kuva Oreet Asherystä pukeutuneena ortodoksisjuutalaiseksi mieheksi, näyttäen paljaan rintansa. Mitä juutalainen tarkoittaa – juutalainen mies, juutalainen nainen, juutalainen lapsi, juutalainen eläin? Englantilainen eläin, mies, nainen tai lapsi? Hänen oudolla pervo-hahmollaan on myös toinen puoli. Tämä hahmo ei ole ainoastaan nainen pukeutuneena mieheksi, vaan nainen pukeutuneena ei kovin miehiseksi mieheksi.

”Tämä on minun reittini juutalaisuuteen. Jos tarkoitukseni on esittää minussa oleva mahdollinen juutalaisuus, voisi se siis olla yhtä hyvin maskuliinista juutalaisuutta ja aivan varmasti tässä piilee koko toiminnan hauskuus ja oma erityinen etuoikeuteni.”²⁸

”Joten ihmiset sanoivat, että *dybbuk* oli tullut häneen ja he veivät hänet Talneen, jotta Rabbi Duvidl voisi karkottaa *dybbukin*.”²⁹

”Ne joiden sielu ja ruumis eivät olet täysin yhteydessä toisiinsa vakavan melankolian, psykoosin tai muiden sellaisten syiden vuoksi, jolloin he eivät ole täysin yhtenäisiä, vetävät puoleensa *dybbukia*.”³⁰

Hän kuljeskelee ympäri kaupunkia, jotta voisi toteuttaa kalansuutelu tapahtuman. Jonain toisena päivänä hän lähtee ruokaostoksille. Hän ostaa yhden

tarpeen kerrallaan (yhden tomaatin, yhden sitruunan, yhden kalan, jne. Tämä kestää 5 tuntia ja 50 kilometriä). Hän tekee auringonpysäyttämiserituaalin ja muuta sellaista.

”Ongelma on siinä, että parodia ei voi koskaan samastua täysin parodian kohteeseen tai kieltää itsensä, ja väistämättä asettaa itsensä sivuun, laulusta huolimatta (paraoiden) eikä sillä ole omaa tilaa, kuuluen vain omaan paikkaansa.”³¹

”Miksi luulet, että minä lähdin?”

Nuorena tyttönä minua ei hyväksytty kummallekaan, ei Arabien eikä Juutalaisten alueelle, sen lisäksi koin olevani koko konfliktin ulkopuolella.”³²

”Lain mukaan ihminen jakoi itsensä (Sillä hyvää, jota minä tahdon, en minä tee, vaan pahaa, jota en minä tahdo, teen minä. Paavalin Epistola Roomalaisille 7:19)”

”Ihminen on tuhoutumaton olento, jota voidaan tuhota loputtomasti.”³³

”Israelin jättäminen Englannin vuoksi, Jerusalemin vaihtuminen Lontooksi, tuotti jatkuvan huojunnan kahden ’kodin’ etuoikeuden ja kodittomuuden välillä.”³⁴

”Jäännös on *multitudon* materialisaationa merkittävässä osassa ja on sellaisenaan ainoa todellinen ja poliittinen syy”.³⁵

”Tärkeintä on, että olet aina onnellinen ja terve, missä oletkin.” Onko näin?

Esseeni kertoo Oreet Asherystä, Lontoolaisesta kontekstiin reagoivasta kuvataiteilijasta, joka työskentelee esitystaiteiden, performanssin, digitaalisen median, kuvan, kirjoituksen ja objektien alueella. Kirjoitus käsittelee kansakunnan ja nationalismien käsitteitä sekä johonkin paikkaan kuulumista. Keskustelua identiteetistä ja identifikaatioprosessin homogeenisyydestä ja heterogeenisyydestä. Käsittelee sitä tavalla, jossa näkökulmani on fiktiota – kulttuurisia, historiallisia, identiteettien ja alueellisuuden fiktioita – luovaa. Kuinka me olemme noiden fiktioiden yhteinen nimittäjä, olemme hybridejä niiden risteyskohdassa ja samanaikaisesti olentoja – ruumis ja aktiivinen osallistuja näiden fiktioiden muodostumisessa. Tämä on myös teksti, joka syntyy naiseudesta. Minä kirjoitan Oreet Asherystä, häntä seuraten.

Notes

- 1 Performance Studies international, conference in 2008 in Copenhagen, "Should we take Performance Seriously", keynote speech by Gavin Butt, Goldsmiths, University of London.
- 2 Text for Welcome Home, Ps1#12, June 2006, London , <http://oreetashery.net/library/>
- 3 Oreet Ashery, *De/Territorialized Practices, Living in the Material World*, Coventry University. ISBN 0905949846 2000
- 4 Photographed by Manuel Vason, Contemporary Art collection at the Brooklyn Museum.
- 5 Felix Guattari, *Three Ecologies*, Continuum International Publishing Group, December 2005
- 6 Oreet Ashery, In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project, <http://oreetashery.net/library/> , 31.03.2009
- 7 TUNNUSTUKSIA OMAKUVASTA: narsismi, oma kuva ja katse esityksellisessä omakuvassani, Nora Lähteenmäki, Master thesis, Theatre Academy in Helsinki, 2007
- 8 description of installation work of mine "Prepare", made in 2003 in Torun in Poland
- 9 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/> , 31.03.2009
- 10 Dovid-Leyb Mekler, "The Dybbuk", *The Dybbuk and the Yiddish Imagination*, edited by Joachim Neugroschel, 2000
- 11 <http://www.templestanjose.org/JudaismInfo/tradition/Golem.htm> 18.03.2009
- 12 *De/Territorialized Practices*. Oreet Ashery. Published in *Living in the Material World*, Coventry University, available on <http://oreetashery.net/library/> 31.03.2009
- 13 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/> , 31.03.2009
- 14 http://www.ghostvillage.com/legends/2003/legends32_11292003.shtml 19.03.2009
- 15 Giorgio Agamben, *Profanacje*, PIW 2005, chapter Parody, translated from Italian to Polish by Mateusz Kwaterko, original title: "Profanazioni"
- 16 Ibid.
- 17 *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, livre II, viii*, in *Oeuvres complètes I* (Paris: Gallimard Pleiade, 1972), p. 668.
- 18 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/> , 31.03.2009
- 19 Ibid.
- 20 Ibid.
- 21 *Why do you think I left?* Oreet Ashery DVD, 2002, Live Art Development Agency, Unbound.
- 22 <http://welcomehome.org.uk/> , 31.03.2009
- 23 My text based on a video recording of presentation made by my friend, Rafal Piore, head of renovating studio of Auschwitz Museum, written in 2004
- 24 Chapter based on Giorgio Agamben, *Aphorismenos*, part of publication *"Il tempo che Resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"* edited and collected by Bollati Boringhieri, Krytyka Polityczna nr 13 (2007)
- 25 *Apparatus of Capture*, 518-519, Gilles Deleuze and Félix Guattari, *The Thousand Plateaus*, Continuum International Publishing Group, 2004
- 26 To mark off from others by boundaries, to limit, to separate
 1. In a bad sense: to exclude as disreputable
 2. In a good sense: to appoint, set apart for some purposeKJV (10) – divide, 1; separate, 8; sever, 1;
NAS (10) – hold...aloof, 1; ostracize, 1; separate, 2; separates, 1; set apart, 2; set...apart, 1; take, 1; took away, 1;
- 27 Text for Welcome Home, Ps1#12, June 2006, London , <http://oreetashery.net/library/>
- 28 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/> , 31.03.2009

- 29 Dovid-Leyb Mekler, "The Dybbuk", *The Dybbuk and the Yiddish Imagination*, edited by Joachim Neugroschel, 2000
- 30 Dybbuk – Spiritual Possession and Jewish Folklore http://www.ghostvillage.com/legends/2003/legends32_11292003.shtml 19.03.2009
- 31 Giorgio Agamben, *Profanacje*, PIW 2005, chapter Parody, translated from Italian to Polish by Mateusz Kwaterko, original title: "Profanazioni"
- 32 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/>, 31.03.2009
- 33 Chapter based on Giorgio Agamben, Aphorismenos, part of publication *"Il tempo che Resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"* edited and collected by Bollati Boringhieri, Krytyka Polityczna nr 13 (2007)
- 34 In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project. <http://oreetashery.net/library/>, 31.03.2009
- 35 Chapter based on Giorgio Agamben, Aphorismenos, part of publication *"Il tempo che Resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"* edited and collected by Bollati Boringhieri, Krytyka Polityczna nr 13 (2007)

Bibliography

- Agamben, Giorgio *"Il tempo che Resta. Un commento alla "Lettera ai Romani"* edited and collected by Bollati Boringhieri, Krytyka Polityczna nr 13 (2007)
- Agamben, Giorgio, *Profanacje*, chapter "Parodia", translated from Italian to Polish by Mateusz Kwaterko, original title: "Profanazioni" PIW 2005
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*, chapter "Apparatus of Capture", 518-519, Continuum International Publishing Group, 2004
- Guattari Félix, *Three Ecologies*, Continuum International Publishing Group, December 2005
- Jarry, Alfred, *Oeuvres completes I*, Paris: Gallimard Pleiade, 1972
- Mekler, Dovid-Leyb, "The Dybbuk" in *The Dybbuk and the Yiddish Imagination*, edited by Joachim Neugroschel, 2000

Other sources

- Ashery, Oreet, *Why do you think I left?* DVD published by Live Art Development Agency, Unbound. 2002.
- Ashery, Oreet, "De/Territorialized Practices." Published in *Living in the Material World*, Coventry University, available on <http://oreetashery.net/library/> 31.03.2009
- Ashery, Oreet "In and Out of love with Marcus Fisher – an alter ego and an art project", available on <http://oreetashery.net/library/>, 31.03.2009
- Ashery, Oreet "Text for Welcome Home Psi#12, June 2006, London", available on <http://oreetashery.net/library/> 18.03.2009 <http://welcomehome.org.uk/>
- Belanger, Jeff "Dybbuk – Spiritual Possession and Jewish Folklore" 2003 http://www.ghostvillage.com/legends/2003/legends32_11292003.shtml 19.03.2009
- Berardi, "Bifo" Franco: *What is the Meaning of Autonomy Today?* 2004 <http://www.makeworlds.org/node/69>, 31.3.2009
- Butt, Gavin "Should we take Performance Seriously", keynote speech at Performance Studies international conference in 2008 in Copenhagen.
- Lähteenmäki, Nora: *TUNNUSTUKSIA OMAKUVASTA: narsismi, oma kuva ja katse esityksellisessä omakuvasani*, unpublished master's thesis, Theatre Academy Helsinki 2007
- Temple Emanu-El of San Jose, "The Golem", 2008 <http://www.temple-sanjose.org/JudaismInfo/tradition/Golem.htm> 18.03.2009

Kirjoittajat

Marko Alastalo

(1972) maisteriopiskelija Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelmassa. Aikaisemmalta koulutukseltaan musiikin maisteri sekä teatteri-ilmaisun ohjaaja (AMK). Tällä hetkellä häntä kiinnostaa interaktiivisuus ja digitaalinen media.

Annette Arlander

(1956) teatteritaiteen tohtori, toimii esitystaiteen ja -teorian professorina sekä esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen (Tutke) johtaja Teatterikorkeakoulussa, Helsingissä, www.teak.fi/annette_arlander. Taiteellisessa työsään hän keskittyy maiseman esityksellistämiseen videon ja äänitetyn puheen avulla, www.harakka.fi/arlander. Hänen tutkimusintressinsä liittyvät taiteelliseen tutkimukseen, esitystutkimukseen, paikkakohtaisuuteen, maisemaan ja ympäristöön.

Heidi Fast

(1975) Helsingissä asuva esitystaiteilija-tutkija, pedagogi. Hänen työssään keskeistä on taiteellisten ja tutkimuksellisten kysymysten kytkeytyminen toisiinsa. Hänen taidetyöskentelynsä intresseinä ovat tällä hetkellä eettis-esiteettiset elvyttämisen mikroprosessit, kauhun ja solidaarisuuden eleet sekä jaetut subjektiviteetit, medioinaan vokaalinen installaatio ja -performanssi, seokselliset (tuotannon ja ”vastaanoton” tapahtumia sekoittavat) organisaatiot sekä taiteellinen ja teoreettinen kirjoittaminen.

Kristina Junttila

(1977) on Helsingissä asuva norjalais-suomalainen taitelija. Hänellä on tutkinto esittävän taiteen koulutusohjelmasta Turun Taideakatemiasta. Taiteellisessa työssään hän keskittyy paikkasidonnaisen taiteen ja yhteisötaiteen esityksiin ja tapahtumiin, erityisesti arkielämän ja taiteen kohtaamiseen. Hänen praktiikkaansa kuuluu kirjoittamista ja opettamista.

Essi Kausalainen

(1979) Helsingissä asuva performanssi- ja kuvataiteilija. Opiskellut performanssia ja esitysteoriaa Turun Taideakatemiassa ja Teatterikorkeakoulussa. Teoksissaan hän tarkastelee ruumiina olemisen kysymyksiä rakentamalla katoavia tiloja, tilanteita ja kuvia. Teosten mediana on performanssi, installaatio, piirustus ja video.

Leena Kela

(1979) on Helsingissä asuva performanssitaiteilija, joka työskentelee myös videon ja valokuvauksen parissa. Aikaisemmissa opinnoissaan Kela on päävöitynyt taiteen perusopettajaksi Lahden Muotoiluinstituutissa sekä suorittanut BA -tutkinnon Crossing Borders in Performing Arts performanssitaiteen koulutusohjelmassa Turun Taideakatemiassa. Teoksissaan hän pyrkii lähestymään toista ja toiseuden käsitettä. Miten toinen ihminen, eläin, luonto ja jopa oma minuus näyttäytyy toisena? www.leenakela.com

Karolina Kucia

(1978) MA kuvanveistosta ja intermediaista Poznanin Kuvataideakatemiasta Puolassa. Hän työskentelee esitystaitelijana, objektien tekijänä sekä välineinä video ja animaatio. Työskentelyn pääkysymyksiä ovat orgaanisuus ja metabolismi.

Elina Latva

(1973) on freelancerina työskentelevä, Helsingissä asuva esitystaiteilija. Hän toimii performanssitaiteilijana sekä vapaalla teatterikentällä ohjaajana ja esiintyjänä. Tällä hetkellä häntä kiinnostavat esiintyjän eri olomuodot, vanhusten yksinäisyys, Marcel Proust sekä pienet mikrososiaaliset teot, joitten epidemian kaltainen leviäminen on mahdollista ja toivottavaa.

Johanna MacDonald

(s. Vancouverissa 1977) on syntynyt Vancouverissa, opiskellut teatteria Torontossa ja muuttanut Suomeen 2002. Hän työskentelee kokeellisen teatterin parissa ja on kiinnostunut fyysisestä ilmaisusta, butosta, runollisista kuvista ja ruumiin rajoista. Hän valmistelee MA-tutkintoaan esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelmassa Teatterikorkeakoulussa, ja tarkastelee kysymystä keskittymisestä ja keskeytyksestä esityksessä. Hänen viimeaikaiset sooloperformans-

sinsa perustuvat aikaan, jota hän jakaa nopeuden/hitauden, nälän, ruumiin muutosten ja toistettujen tehtävien avulla.

Satu Palokangas

(1971) esitystaiteilija, pedagogi, somaattinen liiketerapeutti. Taiteellisessa työssään hän keskittyy esiintyjän, yleisön ja tilan keskinäisyysuhteiden tutkimiseen ja havainnoinnin tapojen tarkasteluun liikkeen, kosketuksen ja äänen kautta. Hänen työnsä vaikuttaa improvisaatiosta ja somaattisista liike-menetelmistä.

Nora Rinne

(1973) on Helsingissä työskentelevä esitystaiteilija ja näyttelijä. Hän on suorittanut teatteritaiteen maisterintutkinnon esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelmassa (Teatterikorkeakoulu 2007) ja humanististen tieteiden kandidaattitutkinnon elokuva- ja televisiotieteestä (Turun yliopisto 2001). Taiteellisissa töissään Rinne käyttää henkilökohtaista materiaalia ja yhdistää videokuvaa, ääntä, valokuvia ja elävää esitystä. Hänen viimeisimpiin töihinsä kuuluvat esitysinstallaatiot *Perhealbumi* (2007) ja *Asuttajat* (2008).

Contributors

Marko Alastalo

(1972) MA student in Performance Art and Theory at the Theatre Academy Helsinki. MA in music theory and BA in performing arts. Currently he is interested in interactivity and digital media.

Annette Arlander

(1956) Doctor of Arts, is Professor of Performance Art and Theory and Head of Performing Arts Research Centre (PARC) at the Theatre Academy Helsinki, www.teak.fi/annette_arlander. Her art work is focused on performing landscape by means of video or recorded voice, www.harakka.fi/arlander. Her research interests include artistic research, performance studies, site specificity, landscape, and the environment.

Heidi Fast

(1975) is a live artist, researcher and pedagogue living in Helsinki. She focuses on linking questions of art and research with each other. At the moment the main interests of her artworking are the ethical-aesthetical microprocesses of restoring to life, the gestures of horror and solidarity, and collective subjectivities. Her media include vocal installations and performances, compositional organisations (which disturb the transactions of producing and receiving) and artistic and theoretical writing.

Kristina Junttila

(1977) is a Norwegian-Finnish artist based in Helsinki. She has a degree in performing arts from the Turku Arts Academy. Her art work is concentrated on site-specific and community-based performances and events, especially focusing on the meeting between everyday life and art. Her practice includes writing and teaching.

Essi Kausalainen

(1979) is a performance artist and visual artist living in Helsinki. He has studied performance art and performance theory at the Turku Arts Academy and the Theatre Academy Helsinki. In her artworks she examines issues of bodily

existence by building vanishing spaces, situations and images. The media she uses include performance art, installation, drawing and video.

Leena Kela

(1979) is a Helsinki based performance artist, who also works with photography and video. In her previous studies she has graduated as art pedagogue from Lahti Institute of Design and studied performance art and theory at the Crossing Borders in Performing Arts BA-programme in Turku Arts Academy. In her work she wants to approach the other and the concept of otherness. How does a human being, an animal, nature or even self manifest itself as other? www.leenakela.com

Karolina Kucia

(1978) MA in Sculpture and Intermedia at Poznan Art Academy, Poland. She is working in the area of performance art, object making, video and animation. Main working themes are the organic and metabolism.

Elina Latva

(1973) is a live artist based in Helsinki. She works as a performance artist and as a director and actress on the marginal edges of contemporary theatre. Her current interests include the different states of (performer) matter, the loneliness among the elderly people, Marcel Proust and gentle micro-social practices that might have the potential of an epidemic.

Johanna MacDonald

(1977, Vancouver) Johanna studied theatre in Toronto and has lived in Finland since 2002, working in experimental theatre with an interest in physical expression, butoh, poetic images, and the limits of the body. She's currently working on her MA in Performance Art and Theory at the Theatre Academy Helsinki, examining questions of concentration and interruption in performance. Her recent solo performances use time as a chief ingredient, measured in speed/slowness, hunger, changes in the body, and repetition of tasks.

Satu Palokangas

(1971) is a performance artist, pedagogue and somatic movement therapist. In her artistic work she focuses on researching the interrelations between the performer, the audience and the space – exploring the shift in perceptual patterns through the use of movement, touch and voice/language. Her work is strongly influenced by improvisation and somatic methods.

Nora Rinne

(1973) is a performance artist and an actress working in Helsinki. She holds an MA in performance studies (Theatre Academy Helsinki 2007) and a BA in cinema and television studies (University of Turku 2001). In her artistic works Rinne uses personal material and combines video, sound, photography and live performance. Her latest works include the solo performance installations *Family Album* (2007) and *Dwellers* (2008).



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

Episodi on Teatterikorkeakoulun pienjulkaisusarja. Tämä Episodi koostuu esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelman opiskelijoiden esseistä ja kirjoituksista vuosilta 2003–2009. Ne on kirjoitettu joko suomeksi tai englanniksi. Kirjoittajat ovat Marko Alastalo, Heidi Fast, Kristina Junntila, Essi Kausalainen, Leena Kela, Karolina Kucia, Elina Latva, Johanna MacDonald, Satu Palokangas ja Nora Rinne. Tekstit on koonnut professori Annette Arlander.

Episodi (Episode) is a series published by Theatre Academy Helsinki. This Episodi consists of essays and writings by students of performance art and theory, from the years 2003 to 2009. They are written in Finnish or in English. The writers are Marko Alastalo, Heidi Fast, Kristina Junntila, Essi Kausalainen, Leena Kela, Karolina Kucia, Elina Latva, Johanna MacDonald, Satu Palokangas and Nora Rinne. The texts are compiled by professor Annette Arlander.

