

Leena Kela
Taideyliopiston Kuvataideakatemia



Kuva 1: Kela, Leena. 2024. *Ghosts Among Us*. Kuvaaja: Sharon Cárdenas.

Performanssitaiteen kieli – materian, keston ja toimijuuden vuoropuhelua

The Language of Performance Art
– A Dialogue of Matter, Duration and Agency

Kuvataiteen tohtorin opinnäyte
Doctoral thesis in Fine Arts

Taideyliopiston Kuvataideakatemia
University of the Arts Helsinki, Academy of Fine Arts

SISÄLLYS

Tiivistelmä	3
Abstract	4
Kiitokset	5
Prologi – Tuhon houkutus	6
Johdanto	8
Tutkimuksen kulku	9
Tutkimuksen rakenne	11
Performanssi- ja esitystaiteen eroista	12
Tutkimuksen taustaa ja sen eri vaiheet	15
Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä	20
ruumiillisuus, materiaalisuus ja toimijuus, esine, toiminnallisuus, kieli,	
performanssi ja läsnäolo, dokumentaatio	
Performanssitaiteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus	43
<i>Alphabet of Performance Art</i> -performanssin aakkoset A:sta Z:aan	43
Performanssin kielioppi	78
Performanssin vertauskuvallinen kieli	85
Performanssin kielen lajityyppien jäsennysperusteet	89
Muoto	92
Teema	108
Paikka	115
Osallisuus	123
Väline	129
Kuinka oppia puhumaan performanssia?	135
Pitkäkestoinen performanssi <i>One Year Demonstration</i>	140
Pitkäkestoisuus ja omaelämäkerrallisuus – taiteen ja elämän yhteenkietoutuminen	156
Aktivismi ja poliittinen performanssi	168
Sosiaalinen media performanssin näyttämönä	180
Teoksen jälkielämä – näyttely ja live-performanssit Wäinö Aaltosen Museossa	189
Jälkisanat	194
Performanssisarja videolle – kohti ihmisen jälkeistä aikaa	196
<i>Rest of Us</i> – paikkasidonnaisia performansseja kameralle	201
<i>There Is No Planet B</i>	207
<i>Rest of Time</i>	209
<i>If You Fall, We Will Fall Too</i>	219
Performanssi kameralle – performanssin kielen rajoilla	226
Terveisiä paikoista, joissa en olisi koskaan halunnut käydä	228
Lopuksi	232
Epilogi – Selviytyminen	238
Lähteet	243

Tiivistelmä

Tarkastelen taiteellisessa tutkimuksessani performanssitaidetta kielenä, joka rakentuu materiaan, keston ja moninaisten toimijuuksien vuorovaikutuksessa. Lähestyn performanssia kielenä kuitenkin typistämättä sitä pelkästään kieleksi, vaan käytän kielellistä näkökulmaa analyttisena työkaluna, jonka avulla teen näkyväksi sen ominaispiirteitä, lainalaisuuksia ja toimintamalleja. Performanssiteos syntyy esiintyjän ruumiin, materiaalien, tilan ja ajan suhteissa. Teoksessa risteävät visuaalinen, käsitteellinen ja ruumiillinen ajattelu, jossa hetkellisyys ja välittömyys ovat etusijalla pysyvyyteen nähden. Yleisö on osa teosta, sillä performanssi on katoavaa taidetta, jonka kokemuksen esiintyjä ja yleisö jakavat samassa hetkessä. Tallentaminen – erityisesti valo- ja videokuvaus – mahdollistaa ajan ja tilan suhteiden muovaamisen, kun kamera rajaa, valikoi ja rakentaa tilanteen uudelleen. Tutkimukseni kohdistuu erilaisten inhimillisten, ihmistä laajempien ja ei-inhimillisten toimijoiden välisiin suhteisiin. Taiteilijana ja kuraattorina toimin osana näitä verkostoja: sekä kotimaisia ja kansainvälisiä taiteilijayhteisöjä että ei-inhimillisten toimijoiden muodostamia verkostoja, joita pyrin tekemään näkyväksi tutkimuksessani. Sijoitan työskentelyni uusmaterialistisen ja posthumanistisen nykytaiteen kenttään, jossa teos hahmottuu monikerroksisina yhteistyöprosesseina eri toimijoiden kanssa. Yhtenä viitekehyksenä toimii esitystutkimus.

Taiteellisessa tutkimuksessani jäsennän performanssin kielen ominaispiirteitä ja osoitan, miten sitä voidaan tutkia taiteellisen työskentelyn keinoin. Tutkimus koostuu kolmesta taiteellisesta osasta. *Alphabet of Performance Art* (2015) toimii johdantona performanssin kielen kysymyksiin ja rakentaa performanssitaidteen aakkoset taiteenlajille tyypillisten materiaalien ja esineiden pohjalta. Omien teosteni sekä mukaan poimimieni muiden taiteilijoiden teosesimerkkien avulla analysoin, miten materiaan, keston ja toimijuuden vuoropuhelu tuottaa merkityksiä ja osoitan, kuinka performanssin kieli rakentuu esineiden ja materiaalien toistuvuudesta, konteksteista ja viittauksista taiteen historiaan. Mielenosoitusperformanssi *One Year Demonstration* (2017–2018) tarkastelee aktivismia, kestollisuutta, omaelämäkerrallisuutta ja performanssin kielen muuntumista sosiaalisessa mediassa. Performanssivideotrilogia *Rest of Us* (2022) etenee ajatuksellisesti kohti ihmisen jälkeistä aikaa ja nostaa keskiöön ympäristötuhoa, maisemaa sekä niiden kanssa esiintymistä. Trilogian ja muiden teosesimerkkien avulla tarkastelen performanssin kielen ilmenemistä ja muuntumista videoteoksissa.

Tutkimukseni päättävä performanssiteos *End of Days* (2024) havainnollistaa, miten performanssilla voi kirjoittaa.

Ajattelen, että performanssitaiteen kieli on elävä ja muuttuva kieli, joka sisältää kulttuuri- ja tilannesidonnaisia ”murteita” ja kehittyy käyttäjiensä myötä. Tavoitteeni on osaltani dekolonisoida sen länsimaista kaanonia tuomalla tutkimukseen laajasti viittauksia myös länsimaiden ulkopuolisiin teoksiin ja tekijöihin. Mitä useampi ääni kuuluu ja mitä enemmän kaanonia puretaan, sitä rikkaampi ja uusiutuva kieli on. Tutkimusta läpäisee kysymys taiteen muutosvoimasta: miten performanssi voi tehdä näkyväksi sellaista, mikä ei vielä taivu sanoiksi ja muuttaa maailmaa tai ainakin kokemusta siitä.

Abstract

In this artistic research I approach performance art as a language formed through the interplay of materiality, duration, and multiple forms of agency. I adopt a linguistic lens, not to reduce performance art only to language, but to use it as an analytical tool to render its characteristics, regularities, and modes of operation visible. A work of performance art emerges within relations between the performer’s corporeality, materials, space, and time. It weaves together visual, conceptual, and embodied thinking, privileging ephemerality and immediacy over permanence. The audience is integral to the work, as performance is an ephemeral art in which performer and audience share the experience in the same moment. Documentation, especially photography and video, enables the reshaping of temporal and spatial relations, as the camera frames, selects, and reconstructs the situation. My inquiry focuses on relations among human, more-than-human, and nonhuman agents. As an artist and curator, I operate within these networks – both national and international artistic communities and assemblages of nonhuman actors – which I seek to make visible in the research. I situate my practice within the field of new materialist and posthumanist contemporary art, where works take shape through multilayered collaborative processes across diverse agents. Performance studies serves as one of the conceptual frameworks.

In this research, I articulate the features of the language of performance art and demonstrate how it can be examined through artistic practice. The project comprises three artistic components. *Alphabet of Performance Art* (2015) serves as an introduction to questions of the language of performance art and sets out an “alphabet” for the medium grounded in its characteristic materials and objects. Drawing on my own works alongside selected examples by other artists, I analyse how the dialogue among materiality, duration, and agency generate meaning, and show how this language is built through the recurrence of objects and materials, contextual framings, and references to art history. The protest performance *One Year Demonstration* (2017–2018) examines activism, durational practice and autobiography, as well as the transformation of performance language on social media. The video performance trilogy *Rest of Us* (2022) moves conceptually toward a post-human era, foregrounding environmental destruction, landscape, and performing-with these environments and entities. Through the trilogy and other examples, I examine how the language of performance art manifests and transforms in video works. The concluding performance, *End of Days* (2024), demonstrates how one can write with performance.

I conceive the language of performance art as living and mutable, shaped by culture- and situation-specific “dialects” and evolving with its users. My aim, in part, is to decolonize its Western canon by foregrounding artists and works beyond the West. The broader range of voices are heard, and the more the canon is dismantled, the richer and more self-renewing the language becomes. A throughline in this research is art’s transformative potential: how might performance make perceptible what does not yet yield to words, and how might it change the world or at least our experience of it?

Kiitokset

Kirjoitan nämä myöhemmin.

Prologi – Tuhon houkutus

Pöydällä edessäni on lautanen, jolla on pala suklaakakkua. Kakun edessä seisoo joukko miniatyyrikokoisia ihmisiä: vanhempi pariskunta, äiti lapsensa kanssa sekä kaksi toimistotyöntekijän näköistä hahmoa. Leikkaan kakusta palasen, ja sen sisältä alkaa valua paksua, tahmeaa suklaata. Tehostan valumista pursottamalla lisää suklaakastiketta kohtaan, josta leikkasin. Suklaa peittää ihmishahmot, sitä pursuaa heidän väleistään ja ylitseen, kunnes he katoavat kokonaan sen alle. Ohjeistan kuvaajaa: "Cut!" ja hän katkaisee kohtauksen. TV-ruudulla nähty tilanne päättyy, ja kuva vaihtuu mustaksi. Ensimmäinen kohtaus, mutavyöry (M = *mudslide*), performanssista *Temptation of Destruction* (2021–2024)¹ on ohi. Jatkan seuraavaan, öljynporaukseen ja öljyvahinkoon (O = *oil drill and spill*).

Nostan pöydälle läpinäkyvän muovipurkin, jossa on vettä. Asetan altaaseen miniatyyrikokoiset uimarit: naisen punaisessa uimapuvussaan, sukellukseen valmistautuvan miehen ja uimarenkaansa päällä kelluvan lapsen. Kuvaaja asettuu paikalleen ja käynnistää kameran. TV-ruudulla uimarit kelluvat rauhallisesti veden pinnalla. Avaan mustaa öljyä sisältävän purkin ja kaadan sen sisällön uimareiden päälle. Veden pintajännitys rikkoutuu ja uimarit vajoavat hitaasti kohti pohjaa. Öljyinen aine ei sekoitu veteen heti, vaan muodostaa mustia kuplia, joka leijuvat hetken vedessä. Lopulta öljy ja vesi sekoittuvat ja vesi muuttuu kokonaan mustaksi. Katkaisen kohtauksen ja siirrymme seuraavaan, ydintalveen (N = *nuclear winter*).

Kokoan pöydälle erilaisia pieniä muovieläimiä, puita ja miniatyyrikokoisen talon. Näiden taakse asetan punaisen hälytysvalon ja eteen keltaisen käynnistyskytkimen, jossa on iso punainen käynnistysnappi. Painan nappia, jolloin hälytysvalo syttyy ja alkaa vilkkua, ja ääninauhalta kuuluu yleinen vaaramerkki:

¹ Kela, Leena. *Temptation of Destruction*. Performanssi. 2021–2024.

Olen esittänyt performanssia seuraavissa yhteyksissä (ensiesitys tapahtui yhdessä kuvaaja Heidi Hornáčkován kanssa ja myöhemmät performanssit yhdessä kuvaaja Roope Pellisen kanssa):

2021 Performance Crossing -festivaali, Praha, Tsekki (ensiesitys)

2022 MUU Helsinki Nykyaidekeskus

2023 Haunted Objects-performanssitapahtuma, Seinäjoen Taidehalli

2024 Live Action 19 -festivaali, Göteborg, Ruotsi

2024 Päivällinen-tapahtuma, One Century ABC, Taiteen talo, Turku

Performanssin kesto on noin 45 minuuttia.

nouseva ja laskeva, kimeä varoitusääni. Pidän toista kättäni napilla ja toisella kädellä pudotan näkymän päälle valkoista tekolunta. Maisema peittyy lumeen punaisessa vilkkuvalossa. Mielestäni kohtausta on valmis, joten sanon kuvaajalle: "Cut!". Irrotan käteni kytkimeltä ja painostava tilanne purkautuu. Performanssi jatkuu vielä seuraavilla kohtauksilla: merenpinnan nousu (S = *sea level rise*), tornado (T = *tornado*), äärimmäinen helleaalto (E = *extreme heat wave*) ja rankkasade (R = *rainstorm*). Lopulta kirjaimet muodostavat sanan MONSTER (hirviö). Nostan kyltin esiin, jossa lukee *Climate Is a* ja asetan sen sanan MONSTER viereen. Näin muodostuu lause *Climate Is a Monster* (Ilmasto on hirviö). Performanssi päättyy.



Kuva 2: Kela, Leena. 2021. *Temptation of Destruction*. Kuvaaja: Svetlana Lopato.

Performanssi kiteyttää taiteellisen tutkimukseni teemoja monin tavoin. Teos käsittelee ihmisen, ei-inhimillisen ja enemmän kuin ihmisen välistä suhdetta ja vuorovaikutusta sekä ihmisen yhteyttä itseään suurempaan, kriisiytyneeseen ilmastoon. Teos toisintaa uutiskuvista tuttuja tuhonäkymiä performanssin keinoin ja muuntaa ne uudelleen dokumentaatioksi, kun miniatyyrikokoiset katastrofit

kuvataan ja esitetään yleisölle televisioruudulle suurennettuina. Performanssi rakentuu kirjainten ja sanojen muodostamien scorejen eli toiminnan ohjeistusten pohjalta². Kirjaimet ohjaavat kohtauksia, ja lopulta ne yhdessä muodostavat sanan. Performanssi ei ainoastaan seuraa kirjainten scoreja, vaan performanssi *kirjoittaa*. Minä kirjoitan ja tutkin performanssilla. Performanssilla kirjoittaminen tarkoittaa, että performanssi toimii kirjoittamisen välineenä, työkaluna tai metodina. Kuten voi kirjoittaa kynällä tai tietokoneella, luomassani metodissa kirjoitetaan performanssilla. Performanssilla tutkiminen puolestaan viittaa tutkimukselliseen lähestymistapaan, jossa performanssi toimii sekä tutkimusmenetelmänä että ajattelun välineenä³.

Johdanto

Taiteellinen tutkimukseni tarkastelee performanssitaideita kielenä, joka rakentuu materiaalisuuden, kestollisen muotoutumisen ja moninaisten toimijuuksien vuorovaikutuksesta. Performanssiteos muodostuu esiintyjän ruumiin, materiaalien, tilan ja ajan välisissä suhteissa. Yleisö kytkeytyy osaksi teosta, sillä performanssiesitys on ainutkertainen ja katoava tapahtuma, jonka kokemuksen esiintyjä ja yleisö jakavat hetkellisesti. Performanssiteilijat lähestyvät teostensa rakentamista monin tavoin. Osalle tila tai paikka toimii prosessin käynnistäjänä, kun taas toisille oma ruumis on taiteellisen prosessin lähtöpiste. Minulle performanssien tekeminen on ennen kaikkea yhteistyötä niin esiintyvien esineiden ja materiaalien kuin myös esitystilan tai -paikan kanssa. Teoksilleni on yhteistä kiinnostus erilaisten inhimillisten, ihmistä laajempien (*more-than-human*) ja ei-inhimillisten (*non-human*) toimijuuksien välisiin vuorovaikutussuhteisiin. Pyrin taiteellisessa työssäni ja tutkimuksessani tavoittamaan ja tulkitsemaan ajassa liikkuvia ilmiöitä performanssin keinoin. En kuitenkaan työskentele yksin, sillä olen osa toimijuuksien verkostoa, jota myös pyrin tekemään näkyväksi teoksissani. Työskentelyni sijoittuu uusmaterialistiseen ja posthumanistiseen nykyaikaisen taiteen kenttään, jossa teos rakentuu moniulotteisissa yhteistöissä eri toimijoiden kanssa. Myös esitystutkimus

² Score viittaa Fluxuksen perinteeseen ja tarkoittaa yksinkertaistettuja toimintaohjeita performatiiviselle toiminnalle. Lisää aiheesta luvussa *Performanssiteoksen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus*. Tässä tutkimuksessani käytän sanaa score sellaisenaan suomenkielisenä terminä, sillä se on jo vakiintunut käyttöön. Yksikään sen mahdollisista suomennoksista, kuten partituuri, tehtäväohje tai nuotinos, eivät yksinään vastaa sanan merkitystä ja käyttötarkoitusta tässä yhteydessä.

³ Performanssilla tutkiminen viittaa sanan performanssi (*performance*) monimerkityksellisyyteen. Se voi tarkoittaa suorituksia, yksittäisiä tekoja tai performanssitaideita tutkimisen välineinä. Arlander 2024, 11.

(*performance studies*)⁴ muodostaa tutkimukseni yhden viitekehyksen. Tutkimukseni asettuu Suomessa performanssitäiteestä tehtyjen väitöstutkimusten jatkumoon, joista ensimmäinen oli Helena Erkkilän *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (2008)⁵, joka valmistui Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksella. Tätä seurasivat Pilvi Porkolan *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystäiteeseen* (2014)⁶ ja Tero Nauhan *Schizoproduction: artistic research and performance in the context of immanent capitalism* (2016)⁷, molemmat Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta. Neljäs väitöstutkimus performanssin alalta on Riikka Niemelän *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa* (2019)⁸, joka valmistui Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa.

Tutkimukseni punaisena lankana kulkee kysymys performanssin kielestä: Millainen on performanssitäiteen kieli ja miten voin tutkia sitä taiteellisen työskentelyn keinoin? Miten materian, keston ja toimijuuden vuoropuhelu tuottaa merkityksiä esimerkkiperformansseissani? Miten performanssitäiteen kieli rakentuu esineiden ja materiaalien toistuvuudesta, kontekstista ja viittauksista taiteen historiaan? Miten voi oppia puhumaan performanssia ja miten performanssilla voi kirjoittaa? Miten performanssin kieli muuttuu sosiaalisessa mediassa? Entä videoteoksessa? Ja lopuksi, voiko performanssilla muuttaa maailmaa – tai ainakin kokemusta maailmasta?

Tutkimuksen kulku

Taiteellinen tutkimukseni koostuu kolmesta osasta. Ensimmäinen taiteellinen osa *Alphabet of Performance Art*⁹ (esitarkastus 2017) toimii johdantona performanssin kielen kysymyksiin. Teos luo performanssitäiteen sanaston luokittelemalla taiteenlajeille tyypilliset materiaalit ja esineet aakkosten

⁴ Ks. esim. Arlander 2015, 7–25 ja Taylor 2010, 261–268.

⁵ Erkkilä 2008.

⁶ Porkola 2014.

⁷ Nauha 2016.

⁸ Niemelä 2019.

⁹ Kela, Leena. *Alphabet of Performance Art*. Performanssi 2015–2017.

muotoon. Tutkimukseni toisessa osassa, vuoden mittaisessa *One Year Demonstration*¹⁰ – performanssissa (esitarkastus 2020), tarkastelen aktivismia, kestollisuutta ja omaelämäkerrallisuutta. Teoksessa esiinnyin yhdessä mielenosoituskyltin kanssa ja julkaisin päivittäin mielenosoituksen sosiaalisessa mediassa. Kolmas osa *Rest of Us*¹¹ (esitarkastus 2022), performanssivideoiden trilogia, tarkastelee ihmisen jälkeistä aikaa. Teoksessa keskiöön nousevat ympäristötuho, paikat ja maisemat sekä niiden kanssa esiintyminen. Näiden lisäksi on myös neljäs osio, selviytymistä käsittelevä performanssiteos *End of Days*¹² (2024), joka havainnollistaa tutkimukseni johtopäätelmiä ja toimii kirjallisen opinnäytteeni epilogina. Sitä ole esitarkastettu erikseen, mutta sisällytän teoksen ja sen dokumentaation osaksi tutkimustani.

Olen koulutukseltani performanssitaiteilija ja performanssien tekeminen on ensisijainen taiteellinen praktiikkani. Vuodesta 2006 lähtien olen myös kuratoinut lukuisia performanssitapahtumia, -klubeja ja -festivaaleja Suomessa ja toiminut kuraattorina kansainvälisissä festivaaliyhteistöissä muun muassa Uudessa-Seelannissa, Saksassa, Belgiassa ja Kanadassa. Aloin kuratoinnin, koska koin performanssitaiteen kuratointikäytännöt alikehittyneiksi. Kuratointi ei merkitse pelkästään taiteilijoiden valitsemista, vaan ennen kaikkea kontekstualisointia, kanssa-ajattelua sekä teosten tuotannollisten ja viestinnällisten kysymysten ratkaisemista yhdessä taiteilijoiden kanssa¹³. Merkittävin ja pitkäikäisin kuratoimistani tapahtumista on vuonna 2012 perustamani kansainvälinen New Performance Turku Festival, joka toimii nykyisin nimellä New Performance Turku Biennale¹⁴, ja jonka taiteellisena johtajana toimin edelleen. Perustimme festivaalin, koska halusin luoda taiteilijoille sellaiset työskentelyolosuhteet, joita olisin itse kaivannut kansainvälisillä festivaalivierailuillani. Tavoitteeni oli mahdollistaa unelmateosten toteuttaminen, antaa niiden kehkeytymiselle aikaa ja varmistaa, että taiteilijat kokevat olevansa tuotannollisesti tuettuja ja arvostettuja. Olemme kehittyneet festivaalin ja biennaalin toteuttamisessa vuosi vuodelta, ja tämä kehitys ei olisi ollut

¹⁰ Kela, Leena. *One Year Demonstration*. Performanssi. 2017–2018.

¹¹ *Rest of Us* -videotrilogia sisältää teokset:

Kela, Leena. *There Is No Planet B*. Video. 2020.

Kela, Leena. *Rest of Time*. Video. 2021.

Kela, Leena. *If You Fall, We Will Fall Too*. 2022.

¹² Kela, Leena. *End of Days*. Performanssi. 2024–2025.

¹³ Ks. esim. Elfving & Hannula 2017.

¹⁴ *New Performance Turku Biennale*.

mahdollista ilman taitavien ja sitoutuneiden tuottajien korvaamatonta työpanosta. Yhteistyö onkin kaikkea tekemistäni kannatteleva pilari. Viittaan tutkimuksessani lukuisiin taiteilijakollegoihin ja heidän teoksiinsa, jotka olen valinnut mukaan tutkimukseeni avaamaan performanssitaitteen kielen erityispiirteitä ja havainnollistamaan väitteitäni. Tästä syystä erityisesti luvussa *Performanssitaitteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus* on runsaasti viitteitä eri performanssitaitelijoiden teoksiin. Osan taiteilijoista kanssa olen työskennellyt kuraattorin ominaisuudessa, toisiin olen tutustunut omilla esitysvierailuillani kansainvälisillä festivaaleilla, ja joidenkin työskentelyä olen seurannut pitkään kuitenkin tuntematta heitä henkilökohtaisesti.

Tutkimukseni alkuvaiheessa painopiste oli performanssin kielen tutkimisessa yhteistöiden avulla. Työotsikkoni oli *Vuoropuhelua – yhteistyö performanssitaitteen kielen tarkastelun välineenä*. Suunnitelmanani oli tarkastella performanssitaideita kielenä, tutkia yhteistyöhön ja kommunikaatioon liittyviä kysymyksiä sekä ruumiillisuuden ja materiaalisuuden välistä suhdetta. Performanssiprosessien avulla olin aikonut tarkastella yhteistyön vaiheita, metodeja ja niissä ilmeneviä performanssin kieliä. Suunnittelin toteuttavani myös teos- ja keskustelukokonaisuuksia yhteistyössä eri alojen asiantuntijoiden sekä taiteilijakollegojen kanssa. Tutkimuksen edetessä painopiste kuitenkin siirtyi. Vaikka jatkoin useita taiteellisia yhteistyöprosesseja tutkimukseni aikana, ne eivät muodostuneet tarkasteluni ytimeksi. Kiinnostukseni kohdistui yhä vahvemmin materiaalisuuden ja toimijuuden kysymyksiin sekä yhteistyöhön ei-inhimillisten toimijoiden kanssa. Samalla sukelsin syvemmälle performanssitaitteen poliittisuuteen ja sen mahdollisuuksiin ottaa kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Taiteen tekemiseen ja esittämiskäytäntöihin liittyvien kysymysten rinnalla aloin pohtia entistä enemmän myös taiteen vastaanottamista ja yleisösuhdetta. Tämä suuntaus on heijastunut myös kuratointityöhöni ja muokannut New Performance Turku Biennalesta entistä poliittisemmän ja kantaaottavamman toimijan.

Tutkimuksen rakenne

Luvussa *Performanssitaitteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus* hahmotan performanssin kieltä ja kielioppia *Alphabet of Performance Art* -teoksen pohjalta. Määriteltäni perussanaston ja kieliopin sekä tarkasteltuani performanssia vertauskuvallisena kielenä siirryn performanssin eri lajityyppeihin,

jotka olen jäsentänyt muodon, teeman, paikan, osallisuuden ja välineen muodostamiksi kokonaisuuksiksi. Luvun lopuksi pohdin, miten performanssia voisi oppia puhumaan.

Luvun *Pitkäkestoinen performanssi One Year Demonstration* pohjana toimii samanniminen teokseni, jossa aktivistinen ja poliittinen performanssi kietoutuu osaksi omaa elämäkertaani vuoden mittaisessa teoksessa. Tarkastelen teosta performanssin lajityyppien näkökulmista: pitkäkestoisena, omaelämäkerrallisena ja aktivistisena performanssina. Analysoin mielenosoittamista performatiivisena toimintana ja pyrin jäsentämään sen ruumiillisuutta ja toiminnallisuutta. Lisäksi käsittelen sosiaalista mediaa teoksen esityspaikkana, erityisesti suhteessa live-esityksen ja tallenteen väliseen jännitteeseen.

Luku *Performanssisarja videolle – kohti ihmisen jälkeistä aikaa* on esseemäinen kuvaus *Rest of Us* -performanssisarjasta, joka on paikkasidonnainen videolle toteutettujen performanssien trilogia. Paikan, ympäristötuhon ja sopeutumisen käsitteiden avulla hahmotan ihmisen, ei-inhimillisen ja enemmän kuin ihmisen keskinäisiä suhteita. Kuten *Rest of Us* -videosarja, myös tämä luku pyrkii yhteiseloön ja toivoon, tunnistaen ja tunnustaen samalla ihmistoiminnan aiheuttaman tuhon mittakaavat.

Viimeisessä luvussa *Lopuksi* palaan performanssitaiteen kieleen ja teen yhteenvetoa edellisten lukujen keskeisistä oivalluksista. Kirjallisen opinnäytteeni päättää luku *Epilogi – Selviytyminen*, jossa teoksen *End of Days* avulla havainnollistan performanssilla kirjoittamista taiteellisenä menetelmänä. Teos osoittaa, kuinka työskentelyni performanssin kielellisten rakenteiden parissa on paitsi syventänyt ja jäsentänyt suhdettani tähän taiteenlajiin, myös luonut uuden taiteellisen metodin, josta on tullut minulle ominainen dramaturginen työkalu teosteni rakentamiseen.

Performanssi- ja esitystaiteen eroista

Performanssiesitys on visuaalisen, käsitteellisen ja ruumiillisen ajattelun yhteentulema, jossa hetkellisyys ja välittömyys ovat ensisijaisia pysyvyyteen nähden. Suomen kielessä käytetään

rinnakkain käsitteitä performanssitaide ja esitystaide¹⁵. Performanssitaide sai alkunsa kuvataiteen murroksessa 1960-luvulla, kun kuvataiteilijat pyrkivät irtautumaan taide-esineiden tuotannosta, taideinstituutioista ja taiteen kaupallistumisesta. Termin esitystaide juuret puolestaan ovat brittiläisessä *Live Art* –käsitteessä, joka syntyi 1980-luvulla kuvaamaan kokeellisia elävän taiteen muotoja, jotka eivät sopineet perinteisten taidealojen määritelmiin. Kuraattori ja *Performance Magazine*¹⁶ -lehden perustaja Rob La Frenais avaa performanssitaiteen ja Live Artin suhdetta seuraavasti: ”1980-luvulla Ison-Britannian taideneuvosto perusti *Live Art* -jaoston, jonka tehtävänä oli käsitellä sekä performanssitaidetta että siihen liittyviä esitysmuotoja, kuten katutaidetta ja karnevaaleja. Käsite *Live Art* otettiin käyttöön, koska rahoittajien keskuudessa esiintyi epäluuloa perinteistä performanssitaidetta kohtaan, jota pidettiin sotkuisena ja provokatiivisena, ja siihen sisältyi usein alastomuutta tai ruoan käyttöä, kuten esimerkiksi irlantilaisen Andre Stittin teoksissa. Nykyään jotkut suosivat termiä *Live Art*, koska performanssitaide nähtiin historiallisesti ensisijaisesti valkoisten miesten taiteenalana.”¹⁷ Performanssitaide oli yksinkertaisesti liikaa ja siksi tarvittiin uusi käsite purkamaan näitä ennakkoluuloja.

Live Art -käsite rantautui Suomeen 2000-luvun taitteessa ja sen suomenkielisestä vastineesta, esitystaiteesta, on käyty kriittistä keskustelua alan tekijöiden keskuudessa, sillä *Live Art* ei suoraan käänny suomeksi esitystaiteeksi. Esitystaide on pikemminkin suomennos termistä *performance art*, jolloin *Live Art* kääntyisi eläväksi taiteeksi. Käytössä termit performanssitaide ja esitystaide ovat kuitenkin vakiintuneet, ja esitystaiteilijan nimikettä käyttävät pääosin nykyteatterin ja kokeellisten esittävien taiteiden tekijät, kun taas performanssitaiteilijat tulevat usein kuvataiteen kentältä. Jaottelu ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, vaan taiteilijat saattavat uransa eri vaiheissa identifioitua jommankumman piiriin tai liikkua joustavasti näiden kenttien välillä. Itse olen käyttänyt molempia termejä, kunnes valitsin performanssitaiteen omakseni ja aloin myös tietoisesti purkamaan ja laajentamaan sen merkityksiä erityisesti suhteessa La Frenaisin mainitsemaan ”valkoisten miesten

¹⁵ Arlander 2009. Ks. myös Carlson 2006, 188 ja Porkola 2014, 54–55.

¹⁶ *Performance Magazine* -lehteä julkaistiin vuosina 1979–1992 ja se tallensi erityisesti performanssitaiteen kehitystä ja Live Art -käsitteen synnyn Iso-Britanniassa. Katso myös Live Art Development Agency:n Live Artin määritelmä [What is Live Art?](#).

¹⁷ Lainausta sähköpostikeskustelusta Rob La Frenaisin kanssa 9.6.2025.

taiteenalaan”¹⁸. Tähän työhön myös tämä tutkimus osaltaan osallistuu. Performanssitaiteilija ja esitystutkija Annette Arlander on todennut, että termin esitystaide alkuvuosina siihen identifioituvat taiteilijat, jotka ”olivat laajentamassa teatterin ja tanssin kenttää muille alueille tai taiteilijat, jotka halusivat lähestyä (nykyteatteri)esitysten tekemisen kevyempiä ja kollektiivisempia käytäntöjä mieluummin kuin performanssin varsin haasteellistakin – yhtäältä korkeakulttuuriin ja taiteilijasankarimyyttiin ja toisaalta alakulttuureihin ja vastarintaliikkeisiin liittyvää assosiaatiomaailmaa ja toimintakulttuuria.”¹⁹

2010- ja 2020-luvuilla performanssitaide ja esitystaide ovat toisaalta lähentyneet toisiaan ja toisaalta kehittäneet omia erityispiirteitään. Yksi merkittävimmistä eroista näkyy usein tuotannollisissa resursseissa. Performanssitaide on tyypillisesti tee-se-itse –praktiikkaa, jossa taiteilija vastaa kokonaisuudesta yksin. Hän suunnittelee teoksen, hankkii tai valmistaa siinä tarvittavat esineet ja materiaalit, rakentaa mahdollisen äänimaiseman, esittää teoksensa itse ja huolehtii myös sen rahoituksesta ja tuotannosta usein ilman työryhmää tai tuottajaa. Työskentelytapa muistuttaa monin tavoin visuaalisen taiteen kentän yksilötaiteilijuutta. Esitystaiteessa teokset syntyvät puolestaan useammin monen ammattilaisen yhteistyön tuloksina, vaikka lopullinen teos olisikin sooloesitys. Tuotannot rakentuvat usein kollektiivisten resurssien puitteissa, kuten esimerkiksi esitystaideryhmien Todellisuuden tutkimuskeskus²⁰ ja Esitystaiteen seura²¹ toiminnassa näkyy. Eroista ja etiketeistä huolimatta kaikki puhuvat performanssia omalla aksentillaan, eikä teatterikaan välttämättä näyttäydy enää yhtä etäisenä tai vastakkaisena suhteessa performanssiin kuin aiemmin²². Rajat ovat liukuvampia ja kenttä muuttuu monipuolisemmaksi.

Nykytaiteessa raja-aidat eivät ole hävinneet ainoastaan performanssi- ja esitystaiteen välillä, vaan myös performanssitaiteen ja muiden taiteenalojen väliltä. Performanssitaide on siirtynyt pois marginaaleista ja hämäristä kellaritiloista, ja on yhä useammin esillä suurten museoiden näyttelyissä ja biennaalien ohjelmistossa. Tekeekö tämä kehitys performanssin kielestä entistä tunnistettavampaa

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Arlander 2009, 7.

²⁰ [Todellisuuden tutkimuskeskus](#)

²¹ [Esitystaiteen seura](#)

²² Ks. esim. Porkola 2014, 150.

nykytaiteen yleisölle? Miten performanssi muuttuu, kun sitä esitetään yhä enemmän myös nykytaiteen kaupallisemmissa konteksteissa? Onko vaarana, että performanssitaiteen ennalta-arvaamattomuus ja sottaisuus kesytetään sisäsiistiksi vai pakottaako tämä kehitys taideinstituutiot ottamaan riskejä ja kohtaamaan epävarmuutta? Performanssitaiteilijana ja kuraattorina ajattelen, että performanssille omistetut festivaalit ovat edelleen keskeisiä ja erityisiä paikkoja taiteenalan kehittymiselle. Festivaaleilla alan ammattilaiset eri puolilta maailmaa voivat kohdata ja nähdä toistensa teoksia. Toisaalta, kun performansseja esitetään nykytaiteen, teatterin tai tanssin konteksteissa, luovat ne mahdollisuuksia tuoda performanssitaideä tutuksi laajemmalle yleisölle. Jos performanssitaiteen festivaalit nähdään perustutkimuksen paikkoina – konteksteina, joissa alaa kehitetään ja tekijät ovat vuorovaikutuksessa keskenään – niin kuvataiteen ja esittävän taiteen kontekstit voidaan nähdä performanssitaideä soveltavan tutkimuksen paikkoina, joissa sitä tehdään näkyväksi ja tunnetuksi.

Tutkimuksen taustaa ja sen eri vaiheet

Performanssiesitysten tekeminen on minulle keino ajatella ajankohtaisia kysymyksiä, jotka minua sillä hetkellä vaivaavat tai innostavat, ja kääntää hiljaa paikallaan ajatteleva ruumiilliseksi ja toiminnalliseksi prosessiksi. Keskityn performanssiteoksissani erilaisten yhteiskunnallisten ja arkisten ilmiöiden tarkasteluun. Teosteni lähtökohdat kumpuavat tarpeesta jäsentää monimutkaisia ilmiöitä tai käynnissä tai tulollaan olevia muutoksia taiteellisen ajattelun keinoin. Viime vuosina olen keskittynyt erityisesti ympäristötuhoihin, keskinäisriippuvaisuuteen ja ei-inhimillisiin toimijoihin liittyviin kysymyksiin. Olen erityisen kiinnostunut materiaalin, keston ja toimijuuden välisestä vuorovaikutuksesta, ja minulle performanssin kieli kiteytyykin juuri näihin suhteisiin. Lähtökohtaisesti olemassaolomme on materiaalista ja ammennan uusmateriaalisista teorioista soveltaen niitä arkisten esineiden maailmaan. Performanssiteokseni rakentuvat yhteistyössä minun, esineiden ja materiaalien sekä tilan välillä. Toisinaan olen itse esiintyjänä enemmän keskiössä, toisinaan taas esineiden, materiaalien ja tilan performanssi nousee pääosaan. Keskeistä on kuitenkin aina vuorovaikutus – se, miten esiintyjä ja objektit kohtaavat ja vaikuttavat toisiinsa.

Koulutustaustaltani olen performanssitaiteilija. Pohjakoulutukseni on Turun Taideakatemian kansainvälinen performanssitaiteen koulutusohjelma *Crossing Borders in Performing Arts*²³, ja myöhemmin suoritin maisterintutkinnon Esitystaiteen ja teorian -maisteriohjelmassa Teatterikorkeakoulussa²⁴. Taiteellinen praktiikkani keskittyi pitkään pääasiassa performanssiin, kunnes koronavuosina 2020–2022 aloin työskennellä myös videoteosten parissa. Yli kaksikymmenvuotisen urani aikana performanssitaiteilijana ja -kuraattorina olen nähnyt tuhansia performanssiteoksia. BA-opintojeni aikaan 2000-luvun alussa katsoimme klassikkoteoksia VHS-nauhoilta ja DVD-levyiltä. Dokumentaatiot 1970- ja 1980-luvun performanssiteoksista olivat harvinaisia aarteita, joita Suomessa oli vaikea saada käsiinsä. Tuntui kuin näissä dokumentaatioissa itsessään olisi ollut taikaa, oma auransa, jonka piiriin pääsimme astumaan, kun esimerkiksi yritimme hahmottaa suhruisesta videokuvasta, miten Chris Burdenia ammuttiin käteen kalifornialaisessa galleriassa vuonna 1971²⁵. Koska oma performanssitaiteen mikrohistoriani rakentuu ensisijaisesti toisten taiteilijoiden teoksista, viittaan tutkimuksessani laajasti performanssitaiteen klassikkoteoksiin. Samalla pyrin laajentamaan ja dekolonisoimaan tätä kaanonin tuomalla esiin runsaasti viittauksia taiteilijakollegoiden teoksiin myös länsimaiden ulkopuolelta. Olen tietoinen, että myös minä käytän valtaa valitessani, ketkä taiteilijat ja teokset sisällytän tutkimukseeni ja toisaalta keitä jätän sen ulkopuolelle, vaikka heidän työnsä voisivat yhtä lailla liittyä käsittelemieni teemoihin. Myös Suomen aktiivisessa performanssikentässä tehdään paljon teoksia, jotka eivät ole päätyneet mukaan tähän tutkimukseen. Kuten kuraattorina toimiessani, myös taiteilija-tutkijana pyrin käyttämään valtaani vastuullisesti ja samalla tunnistan, että kyseessä on vain yksi tutkimus, yksi puheenvuoro, joka osaltaan esittelee tätä rikasta ja monipuolista taiteen kenttää.

Ajattelen, että performanssitaideetta oppii parhaiten performansseja katsomalla. Se on taidemuoto, joka opitaan toisilta taiteilijoilta ja yhdessä toisten kanssa. Videoiden lisäksi olen nähnyt satoja, ellei tuhansia performansseja livenä kansainvälisillä festivaaleilla eri puolilla maailmaa, sekä taiteilijan että kuraattorinkin roolissa. Osa teoksista on painunut mieleeni kirkkaina, toiset taas ovat kadonneet

²³ Koulutusohjelma toteutettiin kertaluonteisena ja lakkautettiin valmistuttuamme vuonna 2003.

²⁴ Koulutusohjelma toimii nykyisin englanninkielisenä koulutusohjelmana Live Art and Performance Studies (LAPS) Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

²⁵ Burden, Chris. *Shoot*. Performanssi, 1971.

muistin hämärään. Noin kymmenen vuotta sitten havahduin tunteeseen, että performanssitaide alkoi tuntua jopa kliseiseltä. Olin jälleen jollain performanssifestivaalilla jossain päin Eurooppaa, katsomassa teoksia, jotka tuntuivat heti liian tutuilta. Teoksissa käytetyt esineet ja materiaalit vaikuttivat tavanomaisilta, jopa yllätyksettömiltä. Mikä huvittavinta ja hieman katkeransuloista, olin itsekin vuosien varrella käyttänyt juuri näitä samaisia esineitä ja materiaaleja omissa teoksissani. Aloin pohtia, oliko performanssitaide jäänyt kiertämään kehää. Toistivatko myös uusien tekijöiden teokset vain taiteenlajin historiaa, kenties tiedostamattaan?

Tämä havainto suisti minut kriisiin: olinko kyllästynyt performanssitaiteeseen? Oliko minusta tullut se kyyninen katsoja, joka ei enää ihastu, ylläty, liikutu tai hätkähdä mistään? Oliko muutos tapahtunut minussa, vai oliko mahdollista, että performanssitaiteesta itsestään oli tullut kliseistä? Tämä kysymys merkitsi käännekohtaa minulle taiteilijana ja kuraattorina. Se sai minut pohtimaan performanssitaiteen olemusta ja kieltä, ja johti lopulta väitöstutkimukseni käynnistämiseen. Oivalsin, että ehkä olin vuosien saatossa nähnyt niin paljon performanssiesityksiä, että olin oppinut tunnistamaan performanssitaiteen kielelle ominaiset piirteet ja rakenteet, sen lainalaisuudet. Kenties juuri siksi esitykset alkoivat tuntua ennalta-arvattavilta ja jopa kliseisiltä. Mutta voiko performanssitaiteella ylipäättään ajatella olevan oma kielensä? Ja vaikka olisikin, voiko se yksin selittää kokemaani kliseisyyden tuntua? Onhan kieli ilmaisun väline, joka mahdollistaa loputtoman määrän uusia merkityksiä ja muotoja.

Performanssin kielen toisteisuus, sen redundanssi, voi luoda kielellistä jatkumoa, jossa esine tai materiaali toimii merkityksen kantajana, mutta jossa merkitys muuntuu toiminnan, tilanteen ja kontekstin mukaan. Vaikka redundanssi nähdään perinteisesti ylimääränä, tarpeettomana toistona, avantgardistisessa taiteessa se voi osoittaa kielen vakiintumista²⁶. Kun kieli on muodostunut, on rakentunut raami – kielen rakenne ja sanasto – ja taiteilija voi tietoisesti alkaa työskennellä sitä vastaan, purkaa odotuksia ja rikkoa kaavaa. Kuten runoudessa, myös performanssissa voidaan käyttää kieltä niin, että toisteisuus on samalla merkki yhteydestä sekä mahdollisuus sen katkaisuun.

²⁶ Wit & Gillette 1999.

Kielen käsite voidaan ymmärtää monin tavoin. Tässä tutkimuksessa en tarkastele performanssin kieltä puhuttujen kielten, kuten suomen tai englannin, tapaan, vaan lähestyn kieltä ei-verbaalisena, ei-kirjoitettuna ja materiaalisena ilmaisun muotona. Puhuttujen kielten rinnalla on erilaisia kieliä, kuten visuaalisia, liikkeellisiä ja auditiivisia, jotka välittävät merkityksiä muutoin kuin sanojen avulla.²⁷ Vaikka tutkin performanssia kielenä, toimii se minulle myös taiteellisena menetelmänä.

Performanssiteoksissa olen rakentanut paitsi performanssin sanastoa, myös operoinut sanoilla luodessani performanssin rakenteen. Tutkimukseni yhteydessä performanssilla kirjoittaminen tarkoittaa prosessia, jossa kirjaimet muodostavat sanoja, sanat toimintaohjeita eli scoreja, ja lopulta kirjaimista muodostuu teoksen ydintä kuvaava sana. Tähän luomaani kirjoittamisen menetelmään palaan tarkemmin luvuissa *Lopuksi* ja *Epilogi – Selviytyminen*.

Tutkimukseni alussa pohdin, onko performanssitaiteella oma perussanastonsa, kuten esityksissä toistuvat ilmapallot, omenat, pahvit ja kananmunat, jotka tuntuvat muodostavan performanssitaiteen kielen perustan. Onko näissä esineissä ja materiaaleissa jotain erityistä, joka kuvastaa jotain perustavanlaatuisia maailmasta vai ovatko ne vain käytännöllisiä eli edullisia, helposti saatavilla ja monipuolisesti käytettävissä? Loin teoksen, *Alphabet of Performance Art*, johon valitsin mukaan aakkosten kutakin kirjainta kuvastavan esineen tai materiaalin ja rakensin niille toimintoja, joista osa viittasi suoraan performanssitaiteen klassikkoteoksiin. Teoksen tekeminen olikin eräänlainen sukellus omaan performanssitaiteen genealogiaani – nähtyjen ja koettujen teosten kerroksiin, jotka ovat muovanneet minusta sen taiteilijan, joka olen tänään. Performanssitaiteen klassikoiden lisäksi feministinen ajattelu ja -taide, ovat vaikuttaneet vahvasti praktiikkaani²⁸.

Luvussa *Performanssin kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus* tarkastelen performanssitaiteen sanastoa ruumiillisuuden ja materiaalisuuden vuoropuheluna. Sukellan performanssitaiteen kieleen ja sen lajityyppeihin historiasta ja nykyajasta poimimieni teosesimerkkien avulla. Mielestäni tämä seuraava

²⁷ Ks. esim. [Language of Dance](#) ja Vieira, Gagliano & Ryan 2017.

²⁸ *Crossing Borders in Performance Art* -koulutusohjelmassa kriittisen teorian kurssit sisälsivät vahvan feministisen painotuksen ja luimme mm. Judith Butlerin, Rosi Braidottin, Donna Harawayn, bell hooksin, Luce Irigarayn, Amelia Jonesin, Julia Kristevan ja Peggy Phelanin tekstejä. Itse olin tuolloin erityisen kiinnostunut feministisen taiteen ikoneista Hannah Wilkestä ja Cindy Shermanista sekä Mariko Morin kyborgihahmoista. Myöhemmin taas feministitaiteilijat Eleanor Antin ja Sophie Calle tuntuivat läheisiltä referensseiltä suhteessa työskentelyyni eri performanssiahmojeni sekä erityisesti alter egoni Elena Elakin kanssa.

lainaus filosofi ja taideteoreetikko Iwo Zmyślonyta havainnollistaa hyvin sitä, miten performanssitaide kehittyy avantgardistisena taidemuotona. Taiteilijat oppivat toinen toisiltaan, tieto ja käytännöt kerrostuvat ja näin muodostuu omanlaisensa taiteen kieli.

”Avantgarde ei ole muodostelma eikä yhteisö. Se on pikemminkin asenne: tarkkaavainen ja utelias, kriittisesti omaa perustaansa pohtiva, sormensa ajan hermolla pitävä, muutoksia analysoiva ja seuraileva; valmis jättämään turvallisen mukavuusalueensa, rikkomaan muotteja ja ottamaan riskejä. Avantgardea ei ole ilman intohimoa ja uteliaisuutta. Kyse on erehtymisen ilosta, omien ennakkoluulojen, harha-askeleiden ja rajoitusten jäljittämisen perverssistä nautinnosta, uusien näkökulmien löytämisen euforiasta ja taitavuudesta jongleerata vertailukohtien kanssa. Samasta syystä avantgarde on joukkuepeli, jossa osallistujat ammentavat toistensa työstä, oppivat toisiltaan, inspiroivat ja motivoivat toisiaan.”²⁹

Yllä oleva lainaus avantgarden määritelmästä, joka korostaa kriittistä ja ajan hermolla olevaa asennetta, pätee mielestäni performanssitaiteen riskejä ottavaan ja rajoja rikkovaan olemukseen. Performanssi on avantgardistinen taidemuoto ja näin ollen jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa. Performanssitaide luo itsensä yhä uudestaan eikä sitä voi tarkkarajaisesti määritellä, sillä se pakenee määritelmäänsä esitys kerrallaan. Minulle kuraattorina performanssitaiteessa on kysymys nimenomaan pulssilla olemisesta, kriittisestä reflektiosta ja intohimosta. Taiteilijana liikkumavarani on kapeampi, sillä en voi tehdä kaikkea itse. Kuraattorina voin sen sijaan maalata leveämmällä pensselillä ja valita työskenteleväni sellaisten taiteilijoiden kanssa, jotka ovat valmiita ottamaan riskejä, jahtaamaan unelmiaan ja haastamaan näkökulmiaan. Olen tutkinut performanssitaiteen rajoja myös taiteilijana tekemällä teoksia, joissa esimerkiksi yleisö seurasi kuukauden ajan alter egoni Elena Elakin elämää valvontakameroiden välityksellä³⁰. Tuolloin, vuonna 2009, tämä oli ehkä poikkeavaa, mutta nykyisin erilaiset Insta-livet ja online-esitykset ovat konventio myös performanssitaiteessa. Myöhemmin tein sosiaalisessa mediassa vuoden mittaisen teoksen, joka tapahtui Instagramissa päivittäin julkaistavan mielenosoitusvalokuvan muodossa.³¹ Luvussa *Pitkäkestoinen performanssi One*

²⁹ Zmyślony 2021, 35. Suomennos kirjoittajan.

³⁰ Kela, Leena. *Alter Ego*. Performanssi. 2009.

³¹ Kela, Leena. *One Year Demonstration*. Performanssi. 2017–2018.

Year Demonstration, tarkastelen tätä mielenosoitusteosta pitkäkestoisena, aktivistisena ja omaeläkerrallisena performanssina. Luvussa *Performanssisarja videolle – kohti ihmisen jälkeistä aikaa* puolestaan pohdin paikkasidonnaiseen työskentelyyn ja taiteelliseen yhteistyöhön liittyviä kysymyksiä sekä analysoin teoksia niiden teemojen mukaisesti ympäristökriisien kontekstissa, kuvitellen samalla ihmisen jälkeistä aikaa.

Etenkin tutkimusprosessini alkuvaiheessa tein tiivistä yhteistyötä eri alojen tutkijoiden ja asiantuntijoiden ja taiteilijakollegoitteni kanssa. Tavoitteenani oli avata näitä yhteistyön muotoja, metodeja sekä performanssin kieltä teosprosessien tuottamien kokemusten ja tiedollisten oivallusten pohjalta. Vuosien varrella olen työskennellyt muun muassa kosmologi Kaisa Henttusen (*Dark Energy Kitchen* -performanssi 2015³²) ja lepakkotutkija Thomas Lilley'n (*Minä, lepakko / I, a Bat* -performanssi-installaatio 2019–2020³³) kanssa sekä tehnyt pitkäjänteistä yhteistyötä taiteilijakollegoideni Heini Ahon ja Eero Yli-Vakkurin kanssa (*Naapurihmasto*-työryhmä 2017–2018³⁴ ja myöhemmin *Tuhoon sopeutumisen instituutti* -työryhmä 2020–³⁵). Näillä teoksilla on ollut merkittävä vaikutus tutkimukseeni, sillä yhteistöiden tekeminen haastaa minua taiteilijana erityisesti työskentelytapojen suhteen: en voi enää ajatella hiljaisesti itsekseni, vaan ajattelu tapahtuu yhteisessä tilassa ideoita sanoittamalla, kuuntelemalla ja ruumiillistamalla. Prosessi on vuorovaikutuksellinen, avoin ja samanaikaisesti hauras. Yhteistöissä en ainoastaan jatkuvasti opi yhteistyökumppanini ajattelusta ja tekemisestä, vaan myös omasta tekemisestäni joutuessani artikuloimaan niitä ratkaisuja, jotka soolotyöskentelyssä helposti hautautuisivat assosiaatioketjujen alle. En voi tehdä intuitiivisia ratkaisuja ilman, että avaan ja perustelen ne yhteistyökumppanilleni ja sovitan ne osaksi yhteistä ajattelua. Tämä kaikki on ollut tärkeää tietoa ja vienyt minua eteenpäin taiteilija-tutkijana. Lopulta kuitenkin päätin rajata yhteistyön tarkastelun tutkimuksessani pienempään rooliin, sillä tutkimusaiheeni johdatti minut toisenlaisten kysymysten ja lähestymistapojen pariin.

³² Henttunen, Kaisa ja Kela, Leena. *Dark Energy Kitchen*. Performanssi. 2015.

³³ Kela, Leena. *Minä lepakko / I, a Bat*. Performanssi-installaatio. 2020–2021.

³⁴ *Naapurihmasto*

³⁵ Kela 2023 ja *Tuhoon sopeutumisen instituutti*

Ruumiillisuus

”Kun kaksi kättä koskettaa toisiaan, syntyy lihallinen aistillisuus, lämmön vaihto, paineen ja läsnäolon tuntu, toiseuden läheisyys, joka tuo toisen lähes yhtä lähelle kuin itsen. Ehkä jopa lähemmäs. Ja jos kädet kuuluvat samalle ihmiselle, voiko se herättää outoutta tihkuvan tunteen omasta toiseudesta, kirjaimellisen itsensä pitelyn etäisyydellä, kontaktin aistimessa, sisäisen vieraan kohtaamisessa? Kosketuksessa tapahtuu niin paljon: äärettömyys toisia – toisia olentoja, toisia tiloja, toisia aikoja – herää.”³⁶

Kun fyysikko, tieteenfilosofi ja feministi Karen Barad käsittelee kosketusta luennessaan *On Touching the Stranger Within – The Alterity That Therefore I Am* (2018), hän lähtee liikkeelle klassisen fysiikan näkökulmasta. Tämän mukaan kosketus ei varsinaisesti tapahdu pintojen välillä, vaan on seurausta atomien välisten elektronien sähkömagneettisesta hylkimisestä. Tästä syystä emme koskaan varsinaisesti koske toista pintaa, vaan aistimme elektronien tuottaman voiman. Tämä selittää, miksi erilaisten materiaalien pinnat – esimerkiksi pöytä, kasvi tai kivi – tuntuvat erilaisilta. Barad ei kuitenkaan jää tähän klassisen fysiikan selitykseen. Hän haastaa tämän yksinkertaistavan selityksen ja siirtyy kvanttikenttäteorian avulla kohti monisyisempää ymmärrystä kosketuksesta tapahtumana, jossa materia, aika ja toimijuus ovat erottamattomasti kietoutuneet toisiinsa. Esimerkiksi kahden käden kosketus ei ole pelkkä fyysinen kontakti tai voima, vaan muodonmuutoksen, toiseuden ja yhteyden tila, hetki, jossa myös minä rakentuu uudelleen. Ruumis ei Baradin ajattelussa ole vain passiivinen vastaanottaja, vaan aktiivinen, tunteva ja jatkuvasti uudelleen muotoutuva olento. Kosketus tuo esiin, miten minä ja toinen, olemus ja aika, muodostuvat yhteismuotoutumisessa (*intra-action*) suhteessa muihin, eivät koskaan yksin.³⁷

³⁶ Barad 2018. Suomennos kirjoittajan. Alkuperäinen transkriptio luennoista: When two hands touch, there is a sensuality of the flesh, an exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself. Perhaps closer. And if the two hands belong to one person, might this not enliven an uncanny sense of the otherness of the self, a literal holding oneself at a distance in the sensation of contact, the greeting of the stranger within? So much happens in a touch: an infinity of others — other beings, other spaces, other times — are aroused.

³⁷ Barad 2018.

Mikä sitten on tämä toimiva ja tunteva biologinen, sosiaalinen, kulttuurinen, psykologinen, fyysinen ja teknologinen kapitalismin ajan ruumis? Ruumis on systeemi, rakennelma, joka koostuu ja kytkeytyy lukuisiin toisiin systeemeihin, jotka eivät ole kontrolloitavissa. Mihin ruumis päättyy ja ihmistä laajempi (*more-than-human*) luonto alkaa?³⁸ Olemassaolomme on materiaalista ja koostumme ihmistä laajemmasta luonnosta, eliöistä, jotka muodostavat meidät. Ruumiistamme 70 % on vettä ja tarvitsemme sitä jatkuvasti pysyäksemme hengissä³⁹. Olemme materiaalisesti kiinni maailmassa. Raja ihmissubjektin ja sen kanssa vuorovaikutuksessa olevan olion tai fyysisen kappaleen välillä häviää esimerkiksi silloin, kun tarkastelemme vaatetta objektina. Ihmisestä irrallaan, hyllyssä tai henkarissa, vaate on oma erillinen objektinsa. Sillä on oma olemuksensa ja muotonsa. Kun ihminen pukee vaateen ylleen, muodostuu vaate osaksi ihmistä, ja raja subjektin ja objektin välillä häviää. Päälle puettuna vaate rakentaa subjektia, mutta tämä suhde katkeaa, kun vaate riisutaan ja se saa jälleen oman objektiluonteensa.

Ajoittain on mielenkiintoista pysähtyä tunnustelemaan näitä erilaisia rajapintoja itsen ja objektien välillä: missä menee raja ruumiini ja paidan välillä? Entä ruumiini ja tuolin, jonka päällä istun? Entä ruumiin ja sitä kannattelevan lattian? Entä ruumiin ja sitä ympäröivän tilan ja tilassa olevien muiden subjektiruumiiden ja objektien välillä? Näitä suhteita tunnustellessa voidaan havaita, että raja itsen ja muiden välillä on häilyvä ja muuntuva. Olemassaolomme kietoutuu yhteen muiden subjektien ja objektien kanssa. Olemme jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristömme kanssa ruumiin pinnan rajojen ja niitä lävistävien huokoisten pintojen ja aukkojen kautta. Haju on hyvä esimerkki näkymättömissä olevasta tilallisesta vuorovaikutuksesta, sillä paha tai miellyttävä selkeästi havaittavissa oleva haju tilassa tuntuu lävistävän kaiken, myös oman ruumiimme.

”Kaikki ruumiit, eivät ainoastaan ”inhimilliset” ruumiit, tulevat materiaksi ja merkitseviksi maailman toistuvassa yhteismuotoutumisessa – sen

³⁸ Alaimo 2010, 10–11.

³⁹ Ruumiillisesti haastavista performansseistaan tunnettu yhdysvaltalainen taiteilija Jamie McMurphy toteutti Amorph! -festivaalilla Helsingissä vuonna 2001 runsaaseen vedenjuontiin perustuvan performanssin, jossa hänen esityksensä aikana juoma vesimäärä oli lähellä hengenvaarallista. Vesimyrkytys syntyy, kun veri laimenee ja veren natriumpitoisuus laskee liikaa.

performatiivisuudessa. Tämä ei päde vain ruumiin pintaan tai piirteisiin vaan koskee ruumista sen täydessä fysikaalisuudessa, mukaan luettuna sen olemisen ”atomit”. Ruumiit eivät ole objekteja, joilla on luontaiset rajat ja ominaisuudet; ne ovat materiaalis-diskursiivisia ilmiöitä. ”Inhimilliset” ruumiit eivät ole luontaisesti erilaisia kuin ”ei-inhimilliset” ruumiit.”⁴⁰

Ruumiit ovat sekä materiaalisia että kielellisiä, eikä niitä voida palauttaa pelkästään fyysiseen tai diskursiiviseen ulottuvuuteen. Ne muotoutuvat jatkuvassa yhteisvaikutuksessa toisten toimijoiden ja ympäristön kanssa. Ruumiiden ymmärtäminen ei perustu ainoastaan havainnointiin, vaan edellyttää niiden tarkastelemista osana monimutkaisia materiaalisten suhteiden ja merkitysten verkostoja. Barad käyttää käsitettä yhteismuotoutuminen kuvaamaan vuorovaikutusta, jossa olennot eivät ole olemassa erillisinä ennen kohtaamistaan, vaan ne syntyvät ja muotoutuvat suhteessa toisiinsa. Toisin kuin perinteinen vuorovaikutuskäsitys, yhteismuotoutuminen ilmentää, että toimijat eivät ole valmiiksi olemassa olevia entiteettejä, vaan ne rakentuvat juuri näissä suhteissa. Ilmiöt ja oliot, materiaalisuus ja diskursiivisuus sekä luonto ja kulttuuri muotoutuvat suhteessa toisiinsa ja muotoutuessaan ne sotkeentuvat ja uudelleenmuokkautuvat.⁴¹

Yhteismuotoutuminen purkaa dikotomista ajattelua ja osoittaa erojen sijaan keskinäisiä yhteyksiä ja sekoittumista. Koska ruumiillinen olemassaolomme on kietoutunut materiaaliseen maailmaan ympärillämme, on ruumiillisuuden ja materiaalisuuden välisen vuorovaikutuksen tarkasteleminen jatkuvaa yhdeksi tulemistä ja erkaantumista. Ihminen vaikuttaa ruumiillaan tilaan ympärillään ja tila erilaisine elementteineen ja esineineen vaikuttaa ihmiseen. Mikäli tiedostaisimme paremmin kaiken yhteenkietoutuneisuuden, rakentaisi se vastuullisempaa suhtautumista myös muihin inhimillisiin ja ihmistä laajempiin toimijoihin. Jos ihminen hahmottaa itsensä muusta luonnosta irrallisena subjektina, voivat hänen toimensa olla hyvin itsekeskeisiä, sillä niiden vaikutusta muihin ei haluta nähdä tai tunnustaa. Miksi muutoin ihmiskunta tuhoaisi omansa ja muiden lajien elinolosuhteet planeetalla, ellei se olisi kykenemätön kohtaamaan omien toimiensa planetaarista tuhovaikutusta?

⁴⁰ Barad 2019, 213.

⁴¹ Barad 2019, 114, 117.

Kasvatusfilosofi Veli-Matti Värri toteaa, että nykyinen kapitalistinen järjestelmä määrittää elämää sekä sen sosiaalisia ja eettisiä ulottuvuuksia taloudellisen logiikan mukaisesti. Ihminen etsii välitöntä nautintoa ja saavuttaa sen markkinatalouden avulla, kuluttamalla. Tämä on johtanut ylikulutukseen ja nykyiseen tuhoisaan elämänmuotoomme.⁴² Värri kysyy: ”Miten vaikuttaa psykokapitalistiseen halun tuottamiseen sekä kultivoida halua elämää suojelevasti?”⁴³ Jacques Lacania ja Maurice Merleau-Pontya mukaillen hän jäsentää halun neljä tasoa. Ensimmäinen on halu ideologisena tuotoksena, jossa luonto nähdään hyödykkeenä ja resurssina. Toinen, hedonistinen halu, on ruumiillinen ja aistimellinen elämänvoima. Kolmas, ontologinen halu, liittyy olemisen perusteisiin ja pyrkimykseen toisten ihmisten yhteyteen. Neljäs, halu olemisen puutteena, johtaa nautinnon tavoitteluun ja tarpeeseen saada tunnustusta toisilta. Värri huomauttaa, että hedonistisesta halusta on muodostunut kulutuskeskeinen omaa elämäntapaamme tuhoava halun muoto, joka on yksi keskeisistä syistä käynnissä olevaan ekokatastrofiin.⁴⁴ Mikäli ihminen vaalisikin ontologista, yhteyteen pyrkivää halua hedonistisen halun ja markkinatalouden tuottamien halujen sijaan, ja näin ollen hahmottaisi itsensä riippuvaiseksi ympäristöstään ja koko planeetan hyvinvoinnista, voisi se johtaa vastuullisempaan toimintaan, jossa pyritään parantamaan ympäristöä ja muiden elollisten toimijoiden elinolosuhteita. Lopulta kaikki kietoutuu samaan materiaaliseen olemassaoloon. Tämän keskinäissuhteen tarkastelu on keskeistä myös performansseissani.

Posthumanismin, feminismin ja uusmaterialismin välisyyksissä toimivan tutkijan Stacy Alaimon luoma käsite läpäisevä ruumiillisuus⁴⁵ (*trans-corporeality*) kuvastaa sitä, miten kaikki ruumiilliset olennot ovat kietoutuneet yhteen materiaalisen maailman kanssa. Maailma läpäisee ruumiilliset olennot ja muuttaa niitä samalla, kun se muuttuu myös niiden toimesta.⁴⁶ Ympäristökriisi ja erilaiset ympäristömyrkyt ovat kietoutuneet osaksi olemassaoloamme. Tiedostamme, kuinka mikromuovit päätyvät jopa syvänmeren sedimentteihin ja ilmakehään, muodostaen myös osan ihmisruumiista.

⁴² Värri 2018, 72.

⁴³ *ibid.* 2018, 73.

⁴⁴ *Ibid.* 2018, 73–79.

⁴⁵ Kirsi Heimonen on käyttänyt läpäisevän ruumiillisuuden käsitettä *trans-corporealityn* suomennoksena (Heimonen 2022). Vaihtoehtoisesti voitaisiin käyttää käännöksiä ruumiiden välinen tai yliroumiillinen.

⁴⁶ Alaimo 2010.

Ympäristö muokkaa ihmisruumista heti hedelmöityksen hetkestä lähtien. Titanik-galleriassa, Turussa lokakuussa 2024 järjestetyssä keskustelutilaisuudessa syyrialais-palestiinalais-yhdysvaltalainen koreografi ja esitystaiteilija Leyya Mona Tawil sanoitti Palestiinan sodan kansanmurhaa ja sen ruumiillisia vaikutuksia kuvaamalla, miten sota ei aiheuta ainoastaan välittömiä kuolemia, vaan toteuttaa myös hitaampaa kansanmurhaa pilaamalla elämisen edellytykset sota-alueella. Ihmiset kärsivät vuosien ajan nälänhädästä ja janosta, lapset syntyvät ja kasvavat keskellä tappamista ja kuolemaa, pommitukset tuhoavat alueen infrastruktuurin ja myrkyttävät maaperän, mikä tuhoaa elinmahdollisuudet alueella vuosikymmeniksi eteenpäin. Tämä saattaa muuttaa jopa Palestiinan kansan genetiikkaa. Sota läpäisee ruumiit ja muuttaa niitä, aiheuttaen ylisukupolvista kansanmurhaa.

Materiaalisuus ja toimijuus

Materia ei ole passiivista, vaan elävää ja väreilevää materiaa, jolla on oma toimijuutensa ja vaikutusvaltansa, tai kuten politiikan teoreetikko ja filosofi Jane Bennett sanoo, oma tehoisuutensa. Hän haastaa käsityksen kuolleesta, passiivisesta materiasta ja ehdottaa sen sijaan kokemusta ja ymmärrystä materiaalisuudesta, joka virtaa ja väreilee niin meissä kuin ympärillämme.⁴⁷ Materiaalla on olio-voima (*thing power*) eli toimijuus, joka ei ole ihmisen hallittavissa tai täysin selitettävissä. Materiaalinen maailma ei ole vain taustaa ihmiselle, vaan aktiivinen osa todellisuutta. Myös ihmiset ovat osa ei-inhimillistä kenttää, jossa ihmisolento (me) ja olious (ne) liukuvat toisiinsa.⁴⁸ Bennett havainnollistaa jaettua toimijuutta esimerkillä sähkökatkosta, jonka taustalla on lukemattomien olioiden, kappaleiden ja voimien yhteistoiminta. Sähkökatkos paljastaa, kuinka sähköverkko on osa sommitelmaa (*assemblage*), jossa eri elementit, kuten ihmiset, elektronit, luonnonilmiöt ja infrastruktuurit liittoutuvat ja sovittuvat toisiinsa tuottaen konkreettisia vaikutuksia. Kun sähköntuotanto keskeytyi laajasti Pohjois-Amerikassa vuonna 2003 ja katkaisi sähköt kymmeniltä miljoonilta ihmisiltä, tämä hauras ja monimutkainen sommitelma tuli nähtäväksi. Samalla esiin nousivat syyt verkon romahtamisen taustalla, kuten tehovajaus, joka johtui sähkövirran epätasapainosta ja taloudellisen hyödyn maksimointiin rakennetusta järjestelmästä.⁴⁹

⁴⁷ Bennett 2020, 7–10. Englanninkielinen alkuteos vuodelta 2004 *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*.

⁴⁸ *ibid.*, 26–29.

⁴⁹ *ibid.*, 48–57.

Materiaalisuus rakentuu esineistä, asioista, luonnonilmiöistä ja teknologiasta, jotka muodostavat toimijaverkoston, ovat aktiivisessa vuorovaikutuksessa keskenään ja osallistuvat maailman rakentumiseen. Kun materia ymmärretään aktiivisena toimijana, se voi purkaa ihmisen asemaa hierarkian huipulla ja avata mahdollisuuden tasavertaisempaan suhteeseen, jossa ihminen on vain yksi osa tätä verkostoa, materiaallinen olento muiden joukossa. Myös ruumis on materiaa. Kun tämän tutkimusprosessini alkuvaiheessa lavensin käsitystä ihmisestä performanssiteoksen esiintyjänä, sen ensisijaisena toimijana, koskemaan myös esineitä ja muita esitystilan ja -tilanteen toimijoita, muuttui työskentelyni painopiste merkittävästi. En enää mieltänyt itseäni teoksen keskiöön, vaan aloin ajatella työskenteleväni yhteistyössä tilan muiden toimijoiden kanssa. Saatoin hetkittäin astua sivuun tai asettautua esityspöytäni taakse ja vain tarkkailla esineiden ja tilan elementtien esiintymistä. En enää ajatellut, että kaikki oli yksin minun luomustani, vaan me rakensimme teoksen yhdessä. Installaatiotaiteessa tämä yhteistoiminnallinen rakentuminen on ilmeistä, sillä teos muodostuu kaikista sen osatoimijoista. Vuonna 2015 tutkimusprojektiani käynnistäessäni tämä oli kuitenkin vasta muotoutumassa oleva ajatus performanssitaiteen kentällä, eikä yhteistoimijuuden näkökulma ole vieläkaan yleinen ajatusmalli.

Toimijaverkkoteoria (*Actor-network theory*, ANT) hahmottaa ei-inhimilliset toimijat (*actor*) ihmisen rinnalla osana verkostoa, joka ei ole järjestäytynyt rakenne, vaan pikemminkin epäsymmetrinen, jatkuvasti muotoutuva rihmasto. Verkoston osat liittyvät toisiinsa erilaisin kytköksiin ja vuorovaikutussuhtein. Tieteenfilosofi ja antropologi Bruno Latourin⁵⁰ kehittämä ja tunnetuksi tekemä toimijaverkkoteoria purkaa ihmiskeskeistä ajattelua, jolloin toimijoita eivät ole ainoastaan ihmiset, vaan myös ei-inhimilliset, materiaaliset ja yliluonnolliset olennot ja ilmiöt. Toimijaa ei määritä sen fyysinen tai sisäinen olemus, vaan sen vaikutus muihin toimijoihin ja muiden toimijoiden kokemus sen olemassaolosta. Toimija ei siis koskaan toimi yksin, vaan sen vaikutusvalta syntyy suhteessa muihin toimijoihin. Kaikki toiminta on lopulta kollektiivista. Latourin mukaan materiaalisuus on relationaalista, se saa merkityksensä ja toimijuutensa suhteista toisiin. Toimijan rinnalla toinen

⁵⁰ Latour aloitti toimijaverkkoteorian kehittämisen yhdessä kollegoidensa Michel Callonin ja John Lawin kanssa, mutta Latour kirjoitti myöhemmin itse aiheesta laajemmin ja tuli siksi tunnetuksi teorian kehittäjänä.

keskeinen käsite ANT:ssa on aktantti (*actant*). Kaikki toimijat ovat aktantteja, mutta kaikki aktantit eivät ole toimijoita. Aktantti on mikä tahansa verkoston osa, joka tekee jotain tai osallistuu johonkin toimintaan. Toisin kuin toimija, aktantti ei välttämättä käynnistä muutosta, mutta on osa sen tapahtumaketjua.⁵¹ Esimerkiksi aamukahvin keittäminen voidaan hahmottaa verkostotapahtumana, johon osallistuu erilaisia aktantteja ja toimijoita. Verkostoon kuuluvat esimerkiksi minä (kahvinkeittäjä), kahvikone, espressopavut, vesijohtovesi, sähkövirta, keittiön valaistus, kahvikuppi ja kahvintuoksu. Nämä kaikki ovat aktantteja, sillä ne osallistuvat prosessiin, jossa kahvipavuista syntyy juotavaa kahvia. Toimijoita taas ovat ne elementit, joilla on toimijuutta suhteessa muihin: minä kaadan veden koneeseen, lisään pavut ja painan käynnistysnappia. Kahvinkeitin yhdistää veden, paineen ja lämpötilan, valmistaa kahvin ja valuttaa sen kuppiin. Sähkövirta saa laitteen toimimaan. Jos performanssiteos kuvattaisiin toimijaverkkona, siitä muodostuisi laaja kudelma inhimillisiä ja ei-inhimillisiä aktantteja ja toimijoita, jotka kaikki osaltaan osallistuvat teoksen syntymiseen ja merkitysten muodostumiseen.

Iranilais-suomalainen performanssitäiteilijä Parsa Kamehkhosh kuvaa suhdettaan performansseissa käyttämiinsä materiaaleihin ja esineisiin niiden välittämän energian näkökulmasta. Hän työskentelee usein esimerkiksi hunajan ja maidon kanssa. Hänelle hunajalla ja maidolla on tietynlainen energia, joka vaihtelee riippuen siitä, missä astiassa ne ovat tai mihin osaan tilaa ne ovat esityksessä sijoitettuna. Lasipurkillä ja pienellä alumiinitölkillä on säilytysastiana erilainen energia. Samoin sillä, mihin vaikkapa maitolasi on tilassa sijoitettuna, on merkitystä, sillä tilan keskellä tai nurkassa niiden energia on erilainen. Materiaalit välittävät energiaa koko ajan, mutta sen laatu vain vaihtelee. Valmiisiin esineisiin esiintyjä voi puolestaan ladata energiaa viettämällä aikaa esineen kanssa ja luomalla suhteen sen kanssa. Vaikka katsoja ei tiedä tämän suhteen taustaa, hän aistii sen performanssissa tiedostamattaan.⁵² Kamehkhoshin käyttämä termi energiasiirtymänäkökulma on yksi selitys sille, miksi taiteilijat työskentelevät nimenomaan tiettyjen materiaalien ja esineiden kanssa ja jatkavat yhteistyötä vuosien ajan. Taiteilijat aistivat eri materiaalien ja esineiden energioita, niiden toimijuutta, ja resonoivat ja yhteismuotoutuvat niiden kanssa.⁵³

⁵¹ Teräsahde, Parviainen, Alanen & Rantala 2023 sekä Latour 2005.

⁵² Kirjoittajan muistiinpano keskustelusta Kamehkhoshin kanssa lokakuussa 2024.

⁵³ Ks. esim. Bennett 2020 ja Barad 2019.

Objekti ei suoraan käänny suomeksi esineeksi, mutta esinettä voidaan tarkastella laajemmasta objektin näkökulmasta objektiorientoituneen ontologian (*Object Oriented Ontology*, OOO) avulla. Objekti ei siis tarkoita vain konkreettista esinettä, kuten pöytää tai omenaa, vaan se voi olla mikä tahansa yksilöllinen olio, joko näkyvä ja aineellinen tai näkymätön ja aineeton. Filosofi Graham Harman on kehittänyt OOO-teoriassaan tavan lähestyä todellisuuden ja tietämisen välistä kuilua. OOO:n keskeinen periaate on, että objektit vetäytyvät (*withdraw*) tai pidättäytyvät (*withhold*), emmekä voi koskaan kohdata todellisuutta suoraan, vaan se jää aina osittain tavoittamattomaksi ja eroaa olennaisesti siitä, miten me sen koemme. Todellisuutta on siis lähestyttävä epäsuorasti.⁵⁴

Harmanin mukaan sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä objekteja on tarkasteltava keskenään tasavertaisina. Objektit eivät kuitenkaan ole sama asia kuin niiden ominaisuudet, vaan niiden välinen suhde on jännitteinen ja juuri tästä jännitteestä kumpuavat maailmassa tapahtuvat muutokset. OOO-teorian mukaan on olemassa kahdenlaisia objekteja, todellisia (*real objects*) ja aistimellisia (*sensual objects*). Todelliset objektit ovat olemassa riippumatta siitä, ovatko ne vuorovaikutuksessa muiden kanssa, kun taas aistimelliset objektit ilmenevät vain suhteessa johonkin todelliseen objektiin. Todelliset objektit eivät voi koskaan kohdata toisiaan suoraan, vaan kaikki vuorovaikutus tapahtuu aistimellisten objektien välityksellä.⁵⁵ Tarkastellaan esimerkiksi omenaa, johon palaan myöhemmin myös *Alphabet of Performance Art* -teoksen yhteydessä (*A = apple*). Omena on todellinen objekti, sillä se on olemassa riippumatta siitä, havaitseeko tai kokeeko joku sen. Omenaa ei kuitenkaan voi koskaan tavoittaa sellaisenaan, ei vaikka koskisimme sitä, haukkaisimme siitä palan tai paiskaisimme sen lattiaan. Omenan olemus vetäytyy. Sen sijaan omena näyttäytyy meille ainoastaan aistimellisena objektina. Sen väri on punainen, pinta kiiltävä ja muoto pyöreä. Kokemuksemme omenasta on aina välittynyt, ei koskaan suora yhteys todelliseen objektiin. Se, millaisena omena koetaan, riippuu

⁵⁴ Harman 2017, 7.

⁵⁵ *ibid.*, 9.

kontekstista. Esimerkiksi kokemus omenasta valossa eroaa merkittävästi kokemuksesta pimeässä, jolloin korostuvat erilaiset aistein havaittavat ominaisuudet, kuten tuoksu, paino tai maku.

Objektiorientoitunutta ontologiaa on kritisoitu siitä, että se asettaa kaikki objektit tasavertaisiksi, oli sitten kyse suurista ilmiöistä, kuten ilmastonmuutoksesta tai valtiollisesta järjestelmästä, tai arkisista objekteista, kuten omenasta. Muun muassa Timothy Mortonin hyperobjektin⁵⁶ käsitteen kautta tällainen tasavertaisuus voi näyttäytyä ongelmallisena, jos ilmastonmuutos ja omena nähdään ontologisesti yhtä merkittävänä, vaikka niiden mittakaava, vaikutus ja yhteiskunnallinen painoarvo eroavat toisistaan. Toisaalta feministiteoreetikot ovat kritisoineet OOO:ta siitä, että se irrottaa objektit historiallisista ja kulttuurisista konteksteistaan eikä tunnista taustalla vaikuttavia valtasuhteita, kuten ruumiillisuutta, sukupuolta, rotua tai luokkaa. OOO:n pyrkimys ontologiseen tasa-arvoon voi häivyttää näkyvistä niitä eriarvoisuuksia, jotka vaikuttavat kokemuksen ja olemisen taustalla.⁵⁷

Juuri ennen tämän tutkimusprojektin aloittamista osallistuin nukketeatteritaiteilija Roosa Halmeen vetämään esinetyöpajaan. Työpajassa tehtyjen havainnollistavien harjoitteiden tavoitteena oli tutkia, miten katsojan fokusta voidaan siirtää esiintyvän ihmisen ja esineen välillä. Jokainen osallistuja oli valinnut esineen, jonka kanssa työskenteli. Tavoitteena oli tehdä hyvin hienovaraisia toiminnallisia muutoksia, jotka vaikuttavat katsojan huomion kohdentamiseen ilman että kumpakaan, esiintyjää tai esinettä, piilotetaan. Harjoitukset havainnollistivat, miten esiintyjä voi saada katsojan näkemään vain esineen, ikään kuin ihminen katoaisi taustalle. Toisaalta niissä tutkittiin suhdetta, jossa sekä esine että esiintyjä ovat yhtä aikaa katsojan fokuksessa, tai miten esine voidaan häivyttää näkyvistä sitä kuitenkaan peittämättä. Työskentelyn aikana havaitsin konkreettisesti, kuinka esiintyjä tekee koko ajan jopa mikroskooppisen pieniä valintoja ohjatakseen katsojan katsetta. En ollut aiemmin tiedostanut tätä niin selkeästi teoksia rakentaessani.

⁵⁶ Hyperobjekti viittaa ilmiöihin tai olioihin, jotka ovat liian laajoja, monimutkaisia tai saavuttamattomia ihmisen käsityskyvylle. Hyperobjektia ei voi havaita tai ymmärtää kokonaisuutena, sillä se on siihen liian valtava tai moniulotteinen. Morton 2013.

⁵⁷ ks. esim. Sheldon 2015.

Mustassa teatterisalissa tai valkoisessa, tyhjässä galleriatilassa katsojan katseen ohjaaminen on usein helpompaa, sillä tilassa on vähemmän muita huomiota vaativia esineitä, ja itse tila on muokattu taiteen näyttämöksi. Silti myös näissä tiloissa on esineitä, joilla on oma toimijuutensa, kuten valaisimet, kaiuttimet, tuolit, jotka vaikuttavat teoksen kokemiseen. Julkisessa tilassa taas esiintyjä on kaiken ympärillä tapahtuvan osanen. Tällaisissa tilanteissa performanssille on tyypillisempää toimia tilanteen ehdoilla. Katsojan huomio ei välttämättä pysy esiintyjässä, vaan saattaa siirtyä esimerkiksi kadunkulmassa käytyyn kiivaaseen keskusteluun tai tuulella lentävään muovipussiin. Kun esitystä tarkastellaan katsojan huomion suuntaamisen näkökulmasta, voi esiintyjä tehdä tietoisia valintoja, jotka tuovat näkyväksi myös tilan muut toimijat, sen objektiesiintyjät. Esimerkiksi sammuttamalla esitystilan valot voi osoittaa, että esitys ei olisi sama ilman yhteistyötä valoa tuottavien lamppujen kanssa. Olemme riippuvaisia sähköenergiasta, infrastruktuurista ja valaisinobjekteista ja ne eivät ole pelkkää taustaelementtejä ja tekniikkaa, vaan aktiivisia osatekijöitä esityksessä.

Performanssin kieli kehittyy taiteilijan praktiikan mukana. Urani alkuvuosina kokeilin monenlaisia työskentelytapoja, muotoja ja estetiikkoja etsiessäni itselleni ominaisinta ilmaisua. Performanssitaiteessa minua kiehtoi nimenomaan reagoivuus ja kokeellisuus. Näin jälkikäteen voin hahmottaa eri vaiheita, joissa teokseni ja työskentelyni ovat keskittyneet tiettyihin lähestymistapoihin, ja olen yhä mahdollisesti menossa kohti uusia. Jo praktiikkani alkuvaiheessa koin kuitenkin olevani ennen kaikkea objektien kanssa työskentelevä taiteilija. Käytän usein samoja esineitä eri teoksissa, rakentamalla ja uudelleen määrittämällä suhdetta niihin kerta toisensa jälkeen. Yksi esimerkki tästä on *One Year Demonstration* -performanssi, jossa kuljetin vuoden ajan mukani samaa mielenosoituskieltä niin matkoilla, töissä, ystävien luona kuin sairaalassakin. Samalla tavalla olen työskennellyt avaruuspeiton kanssa jo vuosia, enkä tunnu koskaan kyllästyvän siihen. Esineenä ja materiaalina se kiehtoo minua teos teoksen jälkeen. Onko tämä toisteisuutta vai muodostavatko tietyt esineet oman performanssitaiteen sanastoni, jolloin yhteistyö niiden kanssa rakentaa kieltä, jolla operoin? Joskus uuden materiaalin tai objektin mukaan tuominen vaatiikin pitkän tutustumisjakson, jotta siitä tulisi osa omaa performanssin kieltäni.

Performanssitaiteilija ja kriitikko Pekka Luhta toteaa kirjassa *How We Teach Performance Art* (2014): ”Performanssitaide on kieli ilman kielioppia”⁵⁸. Performanssissa kieli ei tarkoita puhuttua tai kirjoitettua kieltä, vaan viittaa toimintojen, tekojen, ruumiillisuuden ja materiaalisuuden sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisessä vuorovaikutuksessa rakentuvaan kieleen ja diskurssiin. Vaikka Luhdan mukaan performanssilla ei ole kielioppia, pyrin tässä tutkimuksessa kuitenkin jäsentämään performanssin kielellisiä rakenteita, toisin sanoen hahmottamaan teoriaa performanssin kielestä ja sen käytöstä omien taiteenlajin parissa tekemieni havaintojen pohjalta. Hahmottelemani performanssin kielioppi tarkastelee, mistä elementeistä (mm. esiintyjän ruumis, tila, aika ja materiaalit) performanssiteos rakentuu, ja miten nämä elementit muodostavat esityksen. Kielioppi toimii tässä sekä metaforana ja työkaluna tarkastella, miten performanssissa eri elementit järjestyvät, jäsentyvät ja rytmittyvät, ja kuinka merkityksiä tuotetaan toiminnoilla ja teoilla niissä konteksteissa, joissa ne esitetään. Lähestyn kieltä myös leikillisesti ja annan ajatuksen performanssista kielenä ohjata taiteellista ajatteluani ja kehittämiäni taiteellisen työskentelyn menetelmiä. Performanssitaiteen diskurssi puolestaan on keino tunnistaa performanssi performanssiksi ja luoda rajaa performanssin ja ei-performanssin – muiden taiteenalojen tai arjen tekojen – välille. Barad erottaa diskurssin kielenkäytöstä ja hänelle diskurssi on enemmän kuin vain sanoja ja merkkijärjestelmiä. Diskurssi ei ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan se muovaa, järjestää ja tuottaa sitä.⁵⁹

”Diskurssi ei ole kielen synonyymi. Diskurssi ei viittaa lingvistisiin tai merkitseviin järjestelmiin, kielioppeihin, puhetekoihin tai keskusteluihin. Jos diskurssia ajatellaan pelkästään puhuttuina tai kirjoitettuina sanoina, jotka muodostavat kuvailevia väitteitä, erehdytään representaatioajatteluun. Diskurssi ei ole se, mitä sanotaan: se on se, mikä

⁵⁸ Luhta 2014, 119.

⁵⁹ Michel Foucault on jo aiemmin kehittänyt diskurssiteoriaa, joka on keskeinen osa hänen valtaa, tietoa ja subjektin muotoutumista koskevaa tutkimustaan. Foucaultille diskurssi ei ole pelkkä kommunikaatiomuoto, vaan enemmän kuin pelkkää puhetta ja kirjoitusta. Se on käytänteitä tiedon ja merkitysten tuottamiselle. Diskurssi määrittää mitä on mahdollista sanoa, ajatella ja tehdä ja kuka saa sanoa ja mitä. Tietynlaisessa diskurssissa voi toimia vain tietynlaisena subjektina. Ks. esim. Alhanen 2007.

rajoittaa ja mahdollistaa sen, mitä voidaan sanoa. Diskursiiviset käytännöt määrittävät sen, mitä väitteitä pidetään mielekkäinä.”⁶⁰

Performanssitaiteen diskurssi on näkyvä ja näkymätön verkosto käytänteitä, perinteitä, käsitteitä ja materiaalisia suhteita, joka määrittelee sitä, miten tunnistamme jonkin teon performanssitaiteeksi tai toisaalta performanssin piiriin kuulumattomaksi. Joillekin raja performanssin ja ei-performanssin välillä on tiukempi, kun taas toiset sisällyttävät performanssin piiriin laajemman praktiikkojen ja ilmaisutapojen kirjon. Tiukimmat rajaavat puheen pois performanssitaiteen piiristä, kun taas toisille myös stand-up esitykset ovat performanssia. Performanssitaiteen tiukempirajaiseen diskurssiin liittykin vahvasti sen määrittäminen, mitä se ei ainakaan ole. Silloin voidaan todeta, että tanssillisuus esityksessä ei ole performanssia, tunteiden näytteleminen ei ole performanssia, olemassa olevien teosten uudelleen-esittäminen ei ole performanssia tai jopa puhuminen esityksessä ei ole performanssia. Palaan näihin performanssitaiteen lajityyppeihin tarkemmin luvussa *Performanssitaiteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus*.

Performanssitaiteen manifestissaan *THIS is Performance Art* yhdysvaltalainen performanssitaiteilija ja -pedagogi Marilyn Arsem luo oman määritelmänsä performanssitaiteelle. Manifestissaan Arsem toteaa, että performanssitaide on nyt-hetken taidetta, sillä se on elävää ja taiteilija luo teostaan sitä esittäessään. Hänelle performanssitaide on todellista, koska taiteilija käyttää esityksissään todellisia materiaaleja ja tekee todellisia tekoja, eikä hän esitä olevansa muu kuin kuka hän todellisuudessa on. Performanssitaide on myös riskinottoa, sillä taiteilijat ottavat fyysisiä ja psyykkisiä riskejä kohdatessaan ja koetellessaan teoksissa omia rajojaan. Performanssi teoksena ei ole toistettavissa, sillä sitä ei voi ostaa tai myydä eikä teosta voi erottaa tekijästään. Performanssitaide on luonteeltaan katoavaa, kuten nyt-hetkikin, ja se osoittaa, että elämä on ohimenevää ja olemme täällä vain tässä ja nyt.⁶¹

⁶⁰ Barad 2019, 118.

⁶¹ Arsem 2020, 2–3. Alun perin manifesti on julkaistu verkossa vuonna 2011. Ks. myös Heimonen 2015, 255–263.

Omassa performanssitaitteen kielen määritelmässäni lähdän liikkeelle sanastosta.

Performanssitaitteella on oma sanastonsa, sille ominainen joukko sanoja, jotka ilmenevät esineinä ja materiaaleina. Nämä esineet ja materiaalit, vuorovaikutuksessa esiintyjän ruumiin kanssa, välittävät ajatuksia, ideoita, tunteita ja tietoa tekojen muodossa. Joku toinen performanssitaitelija voisi määrittää performanssitaitteen sanaston perustuvan toimintoihin. Näin ollen englanninkielisissä performanssin aakkosissa A voisi olla esimerkiksi *add* (lisätä), B voisi olla *balance* (tasapainottaa), C *crawl* (ryömiä), D *damage* (tuhota) ja niin edelleen. Koska olen rakentanut performanssitaitteen sanastoni esineiden ja materiaalien pohjalle, minulle toiminnot eli performanssin kielen predikaatit ovat tapoja rakentaa sanoista kokonaisuuksia eli lauseita ja näin ilmaista ajatuksia ja luoda merkityksiä. Esimerkiksi nostan omenan (A = *apple*) käteeni, tarkastelen sitä hetken eri kulmista hyvin keskittyneesti, kunnes yhtäkkiä paikkaan sen lujaa lattiaan tuhoten omenan rakenteen lukuisiksi palasiksi. Omena ei ole enää kokonainen omena, vaan osia omenan maltoa, kuorta, siemenkotaa ja nestettä lattialla.

Baradille ”merkitys ei ole yksittäisten sanojen tai sanaryhmien ominaisuus”, vaan se syntyy diskursiivisten käytäntöjen tuloksena⁶². Puheella, kirjoituksella ja kommunikaatiolla on diskurssi, jossa se tapahtuu. Omenan paikkaaminen lattialle ruokakaupassa saa erilaisia merkityksiä kuin teko saisi performanssiesityksen kontekstissa. Kaupassa se olisi todennäköisesti häiritsevä ja epätoivottu teko, joka rikkoo sosiaalisia normeja ja luo epäjärjestystä. Sen sijaan performanssitaitteessa sama teko voi saada lukuisan määrän erilaisia tulkintoja, joihin taiteilijan tekoon asettama intentio vaikuttaa, mutta joka ei rajaa pois kaikkia muita mahdollisia tulkintoja, joita katsojat voivat luoda omista kokemuksistaan, taustastaan ja näkökulmistaan käsin. Performanssin kontekstissa teko ei ole yksiselitteinen, vaan se jää avoimeksi ja herättää monenlaisia pohdintoja.

Performanssitaitelija Anthony Howell toteaa kirjassaan *The Analysis of Performance Art* (1999): ”Jokainen yleisön jäsen kääntää performanssin kieleemme omalle havaintokielelleen, ja on tietenkin arvokasta, kun jonkun kriitikon tulkinta yleisössä tarjoaa meille oivalluksen performanssistamme, jota

⁶² Barad 2019, 117.

emme itse ole vielä tiedostaneet.”⁶³ Hän nojaa performanssianalyysissään vahvasti lacanilaiseen psykoanalyysiin⁶⁴ ja toteaa, että performanssitaiteilijat ovat oman ilmaisumuotonsa (psyko)analyytikkoja ja yleisö puolestaan toimii performanssiteosten analyytikkona. Hän jatkaa, että performanssitaiteilija kohtelee puhuttua tai kirjoitettua kieltä – sanoja tai ilmauksia – kielellisinä objekteina sen sijaan, että keskittyisi vain niiden merkityksiin. Howellille tarinallisen sisällön esiin tuominen viittaa näyttelemiseen ja on ”perinteisen näyttelijän tehtävä”.⁶⁵

Toiminnallisuus

Performanssitaiteen tekeminen perustuu esittämisen sijaan toiminnallisuuteen. Kuten Michael Kirby kuvaa artikkelissaan *Acting and Not-Acting* (1972), performanssitaide toimintataiteena asettuu näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välisellä janalla pitkälle ei-näyttelemisen pätyyn. Näytteleminen tarkoittaa jäljittelyä, joksikin toiseksi tekeytymistä, matkimista ja jonkin toisen esittämistä. Performanssitaiteessa, erityisesti happeningeissa, joista Kirby kirjoittaa, esiintyjät ovat omia itsejään eivätkä pyri esittämään ketään tai mitään muuta. He eivät myöskään esitä olevansa jossain toisessa paikassa tai ajassa kuin katsojansa: kaikki mikä tapahtuu, tapahtuu tässä ja nyt. Janalle asetettuna pisimmällä näyttelemisen päädyssä esittäminen muuttuu sitä monimutkaisemmaksi, mitä enemmän elementtejä siihen lisätään ja mitä enemmän näyttelijän on sisäistettävä roolihahmonsä, välitettävä hänen tunteitaan ja tulkittava tekstiä eli rakennettava roolihahmo henkilönä ja osana näytelmän tarinaa.⁶⁶ Performanssitaide on lähempänä olemisen taidetta.

Toimintataiteen keskiössä onkin tarinan sijaan ruumis, toiminta ja tapahtuma. Performanssitaide on ”poiesis, ei mimesis”, tekemistä, ei jäljittelyä, tai kuten Victor Turner asian ilmaisee ”making, not faking”⁶⁷. Se on läsnäolon ja ruumiillisten toimintojen taidetta, jossa teko itsessään on ilmaisun ydin, ei sen esittäminen. Performanssitaiteen monimuotoisuus piirtyy näkyviin mielestäni parhaiten

⁶³ Howell 1999, 152. Suomennos kirjoittajan.

⁶⁴ Lacanilainen psykonalyysi viittaa Jacques Lacanin kehittämään psykoanalyttiseen teoriaan, joka painottaa kielen roolia psyyken rakenteessa ja subjektin muodostumisessa. Ks. esim. Howell 1999, xiii–xv.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Kirby 1972. Ks. myös Porkola 2014, 118–119.

⁶⁷ Turner 1984, 93.

teosesimerkkien avulla, sillä ne avaavat laajan kirjon erilaisia praktiikoita ja lähestymistapoja, joita performanssitaide kattaa.⁶⁸ Taidehistorioitsija RoseLee Goldberg ajoittaa kirjassaan *Performance Art – From Futurism to Present* (1979 / 2006) performanssitaiteen historian varhaiseen avantgardeen saakka, erityisesti futurismin ja dadaismin kokeiluihin 1900-luvun alussa. Vaikka performanssitaide sai nimensä 1960-luvulla, Goldberg näkee sen syntyneen osana 1900-luvun alussa käynnistynyttä taiteen murrosta.⁶⁹ Tässä murroksessa taiteilijat pyrkivät rikkomaan taiteen muotoja ja rajoja sekä toivat toiminnallisuuden, tilallisuuden ja provokatiivisuuden vastavoimaksi formalisoidulle ja konventionaaliselle ilmaisulle.

Index du performatif (2013) –julkaisun toimittajat, kanadalaiset performanssitaiteilija Richard Martel ja runoilija Michaël La Chance, ovat koonneet yhteen keskeisimpiä käsitteitä performanssitaiteen kentältä. Toiminnan (*action*) kohdalla he korostavat, että toiminta ei ole pelkästään aktiivista tekemistä, vaan sisältää myös ei-tekemisen ja tekemättä jättämisen.⁷⁰ Myös Anthony Howell nostaa esiin hiljaisuuden ja ei-tekemisen merkitystä kirjassaan *The Analysis of Performance Art*. Hänen mukaansa toiminta kumpuaa hiljaisuudesta tai liikkumattomuudesta (*stillness*) ja voi ilmentyä joko kiihdyttämisen tai lisäämisen muodossa. Se voi muuttua joko toisteiseksi (*repetition*) tai epäjohdonmukaiseksi (*inconsistency*) toiminnaksi. Howellille hiljaisuus on toiston ja epäjohdonmukaisuuden rinnalla yksi performanssitaiteen perustoiminnoista.⁷¹ Martel ja Chance määrittävät performanssin ensisijaisesti toimintataiteeksi (*action art*), erotuksena anglosaksisen maailmassa vakiintuneeseen performanssitaiteen käsitteeseen, joka heidän mukaansa viittaa usein teatteriin ja tanssiin. Heille toimintataide on ennen kaikkea visuaalista taidetta, jossa vältetään näyttäviä speaktaakkelimaisia elementtejä. Toimintataide on aktiivinen väline ajattelun uudistamiseen ja juuri siksi merkityksellistä.⁷²

⁶⁸ Seuraavassa luvussa *Performanssitaiteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus* esitän lukuisia teosesimerkkejä eri puolilta maailmaa.

⁶⁹ Goldberg 2006.

⁷⁰ Martel & Chance 2013, 4.

⁷¹ Howell 1999.

⁷² Martel & Chance 2013, 4.

Toiminnallisuus taiteessa korostaa prosessia, vuorovaikutusta ja tilannetta pikemmin kuin pysyvää objektia. Taiteellinen ilmaisu muodostuu tekemisestä, tapahtumisesta tai osallistumisesta, ei vain katseltavana olemisesta. Toiminnallisuuden keskeisiä piirteitä ovatkin ajallisuus ja hetkellisyys, läsnäolo ja merkityksen rakentuminen toiminnan kautta. Taide ei vain esitä toimintaa, vaan on itse toimintaa.

Performanssitaide ja läsnäolo

Mitä ruumis tietää ja mitä on ruumiillinen tieto performanssissa? Entä mitä tarkoittaa läsnäolo? Läsnäolo on myyttinen ja samalla konkreettinen performanssitaiteen määrittäjä. Se on taiteilijan ja katsojan yhteinen kokemus, jossa aika, tila ja ruumiillisuus yhdistyvät. Läsnäolo ei ole pelkästään fyysinen, vaan myös psyykinen ja emotionaalinen tila, jossa taiteilija on hyvin tietoinen omasta ruumistaan, teoistaan ja vuorovaikutuksestaan ympäristönsä kanssa. Tieto on ruumiillistettua, ja se syntyy tekojen ja toimintojen kautta, ei pelkästään sanoina ja ajatuksina. Ruumis ei vain tee, vaan se myös tietää.

Serbialais-yhdysvaltalainen performanssitaiteilija Marina Abramović on luonut läsnäolosta tavaramerkkinsä⁷³ ja tämä tuli suuren yleisön tuntemaksi viimeistään valtavaa mediahuomiota saaneessa *The Artist Is Present* -performanssissa New Yorkin MoMAssa vuonna 2010. Teoksessa Abramović kirjaimellisesti vain *oli läsnä*, istuen tuolillaan, yleisön jäsenten vaihtuessa pöydän toisella puolella. Hänen läsnäolonsa itsessään oli teoksen ydin, jossa katsojat saattoivat kokea intiimin ja henkilökohtaisen yhteyden taiteilijaan ilman sanoja. Usealle muullekin performanssitaiteilijalle läsnäolo on teosten päällimmäiseksi nouseva tuntu, joka vaikuttaa katsojan kokemukseen teoksesta. Muun muassa Marilyn Arsem⁷⁴ (Yhdysvallat), Sandra Johnston⁷⁵ (Pohjois-Irlanti), Alistair MacLennan⁷⁶ (Pohjois-Irlanti), Boris Nieslony⁷⁷ (Saksa), Anguezomo Nzé Mboulou Mba Bikoro⁷⁸ (Gabon), Seiji

⁷³ Abramovićin kohdalla käytän käsitettä tavaramerkki, sillä hän on ainoita performanssitaiteilijoita, joka toimii nykytaiteen kaupallisimmassa ytimessä. [Abramović, Marina](#).

⁷⁴ [Arsem, Marilyn](#).

⁷⁵ [Johnston, Sandra](#).

⁷⁶ [MacLennan, Alistair](#).

⁷⁷ [Nieslony, Boris](#).

⁷⁸ [Anguezomo Nzé Mboulou Mba Bikoro](#).

Shimoda (Japani), Melati Suryadarmo⁷⁹ (Indonesia) ja Jelili Atiku⁸⁰ (Nigeria) tunnetaan vahvaan läsnäoloon perustuvista teoksistaan.

Tyypillisesti läsnäoloon liittyy syvä keskittyneisyys, kestollisuus, hitaus ja tilan rauhallisuus, mutta olen esimerkiksi nähnyt Jelili Atikun luovan läsnäolollaan tilaa performanssilleen keskellä kamerunilaista liikennekaaosta ilman muita näkyviä eleitä kuin paikkaan asettautuminen. Teoksessaan hän astui keskelle liikennenuuhkaa läpinäkyvään muoviin kääriytyneenä kantaen sylissään ruukkukasvia. Asettumalla autojen sekaan hän sai ne muuttamaan reittiään ja kiertämään hänet yhä kauempaa ja kauempaa, yleisön samalla kerääntyessä hänen ympärilleen. Vaikka ympärillä oli täysi meteli ja kaaos, Atikun läsnäolo henki rauhaa. Kun hän käveli pois liikenteen joukosta, useat sadat kadulta mukaan tulleet ihmiset lähtivät seuraamaan häntä saattueena, vaikka suurimmalla osalla ei ollut käsitystä, että kyseessä oli performanssiesitys. He osallistuivat tapahtumaan, jota he päättivät lähteä seuraamaan, koska tilanteessa oli jokin erityinen imu.⁸¹ Ajattelen, että tämä imu perustui Atikun läsnäoloon. Läsnäolo näyttäytyy usein mystisenä ja siitä keskusteltaessa nousee esiin seuraavia kysymyksiä vailla selkeää vastausta: mistä läsnäolon tuntu syntyy? Onko se tekniikkaa, ominaisuus vai pitkän kokemuksen tulosta? Voiko läsnäoloa harjoitella vai onko se jotain, jota esiintyjällä joko on, tai sitten ei? Entä kuinka hyvin katsoja oikeastaan kykenee tunnistamaan ja erottamaan toisistaan läsnäolon erilaisia rekistereitä, kuten sisäsyntyinen, harjoiteltu ja näytelty läsnäolo?

Performanssin kielessä ruumiillisen ja taiteellisen ilmaisun kielet yhdistyvät, sillä ruumiinkieli vuotaa ei-tiedostettuja viestejä. Kun katson itseäni videodokumentaatioista, voin helposti havaita ja tunnistaa niitä mikroeleitä, jotka kielivät esimerkiksi hetkellisestä empimisestä ennen seuraavaan toimintoon siirtymistä. Koska performanssiesitys tapahtuu tässä ja nyt, ei siitä ole harjoittelun avulla hiottu pois esityksen ylijäämää, vaan kaikki on näkyvillä ja tapahtuu yleisön läsnä ollessa. Performanssiesitys sisältää myös paljon tiedostamatonta sekä esiintyjän ajatteluprosessin näkyväksi tekeviä eleitä ja ruumiinkieltä: nopea vilkaisu sivulle, nenän hieraiseminen, kulmien kohotus. Ne kaikki viestivät esiintyjän sisäisistä prosesseista ja esiintymistilanteessa ne viestivät yleisölle. Osa

⁷⁹ [Suryadarmo, Melati.](#)

⁸⁰ [Atiku, Jelili.](#)

⁸¹ Kirjoittajan muistiinpanot, Ravy Biennale (Yaoundé, Kamerun. 2016)

taiteilijoista korostaa mikroeleitä tietoisesti luoden autenttisuuden tunnetta teokselle, pyrkien osoittamaan, että tämä teos tapahtuu ensimmäistä kertaa myös tekijälleen.

Performanssiteoksessa esiintyjän ruumis vaikuttaa esineisiin ja materiaaleihin, ja nämä puolestaan vaikuttavat sekä esiintyjän ruumiiseen että toisiinsa. Ruumis itsessään ei ole kiinteä tai staattinen, vaan se rakentuu ja esitetään eri tavoin. Esitystilanteessa katseemme kohdistuu usein ensisijaisesti ihmiseen, joka nähdään tilanteen aktiivisena toimijana. Kuitenkin myös galleriatilassa – valkoisessa kuutiossa, jota pidetään hyvin pelkistettynä taiteen esityspaikkana – performanssi saa toisenlaisia ulottuvuuksia, jos laajennamme katseemme fokusta. Kun tarkastelemme esiintyjän sijaan tilan muita toimijoita, kuten esineitä, materiaaleja, valaisimia, kaapeleita, muita katsojia tai kadulla ikkunan takana tapahtuvaa tilannetta, voimme havaita, että nämä kaikki osallistuvat esityksen rakentumiseen. Katsojana voimme tietoisesti vaihtaa näkökulmaa ja kiinnittää huomiota erilaisiin vuorovaikutustilanteisiin, jotka yhdessä muodostavat esityskokemuksen.

Voisiko performanssi tapahtua jopa ilman esiintyjän läsnäoloa? Tai kuinka vähäinen esiintyjän läsnäolo riittää, jotta installatio muuttuu performanssiksi? Performanssi kysyy usein omia rajojaan ja ehdottaa niiden uudelleenasetointia. Teos voi haastaa katsojaa kysymällä, riittääkö pelkkä aikomuksen ilmaiseminen, esimerkiksi tekstinä: ”Tässä performanssissa esiintyjä on näkymättömissä tilan keskelle asetetun laatikon sisällä.” Siihen, onko laatikossa ihminen, ei anneta vastausta ja kukin katsoja voi tunnustella esiintyjän mahdollista läsnä- tai poissaoloa omilla aisteillaan, todellisen vastauksen jäädessä arvoitukseksi.

Dokumentaatio

Performanssitaide on katoavaa taidetta, joka on koettava sen tapahtumahetkellä⁸². Dokumentointi on suullisesti periytyvän perimätiedon ohella ainoa keino jatkaa teoksen elämää.

Performanssidokumentaatiolla on monia tehtäviä ja sen avulla voidaan todistaa, muistaa, välittää tietoa ja opettaa taiteenalasta, rakentaa tekijän portfolioa, rakentaa taiteilijan brändiä sekä osallistua

⁸² Phelan 1993, 146–149.

taiteenalan kaanonin rakentamiseen. Dokumentointikeinoja on lukuisia. Tavallisimpia ovat valokuva, video ja kirjallinen kuvaus. Myös esityksessä käytettävien esineiden arkistot, performanssin jäänteet eli artefaktit, scoret eli esitysohjeet, piirroksot, kaaviot ja uudelleentulkinnat voivat toimia dokumentaationa. Parhaillaan eri puolilla maailmaa käydään keskusteluja performanssitaiteen ensimmäisen sukupolven taiteilijoiden omien arkistojen kohtaloista. Ne sisältävät korvaamattomia aineistoja taiteenlajin historiasta, mutta niiden varastointi ja arkistojen ylläpitäminen vaatii sekä tilaa että resursseja. Tunnetuin näistä laajoista arkistoista on performanssitaiteilija Boris Niezlonyn kokoama kansainvälinen *Die Schwarze Lade / the Black Kit*, joka sai pitkällisen etsintäprosessin päätteeksi pysyvän kodin vuonna 2024, kun se lahjoitettiin nykytaidetahtuma Documentan arkistoon Kasseliin, Saksaan⁸³. Toinen merkittävä hanke on *European Live Art Archive*, jossa on haastateltu erityisesti performanssitaiteen ensimmäisen sukupolven taiteilijoita heidän tarinoidensa tallentamiseksi tuleville sukupolville⁸⁴. Tulevaisuudessa arkistoa on tarkoitus täydentää haastattelemalla myös nuorempien tekijöitä.

Esittäessäni *Alphabet of Performance Art* -teosta eri puolilla maailmaa ymmärsin, kuinka oma performanssitaiteen asiantuntemukseni, niin koulutuksen kuin ammatillisen kokemuksen kautta hankittu, on vahvasti länsimainen. Tämä johtuu pitkälti siitä, että ennen Internetin aikakautta performanssitaiteen niin kutsuttuun kaanoniin päätyivät teokset, jotka olivat pohjoisamerikkalaisten tai länsieurooppalaisten taiteilijoiden valokuvien tai videon dokumentoituja performansseja. Sosiaalisen median myötä asetelma on muuttunut. Nykyään käsityksemme performanssin kentästä on onneksi monimuotoisempi ja laajentunut moneen suuntaan ja esittämisen tapoihin. Performanssitaiteilijat eri puolilta maailmaa jakavat teostensa valokuvia ja videoklippejä Facebookin ryhmissä ja omilla Instagram-tileillään. Myös livelähetysten tekeminen, joko suoraan kameralle tai osana livenä yleisölle esitettävää performanssia, on lisääntynyt. Tallenteiden paremmasta saatavuudesta on iso apu myös kansainvälisten festivaalien kuratoinnissa. Performanssia on mahdollista nähdä monessa muodossa ja tämä avartaa niin kentällä toimivien kuin myös satunnaisten

⁸³ [Die Schwarze Lade / the Black Kit](#)

⁸⁴ [European Live Art Archive](#)

katsojien käsitystä siitä, mitä performanssitaide voi olla. Performanssituntemuksen ei enää tarvitse rakentua vain länsimaisen kaanonin varaan.

Kun aloitin performanssien tekemisen nuorena taiteilijana 2000-luvun alussa, yleisössä tuntui olevan yhtä monta kameran linssiä kuin katsojaakin, sillä monella oli käsissään videokamera tai kevyt digipokkari. Pohdin tuolloin, mihin ihmeeseen kaikki nämä tallenteet päätyvät, kotialbumeihinko? Esiintyjän näkökulmasta jatkuva kuvaaminen oli häiritsevää, kun yleisö tuntui keskittyvän enemmän kuvaamiseen kuin teoksen kokemiseen. Tallentamisen vimmaa seurasi kuitenkin 2010-luvun taitteessa notkahdus, kunnes taas Instagram ja älypuhelimien ammattitasoiset kamerat toivat dokumentoinnin takaisin. Tässä välissä myös tallentamisen merkitys muuttui, eikä kuvien ottaminen enää ollut vain katoavan hetken pysäyttämistä, vaan siitä tuli yhä useammin todiste, ”minä olin täällä, minä näin, minä koin”. Samalla performanssin jälkielämä siirtyi kotitietokoneiden arkistoista sosiaalisen median puolijulkisille alustoille ja niiden nopeatempoiseen julkaisurytmiin. Nykyään dokumentaatio leviää lähes reaaliajassa ja heti teoksen päätyttyä on mahdollista todistaa esitystä yleisön näkökulmasta. Tämä ei kuitenkaan aina tee oikeutta teokselle, sillä kontekstistaan irrotettuna fragmentti saattaa esittää performanssin epäedullisessa valossa ja tämä voi turhauttaa taiteilijaa. Toisaalta nykyisin performanssitaide voi kohdata myös sattumalta sosiaalisen median virrassa, vaikka ei alaa aktiivisesti seuraisikaan. Performanssissa on yhä sitä *jotain*, katoavaisuutta, jonka tuntuu voivan ikuistaa ja säilöä vain tallentamalla sen kuviksi ja videoiksi.

Ikuisuuskysymys tuntuukin olevan, miten tallentamalla voisi tavoittaa sen, mikä tekee performanssista, tai ylipäänsä esityksestä, esityksen. Kokeillaan pientä, minuutin mittaista harjoitusta. Siirrä hetkeksi katseesi pois kirjasta tai tietokoneen näytöltä ja tarkkaile kokonaisvaltaisesti, kaikilla aisteillasi, tilaa ja tilannetta, jossa juuri nyt olet. Mitä näet, tunnet, koet, kuulet, haistat? Miltä sinusta tuntuu ruumiissasi? Jo tällaisen lyhyen hetken pohjalta voidaan kysyä, millaisin välinein olisi mahdollista tallentaa tämä kokemuksesi, se, mitä sinussa herää tässä hetkessä? Mitään täysin kokonaisvaltaista tallentamisen keinoa ei ole vielä keksitty. Tallenne on aina hyvin rajallinen, jonkun tekemien valintojen summa. Se voi koskaan tavoittaa katsojan tai teokseen osallistujan subjektiivista kokemusta. Tallenne on aina vajaa, viitteellinen ja tulkinnanvarainen.

Kuraattorille tallenteet ovat usein ensisijainen keino tutustua taiteilijan työhön, sillä on mahdotonta ja kestänytöntä matkustaa eri puolille maailmaa katsomaan jokaisen kiinnostavan taiteilijan esityksiä paikan päällä. Silti mikään tallenne ei kykene täysin välittämään esityksen nyansseja tai kokemusta katsojana tai kokijana olemisesta. Tämä kävi minulle erityisen selväksi toimiessani juryn jäsenenä valitsemassa teoksia kokoelmaan avoimen haun kautta ehdotetuista performanssivideoista, joita oli yli sata. Useiden tuntien katsomisen jälkeen huomasin havaitsevani jatkuvasti pieniä virheitä siellä täällä. Useimmat videoista olivat tuotannoltaan hyvin kevyitä, kun taiteilija oli asettanut kameran jalustalle ja esittänyt performanssinsa suoraan kameralle. Huomasin, että samat esitykselliset teot, jotka livetilanteessa olisin kokenut kiinnostavina ja joita olisin katsonut myötämielisesti, näyttäytyivät videolla armottoman kömpelöinä. Avainkysymys oli katsojan empatian puute. Jaetussa hetkessä se, että esiintyjä esimerkiksi kömpelösti nostaa jonkin esineen tai vahingossa pudottaa jotain – mitä myös itselleni tapahtuu omissa esityksissäni – herättää minussa performanssin katsojana myötäelämistä ja toivon esiintyjän onnistumista. Videolla tämä ei toimi lainkaan. Kömpelyys on vain kömpelyyttä ja indikoi epäammattimaisuutta. Juuri siksi esitystallenne on aina vain varjo alkuperäisestä teoksesta. Se ei voi tavoittaa jaetun tilan ja tilanteen kokemusta, sitä, mikä tekee performanssista elävän.

Erityisesti yleisöä osallistavien teosten kohdalla tallentamisen kysymys nousee myös eettiseksi kysymykseksi: onko oikein tallentaa, miten joku kokee performanssin? Häiritseekö video- tai valokuvakameran läsnäolo teoksen kokemista? New Performance Turku Biennalessa olemme ratkaisseet tilanteen intiimimpien, yhdelle tai muutamalle yleisön jäsenelle kerrallaan esitettyjen teosten kohdalla pyytämällä ennakkoon mukaan meille ennestään tutun henkilön, jonka kanssa olemme sopineet kuvaamisesta etukäteen. Laajemmalle yleisölle suunnattujen osallistavien teosten kohdalla kamera on usein toiminut ikään kuin yhtenä katsoja-kokijana yleisön joukossa. On kuitenkin hyväksyttävä, että tallenne on aina vain suppea näkökulma esityksestä. Mikäli näkökulmaa haluaisi laajentaa, tulisi rinnalle tuoda muita dokumentoimisen välineitä, kuten yleisön ja taiteilijan haastattelut, katsojien kirjoittamat kokemustekstit tai piirustukset, esityksen artefaktit ja muita jälkiä, jotka auttaisivat muodostamaan moniulotteisemman kuvan performanssista.

Se, kuinka laajasti kokemusta pyritään tallentamaan, vaikuttaa siihen, mikä dokumentointimenetelmä toimii parhaiten. Joskus yksi valokuva voi kertoa enemmän kuin tunnin mittainen videotallenne. Tähän lähestymistapaan päädyin performanssissani *Greetings From Places I Never Wanted To Visit*⁸⁵ (2023), jossa dokumentoin eri puolella Suomea toteuttamiani liputusseremonioita ottamalla jokaisesta tilanteesta vain yhden valokuvan. Postitin kuvat postikortteina tallinnalaiseen galleriaan, jossa ne lopulta muodostivat teoskokonaisuuden.⁸⁶ Mielenkiintoinen esimerkki performanssitaiteen suullisen perimätiedon tallentamisesta on esitystutkija Heike Romsin julkaisema *What's Welsh for Performance - An Oral History of Performance Art in Wales 1968–2008* (2008). Tutkimuksessa Roms keskusteli keskeisten taiteilijoiden kanssa, jotka olivat olleet rakentamassa walesilaista performanssitaiteen historiaa vuodesta 1968 alkaen. Kirjaan on koottu taiteilijoiden muistoja heidän performanssiteoksistaan sekä erilaisia aikalaistodistajien näkökulmia Walesista performanssin ja avantgardistisen taiteen paikkana. Näiden kertomusten kautta rakentuu monitasoinen kuva performanssitaiteen merkityksestä ja elinvoimaisuudesta alueella.⁸⁷

Vuonna 2009 tein teoksen *Alter Ego*⁸⁸, jossa elin kuukauden ajan alter egonani Elena Elakina irrottaen itseni täysin omasta elämästäni Leenana. Elenalla oli oma asunto, omat ihmissuhteensa, harrastuksensa ja kiinnostuksensa. Kuukauden aikana hän muotoutui omaksi yksilökseen. Yleisöllä oli mahdollisuus seurata häntä netissä Elenan asuntoon asennettujen valvontakameroiden välityksellä ja myös osallistua hänen elämäänsä joko keskustelemalla hänen kanssaan teoksen nettisivujen chatissa, Elenan Facebook-sivulla tai soittamalla hänelle Skypellä tai puhelimella. Joku yleisön jäsenistä myös kyläili ja jopa yöpyi Elenan kotona. Olimme sopineet valvontalaitteiston toimittaneen yhtiön kanssa, että he tallentaisivat neljällä kameralla kuvatun kuukauden mittaisen aineiston heidän omalle palvelimelleen ja kuukauden päätyttyä sopsisimme, miten saisin aineiston käyttööni. Olin jo ennalta kauhuissani siitä, mitä lopulta teen yhteensä noin 1900 tunnilla videomateriaalia. Pimeällä eli öisin kamerat eivät välittäneet kuvaa, joten sitä ei myöskään tallentunut. Ongelma ratkesi kannaltani kivuliaasti, mutta yllättävän helposti. Pari päivää teoksen päättymisen jälkeen valvontafirmasta

⁸⁵ Kela, Leena. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit*. Performanssi. 2023.

⁸⁶ Kela 2023. Kirjoitan teoksesta myöhemmin luvussa *Performanssisarja videolle –kohti ihmisen jälkeistä aikaa*.

⁸⁷ Roms 2008.

⁸⁸ Kela, Leena. *Alter Ego*. Performanssi. 2009.

soitettiin, että heidän palvelinjärjestelmänsä oli kaatunut ja minun materiaalini monen muun joukossa oli tuhoutunut. He olivat onnistuneet pelastamaan noin tunnin verran materiaalia koko kuukauden mittaisen performanssin sijaan. Minun ei siis tarvinnut ratkaista, mitä teen käyttötarpeeseeni nähden aivan liian suurella määrällä videoaineistoa. Toisaalta tämä menetys johti siihen, että Elenasta myöhemmin tehty, Aapo Korkeaojan ohjaama lyhytelokuvadokumentti muodosti teoksen ainoan dokumentaation muutaman valvontakameroista poimitun videostillin ja Teatterikorkeakoulun opinnäytetyöni kirjallisen osuuden lisäksi. Jälkikäteen voin kuitenkin todeta, että onnekseni tässä kävi näin, sillä Elena elää tarinoissa vahvempana kuin sadoissa tunneissa videomateriaalia.

Jokainen opinnäytteeni neljästä teoskokonaisuudesta – *Alphabet of Performance Art*, *One Year Demonstration*, *Rest of Us* ja *End of Days* – on sisällytetty tähän tutkimukseen dokumentaation muodossa. *Alphabet of Performance Art* ja *End of Days* ovat videolle kuvattuja performansseja, jotka on toteutettu ilman yleisöä ja leikattu videoteoksiksi, vaikka ne oli alun perin suunniteltu ja esitetty elävälle yleisölle. *One Year Demonstration* koostuu sosiaalisessa mediassa julkaistuista kuvista, joka on myöhemmin arkistoitu kuvakaappauksina *Research Catalogueen*. *Rest of Us* on videoperformanssien sarja, jota on esitetty videona näyttelyissä tai videonäytöksissä joko yksittäisinä teoksina tai kolmen videon kokonaisuutena. Tallentamisen ja tallenteen kysymykset muodostavatkin keskeisen teeman, joka läpäisee kaikkia tutkimukseni taiteellisia osioita.

Performanssitaiteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus

Alphabet of Performance Art -performanssin aakkoset A:sta Z:aan

”Esiintyjä seisoo tyhjässä tilassa ja pitää tomaattia oikeassa kädessään. Hän alkaa puristaa tomaattia. Tomaattimehua valuu hänen sormiensa läpi lattialle. Lopulta esiintyjä pudottaa puristetun tomaatin jäämät lattialle. Minkälainen oli puristettu, tomaattimehuksi ja tomaattimurskaksi muuttunut tomaatti? Sanotaan, että se oli

luumutomaatti. Luumutomaatti on erilainen kuin kirsikkatomaatti, mutta se on silti tomaatti.”⁸⁹

Performanssissa *Alphabet of Performance Art*⁹⁰ esiinnyn performanssitäiteelle tyypillisten esineiden ja materiaalien kanssa. Esiityksen rakenne etenee aakkosjärjestyksessä A:sta Z:aan. Idea performanssiin syntyi kyllästyttyäni hetkellisesti performanssitäiteeseen. Olin tehnyt johtopäätelmän, että performanssitäide oli täynnä kliseitä tai toisteisuutta. Kuinka monta performanssia olin nähnyt – ja itse tehnyt – kukkien, tikkaiden ja veden kanssa? Miksi joku taas levitti glitteriä kasvoilleen tai kaatoi hunajaa paljaalle iholleen? Turhautuneena kynniseen performanssikatsojaan, joksi olin muuttunut, päätin tutkia performanssitaidetta kielenä. Aivan kuten pitkäaikaisessa parisuhteessa, minun oli rakastuttava uudelleen.⁹¹



Kuva 3: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Milk. Kuvaaja: Aleks Slot.

⁸⁹ Wagner-Feigl-Forschung/Research 2006, 58. Suomentos kirjoittajan.

⁹⁰ Kela, Leena. *Alphabet of Performance Art*. Performanssi. 2015–2017.

⁹¹ Olen käsitellyt *Alphabet of Performance Art* -teosta ja performanssin kielen kysymystä aiemmin artikkelissani *The ABC of Performance Art - Or How Not to Get Lost in Translation?* (2022), joka on julkaistu teoksessa *Performance Art in Practise. Pedagogical Approaches*. Tämä teksti pohjaa osittain kyseisessä artikkelissa esittämiini näkökulmiin. Kela 2022.

Minulle performanssin kieli tarkoittaa ei-verbaalista ja ei-kirjoitettua ilmaisua, kieltä, joka rakentuu ruumiillisuuden, materiaalien, tilan ja ajallisuuden vuoropuhelussa. Se on vuorovaikutusta materian, keston ja toimijuuden välillä: tapahtumallista, aistimellista ja usein verbaalista kommunikaatiota välttelevää tai sitä rajatusti hyödyntävää ilmaisua. Performanssissa merkitykset syntyvät toiminnoista, eleistä, esineiden ja materiaalien aktivoinnista sekä inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välisistä suhteista. Esitystutkija Diana Taylor on todennut, että performanssi ja esitys toteutuvat ruumiillisina tiedontuotannon muotoina, jotka ylittävät kirjoitettuun ja puhuttuun kieleen perustuvan ilmaisun. Performanssi ei ainoastaan esitä jotakin, vaan kantaa, tuottaa ja siirtää tietoa ruumiin, liikkeen ja toiminnan kautta. Taylorille tämä on tietoa, joka ei välttämättä muutu sanoiksi tai kirjoitukseksi, mutta on silti merkityksellistä ja jaettavissa. Esitykset voivat säilyttää ja siirtää kulttuurista muistia, affekteja ja kokemuksia tavoilla, jotka eivät perustu tekstuaaliseen tallentamiseen. Performanssi on elävä, dynaaminen ja osallistava tietämisen muoto.⁹² Vaikka käytän tutkimuksessani kielen käsitettä jäsentämään performanssitaiteen olemusta, en väitä, että performanssi olisi redusoitavissa pelkästään kieleksi. Kielen käsite toimii minulle luovana ja analyyttisenä työkaluna, jonka avulla yritän ymmärtää performanssin olemusta ja sen kykyä ei-verbaaliseen kommunikaatioon. Minulle performanssi kielenä tarjoaa mahdollisuuden käsitellä aiheita ja ajattelun liikeyksiköitä, joille ei välttämättä vielä ole olemassa sanoja.

Teoksessa *Alphabet of Performance Art* pyrin laatimaan performanssitaiteen aakkoset ja perussanaston. Esitykseen valitut esineet ja materiaalit tuottavat merkityksiä yhdessä toimintojen kanssa. Performanssissa jokaista aakkosten kirjainta vastaa esine tai materiaali ja näille kirjoitettu score eli performanssin toimintaohje. Vaikka pyrkimykseni luoda perussanasto saattaa vaikuttaa mahdottomalta tehtävältä, on se myös leikkimielinen yritys hahmottaa performanssitaiteen kielen ja merkityksenmuodostuksen näkökulmasta. Vuonna 1975 taiteilija Martha Rosler loi videoperformanssin *Semiotics of the Kitchen*, jossa hän esiintyi keittiössä ja esitteli keittiövälineitä aakkosjärjestyksessä.⁹³ Hän sanoi jokaisen keittiövälineen kohdalla sen nimen ja esitti välineen käytön

⁹² Taylor 2010, 256–261.

⁹³ Rosler, Martha. *Semiotics in the Kitchen*. Performanssi videolle. 1975.

pantomiimimaisesti demonstroiden. Hän muunsi arkisilla kodin esineillä tehtävät toiminnot aggressiivisiksi eleiksi ja viittasi niillä väkivaltaan, tukahdutettuun raivoon ja turhautumiseen, jota naiselle asetettu perinteinen roolimalli tuottaa.⁹⁴ Performanssien *Alphabet of Performance Art* ja *Semiotics of the Kitchen* rakenteissa on yhtäläisyyksiä, mutta niiden päämäärät eroavat toisistaan. Roslerin teos ei myöskään toiminut innoittajana *Alphabet of Performance Art* -teokselle, sillä en ollut nähnyt sitä ennen kuin joku vinkkasi minulle asiasta aakkosteoksen esittämisen jälkeen.

Roslerille performanssi oli keino haastaa naisiin kohdistuvia sosiaalisia odotuksia, erityisesti ruoanlaiton kontekstissa, sekä tutkia näitä odotuksia määrittävää kieltä. Minun lähtökohtani oli erilainen: päätin tarkastella performanssitaidetta kielenä, ja jo tämä valinta itsessään oli performatiivinen teko. Se synnytti taiteellisen työn metodin ja johti uusien performanssiteosten luomiseen, kuten Prologissa esitellyn teokseen *Temptation of Destruction* ja myöhemmin Epilogissa käsiteltävään teokseen *End of Days*. Teoksessa käytävä vuoropuhelu valitsemieni esineiden, materiaalien ja fyysisten toimintojen välillä pohjaa vuosien varrella näkemiini ja tekemiini performanssiesityksiin. Muistelin esityksiä, joissa performanssitaiteilijat ovat käyttäneet esimerkiksi ketsuppia tai maitoa ja aloin leikkiä näillä esineillä ja materiaaleilla, kunnes löysin tapani käyttää niitä esityksessäni. Saatan viitata johonkin yksittäiseen performanssiin tai toimintani jonkin esineen tai materiaalin kanssa saattaa kummuta omasta performanssitaiteen sanastostani eli esineistä ja materiaaleista, joista on muodostunut minulle tuttuja ja merkityksellisiä toistuvan käytön myötä. Näiden perusesineiden ja -materiaalien ydin piilee juuri niiden arkisuudessa. Ne ovat osa jokapäiväistä elämää, mutta performanssissa niitä manipuloidaan ja ladataan uusilla merkityksillä. Performanssin ytimessä onkin usein juuri tämä arkisen materiaalin ja toiston kautta syntyvä muuntuminen. Esitys toimii paikkana, jossa materia ja toiminta luovat yhdessä uusia merkityksiä ja jossa tarkastelun kohteena eivät ole vain esineet, vaan myös ihminen itse materiaalisena ruumiina tässä materiaalisessa maailmassa.

Loin aakkoset englannin kielellä, koska teos oli alun perin suunniteltu kiertue-esitykseksi. Tarvittaessa olen sisällyttänyt esitykseen myös suomen-, ruotsin-, ranskan- ja tanskankieliset käännökset. Halusin

⁹⁴ Ks. myös Porkola 2019.

esittää performanssia ja siihen pohjautuvaa videoteosta erilaisissa konteksteissa ja kulttuureissa⁹⁵. Ajattelen, että performanssin kokemus syvenee toistuvien esityskertojen myötä. Esityksiä tekemällä voin tarkastella ja analysoida niiden saamaa vastaanottoa ja erilaisia tulkintoja, joita se herättää eri yleisöissä. Kaikki performanssitaiteilijat eivät kuitenkaan toista teoksiaan, vaan heille jokainen performanssi on uniikki ja ainutkertainen tapahtuma. Toisto saattaa heidän näkökulmastaan heikentää teoksen läsnäoloa ja jännitettä, jolloin performanssi lakkaa olemasta hetkessä ja tilanteessa syntyvää taidetta.

Alphabet of Performance Art on taiteellisen tutkimukseni ensimmäinen esitarkastettu osio vuonna 2017. Se koostui Hurraa! –lasten ja nuorten festivaalilla ja Hangö Teatertäffen -tapahtumassa esitetyistä live-performansseista sekä performanssin pohjalta toteutetusta videoteoksesta. Performanssia ei alun perin suunniteltu lapsiyleisölle, mutta esittäessäni sitä eri konteksteissa huomasin lasten reagoivan herkästi sen absurdeihin elementteihin. Tämä sai minut pohtimaan, että performanssitaide voisi toimia lapsille positiivisen radikaalina taidemuotona, keinona vinksauttaa omaa arki ajattelua luovempaan suuntaan ja antaa luvan tehdä ja nähdä toisin. Performanssin pohjalta luotu videoteos ei ole sen dokumentaatio, vaan oma itsenäinen teos, joka noudattelee performanssin ideaa ja rakennetta. Se on tehty varta vasten kameralle, eikä kuvaustilanteessa ollut paikalla yleisöä. Videon kuvaajana ja leikkaajana toimi Christopher Hewitt (Liveartwork). Performanssista tehty videoteos on se lopullinen muoto, jossa teos jää osaksi tutkimustani Research Cataloguessa.

Alphabet of Performance Art alkaa tilanteen mukaan joko niin, että minä saavun esitystilaan yleisön jo odottaessa paikallaan, tai yleisö saapuu tilaan, jossa minä olen jo valmiina odottamassa. Aloitus

⁹⁵ Olen esittänyt performanssia seuraavissa paikoissa:

2015 Tehdas Teatteri, Turku (ensiesitys)

2015 Meinblau-galleria ja Theaterdiscounter, Berliini, Saksa.

2016 Te Uru Waitakere Contemporary Art Gallery, Auckland, Uusi-Seelanti

2016 RAVY Biennale, Yaounde, Kamerun

2016 MOPE –festivaali, Vaasa

2016 Live Art for Kids –festivaali, Ålborg, Tanska

2017 Hurraa! -festivaali Mad House, Annantalo ja Vuotalo, Helsinki

2017 Hangö Teaterträffen, Hanko

2017 Yorkshire Dance, Leeds, Iso-Britannia.

Performanssin kesto on 45 min.

Performanssista tehtyä videoteosta on esitetty Suomen lisäksi mm. Australiassa ja Brasiliassa ja sitä käytetään yhä performanssitaiteen opetuksessa eri maissa mm. Kanadassa ja Yhdysvalloissa. Videoteoksen kesto on 26 min 26 s.

vaihtelee esityskontekstin mukaan. Tilassa on suuri valkoinen pöytä, jonka päällä ja alla on kokoelma erilaisia esineitä ja materiaaleja. Lisäksi pöydän takana on iso valkokangas, jossa lukee teoksen nimi. Usein aloitan kertomalla – erityisesti, jos tiedän yleisössä olevan kollegoita – että teos sai alkunsa hetkestä, jolloin huomasin kyllästyneeni performanssitaiteeseen ja sen toistuviin kliseisiin. Samalla korostan teoksen olevan rakkaudenosoitus tälle taiteenlajille, tehty vilpittömästi ja kunnioituksella. Sitten aloitan. Siirryn tietokoneelle ja vaihdan ensimmäiseen diaan, jossa lukee *A apple*. Menen pöydän luo, poimin siitä omenan ja esitän kyseiseen sanaan liittyvän toiminnon. Performanssi etenee kirjain kerrallaan. Jokaista kirjainta vastaa sana, esine ja siihen liittyvä toiminto. Muutaman kirjaimen kohdalla, kuten sanojen *Y yell* ja *Q queer*, kirjainta vastaavat sanat ovat toimintoja ja teemoja, mutta nekin toteutetaan esineillä tai materiaaleilla, kuten suuresta valkoisesta pahvista tehdyllä megafonilla tai sateenkaarihatulla. Lopulta saavun viimeiseen kirjaimeseen Z, teen siihen liittyvän toiminnon, ja performanssi päättyy. Teoksen kokonaiskesto on noin 45 minuuttia.

Seuraavaksi esittelen *Alphabet of Performance Art* -teosta varten luomani performanssitaiteen aakkoset. Jokaisen kirjaimen kohdalla mainitsen esimerkkejä performanssiteoksista, joissa kyseisellä kirjaimella alkavaa esinettä tai materiaalia on käytetty. Koska tarkastelen performanssitaiteelle tyypillisiä esineitä ja materiaaleja, ovat taiteilijat saattaneet käyttää listaamissani teoksissa useitakin aakkosten esittelemiä vaihtoehtoja. Mainitsen myös jokaiselle kirjaimelle vaihtoehtoisia, performanssitaiteelle tyypillisiä esineitä ja materiaaleja. Näillä haluan osoittaa, että aakkosiin päättäneiden esineiden ja materiaalien taustalla on sekä henkilökohtainen suhteeni niihin, sillä olen käyttänyt monia niistä omissa teoksissani, että esityksen kokonaisdramaturgia. Teos rakentuu kirjain kirjaimelta siten, että materiaalit kerrostuvat ja kommentoivat toinen toisiaan muodostaen lopulta kokonaisuuden, jossa minä esiintyjänä olen yksi tilan toimijoista yhdessä muun muassa pölynimurin, tikkaiden ja köyden kanssa.

Monet teoksessani esiintyvät esineet ja materiaalit löytyvät myös Fluxus-taiteilijoiden tapahtumapartituureista, joihin kirjoittamani score eli performanssin toimintaohje myös viittaa⁹⁶.

⁹⁶ Fluxus käsitellään tarkemmin performanssin lajityyppejä esittelevän alaluvun *Osallisuus* kohdassa *Tapahtumapartituuri*. Ks. myös Friedman, Smith & Sawchyn 2002.

Tapahtumapartituuri toimii välineenä idean muotoilemiseksi performanssiksi: se voi olla joko runomuotoinen käsikirjoitus, konkreettinen luettelo toiminnoista, kuten *Alphabet of Performance Art* -teoksessa tai tehtävä, joka vaikuttaa aluksi mahdottomalta, mutta jonka esiintyjä pyrkii toteuttamaan parhaansa mukaan. Partituuri voi myös olla osallistumiskutsu, jonka yleisö tulkitsee ja toteuttaa yhdessä.

Seuraavaksi käyn läpi teoksen *Alphabet of Performance Art* aakkoset A:sta Z:aan. Jokaisen kirjaimen kohdalla esittelen ensin valitun esineen, materiaalin tai teeman sekä toimintaa ohjaavan scoren. Tämän jälkeen kuvailen esityksessä käytetyn esineen tai materiaalin taustaa ja sen merkityksiä, sekä sen, miten käytin sitä performanssissa ja miten tulkitsin scoren. Lopuksi esittelen esimerkkejä muiden taiteilijoiden teoksista, joissa on käytetty samaa esinettä tai materiaalia, ja listaan vaihtoehtoisia esineitä ja materiaaleja kyseiselle kirjaimelle. Aakkosiin päätyneiden esineiden ja materiaalien valintaa ohjasivat useat tekijät: niiden toistuva esiintyminen näkemissäni performansseissa, käytännölliset rajat (jokaiselle kirjaimelle tuli löytää performanssitaiteelle tyypillistä esinettä tai materiaalia kuvaava sana), sekä esityksen sisäinen dramaturgia eli se, miten toiminnot suhteutuivat toisiinsa ja rakensivat teoksen rytmiä, jatkumoa ja dynamiikkaa. Kyseessä onkin minun näkemykseni performanssitaiteen aakkosista ja luomalla nämä aakkoset osallistun osaltani myös performanssitaiteen kaanonin rakentamiseen ja vahvistamiseen. Toinen taiteilija olisi epäilemättä valinnut toisin ja rakentanut eri sanaston.

A – Apple (omena)

Alkuräjähdytys.

Aloita.

Omenaan kiteytyy useita alkuja ja myös englanninkielisissä aapisissa A on useimmiten *apple*. Omena pitää sisällään symboliikkaa raamatullisesta syntiinlankeemuksesta hedelmällisyyteen, viisauteen ja painovoimaan. En edes harkinnut toista A-kirjaimella alkavaa esinettä tai materiaalia *Alphabet of Performance Art* -performanssin avaajaksi. Listasin kylläkin erilaisia toimintoja, joita voisin mahdollisesti tehdä omenan kanssa, mutta lopulta päätin vain haukata siitä. Performanssin ensi-illassa Tehdas Teatterissa Turussa olin illan ohjelman viivästymisen takia sen verran ylivirittyneessä

mielentilassa, että esitykseni alkaessa päätin paiskata omenan lattiaan vapauttaakseni energiaa ja käynnistääkseni performanssin samalla voimalla, jota tunsin omassa ruumiissani.

Omenat ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Marta Bosowska (Puola): *Hollow*. 2017.⁹⁷

Nieves Correa (Espanja): *Las Otros: Videres*. 2018.⁹⁸

Carolee Schneeman (Yhdysvallat): *Americana I Ching Apple Pie*. 2007.⁹⁹

Leena Kela: *Goldilocks Peep Show*, 2007–2008, 2015.¹⁰⁰

Muita A-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
alarm clock (herätyskello)

B – Balloon (ilmapallo)

*Luo molekyylien liikettä käyttämällä
useita mustia ilmapalloja,
narua, jolla ilmapallot sidotaan yhteen
ja pölynimuria.*

Ilmapalloja käytetään performansseissa puhallettuina, vedellä tai jollain muulla materiaalilla täytettyinä sekä itseään ilmassa kannattelevina heliumpalloina. Ilmapalloilla voi luoda esimerkiksi hahmoja, kuten Roi Vaaran *Balloon Man*, joka on mustien ilmapallojen ympäröimä julkisessa tilassa liikkuva elävä veistos. Esiintyjästä ovat näkyvillä vain mustat housut ja kengät, kun muu osa ruumiista on ilmapallojen peitossa. Esityksen lopussa esiintyjä irrottaa ilmapallot yksi kerrallaan ja ne lennähtävät taivaalle. Lopulta jäljelle jää ihminen. Olen itsekin käyttänyt ilmapalloja, pieniä, keskikokoisia sekä jopa suuria sääpalloja, performansseissani vuosien ajan. Kerran olin ostanut kotiimme paketillisen mustia ilmapalloja, puhaltanut ne täyteen ja niputtanut yhteen kevyellä narulla. Ilmapallokimppu lojui olohuoneen nurkassa, kun olin imuroimassa. Tuolloin 4-vuotias lapseni saapui

⁹⁷ Bosowska, Marta. *Hollow*. Performanssi. 2017.

⁹⁸ Correa, Nieves. *Las Otros: Videres*. Performanssi 2018.

⁹⁹ Schneeman, Carolee. *Americana I Ching Apple Pie*. Performanssi. 2007.

¹⁰⁰ Kela, Leena. *Goldilocks Peep Show*. Performanssi. 2007–2008. Ks. myös Kela 2009, 44–48.

huoneeseen ja asetti ilmapallonipun pölynimurin päälle. Hän päästi irti palloista ja ne jäivät kuin itsestään ilmaan leijumaan ja kieppumaan. Katselin näkyä ihastuneena ja totesin, että hän oli tehnyt performanssin ja sain luvan käyttää ideaa esityksessäni. *Alphabet of Performance Art* -teoksessa käynnistin pölynimurin ja asetin narulla toisiinsa kiinnitetyt mustat ilmapallot imurin ilmanpoistoaukon päälle. Pallot jäivät kieppumaan ilmavirrassa.

Ilmapallot ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Roi Vaara: *Balloon Man*. 2007.¹⁰¹

Alastair MacLennan (Pohjois-Irlanti): *Ink Ash*. 2010.¹⁰²

Fausto Gracia (Meksiko): *Una mirada al cielo*. 2013.¹⁰³

Leena Kela: *Lähtö / Departure*. 2011–2013.¹⁰⁴

Leena Kela: *Bad Really Really Bad*. 2012–2014.¹⁰⁵

Muita B-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

banana (banaani), beetroot (punajuuri), blood (veri), bowl (kulho), branch (oksa), bread (leipä), broom (luuta)

¹⁰¹ Vaara, Roi. *Balloon Man*. Performanssi. 2007.

¹⁰² MacLennan, Alastair. *Ink Ash*. Performanssi. 2010.

¹⁰³ Gracia, Fausto. *Una mirada al cielo*. Performanssi. 2013.

¹⁰⁴ Kela, Leena. *Lähtö / Departure*. Performanssi. 2011–2013.

¹⁰⁵ Kela, Leena. *Bad Really Really Bad*. Performanssi. 2012–2014.



Kuva 4: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art. Balloons*. Kuvaaja: Christopher Hewitt.

C – Cardboard (pahvi)

Vastusta vallitsevaa tilannetta.

Pahvi on performanssiteen perusmateriaalia, sillä se on helposti saatavilla olevaa kierrätysmateriaalia, josta on mahdollista rakentaa niin asuja kuin tiloja. La Ribotin teoksessa *Laughing Hole* koko esitystila oli satojen pahvikylttien peitossa. Esiintyjät siirtelivät, kantoivat ja kannattelivat kylttejä, jotka sisälsivät poliittisia ja poeettisia iskulauseita. Minulle pahvi ei esitystä rakentaessani ollut tutuimpia performanssimateriaaleja, mutta olen käyttänyt sitä myöhemmissä teoksissani, kuten mm. teoksessa *One Year Demonstration*. Pahvi valikoitui performanssiin mukaan kylttien muodossa viitaten erityisesti mielenosoituskylttien estetiikkaan. Kirjaimen C kohdalla esityksessä käynnissä oleva tilanne oli äänekäs ja levoton: pölynimuri huusi lujaa ja ilmapallot

kieppuivat ilmassa. Halusin kommentoida tätä itseironisesti ja kirjoitin mustalla hiilellä pahvinpaloille englanniksi sanat THIS, IS, TOO, LOUD (tämä, on, liian, äänekkästä). Tämän jälkeen täytin yhden ilmapallon lisää, pienensin imurin tehoja, tuuppasin ilmapallokimpun pois ilmavirran päältä ja korvasin ne yhdellä pallolla. Tunnelma tilassa hiljeni ja seestyi.

Pahvi on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

La Ribot (Espanja): *Laughing Hole*. 2006.¹⁰⁶

Mark Harvey (Uusi-Seelanti): *I'm a wee bit stumped*. 2011.¹⁰⁷

Valie Export (Itävalta): *Touch Cinema*. 1968.¹⁰⁸

Muita C-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitäiteilijät käyttävät:

cake (kakku), candle (kynttilä), chocolate (suklaa), coal (hiili), coffee machine (kahvinkeitin), cream (kerma)

D – Dirt (multa)

Valmistele odotusten kasvualusta.

Kirjain D haastoi minua, sillä mietin, mihin suuntaan jatkaisin ilmapalloista ja mikä esine tai materiaali voisi edustaa D-kirjainta. Tiesin, että performanssin aakkosissa tulisi olla multaa ja sijoitinkin sen ensin muotoon S = soil, mutta sitten muistin, että myös dirt tarkoittaa maata ja multaa. Esityksessä nostin 40 litran multasäkin esiin pöydän alta. Leikkasin säkin auki ja kaadoin mullan lattialle kasaksi. En tehnyt kasalle mitään, vaan jätin sen vain paikoilleen. Kun vielä kosteaa multaa tuodaan esitystilaan, sen maanläheinen, syvä tuoksu täyttää koko tilan ja jää leijumaan sinne pitkäksi aikaa. Florian Feigl käytti vastaavaa keskelle esitystilaa kaadettua multakasaa teossarjassaan *300*. Performanssissaan hän siirtää multakasaa työntämällä sitä pitkin näyttämön lattiaa samalla ikään kuin siitä huolta pitäen.

Multa on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

¹⁰⁶ Ribot, La. *Laughing Hole*. Esitystaide. 2006.

¹⁰⁷ Harvey, Mark. *I'm a wee bit stumped*. Performanssi. 2011.

¹⁰⁸ Export, Valie. *Touch Cinema*. Performanssi. 1968.

Florian Feigl (Saksa): *300*. 2014.¹⁰⁹

Tero Nauha: *Life in Bytom*. 2013.¹¹⁰

Va-Bene Elikem Fiatsi (Ghana): useita teoksia, mm. *Grey-healings-grey-bodies*. 2021.¹¹¹

Christian Cruz (Yhdysvallat): *They Tried to Bury Us Proverb*. 2021.¹¹²

Muita D-alkuisia materiaaleja, esineitä tai aiheita, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
darkness (pimeys), dress (mekko)

E – Egg (kananmuna)

Riko kananmuna.

Suhtaudun kriittisesti ruokaan performanssien materiaalina, varsinkin eläinperäiseen. Vaikka ruokaa on pitkään käytetty performanssien raaka-aineina, sen eettisyyttä ja ruokahävikkiä on alettu kyseenalaistaa vasta viime vuosina. Silti monet taiteilijat käyttävät edelleen lihaa, sydämiä ja verta teostensa materiaalina. Itselleni tällaisten performanssien katsominen on vaikeaa, jopa vastenmielistä. Valitsin aakkosiin kananmunan ja muistelin erityisesti Hiroko Tchutchimoton performanssia *Simulation of Mother Earth* (2011). Teoksessa taiteilija rikkoi kymmeniä raakoja kananmunia Tehdas Teatterin karkealle betonilattialle, ja toisena tapahtuman kuraattoreista minulla oli vastuu siivota jäljet. Hinkatessani kananmunaliejua lattiasta mieleeni palasi muita vastaavia performansseja, joissa taiteilija oli roiskinut tilan täyteen esimerkiksi verta. Yksi tällainen esitys oli Andree Stittin (Iso-Britannia) performanssi *Stranded* (1999). Turun Taideakatemiassa esitetyssä performanssissa taiteilija roiski lavalta yleisöön kymmeniä litroja sianverta ja sitä lensi myös katsojien kasvoille. Verisotkun siivoaminen jäi performanssitaiteen opiskelijoiden tehtäväksi, onhan esityksen jälkien siivoaminen osa performanssin rakennetta heti aplodien jälkeen.

¹⁰⁹ Feigl, Florian. *300*. Performanssi. 2014.

¹¹⁰ Nauha, Tero. *Life in Bytom*. Performanssi. 2013.

¹¹¹ Fiatsi, Va-Bene Elikem. *Grey-healings-grey-bodies*. Performanssi. 2021.

¹¹² Cruz, Christian. *They Tried to Bury Us Proverb*. Performanssi. 2021.

Performanssissa poimin pöydältä kananmunan käteeni ja kannattelin sitä kädelläni kasvojeni edessä. Seisoin paikallani, tuijottaen kananmunaa noin minuutin ajan. Yhtäkkiä iskin sen otsaani. Ajattelin, että osa yleisöstä saattaisi olettaa kananmunan olevan raaka ja valuvan pitkin kasvojeni, mutta se oli kuitenkin keitetty ja pysyi kiinteänä. Kuorin kananmunan multakasan päällä niin, että kuorenpalat sekoittuivat multa. Lopulta työnsin kananmunan kokonaisena suuhuni ja aloin pureskella. Kun olin nielaissut kaiken, avasin suuni, paljastaen yleisölle sen olevan tyhjä.

Kananmunat ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Hiroko Tchutchimoto (Japani / Ruotsi): *Simulation of Mother Earth*. 2011.¹¹³

Abraham Poincheval (Ranska): *Egg*. 2017.¹¹⁴

Bartolome Ferrando (Espanja): *Cifras*. 2002.¹¹⁵

Muita E-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

earplugs (korvatulpat), electric kettle (vedenkeitin), emergency blanket (avaruuspeitto), eye mask (silmälappu / unimaski)

F – Flowers (kukat)

Ravista

istuta

puraise

niele.

Kukat ovat yleinen aihe maalaustaiteen historiassa, mutta myös performanssitaiteessa erityisesti ruusut ovat suosittua materiaalia. Kukat edustavat muun muassa kauneutta, rakkautta ja kuihtumista. Valitsin kukiksi neilikat, sillä ne eivät ole syötyinä myrkyllisiä, vaikkakin kasvatettujen neilikoiden kasvintorjunta-aineet ja hyönteismyrkyt tekevät niistä käytännössä syömäkelvottomia. Performanssissa pidin neilikkakimppua käsissäni ja aloin pikkuhiljaa ravistella sitä. Vähitellen lisäsin

¹¹³ Tchutchimoto, Hiroko. *Simulation of Mother Earth*. Performanssi. 2011. Kirjoittajan muistiinpanot ja Korkeaoja 2013, 80.

¹¹⁴ Poincheval, Abraham. *Egg*. Performanssi. 2017.

¹¹⁵ Ferrando, Bartolome. *Cifras*. Performanssi. 2002.

voimaa niin, että kukat alkoivat irtoilla varsistaan. Voimakas kukkien ravistaminen vaikutti myös omaan ruumiiseeni ja liikuimme yhteisessä rytmissä. Jatkoin, kunnes varsissa oli kiinni enää yksi kukka. Istutin varret multaan, laskeuduin polvilleni ja haukkasin kukan suuhuni. Pureskelin sen ja nielaisin. Jätin kukkien varret multakasaan.

Kukat ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Elvira Santamaria (Meksiko): useita teoksia, mm. *48.480 blancos y uno rojo*. 2007.¹¹⁶

Alejandra Herrera Silva (Chile / Yhdysvallat): useita teoksia, mm. *O'er the land of the free and the home of the brave*. 2011.¹¹⁷

Raeda Saadeh (Palestiina): *Love..., no love...* 2018.¹¹⁸

Leena Kela: *Ghosts Among Us / Sweden*. 2024.¹¹⁹

Muita F-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
fan (tuuletin), fabric (kangas), feather (sulka), fish (kala), flag (lippu), flour (jauho)

G – Glitter (glitter)

*Piristä päiväsi
korvaamalla kasvovoiteesi
kultaisella glitterillä.*

Kasvojen, jonkin muun ruumiinosan tai koko alastoman ruumiin peittäminen maalilla viittaa kehotaiteen perinteeseen sekä varhaisiin performansseihin, joissa muun muassa Yves Klein (Ranska) käytti alastomia maalattuja naisruumiita siveltiminään maalatessaan *Anthropometries* -sarjan¹²⁰ (1960) teoksia. Valitsin kullanvärisen glitterin, sillä pidin sen kimalteisuudesta. Sekoitin glitterjauheen kasvorasvaan ja levitin sen kasvojeni alueelle. Teko viittaa kaunistautumisen eleeseen, mutta myös

¹¹⁶ Santamaria, Elvira. *48.480 blancos y uno rojo*. Performanssi. 2007.

¹¹⁷ Herrera Silva, Alejandra. *O'er the land of the free and the home of the brave*. Performanssi. 2011.

¹¹⁸ Saadeh, Raeda. *Love..., no love...*. Performanssi. 2018.

¹¹⁹ Kela, Leena. *Ghosts Among Us / Sweden*. Performanssi. 2024.

¹²⁰ Klein, Yves. *Anthropometries*. Performanssi. 1960.

Joseph Beyusin (Saksa) teokseen *How to Explain Pictures to a Dead Hare*¹²¹ (1965), jossa hänen kasvonsa on peitetty lehtikullalla.

Glitter on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

BBB Johannes Deimling (Saksa): *A rolling stone gathers no moss*. 2013.¹²²

Kira O'Reilly (Iso-Britannia / Suomi): *Untitled (Slick Glittery)*. 2014.¹²³

Pilvi Porkola: *As if – Open Series # 1-10*. 2006–2008.¹²⁴

Muita G-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
gaffer tape (roudarinteippi), glass (lasi), gloves (hansikkaat), glue (liima)

H – Honey (hunaja)

*Peitä osa
vartalostasi
nestemäisellä hunajalla.
Aisti tahmeus.
Muutu karpäpaperiksi.*

Hunajan valuttaminen iholle on teko, jonka tein ensimmäisen kerran Turun Taideakatemian lopputyössäni vuonna 2003. Teoksessa *Goldilocks* uudelleen tulkitsin Kultakutri ja kolme karhua - sadun kääntäen valta-asetelman niin, että Kultakutri sai rangaistuksen murtautuessaan karhujen kotiin ja tuli karhujen alistamaksi. Hunaja viittaa karhujen rakastamaan herkkuun, mutta pitkin reittä ja säärtä valuessaan se muistuttaa myös pissaaamista. Karen Finlay vei hunajan valuttamisen iholleen vielä pidemmälle teoksessaan *Shut up and Love Me* (2004), jossa hän kaataa alastoman ruumiinsa päälle kanistereittain hunajaa. Performanssissa valutin hunajaa molempien jalkojeni säärille, jonka

¹²¹ Beyus, Joseph. *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Performanssi. 1965.

¹²² Deimling, BBB Johannes. *A rolling stone gathers no moss*. Performanssi. 2013.

¹²³ O'Reilly, Kira. *Untitled (Slick Glittery)*. Performanssi. 2014.

¹²⁴ Porkola, Pilvi. *As if – Open Series # 1–10*. Performanssi. 2006–2008.

jälkeen siirryin multakasan luo ja kauhoin multaa niiden päälle. Multa tarttui hunajaan ja sai jalkani näyttämään kauempaa katsottuna hyvin karvaisilta.

Hunaja on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Karen Finlay (Yhdysvallat): *Shut up and Love Me*. 2004.¹²⁵

Marina Abramović (Serbia / Yhdysvallat): *Lips of Thomas*. 1975.¹²⁶

Parsa Kameshskosh (Iran / Suomi): *Honey on Table*. 2022.¹²⁷

Leena Kela: useita performansseja sarjassa *Goldilocks*. 2003–2013.¹²⁸

Muita H-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

hair (karva), hammer (vasara), houseplant (huonekasvi)

I – Ice (jää)

*Luo noidanpata
pussillisella kuivajäätä
ja kulhollisella vettä.
Anna sen pulputtaa.*

Jään sulaminen voi toimia performanssissa ajankulun mittarina. Jään käsittely synnyttää reaktioita esiintyjän ruumiissa ja tarjoaa keinon koetella omia rajojaan ja kestävyyttään. Ilmastokriisin ajassa jää ja sen sulaminen näyttäytyvät vertauskuvana ikijään sulamiselle ja merenpintojen nousulle. Valitsin performanssiin kuivajään, joka ei ole jäätynyttä vettä, vaan nestemäisestä hiilidioksidista valmistettuja äärimmäisen kylmiä jäärakeita. Sitä ei voi käsitellä paljain käsin ilman suojahansikkaita. Toisin kuin tavallinen jää, kuivajää ei sulaessaan muutu vedeksi vaan höyrystyy suoraan kaasuksi. Kun sitä sekoitetaan lämpimään veteen, syntyy raskaana alas laskeutuvaa savua ja pulputtavaa ääntä, joka luo

¹²⁵ Finlay, Karen. *Shut up and Love Me*. Performanssi. 2004.

¹²⁶ Abramović, Marina. *Lips of Thomas*. Performanssi. 1975.

¹²⁷ Kameshskosh, Parsa. *Honey on Table*. Performanssi. 2022.

¹²⁸ Kela, Leena. *Goldilocks*. Performanssisarja. 2003–2013.

tilaan erityisen äänimaiseman. Performanssissa kauhoin styroksilaatikosta kuivajäätä vedellä täytettyyn läpinäkyvään lasikulhoon ja jäin hetkeksi tarkkailemaan tilannetta.

Jää on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Francis Alÿs (Meksiko): *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. 1997.¹²⁹

Stein Henningsen (Huippuvuoret, Norja): useita performansseja, mm. *Meltdown*. 2009.¹³⁰

Marilyn Arsem (Yhdysvallat): *Oceans Rising*. 2008.¹³¹

Leena Kela: *Chaos*. 2005–2006.¹³²

Muita I-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

ink (muste), iPhone

J – Joke (vitsi)

*Kerro vitsi
performanssitaiteilijoista
vaihtamassa hehkulamppua.*

Halusin tuoda performanssitaiteen ikonin ja supertähden Marina Abramovićin mukaan teokseen ironisella otteella. Live-esityksissä näytin Marina Abramović Instituten julkaiseman videoklipin. Videolla Abramović yrittää kertoa vitsin performanssitaiteilijasta ja hehkulampusta, mutta ei millään muista sitä oikein. Vitsinkertomistilanne on kuvattu useaan otteeseen, kunnes hän lopulta onnistuu.¹³³ Koska Abramović on taiteilijana tunnettu nimenomaan vakavista ja vahvaan läsnäoloon perustuvista teoksistaan, vitsin kertominen tuo hänestä esiin uuden, odottamattoman puolen. Mikäli performanssiesitys sisältää huumoria, perustuu se puheen sijaan usein tekoihin ja niiden sisältämään komiikkaan. Performanssien vitsit syntyvät kahden toisiinsa kuulumattoman asian yhdistelemisestä ja

¹²⁹ Alÿs, Francis. *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. Videoperformanssi. 1997.

¹³⁰ Henningsen, Stein. *Meltdown*. Performanssi. 2009.

¹³¹ Arsem, Marilyn. *Oceans Rising*. Performanssi. 2008.

¹³² Kela, Leena. *Chaos*. Performanssisarja. 2005–2006.

¹³³ [Abramović 2013](#).

ne esitetään ilmeettömästi, vakavalla naamalla. *Alphabet of Performance Art* -videotallioinnissa en voinut esittää Abramovićin versiota vitsistä, joten näytin puhelimeltani videotallenteen, jossa kerroin vitsin itse. Hurraa! –lasten ja nuorten festivaalin kontekstissa puolestaan korvasin vitsin hillolla (jam), sillä Abramovićin kertoma englanninkielinen vitsi ei olisi avautunut lapsiyleisölle.

Vitsit ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Bridget Moser (Kanada): useita performansseja, mm. *Season of a Witch*. 2016.¹³⁴

Robin Rhode (Etelä-Afrikka / Saksa): useita valokuvaperformansseja, mm. *Frequency*. 2007.¹³⁵

Muita J-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

jam (hillon), jar (ruukku), jelly (hyttelö)

K – Ketchup (ketsuppi)

*Tee valkoisesta punaista
ruiskuttamalla ketsuppia puserollesi.*

Marina Abramović on todennut, että teatterissa veri on ketsuppia ja performanssitaiteessa kaikki on todellista.¹³⁶ Valitsin performanssiin Heinzin ketsupin ensisijaisena referenssinäni Paul McCarthyn lukuisat performanssit, videot ja veistokset, joissa hän on käyttänyt Heinz-ketsuppia vinksahaneen ja perverssin pop-taiteen hengessä, kuten teoksessaan *Bossy Burger* (1991).¹³⁷ Performanssissa puin valkoisen miesten paidan mekkoni päälle ja poimin pöydältä Heinz-ketsuppipullon. Avasin korkin ja kohdensin pullon suun kohti rintaani. Pysähdyin hetkeksi kiinnittäen katseeni yleisöön. Odotin paikoillani, kunnes puristin pulloa ensimmäisen kerran ja ketsuppia roiskahti paidalle. Puristin pari kertaa uudelleen, laskin ketsuppipulloa pitelevän käteni ja jäin seisomaan ketsupin valuessa pitkin paitaani. Toiminnassa voidaan nähdä viitteitä myös erilaisiin itseään vahingoittaviin performansseihin, joissa taiteilija on esimerkiksi viiltänyt haavoja ruumiiseensa ja vuotaa verta valkoiselle kankaalle,

¹³⁴ Moser, Bridget. *Season of a Witch*. Performanssi. 2016.

¹³⁵ Rhode, Robin. *Frequency*. Valokuvaperformanssi. 2007.

¹³⁶ Abramović 2015.

¹³⁷ McCarthy, Paul. *Bossy Burger*. Video. 1991.

kuten Franko B:n (Iso-Britannia) teoksessa *Still Life* (2005).¹³⁸ Performanssin päättyessä hänen alustanaan toiminut valkoinen kangas on veriläiskien maalaama.

Ketsuppi on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Paul McCarthy (Yhdysvallat): *Heinz Ketchup Sauce*. 1974.¹³⁹

Mad for Real / Cai Yuan ja Jian Jun Xi (Kiina / Iso-Britannia): *Soya Sauce and Ketchup Fight*. 2002.¹⁴⁰

Muita K-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

kettle (kattila), Kleenex (nenäliina), knife (veitsi)



Kuva 5: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Ketchup. Kuvaaja: Christopher Hewitt.

L – Ladder (tikkaat)

¹³⁸ B, Franko. *Still Life*. Performanssi. 2005.

¹³⁹ McCarthy, Paul. *Heinz Ketchup Sauce*. Video. 1974.

¹⁴⁰ Yuan, Cai & Xi, Jian Jun / Mad for Real. *Soya Sauce and Ketchup Fight*. Performanssi. 2002.

Ylety korkeammalle.

Tikkaat ovat olennainen osa niin kuva- kuin esittävän taiteen tilojen varustusta. Lähes kaikista esitystiloista löytyy jonkinlaiset tikkaat ja performanssitaiteilijat käyttävät niitä ylettyäkseen korkeammalle. Toiminnallisia (action based) performansseja tekevät taiteilijat käyttävät tikkaita ruumiillisesti tai tilallisesti haastavien toimintojen luomiseen ja suorittamiseen. Performanssitaiteilija Tomasz Szrama kutsuu tätä ”performanssiesityksen vertikaaliseksi kompositioksi”¹⁴¹. Tikkaat luovat myös tunteen riskistä, putoamisesta. Performanssissaan *The Fall* Amanda Coogan kiipeää tikkaille ja putoaa tai hyppää toistuvasti lattialla olevalle patjalle. Teoksellaan hän viittaa Yves Kleinin kuuluisaan valokuvaperformanssiin *The Leap Into the Void* (1960), jossa Klein hyppää toisen kerroksen ikkunasta kadulle.¹⁴² Katsoja ei tiedä, että todellisuudessa Klein putoaa ystäviensä pingottaman pressun päälle, sillä hän käytti päällekkäisvalotustekniikkaa luodakseen illuusion vaarasta. Performanssissa toin A-tikkaat esitystilaan, avasin ne ja jätin ne paikoilleen kiipeämättä niille. Ne ennakoivat jotain tapahtuvan myöhemmin.

Tikkaat ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Tomasz Szrama (Puola / Suomi): useita teoksia, mm. *Untitled Action on an Inclined Plane*. 2013.¹⁴³

Amanda Coogan (Irlanti): *The Fall*. 2009.¹⁴⁴

Marina Abramović (Serbia / Yhdysvallat): *The House With The Ocean View*. 2022.¹⁴⁵

Muita L-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

lamp (lamppu), leaves (lehdet), lipstick (huulipuna), liquid (neste)

M – Milk (maito)

¹⁴¹ Kirjoittajan muistiinpano keskustelusta Tomasz Szraman kanssa marraskuussa 2024.

¹⁴² Klein, Yves. *The Leap Into the Void*. Valokuva. 1960.

¹⁴³ Szrama, Tomasz. *Untitled Action on an Inclined Plane*. Performanssi. 2013.

¹⁴⁴ Coogan, Amanda. *The Fall*. Performanssi. 2009.

¹⁴⁵ Abramović, Marina. *The House With The Ocean View*. Performanssi. 2022.

*Haasta itsesi arjessa:
aseta lasi lattialle,
kiipeä tikkaille
ja kaada lasiin maitoa.
Älä läikytä.*

Maito on nisäkkään primääri ravintoaine ja siksi elintärkeä. Maito (lehmänmaito) performansseissa viittaakin usein äidinmaitoon ja osa performanssitaiteilijoista on käyttänyt myös omaa rintamaitoaan materiaalinaan. Jess Dobkin tarjoi yleisölle makunäytteitä kuuden äidin pastöroidusta rintamaidosta performanssissaan *The Lactation Station Breast Milk Bar* (2006). Taiteilija-aktivisti Jill Miller puolestaan loi teoksen *Milk Truck* (2011–), joka voidaan kutsua paikalle, mikäli joku äideistä tarvitsee rauhallisen tilan imettää lastaan. Teos on syntynyt vastareaktiona ihmisten vihamielisiin reaktioihin julkisissa tiloissa imettämistä kohtaan, ja se tarjoaa turvallisen tilan ruokkia vauvaa. *Milk Truck* on jäätelöauton näköinen pakettiauto, jonka katolla on valtava paljas rinta. Imettävä äiti voi turvallisesti vetäytyä auton sisään ruokkimaan lastaan ja samalla herättää kriittistä keskustelua rajoittamisesta ja paheksunnasta julkisella paikalla tapahtuvaa imettämistä kohtaan. Performanssissa aktivoin edellisen kirjaimen kohdalla tilaan tuomani tikkaat maitotölkin ja juomalasin kanssa. Asetin juomalasin lattialle tikkaiden viereen ja kiipesin neljä askelmaa ylöspäin. Avasin maitotölkin ja yritin kaataa maidon mahdollisimman tarkasti suoraan lasiin, kunnes lasi oli täynnä. Koska kaadoin maidon noin 1,5–2 metrin korkeudelta, en koskaan onnistunut tekemään sitä ilman, että vähintään pieniä maitoroiskeita osui myös lattiaan.¹⁴⁶

Maito on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Jess Dobkin (Kanada): *The Lactation Station Breast Milk Bar*. 2006.¹⁴⁷

Jill Miller (Yhdysvallat): *Milk Truck*. 2011–.¹⁴⁸

Franko B (Iso-Britannia): *Milk and Blood*. 2015–2018.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Toiminta viittaa George Brechtin tapahtumapartituurin Drip Music (Drip Event), jonka score on: ”For single or multiple performance. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel. Second version: dripping.” Brecht, George. *Drip Music*. Tapahtumapartituuri. 1959–1960.

¹⁴⁷ Dobkin, Jess. *The Lactation Station Breast Milk Bar*. Performanssi. 2006.

¹⁴⁸ Miller, Jill. *Milk Truck*. Osallistava installaatio. 2011–.

¹⁴⁹ B, Franko. *Milk and Blood*. Performanssi. 2015–2018.

Guadalupe Aldrete (Meksiko): *colloidal series*. 2011–2017.¹⁵⁰

Johanna Tuukkanen: *Fyysistaiteellisia tekoja 1; Maito*. 2004.¹⁵¹

Muita M-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
mask (naamio), meat (liha), metronome (metronomi), mirror (peili)

N – Newspaper (sanomalehti)

*Tee itsellesi asu
käyttämällä sanomalehteä
ja maalarinteippiä.*

Sanomalehti pysäyttää ajan ja hetken uutisiksi kertoen jotain sen ajankohdan tapahtumista, minkä päivän sanomalehti on kyseessä. Kuten pahvi, myös sanomalehti on helposti saatavilla oleva ilmainen kierrätysmateriaali. Se voi olla poliittinen ja aktivistinen väline, kevyt ja muovailtavaa materiaali sekä ajankuvaa dokumentoiva elementti. Perulainen performanssitaiteilija Elena Tejada-Herrera hyödynsi sanomalehteä provokatiivisesti teoksessaan *Señorita de buena presencia buscando empleo* (1997). Hän tunkeutui Liman taidemuseossa järjestettyyn paneelikeskusteluun pukeutuneena paikallislehden työpaikkailmoituksista tehtyyn asuun, joka jätti hänen häpykarvoituksensa paljaaksi. Keskeyttäessään kansainvälisten kuraattoreiden keskustelun hän huusi ”He tuovat dollareita!”, minkä jälkeen turvahenkilöt poistivat hänet tilasta. Poistettaessa hän virtsasi lattialle.¹⁵² Performanssissani käytin aina esiintymismaan omia sanomalehtiä, joiden otsikot sisälsivät yleisölle tuttuja aiheita. Teippasin maalarinteipillä sanomalehtiä vyötärölleni niin, että niistä muodostui noin polviin asti ulottuva hame. Uusiseelantilainen Mark Harvey on tehnyt videoperformansseja, joissa hän sanomalehdistä koottu asu päällään liikkuu valkoisella paperilla vuoratussa tilassa. Hänen performanssinsa viittaa uusiseelantilaisen taiteilijan Jim Allenin videoperformanssiin *News*, jossa taiteilija lukee

¹⁵⁰ Aldrete, Guadalupe. *colloidal series*. Performanssi. 2011–2017.

¹⁵¹ Tuukkanen, Johanna. *Fyysistaiteellisia tekoja 1; Maito*. Esitystaide. 2004.

¹⁵² Tejada-Herrera, Elena. *Señorita de buena presencia buscando empleo*. Performanssi. 1997.

sanomalehteä, repii siitä sivuja, rutistaa sen palloksi ja heittää pois. Esitys päättyy, kun sanomalehti on kokonaan tuhoutunut.

Sanomalehti on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Elena Tejada-Herrera (Peru): *Señorita de buena presencia buscando empleo*. 1997.

Mark Harvey (Uusi-Seelanti): *News Floor*. 2014.¹⁵³ *News Wall*. 2014.¹⁵⁴

Jim Allen (Uusi-Seelanti): *News*. 1976.¹⁵⁵

Seiji Shimoda (Japani): *Paper Dragon*. 2022.¹⁵⁶

Ieke Trinks (Alankomaat): *Celebrating Thonga II*. 2022.¹⁵⁷

Muita N-alkuisia materiaaleja, esineitä tai aiheita, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
needle (neula), nudity (alastomuus)

O – Onion (sipuli)

Älä teeskentele.

Itke.

Kun performanssitaiteilija itkee esityksessään, se ei ole näyttelemistä tai tunteiden esittämistä, vaan useimmiten jollain tapaa aikaansaatu fyysinen reaktio. Itkua voi joko stimuloida tai simuloida. Sipuli on keino stimuloida silmät ärsyyntymään ja tuottamaan kyyneliä. Sen sisältämät rikkiyhdisteet ärsyttävät silmiä ja se aikaansaa itkun, sillä silmä pyrkii laimentamaan ärsytystä kyynelillä. Itkun simulointi puolestaan voi tapahtua esimerkiksi pirsrottamalla vettä silmiin ja kasvoille tai käyttämällä jotain muuta ainetta, kuten mustetta, luomaan vaikutelmaa kyynelistä. Performanssissa leikkasin sipulin kahtia ja asetin sipulilohkot silmilleni leikkauspinta kasvojani vasten. Pysähdyin ja odotin,

¹⁵³ Harvey, Mark. *News Floor*. Performanssi. 2014.

¹⁵⁴ Harvey, Mark. *News Wall*. Performanssi. 2014.

¹⁵⁵ Allen, Jim. *News*. Video. 1976.

¹⁵⁶ Shimoda, Seiji. *Paper Dragon*. Performanssi. 2022.

¹⁵⁷ Trinks, Ieke. *Celebrating Thonga II*. Performanssi. 2022.

kunnes silmäni alkoivat kyynelehtiä riittävästi. Laskin sipulit käsistäni ja katsoin yleisöön itkuisen näköisenä. Stimuloidessani itkua huomasin, että fyysinen reaktio vaikutti myös tunnetasolla ja tunsin itseni hetken aikaa surulliseksi.

Sipuli on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Lotta Petronella ja Gabriela Ariana (Chile / Suomi): *Peeling an Onion*. 2023.¹⁵⁸

Patty Chang (Yhdysvallat): *In Love*. 2001.¹⁵⁹

Marina Abramović (Serbia / Yhdysvallat). *The Onion*. 1996.¹⁶⁰

Muita O-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
oil (öljy), oxygen mask (kaasunaamari)

P – Piss (pissa)

Pissaa yleisön edessä.

Abjektitaide voidaan nähdä kehotaiteen¹⁶¹ yhtenä alalajina. Feministi, filosofi ja psykoanalyytikko, Julia Kristeva kehitti abjektin käsitteen 1980-luvun alussa kuvaamaan poissuljettua, torjuttua ja outoutta, jonka kohdatessaan ihminen kokee vastenmielisyyttä ja kammoa¹⁶². Abjektitaiteen käsitettä käytetään kuvaamaan teoksia, jotka tarkastelevat ruumiintoimintoihin liittyviä puhtaus- ja säädylisyyssäkäsityksiä. Virtsa, ulosteet ja veri performanssissa herättävät abjektin kokemuksen ja erityisesti feministitaiteilijat ovat käyttäneet näitä teoksissaan osoittaen naisruumiiseen kohdistettua patriarkaalista valtaa.¹⁶³ Artikkelissaan performanssi- ja esitystaiteen erilaisista ruumiillisista eritteistä Live Art Development Agencyn perustaja Lois Keidan toteaa, että monille taiteilijoista ruumis on

¹⁵⁸ Petronella, Lotta & Ariana, Gabriela. *Peeling an Onion*. Performanssi. 2023.

¹⁵⁹ Chang, Patty. *In Love*. Performanssi. 2001.

¹⁶⁰ Abramović, Marina. *The Onion*. Performanssi. 1996.

¹⁶¹ Pалааn myöhemmin kehotaiteeseen luvun *Performanssitaiteen lajityypit* alaluvussa *Muoto*.

¹⁶² Husso 1994.

¹⁶³ Tate Britain [Abject Art](#)

aktiivinen, normeja haastava väline, jolla he paljastavat ja tutkivat omaa olemustaan kaikkine monimutkaisuuksineen, haluineen, vaikeuksineen, likoineen ja kauneuksineen.¹⁶⁴

Performanssissa pissaan lavalla samaan kulhoon, jossa kuivajää yhä savuaa. Nostan kulhon lattialle tilan takaosaan, riisun pikkuhousuni, käännän selkäni yleisölle ja kyykistyn kulhon ylle.

Sanomalehtihame peittää takapuoleni katseilta. Olen juonut performanssin aikana runsaasti vettä varmistaakseni, että minulla olisi tässä kohtaa jo tarve pissata. Silti hetki on jännittävä ja pissaaminen yleisön edessä tuntuu joka kerta yhtä mahdottomalta. Odotan kyykkyasennossa, kunnes olen saanut pissattua. Nousen ylös, puen pikkuhousut takaisin ja jätän kulhon paikoilleen. Lämmin virtsa saa kuivajään savuamaan entistä voimakkaammin. Koska itse pissaaminen tapahtuu sanomalehtihameen suojassa, aiheuttaa teko yleisössä lähinnä naurunpyrskähdyksiä. Kun esitin performanssin RAVY Biennalessa Kamerunissa sain provosoitunutta yleisöpalautetta. Minua ohjeistettiin, ettei naisen kuulu pissata julkisesti, vaikka miehille se on sallittua. Lapsiyleisö sen sijaan piti tekoa hyvin arkisena, sillä heille toisten edessä pissaaminen tai toisen pissaamisen näkeminen ei vielä herätä abjektin kokemusta.

Pissa on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Regina José Galindo (Guatemala): *Piedra*. 2013.¹⁶⁵

Cassils (Yhdysvallat): *Pissed*. 2017.¹⁶⁶

Muita P-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

paint (maali), paper (paperi), ping pong balls (pingispallot), plate (lautanen), popcorns (popcornit), potato (peruna)

Q – Queer (queer)

*Queeriuta performanssi
sateenkaarihatulla.*

¹⁶⁴ Keidan 2013.

¹⁶⁵ Galindo, Regina José. *Piedra*. Performanssi. 2013.

¹⁶⁶ Cassils. *Pissed*. Performanssi. 2017.

Queer-taide ja performanssitaidet jakavat yhteisen historian, kun 1960-luvun taiteen murroksessa queer-ihmisten ruumiit ja kokemukset nousivat taiteessa esiin homojen vapautusliikkeen ja feministiliikkeiden myötä. Kehotaiteen konteksti ja toisaalta erilaiset drag-, kabaree- ja burleskiesitykset toimivat queer-performanssien näyttämöinä. Performanssissani halusin osoittaa kunnioitusta performanssitaiden queer-juurille ja queeriuttaa performanssini sopivan esineen avulla. Valitsemani sateenkaarihattu onkin aakkosten ainoa symbolinen esine, sillä sateenkaari toimii symbolina queer-liikkeelle ja on verrannollista sille, miten esimerkiksi kansallislippu toimii symbolina valtiolle. Olimme käyttäneet sateenkaarihattua yhdessä kollegani Kristina Junttilan kanssa toteuttamassamme *Kahviland*-projektissa Mäntän kuvataideviikoilla 2014. Loimme erilaisia kahviin liittyviä scoreja, joita yleisö saattoi halutessaan esittää. Jokainen scoreista kuvasti mahdollista tunnetilaa, jonka näyttelyvierailu oli saattanut herättää. Lumoutunut-tunnetila sisälsi scoren nimeltään *Anna sen näkyä* ja toimintaohjeen: ”Kannattele sateenkaarta taivaalla. Ota kahvihiukka ja kuva itsestäsi, hymyile!”. Scoren suorittaakseen yleisö saattoi pukea sateenkaarihatun päähänsä.

Performanssissani sateenkaarihattu oli koko esityksen ajan ollut pöydällä valkoinen takaosa näkyvillä, joten kumartuessani pöydän ylle pukeakseni hatun päähäni, ei yleisö voinut heti nähdä, mitä hattu esitti. Nostin sateenkaaren pystyyn pääni päällä ja pidin hattua koko loppuesityksen ajan.

Keskeisiä queer-performanssitaiteilijoita ja teoksia:

Ron Athey (Yhdysvallat): lukuisia performansseja, mm. *Four Scenes in a Harsh Life*. 1994.¹⁶⁷

Stephen Varble (Yhdysvallat): katuperformansseja ja julkisia interventioita roskista, ruokajätteistä ja löydettyistä esineistä tehdyissä ei-binääreissä asuissa, mm. alter egonsa Marie Debriksen hahmossa. 1970-luku.¹⁶⁸

Beth Stephens ja Annie Sprinkle (Yhdysvallat): *Green Wedding to the Earth*. 2008.¹⁶⁹

Muita Q-alkuisia aiheita, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

¹⁶⁷ Athey, Ron. *Four Scenes in a Harsh Life*. Performanssi. 1994.

¹⁶⁸ Varble, Stephen.

¹⁶⁹ Stephens, Beth & Sprinkle, Annie. *Green Wedding to the Earth*. Performanssi. 2008.

question (kysymys)

R – Rope (köysi)

*Rajoita liikkumistasi
sitomalla itsesi köydellä.*

Performanssitaiteen tunnetuin köysi liene noin 2,5 metrin mittainen köysi, jolla Tehching Hsieh ja Linda Montano sitoivat itsensä vyötäröltä yhteen vuoden ajan *One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)* -performanssissaan. He eivät irrottaneet köyttä tai olleet hetkeäkään erossa toisistaan, mutta he eivät myöskään saaneet koskettaa toisiaan. Performanssitaiteilija Nigel Rolfe on käyttänyt köyttä lukuisissa teoksissaan. Hänen tunnetuimpiin performansseihinsa kuuluu *The Rope That Binds Us Makes Them Free*, jossa hän käärii päänsä ympärille kreosiitilla päällystettyä narua, kunnes hänen päänsä muuttuu suureksi narukeräksi.

Performanssissani sidoin paksun manillaköyden ensin pöydän jalan ympärille ja kiedoin köyden toisen pään vyötärölleni. Köysi rajoitti liikkumistani niin, että saatoin kulkea vain noin 1,5 metrin säteellä pöydästä. Pysyin sidottuna pöytään loppuesityksen ajan.

Köysi on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Tehching Hsieh (Taiwan / Yhdysvallat) ja Linda Montano (Yhdysvallat): *One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*. 1983–1984.¹⁷⁰

Yoyo Yogasmana (Indonesia): *Trial Performance (Crisis)*. 2006.¹⁷¹

Nigel Rolfe (Irlanti): *The Rope That Binds Us Makes Them Free*. 1983.¹⁷²

Muita R-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

rice (riisi), rose (ruusu), rubber gloves (kumihanskat), rubbish (roska)

¹⁷⁰ Hsieh, Tehching & Montano, Linda. *One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*. Performanssi. 1983–1984.

¹⁷¹ Yogasmana, Yoyo. *Trial Performance (Crisis)*. Performanssi. 2006.

¹⁷² Rolfe, Nigel. *The Rope That Binds Us Makes Them Free*. Performanssi. 1983.

S – Suitcase (matkalaukku)

*Täytä matkalaukkusi ilmapalloilla,
paina laukku kiinni,
sulje lukko.*

Matkalaukku on monelle performanssitäiteilijälle läheinen kumppani, sillä usein taiteilijat matkustavat festivaaleille ja muihin esitysvierailuihin performanssissa tarvittavat esineet, materiaalit ja välineet matkalaukussaan. Voidaan jopa puhua matkalaukkuperformansseista, joka viittaa kevyesti mukana kulkeviin ja tuotannoltaan pienimuotoisiin esityksiin. Kamerunilaistaiteilija Serge Olivier Fokoua toi Helsinkiin kotimaansa punertavaa maata matkalaukussaan ja esiintyi sen kanssa teoksessaan *Africa Earth* (2018).¹⁷³ Performanssissani käytin isoa, vanhaa ruskeaa nahkaista matkalaukkua, jossa oli metalliset soljet. Tungin mustat ilmapallot laukkuun, mutta ne eivät mahtuneet kunnolla, vaan pursuivat ulos. Suljin laukun kannen ja yritin saada soljet kiinnitettyä. Ilmapallot hangoittelivat vastaan. Asetuin koko painollani matkalaukun päälle, jolloin osa palloista pokshti ja laukku antoi periksi. Lopulta sain soljet kiinni ja nousin laukku kädessäni pystyasentoon.

Matkalaukku on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Rokko Juhasz (Slovakia / Unkari): useita performansseja isoisan matkalaukun kanssa¹⁷⁴

Ali Al-Fatlawi ja Wathic Al-Ameri / Urnamo (Irak / Sveitsi): *Love & Freedom*. 2015.¹⁷⁵

Muita S-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitäiteilijat käyttävät:

salt (suola), sausage (makkara), scissors (sakset), shoe (kenkä), snow (lumi), spaghetti (spaghetti), spoon (lusikka), string (naru)

T – Toilet paper (WC-paperi)

¹⁷³ Fokoua, Serge Olivier. *Africa Earth*. Performanssi. 2018.

¹⁷⁴ [Juhasz, Rokko](#).

¹⁷⁵ Al-Fatlawi, Ali & Al-Ameri, Wathic / Urnamo. *Love & Freedom*. Performanssi. 2015.

Kiedo valkoista vessapaperia pääsi ympärille.

Muuta valkoinen punaiseksi

puremalla tekoverikapselia

ja antamalla sen vuotaa paperiin.

Teippi olisi ensisijainen valinta performanssitaitteen aakkosten T-kirjaimeksi, mutta esitykseni kokonaisdramaturgian kannalta päädyin kuitenkin vessapaperiin. Halusin kietoa sen pääni ympärille ja muuttaa itseni hetkeksi muumioksi. Pään ympärille kiedottavat materiaalit ovat performanssissa yleisiä, kuten esimerkiksi Nigel Rolf peittämässä päänsä köydellä, Pavana Reid (Thaimaa / Norja) puuklapeja päähän kiinnitettynä, Helge Meyer (Saksa) pyykkipojat kasvoissaan, Gwendoline Robin (Belgia) räjähteitä pään ympärillä tai Gustavo Alvarez (Meksiko) pää alumiinifolion sisään kiedottuna. Kun performanssissani pääni oli täysin kääritty vessapaperiin, puraisin suuhuni piilotetun verikapselin. Annoin veren purskahtaa suustani ja imeytyä vessapaperiin, värjäten sen punaiseksi suun kohdalta. Tämän jälkeen revin vessapaperiin silmänreiät, jotta saatoin jatkaa performanssiani muumion hahmossa.

Vessapaperi on tärkeässä roolissa seuraavassa teoksessa:

Billie Posters (Australia): *Toilet Paper*. 2019.¹⁷⁶

Muita T-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaitelijat käyttävät:
tape (teippi), text sign (tekstikyltti), tomato (tomaatti)

U – Umbrella (sateenvarjo)

Anna sataa

sateenvarjosi alla.

¹⁷⁶ Posters, Billie. [*Toilet Paper*](#). Performanssi. 2019.

Sateenvarjo on väline, jolla voi suojautua yläpuolelta tulevia materiaaleja vastaan tai jonka alla voi suihkuttaa jotain itsensä päälle. Teoksessaan *Rain Garden* Rachel Echenberg suihkuttaa ilmanraikastinta läpinäkyvän sateenvarjonsa sisällä niin kauan, että sen voimakas haju pakottaa yleisön siirtymään kauemmaksi hänestä. Sateenvarjon sijaan voi myös käyttää isompaa ja näyttävämpää aurinkovarjoa, kuten Quo Vadis -ryhmän esityksessä *Kasvien elämästä*, jossa aurinkovarjot muistuttivat kasvien avautuvia ja kuihtuvia lehtiä. Performanssissani suihkutuin vedellä täytettyä sumutinpulloa läpinäkyvän sateenvarjon alle, kunnes vettä alkoi sataa päälleni. Vesi kasteli myös pääni ympärille kietomani vessapaperin.

Sateenvarjo on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Rachel Echenberg (Kanada): *Rain Garden*. 2015.¹⁷⁷

Robert Rauschenberg (Yhdysvallat): *Pelican*. 1963.¹⁷⁸

Esther Ferrer (Espanja / Ranska): *ou trois poires en forme de morceau*. (vuosi ei tiedossa)¹⁷⁹

Quo Vadis: *Kasvien elämästä*. 2025.¹⁸⁰

Muita U-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
underwear (alusvaate), uniform (univormu)

¹⁷⁷ Echenberg, Rachel. *Rain Garden*. Performanssi. 2015.

¹⁷⁸ Rauschenberg, Robert. *Pelican*. Performanssi. 1963.

¹⁷⁹ Ferrer, Esther. *ou trois poires en forme de morceau*. Performanssi. Vuosi ei tiedossa.

¹⁸⁰ Quo Vadis. *Kasvien elämästä*. Esitystaide. 2025.



Kuva 6: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Umbrella Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

V – Vase (maljakko)

*Täytä maljakko
esityksesi jäännöksillä.*

Maljakko toimii säiliönä, joka pitää sisällään nestettä tai muuta ainetta. Tai ruumis voi olla maljakko, kuten Xie Rongin performanssissa *Be Inside the Vase*. Teos pohjautuu hänen kiinalaisen äitinsä varoitukseen: ”Älä ole maljakko, kaunis mutta sisältä tyhjä. Ole laatua sisältä.” Hänen isänsä puolestaan opetti, että ”naisten pitäisi olla kuin maljakko – sileitä, koristeellisia ja sisältä tyhjiä.” Performanssissa Rong seisoi liikkumattomana ja hänen paljaalle vartalolleen oli maalattu sinivalkoinen Song-dynastian maljakkoa muistuttava kuviointi. Performanssissani laitoin pääni ympärillä olleen

vessapaperin ja loput suihkepullon vedet maljakkoon. Poimin lattialta kukan ja asetin myös sen maljakkoon.

Maljakko on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Xie Rong (Kiina / Iso-Britannia): *Be Inside the Vase*. 2012.¹⁸¹

Kurt Johannessen (Norja) ja Mia Rönkä: *Blue Inquiry*. 2015.¹⁸²

Muita V-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaitelijat käyttävät:
vacuum (pölynimuri), vessel (astia)

W – ~~Water~~ Wine (vesi viini)

*Varmista,
ettei ole performanssiteosta
ilman punaviiniä.*

Performanssiesityksissä juotavista asioista vesi ja punaviini ovat ehdottomasti suosituimpia. On harvinaista, että performanssifestivaalien ohjelmistossa ei nähtäisi taiteilijaa juomassa punaviiniä osana esitystään. Pohdinkin, mitä punaviini edustaa performanssitaitelijoille. Se voi toimia värjäävänä materiaalina, luovuuden vapauttajana, viitteenä kristinuskoon ja uskonnollisiin rituaaleihin tai jopa taiteilijamyytin ylläpitäjänä. Koska minun oli vaikea valita kahden näin vahvan elementin, veden ja viinin, välillä, päätin vaihtaa performanssissani veden viiniksi¹⁸³. Avasin viinipullon ja kaadoin viinin vesilasiin, josta olin juonut useaan otteeseen esityksen aikana. Join lasillisen punaviiniä yhdellä kulauksella.

¹⁸¹ Rong, Xie. *Be Inside the Vase*. Performanssi. 2012.

¹⁸² Johannessen, Kurt & Rönkä, Mia. *Blue Inquiry*. Performanssi. 2015.

¹⁸³ Veden muuttaminen viiniksi viittaa kristinuskossa Jeesuksen ensimmäiseen ihmetekoon, ja viini toimii ehtoollisessa Kristuksen veren symbolina. Kristinuskon rituaaleissa transsubstantiaatio kuvaa sitä, että pappi voi ehtoollisella lausumallaan ”Tämä on minun vereni...” muuttaa viinin Kristuksen vereksi, jolloin sen olemus muuttuu, vaikka sen ulkoinen muoto säilyy. Vastaavasti performanssitaitteessa esine tai materiaali voi saada uuden, symbolisen ja kokemuksellisen merkityksen toiminnan tai kontekstin kautta, vaikka sen fyysinen olemus ei muutu. Tämä muistuttaa transsubstantiaation kaltaista ilmiötä, kun esine muuttuu joksikin muuksi merkityksen tasolla. Ks. esim. [Tieteen termipankki](#). [Transsubstantiaatio](#).

Vesi on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Marita Bullmann (Saksa): *Pluto is a Planet III*. 2021.¹⁸⁴

Kubra Khamedi (Afganistan): *18 kg Performance*. 2017.¹⁸⁵

Nezaket Ekici (Turkki / Saksa): *Fountain for 6 Women*. 2010.¹⁸⁶

Viini on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Johanna Householder (Kanada): *On the Subject of Art*. 2010.¹⁸⁷

Tomasz Szrama (Puola / Suomi): lukuisia performansseja, mm. *Walk*. 2017.¹⁸⁸

Muita W-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
watermelon (vesimeloni), whistle (pilli), wig (peruukki), wood (puutavara)

X – X (x)

Piirrä X

merkataksesi sydämesi.

Performanssitaiteilija John Court käyttää mustaa markertussia useissa teoksissaan ja piirtää sillä merkkejä ja jälkiä niin ihoonsa kuin veistoksellisiin elementteihin, joiden kanssa hän esiintyy.

Piirustusperformanssi onkin yksi performanssitaiteen alalajeista ja Iso-Britanniassa on sille omistettu festivaali nimeltään *Draw to Performance*¹⁸⁹. X-kirjain edustaa aakkosissa erityisesti piirtämistä, mutta toisaalta myös tuntematonta muuttujaa tai paikantumista. Performanssissani piirsinkin mustalla tussilla X-merkin ihooni sydämeni kohdalle.

X-merkki tai piirtäminen ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

¹⁸⁴ Bullmann, Marita. *Pluto is a Planet III*. Performanssi. 2021.

¹⁸⁵ Khamedi, Kubra. *18 kg Performance*. Performanssi. 2017.

¹⁸⁶ Ekici, Nezaket. *Fountain for 6 Women*. Performanssi. 2010.

¹⁸⁷ Householder, Johanna. *On the Subject of Art*. Performanssi. 2010.

¹⁸⁸ Szrama, Tomasz. *Walk*. Performanssi. 2017.

¹⁸⁹ *Draw to Performance*.

John Court (Iso-Britannia / Suomi): lukuisia performansseja, mm. *AboAut*. 2017.¹⁹⁰

Gosia Wlodarczak (Puola / Australia): *A Room Without a View*. 2013.¹⁹¹

Muita X-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
xylophone (ksylofoni)

Y – Yell (huuto)

*Tee paperista megafoni.
Huuda siihen.*

Kuvataiteen tunnetuin äänetön huuto kuuluu Edward Munchin maalamalle henkilöhahmolle teoksessa *Huuto* (1893). Kuvataiteilija Tracy Emin vaikuttui nuorena taiteilijana *Huudosta* ja toteutti oman valitushuutonsa abortoitujen lastensa suruun videoteoksessaan *Homage to Edvard Munch and all my dead children*. Performanssissani taivutin ison valkoisen pahvin kartion muotoon. Huusin siihen äänettömästi.

Huuto on tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Tracy Emin (Iso-Britannia): *Homage to Edvard Munch and all my dead children*. 1998.¹⁹²

Xu Zhen (Kiina): *Shouting*. 1998.¹⁹³

Muita Y-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:
yoga mat (joogamatto)

Z – Zero (nolla)

Tyhjennä pöytä vetämällä pöytäliinasta.

¹⁹⁰ Court, John. *AboAut*. Performanssi. 2017.

¹⁹¹ Wlodarczak, Gosia. *A Room Without a View*. Performanssi. 2013.

¹⁹² Emin, Tracy. *Homage to Edvard Munch and all my dead children*. Video. 1998.

¹⁹³ Zhen, Xu. *Shouting*. Performanssi. 1998.

Performanssitaiteilija Victoria Stanton tutkii, miten voi olla tekemättä mitään esityksessä. Näin hän haluaa vastustaa kulttuuria, jossa tuottavuus on kaiken mitta ja joka johtaa vain kiihdyttämiseen ja kestäättömiin valintoihin. Performansseissaan hän kutsuu yleisön olemaan tekemättä mitään yhdessä hänen kanssaan. Esimerkiksi New Performance Turku Festivalilla toteuttamassaan performanssissa *Canadian Silence* (2017), hän oli yleisön kanssa yhdessä hiljaa tarkkaillen hiljaisuutta sosiaalisena tilana. Performanssissani tyhjensin esityspöydän ottamalla kiinni pöytää peittävän läpinäkyvän muovin reunoista ja vetäen hitaasti niin, että pöydällä olleet esineet liikkuvat pöytäliinan mukana. Vedin, kunnes kaikki olivat pudonneet ja pöytä oli tyhjä.

Nolla ja ei-mitään tekeminen ovat tärkeässä roolissa seuraavissa teoksissa:

Victoria Stanton (Kanada): *Doing Nothing*. 2016-.¹⁹⁴

The Nap Ministry (Yhdysvallat): *Rest is Resistance. A Manifesto*. 2022.¹⁹⁵

KIMVI Ngyuen (Iso-Britannia): *Zero*. 2015.¹⁹⁶

Muita Z-alkuisia materiaaleja tai esineitä, joita useat performanssitaiteilijat käyttävät:

zipper (vetoketju)

Performanssin päättyessä esitystila oli sotkuinen kuin juhlien jäljiltä. Myös minä, esiintyjä, olin materiaalien peitossa. Toisin kuin esityksen alussa, jolloin jokainen esine ja materiaali olivat erillisiä toimijoitaan, nyt ne olivat sotkeutuneena toisiinsa, kantaen jälkiä esityksen tapahtumista.

Performanssi *Alphabet of Performance Art* on tulkintani performanssitaiteen aakkosista. Joku toinen taiteilija valitsisi luultavasti aakkosiinsa eri materiaaleja tai toteuttaisi toiminnot omalle performanssin kielelleen ominaisella tavalla. Myös päätökseni käyttää englanninkielisiä aakkosia määritteli koko

¹⁹⁴ Stanton, Victoria. *Doing Nothing*. Performanssi. 2016.

¹⁹⁵ The Nap Ministry. *Rest is Resistance. A Manifesto*. Manifesti. 2022.

¹⁹⁶ Ngyuen, KIMVI. *Zero*. Performanssi. 2015.

teoksen dramaturgian. Suomenkielisillä aakkosilla myös *Performanssitaiteen aakkoset* olisi toinen teos, jolloin A voisi olla alusvaatteet, B banaani, C cokis ja D dada ja niin edelleen.



Kuva 7: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Performance Art for People.

Performanssin kielioppi

Performanssitaide on ajattelun ja toiminnan taidetta, maailmojen tekemistä esityksellä.

Performanssiesitys on ainutkertainen tapahtuma, jossa tekijä ja yleisö kohtaavat muotoutuvan teoksen äärellä, tässä ja nyt.

Performanssiesitys vaikuttaa aina myös tekijäänsä, sillä taiteilija ja teot yhdessä muodostavat teoksen. Joskus performanssitaiteilija itse on teos, jolloin taiteilijan elämästä tulee taidetta.

Performanssitaiteilijan ruumis on yksi teoksen työkaluista yhdessä muiden materiaalien kanssa.

Performanssitaiteilijan tieto syntyy tekemisestä, ruumiillisesta suhteesta käsiteltävään asiaan tai aiheeseen. Hän voi pyrkiä ylittämään omia rajojaan ja ottaa riskejä tehdessään asioita, joiden lopputuloksesta hän ei ole täysin varma.

Performanssiesitystä ja performanssitaiteilijaa ei voi erottaa toisistaan.

Jokaisella performanssitaiteilijalla on luultavasti omanlaisensa määritelmä performanssitaiteesta, kuten *Johdanto*-luvussa esiteltty Marilyn Arsemin performanssitaiteen manifesti¹⁹⁷, mutta tietyt piirteet, kuten hetkessä tapahtuminen, toistuvat lähes kaikissa. Yllä oleva määritelmäni kuvaa jotain tämän taiteenlajin olemuksesta, mutta miten kuvata performanssitaiteen kieltä? Kieli on järjestelmä, jossa tavanomaiset puhutut, kirjoitetut tai viittomakielen viitotut symbolit mahdollistavat itseilmaisun ja kommunikoinnin. Kieli on sosiaalinen ja sen on oltava jaettua, jotta ymmärrämme puhuvamme samaa kieltä. Kieli syntyy toistosta. Performanssitaiteen kieli ei kuitenkaan ole puhuttua tai kirjoitettua kieltä, kuten suomi tai englanti, joten lähestyn sitä ruumiillisuuden ja materiaalisuuden välisen vuorovaikutuksen kielenä. Ruumiillisuus ei tarkoita vain fyysistä ruumista, vaan myös ruumista kokijana, toimijana ja merkitysten tuottajana.¹⁹⁸ Se on kohtaamispaikka, dynaaminen järjestelmä, joka kytkeytyy lukuisiin toisiin toimijoihin ja systeemeihin sekä omassa sisäisyydessään että ulkopuolisessa ympäristössä. Materiaalisuus puolestaan viittaa ennen muuta aktiiviseen materiaalisuuteen ja siihen, miten esineet ja materiaalit osallistuvat maailman muovaamiseen. Materialla on vaikutusvaltaa ja kykyä muovata ympäristöään. *Alphabet of Performance Art* toimii esimerkkinä kielellisistä rakenteista, kuten toisteisuudesta, intertekstuaalisuudesta ja se viittaa performanssitaiteen historiaan ja nykyhetkeen. Se tuo esiin myös kielen redundanssia eli sitä, kuinka merkityksiä tuotetaan ylijäämän, toiston ja tuttuuden kautta.

Alphabet of Performance Art -teoksen esineet ja materiaalit edustavat minulle performanssin kielen keskeisiä sanoja. Kun loin esityksellisiä toimintoja näiden sanojen – esineiden ja materiaalien – kanssa, huomasin näiden muodostavan ikään kuin ”lauseita”. Uutta kieltä opiskellessa on ensin hallittava perusteet: on opittava sanat, joita käytetään arjen kommunikaatiotilanteissa ja kyettävä

¹⁹⁷ Ks. myös Linda Montanon performanssitaiteen määritelmät kirjassa *Letters from Linda M. Montano*. Montano 2005.

¹⁹⁸ Ks. esim. Blackman 2008.

muodostamaan yksinkertaisia lauseita. Lukemisen ja kirjoittamisen oppiminen edellyttää kielen merkkien hahmottamista, ymmärrystä siitä, miten yksittäiset merkit tuottavat sanoja ja sanoista syntyy merkityksiä. Samalla tavalla performanssitäiteessä merkitysten rakentuvat toiminnassa, jossa esiintyjä on vuorovaikutuksessa erilaisten inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden kanssa, yleisö mukaan lukien. Tämä kohtaaminen on dialogia, jossa merkitykset muotoutuvat, näyttäytyvät ja tulevat yleisön luettavaksi ja tulkittavaksi. Kieli on kuitenkin myös aina kontekstisidonnaista, ja siksi se sisältää yhtä monta tulkintaa kuin siinä on osallistujia. Voiko performanssitaidetta siis ymmärtää vain, jos osaa puhua sen kieltä? En ajattele niin. Vaikka lähestynkin performanssitaidetta kielenä, en oleta katsojan olevan sen kielen taitaja teosta ymmärtääkseen.¹⁹⁹ Riittää, että katsoja on tarpeeksi avoin kohtaamaan jotakin, jolle hänellä ei ehkä ole valmiita kategorioita tai ennako-oletuksia, ja kun hän on valmis tulkitsemaan kokemaansa, on hän kykenevä lukemaan ja tulkitsemaan performanssitaidetta. Toisaalta kokenut katsoja voi toki tunnistaa teoksesta kielen vivahteita, murteita ja viittauksia taiteenlajin historiaan ja kontekstiin. Mutta yhtä lailla ensikertalainen voi ymmärtää performanssia kokemuksensa ja ruumiillisen resonanssinsa kautta²⁰⁰.

Kun aloin opiskella performanssia, minulle oli epäselvää, mikä lopulta erottaa performanssitäiteen muista elämän piiriin kuuluvista toiminnoista. Koska kyse on toimintojen taiteesta, siitä, että joku tekee jotakin, jopa jotain hyvin arkista, herää kysymys: voisiko performanssi olla mitä tahansa? Harjaan hampaani aamulla. Kävelen kadulla. Puhun puhelimeen. Teen ostoksia ruokakaupassa. Myöhemmin käsitin, että oma intentioni voi muuttaa myös nämä arkiset teot performanssitäiteeksi, ja jos kukaan ei näe tekojani, voin kehystää ne taiteeksi dokumentaation avulla. Olin ymmärtänyt intention ja kehystämisen merkityksen taiteessa. Erityisesti opintojeni alkuvaiheessa minuun teki suuren vaikutuksen yhdysvaltalainen performanssitäiteilijä Stuart Sherman, joka toimi vierailevana opettajanamme. Hänen performanssinsa, joissa näennäisen järjestömältä vaikuttava lajitelma esineitä

¹⁹⁹ Ks. myös Porkola 2017.

²⁰⁰ Keväällä 2025 New Performance Turku Biennale järjesti Yleisölähettiläät-koulutuksen, jonka vetäjänä toimi osallisuuden kuraattori Maria Villa Largacha. Koulutukseen valittiin avoimen haun pohjalta joukko kiinnostuneita, jotka toimivat sillanrakentajina performanssi- ja esitystaiteen sekä paikallisyleisöjen välillä. Yleisölähettiläät ovat turkulaisia taiteesta kiinnostuneita eri ammattialoilta ja kulttuuritaustoista tulevia ihmisiä, joilla ei ollut aiempaa kokemusta tai tietoa performanssitäiteestä, mutta jotka olivat kiinnostuneita toimimaan erilaisien yleisöryhmien fasilitaattoreina biennaalin aikana. Yleisölähettiläät-hankkeen tavoitteena on laajentaa performanssitäiteen yleisöpohjaa ja edistää sen saavutettavuutta ja inklusiivisuutta. [New Performance Turku Biennale. Yleisölähettiläät.](#)

yhdistyy ja erkanee toisistaan, avautuivat minulle myöhemmin tarinankerronnan muotona. Hänen tapansa käsitellä esineitä ja arkielämän ilmiöitä osoitti erityistä taitoa, jota on vaikea sanoa kuvailla. Hänen esityspöydällään tapahtuvat pienet ja nopeasti ilmenevät hetket saattoivat näyttää sattumanvaraisilta, mutta ne olivat täynnä merkityksiä. Kaikella, mitä hänen edessään pöydällä tapahtui, oli merkitys, jota katsojan oli pysähdyttävä pohtimaan ja tulkitsemaan.

Minua kiehtoi Shermanin tavassa työskennellä erityisesti inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden välinen hienovarainen suhde. Hänen esityksensä havainnollistivat monimutkaisia ja samalla hyvin arkisia tapoja, joilla kommunikoimme ympärillämme olevien esineiden ja asioiden kanssa. Jopa pienikin toimenpide, kuten oma aamuinen hampaiden harjaamiseni, koostuu useista vuorovaikutussuhteista eri esineiden kanssa²⁰¹:

Kylpyhuoneen oven avaaminen kääntämällä ovenkahvaa. Valojen kytkeminen päälle painamalla kytkintä ja silmät, jotka tarvitsevat hetken sopeutuakseen muuttuneeseen valotilanteeseen. Hammasharjan etsiminen toalettilaukusta. Hammastahnan puristaminen hammasharjaan. Hampaiden harjaaminen sähköhammasharjalla koskettamalla jokaista hammasta suussa. Peiliin katsominen varmistaakseen, ettei harja ole jättänyt mitään kohtaa huomaamatta. Mukin ottaminen, sen täyttäminen vedellä ja suun huuhtelu. Hammasharjan huuhtelu vedellä ja sen laittaminen takaisin toalettilaukuun kuivumaan. Kasvojen kuivaaminen pyyhkeellä. Pyyhkeen ripustaminen koukkuun. Kylpyhuoneesta poistuminen.

Stuart Sherman rikkoi ja manipuloi *Spectacles* -sarjan (1975–1989) performansseissaan arkipäiväisten toimintojen tavanomaisia kausaalisia yhteyksiä. Esimerkkini hampaiden harjaamisesta havainnollistaa peruskausaaliyhteyksiä, kun taas Sherman asetti performanssissaan hiirenkorvat päähänsä, piipun suuhunsa ja pöydällä olevalle valkoiselle A4-paperille miniatyyri-TV:n, hiiren ja tuolin. Hän nosti hiiren tuolille, otti television käteensä ja teroitti sillä kynänsä. Sitten hän laski television takaisin pöydälle ja piirsi teroitettulla kynällä viivan sen, tuolin ja hiiren ympärille. Hän laittoi kynän taskuunsa, ajoi leluautolla paperiarkin ympäri ja työnsi hiiren pois tuolilta. Esitys jatkui samankaltaisilla

²⁰¹ Ks. myös Kaprow 1993, 2019–222.

toimintaketjuilla. Sherman itse pyrki olemaan näkymätön ja hän halusi, että huomio kiinnittyi vain käsiin ja pöydällä tapahtuviin toimintoihin.²⁰²

Shermanin esimerkki havainnollistaa hänen tapaansa käyttää performanssin kieltä ja luoda omaa, ainutlaatuinen puhunta. Jokaisella kielellä on oma kielioppinsa ja seuraavaksi jäsennän performanssitaiteen kielioppia. Kielioppi on sääntöjen ja rakenteiden järjestelmä, joka ohjaa kielenkäyttöä. Perinteisesti kielioppi jaetaan äänneoppiin (fonologia), muoto-oppiin (morfologia) ja lauseoppiin (syntaksi). Lisäksi kielellä on erilaisia lajityyppejä eli kielenkäytön tapoja. Sovellan perinteisen kieliopin käsitteistöä²⁰³ ja keskityn performanssitaiteen kieliopissa erityisesti lauseoppiin ja lajityyppeihin. Olen *Alphabet of Performance Art* -teoksen pohjalta koonnut oman performanssitaiteen sanastoni, joka nojaa yleiseen, mutta aukikirjoittamattomaan sanastoon. Seuraavaksi tarkastelen, miten sanoilla luodaan lauseita ja merkityksiä. Puhuttu ja kirjoitettu kieli voi olla hyvin monimutkaista, kuten performanssikin, mutta tässä käytän lähtökohtana yksinkertaisia peruslauseita, eräänlaisena ajatuskokeena performanssin kielen rakentumisesta: subjekti, predikaatti, objekti – esimerkiksi *taiteilija käyttää esinettä*. Toiminnallisuus on performanssin puhetta ja kirjoitusta, sanoilla operoimista. Se edellyttää toimijaa eli esiintyjää, joka yhdessä materiaalien ja esineiden kanssa luo tekoja tilassa ja ajassa. Toiminnallisuus voi olla funktionaalista eli tarkoituksenmukaisia tehtävään tai toiminnan suorittamiseen perustuvia tekoja tai poeettista, abstraktimpaa ilmaisua, joka rakentaa merkityksiä rivien väleissä, assosiaatioissa ja aukkokohtissa. Se voi olla myös näitä kaikkia samaan aikaan.

Jotta yksittäisillä sanoilla voidaan luoda merkityksiä, on luotava lauseita ja lause tarvitsee predikaatin, lauseen ytimen, sillä ilman predikaattia ei ole kokonaista lausetta. Tyypillisesti predikaatti ilmaisee toimintaa, olemista tai tapahtumista. Performanssitaiteen predikaatit ovat ruumiillisia toimintoja, joita esiintyjä tekee joko yksin tai yhdessä materiaalien, esineiden, muiden ei-inhimillisten toimijoiden tai toisten ihmisten kanssa. Performanssiteoksessa tekemiseen liittyviä predikaatteja voivat olla esimerkiksi ottaa, antaa, käyttää, lisätä, vähentää, vetää, työntää, asettaa, muuttaa, vaihtaa, avata,

²⁰² Sherman, Stuart. *Spectacles*. Performanssisarja. 1975–1989.

²⁰³ Hakulinen, Vilku, Korhonen, Koivisto, Heinonen & Alho 2008.

sulkea, odottaa, kannatella, rakentaa, leikata, sanoa, kysyä, tunnustella, syödä, juoda, katsoa, näyttää ja kuunnella. *Alphabet of Performance Art* -teoksessa esiintyjä *avaa* esitystilan oven ja *astuu* tilaan. Hän *kävelee* tilan keskellä sijaitsevan pöydän luo, *pysähtyy* ja *sanoo* ääneen ”A is for apple”. Hän *ottaa* pöydältä omenan, *kannattelee* sitä kädessään ja *tunnustelee* sen painoa. Hän *näyttää* omenaa yleisölle ja *odottaa* hetken, kunnes *heittää* omenan lattialle. Toisessa omenien kanssa tehdyssä performanssissa *Forbidden Steps* (2018) esiintyjä Marta Bosowska *kannattelee* suurta määrää omenia mekkoonsa käärittynä. Esiintyjä *seisoo* seinässä olevalla ulokkeella noin neljän metrin korkeudella. Vähitellen hän *työntää* omenan kerrallaan sukkahousuissaan olevasta reiästä kohti jalan kärkeä, kunnes omenat *venyttävät* sukkahousun jalkaosan kohti lattiaa. Lopulta hän *pudottaa* kaikki omenat mekostaan ja *kutsuu* yleisön avukseen. Yleisön jäsenet *kohottavat* kätensä, jolloin esiintyjä *asettautuu* heidän käsivarsilleen ja yleisö *laskee* esiintyjän lattialle omenien joukkoon.²⁰⁴

Performanssin kielessä esineet ja materiaalit vastaavat substantiiveja ja esityksen teot verbejä, jotka muodostavat lauseen predikaatin. Toimintojen rytmiä, intensiteettiä ja sävyä ilmaisevat adverbit ja ne osoittavat, miten jokin toiminto tehdään: hitaasti, nopeasti, toistuvasti, äänekkäästi ja niin edelleen. Usein niistä kuitenkin puuttuu määritelmä tunnetilasta. Adjektiivit puolestaan luonnehtivat esineiden ja materiaalien ominaisuuksia, kuten raskas, tahmea tai hauras. Performanssitaiteilija ei tyypillisesti suunnittele tekevänsä toimintoa surullisesti tai iloisesti, sillä välttää ennalta määritettyjä tunnetiloja. Jos tunne syntyy, se syntyy tilanteessa itsessään eikä ole ennalta suunniteltu tai päätetty. Tämä näkyy myös performanssien käsikirjoittamisessa, jossa tavallisesti kuvataan vain itse toiminto, esimerkiksi ”Riko kananmuna”. Toimintaohje ei kehota rikkomaan kananmunaa uteliaasti tai hermostuneesti. Koska tunnetilan kuvaus puuttuu, mahdollisesti ilmenevät tunteet ovat esiintyjän reaktioita esitystilanteeseen. Joskus tunnetila voi olla esimerkiksi yllättynyt, kun esiintyjä nostaa kananmunan pöydältä, mutta se luiskahtaa kädestä, putoaa lattialle ja särkyy, vaikka alkuperäinen suunnitelma oli rikkoa kananmuna kopauttamalla sitä otsaan. Tällaisessa hetkessä esiintyjä tulee yllätetyksi ja hän joutuu tekemään nopean päätöksen siitä, miten jatkaa esitystä muuttuneessa tilanteessa.

²⁰⁴ Bosowska, Marta. *Forbidden Steps*. Performanssi. 2018.

Performanssitaiteilija Anthony Howell tarkastelee kirjassaan *The Analysis of Performance Art* kieltä ja puhetta osana performanssitaidetta sekä performanssia omana kielenään. Hän vertaa performanssin perustoimintoja – liikkumattomuutta, toistoa ja epäjohdonmukaisuutta – maalarin kolmeen perusväriin: punaiseen, keltaiseen ja siniseen. Howellin mukaan näitä ”performanssin primäärivärejä” sekoittamalla syntyvät kaikki mahdolliset toiminnot.²⁰⁵ Lisäksi hän pohtii kieltä yhtenä performanssin monista osa-alueista muiden elementtien, kuten hiljaisuuden, toiston, epäjohdonmukaisuuden, ajan, tilan, liikkeen, siirtymien, vaatteiden ja esineiden rinnalla. Hän näkee performanssitaiteen ennen kaikkea toimintaan perustuvana taiteena ja väittää, että puhe performanssissa voi tuhota toiminnan normalisoimalla sen. Hän toteaa: ”Performanssitaiteesta muodostuu oma kielensä vasta silloin, kun puhuttu kieli suljetaan pois. Mitä enemmän käytät varsinaista puhetta, sitä enemmän performanssi vaarana on muuttua pelkäksi puheen säestykseksi.”²⁰⁶ Jos taas performanssitaide pelastetaan puheelta, siitä tulee oma välineensä, kieli itsessään.²⁰⁷ Howellille puhuminen performanssissa on toimintaa, mikäli a) sanat toimivat kimmokkeina tai ärsykkeinä toiminnalle, b) lauseet toimivat ikään kuin objekteina, joita voidaan manipuloida ja käännellä performanssissa ja jotka ovat liitoksissa toimintaan, c) esiintyjä puhuu itsekseen tai itselleen, d) puhe on Touretten syndrooman kaltaisia purskahduksia, e) puhe, jota on muokattu äänellä tai se on muutoin sekoittunutta tai vääristynyttä, f) puhe on liitoksissa rytmiin tai aikaan ja sisältää esimerkiksi pitkiä taukoja ja hiljaisuutta ja g) puheen narratiivi yhdistyy ei-narratiivisiin toimintoihin, kuten hyppimiseen ja huutamiseen eli toiminta ei suoranaisesti kuvita puhetta.²⁰⁸

Kerran katsoin yhdessä performanssitaiteilija Katri Kainulaisen kanssa performanssiesitystä, jossa esiintyjä puhui eläytyen vahvasti luomaansa esityksen narratiiviin. Hänen puheensa välitti hänen esittämänsä tunnetilaa. Kesken esityksen Kainulainen kysyi: ”Miksi puhe performanssissa alkaa niin helposti tuntua teatterilta?”²⁰⁹ Jäin pohtimaan tätä kysymystä. Tunnistamme vaistomaisesti, milloin puhe tuntuu näyttelemiseltä, mutta millainen puhe performanssissa sitten tuntuu performanssilta? Voiko puhe olla performanssia samalla tavalla kuin toiminta, esineiden kanssa työskentely tai

²⁰⁵ Howell 1999, 71–84.

²⁰⁶ Ibid. 155.

²⁰⁷ Howell 1999, 154–155.

²⁰⁸ Ibid., 156–157.

²⁰⁹ Kirjoittajan muistiinpano keskustelusta Katri Kainulaisen kanssa marraskuussa 2024.

liikkumattomuus? Esimerkki performanssipuheesta on puhe, jolla on jokin toiminnallinen funktio. Esimerkiksi esiintyjä voi pyytää yleisöltä apua sanomalla: ”Ojentaisitko tuon teipin?” tai ”Auttaisitko minua tikkaiden pystyyn nostamisessa?” Tällainen puhe toimii suoraan osana performanssin toimintoja. Performanssipuhetta voivat olla myös toteamukset tai listat. Esiintyjä nimeää asioita tai aiheita sen sijaan, että hän kertoisi niistä tarinaa. Tämä jättää yleisölle tilaa muodostaa omia narratiivejaan esiintyjän tarjoamista elementeistä. Toisaalta tarinankerronnalliset performanssit ovat oma lajityyppinsä. Niissäkin esiintyjä useimmiten välttää eläytymistä tarinaan tunnetasolla, vaan hän kertoo tapahtumista neutraalilla performanssi-ilmeellä ja -äänellä eikä esiintyjäroolia rakenneta samaan tapaan kuin teatterissa²¹⁰. Rytmityksellä on tarinankerronnassa keskeinen rooli, sillä se määrittää esityksen intensiteettiä ja tunnelmaa. Lisäksi on uudelleen esittämisen (*re-enactment*) lajityyppi, jossa performanssitaiteilija voi puheellaan toisintaa esimerkiksi kuuluisan poliittisen puheen tai akateemisen luennon²¹¹. Viimeisenä mainittakoon luentoperformanssin lajityyppi, joka sijoittuu performanssitaiteen ja akateemisen luennon välimaastoon. Palaan näihin myöhemmin lajityyppien kuvauksissa.

Performanssin vertauskuvallinen kieli

Performanssin kieli on useimmiten vertauskuvallista, sillä se luo uusia yhteyksiä todellisen ja kuvitellun välille. Vertauskuvassa, tai metaforassa, jokin asia tai ilmiö ymmärretään jonkin toisen asian tai ilmiön avulla. Kun kaksi asiaa liitetään yhteen niin, että toinen ymmärretään toisen kautta, tapahtuu merkityssiirtymä.²¹² Asian tai esineen merkitys voidaan korvata toisella, verrata toiseen tai asia tai esine voi olla vuorovaikutuksessa toisen asian tai esineen kanssa. Pienet tapahtumat, joita esimerkiksi Stuart Sherman loi esityksissään, muodostivat vertauskuvia yhdistelemällä asioita, jotka eivät ehkä muutoin kuuluisi yhteen. Hänen teoksensa havainnollistavat performanssitaiteen kielen vertauskuvallista luonnetta, sillä kieli ei nojaa olemassa oleviin ja tunnettuihin metaforiin, kuten ”aika on rahaa”, vaan luo uusia, ajattelua ja vapaata tulkintaa aktivoivia yhdistelmiä.

²¹⁰ Ks. esim. Lehmann 2009.

²¹¹ Ks. esim. Fraser, Andrea. *Official Welcome*. Performanssi. 2001/2003. Teoksessa yhdysvaltalainen Fraser toistaa sanasta sanaan kuraattorien ja taidemaailman vaikuttajien juhlapuheita.

²¹² Lakoff & Johnson 2003, 5.

Seuraavaksi havainnollistan muutamia merkityssiirtymiä. Performanssiesityksen luoma liitos kahden asian välillä voi olla *toiminnallinen*: asia tai esine aktivoituu toisen asian tai esineen avulla. Esimerkiksi nippu ilmapalloja (B = *balloon*) pysyy ilmassa ja liikkuu molekyylien tavoin pölynimurin poistoaukosta tulevassa ilmapirrassa. Liikkeessä ilmapalloista muodostuu molekyylien vertauskuva. Toisinaan asioiden yhteen liittäminen voi olla *osoittava*: asia tai esine saa merkityksen suhteessa toiseen. Esimerkiksi multakasa lattialla (D = *dirt*) ja kimppu neilikoita (F = *flower*) tulevat yhteen tapahtumaketjun seurauksena. Esiintyjä ravistelee kukkakimppua niin kauan, että kaikki kukat yhtä lukuun ottamatta ovat irronneet. Hän istuttaa kukkien varret multakasaan, nappaa viimeisen kukan suuhunsa ja syö sen. Multaan istutetuista vaurioituneista leikkokukista tulee vertauskuva uudesta kasvusta tai kuihtumisesta. Joskus taas kahden asian liitos voi olla *viitteellinen*: asia tai esine saa uuden merkityksen suhteessa toiseen. Esiintyjä valuttaa juoksevaa hunajaa (H = *honey*) pitkin paljasta säärtään. Hunajan keltainen väri ja sen hidas valuminen luovat vaikutelman, että esiintyjä pissaisi housuunsa. Makeasta hunajasta tulee happaman virtsan vertauskuva. Suomen kielessä sanonta ”pissata hunajaa” tarkoittaa onnellisuutta ja tyytyväisyyttä. Joskus kahden asian liitos voi olla *visuaalinen*: asia tai esine saa uuden merkityksen visuaalisena merkinä. Esiintyjällä on päällään valkoinen paitapusero. Hän asettaa ketsupipurkin (K = *ketchup*) eteensä suorille käsivarsilleen ja tähtää purkin suuaukon kohti rintakehäänsä. Hän odottaa hetken ja puristaa purkkia voimakkaasti, jolloin ketsuppi roiskuu hänen paidalleen. Punainen ketsuppi valkoisen paidan rinnoissa on vertauskuva väkivallasta ja verestä.

Kielitieteilijät George Lakoff ja Mark Johnson esittävät, että metaforat ohjaavat ajatteluamme ja toimintaamme ja ymmärrämme maailmaa niiden avulla.²¹³ Metaforat ovat ruumiillisia ja kokemuksellisia, sillä ne pohjaavat fyysisiin kokemuksiimme sekä siihen, miten ruumiillisesti reagoimme ympäröivään maailmaan. Ne ovat myös kulttuurisidonnaisia ja esimerkiksi elämään liittyvät metaforat kuvastavat länsimaisissa kulttuureissa usein yksilöllistä kilpailua, kun taas monissa muissa kulttuureissa ne voivat painottaa yhteisöllisyyttä.²¹⁴ Metaforat luovat pohjan kaikelle

²¹³ Lakoff & Johnson 2003, 6.

²¹⁴ Lakoff & Johnson 2003, 3.

ajattelulle, toiminnalle ja maailman hahmottamiselle. Performanssitäiteessä ajattelu saa toiminnallisen muodon ja esitysten tuottamat vertauskuvat voivat paljastaa, miten metaforat rakentavat käsitystämme maailmasta ja myös itsestämme. Performanssissa metaforat ilmentyvät visuaalisina, toiminnallisina, ruumiillisina ja kielellisinä muotoina. Esimerkiksi voin performanssissani juoda lasillisen vettä. Mutta en pelkästään *juo vettä*, vaan toiminnallani luon vertauskuvia, joita yleisö tulkitsee veteen liitettyjen ominaisuuksien avulla. Vesi on kaiken elämän elinehto ja symboli. Se on metafora liikkeelle, virtaavuudelle, muutokselle ja se voi kuvastaa myös kuivuutta ja kuihtumista. Jokainen sana, asia tai esine yhdistettynä toimintoihin voi avata reittejä lukuisille, keskenään myös ristiriitaisille vertauskuville ja tulkinnoille. Performanssi toimii peilinä ajattelumme ja kielemme rakenteille sekä auttaa tarkastelemaan niitä kriittisesti. Performanssilla voidaan luoda vertauskuvia, jotka haastavat katsojan käsityksiä ja avartavat ymmärrystä ympäröivästä maailmasta ja sen ilmiöistä. Performanssit eivät pelkästään toisinnalla tuttuja metaforia, vaan luovat aktiivisesti uusia vertauskuvia. Usein ne ylittävät kielen rajat kuvastaen asioita, joita ei voi täysin tavoittaa tai joihin kielellinen ilmaisukyky ei enää riitä.

Merkityksenmuodostumista performanssin kielessä voi tarkastella myös semiotiikan avulla. Filosofi Charles Sanders Peirce kehitti semiotiikan teorian, jossa hän jakoi merkit kolmeen tyyppiin: ikoni, indeksi, symboli.²¹⁵ Ne kuvaavat merkin ja sen asian, johon merkki viittaa, välistä suhdetta. Ikoni on merkki, joka muistuttaa viittaamaansa kohdetta. Ikonin ja sen kohteen välinen suhde perustuu samankaltaisuuteen tai johonkin muuhun tunnistettavaan yhteyteen. Ikoni voi olla visuaalisesti tai rakenteellisesti samanlainen kohteensa kanssa, kuten esimerkiksi kartta, joka mahdollisimman tarkkaan muistuttaa kuvaamaansa fyysistä maastoa. Teoksessaan *Voyage* (2008) Antti Laitinen rakensi palmusaaren näköisen kelluvan lautan, jota hän performanssissaan souti. Lautta toimi palmusaaren ikonina, se ei ollut oikea saari, mutta muistutti sellaista sekä visuaalisesti että konseptuaalisesti.²¹⁶ Indeksien ja sen kohteen välillä on syy-seuraussuhde tai fyysinen yhteys. Se on merkki, joka osoittaa tai ohjaa huomion viittaamaansa asiaa, kuten savu on merkki tulesta. Roi Vaaran osallistavassa performanssissa *Wet Paint Handshake* (2015) Vaara toivotti yleisön tervetulleeksi

²¹⁵ Fiske 1992, 70–72.

²¹⁶ Laitinen, Antti. *Voyage*. Performanssi. 2008.

kätteleillä heitä valkoiseen maaliin kastetulla kädellä. Maali tarttui osallistujan käteen ja toimi indeksinä kättelytapahtumasta.²¹⁷ Symbolin suhde viittaamaansa asiaan perustuu sopimukseen tai konventioon ja vaatii kielellisen tai kulttuurisen järjestelmän tullakseen ymmärretyksi. Liput ovat symboleita edustaessaan tiettyä maata tai stop-merkki on symboli käskylle pysähtyä.

Palestiinalaistaiteilija Raeda Saadehin vuonna 2018 toteuttaman puheen pitämisen konventioon nojaavan performanssin taustalla liehuvat liput eivät edusta mitään maata, vaan ne on valmistettu verhojenkankaista, jotka tuovat kodin piiriin osaksi poliittista kuvastoa. Asetelma puhujanpöytäineen viittaa YK:n kokouksissa pidettäviin poliittisiin puheisiin, mutta itse puheen sisältö käsittelee romanttista rakkautta ja sen mahdottomuutta kahden Palestiinan miehityllä alueella ja sen ulkopuolella asuvan henkilön välillä.²¹⁸ Toisaalta vesimeloni otettiin 1970-luvulla Palestiinan symboliksi, kun Israel kielsi Palestiinan lipun esittämisen miehityllä alueilla. Vesimelonin värit kuvastavat Palestiinan lipun värejä punaista, vihreää, mustaa ja valkoista ja siitä tuli visuaalinen keino ilmaista vastarintaa. Viime vuosina vesimelonin käyttö solidaarisuuden osoituksena palestiinalaisia kohtaan on yleistynyt entisestään erityisesti taiteessa ja sosiaalisessa mediassa. Esimerkiksi katalonialais-puertoricolainen performanssiduo Marina Barsy Janer ja Isil Sol Vil pilkkoivat kymmeniä vesimeloneja Gazassa käynnissä olevaa kansanmurhaa käsittelevässä performanssissaan *Don't Stop Talking About It* (2024).²¹⁹

Performanssitaiteessa luodaan vertauskuvia ja merkityksiä ajan, tilan, materiaalisuuden ja ruumiillisuuden välisessä toiminnallisessa vuorovaikutuksessa. Performanssin peruselementti eli läsnäolo on sidottu aikaan. Niin läsnäolo kuin performanssin esittäminen tapahtuvat ajassa ja tilassa. Vaikka aika on kaiken olemassaolomme perustalla, sitä on vaikea hahmottaa. Se on abstrakti käsite, joka tarvitsee vertauskuvia tullakseen ymmärretyksi. Käsitämme ajan ja puhumme siitä vertauskuvien avulla. Aika esimerkiksi kuluu, se juoksee tai matelee, aikaa on liikaa tai liian vähän ja sitä voi säästää tai tuhlaa. Kokemus ajasta konkretisoituu kellon ja kalenterin avulla, mutta ajantaju voi myös kadota tai kokemus ajasta voi muuttua erilaisissa konteksteissa. Performanssitaiteen perusesineistöä onkin esityksessä tikittävä metronomi, joka tekee ajankulun konkreettisesti näkyväksi ja kuuluvaksi.

²¹⁷ Vaara, Roi. *Wet Paint Handshake*. Performanssi. 2015.

²¹⁸ Saadeh, Raeda. Teoksen nimi ei tiedossa. Performanssi. 2018.

²¹⁹ Janer, Marina Barsy & Vil, Isil Sol. *Don't Stop Talking About It*. Performanssi. 2024.

Pitkäkestoinen performanssi taas osoittaa ajan kokemuksellisuutta, kun ajankulkua on tarkoitus joko korostaa tai hämärtää. Performansseissa itsessään usein myös mitataan aikaa ja ajan kulumista joko minuutteina tai joskus jopa kuukausina ja vuosina, kuten Tehching Hsiehin joka tunti tapahtuvaan kellokortin rei'ittämiseen pohjautuvassa teoksessa *One Year Performance 1980–1981*²²⁰. Toinen esimerkki ajankulun ruumiillisesta esittämisestä on yhdysvaltalaisen transsukupuolisen taiteilijan Cassilsin kehonmuokkaamiseen perustuva kuuden kuukauden mittainen *Cuts: A Traditional Sculpture* -performanssi²²¹, jossa hän otti kerran kuukaudessa valokuvasarjan ruumistaan muokatessaan sitä kovalla treenaamisella maskuliiniseksi. Teoksessaan hän viittaa yhdysvaltalaisestaiteilija Eleanor Antinin pitkäkestoiseen *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) -performanssiin²²², jossa Antin intensiivisesti laihdutti ruumistaan 45 päivän ajan valokuvaten sen muutoksia eri suunnista. Itselleni mieleen painunut kokemus ajankulkua hämärtävistä teoksista on norjalaisen taiteilijan Kurt Johannessenin pienieleinen performanssi *The Eight Investigation* (2017), jossa hän äärimmäisen keskittyneesti työskentelee tuntien ajan pienten esineiden ja materiaalien kanssa liikuttaen niitä pöydän pinnalla ja lattialla²²³. Teosta seurattessani en enää huomannut ajan kulkua, vaan jokainen hienovarainen teko esineiden kanssa avasi lukemattoman joukon merkityksiä, jotka muistuttivat runojen lukemista ja kutsuivat pysähtymään.

Performanssin kielen lajityyppien jäsennyisperusteet

Performanssitaiteen kielen keskeisistä osa-alueista voi sanaston, toimintojen ja niiden laatujen lisäksi tunnistaa erilaisia kielenkäytön tapoja eli tekstilajeja. Genret eli tekstilajit muodostavat kielenkäytön keskeisen osa-alueen ja niiden avulla on mahdollista hahmottaa, jäsentää ja tulkita todellisuutta. Päivittäisessä puhutussa ja kirjoitetussa vuorovaikutuksessa ihminen kohtaa monenlaisia tekstilajeja, kuten arkisia kauppajonokeskusteluja, virallisia asiapapereita ja kaunokirjallisuutta.²²⁴ Kielentutkimuksessa tekstityyppiluokittelussa käytetään Egon Werlichin luomaa luokittelua, joka

²²⁰ Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1980–1981*. Performanssi. 1980–1981.

²²¹ Cassils. *Cuts: A Traditional Sculpture*. Performanssi. 2011–2013.

²²² Antin, Eleanor. *Carving: A Traditional Sculpture*. Performanssi. 1972.

²²³ Johannessen, Kurt. *The Eight Investigation*. Performanssi. 2018.

²²⁴ Heikkinen, Voutilainen, Lauerma, Tiililä & Lounela 2012, 17.

huomioi tekstilajin yhteyden kontekstiin. Hän tunnistaa viisi päätyyppiä, jotka ovat ”kuvailevat (deskriptiiviset), kertovat (narratiiviset), erittelevät (ekspositoriset), perustelevat (argumentoivat) ja ohjaavat (instruktiiviset)”²²⁵. Kuvailevissa lajityypeissä huomio kohdistuu aistein havaittavaan. Kertovissa lajityypeissä kuvataan sekä konkreettisia että käsitteellisiä ilmiöitä tai asioita. Erittelevät lajityypit analysoivat käsitteitä ja rakentavat niiden välille yhteyksiä. Perustelevat lajityypit tarkastelevat käsitteiden keskinäisiä suhteita ja pyrkivät tuomaan esiin syitä asioiden taustalla. Ohjaavat lajityypit pyrkivät käyttäytymisen ohjaamiseen ja toiminnan suuntaamiseen.²²⁶ Tulen myös itse jakamaan performanssin lajityypit viiteen päätyyppiin, jotka ovat muotoon, teemaan, paikkaan, osallisuuteen ja välineeseen perustuvat lajityypit.

Performanssitaiteen lajityypeistä eli genreistä osa on kontekstisidonnaisempia kuin toiset, sillä esityspaikka, -aika ja -tilanne voivat rajata, mitä lajityyppiä missäkin voidaan tai halutaan esittää. Esimerkiksi festivaalit voivat olla erikoistuneet nimenomaan johonkin tiettyyn lajityyppiin, kuten kahdenkeskisiin performansseihin keskittyvä Kehä-festivaali Oulussa²²⁷, paikkasidonnaisiin performansseihin keskittyvät Performancear o Morir -festivaali Meksikossa²²⁸ ja Arctic Action Huippuvuorilla²²⁹ tai videoperformansseihin keskittyvä argentiinalainen Cine+Perfo -festivaali verkossa²³⁰. Toisaalta säännöllisesti järjestettävä, tiettyyn lajityyppiin sitoutumaton festivaali voi yksittäisenä vuonna keskittyä esimerkiksi pitkäkestoiisiin performansseihin tai feministisiin performansseihin. Yksittäisessä performanssissa kuitenkin ilmenee usein rinnakkaisia tai päällekkäisiä lajityyppejä. Teos voi olla samanaikaisesti esimerkiksi omaelämäkerrallinen, paikkasidonnainen, ja pitkäkestoinen online-performanssi, kuten *Alter Ego*-teokseni, joka oli nähtävissä verkkoympäristössä kuukauden ajan²³¹. Lajityypit eivät siis ole toisiaan poissulkevia, vaan ne voivat esiintyä rinnakkain ja limittyä toisiinsa.

²²⁵ Heikkinen, Voutilainen, Lauerma, Tiililä & Lounela 2012, 67.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ [Kehä-festivaali](#).

²²⁸ [Performancear o Morir](#).

²²⁹ [Arctic Action](#).

²³⁰ [Cine + Perfo](#).

²³¹ Kela 2009.

Olen tarkastellut ja kirjannut performanssitaitteen lajityyppejä jo ennen tämän tutkimukseni aloittamista, kun rakensin vuonna 2011 suomalaisen performanssitaitteen Performanssipankki-tietokannan yhdessä taiteilijajärjestö MUU ry:n kanssa²³². Performanssipankin kirjajulkaisu ja sen rinnalla toimiva nettisivu tarjosivat tietoa yleisölle esitetyistä teoksista, jotka voitiin esittää uudelleen. Teoskuvaukset sisälsivät sisällön ohella tiedot esityksen kestosta, käytetyistä materiaaleista sekä teknisistä tarpeista ja tilavaatimuksista. Lisätessään teoksensa Performanssipankkiin taiteilija saattoi valita jonkun seuraavista lajityypeistä: kehotaide, liikelähtöinen performanssi, mediaperformanssi, objektiperformanssi, osallistava performanssi, paikkasidonnainen performanssi, pitkäkestoinen performanssi, tapahtumapartituuri, videoperformanssi, yhteisötaide ja äänitaide.

Kuratoidessani ja seurattessani performanssitaitteen festivaaleja olen havainnut, etteivät Performanssipankkiin listatut performanssitaitteen lajityypit mitenkään kata koko performanssitaitteen laajaa lajikirjoa, joten lavennan listaa lisäämällä joukkoon vielä seuraavat: aktivistiperformanssi, elävä veistos, happening, hahmoperformanssi, julkisen tilan performanssi, kahdenvälinen performanssi, kuunteluperformanssi, kävelyperformanssi, luentoperformanssi, omaelämäkerrallinen performanssi, onlineperformanssi, performanssi-installaatio, performanssikirjoittaminen, posthumanistinen performanssi, postkolonialistinen performanssi, prosessiperformanssi, puheperformanssi, ritualistinen performanssi, taide-tiede-performanssi, uudelleen esittäminen, valokuvaperformanssi ja ympäristötaideperformanssi. Osa näistä lajityypeistä on performanssitaitteen kielessä vakiintuneita nimikkeitä ja niitä käytetään muun muassa festivaalien ohjelmistossa tarjoamaan katsojille tietoa esitysten luonteista. Osa listatuista lajityypeistä taas edustaa ehkä kapeampaa tai harvinaisempaa tekemisen tapaa tai sijoittuu lähelle jotain toista taiteen alaa, kuten liikelähtöinen performanssi, joka voidaan toisessa kontekstissa nimetä tanssiksi tai valokuvaperformanssi, joka voidaan kategorisoida valokuvaksi. Seuraavaksi avaan lajityyppien keskeisiä piirteitä ja määritelmiä sekä havainnollistan niitä esimerkeillä taiteilijoista ja teoksista.

Performanssin lajityyppejä on luokitellut myös muun muassa performanssitaitelija ja -pedagogi Angeliki Avgitidou kirjassaan *Performance Art. Education and Practice* (2023). Teoksessa hän

²³² [Performanssipankki](#).

käsittelee performanssitaidon erityispiirteitä seuraavien otsikoiden alla: *Performanssin materiaalit: objektit; Ruumis, sukupuoli ja identiteetti; Itsen esittäminen; Laajennettu ruumis; Ruumis ja tila; Performanssi ja arki; Performanssi julkisessa tilassa; Radikaalien interventtioiden esittäminen; Luonto, ruumiit ja ympäristö* sekä *Livetapahtuman tuolla puolen*.²³³ Myös esitystutkija Marvin Carlson on käsitellyt performanssin lajityyppejä, historiaa sekä sen risteymiä muiden taiteenlajien kanssa kirjassaan *Esitys ja performanssi* (2004)²³⁴.

Laatimani lista performanssin lajityypeistä ei välttämättä kata kaikkia mahdollisia lajityyppejä, vaan sitä voi täydentää kohdatessaan tekemisen tapoja, jotka eivät tunnu asettuvan listaan poimitujen joukkoon. Pohdin muun muassa alastonperformanssin ja alter egon lisäämistä listalle, mutta päätin kuitenkin lähestyä niitä alalajeina. Esimerkiksi kehotaiteen alalajeiksi voisi nimetä alastonperformanssin lisäksi masokistisen performanssin. Paikkasidonnaisten esitysten alle voisi eritellä muun muassa kaupunkitilaan ja luonnontilaiseen ympäristöön sijoittuvat performanssit sekä matkustamiseen perustuvat performanssit. Hahmoperformanssien alle voisi puolestaan listata drag-hahmot, alter egot tai jonkun olemassa olevan tai fiktiivisen hahmon jäljittelemiseen perustuvat performanssit. Se, onko jokin performanssin kielen lajityyppi oma lajinsa vai alalaji, on tulkinnanvarainen kysymys. Olen tässä halunnut luoda isompia kokonaisuuksia ja välttää rönsyilemästä sivupoluille. Jätän alalajien lähemmän tarkastelun mahdollisen post-doc tutkimukseni tehtäväksi.

Muoto

Muotoon perustuvissa lajityypeissä performanssiteoksen muoto, kuten sen kesto, esittämisen tapa tai teoksen ensisijainen materiaali ovat esitystä määrittäviä tekijöitä. Kestoon perustuvista performansseista pitkäkestoinen performanssi on performanssitaidon kuningaslaji, jossa usein haastetaan taiteilijan fyysisiä ja henkisiä kestävyysrajoja. Kesto performanssia määrittävänä tekijänä

²³³ Avgitidou 2023. Suomennos kirjoittajan.

²³⁴ Carlson 2004, 155–193.

voi kuitenkin tarkoittaa myös ajallisesti hyvin lyhyitä esityksiä, kuten päivittäin esitettyjä viiden minuutin mittaisia performanssiaktioita. Erilaisia esittämisen tapoja puolestaan voivat olla esimerkiksi liikkeeseen, paikallaanoloon, toistoon tai jäljittelyyn keskittyvät esityksen rakentamisen keinot. Erityisesti näin on usein liikelähtöisessä, ritualistisessa ja uudelleen esittämiseen perustuvissa performansseissa. Jokin ensisijainen materiaali esityksen lähtökohtana voi puolestaan olla esimerkiksi oma ruumis, erilaiset esineet ja materiaalit, puhe tai kirjoittaminen, kuten on kehotaitteen, objektiperformanssin ja performanssikirjoittamisen kohdalla.

Se, minkä muodon suunnitteilla oleva performanssi saa, voi perustua esityksen sisältöön eli teemaan. Muodon valintaan voi vaikuttaa myös se, missä teos esitetään eli onko kyseessä esimerkiksi festivaali, näyttely tai klubitapahtuma. Toisaalta osa taiteilijoista on taiteellisessa praktiikassaan sitoutunut johonkin tiettyyn muotoon ja työskentelee sen parissa läpi uransa sitä tutkien ja kehittäen. Muotoon perustuvissa lajityypeissä voi usein olla myös päällekkäisyyttä tai rinnakkaisuutta, kun esimerkiksi elävä veistos on usein samaan aikaan pitkäkestoinen performanssi ja tietyissä tapauksissa sitä voidaan tarkastella myös performanssi-installaationa. Alla olevan lajityyppiluettelon tavoite on osoittaa kutakin lajityyppiä määrittäviä piirteitä, mutta kuten sanottu, osassa tapauksista kategorioissa on myös päällekkäisyyttä.

Pitkäkestoista performanssia määrittää aika ja kestollisuus. Esityksellä ei ole suoranaisesti määritettyä alkua tai loppua eikä yleisön oleteta seuraavan esitystä sen koko keston ajan. Näin ollen se muistuttaakin joko enemmän arkielämää tai installaatiota kuin perinteistä esitystä. Pitkäkestoiset performanssit voivat vaihdella muutamasta tunnista aina vuosien mittaisiksi esityksiksi. Pohjoisirlantilainen Sandra Johnston esiintyy teoksissaan usein eri puolille esitystilaa – galleriaa, museota tai paikkasidonnaista esityspaikkaa – sijoitettujen esineiden ja materiaalien kanssa. Hän tekee keskittyneitä toimintoja tutkien esineen tai materiaalin ominaisuuksia, siirtyy sen jälkeen toisen materiaalin luo ja palaa taas jonkin ajan kuluttua takaisin jatkaen siitä, mihin oli edellisellä kerralla jäänyt. Teokset muodostavat oman sisäisen logiikkansa ja dialogin esiintyjän, materiaalien ja tilan

välillä, joka jatkuu intensiivisenä, mutta rauhallisena useiden tuntien ajan.²³⁵ Yhdysvaltalainen taiteilija Linda Montano tunnetaan useiden vuosien mittaisista pitkäkestoisista performansseista, joista esimerkiksi teokset *Seven Years of Living Art* (1984–1991 ja 1991–1998) koskivat seitsemää energiakeskusta eli chakraa ja niitä vastaavia värejä, ääniä ja psyykkisiä tiloja. Kukin vuosi oli omistettu yhdelle chakralle, jolloin Montano käytti kyseisen chakran värisiä vaatteita. Yhden vuoden ajan hän pukeutui pelkästään punaiseen, sitten oranssiin, keltaiseen, vihreään, siniseen, violettiin ja valkoiseen. Hän vietti päivässä määrätyn ajan saman värisessä tilassa ja kuunteli yhtä ja samaa ääntä ja teki yhden piirroksen.²³⁶ Teoksessa elämä ja taide limittyivät toisiinsa, kun Montano noudatti laatimiaan sääntöjä eläen muutoin normaalia arkeaan. Isobritannialaisen, Suomessa asuvan John Courtin pitkäkestoiset performanssit perustuvat jonkin tietyn materiaalin tai hänen luomansa veistosrakennelman kanssa työskentelyyn. Toisteinen liike joko muovaa materiaalia, kuten jauhoja lattian pinnalla, liikuttaa veistoksellista objektia tai piirtää jälkiä veistoksen pintaan. Työväentaustainen Court pyrki varsinkin uransa alkuaikoina toteuttamaan kahdeksan tuntia kestäviä performansseja, sillä se viittasi perinteiseen työpäivän pituuteen. Toisaalta hän käsittelee teoksissaan vaikeaa lukihäiriötään, ja performanssit sisältävätkin usein kirjoittamista sekä kouluun liittyviä materiaaleja, kuten liituja, työpöytiä ja tusseja ja tarjoavat toiston avulla mahdollisuuksia oppimiselle ja oppimisprosessin näkyväksi tekemiselle.²³⁷

Elävä veistos on pitkäkestoinen performanssi, jossa taideobjekti on esiintyjä itse. Esiintyjä voi pysytellä pitkiä aikoja liikkumattomana, kuten valkoiseksi marmorijauheella maalattu alaston serbialaistaiteilija Tanja Ostojić performanssissaan *Personal Space* (1996)²³⁸ tai esimerkiksi liikkua ja laulaa patsaaksi maalattuna, kuten isobritannialainen taiteilijaduo Gilbert & George klassikoksi muodostuneessa performanssissaan *Singing Sculpture* (1969). Teoksessa taiteilijat olivat kaksi ruskeasävyisiin miesten pukuihin pukeutunutta kasvonsa kimaltavalla maalilla maalannutta peribrittiläistä herrasmieshahmoa, jotka seisoivat pöydän päällä, liikkuiivat hillitysti ja lauloivat nonstoppina Flanagan & Allenin kappaletta *Underneath the Arches*, joskus jopa kahdeksan tuntia

²³⁵ Kirjoittajan muistiinpanot nähdyistä teoksista [Between Sky & Sea](#) -festivaali (Nordøyane, Norja, 2017) ja [RiAP](#)-festivaali (Quebec, Kanada, 2024).

²³⁶ [Hammod 2013](#).

²³⁷ [Court, John](#).

²³⁸ Ostojić, Tanja. [Personal Space](#). Performanssi. 1996.

yhteen menoon.²³⁹ Intialais-saksalainen taiteilija Tino Sehgal luo kokonaisia museonäyttelyitä ihmisveistoksillaan, jotka esiintyvät useiden tuntien ajan erilaisissa ”rakennetuissa tilanteissa” (*constructed situations*) ja tilanteesta riippuen saattavat olla vuorovaikutuksessa myös yleisön kanssa, kuten teoksessa *This Progress* (2015). Sehgal eli itse esiinny teoksissaan eikä hänen teoksiaan myöskään dokumentoida, vaan tilanteet ovat tarkoitettu vain koettaviksi ja näin ollen muistinvaraisiksi.²⁴⁰ Essi Kausalainen puolestaan toteutti Nykyaikaisen museon Kiasmaan tilausteoksen *Hän vihelsi ja kulki huoneesta huoneeksi* (2024)²⁴¹, jossa näyttelyvalvojat aktivoivat teokseen liittyviä esineitä ja tekstiilejä, pukivat niitä päälleen ja kuljettivat mukanaan näyttelysaleissa. Ranskalaistaiteilija Gaëtan Rusquetin elävässä veistoksessa *Pastorale* (2011) taiteilija makasi tuntien ajan paikoillaan antiikin veistosta muistuttavassa asennossa maaperän, ruohikon ja salaatinlehtien peittämän telineen päällä. Hänen alastoman ruumiinsa pinnalla oleili etanoita ja kotiloita, jotka liikkuvat hitaasti jättäen jälkeensä limavanoja.²⁴² Myöhemmin Rusquet kertoi, että etanat ja kotilot nakersivat hänen ihostaan palasia ja ulos päin seesteiseltä näyttäneyt kokemus tuntui siltä, kuin häntä syötäisiin elävältä²⁴³.

Performanssi-installaatiossa performanssitaiteilija esiintyy installaatioteoksen osana. Teoksia määrittää tilallisuus ja kestollisuus. Installaatiomaisen performanssista tekee usein se, että sillä ei ole selkeää alkua ja loppua, ja yleisö voi viettää tilassa haluamansa ajan. Performanssi-installaatio voi rakentua joko taiteilijan ja hänen ruumiillisuutensa ympärille tai niin, että taiteilija on osa kokonaisuutta ja esimerkiksi vain osittain näkyvissä. Sveitsiläis-serbialaisen taiteilijapari Stirnimann-Stojanovicin (Natalie Stirnimann ja Stefan Stojanovic) performanssi-installaatiossa *The Space* (2019) taiteilijat matkustivat pakettiautolla Sveitsistä Turkuun tuoden mukanaan makuuhuoneensa ja työhuoneensa puurakenteita. Turkuun saavuttuaan he rakensivat puuelementeistä tilallisen installaation. Teos oli esillä yhden päivän, jonka ajan taiteilijat nukkuivat unilääkkeiden avulla

²³⁹ [Gilbert & George](#).

²⁴⁰ Kirjoittajan muistiinpanot, [Berliner Festspiele](#) (Berliini, Saksa 2015) ja [Sehgal, Tino](#).

²⁴¹ Kausalainen, Essi. [Hän vihelsi ja kulki huoneesta huoneeksi](#). Performanssi-installaatio. 2023.

²⁴² Rusquet, Gaëtan. [Pastorale](#). Performanssi-installaatio. 2011. Kirjoittajan muistiinpanot, [Trouble Live Art -festivaali](#) (Bryssel, Belgia 2012).

²⁴³ Kirjoittajan muistiinpano keskustelusta Rusquetin kanssa tammikuussa 2023.

installaation osana olevassa sängyssä. Yleisö saattoi halutessaan istua tai makoilla rakennelman päällä ja kuunnella kuulokkeista äänitettä, jossa taiteilijat kertoivat teoksen matkan ja tarinan.²⁴⁴

Argentiinalaistaiteilija Diego Bianchi on toteuttanut lukuisia performanssi-installaatioita, joissa liikkumaton ihmisruumis on osa installaatiota tai vain joku osa ruumiista on havaittavissa. Teoksissaan hän sekoittaa ihmisruumiin, esineiden ja tilan elementtien välistä eroa ja rakentaa yhteenkietoutumia, joista on välillä hankala erottaa mikä on mitäkin. Esimerkiksi näyttelynsä *Las formas que no son / The Forms that Are Not* (2008) avajaisissa Bianchi istui näyttelytilan kattoon sijoitetun alustan päällä niin, että vain hänen paljas takapuolensa oli nähtävissä.²⁴⁵ Ruumiin osa oli yksi näyttelyn elementeistä, ei sen pääosan esittäjä. Vastaavasti Iiri Poterin teoksessa *Whisper / Kuiskaus* (2020) gallerian seinässä oli pieni aukko, josta saattoi performanssin aikana nähdä korvan. Kun taitelija ei ollut paikalla, aukossa näkyi vain musta tyhjiys.²⁴⁶ Homo \$ -taiteilijaryhmä toteutti 1980-luvulla lukuisia performanssi-installaatioita, joista teoksessa *Familykitchen* (1984)²⁴⁷ ryhmä esiintyi Taidemaalariliiton galleriassa koko näyttelyviikon ajan. Keittiössä muun muassa valmistettiin veistoksia hyytelöstä, maalattiin ja kirjoitettiin lehtijuttuja pöydän alla.

Happening on performanssitaiteen varhainen lajityyppi ja sitä voidaan myös pitää performanssitaiteen edeltäjänä. Happeningeissa joukko taiteilijoita kokoontuu yhteen löyhän käsikirjoituksen ohjaamana tai puhtaasti improvisoiden. Happeningeihin liittyykin usein yllätyksellisyttä. Termin loi yhdysvaltalaisistaiteilija Allan Kaprow, joka oli kiinnostunut maalaustaiteen performatiivisista mahdollisuuksista. Hän esitti ensimmäisen happeninginsa vuonna 1959 New Yorkissa ja nimesi sen happeningiksi, sillä se kuvaa ”jotakin spontaania, joka vain sattuu tapahtumaan”.²⁴⁸ Yhtenä happeningin varhaisista teoksista voidaan kuitenkin pitää vuonna 1952 Black Mountain Collegessa esitettyä John Cagen musiikillista kokeilua, jossa oli happeningin piirteitä jo ennen kuin taidemuotoa oli vielä varsinaisesti nimetty. Happeningit saivatkin nopeasti suosiota New Yorkin taidekentässä 1950 ja -60-lukujen taitteessa, kun muun muassa Carolee Schneeman, Robert

²⁴⁴ Stirnimann, Natalie & Stojanovic, Stefan. *The Space*. Performanssi-installaatio. 2019. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Festival (Turku 2019).

²⁴⁵ Massacese 2019, 97.

²⁴⁶ Poteri, Iiri. *Whisper / Kuiskaus*. Performanssi-installaatio. 2020.

²⁴⁷ Homo \$. *Familykitchen*. Performanssi. 1984.

²⁴⁸ *Tate Modern. Happening*.

Rauschenberg ja Claes Oldenburg innostuivat taidemuodosta. Samaan aikaan happeningit levisivät myös Eurooppaan. Suomessa happeningeja toteutettiin erityisesti 1960-luvulla ja näistä ensimmäinen oli *Helsinki Street Piece* (1963), jossa joukko taiteilijoita kokoontui Helsingin Esplanadin puistoon esittäen erilaisia performatiivisia toimintoja puistossa aikaansa viettävien ihmisten joukossa.²⁴⁹ Happeningin yhtenä nykymuotona voidaan pitää pohjoisirlantilaisen Bbeyond-taideorganisaation vuonna 2008 käynnistämiä kerran kuukaudessa toteutuvia performanssitapaamisia *Bbeyond Monthly Performance Meet up*²⁵⁰. Tapaamisissa Bbeyondin taiteilijajäsenet kokoontuvat ennalta sovittuun julkiseen tilaan improvisoimaan keskenään, kukin omien aiheidensa ja mukanaan tuomien materiaalien kanssa esityspaikkaan ja toisiin esiintyjiin reagoiden. Tapaamisten tavoitteena on synnyttää vuoropuhelua toiminnan muodossa. Moni performanssiorganisaatio eri puolilla maailmaa on luonut oman vastaavan muodon yhteisille tapaamisille, kuten norjalaisen Performance Art Bergenin järjestämät *PAB Open Sessions*²⁵¹ tai saksalaisen PAErschen järjestämät *Open Source Sessions*²⁵². Kansainvälinen Black Market International on tällä hetkellä kymmenestä etabloituneesta performanssitaiteilijasta koostuva ryhmä, joka tekee happeningin kaltaisia esityksiä kutsumatta niitä kuitenkaan itse sillä nimellä. Omien sanojensa mukaan he ovat mielten verkosto²⁵³, joka kokoontuu esiintymään yhdessä ja vaihtamaan ajatuksia performanssin muodossa. Esitykset kestävät aina useiden tuntien ajan, jolloin kukin taiteilijoista työskentelee tuomiensa materiaalien kanssa välillä yksin ja välillä toinen toistensa kanssa kommunikoiden.

Kehotaiteessa taiteilija käyttää omaa ruumistaan performanssin ensisijaisena materiaalina, jolloin ero taideteoksen ja sen tekijän välillä häviää. Ruumis taiteellisen työskentelyn välineenä ja materiaalina tarjoaa taiteilijalle keinoja tutkia muun muassa identiteettiä, sukupuoliä, seksuaalisuuteen, ruumiillisiin rajoitteisiin kuten sairauksiin ja vammoihin sekä ruumiiseen kohdistuvaan väkivaltaan liittyviä kysymyksiä. Kehotaiteeseen liitetään usein ruumiin rajojen etsimistä ja haastamista, joko äärimmäisen fyysisen suorituksen muodossa, ruumiin pintaa vahingoittamalla tai jopa ruumista muokkaamalla esimerkiksi kirurgisin toimenpitein. Ranskalaistaiteilija Orlan on vuosikymmenten ajan

²⁴⁹ YLE 2008.

²⁵⁰ [Bbeyond Monthly Performance Meet Up](#).

²⁵¹ [PAB Open Sessions](#).

²⁵² [PAErsche Open Source Sessions](#).

²⁵³ [Black Market International](#).

muokannut ruumistaan plastiikkakirurgian keinoin. Osaa leikkauksista, kuten performanssia *Omniprésence* (1993), on yleisö voinut seurata livenä keskustellen samalla taiteilijan kanssa²⁵⁴. Australialaistaiteilija Stelarc puolestaan on luonut itsestään kyborgin tutkiessaan kehotaiteen keinoin ihmisen ja koneen suhdetta. Teoksessa *The Muscle Machine* (2003) hän on luonut kuusijalkaisen kävelevän robotin, joka on ihmisen ja koneen yhdistävä hybridijärjestelmä, jota ihminen ohjaa liikkeillään.²⁵⁵ Australian alkuperäiskansoihin kuuluva taiteilija SJ Norman toteutti performanssin *Devotion* (2023) yhdessä yhdysvaltalaisen performanssitaiteilija Cassilsin kanssa. Transmaskuliinista veljeyttä käsittelevässä 11 tuntia jatkuneessa sadomasokismiin viittaavassa performanssissaan he viilsivät kirurginveitsillä viiltoja toistensa nahkavaljaiden peittämiin, muuten alastomiin ruumiisiin.²⁵⁶ Meksikolaistaiteilija Rocio Boliver käsittelee omaa ikääntymistään ja seksuaalisuuttaan performanssisarjassaan *Between Menopause and Old Age* (2012–), jossa hän lävistää ja muokkaa ruumistaan koukkujen ja narujen avulla, jotka venyttävät hänen ihoaan muovaten rajusti hänen ruumiinosiaan ja piirteitään²⁵⁷. Suomessa Pentti Otto Koskisen teos *Mika Aalto-Setälä imettää haavoistaan* (2008) johti rikosilmoitukseen sukupuolisiveellisyyden loukkaamisesta. Performanssissa Mika Aalto-Setälä imetti kolmea alastonta miestä Tampereen asematunnelissa.²⁵⁸

Liikelähtöinen performanssi viittaa useimmiten tanssin tai sirkuksen praktiikoista kumpuaviin performansseihin, joissa keskiössä ovat liike ja liikkeen tutkiminen, ja joita esitetään visuaalisen taiteen kontekstissa. Liikelähtöisen performanssin ja tanssiesityksen välinen ero onkin häilyvä ja termiä käytetään esimerkiksi silloin, kun koreografi esittää teoksensa performanssitaiteen kontekstissa. Uuden performatiivisen käänteen²⁵⁹ myötä liikelähtöisiä performansseja on nähty muun muassa nykyaiteen kansainvälisissä näyttelyissä, kuten saksalaisen koreografin Anne Imhofin viiden tunnin mittainen ja seitsemän kuukauden ajan esitetty teos *Faust* Saksan paviljongissa Venetsian

²⁵⁴ Orlan, *Omniprésence*. Performanssi. 1993.

²⁵⁵ Stelarc. *The Muscle Machine*. Performanssi. 2003.

²⁵⁶ Kirjoittajan muistiinpanot, Trouble #12 Live Art -festivaali (Bryssel, Belgia 2023). Cassils & Norman, SJ. *Devotion*. Performanssi. 2023.

²⁵⁷ Bolivier, Rocio. *Between Menopause and Old Age*. Performanssisarja. 2012–.

²⁵⁸ YLE 2008.

²⁵⁹ Uusi performatiivinen käänne viittaa nykytanssin tuomiseen visuaalisen nykyaiteen kontekstiin, kun museot ja biennaalit esittävät liikelähtöisiä teoksia näyttelyissään ja toisaalta nykytanssin parissa tapahtuneeseen kehitykseen, jossa tanssi on laajentunut muun muassa kohti performanssitaiteen ilmaisutapoja. Katso lisää: Constinaş & Janevski 2017.

Biennaalissa vuonna 2017²⁶⁰ tai hongkongilaisen kuvataiteilijan Isaac Chong Wain kuudelle tanssijalle koreografioitu performanssi *Falling Reverse* (2021/2024) Venetsian Biennaalin päänäyttelyssä vuonna 2024²⁶¹. Toisin kuin tyypillisesti performanssitaiteessa, liikelähtöisessä performanssissa taiteilija ei välttämättä itse esitä teostaan, vaan ulkoistaa esityksen joko esiintyjille tai osallistuvalle yleisölle. Bulgarian koreografin ja kirjoittajan Yasen Vasilevin toistuvassa teoskonseptissa *Impossible Actions* (2021-) eri taustoista tulevat ammattiesiintyjät ja ei-ammattilaiset luovat työpajoissa kukin oman ruumiiseensa ja tilanteeseensa sopivan liikkeellisen soolon. He esittävät soolonsa yhtä aikaa ja samassa tilassa rakentaen tilallisen koreografian, jossa erilaisten ruumiiden performatiiviset eleet vuorovaikuttavat keskenään.²⁶² Monet Isobritannialaisen performanssitaiteilija Gary Stevensin ryhmäteoksista, joissa hän on aina itse yksi esiintyjistä, ovat liikelähtöisiä performansseja, jotka perustuvat toistoon ja koreografioituihin tilannekuviin. Performanssissa *And* (1997) esitetyt tilanteet olivat hyvin arkisia, esimerkiksi oven avaamista ja istuutumista, mutta ne muuttuivat tanssinkaltaisiksi toiston ja rytmin varioinnin myötä.²⁶³

Hahmoperformanssissa taiteilija luo itselleen esiintyjähahmon, jonka kanssa hän saattaa jatkaa työskentelyä vuosienkin ajan, jolloin hahmosta voi tulla taiteilijalle läheinen alter ego. Yhdysvaltalaisitaiteilija Lynn Hershman Leeson loi itselleen fiktiivisen alter egon Robertan Breitmören (1973–), jolla on oma, Hershmanista erillinen elämänsä pankkitileineen, luottokortteineen ja toimivaltuuksineen.²⁶⁴ Jo neljän vuosikymmenen ajan Roberta on elänyt itsenäistä elämäänsä, jota Hershman dokumentoi ja esittää erilaisina tallenteina taidekontekstissa. Yhdysvaltalaisitaiteilija Eleanor Antin on luonut useita alter egoja, kuten kuninkaan (1972), ballerinan (1973) ja sairaanhoitajan (1976). Näiden keksittyjen hahmojen avulla hän on saattanut tarkastella sukupuolirooleja ja naisidentiteetin muodostumista. ”Kyse on hyvin omituisesta omaelämäkerrasta, jossa kuvataan elämä tai osa elämää, kolme viikkoa elämästä, joka on sekä keksintöä että totta, kuten kaikki elämä.”²⁶⁵

²⁶⁰ Imhof, Anne. *Faust*. Tanssipermanssi. 2017. Ks. [Lusiardi 2017](#).

²⁶¹ Chong Wai, Isaac. *Falling Reverse*. Tanssipermanssi. 2021 / 2024.

²⁶² Vasilev, Yasel. *Impossible Actions*. Tanssipermanssi. 2021–. Teos esitettiin New Performance Turku Biennalessa (Turku 2023).

²⁶³ Stevens, Gary. *And*. Performanssi. 1997.

²⁶⁴ Steiner & Yang 2004, 30.

²⁶⁵ Steiner & Yang 2004, 34–37. Suomennos kirjoittajan.

Hahmoperformanssissa hahmo voi olla oman elämäntarinan omaavan alter egon sijaan myös esityshahmo, joka on joko taiteilijan oma luomus tai viittaus olemassa olevaan hahmoon. Teoksessaan *Personal Appearance* (2008–2010) kanadalainen queer- ja läskiaktivistitaiteilija Cindy Baker loi itsestään maskotin, jolla oli sama nimi kuin hänellä itsellään. Jättikokoinen, aina leveästi hymyilevä lihavaa sarjakuvahahmoa muistuttava maskotti oli tuttuudessaan helposti lähestyttävä. Esimerkiksi monipäiväisillä festivaaleilla vieraillessaan Baker ei lainkaan näyttäytynyt omana itsenään vaan osallistui kaikkeen maskotin ominaisuudessa.²⁶⁶ Performanssitaitteen duo Kainulainen & Latva (Katri Kainulainen ja Maximilian Latva) esiintyy ajoittain kahden samannäköisen pikkutyön hahmoissa, joilla on molemmilla sinivalkoraitaiset mekot, polvisukat, punaiset kengät ja hiukset letitetty ruseteilla²⁶⁷. Pilvi Takala puolestaan on luonut olemassa oleviin hahmoihin perustuvat Lumikin tai vartijan, jotka ovat mahdollistaneet hänelle pääsyn hahmon edustamaan sosiaaliseen kontekstiin. Teoksessa *Real Snow White* (2009) Takala esiintyi Lumikiksi pukeutuneena Disneylandissa, jonne on kiellettyä saapua Disneyn luomaan hahmoon pukeutuneena. Vartijat käännöttivät Lumikki-Takalan pois huvipuiston porteilla.²⁶⁸ Teoksessa *Close Watch* (2022) Takala kouluttautui vartijaksi ja työskenteli Securitas-vartiointifirmassa kuuden kuukauden ajan. Hän ei paljastanut, että kysymys oli performanssista, vaan soluttautui vartijahahmonsa avulla tarkastelemaan vartiointialan valtaan ja voimankäyttöön liittyviä kysymyksiä.²⁶⁹ Omia performanssihahmojani ovat olleet vuosia mukana kulkeneet Kultakutri (2003–2013), Lemmenlaivan risteilyemäntä (2006–2007), lentoemäntä (2007–2013) ja alter egoni Elena Elak (2007–2009).

Objektiperformanssissa keskiössä ovat objektit, niiden merkitysten tarkasteleminen, yhteistyö esineiden ja materiaalien kanssa sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välinen vuorovaikutus. Osa performanssitaitelijoista suhtautuu esineisiin työkaluina, joilla ilmentää jotain haluttua asiaa, kun taas osalle taiteilijoista esineet ja materiaalit ovat itsessään toimijoita, jotka luovat teoksen yhteistyössä taiteilijan kanssa. Objektiorientoitunut ontologia (OOO) hahmottaa kaiken olemisen –

²⁶⁶ Baker, Cindy. *Personal Appearance*. Performanssi. 2008–2010.

²⁶⁷ Kainulainen, Katri & Latva, Maximilian. *Sunny Days, Bleak Times*. Videoperformanssi. 2022.

²⁶⁸ Takala, Pilvi. *Real Snow White*. Performanssi. 2009.

²⁶⁹ Takala, Pilvi. *Close Watch*. Performanssi. 2022.

niin ihmisten, eläinten, olioiden, esineiden kuin materiaalien – tasa-arvoisena verkostona ja pyrkii purkamaan antroposentrismä – ihmiskeskeistä – näkemystä maailmasta.²⁷⁰ Joskus performanssitaiteilijan suhde esineisiin, kuten vaatteisiin, on samalla käytännöllinen ja essentiaalinen eli olemuksellinen. Puolalaistaiteilija Janusz Bałdyga määrittää kenkien merkitystä hänen taidettaan kuvaavassa dokumenttielokuvassa *Simple Gestures* (2024) seuraavasti:

”Kengät ovat ratkaisevan tärkeitä. Ne ovat mielestäni ehdottoman olennaiset performanssiesityksen kannalta. Kovat kengät, joissa on erottuva ääni. Ne saavat minut tuntemaan tilan tunnun.”²⁷¹

Teoksessaan *boner* (2014) ruotsalaistaiteilija Iggy Malmberg asetti itsensä esiintyjänä samaan kategoriaan esineiden kanssa. Teos korosti, miten esitystilassa on otettava huomioon kaikki ne esineet, jotka mahdollistavat ja osaltaan myös luovat esitystilanteen. Näin toimijoina esiintyjän rinnalle valokeilaan asettuivat myös kaiuttimet, valot, tuuletin, johdot, verhot, seinät ja lattia. Esitys tarkasteli esineiden läsnäoloa, toimintoja ja yhteistyötä.²⁷² Saksalaistaiteilija Eva Meyer-Kellerin *Death Is Certain* (2002)²⁷³ on objektiperformanssien klassikkoteos ja olen katsonut sen dokumentaation läpi lukuisia kertoja palaten sen pariin aina uudelleen ja uudelleen. Teoksessa Keller tappaa kirsikoita kirurgisella tarkkuudella käyttäen apunaan erilaisia keittiövälineitä ja kodin työkaluja esittäen yhteensä 36 tapaa kiduttaa ja kuolla. Näin performanssin ensimmäistä kertaa livenä vasta vuonna 2023, mutta en Kellerin vaan hänen tuolloin 17-vuotiaan tyttärensä Kajsa Repotenten esittämänä. Teos oli uudelleen esitys Kellerin alkuperäisestä performanssista ja Repotenten rytmitys ja tapa käsitellä esineitä ja materiaaleja poikkesi alkuperäisestä esityksestä, vaikka hänen tavoitteenaan oli jäljitellä äitinsä performanssia.²⁷⁴

Uudelleen esittäminen (re-enactment) on performanssin lajityyppi, joka jakaa performanssitaiteilijoita kahteen leiriin, sillä uudelleen esittämisessä performanssitaiteeseen perinteisesti liitetty autenttisuus ja tekijyyden kysymykset tulevat haastetuiksi. Performanssiteos

²⁷⁰ Katso *Johdanto*-luvun keskeisistä käsitteistä *Esine*, jossa avataan OOO sekä sitä kohtaan esitettyä kritiikkiä.

²⁷¹ Sosnowski, Pavel 2024. *Simple Gestures*. Elokuvapotreitti taiteilija Janusz Bałdygasta. Suomennos kirjoittajan.

²⁷² YLE 2014. Ks. myös ihmisen ja ei-inhimillisten toimijuuksien välisiä suhteita koreografiassa tarkasteleva Mette Ingvarsenin väitöskirja *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project*. Ingvarsen 2016.

²⁷³ Meyer-Keller, Eva. *Death Is Certain*. Performanssi. 2002.

²⁷⁴ Kirjoittajan muistiinpanot, MIR-festivaali (Ateena, Kreikka 2023). [MIR Festival](#).

mielletään taiteilijan uniikiksi luomukseksi, jolloin taiteilija itse on teoksen esittäjä ja teos tapahtuu vain tässä ja nyt.²⁷⁵ Joidenkin taiteilijoiden mielestä performanssiteosta ei voi uudelleenesittää, sillä se muuttuu teatteriksi tai toisen taiteilijan alun perin tekemää teosta ei voi kukaan toinen lunastaa itselleen. Osa taas voi lähestyä uudelleen esittämistä joko hommarena (kunnianosoitus) uudelleenesittäen performanssiteen klassikkoteoksia tai esittää uudelleen omia teoksiaan tarkastellen esimerkiksi teoksen vastaanottoa tai omaa muutostaan taiteilijana. Alankomaalainen taiteilija Ieke Trinks venytti uudelleenesityksen määritettä teoksellaan *Variety Show* (2015), jossa hän yhdessä yleisön kanssa loi uudelleenesityksiä omista vanhoista performansseistaan vuosien 2006–2015 ajalta ja dokumentoi ne valokuviksi.²⁷⁶ Isobritannialainen Robin Deacon on perehtynyt Stuart Shermanin teoksiin dokumentaatioiden pohjalta ja pyrkinyt uudelleenesittämään niitä mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle esitystyyliille. Hänen ohjaamassaan *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman* (2015) -dokumenttielokuvassa Deacon toisintaa Shermanin *Spectacles*-performansseja ja haastattelee tämän jälkeen Shermanin tunteneita kollegoita selvittääkseen kuinka hyvin hän onnistui tai epäonnistui Shermanin jäljittelyssä ja miksi.²⁷⁷ Marina Abramovićin *The House With the Ocean View* (2002/2023) uudelleenesitettiin kolmen taiteilijan, Amanda Cooganin, Elke Luytenin ja Kira O'Reillyn toimesta Royal Academy of Artsissa Lontoossa 2023. Alkuperäisessä pitkäkestoisessa performanssissa vuonna 2022 Abramović asui 12 vuorokautta galleriaan rakennetussa asunnossa noudattaen tiukkoja sääntöjä: ei ruokaa, ei puhetta, ei lukemista, ei kirjoittamista. Hän lepäsi ja kävi suihkussa yleisön läsnä ollessa. Uudelleenesityksessä jokainen performanssiteilija noudatti alkuperäisen teoksen sääntöjä ja tulkitsi teosta asuttamalla kolmea huonetta, joihin kuljettiin veitsistä tehtyjä tikapuita pitkin.²⁷⁸ Marina Abramović on myös itse uudelleenesittänyt omia ja toisten taiteilijoiden performansseja teoksessa *Seven Easy Pieces* (2005), jossa hän seitsemän päivän aikana uudelleenesitti klassikkoteokset Bruce Naumanin *Body Pressure* (1974), Vito Acconcin *Seedbed* (1972), Valie Exportin *Action Pants: Genital Panic* (1969), Gina Panen *The Conditioning* (1973) ja Joseph Beyusin *How to Explain Pictures to a Death Hare* (1965) sekä omat teoksensa *Lips of Thomas* (1975) ja *Entering the Other Side* (2005).²⁷⁹

²⁷⁵ Ks. myös Arlander 2024, 195.

²⁷⁶ Trinks, Ieke. *Variety Show*. Performanssi. 2015. [h](#)

²⁷⁷ Deacon, Robin. *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman*. Elokuva 2015.

²⁷⁸ Abramović, Marina. *The House With the Ocean View*. Performanssi. 2023.

²⁷⁹ Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces*. Performanssi. 2005.

Prosessiperformanssissa teoksen luomisprosessi on yhtä tärkeä tai tärkeämpi kuin sen synnyttämä teos. Prosessitaiteella ja performanssilla onkin paljon yhteistä ja voidaankin kysyä, onko performanssitaide pohjimmiltaan prosessitaidetta, koska performanssissa teoksen luomisprosessi usein tapahtuu yleisön edessä. Prosessiperformanssissa tekeminen on keskiössä ja performanssi rakentuu taiteilijan esimerkiksi lajitellessa, kootessa ja yhdistellessä erilaisia materiaaleja ja toimintoja. Kuvanveistotaustaisen performanssitaiteilijan Maurice Blokin performanssit perustuvat hänen ajatukseensa, että kaikki se, mitä tapahtuu ennen veistoksen valmistumista, on kiinnostavampaa kuin lopputulos. Performansseissaan Blok rakentaa ja purkaa, pinoaa ja kaataa, sahaa ja naulaa kunnes hän päättää teoksen olevan valmis ja silloin hän lopettaa. Hän ei koskaan nimeä performanssejaan ja voidaankin ajatella, että ne ovat väläyksiä käynnissä olevasta pitkästä prosessista.²⁸⁰ Erityisesti prosessitaiteen piirteitä on nähtävissä pitkäkestoisessa performanssissa, jossa teos muotoutuu osana sille määritettyä tai sen vaatimaa aikaa. Tehching Hsiehin vuoden mittaisia performansseja voidaan tarkastella prosessitaiteena, sillä niissä valittu menetelmä määrittää prosessin kulun. Esimerkiksi teoksessa *One Year Performance 1978–1979* Hsieh lukitsi itsensä vuodeksi häkkiin eikä hänen ollut lupa keskustella, lukea, kirjoittaa, kuunnella radiota tai katsella televisiota, vaan hän vietti vuoden täydessä yksinäisyydessä.²⁸¹ Seuraavan vuoden teoksessa *One Year Performance 1980–1981* hänen tuli vuoden ajan merkitä kellokorttinsa joka tunti ja ottaa kuva itsestään.²⁸² Tätä seuranneessa teoksessa *One Year Performance 1981–1982* hänellä ei ollut lupaa mennä ollenkaan sisätiloihin, vaan hän eli vuoden ajan ulkona New Yorkin kaduilla ja puistoissa.²⁸³ Prosessitaiteessa voidaan nähdä ritualistisia piirteitä, kun teos itsessään on luova prosessi, jonka aikana voi tutkia psykologisia ja fyysisiä tiloja ja käyttäytymismalleja.

Ritualistinen performanssi pitää sisällään piirteitä, jotka ovat tyypillisiä rituaaleille: ne voivat merkitä ajan kulumista, siirtymävaiheita ja muutosta tai varmistaa hyvää onnea. Rituaalit perustuvat usein toistoon ja luovat yhteenkuuluvuuden tunnetta. Myös perinteinen rituaali, kuten elonkorjuufestivaali,

²⁸⁰ Kirjoittajan muistiapanot: kuratoin Blokin esiintymään Kukkia ja mediaa -tapahtumaan EMMA – Espoon modernin taiteen museoon (Espoo, 2008)

²⁸¹ Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1978–1979*. Performanssi. 1978–1979.

²⁸² Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1980–1981*. Performanssi. 1980–1981.

²⁸³ Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1981–1982*. Performanssi. 1981–1982.

hääät tai siunaustilaisuus, on itsessään myös performanssi.²⁸⁴ Performanssitaide ja rituaalit voivat pitää sisällään samankaltaisuutta liikkeiden, eleiden ja materiaalien suhteen, vaikka niiden intentio olisikin eri. Meksikossa Rarámuri-alkuperäiskansan yhteisössä vuosittain järjestettävä Performancear o Morir -performanssifestivaali sijoittuu rarámurien pyhän viikon, Semana Santan, aikaan, jolloin rarámurit tanssivat vuorokausia yhteen menoon. Festivaalin kuraattorin Gustavo Alvarezin tavoite on tuoda kansainvälisiä performanssitaiteilijoita vuorovaikutukseen alkuperäiskansan kanssa, jotka puolustavat kulttuuriaan ja elinympäristöään tanssillisten ja ruumiillisten rituaalien muodossa. Kuilu rituaalin ja performanssin välillä on kuitenkin merkittävä, eivätkä rarámurit useinkaan kiinnostu performanssitaiteilijoiden esityksistä.²⁸⁵ Intialais-belgialaistaiteilija Monali Meher käyttää performansseissaan ritualistista liikettä ja eleitä. Meherin performanssi *Gilded* (2023) muodostui rituaalinomaiseksi keston, syklistyden, meditatiivisuuden ja materiaalisuhteen myötä. Teoksessa Meher esiintyi erilaisten luonnonelementtien kuten simpukoiden, heinien, mullan ja oksien sekä lehtikullan, kankaiden ja mattojen kanssa luoden tilanteita, joita yleisö saattoi seurata kuin seremoniaa tuholle ja uudelleenrakentamiselle.²⁸⁶ Indonesialaistaiteilija Yoyo Yogasmanan teos *Trial Performance (Crisis)* (2006) muodostui taiteilijan ja yleisön yhdessä toteuttamaksi rituaaliksi. Teoksen alussa esiintyjä kutsui yleisön sitomaan köysiä hänen ruumiinsa eri osiin ja liikkumaan ympyrässä niin, että esiintyjä jäi köysien sitomana ympyrän keskelle. Vähitellen esiintyjän assistenttina toiminut henkilö ohjasi yleisöä kävelemään nopeammin, kiristämään köysiä ja lopulta juoksemaan. Tämä sai esiintyjän kohoamaan köysien varassa ilmaan. Liike jatkui ja taiteilija leijui ilmassa, kunnes vähitellen yleisön jäsenet havaitsivat, että esiintyjä oli kovissa tuskissa. He lopettivat juoksemisen ja laskivat esiintyjän lattialle. Moni oli järkyttynyt ja itki, sillä he, minä mukaan luettuna, olivat osallistuneet rituaaliin, jonka sadistisuus avautui vasta myöhemmin.²⁸⁷ Yhdysvaltalainen Preach R Sun kutsuu itseään katusaarnaajaksi ja toteuttaa ritualistisia performansseja julkisessa tilassa ottaen kantaa mustien sortoon sekä muun muassa poliisien harjoittamaan väkivaltaan mustia amerikkalaisia kohtaan. Hänen provokatiiviset performanssinsa pitävät sisällään kristinuskon ja valtiovallan symboliikkaa sekä niiden ruumiillista häpäisyä muun muassa kehon eritteillä, kuten ulosteella.

²⁸⁴ Bial. 2004, 87.

²⁸⁵ Kirjoittajan muistiinpanot Performancear o Morir -festivaalilta (Norogachi, Meksiko 2024).

²⁸⁶ Kirjoittajan muistiinpanot, Trouble-festivaali (Bryssel, Belgia 2023). Meher, Monali. *Gilded*. Performanssi. 2023.

²⁸⁷ Kirjoittajan muistiinpanot, 7a*11d-festivaali (Toronto, Kanada 2006). Yogasmana, Yoyo. *Trial Performance (Crisis)*. Performanssi. 2006.

Teosten ritualistisuus syntyy toisteisuudesta, äänimaailmasta ja esiintyjän vahvasta sitoutuneisuudesta.²⁸⁸

Puheperformanssi on puheeseen perustuva performanssi, joka voi rakentua puheen sisällön, puheaktin tai puheen manipuloimisen ympärille. Osa puheperformansseista muistuttaa lavarunoutta ja erilaiset spoken word -performanssit kuuluvat myös puheperformanssin lajityypin alle. Yhdysvaltalainen muusikko ja performanssitaiteilija Laurie Anderson²⁸⁹ käyttää spoken wordia yhtenä esitystensä ja levytystensä elementtinä yhdistellen puheeseen viulua, kokeellisia instrumentteja ja äänifilttereitä. Yhdysvaltalainen näyttelijä, kirjoittaja ja performanssitaiteilija Spalding Gray esitti omaelämäkerrallisia monologeja teattereissa sekä monologiensa pohjalta toteutetuissa elokuvissa, joista tunnetuin on *Swimming to Cambodia* (1987).²⁹⁰ Suomessa puheperformanssin lajityyppiä edustaa Niko Hallikainen, joka puhe-esityksissään lukee kirjoittamaansa tekstiä puhelimensa näytöltä monotonisella äänellä, kävelee ympäri esitystilaa ja hallinnoi samalla teoksen äänimaisemaa äänilaitteistolla.²⁹¹ Puheperformanssi ei kuitenkaan aina välttämättä ole kielellisesti ymmärrettävä tai se voi esimerkiksi sekoittaa useita kieliä foneettiseksi runoudeksi, äänirunoksi. Espanjalainen Bartolomé Ferrando kuvaa foneettisten performanssiensa luonnetta hyödyntäen materiaalisia ja fyysisiä käsitteitä:

”Joskus työni sisältää foneettisen komponentin. Sirpaleinen, luutunut, liennut tai massoitunut sana lausutaan möykkyinä, agglomeraatteina (kivilaji), jotka ovat vailla tai lähes vailla mitään merkitystä. Vokaalien ilma röyhtäyttää äänen ulos ja jättää ne seisomaan vain nahoissaan. Äänihiukkaset suuntautuvat kieliharkkojen eteen ja jäävät niiden perään muodostaen kasvavan tai hiipuvan amalgaamin. Puheen jäännökset säilyttävät oman luontaisen musikaalisuutensa eräänlaisessa neitseellisessä syntymässä ja päätyvät usein menettämään kaikki semanttisen yhteyden rippeet. Mutta toisinaan ne mieluummin näyttäytyvät raakana lihana, merkityksensä kanssa kipeinä. Ironia välkkyi

²⁸⁸ Kirjoittajan muistiinpanot *Black Stein* -performanssista. Interval 10 -festivaali (Oberhausen, Saksa 2019). Sun, Preach R. *Black Stein*. Performanssi. 2019.

²⁸⁹ Anderson, Laurie. <https://laurieanderson.com>

²⁹⁰ Gray, Spalding. *Swimming to Cambodia*. Elokuva. 1987.

²⁹¹ Kirjoittajan muistiinpanot useista teoksista, mm. Hallikainen, Niko. *Blue Exhaust*. Performanssi. 2018 ja Hallikainen, Niko. *Television*. Performanssi. 2019.

silmien räpyttelyssä, kuiskaten läsnäolostaan, mutta piiloutuu myös konsonanttien ja vokaalien hälinän taakse.”²⁹²

Luentoperformanssi on puheeseen perustuva performanssin lajityyppi, joka yhdistää ja leikittelee akateemisen luennon konventioilla performanssitaiteen keinoin. Luentoperformanssi voi lähteä liikkeelle aiheesta ja tuoda sen käsittelyyn performatiivisia elementtejä tai se voi lähteä liikkeelle luentokonventioista ja toisintaa ja vinksauttaa niitä performanssissa. Myös taiteellisen tutkimuksen kontekstissa luentoperformanssi luo mahdollisuuksia hälventää eroja taiteellisen ja teoreettisen ajattelun ja ilmaisun välillä. Oma varhainen kosketukseni luentoperformansseihin on isobritannialaisen taiteilijan Joshua Sofaerin *Embarrassment: A bare-buttocked lecture* (2000/2015), jossa Sofaer tarkasteli häpeän ja nolostumisen syitä ja vaikutuksia. Luennoitsija oli asettanut tavoitteekseen nolostua livenä yleisön edessä. Koska tämä tavoite sanoitettiin ääneen heti luennon alussa, lukuisista noloista paljastuksista ja teoista huolimatta nolostuminen ei enää ollutkaan mahdollista.²⁹³ Indonesialaistaiteilija Melati Suryodarmo purki luentoperformanssissaan *Unpacked* (2023) kahden vuosikymmenen mittaista taiteellista uraansa avaten matkoillaan käyttämiään matkalaukkujaan miniperformanssien muodossa. Hän pyrki laajentamaan yleisön ymmärrystä poliittisesta toimintataiteesta käsitellessään performanssiensa esineitä, muistoja, tarinoita ja aiheita tekojen ja kertomusten muodossa.²⁹⁴ Maija Hirvasen *Art and Love* (2017) on koreografinen luentoperformanssi, joka käsittelee rakkauden tematiikkaa puheen ja fyysisen liikkeen keinoin. Teoksessaan Hirvanen purkaa rakkauden käsitteitä niin romanttisen, biologisen, ystävyyteen perustuvan kuin taiteeseen kohdistuvan rakkauden osalta ja kysyy: ”Miten tehdä ja esittää rakkautta?”.²⁹⁵ Olemme New Performance Turku Festivalilla ja Biennalessa kutsuneet eri alojen tutkijoita ja asiantuntijoita toteuttamaan luentoperformansseja omista lähtökohdistaan ja luennoimassa ovat olleet muun muassa teologi ja ympäristöahdistuksen tutkija Panu Pihkala *Earth Emotions* (2019)²⁹⁶ ja sukupuolentutkija Jean Lukkarinen Turun kadut sateenkaarihistorian silmin

²⁹² Ferrando 2018. Suomennos kirjoittajan.

²⁹³ Kirjoittajan muistiinpanot, Turun Taideakatemia (Turku 2000) sekä myöhemmin uudelleenesitettynä New Performance Turku Festival (Turku 2015). Sofaer, Joshua. *Embarrassment: A bare-buttocked lecture*. Performanssi. 2000 / 2015.

²⁹⁴ Suryodarmo, Melati. *Unpacked*. Performanssi. 2023.

²⁹⁵ Hirvanen, Maija. *Art and Love*. Esitys. 2017. Teos esitettiin New Performance Turku Festivalilla (Turku 2018).

²⁹⁶ Pihkala, Panu. *Earth Emotions*. Performanssi. 2018.

(2023)²⁹⁷. Saamelaisaktivisti Petra Laitin performanssiluento *Dáppe gozán mun – Täällä vartioin minä* (2018)²⁹⁸ New Performance Turku Festivalilla käsitteli hänen kokemuksiaan saamelaisena Suomessa ja saamelaisten oikeuksia rajoittavien lakien taustalla olevaa rasismia. Performanssiluennon aikana Laiti teippasi esitystilan lattialle neliön, symbolisen moratorion, jonka sisällä Suomen valtion lait eivät enää päteneet.²⁹⁹ Vuonna 2022 teimme yhteistyötä Todellisuuden tutkimuskeskuksen *Ice Hole* - verkkojulkaisun kanssa ja tilasimme luentoperformanssit Robin Deaconilta, Ieke Trinksiltä ja Niko Hallikaiselta³⁰⁰.

Performanssikirjoittaminen (*performance writing*)³⁰¹ on performanssitaiteen laji, jota kehitettiin isobritannialaisessa Dartington College of Arts -yliopistossa 90-luvulla ja johon itse tutustuin ollessani vaihto-oppilaana Dartingtonissa vuonna 2001. Performanssikirjoittaminen tarkastelee, miten eri taiteenaloja, kuten performanssi-, kuva-, ääni-, media- ja installaatiotaidet, voi yhdistää kirjoittamiseen. Kirjoittaminen saa erilaisia performatiivisia muotoja tekstin muodon, rytmin ja esittämistapojen suhteen. Vuonna 1996 performanssikirjoittamisen koulutusohjelman silloinen johtaja Caroline Bergvall sanoitti ensimmäisessä Performance Writing Symposiumissa kirjoittajan lähestymistapaa tekstiin:

”Kaikki teoksessa on aktiivista ja sillä on merkitystä. Mikä tahansa käsittely, mikä tahansa fontti, mikä tahansa tyhjä kohta, mikä tahansa välimerkki, mikä tahansa intonaatio, mikä tahansa materiaalivalinta, mikä tahansa tahra, vaikka se näennäisesti olisikin teoksen kannalta sivuseikka, on osa teosta ja kantaa sitä, avaa sen, sulkee sen sisäänsä, määrittää sen.”³⁰²

Kun yhdysvaltalainen Matthew Goulsh julkaisi kirjan *39 Microlectures in proximity of performance*³⁰³, on se siitä lähtien ollut minulle teos, jonka pariin palaan säännöllisesti. Kirja on kokoelma minitarinoita ja ajattelun palasia. Siinä on vahva performanssin tuntu ja sen lukemisen voi aloittaa haluamastaan paikasta. Linkitän myös Oulipo-ryhmän performanssikirjoittamisen piiriin. Ryhmän

²⁹⁷ Lukkarinen, Jean. *Turun kadut sateenkaarihistorian silmin*. Performanssi. 2023.

²⁹⁸ Laiti, Petra. *Dáppe gozán mun – Täällä vartioin minä*. Performanssi. 2018.

²⁹⁹ Kirjoittajan muistiinpanot, New Performance Turku Festival (Turku 2018).

³⁰⁰ *Ice Hole* 2022, Issue 12.

³⁰¹ Joissain yhteyksissä termi on suomennettu esityskirjoittamiseksi.

³⁰² cheek 2009.

³⁰³ Goulsh 2001.

jäsenen Georges Perecin alkukielellä vuonna 1974 julkaistu esseekokoelma *Tiloja / avaruuksia* (*Espèces d'espaces*)³⁰⁴ on toinen kirjateos, jota luen kuin performanssia. Kirja sanoittaa ruumiillisia kokemuksia tiloista ja tilan tunnusta ja sen lukeminen tuottaa ruumiillistilallisia kokemuksia. Esimerkkejä performanssikirjoittamisesta löytyy myös taiteellisen tutkimuksen kentältä, kuten kielilähtöiseen taiteelliseen tutkimukseen keskittyvästä Language-based Artistic Research - tutkimusryhmästä (Emma Cocker, Alexander Damianisch, Cordula Daus ja Lena Séraphin). Ryhmä tarkastelee kielen roolia taiteellisessa tutkimuksessa ja laajentaa kielen käyttöä taiteellisissa käytännöissä, mukaan lukien puhuminen, kirjoittaminen, kuunteleminen, lukeminen ja esittäminen. Heidän tarkoituksensa ei ole määritellä, mitä kielilähtöinen taiteellinen tutkimus on, vaan avata sen monimuotoisuutta ja toteutumista eri taiteenaloilla esittävistä taiteisista visuaalisiin taiteisiin ja kirjallisuuteen.³⁰⁵

Teema

Teemaan perustuvissa lajityypeissä teema, sen aihe tai lähestymistapa, on ensisijainen ja teoksen muoto valitaan teeman pohjalta. Taiteilijat ovat usein sitoutuneet käsittelemäänsä teemaan ja jatkavat sen parissa työskentelyä vuosien, ellei vuosikymmenten ajan. Osassa teoksia voi olla vaikea erottaa teemaa muodosta, sillä teema itsessään saattaa pitää sisällään muodollisia konventioita, kuten on esimerkiksi ympäristöperformanssien kohdalla, jotka voivat olla luonteeltaan paikkalähtöisiä ja -sidonnaisia. Käsittelen kuitenkin paikkaan perustuvia lajityyppejä omassa luvussaan.

Teemaan perustuvia lajityyppejä yhdistää poliittisuus ja yhteiskunnallinen vaikuttaminen. Näistä ilmeisimpiä esimerkkejä ovat aktivistiperformanssit ja feministinen performanssi. Teemaan perustuviin lajityyppeihin lukeutuva omaelämäkerrallinen performanssi on myös poliittista, sillä ”henkilökohtainen on poliittista”, kuten kuuluisa feministinen iskulause toteaa. Teemaan perustuvia lajityyppejä yhdistää muutos; joko sen ajaminen, vastustaminen tai näkyväksi tekeminen. Posthumanistinen performanssi kyseenalaistaa ihmiskeskeistä ajattelua ja näkee ihmisen osana

³⁰⁴ Perec 2002.

³⁰⁵ [Language-based Artistic Research](#).

kaikkea elollista, ei sen yläpuolella. Posthumanistinen performanssi voi käsitellä ympäristökriisiin liittyviä teemoja, mutta sen alle asettuu myös tulevaisuuteen ja teknologiseen kehitykseen uskova transhumanismi ja sen teknoruumiit. Tästä syystä poimin ympäristökriisiä ja luontokatoa käsittelevän, usein paikkalähtöisen ympäristöperformanssin omaksi lajityypikseen, vaikka sitä olisi voitu käsitellä posthumanistisen performanssin alalajina. Taide-tiede-performanssit puolestaan perustuvat yhteistyöhön tukijoiden kanssa ja mahdollistavat taiteilijoille uuden tiedon ääreen hakeutumista ja samalla myös uudenlaisten ilmaisumuotojen etsimistä. Tieteen näkökulmasta yhteistyö taiteilijoiden kanssa edesauttaa tieteellisen tiedon yleistajuistamista ja tunnetuksi tekemistä, mutta myös tieteellisistä konventioista vapaata tutkimusaiheen käsittelyä taiteen keinoin. Joskus performanssitaiteen vahvuus suhteessa käsiteltävään teemaan onkin, että sillä voidaan ilmaista jotain, jolle ei löydy tai jolle ei vielä ole sanoja. Performanssi voi onnistua avaamaan uusia näkökulmia käsiteltävään teemaan ”kielen tuolla puolen” sekä tuomaan esiin hiljaista tietoa esimerkiksi ruumiillisuuden, kokemuksellisuuden ja abstraktin ilmaisun keinoin.

Aktivistip performanssi on yhteiskunnallista vaikuttamista taiteen muodossa tai taiteen keinoja käyttäen. Tätä voidaan kutsua myös artivismiksi. Performanssitaide on alkuvuosistaan saakka ollut kytköksissä poliittiseen vaikuttamiseen ruumiillisuuden ja osallisuuden keinoin. Varhaisina vuosina 1960–70-luvuilla korostuivat erityisesti sukupuoleen, seksuaalisuuteen, identiteettiin, rotuun ja ihmisoikeuksiin liittyvät kysymykset, joiden rinnalle ovat viime vuosina nousseet ympäristökriisin, sotien ja kapitalistisen talousjärjestelmän tuottamat aiheet. Ympäristöaktivismiryhmä Elokapina, joka on osa kansainvälistä *Extinction Rebellion* ympäristöliikettä, värjäsi Eduskuntatalon pylväät punaisella maalilla syksyllä 2024. He nimesivät turpeennostoa kritisoivan aktion ”vaikuttavaksi väliaikaiseksi poliittiseksi taideteokseksi”³⁰⁶, kun taas osaa performatiivisista mielenilmauksistaan he kutsuvat performansseiksi. Mielestäni teko oli yksi vaikuttavimmista aktivistisista performansseista aikoihin, sillä se muutti hetkellisesti Eduskuntatalon verellä tahrituksi vallan monumentiksi ja hetkessä tämä kuva syöpyi osaksi historiaa. Saamelaisaiteilija Jenni Laiti, joka toimii myös osana saamelaisaktivistien Suohpanterror-ryhmää, on tehnyt aktivistisia performansseja niin yksin kuin osana erilaisia työryhmiä. *Indigenous Climate Futures Embassy* (2023–2024) on taidetta ja aktivismia

³⁰⁶ [YLE 2024](#).

yhdistävä projekti, joka puolustaa alkuperäiskansojen oikeuksia ja ilmastoratkaisuja. Lähetystön tavoitteena on synnyttää oikeudenmukaisia, antikolonialistisia ja alkuperäiskansojen tietoon pohjautuvia ilmastotulevaisuuksia.³⁰⁷ Venäläisen Pussy Riotin performanssi *Punk Prayer* (2012) moskovalaisessa Kristus Vapahtajan katedraalissa on yksi maailmanlaajuisesti tunnetuimmista aktivistisista performansseista. Kokonaisuudessaan vain 40 sekuntia kestäneessä performanssissaan ryhmä rukoili presidentti Vladimir Putin karkottamista vallasta.³⁰⁸ Teon seurauksena ryhmän jäseniä tuomittiin kahden vuoden mittaisiin vankeustuomioihin.

Feministinen performanssi on merkittävä osa performanssitaiteen historiaa. Muun muassa yhdysvaltalaisitaiteilijat Joan Jonas³⁰⁹, Lynn Hershman Leeson³¹⁰, Adrian Piper³¹¹, Carolee Schneeman³¹², Hannah Wilke³¹³ ja Martha Wilson³¹⁴ valitsivat performanssitaiteen keinoksi tuoda äänensä kuuluville. Nämä toisen aallon feministit ajoivat naisten oikeuksia omaan ruumiiseen, haastoivat patriarkaalisia normeja raivaamalla tilaa miesvaltaisessa taidekentässä ja vastustivat naisten esineellistämistä. Nykyisin feministinen performanssi on moninainen kenttä tekijöitä ja tavoitteita. Neljännen aallon feminismiä määrittääkin intersektionaalisuus, jossa naissukupuolten oikeudet laajenevat koskemaan ihonväriin, seksuaalisuuteen, sukupuolivähemmistöihin kuulumiseen ja yhteiskuntaluokkiin liittyvien sorron muotojen vastustamista. Queertaiteilijat, rodullistetut taiteilijat, vammaistaiteilijat ja työväenluokkaiset taiteilijat toimivat feministisen performanssitaiteen kentällä. Afganistanilainen performanssitaiteilija Kubra Khademi tarkastelee töissään asemaansa pakolaisena ja naisena. Hän asuu Ranskassa, sillä hänen teoksensa johtivat tappouhkauksiin hänen kotimaassaan. Performanssissaan *Female Crimes* (2021) hän ilmiantaa erilaisia naisten rikoksia, joista naisia asetetaan tuomiolle, kuten naiseuden vapaa esittäminen, pettäminen ja rakastuminen väärään mieheen.³¹⁵ Israelilainen Iso-Britanniassa asuva taiteilija Oreet Ashery loi vuonna 1999 ortodoksijuutalaismies Marcus Fisherin hahmon voidakseen soluttautua ortodoksijuutalaisyhteisöön,

³⁰⁷ Laiti, Jenni. *Indigenous Climate Futures Embassy*. Performanssi. 2023–2024.

³⁰⁸ Pussy Riot. *Punk Prayer*. Performanssi. 2012.

³⁰⁹ Jonas, Joan.

³¹⁰ Hershman Leeson, Lynn.

³¹¹ Piper, Adrian.

³¹² Schneeman, Carolee.

³¹³ Wilke, Hannah.

³¹⁴ Wilson, Martha.

³¹⁵ Khamedi, Kubra. *Female Crimes*. Performanssi. 2021.

johon hänellä naisoletettuna ei olisi ollut pääsyä. Teoksessa *Dancing With Men* (2003) hän osallistui Marcus Fisherinä vuosittaiseen pyhään tanssiseremoniaan Pohjois-Israelin vuorilla.³¹⁶

Yhdysvaltalainen feministinen aktivistiryhmä Guerilla Girls pukeutuu gorillanaamioihin ja tuo näkyväksi taidemaailmassa ja yhteiskunnassa rehottavaa epätasa-arvoa ja rasismia. Heidän teoksensa ovat pääsääntöisesti iskulauseiden, tekstin ja visuaalisuuden yhdistelmiä julisteiden ja mainostaulujen muodossa. Performanssi syntyy siitä, kun he esiintyvät anonyymeinä gorillahahmoina esimerkiksi näyttelyidensä avajaisissa, keskustelutilaisuuksissa ja luennoilla.³¹⁷ Feministisen performanssin yhtenä tekijänä voi pitää myös Lady Gagaa, joka on vienyt performanssitaiteen osaksi popmusiikkia muun muassa lihasta tehdyn asun muodossa, johon hän oli pukeutunut vuoden 2010 MTV Video Music Award -gaalassa.

Omaelämäkerrallisen performanssin ensisijainen lähde ja materiaali on tekijä itse.

Omaelämäkerrallisuus teoksen lähtökohtana voi tarkoittaa oman identiteetin ja elämäntarinan tarkastelua performanssitaiteen keinoin tai uusien identiteettien luomista, itsen uudelleen rakentamista. Ihminen on monimutkainen kudelma elämäkokemuksia, muistoja ja sosiaalisia rooleja, joihin keskittymällä ja joita varioimalla voi synnyttää myös keskenään ristiriitaista omaelämäkerrallista aineistoa. Taiteilijat, jotka keskittyvät praktiikassaan omaelämäkerralliseen performanssiin, ammentavat omista elämäkokemuksistaan, mutta samaan aikaan performanssit myös tuottavat materiaalia heidän omaelämäkertansa.³¹⁸ Ranskalaistaiteilija Sophie Callen koko ura rakentuu yksityiskohtaisille tarinoille ja dokumentaatiolle eletystä elämästä. Hänelle eletty elämä on performanssia, mikä kehystyy taiteeksi joko hänen itsensä tai jonkun toisen kertomien tarinoiden muodossa. Teoksessa *The Shadow* (1981) hän pyysi äitiään palkkaamaan yksityisetsivän varjostamaan häntä ja dokumentoimaan hänen päivittäisiä askareitaan ja tuottamaan kirjallista ja kuvallista todistusaineistoa hänen olemassaolostaan.³¹⁹ Teoksessa *Suite vénitienne* (1980) hän itse seurasi tuntemattomia ihmisiä Pariisin kaduilla kuvaten heitä heidän tietämättään. Hän sai tietää yhden heistä olevan matkalla Venetsiaan, joten hän seurasi miestä sinne tämän tietämättä.³²⁰

³¹⁶ Ashery 2009.

³¹⁷ [Guerilla Girls](#).

³¹⁸ Ks. myös Heddon 2008, 1–19.

³¹⁹ Macel, Bois ja Rolin 2008, 101–113.

³²⁰ Macel, Bois ja Rolin 2008, 85–96.

Isobritannialainen Bobby Baker tekee teoksia, jotka juhlistavat arkielämää ja ihmisten käyttäytymistä. Performanssissaan *Drawing on a Mother's Experience* (1988–2000) Baker käsitteli kotiin, äitiyteen ja taiteilijuuteen liittyviä teemoja omien kokemustensa pohjalta.³²¹ Myöhemmin hän palasi samojen aiheiden pariin teoksessa *Drawing on a (Grand) Mother's Experience* (2015–2021), jolloin hänen ikääntymisensä ja elämäkokemuksensa muovasivat performanssin sisältöä.³²² Espanjalainen Abel Azcona tekee omaelämäkerrallisia tunnustuksellisia performansseja. Teoksessa *Empathy and Prostitution* (2013–2014) hän koetti luoda yhteyttä biologiseen äitiinsä, prostituoituun, joka hylkäsi hänet heti hänen syntymänsä jälkeen. Performanssi-installaatiossa Azcona makasi alasti sängyllä ja yleisö saattoi viettää hänen kanssaan kolme minuuttia yhden euron hinnalla. Tämän ajan Azconan ruumis oli kokonaan toisen käytettävissä ja yleisö sai tehdä hänelle mitä halusi.³²³ Pilvi Porkola käyttää usein omaelämäkerrallista materiaalia performanssiensa lähtökohtana. Teoksessaan *No More Broken Hearts* (2013) hän lukee ääneen viidentoista vuoden aikana eri elämänvaiheissa eri miehille kirjoittamiaan rakkauskirjeitä. Kirjeet käsittelevät toisen lähentymisen yrityksiä, vaikeiden tilanteiden selvittämistä ja eroja.³²⁴

Posthumanistinen performanssi haastaa ihmiskeskeisen ajattelun ja uudelleen muotoilee käsitystä ihmisestä. Se tunnistaa ihmisen keskinäisriippuvaisuuden muista ei-inhimillisistä olioista ja ilmiöistä tarkastellen ihmisen, ei-inhimillisen ja ihmistä laajemman (*more-than-human*) välisiä suhteita. Posthumanistiset performanssit limittyvät usein kehotaiteen ja taide-tiede-performanssien kanssa. Sen alalajeja ovat muun muassa biotaide ja erilaiset ihmisen ja koneen välisiin suhteisiin keskittyvät kyborgiset performanssit, kuten suurin osa Stelarcin teoksista. Ranskalaisen työparin Art Orienté Objectin (Marion Laval-Jeantet ja Benoît Mangin) teoksessa *Que le cheval vive en moi / May the Horse Live in Me* (2011) Laval-Jeantetin elimistöön ruiskutettiin useiden kuukausien ajan hevosen veriä. Tavoitteena oli, että hevosen veriä liittyisi hänen omiin ihmisruumiinsa proteiineihin ja lopulta saisi hänet tuntemaan itsensä hevoseksi. Taiteilija raportoi tämän tapahtuvan, kun hän koki muutoksia paitsi fysiologiassaan niin myös tietoisuudessaan tuntien itsensä

³²¹ Baker, Bobby. *Drawing on a Mother's Experience*. Performanssi. 1988–2000.

³²² Baker, Bobby. *Drawing on a (Grand) Mother's Experience*. Performanssi. 2015–2021.

³²³ Azcona, Abel. *Empathy and Prostitution*. Performanssi. 2013–2014.

³²⁴ Porkola, Pilvi. *No More Broken Hearts*. Performanssi. 2013.

voimakkaaksi, hermostuneeksi ja herkäksi, kuin hevoseksi. Art Orienté Objectin liveperformanssissa Laval-Jeantet esiintyi yhdessä hevosen kanssa ja liikkui itse hevosen jalkoja jäljitteleviä keinojalkoja käyttäen.³²⁵ Toisissa tiloissa -ryhmä toteuttaa erilaisia ruumiillisia harjoitteita, joiden avulla he lähestyvät erilaisia ei-inhimillisiä ja ihmistä laajempia olemisen muotoja eli toisia tiloja. He ovat muun muassa johdattaneet yleisön porojen kokemusmaailmaan teoksessa *Porosafari* (2010)³²⁶ ja tarkastelemaan kaupunkitilaa susien näkökulmasta teoksessa *Susisafari* (2014)³²⁷. Teoksessa *Kuvitteellisten olentojen kokoelma* (2020) ryhmä kutsui yleisön kuvittelemaan olioita, joita ei ehkä ole, kuten esimerkiksi hirviöitä, sukupuuttoon kuolleita lajeja ja satuolentoja. Yleisö tutustui kuvittelemiinsa olioihin herättämällä ne eloon omien ruumiidensa avulla.³²⁸ Puolalainen työpari Suka Off (Piotr Wegrzynski ja Sylvia Lajbig) tarkastelee performansseissaan erilaisia kommunikaatiomuotoja, joissa yhdistyvät elävä ruumis, elektroniset laitteet ja teolliset materiaalit, kuten muovi. Usein he esiintyvät alasti hämärtäen sukupuolisia ominaisuuksia ja koodeja. Performanssissa *tranSfera 3* (2007) neulat lävistivät esiintyjän alastoman ruumiin pintaa saaden veren valumaan paljaalle iholle ja suihkuamaan kanyyleista. Ihoon oli kiinnitetty elektronisia lähettämiä ja tilannetta kuvattiin samanaikaisesti livekameroilla ja heijastettiin esitystilaan, jolloin ruumiiseen tunkeuduttiin niin neuloin kuin kameran välityksellä.³²⁹

Postkolonialistinen performanssi tai dekolonialistinen performanssi käsittelee kolonialismin perintöä, valtaa, identiteettiä ja niiden ilmenemismuotoja nyky-yhteiskunnissa. Teoksissa nostetaan usein esiin erilaisia, yhä käynnissä olevia syrjinnän muotoja, kulttuurien eriarvoisuutta ja rodullistamista, jotka vaikuttavat yhteiskunnissa kolonialismin perintöinä. Performanssia voidaan käyttää vastarinnan muotona ja sillä voidaan puolustaa alkuperäiskansojen oikeuksia sekä uudelleen määrittää omia, kolonialismin tukahduttamia kulttuurisia tapoja ja perinteitä. Postkolonialistinen performanssi myös tunnistaa ja tarkastelee erilaisia hybridimuotoja, joissa alkuperäiset ja kolonisoivat kulttuurit sekoittuvat toisiinsa sekä kokemusta diasporasta. Gabonilainen Anguezomo Mba Bikoro toteuttaa

³²⁵ [Art Orienté Object](#).

³²⁶ Toisissa tiloissa. [Porosafari](#). Performanssi. 2010.

³²⁷ Toisissa tiloissa. [Susisafari](#). Performanssi. 2014.

³²⁸ Toisissa tiloissa. [Kuvitteellisten olioiden kokoelma](#). Performanssi. 2020. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Festival (Turku 2020)

³²⁹ Suka Off. [tranSfera 3](#). Performanssi. 2007. kirjoittajan muistiinpanot, Intimacy: Across Visceral & Digital Performance (Lontoo, Iso-Britannia 2007)

performansseissaan esi-isiensä traumojen purkamisrituaaleja ja pyrkii voimaannuttamaan mustia alkuperäiskansojen yhteisöjä. Hänelle dekolonisaatio on ruumiillinen prosessi ja taiteellisen työnsä rinnalla hän on somatiikkaa ja kasveilla parantamista hyödyntävä dekoloniaalinen terapeutti. Performanssisarjassaan *Mimbeng 1914 – A History of Latenes: Ancestral Transmissions* (2019) Mba Bikoro käsitteli Saksan ja Ranskan siirtomaavaltujen armeijoiden konfliktia Gabonissa. Verilöylyä ei koskaan tunnustettu ja teoksessaan hän tuo esiin siirtomaavallan muistamattomuutta sekä sitä, miten luonto, kuten saksalaisten keskusteluja ääneen huutaneet papukaijat, muistivat tapahtumat.³³⁰ Kallaallit nunaatilainen (grönlantilainen) Jessie Kleemann tarkastelee performansseissaan sitä, miten grönlantilainen identiteetti ja perinteet muuttuvat aikojen saatossa suhteessa ruumiiseen, maahan ja kieleen. Videoperformanssissa *Arkhticós Dolorôs / Arctic Pain* (2019) hän painaa paljaat kätensä ja jalkansa Ilulisattin jääpeitteeseen kokeakseen yhteyden maisemaan ja sulavaan jäähän.³³¹ Tongalainen Aoteroassa (Uudessa-Seelannissa) asuva John Veä toteuttaa pitkäkestoisia performansseja, joissa hän tuo esiin Tyynenmeren saarilta tulleiden siirtotyöläisten asemaa ja heidän kohteluaan Uudessa-Seelannissa ja Australiassa. Videoperformanssissaan *96 degrees in the shade* (2024) Veä purkaa ja kokoaa uudelleen osittain auringonpaahteelta suojassa olevaa kengänkiillotuskioskia tarkastellen niitä äärimmäisiä olosuhteita, joissa siirtotyöläiset työskentelevät.³³²

Taide-tiede-performanssi yhdistää performanssitaiteilijoita ja tieteen tekijöitä työskentelemään yhdessä jonkin teeman ympärillä. Yksi lajityypin uranuurtajista on isobritannialainen Arts Catalyst -organisaatio³³³, joka on toimeksiantanut ja tuottanut lukuisia performanssitaiteita ja tiedettä yhdistäviä projekteja jo vuodesta 1992 lähtien. Vuonna 2015 New Performance Turku Festival toteutti yhdessä Aboagora Symposiumin kanssa Floating Platforms -projektin³³⁴, jossa performanssitaiteilijat työskentelivät residenssijaksoilla yhdessä eri alojen tutkijoiden kanssa. Yksi työpareista oli performanssitaiteilija Juha Valkeapää ja ääniarkeologi Riitta Rainio, jotka ääni-installaatiossaan *Luutarha / Bone Garden* (2015) tekivät kuulluksi sen, miltä kivikaudella kuulosti luiden, kivien ja

³³⁰ Mba Bikoro, Anguezomo. *Mimbeng 1914 – A History of Latenes: Ancestral Transmissions*. Performanssi. 2019.

³³¹ Kleemann, Jessie. *Arkhticós Dolorôs / Arctic Pain*. Videoperformanssi. 2019.

³³² Veä, John. *96 degrees in the shade*. Videoperformanssi. 2024.

³³³ [Art Catalyst](#).

³³⁴ Välimäki, Hewitt, Kela & Krappala 2016.

muiden orgaanisten materiaalien avulla³³⁵. Itse työskentelin yhteistyössä pimeää energiaa tutkivan kosmologi Kaisa Henttusen kanssa. Loimme performanssin *Dark Energy Kitchen* (2015), jossa tarkastelimme erilaisia pimeää energiaa selittäviä teorioita kokkaamalla niitä ruoka-aineiden muodossa³³⁶. Kuraattori, myös Arts Catalyst -organisaatiossa työskennellyt Rob la Frenais oli mukana Floating Platforms -hankkeessa asiantuntijana ja hän pohti taiteen ja tieteen välistä yhteistyötä ja hybridisyyttä:

”Väittäisin, että nyt meidän pitäisi mahdollisesti olla siirtymässä (taide-tiede) yhteistöissä kypsään ja syvempään vaiheeseen. En puhu monialaisuudesta vain sen itsensä vuoksi, vaan siitä, että tieteilijät pystyvät haastamaan taiteilijoita ja taiteilijat pystyvät haastamaan tieteilijöitä. Puhuisin siirtymisestä muutosvaiheeseen. [...] Minusta tuntui, että (hankkeen) projekteissa oli eri vaiheita, erottamisia, liittoutumista ja sitten muutosta. Muutosvaiheessa näen, että ne asiat, joita tieteilijät eivät vielä tiedä, ovat kiinnostavia, se on varmaa. Tässä tulemme siihen, miten soveltaa tiedettä yhteiskunnassa ja miksi teemme asioita tietyllä tavalla. [...] Kun ajattelemme esimerkiksi ilmastonmuutosta, meidän on muutettava paradigmaa ja ajateltava toisin. Taiteilijat voivat luoda keinoja, joiden avulla ajatella luovasti uusista perspektiiveistä.”³³⁷

Paikka

Paikkaan perustuvissa lajityypeissä performanssi luodaan tiettyyn paikkaan ja sen merkitykset kietoutuvat tiiviisti paikan ominaisuuksiin, historiaan, tarinoihin, sosiaaliseen kontekstiin tai muotoihin. Paikka on keskeinen osa performanssin sisältöä ja ilmaisua. Paikkalähtöiset performanssit tapahtuvatkin usein ei-perinteisissä taiteen esittämisen tiloissa ja paikoissa, kuten kaupunkitilassa, luonnonmaisemassa tai historiallisessa paikassa. Esitys suunnitellaan ja toteutetaan kyseisen paikan erityispiirteisiin reagoiden ja usein se edellyttää, että taiteilijalla on mahdollisuus tutustua paikkaan ja kontekstiin etukäteen³³⁸. Paikkaan perustuville lajityypeille on tyypillistä, että teokset vaativat

³³⁵ Valkeapää, Juha & Rainio Riitta. *Luutarha / Bone Garden*. Performanssi. 2015.

³³⁶ Kela, Leena ja Henttunen, Kaisa. *Dark Energy Kitchen*. Performanssi. 2015.

³³⁷ Frenais 2016, 107. Suomennos kirjoittajan.

³³⁸ Ks. esim. Kwon 2004, 11–31. Keidan 2006, 8–16.

residenssi- tai muun työskentelyjakson ennen toteutumistaan, ellei taiteilija työskentele itselleen ennestään tutussa paikassa.

Paikkaan perustuvissa lajityypeissä katsojasta tulee osallistuja, kun esitys kuljettaa yleisöään havainnoimaan paikkoja joko kävely- tai kuunteluperformanssien muodossa tai kutsuu yleisön kokemaan jonkin paikan uudella tavalla tai uudesta näkökulmasta. Paikkaan perustuvat performanssit tarjoavat yleisölleen mahdollisuuden tarkastella paikkaa performanssin muodossa. Ne voivat paljastaa piilotettuja asioita, haastaa vakiintuneita käsityksiä paikasta ja tarjota mahdollisuuden kokea ehkä ennestään tuttu ympäristö odottamattomasta näkökulmasta. Kuopiossa vuodesta 2002 järjestetty ANTI – Contemporary Art Festival³³⁹ keskittyy paikkasidonnaiseen nykyaiteeseen ja erityisesti esitystaiteeseen. Festivaali esittää teoksia eri puolilla Kuopion julkisia ja yksityisiä tiloja ja esityspaikat vaihtelevat vuosittain. Performanssit houkuttelevat yleisöä liikkumaan ympäri kaupunkia, vuorovaikuttamaan teosten kanssa ja tarkastelemaan tuttua ympäristöä uusista näkökulmista.

Koska paikkasidonnainen taide pitää sisällään usein myös sosiaalisen kontekstin, liittyy se usein yhteisötaiteeseen, jota käsittelen myöhemmin osallisuuteen perustuvien lajityyppien alla.

Paikkasidonnaiset performanssit vaativat myös usein neuvottelua paikkaa hallinnoivien tahojen ja yhteisöjen kanssa. Erityisesti tämä korostuu institutionaalisemmissa prosesseissa, kuten julkisen tilan performansseissa, joissa on otettava huomioon useamman tahon ja toimijan näkemykset teosta suunnitellessa.

Paikkasidonnainen performanssi rakentuu paikasta, paikan tunnusta ja paikkaan. Performanssi ja paikka ovat erottamattomat, eikä performanssia sellaisenaan voi esittää toisessa paikassa ilman merkittäviä muutoksia sen sisältöön ja rakenteeseen, jolloin myös teos muuttuu. Toisaalta paikkasidonnainen performanssi voidaan suunnitella myös jonkin tilan ominaisuuksia ajatellen, jolloin performanssi voidaan toteuttaa esimerkiksi bussissa, parkkihallissa tai uima-altaassa. Näin esityspaikan ei tarvitse olla yksi ja tietty, vaan teosta voidaan uudelleen esittää vastaavissa tiloissa. Paikkasidonnaisen performanssin uranuurtaja on Mierle Laderman Ukeles ja hänen vuosikymmenien

³³⁹ [ANTI – Contemporary Art Festival](#).

ajan jatkunut kunnossa- ja huolenpitoon perustuva performanssipraktiikkansa. Ukeles on vuodesta 1977 lähtien työskennellyt palkattomana residenssitaiteilijana New Yorkin kaupungin puhtaanapitolaitoksella osallistuen kaupunkitilasta ja sen infrastruktuurista huolehtimiseen. Hän tekee itse kunnossapitotyötä, mutta tuo teoksissaan, kuten tunnetuimmassa teoksessaan *Touch Sanitation* (1978–1980), esiin niiden tuhansien New Yorkin puhtaanapitolaitoksen työntekijöiden työtä, jotka usein jäävät vaille arvostusta. Performanssissaan *Hand Shake Ritual* (1977–1980) hän henkilökohtaisesti kiitti sekä kätteli kaikkia New Yorkin 8500 puhtaanapitolaitoksen työntekijää. Hänen ensimmäisessä, ikoniseksi muodostuneessa performanssissaan *Washing / Tracks / Maintenance: Outside* (1973) hän pesi museon ulkoportaita ja museotilan lattiaa tuodakseen esiin sitä näkymätöntä työtä, jota museon kaltaisessa instituutiossa jatkuvasti tehdään, mutta mikä pysyy yleisöltä piilossa.³⁴⁰ Yhdysvaltalainen performanssitaiteilija Marilyn Arsem lähtee teostensa suunnittelussa aina liikkeelle paikasta, vaikka hänellä ei välttämättä olisikaan mahdollisuutta pidempään paikkasidonnaiseen työskentelyjaksoon ennen esitystä. Hän ei suunnittele performanssiaan ennen paikkaan saapumistaan, vaan antaa paikan ja tilanteen kertoa, mitä tehdä. RiAP-festivaalilla Arsem esitti *Retour à la Terre / Return to the Earth* (2024) -performanssinsa tyhjässä valkoisessa galleriatilassa. Koska festivaalin ajankohta oli syksy, hän valitsi työskennellä esityspaikan läheisyydestä löytyneen, osittain jo lakastuneen, mutta yhä marjoja kantavan suuren pihlajapuun oksan kanssa. Kuusi tuntia kestäneessä meditatiivisessa performanssissaan hän pikkuhiljaa irrotti pihlajan lehdet ja marjat yksi kerrallaan ja hienonsi ne morttelissa tahnaksi. Performanssin päätteeksi hän palautti tahnan maaperään.³⁴¹ Taiteilijaryhmä Recover Laboratory toteutti Turussa Kakolanmäen syvyyksissä sijaitsevaan jätevedenpuhdistamoon humoristisen ja leikkisän teoksen *Snägäri* (2023). Esitys kuljetti yleisön vedenpuhdistuslaitoksen tiloihin. Reitti alkoi likaveden saapumisaltaista, jatkui sieltä veden erotteluun ja suodatuksen käytettävien altainen luo ja päätyi paikkaan, josta puhdistettu vesi johdetaan mereen. Kokemus oli moniaistillinen, sillä syvällä kallion uumenissa sijaitsevilla käytävillä sekoittuivat ei pelkästään miellyttävät ääni-, haju- ja tuntokokemukset. Reitti

³⁴⁰ [The Collector](#) 2023.

Laderman Ukeles, Mierle. *Touch Sanitation*. Performanssi. 1978–1980.

Laderman Ukeles, Mierle. *Hand Shake Ritual*. Performanssi. 1977–1980.

Laderman Ukeles, Mierle. *Washing / Tracks / Maintenance: Outside*. Performanssi. 1973.

³⁴¹ Arsem, Marilyn. [Retour à la Terre / Return to the Earth](#). Performanssi. 2024. Kirjoittajan muistiinpanot, RiAP-festivaali (Quebec, Kanada 2024).

päätyi taiteilijoiden luomalle nakkikioskille, josta osallistujat saattoivat tilata itselleen mieleisensä hampurilaisveistoksen ja pysähtyä keskustelemaan.³⁴²

Ympäristöperformanssi, josta nykyisin usein käytetään myös termiä ekologinen performanssi, käsittelee ympäristönmuutoksiin, ilmastonmuutokseen, ekologiseen kriisiin ja luontokatoon liittyviä kysymyksiä. Ympäristöperformanssit tapahtuvat tyypillisesti paikkasidonnaisina teoksina, mutta ne voivat sijoittua myös perinteisiin taiteen esittämisen tiloihin esimerkiksi dokumentaatioiden tai performanssi-installaatioiden muodossa. Ympäristöperformanssi voi pitää sisällään poliittista vaikuttamista taiteen keinoin tai lähestyä aihetta poeettisemmin, keskinäisriippuvaisuuksia tarkastellen ja sisältää yhteistyötä ei-inhimillisten toimijoiden kanssa, kuten esimerkiksi muunlajisten eläinten, kasvien, mineraalien, veden ja sääilmiöiden kanssa. Kuubalais-yhdysvaltalainen Ana Mendieta on feministisen ympäristöperformanssin uranuurtaja. Hänen teoksistaan on käytetty termiä ”maa/ruumis” (*earth/body*), kun hän on luonut ruumiillisesti yhteyksiä maisemaan ja maaperään. Performanssivalokuvasarjassa *Silueta Series* (1973–1980) hänen ruumiinsa siluetti näkyi painaumina maanpinnassa, kuten mudassa.³⁴³ Serbialainen taiteilija-tutkija mirko nikolić työskentelee mineraalien ja kaivannaisten kanssa tutkien luonnonvarojen hyödyntämiseen liittyviä kysymyksiä. Yhdessä norjalaistaiteilija Elin Már Øyen Visterin kanssa toteuttamassaan performanssissa *Let us rock! – Sounding and movement – mother earth’s children respond to extractivism* (2018) nikolić esiintyi paikassa, josta oli vastikään räjäytetty suuria määriä peruskalliota tulevan kerrostalon tieltä. Performanssissaan hän loi ruumiillista, poeettista ja filosofista suhdetta mineraaleihin ja kiveen avaten samalla reittejä kohti laajoja kaivosteollisuutta, vihreää siirtymää ja sen ympäristövaikutuksia koskettavia aiheita.³⁴⁴ Intialainen Sajan Mani nostaa performansseissaan esiin marginalisoitujen ihmisten ääniä oman mustan dalitruumiinsa kautta. Dalit ovat Intian kastijärjestelmässä kastittomia eli he ovat yhteiskunnassa kaikkein huonoimmassa asemassa. Mani työskentelee veden kanssa käsitellen sen avulla ympäristötuhoihin, ilmasto-oikeudenmukaisuuteen ja siirtomaahistoriaan liittyviä teemoja. Performanssiteoksessaan *Stilt roots to postpone the end of the world* (2023) hän laitesukelsi

³⁴² Recover Laboratory. *Snägäri*. Performanssi. 2023. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Biennale (Turku 2023).

³⁴³ Mendieta, Ana. *Silueta Series*. Valokuva. 1973–1980.

³⁴⁴ nikolić, mirko & Øyen Vister, Elin Már. *Let us rock! – Sounding and movement – mother earth’s children respond to extractivism*. Performanssi. 2018. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Festival (Turku 2018).

Aurajoessa yhdessä paikallisen sukellusseuran kanssa, jotka vuosittain siivoavat joen pohjasta ihmisten sinne heittämiä roskia ja isompia esineitä kuten polkupyöriä ja sähköskuutteja. Nostamalla esiin tätä pinnan alle piilotettua roskaa he samalla nostivat esiin luonnonvaroja hyödyntäviä tuhoisia käytäntöjä ja tulevaisuudenkuvia.³⁴⁵ Työryhmämme Tuhoon sopeutumisen instituutti, jossa työskentelen yhdessä Heini Ahon ja Eero Yli-Vakkurin kanssa, toteutti vuonna 2023 Saaristomerellä sijaitsevalle syrjäiselle luodolle porakaivon, joka pumpppaa puhdasta juomavettä keskellä saastunutta Itämerta. Porakaivo sai aikaan paikalliskiistan, joka levisi sosiaalisen median kommenttipalstoille ja lehdistöön. Porakaivon vastustajat kokivat, että luoto tuhoutui, kun sinne rakennettiin kaivo ja asennettiin pumpppu. Teoksen kannattajat puolestaan eivät ymmärtäneet, miksi keskustelussa keskityttiin yksittäiseen pumpppuun, eikä suostuttu kohtaamaan laajempaa tematiikkaa, Itämeren ympäristöongelmia, joita teos käsittelee. Porakaivo on samalla prosessiparanssi, sillä se on käynnissä siihen saakka, kunnes kiista porakaivon ja näin ollen myös luodon kohtalosta on ratkaistu.³⁴⁶

Julkisen tilan paranssi viittaa paranssiteoksiin julkisen tilan taiteena, jossa mukana on tilaaja- tai hankkijataho, joka toimeksiantaa teoksen esimerkiksi kutsumenettelyllä tai avoimeen teoskilpailuun tai portfoliohakuun pohjautuen. Muuta julkisessa tilassa esitettävää paranssia käsittelen paikkasidonnaisen paranssin tai ympäristöparanssin lajityyppien alla. Julkisen tilan paranssissa tilaaja – valtio, kunta tai yksityinen tahon – määrittää, mitä he julkiseen tilaan haluavat, jolloin tilausprosesseihin liittyy neuvottelua ja yhteistyötä tilaajatahon edustajan sekä esimerkiksi arkkitehtien ja kaupunkisuunnittelijoiden kanssa. Toisin kuin pysyviksi tarkoitettuja julkisia taideteoksia, kuten veistoksia, julkisen tilan paranssia määrittää väliaikaisuus. Teos on hetkellinen ja se on tarkoitettu katoavaksi. Kuitenkin usein paransseissa on jokin kestollisuuden elementti, joko esityksen toistumisena useita kertoja pidemmän ajanjakson sisällä tai pitkäkestoisuutena. Suomessa on hankittu muutamia paranssiteoksia taidekokoelmiin julkisen taiteen teoksina, kuten esimerkiksi Nykytäiteen museo Kiasman kokoelmiin kuuluva Nestori Syrjälän *Running Man* (2016–2017), jossa miesten pukuun puettu esiintyjä juoksi joka viikko yhden tunnin

³⁴⁵ Mani, Sajan. *Stilt roots to postpone the end of the world*. Paranssi. 2023. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Biennale (Turku 2023)

³⁴⁶ Aho, Kela & Yli-Vakkuri 2024.

Helsingin keskustassa. Esitys jatkui vuoden ajan.³⁴⁷ Toimin kuraattori-taidekonsulttina Åbo Akademin säätiön mittavassa performanssiteoksen hankintaprosessissa vuonna 2025 valmistuvaan Astra-kampusrakennukseen.³⁴⁸ Kutsukilpailuun perustuvassa hankintaprosessissa valikoitui teokseksi Nastja Säde Rönkön kahden vuoden mittainen pitkäkestoinen performanssi *here with you*, jossa hän viettää kuukausittain yhden päivän Astrassa, jolloin ihmiset voivat pyytää häneltä mitä tahansa³⁴⁹. Julkisen tilan performanssin kohdalla voidaan kysyä, tarvitseeko teos aina tilaajatahon vai voiko julkista taidetta tehdä omaehtoisesti? Performanssi voi myös kommentoida pysyviä julkisen tilan teoksia, kuten portugalilaistaiteilija Márcio Carvalhon teos *A Meeting in Turku in 2015* (2015), jossa Carvalho toteutti performatiivisen vastamonumentin Turun kaupungin omistuksessa olevalle *Tapaaminen Turussa 1812* patsaalle. Patsas oli tullut kaupunkiin muutamia vuosia aikaisemmin Venäjän lahjoittamana ja se kuvastaa Aleksanteri I:n ja Ruotsin kruununprinssi Karl Johanin kohtaamista sekä sopimusta Suomen asemasta Venäjän ja Ruotsin välissä. Patsas edustaa Venäjän harjoittamaa patsasdiplomatiaa, eikä Turun kaupungilla ollut muuta vaihtoehtoa kuin ottaa lahjoitus vastaan. Performanssiprojektissaan Carvalho ehdotti Aurajoen varrelle sijoitetulle teokselle vastamonumenttia pronssista tehdyn tuolin muodossa, mutta ei saanut lupaa pysyvälle taideteokselle. Teos toteutuikin osallistavana performanssina, seremoniana, jossa kaupunkilaiset saattoivat istua tuolille, joka edusti Suomea Ruotsin ja Venäjän imperialismin pelinappulana. Performanssia seuraamaan saapui myös Venäjän suurlähetystön edustajat, jotka tekivät esityksen jälkeen selväksi seuraavansa prosessia, mikäli vastamonumenttia vielä suunniteltaisiin.³⁵⁰

Kuunteluperformanssit, joissa kuunnellaan ympäristön ääniä ilman teknisiä laitteita, perustuvat ympäristön äänien havainnointiin jossain tietyssä paikassa tai jonkin suunnitellun reitin varrella. Usein kuunteluperformanssit toteutuvatkin kävelyretkien muodossa, jossa joukko ihmisiä kävelee ryhmässä taiteilijan suunnitteleman ja rytmittämän reitin. Kävelyjen aikana ei tyypillisesti puhuta. Taiteilijapari Simo ja Tuike Alitalo ovat järjestäneet *Kuuntelukävelyjä* vuodesta 2010 lähtien erilaisissa konteksteissa kaupungissa, maaseudulla ja metsissä. Kävelyjen lopuksi on keskustelu, jossa osallistujat

³⁴⁷ Syrjälä, Nestori. *Running Man*. Performanssi. 2016–2017.

³⁴⁸ *Astran Taidekonsepti*.

³⁴⁹ Rönkkö, Nastja Säde. *here with you*. Performanssi. 2026–2028.

³⁵⁰ Carvalho, Márcio. *A Meeting in Turku in 2015*. Performanssi. 2015. Kirjoittajan muistiinpanot, New Performance Turku Festival (Turku 2015)

voivat jakaa kokemuksiaan ja kuulla toistensa havainnoista.³⁵¹ Alitalojenkin käyttämät kuuntelumenetelmät pohjaavat Vancouverissa 1970-luvulla kehitettyihin äänikävelyihin sekä osaltaan myös akustisen ekologian tutkimusalaan, jossa tarkastellaan äänimaisemaa ja sen muutoksia. Tanskalainen kollektiivi *Bureau for Listening* (2021-) tutkii kuuntelemista kriittisenä, empaattisena ja taiteellisenä praktiikkana. Heillä on käytössään lukuisia performatiivisia menetelmiä kuuntelemiselle, kuten muun muassa hidas kuunteleminen, aggressiivinen kuunteleminen, kuuntelu-uniformu, kuunteleminen pehmeänä ja radikaalina rajattoman vastustuksen muotona ja ennen kuulumattomien ruumiinosien kuunteleminen.³⁵² Paikkalähtöinen kuunteluperformanssi voi olla myös esitys, jossa kuunnellaan taiteilijan ennalta luomaa materiaalia tietyssä paikassa. Isobritannialaisen taiteilijaduon French & Mottersheadin kuunteluperformanssissa *Afterlife* (2015) osallistuja kuuntelee 20 minuutin mittaisen kuolemaa ja maatumista kuvaavan ääninauhan samalla, kun hän makaa ulkona maassa. Teos vie kuulijan läpi prosessin, joka ruumiille tapahtuu kuoleman hetkestä lopulliseen hajoamiseen. Vaikka teos on ennalta nauhoitettu äänite, tapahtuu performanssi kokijan omassa ruumiissa hänen kuunnellessaan kertomusta siitä, kun metsässä kävijä kuolee, mätänee ja lopulta muuttuu maaksi. Kuuntelukokemuksessa ääninauhan materiaali sekoittuu ympäröivän luonnon ääniin.³⁵³ Juha Valkeapää on toteuttanut performanssisarjaansa *Äänimuotokuvat* (1998–) jo useiden vuosikymmenten ajan. Teos rakentuu toistuvaan lähtöasetelmaan: osallistuja istuu tuolille ja sanoo nimensä. Tämän jälkeen Valkeapää peittää osallistujan silmät ja alkaa äännellä nimen äänteitä. Näin jokaisesta performanssista syntyy osallistujasta piirtyvä uniikki äänellinen muotokuva.³⁵⁴ Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa The Listening Academy toteuttaa erilaisia kuunteluun perustuvia tapahtumia, työpajoja ja tutkimushankkeita eri puolilla maailmaa. Näissä kuuntelemista lähestytään performatiivisina, ekologisina ja äänellisinä käytänteinä sekä kehitetään uusia metodologiota, pedagogiaa ja tiedonmuodostuksen tapoja.³⁵⁵

³⁵¹ Alitalo, Simo & Alitalo, Tuuke. *Kuuntelukävelyt*. Performanssi. 2010–2022.

³⁵² *Bureau for Listening*.

³⁵³ French & Mottershead. *Afterlife*. Performanssi. 2015. Kirjoittajan muistiinpanot, New Performance Turku Festival (Turku 2015)

³⁵⁴ Valkeapää, Juha. *Äänimuotokuvat*. Performanssi. 1998–.

³⁵⁵ *The Listening Academy*.

Kävelyperformanssi on usein pitkäkestoinen esitys, jossa performanssi muodostuu taiteilijan kävelemästä ajasta, matkasta tai reitistä. Kävelyyn voi liittyä teemoja fyysiseen kestävyYTEEN, harhailemiseen, kartoittamiseen, mittaamiseen, aktivismiin tai jäljen jättämiseen liittyen. Performansseissaan *Walk the Line* (2004–2005) Antti Laitinen käveli eri kaupungeissa käyttäen kaupungin kartan päälle tulostettua omakuvaansa oppaanaan. Hänellä oli mukanaan GPS-paikannin, joka tallensi kävellyn reitin ja piirsi uusia taiteilijan omakuvia.³⁵⁶ Kävelyperformanssi voi olla myös protestoinnin muoto, kuten intialaislähtöisen Iso-Britanniassa asuvan Anish Kapoorin ja kiinalaisen Ai Weiwein aktivistisessa performanssissa *The Walk* (2015), jossa he yhdessä osallistujajoukon kanssa kävelivät Lontoon halki osoittaakseen tukea eri syistä kotinsa jättämään joutuneille pakolaisille. Kävely sai runsaasti mediahuomiota johtuen taiteilijoiden asemasta julkisuudessa.³⁵⁷

Belgialaistaiteilija David Bergé on vuodesta 2008 lähtien toteuttanut *Walk Piece* -kävelyretkiä kaupungeissa, joissa osallistujat kävelevät hiljaisuudessa taiteilijan opastuksessa tarkkaillen kaupunkitilan eri tekstuureja, kerrostumia ja infrastruktuuria. Reiteillä he ovat muun muassa kävelleet ryhmänä oopperalavalla, rakenteilla olevassa metrotunnelissa ja taidekeräilijän makuuhuoneessa.³⁵⁸

Yksi ehdottomasti tunnetuimpia kävelyperformansseja on Marina Abramovićin ja Ulayn teos *The Lovers: The Great Wall* (1988), jossa taiteilijat kävelivät koko Kiinanmuurin matkan, yhteensä 2500 kilometriä. He aloittivat vastakkaisista päistä ja kohtasivat keskellä päättääkseen 12 vuotta kestäneen yhteistyönsä ja parisuhteensa ja hyvästelläkseen toisensa.³⁵⁹ Taiteellisen tutkimuksen kontekstissa taiteilija-tutkija Niran Baibulat on soveltanut kävelemistä metodina, jossa kävely materialisoituu visuaaliseksi kerronnaksi ja kartoitukseksi, ja kulkureitit määräytyvät erilaisten rajoitteiden kautta Ouliopo-metodia soveltaen.³⁶⁰

³⁵⁶ Laitinen, Antti. *Walk the Line*. Performanssi 2004–2005.

³⁵⁷ Kapoor, Anish & Weiwei, Ai. *The Walk*. Performanssi. 2015.

³⁵⁸ Bergé, David. *Walk Piece*. Performanssi. 2008–.

³⁵⁹ Abramović, Marina & Ulay. *The Lovers: The Great Wall*. Performanssi. 1988.

³⁶⁰ Baibulat 2025.

Osallisuus performanssissa on kuvaa sitä, miten teoksen osallistuja, yksilö tai ryhmä, voi osallistua ja vaikuttaa performanssiteoksen lähtökohtiin, prosessiin ja lopputulokseen. Osallisuus pitää sisällään erilaisia osallistumisen lähtökohtia, tapoja sekä myös mahdollisia rajoitteita performanssiteokseen osallistumiseen. Taidehistorioitsija Kaija Kaitavuori luokittelee neljä erilaista osallistavan taiteen kokijatyyppejä, jotka ovat osallistuja osallistavan taiteen kohteena, käyttäjänä, materiaalina ja yhteistekijänä³⁶¹. Kohteena olevia osallistujia ei varsinaisesti kutsuta osallistumaan teokseen tai heiltä ei pyydetä suostumusta mukanaoloon teoksessa. Sen sijaan taiteilija tekee intervention heidän elämäänsä, esimerkiksi työ- tai asuinyhteisöön ja näin ollen tuo heidät osallisiksi teokseensa. Sosiaaliin interventioihin perustuissa performansseissa, kuten monissa Pilvi Takalan töissä, osallistuja on kohde, usein jopa tietämättään. Käyttäjä-osallistujan kohdalla teos osallistaa kokijansa fyysisesti tai sosiaalisesti. Käyttäjä voi myös itse valita haluaako hän osallistua teokseen vai pysyä katsojan roolissa. Tämänkaltaisen osallistuminen on tyypillistä performanssi-installaatioissa ja osassa osallistavia performansseja. Kun osallistuja on teoksen materiaalia, tarkoittaa se sitä, että osallistujat osallistuvat teoksen tekemiseen taiteilijan luomien raamien ja ohjeiden puitteissa. Osallistujia käytetään teoksen materiaalina, mutta toisin kuin kohteena olevien osallistujien kohdalla, tämä perustuu neuvotteluun ja suostumukseen. Yhteistekijä-osallistujat ovat aktiivisia toimijoita, jotka osallistuvat teosprosessiin niin sisällön kuin muodonkin osalta ja teos rakentuu yhteistyön tuloksena.³⁶²

Jaottelen osallisuuteen perustuvat performanssit osallistavaan performanssiin, yhteisöperformanssiin, kahdenkeskiseen performanssiin ja tapahtumapartituuriin. Osallistava performanssi toteutuu taiteilijan ja osallistujien välisen yhteistyön tuloksena, mutta osallistujalla on usein taiteilijan ennalta määrittämä rooli tai tehtävä teoksessa eli osallistuja on taiteen kohde tai käyttäjä.

Yhteisöperformanssissa ja yhdelle katsojalle kerrallaan esitettävässä performanssissa osallisuus puolestaan syntyy kuulluksi ja kohdatuksi tulemisesta sekä pitää sisällään laajemmat mahdollisuudet vaikuttaa teosprosessin kulkuun ja sen lopputulokseen eli osallistuja voi olla joko teoksen kohde tai

³⁶¹ Kaitavuori 2018, 17–18.

³⁶² Ibid.

materiaali. Yhteisöperformanssissa osallistujilla voi olla mahdollisuus määrittää jopa teoksen lähtökohtia, mikäli teosidea syntyy yhteisössä, jolloin he ovat teoksen yhteistekijöitä.

Performanssitäiteessä kuten yleisemminkin taiteessa on viime vuosina käsitelty osallisuuden ja osallistumisen kysymyksiä ja suostumuksellisuutta. Jo osallisuutta suunniteltaessa pyritään yhä enenevässä määrin tunnistamaan ja ottamaan huomioon osallistujien erilaiset tarpeet ja rajoitteet. Osallisuutta ja osallistumisesta suunniteltaessa voidaan esimerkiksi tunnistaa erilaisia osallistumisen tasoja aktiivisesta toimijasta hiljaisempaan tarkkailijaan ja mahdollistaa molempien mukanaolo prosessissa ja teoksen toteutumisessa. Esimerkiksi koskettaminen, joko taiteilija koskettaa osallistujia tai he koskettavat toinen toisiaan, on yksi neuvottelua ja suostumuksellisuutta vaativista osa-alueista. Varhaisten vuosikymmenten performanssitäiteelle oli tyypillisempää haastaa osallistujia johdattelemalla heitä tilanteisiin, jossa heidän rajojaan tietoisesti rikottiin. Osallistuja saattoi esimerkiksi tietämättään päätyä tilanteeseen, jonka koki itselleen uhkaavana, nöyryyttävänä tai pakottavana. Tämänkaltaiset kokemukset ovat luoneet epäluottamusta osallistavia performansseja kohtaan, jota nykyperformanssissa pyritään purkamaan esimerkiksi sanoittamalla osallistumisen tavoitteita ja tapoja jo etukäteen. Poimin tapatumapartituurin mukaan osallisuuteen perustuviin performansseihin, sillä osassa esityksiä yleisön on mahdollisuus muuttua itse aktiiviseksi tekijäksi ja tulkita tapahtumapartituureja esityksellisesti.

Osallistava performanssi toteutuu taiteilijan ja yleisön välisessä vuorovaikutuksessa. Taiteilija luo tapahtumalle lähtökohdan tai kehyksen ja fasilitoi sen kulkua, mutta itse teos syntyy osallistujien aktiivisen mukanaolon kautta. Osallistavaa performanssia ei voi toteuttaa ilman yleisöä, sillä se edellyttää osallistujia toteutuakseen. Taiteilijan ja yleisön välinen raja häviää, kun teos rakentuu heidän yhteistoiminnassaan. Taiteilijalle tämä voi olla keino purkaa autoritääristä yksilötaiteilijuutta ja siihen liitettyä mystiikkaa jakamalla teoksen toimijuutta osallistujien kanssa. Samalla osallistuminen korostaa teoksen prosessuaalista ja dialogista luonnetta ja haastaa perinteisen ajatuksen valmiista, suljetusta teosobjektista. Joskus osallistavat performanssit muistuttavatkin läheisesti happeningia tai yhteisötaidetta.³⁶³ Taidehistorioitsija Claire Bishop erottaa kaksi lähestymistapaa osallistavaan

³⁶³ Ks. myös Lecklin 2018, 80–85.

taiteeseen: taiteilija, joka pyrkii provosoimaan teoksen osallistujia ja taiteilija, jonka tavoitteena on saada aikaan kollektiivinen luova tila. Provokaattori tuottaa häiriötä ja väliintuloja, kun taas kollektiivista luovuutta tuottava pyrkii rakentavuuteen ja esimerkiksi jonkin asian parantamiseen.³⁶⁴ Esimerkkinä provokaattorista toimii kuubalaistaiteilija Tania Bruguera, joka toteutti performanssin *Untitled (Bogotá)* (2009) kolumbialaisen taideyliopiston auditoriossa, jossa hän järjestämässään Kolumbian huumesotaa käsittelevässä paneelikeskustelussa tarjosi yleisölle ilmaiset kokaiiniviivat. Osa yleisöstä osallistui teokseen nuuskaamalla kokaiinia ja toteamalla sen hyvälaatuisiksi, kun taas osa provosoitui ja poistui paikalta. Teollaan Bruguera halusi osoittaa, että jokainen yksittäinen kokaiinin käyttäjä on osallinen käynnissä olevaan väkivaltaiseen huumesotaan.³⁶⁵ Espanjalaistaiteilija Santiago Sierra puolestaan on nimenomaan tunnettu provokatiivisista, osallistavista performansseistaan, joissa hän esimerkiksi teoksessa *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000) maksoi neljälle huumeriippuvaiselle prostituoidulle heroini pistoksen palkkioksi siitä, että he antoivat hänen tatuoida viivat heidän selkiinsä³⁶⁶. Teoksen toisessa versiossa *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* (1999) hän palkkasi kuusi työtöntä nuorta kuubalaismiestä tatuoitaviksi 30 dollarin hinnalla.³⁶⁷ Sierran teoksissa osallistujat ovat teoksen materiaalia ja jopa hyväksikäyttöön perustuvalla tavalla Sierra tuo esiin yhteiskunnallisia epäkohtia ulkoistamalla performanssin heikommissa yhteiskunnallisessa asemassa oleville ihmisille³⁶⁸. Kollektiivista luovuutta edustaa säveltäjä Tytti Arolan lukuisat osallistavat performanssit, joissa yleisö soittaa Arolan sävellyksen hänen itsensä toimiessa kapellimestarina. Performanssissa *Hälytyskellot* (2021) joukko ihmisiä muodosti yhtenäisen ketjun Aurajoen ympärille seisten joen rannoilla ja silloilla. Teos tapahtui koronapandemian aiheuttamien kokoontumisrajoitusten aikaan, jolloin oli suositeltavaa pitää metrin mittaista turvaväliä toisiin ihmisiin. Osallistujat olivat yhteydessä toisiinsa kahden metrin mittaisen naruksen välityksellä, joihin oli kiinnitetty kulkusia. Arola ohjasi *Hälytyskellot*-sävellyksen soittamista joen keskellä sijaitsevalta lautalta.³⁶⁹ Esitystaiteilija ja -tutkija Tuomas Laitinen purkaa teoksessaan *Yleisöruumis* (2022–2023) teatterin perinteistä kahtiajakoa tekijän ja yleisön välillä, jossa tekijä esittää ja yleisö vastaanottaa

³⁶⁴ Bishop 2006, 11.

³⁶⁵ Bruguera, Tania. *Untitled (Bogotá)*. Performanssi. 2009.

³⁶⁶ Sierra, Santiago. *160 cm Line Tattooed on 4 People*. Performanssi. 2000.

³⁶⁷ Sierra, Santiago. *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*. Performanssi. 1999.

³⁶⁸ Ks. myös Arlander 2011, 4–8.

³⁶⁹ Arola, Tytti. *Hälytyskellot*. Performanssi. 2021. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Festival (Turku 2021).

teoksen. Teoksessa esiintyjä puuttuu kokonaan, ja näyttämöllä on esillä vain runsaasti erilaisia lukuesineitä– tekstiä sisältäviä papereita, paperirullia ja kirjasia – joiden avulla yleisö itse rakentaa esityksen. Lukiessaan ja fyysisesti uppoutuessaan teoksen paperilliseen materiaalisuuteen yleisö yhdessä muodostaa kollektiivisen yleisöruumiin.³⁷⁰

Yhteisöperformanssi on yhteisössä ja usein myös yhdessä yhteisön kanssa toteutettu performanssiprojekti ja sen yhtenä tavoitteena on laajentaa taiteen tekijyyttä taiteilijalta osallistujille. Taiteilija on aloitteentekijä, mutta teos syntyy yhteisössä. Yhteisöperformanssit esitetään usein yhteisön kontekstissa, ei perinteisissä taidelaitoksissa. Sosiaalisesti sitoutunut yhteisöperformanssi voi olla esimerkiksi yhdessä paikallisyhteisön kanssa luotu kertaluonteinen performanssiesitys, joka käsittelee yhteisöstä kumpuavia haastaviakin teemoja. Toisaalta yhteisöperformanssi voi olla pitkäkestoisesti paikallisyhteisöön ja sen rakentumiseen, muutokseen tai kehittymiseen sitoutunut hanke, joka jatkuu vuosien ajan. *Conflict Kitchen* -projekti (2010–2017) oli ravintola, joka tarjoili Yhdysvaltojen kanssa konfliktissa olevien maiden ruokia. Projektin taiteilijat Jon Rubin ja Dawn Weleski perehtyivät yhdessä työryhmänsä kanssa kuhunkin kohdemaahan, haastattelivat sen asukkaita ja rakensivat ruokalistan niiden pohjalta. Ravintolan tarjoilemat ruoka-annokset olivat pakattu kääreisiin, joissa haastatellut kertoivat kotimaastaan, sen kulttuurista ja poliittisesta tilanteesta. Ravintola toimi sosiaalisena kohtaamispaikkana ja keinona polarisaation ja vääristyneen tiedon purkamiselle keskustelujen, performanssien ja tapahtumien muodossa. Vuosien aikana ravintolassa tarjottiin afganistanilaisia, iranilaisia, kuubalaisia, pohjoiskorealaisia, venezuelalaisia ja palestiinalaisia ruokia.³⁷¹ Taiteilijaduo Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen ovat toteuttaneet useita yhteisöperformansseja, joista *Valituskuoro / Complaints Choir* (2005-) -konsepti on pitkäikäisin ja tunnetuin. Teoksessa ihmisiä kutsutaan laulamaan valituksensa ääneen yhdessä muiden valittajien kanssa. Koska taiteilijat avasivat idean *open source* -pohjalta kaikkien käyttöön, on Valituskuoroja toteutettu jo yli 200 eri puolilla maailmaa.³⁷² Vuosina 2016–2017 työskentelin pienessä kyläyhteisössä Tanskan maaseudulla yhdessä ranskalaisen äänitaiteilijan Jean-Leon Pallandren kanssa. Meillä oli

³⁷⁰ Laitinen, Tuomas / Todellisuuden tutkimuskeskus. *Yleisöruumis*. Esitystaide. 2022–2023. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Biennale (Turku 2023).

³⁷¹ Rubin, Jon & Weleski, Dawn. *Conflict Kitchen*. Yhteisötaide. 2010–2017.

³⁷² Kalleinen, Tellervo & Kochta-Kalleinen, Oliver. *Valituskuoro / Complaints Choir*. Yhteisötaide. 2005.

yhteensä kolme residenssijaksoa, joiden aikana toteutimme performanssiteoksen *Portait of Nees-Skalstrup*. Prosessi käynnistyi kutsumalla kyläläiset paikalliseen kylätaloon, jossa esittelimme teosideamme ja kehitimme sitä yhdessä heidän kanssaan. Residenssien aikana vierailimme jokaisessa kylän kodissa – yhteensä 186 talossa – ja pyysimme asukkaita lahjoittamaan meille yhden esineen, joka oli heille jostain syystä menettänyt merkityksensä, sekä äänen, joka heidän mielestään kuvastaisi heidän kotiaan. Noin neljäsosaan kodeista emme päässeet sisään, joko asukkaiden kieltäytyessä vastaanottamasta meitä tai heidän ollessa poissa kotoa. Keräämämme aineiston pohjalta rakensimme performanssin, joka esitettiin entisessä kyläkoulussa. Esitystä tuli katsomaan suurin osa kohtaamistamme kyläläisistä. He näkivät ja kuulivat lahjoittamansa esineet ja äänet osana yhteistä, kylää esittävää muotokuvaa. Teoksen dokumentaatio sijoitettiin kylän historialliseen arkistoon.³⁷³

Kahdenkeskinen performanssi tai toiselta nimeltään yhdelle kokijalle kerrallaan esitettävä performanssi, josta joskus Suomessakin käytetään englanninkielistä termiä *one-to-one* -performanssi tarkoittaa teosta, joka esitetään yhdelle kokijalle kerrallaan.³⁷⁴ Osallistuja kokee performanssin uniikkina, vain hänelle esitettävänä tilanteena. Osallistumisen asteita voi kuitenkin olla erilaisia aktiivisesta yhteistekijyydestä kokijaan, joka katsoo yksin hänelle esitettävää performanssia siihen kuitenkaan fyysisesti osallistumatta. Esitysten kestot voivat vaihdella yhdestä minuutista tuntiin tai jopa kolmeen päivään, kuten Esitystaiteen seuran toteuttamassa, Lauri Antti Mattilan ohjaamassa *Jäämatka* (2017) -teoksessa. Performanssissa yhteensä seitsemän osallistujaa kutsuttiin automatkalle Helsingistä Jäämerelle. Jokaisella matkalaisella oli oma kuljettaja, joka toimi sisällöllisenä matkaoppaana reissulla halki Suomen.³⁷⁵ Kahdenkeskinen performanssi ei ole uusi lajityyppi performanssissa, sillä Chris Burden toteutti yhden ensimmäisistä yhdelle kokijalle kerrallaan esitettävistä teoksista *Five Day Locker Piece* vuonna 1971. Performanssissa Burden oli sulkenut itsensä viiden päivän ajaksi lukolliseen kaappiin ilman ruokaa ja juomaa. Vaikka hänen alkuperäinen ajatuksensa ei ollutkaan olla vuorovaikutuksessa yleisön kanssa, tulivat tuntemattomat ihmiset istumaan kaapin eteen jopa tuntien ajaksi ja kertomaan Burdenille omia asioitaan. Kaappiin suljetusta taiteilijasta tuli kasvoton kuuntelija, jolle kokija saattoi uskoutua ja jolle he saattoivat kertoa hyvinkin

³⁷³ Kela, Leena & Pallandre, Jean-Leon. *Portait of Nees-Skalstrup*. Performanssi. 2017.

³⁷⁴ Ks. myös Zerihan 2009, 3–4.

³⁷⁵ Mattila, Lauri Antti / Esitystaiteen seura. *Jäämatka*. Esitystaide. 2017.

intiimejä asioita.³⁷⁶ Olen toteuttanut kahdenkeskisen performanssarjan *Goldilocks Peep Show* (2007–2008, 2015), jossa kokija saattoi katsella performanssia seinässä olevan kurkistusluukun kautta. Maksamalla yhden kolikon luukku avautui aina minuutiksi kerrallaan. Pitkäkestoinen esitys oli käynnissä tuntien ajan, mutta kokija näki siitä hetkiä yksi kerrallaan. Itselleni mielenkiintoinen havainto oli, että moni osallistujista pyrki kontaktiin esiintyjän kanssa koputtelemalla ja raapimalla seinää sekä juttelemalla. Vaikka heillä oli lupa ihan vain katsoa, loi tilanne tarvetta vuorovaikutukselle. Toisaalta monikaan ei halunnut esityksen jälkeen paljastaa minulle, mitä he olivat luukusta nähneet, vaan siitä muodostui heidän oma yksityinen kokemuksensa.³⁷⁷ Isobritannialaisen Jamal Geraldin performanssissa *You See* (2018) kokija kutsuttiin tarkastelemaan korttien avulla omia etuoikeuksiaan mustan rodullistetun queer taiteilijan toimiessa keskustelun johdattelijana. Korttien aiheina olivat rotu, sukupuoli, luokka, seksuaalinen suuntautuminen, uskonto ja vammaisuus tai vammattomuus. Puolen tunnin mittaisissa kahdenkeskisissä tapaamisissa kokijat sukelsivat syvälle omaan henkilöhistoriaansa, ja taiteilija toimi kuuntelijana ja peilinä pohdinnoille ja oivalluksille.³⁷⁸

Tapahtumapartituuri (event score) pohjaa Fluxuksen³⁷⁹ perinteeseen, jossa taiteilijat kirjoittivat tiiviitä sanallisia partituureja tapahtumille, esityksille, joita kuka tahansa saattoi tulkita ja esittää. Tapahtumapartituurit pitävät sisällään yksinkertaisia tekoja, ideoita ja arkipäivän esineitä, jotka rakentavat esityksen. Fluxus syntyi 1950-luvulla, kun taiteilijat eri puolilla maailmaa alkoivat toteuttaa kokeellisia esitystapahtumia ja kirjoittaa niille scoreja eli lyhyitä käsikirjoituksia. Osallisuus oli Fluxuksen keskiössä ja tapahtumapartituurit on tarkoitettu jaettaviksi. Fluxus-taiteilijoita olivat muun muassa George Brecht³⁸⁰, Dick Higgins³⁸¹, Alison Knowles³⁸², George Macunias³⁸³ ja Yoko Ono³⁸⁴. Fluxuksen nähdään päättyneen 1970-luvulla, mutta sen vaikutteet ovat yhä läsnä. Nykyaikaiset taiteilijat voivat hyödyntää Fluxus-taiteilijoiden tapahtumapartituureja omien teostensa innoittajina, kuten

³⁷⁶ Burden, Chris. *Five Day Locker Piece*. Performanssi. 1971. Zerihan 2009, 5.

³⁷⁷ Kela, Leena. *Goldilocks Peep Show*. Performanssi. 2007–2008, 2015. Zerihan 2009, 44–48.

³⁷⁸ Gerald, Jamal. *You See*. Performanssi. 2018. Teos esitettiin New Performance Turku Biennalessa (Turku 2023) ja Lotta Anttila kirjoitti esityskokemuksestaan. [Anttila](#) 2023.

³⁷⁹ Friedman, Smith, Sawchyn 2002. Ks. myös Higgins 2002, 1–14.

³⁸⁰ [Brecht, George](#).

³⁸¹ [Higgins, Dick](#).

³⁸² [Knowles, Alison](#).

³⁸³ [Macunias, George](#).

³⁸⁴ [Ono, Yoko](#).

valokuvataiteilija Elina Brotherus valokuvasarjassaan *Meaningless Work* (2016–), joissa hän tulkitsee tapahtumapartituureja valokuvaperformanssien muodossa³⁸⁵. Tai tapahtumapartituuri voi olla tapa käsikirjoittaa performansseja yleisön esitettäväksi, kuten yhdessä performanssitaiteilija Kristina Junttilan kanssa toteuttamassamme *Kahviland* (2010-2014)-projektissa, jossa kirjoitimme lukuisan määrän erilaisia scoreja kahville materiaalina ja kahvittelulle sosiaalisena kanssakäymisen muotona³⁸⁶. Espanjalainen taiteilijaduo Ana Matey ja Isabel León työskentelevät tapahtumapartituurien, vaihdon ja jakamisen parissa projektissaan *Exchange Live Art* (2013–). He kutsuvat performanssitaiteilijakollegoitaan kirjoittamaan tapahtumapartituureja kanssaan, vaihtamaan niitä keskenään ja antamaan ne Mateyn ja Leónin esitettäväksi tai esittämään niitä yhdessä heidän kanssaan. Projektin puitteissa he ovat järjestäneet laboratorioita, työpajoja ja näyttelyitä ja luoneet yhteensä mittavan kokoelman tapahtumapartituureja, joita he tarjoavat myös yleisön tulkittavaksi ja esitettäväksi.³⁸⁷

Väline

Välineeseen perustuvissa lajityypeissä performanssi on tehty ensisijaisesti jossain muussa välineessä, kuten valokuvassa, videossa, verkkoympäristössä tai virtuaalitodellisuudessa esitettäväksi. Tällaisissa tapauksissa väline ei ainoastaan dokumentoi performanssia vaan toimii sen keskeisenä ilmaisun ja kokemisen välineenä. Toisaalta välineeseen perustuviin lajityyppeihin lukeutuvat myös liveyleisön edessä esitettävät performanssit, joissa jokin teknologia (ääni, liikkuva kuva, lisätty todellisuus, tekoäly) on keskeinen performanssin elementti, kuten äänitaide- tai mediaperformansseissa. Näissä teoksissa teknologia ei ainoastaan tue esitystä, vaan on keskeinen osa performanssin muotoa ja usein myös sisältöä.

Hybridimuodot ovat merkittävä osa välineeseen perustuvien lajityyppien kehitystä. Näissä yhdistyvät esiintyjän fyysinen läsnäolo ja virtuaaliset ulottuvuudet, mikä mahdollistaa perinteisen tilan ja ajan

³⁸⁵ Brotherus, Elina. *Meaningless Work*. Valokuva. 2016–.

³⁸⁶ Kela, Leena & Junttila, Kristina. *Kahviland*. Performanssi. 2010–2014.

³⁸⁷ Matey, Ana & León, Isabel. *Exchange Live Art*. Performanssi. 2013–. Kirjoittajan muistiinpanot New Performance Turku Biennale (Turku 2023)

rajoja rikkovan kokemuksen sekä luo uudenlaisia osallistumisen tapoja. Esimerkiksi koronapandemian aikaan etäyhteyksillä toteutettavat performanssit yleistyivät ja niistä on tullut pysyvä osa performanssitaiteen kenttää. Toisaalta performanssin uusia ja kehittyviä muotoja ovat osallistujan omalla laitteella koettavat virtuaaliset esitystilat, kuten vuonna 2024 käynnistyneessä VIVAAR VENEZIA -projektissa, jossa kahdeksantoista performanssitaiteilijaa toteutti performanssinsa lisättyyn todellisuuteen. Yleisö saattoi katsella digitaalisia performansseja älypuhelimillaan sijoittamalla performanssitaiteilijan hologrammina haluamaansa kohtaan maisemassa. Muutaman minuutin mittaiset performanssit oli kuvattu 3D-kamerateknologiaan erikoistuneissa studioissa, ja ne mahdollistivat katsojalle kokemuksen performanssihologrammeista keskellä Venetsian maalauksellista maisemaa.³⁸⁸

Teknologian ja taiteen välinen vuoropuhelu avaa performanssitaiteelle uusia mahdollisuuksia niin taiteellisen ilmaisun kuin sen kokemisen alueilla. Tällä hetkellä olemme vasta raapaisseet pintaa, mutta tulemme näkemään runsaasti erilaisia kokeiluja ja sovelluksia tekoälyn ja virtuaalisten tilojen kehittymisen myötä. Tulevaisuudessa lisätyn todellisuuden performansseja ei enää tarvitse kokea älypuhelimilla, vaan puemme älylasit tai älylinssit päällemme ja voimme yhdistää fyysisen reaaliympäristön ja virtuaalipersonanssin saumattomasti. Voimme esimerkiksi kokea hologrammipersonanssin keskellä hiljaista metsää ilman, että todellisuuden ja virtuaalisuuden kokemukset asettuisivat ristiriitaan keskenään. Se, koetaanko tällainen utopiana vai dystopiana, jää jokaisen itsensä arvioitavaksi.

Valokuvapersonanssi on performanssiteos, jonka ensisijainen muoto on performanssi kameralle. Se eroaa valokuvadokumentaatiosta, sillä kuva ei ole tallenne yleisölle esitetystä performanssista, vaan kameralle esitetty performanssi. Voidaankin kysyä, onko kyseessä performanssi vai kokonaan toinen media eli valokuvataideteos. Valokuvaaja Manuel Vason on työskennellyt yhteistyössä lukuisten performanssitaiteilijoiden kanssa projektissaan *Art Exchange* (2000–). Yhteistyön tuloksena syntyneet valokuvat eivät ole kuvissa esiintyvien performanssitaiteilijoiden teoksia, vaan kuva on molempien tekijöiden taiteellisen näkemyksen tulos eli tekijyys on jaettua. Kuvagalleriaa katsoessa on

³⁸⁸ [VIVAAR VENEZIA](#). Kirjoittajan muistiinpanot, VIVAAR VENEZIA (Venetsia 2024).

havaittavissa Vasonin kuratoriaalinen ote, jossa korostuu vahvan ruumiillinen lähestymistapa performanssiin sekä dramaattisuus kehonkielessä ja visuaalisuudessa.³⁸⁹ Varhainen esikuvani, yhdysvaltalainen valokuvataiteilija Cindy Sherman esiintyi itse valokuvissaan tutkien erilaisia identiteettejä oman ruumiinsa avulla. Hän pukeutui erilaisiksi naishahmoiksi ja kuvasi näitä elokuvakerrontaan viittaavissa tilanteissa teossarjassaan *Untitled Film Stills* (1977–1980). Sherman suunnitteli itse hahmot, kuvauspaikat ja kuvien rajaukset. Kuvaajina toimi hänen lähipiiriinsä kuuluneita henkilöitä. Heitä ei kuitenkaan kreditoitu, vaan tekijyys pysyi Shermanilla.³⁹⁰ Suomessa Shermanin perintöä ovat jatkaneet muun muassa valokuvataiteilijat Aino Kannisto³⁹¹ ja Heli Rekula³⁹². Valokuvapohjainen performanssi *One Year Demonstration* (2017–2018), josta kirjoitan seuraavassa luvussa, voidaan online-performanssin ohella lukea kuuluvan myös valokuvaperformanssin lajityyppiin kuuluvaksi.

Videoperformanssi on performanssiteos, jonka ensisijainen muoto on video. Kuten valokuvaperformanssi, videoperformanssikaan ei ole tallenne yleisölle esitetystä teoksesta, vaan se on suunniteltu ja toteutettu videokameralle. Videoperformanssit saattavat sisältää lukuisia leikkauksia ja vaihtelevia kamerakulmia ja näin muistuttaa lyhytelokuvan kuvakerrontaa. Toisaalta on olemassa myös yhdestä kuvakulmasta yhdellä otolla kuvattuja videoperformansseja, joista hyviä esimerkkejä ovat Iiu Susirajan lukuisat videoteokset. Esimerkiksi teoksessa *John Wayne* (2020) Susiraja seisoo keittiössään pelkkään uimapukuun pukeutuneena. Hän kannattelee käsissään porakoneita, joiden poranterien tilalle hän on asettanut lenkkimakkarat. Hän käynnistää porakoneet ja makkarat alkavat kieppua ympyrää. Kun makkarat putoavat, Susiraja laskee porakoneet alas ja teos päättyy. Videon kesto on vain 27 sekuntia.³⁹³ Saamelastaiteilija Marja Helanderin teoksessa *Trambo* (2014) perinteiseen saamelaisasuun pukeutunut Helander raahaa trampoliinin lumisen tunturin laelle. Hän kömpii turvaverkolla kehystetyn trampoliinin sisään ja alkaa hyppiä ikään kuin häkkiin suljettuna.³⁹⁴ Saksalais-italialainen performanssiduo VestAndPage (Verena Stenke ja Andrea Pagnes) ovat

³⁸⁹ Vason, Manuel. *Art Exchange*. Valokuva. 2000–.

³⁹⁰ Sherman, Cindy. *Untitled Film Stills*. Valokuva. 1977–1980.

³⁹¹ [Kannisto, Aino](#).

³⁹² [Rekula, Heli](#).

³⁹³ Susiraja, Iiu. *John Wayne*. Video. 2020.

³⁹⁴ Helander, Marja. *Trambo*. Video. 2014.

toteuttaneet lukuisia videoperformansseja, joista kunnianhimoisin on performanssielokuva *Strata* (2021/2024). Elokuvasa esiintyy heidän lisäksi 11 muuta performanssi- ja tanssitaiteilijaa sekä muusikoita. Kuvauspaikkana toimi vanha luolasto Saksassa. Kukin elokuvassa esiintyvä taiteilija esittää omaan performanssipraktiikkaansa pohjautuvan syvää aikaa ja geologiaa tarkastelevan soolon, joista leikkauksen, tekstien ja äänisuunnittelun avulla muodostuu poeettinen ja filosofinen yli tunnin mittainen performanssielokuva.³⁹⁵

Äänitaideperformanssissa ääni erilaisissa muodoissaan on performanssin pääelementti.

Äänitaideperformanssi ja kuunteluperformanssi eroavat toisistaan siinä, että äänitaideperformanssissa ääni voi olla joko ennalta toteutettu nauhoite tai live-esitys, jossa paikan ääniä tärkeämmäksi nousee taiteilijan luoma äänimateriaali. Teos voi olla esimerkiksi ääni-installaatio, joka yhdistää ääntä, veistoksellisia elementtejä ja performanssitaideä tai se voi olla noise-esitys, jossa ääni on industriaalista meteliä tilassa. Äänitaideperformanssi voi myös keskittyä hiljaisuuden ja kuuntelemiseen hermistymisen ympärille, kuten monissa äänitaiteilija Antti Tolvin teoksissa. Hänen performanssissaan *Äänipaijaus* (2021), joka on yksittäiselle kokijalle esitettävä herkkä moniaistillinen teos, esityskokemus rakentuu esiintyjän kosketuksesta, ilman liikkeitä kokijan ympärillä, erilaisilla laitteilla ja soittimilla toteutetuista äänistä, valoista sekä muista mahdollisista aistikokemuksista. Teos on jokaiselle kokijalle omanlaisensa riippuen kunkin aistiherkkyydestä ja esitystilanteen kulusta.³⁹⁶ Lime Rickey International on syyrialais-palestiinalais-yhdysvaltalaisen taiteilijan Leyya Mona Tawilin limenvärinen performanssihahmo, joka toteuttaa noiseen ja liikkeeseen pohjautuvia esityksiä. Lime Rickey International on hahmo tulevaisuudesta, kotoisin maasta, jota ei vielä ole edes olemassa. Hänen noisensa pohjaa elektronisen äänen vyörytykseen, monikieliseen laulamiseen ja kosketusmikrofonien käyttöön, kuten esimerkiksi teoksessa *FUTURE FAITH* (2019).³⁹⁷ Äänitaiteilija Petri Kuljuntausta yhdistää teoksissaan sähköisiä instrumentteja, luonnon ja kaupungin ääniä sekä performanssia. Raumalaiseen uimahalliin toteuttamassaan vedenalaisessa konsertissa *Life Aquatic* (2016) osallistujat kuuntelivat konserttia ja äänimaisemaa asettamalla korvansa vedenpinnan

³⁹⁵ VestAndPage. *Strata*. Elokuva. 2021/2024.

³⁹⁶ Tolvi, Antti. *Äänipaijaus*. Performanssi. 2021. Kirjoittajan muistiinpanot, New Performance Turku Festival (Turku 2021).

³⁹⁷ Lime Rickey International. *FUTURE FAITH*. Äänitaide. 2019. Kirjoittajan muistiinpanot, New Performance Turku Festival (Turku 2019).

alapuolelle. Itämeressä nauhoitetut äänet, livekonsertti, valot ja veistokselliset elementit loivat kokonaisvaltaisen ruumiillisen kokemuksen, kun uima-asuiset osallistujat kelluivat ja sukeltelivat altaassa.³⁹⁸

Mediaperformanssi on mediataiteen osa-alue, jossa taiteilija käyttää sähköisiä viestimiä tai teknologioita performanssinsa näyttämönä. Tällaisia esityksiä voivat olla joko internetissä toteutetut performanssit tai mediaa välineenään hyödyntävät live-performanssit. Pelkkä videoprojisoinnin käyttö osana liveperformanssia ei nykyisin enää välttämättä tee teoksesta mediaperformanssia, sillä tekniikkana se on jo yhtä yleinen kuin äänentoistokin. Viimeistään koronapandemian myötä myös etäyhteyksin toteutetuista hybridimuotoisista teoksista tuli performanssitaiteen valtavirtaa. Suomalais-saksalais-yhdysvaltalainen taiteilijaryhmä Videokaffe toteutti vuonna 2020 performanssin *Space Between Us*, jossa kaksi esiintyjää, toinen New Yorkissa ja toinen Turussa, esiintyivät yhdessä median välityksellä. Molemmissa kaupungeissa samaan aikaan liveyleisön edessä esitetyissä tilanteissa toinen esiintyjistä oli paikan päällä livenä ja toinen videokuvan välityksellä. Tämä päällekkäisyys loi heidän välilleen hybriditilan, jossa fyysinen ja virtuaalinen limittyvät mahdollistaen esiintyjien reaaliaikaisen reagoimisen toistensa liikkeisiin ja eleisiin.³⁹⁹ Itse tein ensimmäisen Internetin välityksellä ja livenä esitetyn teokseni vuonna 2009, kun yleisö saattoi seurata alter egoni Elena Elakin elämää kuukauden ajan valvontakameroiden välityksellä Elenan nettisivuilla. Teos *Alter ego* oli koettavissa livetallenteen ohella myös interaktiivisena, sillä Elenalle saattoi soittaa matkapuhelimella tai Skypellä tai hänen kanssaan saattoi keskustella verkkosivujen chatissa sekä lisäksi hänen luonaan kävi päivittäin ennalta kutsuttuja vieraita.⁴⁰⁰

Onlineperformanssissa teos on nähtävissä tai koettavissa vain verkkoympäristössä.

Onlineperformanssi laajentaa performanssitaiteelle ominaista läsnäolon tuntua koskemaan myös etänä tapahtuvia esityksiä ja kohtaamisia yleisön kanssa. Onlineperformanssi toteutetaan Internetiin videon, valokuvan tai jonkin muun verkkopohjaisen median kautta koettavaksi. Online-performansseissa voidaan erottaa esitykset, joita yleisö voi seurata reaaliajassa striimauksen tai live-

³⁹⁸ Kuljuntausta, Petri. *Life Aquatic*. Äänitaide. 2016. Kirjoittajan muistiinpanot, Rauma Biennale Balticum (Rauma 2016).

³⁹⁹ Videokaffe. *Space Between Us*. Performanssi. 2020.

⁴⁰⁰ Kela, Leena. *Alter ego*. Performanssi. 2009. Kela 2011, 182–184.

virtuaalitulojen kautta esimerkiksi Youtubessa, Zoomissa, Instagram-livessä tai Twitchissä sekä sosiaaliseen mediaan tallennetut performanssit, joita on mahdollista katsoa koska tahansa esimerkiksi Instagramin tai Facebookin kuvavirrassa tai Youtubessa. Online-performanssit saattavat sisältää esiintyjän ja yleisön välistä vuorovaikutusta kommentoinnin ja reagoinnin kautta tai hyvinkin intiimeinä kohtaamisina esimerkiksi Zoomissa toteutetuissa kahdenkeskisissä performansseissa. Se, mikä erottaa onlineperformanssit muusta sosiaalisen median performatiivisesta sisällöstä, on taiteilijan intentio. Osalle katsojista teos asettuu taiteen kontekstiin, varsinkin, jos se nimetään taiteeksi, kun taas osa katsojista ei välttämättä tunnista seuraavansa taidetta. Hyvä esimerkki tästä hämmennyksestä on luvussa *Pitkäkestoinen performanssi One Year Demonstration* käsittelemäni norjalaistaiteilija Jan Hakon Erichsen Instagram-taiteilijaprofiili @janerichsen⁴⁰¹. Online-performansseille omistettu festivaali, Online Performance Art Festival, järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 2016⁴⁰². Jo Internetin alkuaajoista asti taiteilijat ovat varovaisesti kokeilleet ja hyödyntäneet verkkoympäristöä performanssiensa esityspaikkana, mutta sosiaalisen median myötä erityisesti Youtube, Facebook, Instagram ja TikTok toimivat enenevässä määrin onlineperformanssien alustoina. *Alter ego* (2009) oli ensimmäinen online-performanssini, jonka jälkeen olen tehnyt kaksi isompaa teosta verkkoalustalle, *One Year Demonstrationin* (2017–2018) sekä erilaisia ympäristökatastrofeja miniatyyrikoossa toisintavan *Temptation of Destruction* (2021–2024)⁴⁰³ - performanssin. Tein performanssin alun perin live-esitykseksi, mutta koronapandemian aiheuttamien tapahtumien verkkoon siirtymisen myötä esitin teoksen Zoom-videopalvelussa osana MUU Helsinki nykytaidekeskuksen Online-performanssitapahtumaa. Online-performanssi voi myös mahdollistaa intiimejä kohtaamisia taiteilijan ja yleisön välillä. Tunisialaislähtöinen Kanadassa asuva taiteilija Soufia Bensaïd toteutti *Soul @ Soul* (2020) performansseja Zoomissa yhdelle kokijalle kerrallaan, jossa kokijan ruumiillisuus ja sisäiset tuntemukset olivat keskiössä katseen sijaan. Esitys onnistui ylittämään online-performanssille tyypilliset vuorovaikutus- ja läsnäolohaasteet.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Erichsen, Jan Hakon.

⁴⁰² Online Performance Art Festival.

⁴⁰³ Kela, Leena. *Temptation of Destruction*. Performanssi. 2021–2024.

⁴⁰⁴ Bensaïd, Soufia. *Soul @ Soul*. Performanssi. 2020. Kirjoittajan muistiinpanot esityskokemuksesta 2020. Teos pohjautuu Bensaïdin liveperformansseihin.

Tässä esitelty luettelo performanssin lajityypeistä pyrkii olemaan mahdollisimman kattava, mutta on selvää, että tällainen kategorisointi on aina enemmän tai vähemmän tulkinnanvaraista.

Lajityyppiluettelo perustuu käytännön kokemuksiini ja oletukseni on, että uusia lajityyppejä syntyy ja muotoutuu edelleen tulevaisuudessa. Myös eri kuraattorit tai performanssitaiteilijat painottaisivat eri lajityyppejä eri tavoin, riippuen heidän taiteellisista ja teoreettisista lähtökohdistaan. Monet taiteilijat ovatkin luoneet genealogioita tai sukupuumuodostelmia performanssin kehityksestä ja määritelleet lajityyppejä sen mukaan. Boris Nieslonyn yhdessä Gerhard Dirmoserin kanssa rakentama performanssitaiteen kartasto *Performance-Art-Context* on mittava visuaalinen kaavio, joka esittelee performanssitaiteen eri osa-alueita, teorioita, tyylisuuntia, taiteilijoita ja niiden välisiä yhteyksiä.⁴⁰⁵ Michaël La Chancen ja Richard Martelin luoma *index du performatif* -kirjanen puolestaan avaa performanssitaiteen termistöä. Tämä ranskankielinen julkaisu toimii sanakirjana performanssitaiteelle ja tarjoaa määritelmiä ja selityksiä keskeisille käsitteille.⁴⁰⁶ Tuoreimmista, verkkopohjaisista performanssitaiteen kartoitus- ja jäsenysprojekteista mainittakoon *Performance Art Resources* - verkkosivu⁴⁰⁷ ja Michael Barrettin yhdessä tutkimusryhmänsä kanssa luomat performanssitaiteen kartastot.⁴⁰⁸

Kuinka oppia puhumaan performanssia?

”Performanssi on jatkuvasti kehittyvä kieli ja vuorovaikutusta, jossa tunnustetaan samankaltaisuudet, eroavaisuudet, kiertteet ja käänteet, tulkinnat ja keskeytykset. Performanssiteos muotoutuu ajassa ja luo tilan, jossa taiteilija ja katsoja voivat jakaa intiimin kokemuksen ja jossa heidän olemassaolonsa liittyy performanssin ajaksi.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ [Performance-Art-Context](#).

⁴⁰⁶ Chance & Martel 2013.

⁴⁰⁷ [Performance Art Resources](#).

⁴⁰⁸ [Performance Art History Roundtable Map](#).

⁴⁰⁹ O'Donnel 2020. Transkriptio ja suomennos kirjoittajan. Videon kohta 19:10.

Muodostaako jokainen performanssitaitelija oman kielensä, vai jaammeko yhteisen kielen, jonka piirissä toimimme astuessamme performanssitaitteen kentälle? Performanssitaitteen kieli ei ole staattinen, vaan jatkuvassa kehitys- ja muutosprosessissa. Jokainen taiteilija vaikuttaa tähän prosessiin tekemällä esityksiä, keskustelemalla niistä ja kyseenalaistamalla omia käsityksiään. Jotta performanssitaidetta säilyisi elinvoimaisena ja kehittyisi edelleen, on tärkeää, että performanssitaitteen kuraattorit ja opettajat haastavat performanssitaidetta määrittävät kaanonit ja edistävät monimuotoisuutta performanssitaitteen kentällä.

Kielenä performanssitaidetta on toimintojen kieli. Toimintoihin voi sisältyä puhuttuja sanoja tai kirjoitettua tekstiä, mutta merkityksen muodostumisprosessissa niitä ei aseteta muiden toimintojen yläpuolelle. Aivan kuten puhutussa tai kirjoitetussa tekstissä, myös performanssitaitteessa lauseen merkitys - toiminnan merkitys - muodostuu hetkessä. Lause vaatii kontekstin, jotta merkitys voi muodostua. Monet performanssitaitelijat korostavat, että jokainen heidän esityksensä on ainutlaatuinen ja että he eivät koskaan toista teoksiaan. Vaikka periaatteessa esitys voisikin vaikuttaa saman teoksen toisinnolta, sillä se perustuu samaan käsikirjoitukseen ja samaan toteutukseen, merkityksen muodostuminen tapahtuu esitystilanteessa. Tämä oikeuttaa jokaisen esityksen ainutlaatuisiksi teokseksi tai osioksi laajemmassa esitysten kokonaisuudessa. Performanssia ei voi toistaa täsmälleen samanlaisena, sillä esimerkiksi aika, tilanne, yleisö ja ilmapiiri vaihtelevat joka kerta ja tämä koskee lähes kaikkia esityksiä, vaikka korostuukin nimenomaan performansseista keskusteltaessa.

Jos performanssitaitteessa esine vertautuu kielen sanaan, jokainen puhuja - jokainen performanssitaitelija - käyttää sanoja omalla tavallaan, luoden sille oman merkityksensä. Taiteilija valitsee omat tapansa käyttää esinettä tai materiaalia ja tuottaa niillä merkityksiä.⁴¹⁰ Merkitys ja sen tulkinta syntyvät sillä hetkellä, kun teos kohtaa yleisönsä. Merkitys on dynaaminen ja se on jatkuvassa liikkeessä, avautuen katsojille heidän omien kokemustensa ja tulkintojen kautta. Fluxus-teokset tarjoavat tästä oivallisen esimerkin, sillä yksi tapahtumapartituuri voi synnyttää loputtoman määrän

⁴¹⁰ Ks. myös Niemelä 2019, 173–174 ja 183–184.

erilaisia tulkintoja ja merkityksiä, jolloin merkitys on aina avoin, dynaaminen, kontekstisidonnainen ja muuttuva.

Ovatko performanssitaiteen sanat erilaisia eri ihmisille tai eri kulttuuritaustoista tuleville? Vai voisimmeko ajatella, että performanssitaide on eräänlainen universaali kieli, jolla on erilaisia kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia murteita? Sen erilaiset lajityypit – kuten objektiperformanssi, paikkasidonnainen performanssi ja liikelähtöinen performanssi – voisivat tällöin toimia murteiden kaltaisina ilmaisumuotoina. Jos tunnistettaisiin, että performanssitaiteella on sekä universaali, yhteinen yleiskieli että kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia murteita, tämä voisi helpottaa sekä taiteilijoita että katsojia hahmottamaan, milloin kyseessä on performanssitaide eikä esimerkiksi jokin arkinen toiminta tai toisen taidemuodon ilmentymä. Performanssitaiteen kieli edellyttää tunnistamista. Katsojan on tunnistettava toiminta performanssitaiteeksi eikä esimerkiksi tanssiksi, koska se loisi erilaisen odotushorisontin ja synnyttäisi eri tulkintoja. Ei ole kuitenkaan väliä, lukeeko joku performanssiteoksen tanssiksi, mutta tunnistaminen on erilaista, mikäli se tapahtuu jonkin toisen taidemuodon puitteissa. Esimerkiksi kun tanssiesitys tuodaan museoon, sen konteksti muuttuu ja siitä tulee osa visuaalisen taiteen kenttää ja lukutapoja. Tämä voi luoda mielenkiintoista vuoropuhelua ja jännitteitä eri taiteenlajien lukutapojen välille. Nimeämisen ja intention merkitys nousee esiin, kun teos kontekstualisoidaan kulloiseenkin esityspaikkaan. Tilanne muistuttaa nykytaiteen kenttää laajemmin, jossa periaatteessa mikä tahansa voi olla taidetta, mutta se edellyttää, että taiteilija tai kuraattori nimeää ja käsitteellistää sen sellaiseksi. Nimeäminen ei ole vain muodollinen ele, vaan se aktivoi tietyt katsomisen ja lukemisen tavat ja esimerkiksi sen, katsotaanko esiintyjän läsnäoloa ruumiillisena intensiteettinä, tilallisena eleenä vai arkisena liikkeenä. Vaikka konteksti vaikuttaa teoksen kokemiseen, se ei yksin riitä. Nimeäminen ja intention ilmaisu muodostavat kehyksen ja myös yleisö osallistuu tähän määrittelyyn katsomalla, reagoimalla ja sijoittamalla teoksen omaan kokemukselliseen kehykseensä. Samoin kuin puhuttu kieli edellyttää yhteistä sanastoa, performanssitaiteen kielen ymmärtäminen vaatii yhteistä pohjaa. Kieli on sosiaalinen ilmiö, sitä ei voi rakentaa yksin. Mikäli haluamme puhua tietyllä kielellä, kuten englanniksi tai performanssitaiteen kielellä, meidän on käytettävä sen sanastoa. Vaikka emme ymmärtäisi kaikkia sanoja, tunnistamme, milloin joku puhuu meille tuttua kieltä. Voisiko sama päteä performanssitaiteeseen? Voisiko katsoja

tunnistaa performanssin kielen, sen rytmin, läsnäolon ja intention, vaikka ei täysin ymmärtäisikään sen koko sanastoa?

Kamerunilainen performanssitaiteilija Christian Etongo⁴¹¹ kertoi minulle tarinan siitä, miten hänestä tuli performanssitaiteilija. Hänen taustansa oli tanssissa, ja hän oli harrastanut myös maalausta, mutta 1990-luvun puolivälissä hän päätti yhdistää nämä kaksi taiteenlajia. Hän kutsui teoksiaan *plastisiksi esityksiksi*, koska hän ei tiennyt, miten nimetä tämä uusi hybridimuoto. Toisen kamerunilaisen taiteilijan, Pascale Marthine Tayoun⁴¹², työpajassa Etongolle kerrottiin, että hän teki performanssitaideita. Tayou oli tunnistanut Etongon toiminnan performanssitaiteeksi ja avasi sen kautta kokonaisen diskurssin muiden samankaltaisten teosten parissa: yhteisen kielen muiden eri kulttuureista ja konteksteista tulevien performanssitaiteilijoiden kanssa. Etongon praktiikka asemoitui osaksi performanssitaiteen kenttää ja alkoi levitä, innostaen muita taiteilijoita tekemään performansseja Kamerunissa.⁴¹³ Näin syntyi uusi performanssiskene.

Performanssitaiteen avulla voi ilmaista asioita, ajatuksia, visioita ja tulevaisuuksia, joita ei ole vielä ilmaistu. Asioita, jotka ovat tuloillaan⁴¹⁴. Performanssitaide voi myös mahdollistaa inhimillisen mittakaavan muodon ajatuksille, jotka ovat joko liian monimutkaisia ymmärrettäviksi tai vielä muotoutumisen prosessissa. Tästä hyvänä esimerkkinä on pimeä energia, joka on kosmologian tutkimusalue. Pimeä energia esiintyy vain laskelmina, numeroina ja matemaattisina kaavoina, ei sellaisena, jota voidaan fyysisesti havaita maailmankaikkeudessa. Koska pimeä energia on saavuttamattomissa aineellisessa tilassa, ainoa tapa ilmaista pimeä energia sanoin, ei numeroina, on käyttää metaforia. Ja kirjoitetuilla tai puhutuilla metaforilla on rajansa siinä, mitä ne voivat ilmaista. Performanssitaide voi kuitenkin laajentaa näitä rajoja luomalla uusia vertauskuvia esineiden ja tekojen avulla. Näin pimeää energiaa voidaan esittää esimerkiksi ruoka-aineiden ja keittiötarvikkeiden avulla, kuten teimme *Dark Energy Kitchen* (2015) -performanssissa yhdessä kosmologi Kaisa Henttusen kanssa.⁴¹⁵

⁴¹¹ [Etongo, Christian.](#)

⁴¹² [Tayou, Pascale Marthine.](#)

⁴¹³ Kirjoittajan muistiinpano keskustelusta Christian Etongon kanssa syyskuussa 2018.

⁴¹⁴ Ks. myös Muñoz 2009, 1–18.

⁴¹⁵ Kela & Henttunen 2015.

Performansseissa tarkastelemme suhdettamme ympäröivään maailmaan ruumiillisista, materiaalisista ja eksistentiaalisista näkökulmista. Ihmisinä elämme materiaalisessa maailmassa ja koostumme myös itse erilaisista ihmistä laajemmista toimijoista: bakteereista, sienistä, arkkeliöistä, alkueliöistä, viruksista, mikromuoveista ja niin edelleen. Ruumis itsessään on aineellinen kokonaisuus ja kietoutunut toisiin lajeihin ja eliöihin. Avautumalla inhimillisten, ihmistä laajempien ja ei-inhimillisten olioiden ja niiden vuorovaikutuksen kirjolle on myös mahdollista asuttaa omaa ruumistaan tietoisemmin.

Alphabet of Performance Art -teos tarkasteli performanssitaitteen kieltä ja sen sanastoa. Se operoi aakkosiin valituilla sanoilla toiminnallisesti, muodosti lauseita ja välitti merkityksiä. Vaikka teos pyrki käsittelemään performanssia kielenä, tunnistan sen samalla osallistuneen tämän kielen jäsentämiseen ja määrittelyyn. Se vahvisti olemassa olevaa kieltä ja loi uutta. Kieli ei kuitenkaan ole pysyvä järjestelmä, vaan se elää ja muuttuu käyttäjiensä mukaan. Performanssitaitteen kielen olemukseen kuuluu jatkuva muutos, liike ja uudistuminen. Se ei saa jäädä historialliseksi jäänteeksi tai toistetuksi kaanoniksi. Jokainen taiteilija osallistuu kielen muotoutumiseen ja määrittelyyn omilla teoksillaan. Prosessi oman tavan löytämiseksi alkaa heti, kun taiteilija ryhtyy opiskelemaan tai harjoittamaan performanssia. Jokainen tekijä kehittää oman suhteensa performanssitaitteen kieleen, ja jokaisen tapa tehdä performanssia on kunkin oma tapa puhua sitä. Mitä enemmän erilaisia ääniä kuuluu, sitä rikkaampi kieli on. Performanssitaidete ei ole vain sen länsimainen perinne, vaan sitä puhutaan eri puolilla maailmaa eri murtein. Mitä useampiin erilaisiin performanssitaitteen tekemisen tyyleihin törmäämme, sitä syvemmin voimme ymmärtää, mitä performanssitaidete on ja mitä se voi tehdä.

Lopuksi lavennan aikaisemmin tässä luvussa esittämäni performanssitaitteen määritelmää jättäen tilaa myös sille, mikä sijaitsee sanojen tuolla puolen:

Performanssitaidete on ajatusten, joille ei ole vielä sanoja, taidetta.

Performanssiesitys on tapahtuma, jossa tekijä ja yleisö hapuilevat muotoutuvien merkitysten sokkeloisissa maastoissa.

Performanssiesitys muuttaa myös tekijäänsä, sillä taiteilija voi ymmärtää teostaan vasta sen tehtyään, jos silloinkaan. Joskus performanssitaiteilija itse on teos, jolloin performanssi on tuntemattomien tulevaisuuksien muovaama prosessi.

Performanssitaiteilijan ruumis on huokoista, aukkoista, hengittävää ja valuvaa teoksen materiaalia.

Performanssitaiteilijan tieto on ei-tietämistä, se on kysymyksiä vailla vastauksia ja vastauksia kysymyksiin, joita ei ole edes esitetty.

Performanssiesitystä ja performanssitaiteilijaa ei voi erottaa toisistaan ja mikä tahansa voi olla performanssia.

Pitkäkestoinen performanssi One Year Demonstration

toukokuu, 2017

ILMOITUS

Minä, LEENA KELA, aion toteuttaa yhden vuoden mittaisen performanssin.

Teen mielenosoituksen tyhjän kyltin kanssa joka päivä yhden vuoden ajan.

Valokuvaan jokaisen mielenosoituksen, lisään kylttiin iskulauseen kuvankäsittelyohjelmalla ja julkaisen kuvan välittömästi sosiaalisessa mediassa.

Performanssi alkaa 26. toukokuuta 2017 ja jatkuu 25. toukokuuta 2018 saakka.

Leena Kela

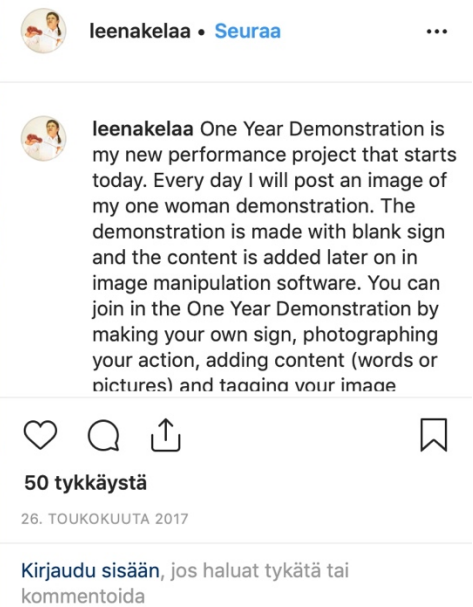


Tämä ilmoitus, jonka laadin jälkikäteen *One Year Demonstration* -teosta käsittelevää lukua varten, kertoo yhden vuoden mittaisen performanssini käynnistymisestä ja sijoittaa teokseni osaksi vuoden mittaisten performanssien traditiota. Teksti on kirjoitettu pastissina Tehching Hsiehin teoksensa *One Year Performance 1980–1981* aloitusilmoitukselle. Hsieh sitoutui performanssissaan leimaamaan

kellokortin joka tunti, vuorokauden ympäri, yhden vuoden ajan.⁴¹⁶ Palaan omaan ilmoitukseeni uudelleen tämän luvun lopussa.

One Year Demonstration oli vuoden mittainen pitkäkestoinen performanssi, joka toteutui valokuvapohjaisena online-performanssina sosiaalisen median alustoilla. Teos oli yhden henkilön mielenosoitus, joka alkoi toukokuussa 2017 ja päättyi vuotta myöhemmin toukokuussa 2018. Valokuvautin itseni päivittäin älypuhelimellani tyhjän mielenosoituskyltin kanssa erilaisissa sisä- ja ulkotiloissa, riippuen siitä, missä satuin kulloisenakin päivänä olemaan. Kuvan ottamisen jälkeen lisäsin tyhjään mielenosoituskylttiin englanninkielisen iskulausemaisen tekstin puhelimeni kuvankäsittelyohjelmalla ja julkaisin sen välittömästi avoimella Instagram-tililläni (projektin loppuvaiheessa n. 900 seuraajaa) ja suljetulla Facebook-sivullani (n. 2000 kaveria). Aluksi kokeilin myös Twitteriä, mutta totesin sen pian vääräksi alustaksi performanssilleni. Koska suurin osa sosiaalisen median seuraajistani oli ei-suomenkielisiä, valitsin teokseni kieleksi englannin. Halusin kuitenkin varmistaa, että myös englantia osaamattomat – erityisesti vanhemmat Facebook-kaverini – pystyivät seuraamaan teosta. Tämän vuoksi käänsin jokaisen kylttitekstin suomeksi ja julkaisin ne Facebookin kommenttikenttään, jolloin ne olivat helpommin saavutettavissa kaikille seuraajilleni. Asetin itselleni säännöt: kuva oli otettava vuoden jokaisena päivänä ja julkaistava välittömästi. Mielenosoituksen aiheen tuli kummuta kyseisen päivän tapahtumista, ajatuksista, paikoista tai tunnelmista eikä kuvia saanut suunnitella etukäteen. Päätin myös, etten osallistuisi mahdollisiin keskusteluihin sosiaalisen median kanavilla. Tein kuitenkin yhden kuvan kohdalla poikkeuksen tähän sääntöön, mistä kerron myöhemmin.

⁴¹⁶ Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1980–1981*. Performanssi. 1980–1981.



Kuva 8: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Add Your Content.

Kuvasarja käynnistyi 26.5.2017 esittelyllä:

"One Year Demonstration on uusi performanssiprojektini, joka alkaa tänään. Julkaisen joka päivä kuvan yhden naisen mielenosoituksestani. Mielenosoitus tehdään tyhjällä kyltillä ja sisältö lisätään myöhemmin kuvankäsittelyohjelmalla. Voit osallistua *One Year Demonstrationiin* tekemällä oman kyltin, valokuvaamalla protestisi, lisäämällä sisältöä (sanoja tai kuvia) ja merkitsemällä kuvasi tunnisteilla *#diydemonstration* *#oneyear demonstration*."⁴¹⁷

Kun aloitin projektin, minulla ei ollut lainkaan seuraajia Instagramissa enkä edes osannut käyttää sovellusta. Kuitenkin aloin nopeasti saada seuraajia ja samalla opin, miten kuvia julkaistaan. Harjoittelin siis välineen käyttöä samaan aikaan, kun projekti oli jo käynnissä. Matka idean syntymisestä performanssin käynnistymiseen oli hyvin lyhyt. Sain sytykkeen vuoden mittaiseen mielenosoitusprojektiin Teatterikorkeakoulussa järjestetyssä seminaarikeskustelussa, jossa käsiteltiin taiteen muutosvoimaa ja sivuttiin myös kaiken alleen peittävää ekologista kriisiä. Keskustelun sävy oli ajoittain pessimistinen, ja muistan erään keskustelijoista kyseenalaistaneen taiteen vaikutusmahdollisuudet. Hän totesi, että merkittävin ekologinen teko olisi lopettaa oman elämänsä.

⁴¹⁷ Esittely julkaistiin alun perin englannin kielellä. Suomentanut kirjoittajan.

Keskustelu tuntui ajautuvan umpikujiiin. Tämä sai minut pohtimaan, miksi en itse halua osallistua poliittisiin keskusteluihin sosiaalisessa mediassa. Yksi syy on, että keskustelun sävy muuttuu nopeasti jankkaavaksi ja ajautuu vastakkaisiin leireihin. En halunnut tähän mukaan, joten valitsin teokseni muodoksi mielenosoitusperformanssin sosiaalisessa mediassa – ilman jälkikäteen annettuja kommentteja ja selittelyjä.

Käynnistäessäni teoksen asetin itselleni tehtävän suunnitella ja toteuttaa joka päivä yhden mielenosoituksen ja jatkaa tätä kokonaisen vuoden ajan niin, että lopulta kokonaisuus muodostaisi yhteensä 365 mielenosoitusta. Keskeistä oli pitkäkestoisia performansseja määrittävä *sitoutumisen* vaade. Sitoutuminen teoksen pitkään keston vaatii psyykkistä ja fyysistä kurinalaisuutta. Jo muutaman tunnin mittainen fyysisesti vaativa performanssi edellyttää vahvaa sitoutumista sekä sinnikkyyttä ylittää ruumiin ja mielen rajoja, kun taas viikkojen, kuukausien tai vuosien mittainen performanssin kesto edellyttää pitkäjänteisyyttä, sitkeyttä ja omistautumista prosessille. Toisaalta pitkäkestoinen performanssi vaatii myös antautumista. On antauduttava teoksen vaatimalle ajalle ja tilalle, luovuttava ajoittain nousevasta omasta sisäisestä vastustuksesta tai torjuttava ulkoista vastustusta sekä sopeuduttava tilanteeseen – jatkettava vaikka mitä tapahtuisi. Pitkäkestoinen liveperformanssi sitouttaa myös yleisöään, sillä teoksen merkitys muodostuu ja syvenee ajan kuluessa ja näin ollen vaatii muutakin kuin vain hetkellistä läsnäoloa ja seuraamista.

Vuoden mittaisia performansseja ovat tehneet muun muassa jo aiemmin mainittu Taching Hsieh, mutta myös yhdysvaltalainen Jamie MacMurry teoksessaan *365* (2005–2006), jossa hän toteutti päivittäin performanssin ja dokumentoi sen valokuvan muodossa. Projektin alussa MacMurry tatuoi käsivarteensa teoksen aloitus- ja päättymispäivän muistuttaakseen itseään sitoutumisestaan teokseen. Toisin kuin Hsiehin vuoden mittaiset performanssit, joiden tarkat säännöt – leimaa kellokortti joka tunti, ole sidottuna kolleegaan köydellä, pysytele vuosi ulkona tai älä kommunikoi ulkomaailman kanssa – hallitsivat hänen elämäänsä ja rytmittivät päivittäistä tekemistä, MacMurry ei halunnut tehdä teoksesta koko elämänsä keskipistettä. Sen sijaan hänen tavoitteensa oli havainnollistaa elämän ja taiteen sulautuminen toisiinsa tuomalla päivittäinen performanssi osaksi

omaa arkeaan – ikään kuin se olisi yksi päivän askareista.⁴¹⁸ Toimin samalla tavoin *One Year Demonstration* -teoksessani, jossa performanssit syntyivät osana arkielämääni. Performanssitaiteilija ja tutkija Annette Arlander on toteuttanut useita vuoden mittaisia videoperformansseja, joista merkittävimpiä ja pitkäkestoisimpia on *Animal Years*- sarja (2003–2014). Tämä teossarja seurasi kiinalaisen kalenterin sykliä ja jokainen vuosi nimettiin kyseisen vuoden eläimen mukaan (*Year of the Horse, Year of the Goat, Year of the Monkey, Year of the Rooster*, jne.) Performansseissaan Arlander esiintyi kerran viikossa samassa paikassa Harakan saarella. Apinan vuonna hän istui kallionkielekkeellä punainen huivi hartioillaan, kun taas vuohen vuonna hän käveli kallioisella rannalla sininen huivi harteillaan, kulkien kuvan halki. Videoilla esiintyminen eri väristen huivien kanssa säilyi toistuvana eleenä, mutta maisema muuttui vuodenaikojen ja sääolosuhteiden mukana.⁴¹⁹ Pitkäkestoisia performansseja voisikin luonnehtia prosessitaiteeksi. Teos tapahtuu samaan aikaan sen tekoprosessin kanssa ja prosessi määrittää sen, millaiseksi teos lopulta muodostuu. Itse en *One Year Demonstration* -teosta käynnistäessäni osannut lainkaan ennakoida, millainen siitä lopulta tulisi. Lähtökohtani oli lyhyt performanssikäsikirjoitus eli score – lupaus sitoutumisesta ja mielenosoituskyllä – ja teoksen sisältö muodostui prosessin kulussa.

Esitysvälineenäni oli 50 x 70 senttimetrin kokoinen ruskeasta jäykästä kartongista valmistettu tyhjä kyltti, jonka kädensijana oli lyhennetty harjanvarsi. Teetin näitä kylttipohjia yhteensä kymmenen, sillä alun perin suunnitelmassani oli ollut tehdä performansseja, joissa joukko ihmisiä osoittaisi mieltään erilaisissa paikoissa julkisessa tilassa tyhjiillä mielenosoituskyllillä, ilman sanomaa. Testailin performanssi-ideaani muutaman kerran muun muassa Taideyliopiston Tutkimuspaviljongissa Venetsiassa keväällä 2017, mutta lopulta hylkäsin idean. Sen sijaan päätinkin tehdä yhden henkilön mielenosoituksia tällä samaisella tyhjällä kylttipohjalla.

Joka päivä toistin saman rutiinin, jonka järjestys saattoi vaihdella: joskus lähtökohtana oli mielenosoituksen aihe, toisinaan taas sen toteutuspaikka. Useimmiten valitsin kuitenkin ensin aiheen, jota halusin mielenosoituksessa käsitellä. Sen jälkeen pohdin sopivaa ympäristöä – valitsin paikan,

⁴¹⁸ Meyer 2007.

⁴¹⁹ Arlander, Annette. *Animal Years*. Video. 2003–2014.

jossa mielenosoitus tapahtuisi sekä kuvassa näkyvät muut elementit tai lavasteet. Lopuksi pyysin jotakuta lähellä olevaa, useimmiten perheenjäsentä, kollegaa tai ystävää, ottamaan minusta valokuvan tyhjän kyltin kanssa valitsemassani paikassa. Kuva otettiin omalla älypuhelimellani. Kun lopulta olin tyytyväinen kuvaan ja sen rajaukseen, avasin sen iPhonen Fotor-kuvankäsittelyohjelmassa ja lisäsin tyhjään kylttiin päivän mielenosoituksen iskulauseen. Tämän jälkeen talletin kuvan ja vein sen Instagramiin julkaistakseni sen tililläni @leenakelaa, josta jaoin sen myös Facebook-tililleni. Lisäsin julkaisuun tunnisteet #oneyeardemonstration ja #diydemonstration. Kutsuin myös seuraajani osallistumaan teokseen ja tekemään oman mielenosoituksen, kuvaamaan sen ja julkaisemaan sometileillään käyttäen projektin tunnisteita. Muutama henkilö lähtikin heti alussa mukaan.

Mielenosoittamiseen liittyvien teemojen ohella *One Year Demonstration* käsittelee performanssitaiteelle keskeisiä kysymyksiä. Tässä luvussa tarkastelenkin teosta edellisessä luvussa jäsentämäni performanssitaiteen lajityyppiä jaottelun mukaisesti pitkäkestoisena, omaelämäkerrallisena, aktivistisena ja valokuvapohjaisena sosiaalisen median performanssina. Alaluvussa *Pitkäkestoisuus ja omaelämäkerrallisuus – taiteen ja elämän yhteenkietoutuminen* tarkastelen teosta omaelämäkerrallisena performanssina, sillä projekti kulki mukanani kokonaisen vuoden ajan, loi päivittäisen velvoitteen ja dokumentoi niitä paikkoja ja tapahtumia, joissa mielenosoitukset toteutin. Teoksesta muodostuikin päiväkirja, jossa yhteiskunnallinen, yleismaailmallinen, päivänpoliittinen ja henkilökohtainen limittyivät toisiinsa. Kylttitekstien aiheiden pohjalta pohdin, millaista poliittista maailmankuvaa tämänkaltaisen teossarja mahdollisesti edusti, loi ja toisinsi. Entä millä tavoin epäonnistuneet tai ristiriitaiset mielenosoitusviestit näyttäytyvät osana kuvasarjaa? Yksi tutkimukseni keskeinen kysymys on ruumiillisuuden ja materiaalisuuden välinen suhde ja pohdin, millaisin eri tavoin mieltä osoittava ruumis toimi vuoropuhelussa performanssiesineen eli kyltin kanssa. Millaisia merkityksiä ruumiin ja kyltin asennot loivat? Entä millainen suhde minulla muodostui kylttiin 365 päivän aikana?



Kuva 9: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Make Our Planet Great Again.

Alaluvussa *Aktivismi ja poliittinen performanssi* tarkastelen kylttien kantaaottavia asiasisältöjä ja mielenosoittamista aktivistisena tekona. Liitän projektin osaksi protestitaiteen jatkumoa, jossa otetaan kantaa yhteiskunnallisiin, poliittisiin ja kulttuurisiin kysymyksiin. Projekti käynnistyi poliittisena performanssina – tarpeesta ottaa kantaa asioihin, tuoda mielipiteensä esiin, julistaa ja toisinaan jopa huutaa ääntään kuuluville. Kuukausien kuluessa tarkoitus kuitenkin laventui ja ymmärsin poliittisen piirin ylettyvän henkilökohtaisen alueelle, kotiini ja arkielämäni. Kylttien aiheet saattoivatkin kommentoida omaa turhautumistani itseeni hetkissä, jolloin en enää kyennyt tuottamaan mielenkiintoista sisältöä tai kun kiireessä tein harkitsemattomia mielenosoituksia. Mitä oikeastaan tapahtuu, jos joka päivä ilmaisee mielipiteensä jostain asiasta maan ja taivaan välillä? Säilyykö näissä huudoissa voima, vai muuttuvatko ne osaksi sosiaalisen median mielipidemölinää? Mistä asemasta otin kantaa asioihin? Ymmärsinkö aiheesta tarpeeksi? Oliko minulla oikeutta sanoa mielipiteeni ja mitä tapahtuisi, jos olisinkin väärässä? Lisäksi pohdin kylttien iskulauseteksteihin

liittyviä kysymyksiä sekä avaan, miten suunnittelin niiden sisältöjä. Tarkastelen, miten mielenosoitusten teksti toimi suhteessa ruumiin ja kyltin luomiin asetelmiin. Pohdin, mitä on mielenosoittaminen ruumiillisena ja useimmiten myös kollektiivisena performatiivisena aktiona, performanssina.

Kolmannessa alaluvussa *Sosiaalinen media performanssin näyttämönä* käsittelen aikaan, kestollisuuteen ja yleisöön liittyviä kysymyksiä. Miten nyt-hetki oli läsnä sosiaalisessa mediassa tapahtuvassa valokuvapohjaisessa teoksessa, joka käsitteli päivittäin vaihtuvia aiheita ja ammensi päivän keskusteluaiheista ja uutisista? Entä miten sosiaalinen media esityspaikkana vaikutti teoksen yleisösuhteeseen? Kuka tai mikä oli teoksen ensisijainen yleisö? Pohdin myös, miten sosiaalisen median palautteenantosysteemi – peukut, sydämet, kommentit – loivat affektiivisen suhteen kestolliseen teokseen, joka myös kietoutui osaksi omaa arkielämäni. Lisäksi tarkastelen teoksen ajallisuutta sosiaalisessa mediassa: määrittyykö se koko projektin kestoksi eli vuodeksi, kuvan tekemiseen käytetyksi noin tunniksi päivässä, katsomiseen käytetyksi minuutiksi vai joksikin muuksi? Entä mikä on alkuperäisen performanssin –mielenosoitus tyhjän kyltin kanssa, satunnaisen yleisön läsnä ollessa – ja sosiaalisen median performanssin suhde? Ovatko ne kaksi eri esitystä vai kahdessa paikassa tapahtuva sama teos? Lisäksi tarkastelen sosiaalista mediaa performanssin näyttämönä: missä teos oikeastaan sijaitsee? Onko se yksittäisissä valokuvissa, jotka muodostavat *One Year Demonstrationin* vai onko se Instagram-tilini, joka sisältää myös yleisön kommentteja ja loppuapلودit? Onko projekti nykyisessä muodossaan oma itsenäinen teoksensa vai julkaistujen kuvien arkisto? Mikä muodostaa eron dokumentaation ja teoksen välillä?

Performanssin päätyttyä toukokuussa 2018 pohdin erilaisia tapoja asettaa teokseni esitarkastettavaksi osana taiteellista tutkimustani. Koska teos rakentui päivittäisestä mielenosoituskuvien julkaisemisesta sosiaalisessa mediassa, koin haasteelliseksi hahmottaa, miten käsittelisin sitä tutkimusaineistona. Harkitsin aluksi vaihtoehtoa luoda *One Year Demonstration* – teoksen kuvista sähköinen arkisto, jossa kuvat olisi jaoteltu aihekategorioihin ja jossa teoksen teemoja sekä performanssitaitteeseen liittyviä asiasanoja voisi selailla vapaasti. Päädyin kuitenkin

toteuttamaan Research Catalogueen eksposition⁴²⁰, joka jäljittelee teoksen alkuperäistä esitysmuotoa Instagram-alustalla ja varmistaa teoksen säilymisen, vaikka Instagram-tilini jossain vaiheessa lakkautettaisiin. Alaluvussa *Teoksen jälkielämä – näyttely ja live-performanssit Wäinö Aaltosen Museossa* käsittelen vuonna 2020 toteutunutta installaatiota ja performanssia osana *Milloin on nyt?* -yhteisnäyttelyä Wäinö Aaltosen Museossa (WAM). WAMissa esillä ollut kokonaisuus koostui yleisöä osallistavasta installaatiosta, näyttelyn viimeisenä aukioloviikonloppuna esitetystä live-performanssista sekä tabletilla selattavista mielenosoituskuvista, jotka oli kuvakaapattu Instagramista.

Alla olevassa vuosien 2017–2018 kalenterissa on listattuna mielenosoitusten iskulauseet julkaisupäivien mukaisessa järjestyksessä. Vaikka iskulauseet esitetäänkin tässä irrotettuna alkuperäisestä kontekstistaan – valokuvattujen performanssien tuottamasta visuaalisesta ja tilallisesta tulkinnasta – toimii kalenteri ajallisena kokonaisuutena. Se hahmottaa päivien, viikkojen ja kuukausien jatkumoa sekä antaa viitteitä siitä, miten eri viikonpäivät, vuodenajat tai ajankohtaiset tapahtumat mahdollisesti vaikuttivat aihevalintoihin ja teemoihin. Esimerkiksi viikonloppuisin mielenosoitukseni aiheet saattoivat olla henkilökohtaisempia ja leikkisempiä, kun taas arkipäivinä, erityisesti uutisvirran vaikutuksesta, tartuin useammin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Vuodenajat toivat mukanaan paitsi visuaalisia muutoksia maisemaan, myös sisällöllisiä painotuksia. Talvella aiheet saattoivat liittyä esimerkiksi pohjoiseen elinympäristöön, pimeyteen ja luonnonolosuhteisiin, kun taas kesällä teemoissa korostuivat ulkotiloihin ja liikkumiseen liittyvät aiheet. Kalenteri toimii paitsi teoksen sisäisen dramaturgian hahmottajana myös dokumenttina siitä miten ajallinen rytmi, henkilökohtainen arki ja ympäröivä maailma vaikuttivat päivittäisiin mielenosoituksiini. *Alla oleva kalenteri on sisällöllinen luonnos. Viimeistellemme kalenterin visuaalisen ilmeen yhdessä taittajan kanssa.*

toukokuu 2017							
Vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai

⁴²⁰ Kela, Leena. *One Year Demonstration*. Performanssi. 2017–2018.

21	22	23	24	25	26 ADD YOUR CONTENT	27 MORE LOVE	28 NEVER GIVE UP
22	29 RESIST (MONDAYS)	30 SAVE THE BEES	31 NO MORE BOMBS!	1 STAY IN THE PARIS CLIMATE AGREE- MENT	2 MAKE OUR PLANET GREAT AGAIN	3 LESS HOUSE- WORK	4 SOLIDARITY AGAINST TERRORISM (LONDON)

kesäkuu 2017							
Vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
23	5 SOLIDARITY	6 PRAISE THE PROCESS	7 ALL POWER TO THE IMAGINA- TION	8 RETHINK RECYCLE	9 MORE TREES	10 SOLAR POWER	11 PERFORMANCE ART FOR PEOPLE
24	12 STOP RIGHT- WING POPULISM	13 RACISTS GO HOME	14 MAKE A CHANGE	15 NO STAINS	16 NO SPACE FOR HATE SPEECH	17 MORE FUN	18 ECOLOGICAL FORCE
25	19 TERRORISM HAS NO RELIGION	20 REFUGEES HAVE NO CHOICE	21 YOGA FOR ALL	22 NO TO MOSQUI- TOES	23 MID- SUMMER MAGIC	24 HEALING POWER OF WATER	25 LEGOS NEVER DECOMPOSE
26	26 NO TO OVER- FISHING	27 FAIR GROWTH	28 LONELINES S KILLS	29 RAIN IS UNEQUAL	30 SUPPORT RIGHT TO LIVE	1 NEES PRIDE	2 MORE HAPPIER COWS
heinäkuu 2017							
vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
27	3 DISOBEY UNJUST LAWS	4 END NUCLEAR WEAPON MADNESS	5 LESS COMPETITIO N MORE RELAXATION	6 MORE ROTATIO-NAL ENERGY	7 G20 YOUR MODEL IS BROKEN	8 THE END OF WHITE SUPREMACY	9 A HOME FOR EVERYONE
28	10 MORE COLOURS MORE DIVERSITY	11 STOP THE RUSH	12 FIGHT FOR BETTER FUTURE	13 TOO MUCH IS TOO MUCH	14 WORK LESS PLAY MORE	15 RECOGNIOZE LIFE'S ABSURDITY	16 NOTHING

29	17 TEAR DOWN THE WALLS AND FENCES	18 OUR DEMOCRACY IS BROKEN	19 REVOLUTION	20 MIDDLE AGED WOMAN POWER	21 DO IT	22 NO MORE NUCLEAR POWER	23 MORE AND MORE OF LESS AND LESS
30	24 BUILD BRIDGES NOT FENCES	25 NOT TODAY	26 RESPECT HUMAN RIGHTS	27 THINK GREEN	28 WE WANT CLEAN FOOD	29 SAFE ROADS FOR CYCLISTS	30 RESPECT THE GIFTS OF NATURE

elokuu 2017

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
31	31 WATER FOR EVERYONE	1 PREVENT DESERTI- FICATION	2 TODAY IS EARTH OVERSHOOT DAY	3 THIS IS THE NEW COLD WAR	4 YES TO WEEKEND	5 CONNECT WITH THE OTHER SIDE	6 SAVE THE BEST PARTY PLACES
32	7 FOOD FOR CHILDREN	8 LET IT GROW	9 LET THE TRUTH SHINE THROUGH	10 SAVE THE BALTIC SEA FROM DYING	11 NO FIRE AND FURY	12 HELP TO PROVIDE SHELTERS FOR PEOPLE IN DISASTERS	13 ART GOES EVERY-WHERE
33	14 ELECT CLOWNS EXPECT A CIRCUS	15 EVERY GIRL HAS A RIGHT TO AN EDUCATION	16 SPREAD LOVE AND BLOCK OUT HATE	17 SHED LIGHT ON SECRET DEALS AND CORRUPTION	18 WE WILL NEVER GIVE IN TO VIOLENCE	19 ONLY LOVE CAN HEAL OUR BROKENESS	20 YOU ARE NOT ALONE
34	21 UNITE DON'T DIVIDE	22 STAY AWAY AUTUMN	23 WHY ONLY 5% OF WORLD'S TOP CONDUCTORS ARE WOMEN?	24 ALLOW COMPLEXITY	25 GUARENTEE HUMAN RIGHTS OF UNDOCUMENT ED MIGRANTS	26 THE JOY OF WORK IN PROGRESS	27 DO NOT WORK ON THE GRASS
35	28 PERFEC-TION SUCKS	29 STOP CATEGORI- ZING	30 EVERYONE DESERVES A COFFEE BREAK	31 THE REVOLUTION STARTS IN THE KITCHEN	1	2	3

syyskuu 2017

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
35	28	29	30	31	1 DO NOT UNDERESTIMA TE THE POWER OF NATURE	2 NO MORE UGLY STATUES IN PUBLIC SPACES	3 LAST YEAR 5000 REFUGEES DROWNED IN THE MEDITERRANEAN

36	4 HAPPY HAPPY DAY	5 WE NEED MORE TRANSPA- RENCY	6 IT IS TIME TO CHANGE THE PERSPECTIVE	7 EXTREME WEATHER EVENTS ARE THE NEW NORMAL	8 NO MORE ALL-MALE PANELS	9 TIME IS NOT MONEY	10 SAY NO TO GMO
37	11 MORE LIGHT	12 THERE IS NO PLANET B	13 WE NEED TO STOP USING FOSSILE FUELS	14 BREATHE	15 PROTEST!	16 REMEMBER TO PARTY	17 NEVER STOP PLAYING
38	18 STAY STRONG	19 NEVER SURRENDE R	20 NO TO BUSY MORNINGS	21 PRACTICE PRACTICE PRACTICE	22 PEACE FOR THE DAY PEACE FOR EVERYDAY	23 ESCAPISM	24 THIS DEMONSTRATION SUCKS
39	25 FAR-RIGHT IS SO WRONG	26 FEAR IS THE ENEMY OF HOPE	27 STAY GREEN	28 NO TO THE POWER PLAYS	29 FUCK THIS SHIT	30 PLEASE WALK	1 KEEP UP THE SPIRIT

lokakuu 2017

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
40	2 HOPE	3 HEALTHCARE IS A HUMAN RIGHT NOT A PRIVILEGE	4 OH YES HOME IS THE BEST	5 WE CAN DO IT	6 HAPPY NEW PERFORMANCE TURKU FESTIVAL	7 IN ART WE TRUST	8 LIGHT FOR THE DARK TIMES
41	9 STOP ROHINGYA GENOCIDE IN MYANMAR	10 CARBON TAX ME	11 THE HEALING POWER OF MUSHROOMS	12 STOP THE RAIN	13 NOT ALL IDEAS ARE GOOD IDEAS	14 FEED THE NEEDY NOT THE GREEDY	15 SAY NO TO PLASTIC BAGS
42	16 ZERO TOLERANCE TO SEXUAL HARRASMENT	17 STREET IS NOT A HOME	18 STAND TALL AND BE PROUD	19 MY FINLAND IS MULTICUL- TURAL	20 I NEED MY OWN SPACE	21 PEACE & GRAINS	22 THERE IS NO FORBIDDEN FRUIT
43	23 DO NOT AVOID RISKS	24 MORE FLOWER POWER	25 COME OUT OF THE SHADOWS AND MAKE A DIFFERENCE	26 NEVER TOLERATE INTOLE- RANCE	27 MORE BIKES LESS CARS	28 DAY OFF	29 BYE BYE DAYLIGHT SAVING TIME

marraskuu 2017

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
-----	-----------	---------	-------------	---------	-----------	----------	-----------

44	30 RESIST ETERNAL DARKNESS	31 NO MORE TRUMP	1 THE MESS NEVER ENDS	2 WOMEN DEMAND EQUAL PAY FOR EQUAL WORK	3 REALITY IS TOO TWISTED	4 WHAT EVER	5 SEE THE BIG PICTURE
45	6 GUNS ARE THE PROBLEM	7 WE STILL HAVE THE KEYS TO STOP GLOBAL WARMING	8 DO NOT LET NOVEMBER MELANCHOLY TAKE OVER YOU	9 DO SOMETHING	10 REST	11 MORE SOFT VALUES	12 THANK YOU FATHERS
46	13 WE NEED TO TALK ABOUT WHITENESS	14 WARNING TO HUMANITY	15 WHAT HAPPENS IN THE ARCTIC DOES NOT STAY IN THE ARCTIC	16 WHAT TO SAY	17 DREAM NO PLASTIC	18 ADAPTA- TION	19 I AM TOO TIRED OF PROTESTING
47	20 MAKE THIS WORLD A SAFER SPACE FOR CHILDREN	21 BYE BYE MUGABE	22 LIBRARIES MAKE US WISER	23 MORE SNOW	24 HAPPY BUY NOTHING DAY	25 DO NOT FORGET THE INVISIBLE ONES	26 IGNORANCE BLINDS US
48	27 WE NEED MORE KINDNESS IN THIS WORLD	28 TAKE ACTION BE A FEMINIST	29 EVERY WOMAN NEEDS A ROOM OF HER OWN	30 BE CRITICAL AND DIG DEEPER	1 THANK YOU FINLAND FOR BANNING NEO-NAZI MOVEMENT	2 IS THERE ANYONE OUT THERE?	3 WE WILL NOT BE SILENCED

joulukuu 2017

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
49	4 STAND FOR WHAT IS RIGHT EVEN THOUGH YOU STAND ALONE	5 PEACE	6 HAPPY 100 TH BIRTHDAY FINLAND	7 PRECARIAT IS THE NEW PROLETA- RIAT	8 JERUSALEM IS NOT THE CAPITAL OF ISRAEL	9 CHESS IS JUST A GAME. REAL PEOPLE AREN'T PIECES	10 EVERYONE HAS THE RIGHT TO LIFE, LIBERTY AND SECURITY OF PERSON
50	11 MONDAY MAKE MY DAY	12 IS TRUTH DEAD?	13 PHEW	14 GET LOST DIRT	15 HEY KIDS! CAPITALISM SUCKS	16 SAVE THE ARCTIC	17 ANIMALS ARE HERE WITH US. NOT FOR US.
51	18 I NEED SOME CHRISTMAS SPIRIT	19 WE DO NOT SURVIVE WITHOUT LIGHT	20 ART WORK IS HARD WORK	21 HAPPY WINTER SOLSTICE	22 FREEDOM FOR ALL	23 LESS IS MORE	24 HO HO MERRY CHRISTMAS

52	25 JUST DO IT AND THEN DO IT AGAIN	26 DIGITAL DETOX	27 RESPECT EXISTENCE	28 SUPPORT TRADITIO- NAL NORTHERN LIVELIHOOD	29 THIS IS REAL HORSE- POWER	30 SUSTAINAB- LE FISHING ONLY CATCH WHAT YOU CAN EAT	31 LET 2018 BE FULL OF MIRACLES! LET THE GOOD WIN!
-----------	---	------------------------	----------------------------	---	--	--	---

tammikuu 2018							
vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
1	1 DO NOT GET TRAPPED IN NEGATIVITY AND FEARS	2 WE ALL ARE INTER- CONNECTED WE ALL ARE INTER- DEPENDENT	3 CLIMATE CHANGE IS A FACT, NOT AN OPINION	4 WE NEED TO TAKE OUR RESPONSI- BILITY ON OUR IMPACT ON NATURE	5 I WANT TO SEE	6 NONVIOLENT RESISTANCE IS POWERFFUL RESISTANCE	7 FAVOUR CULTURAL CENTERS OVER SHOPPING CENTERS
2	8 MONDAY YOU WON	9 I HAVE NOTHING TO SAY TODAY	10 A CHALLENGE TO BALANCE OUT OUR CARBON FOOTPRINT	11 PEOPLE ARE NOT OBJECTS	12 SHOP LOCAL EAT LOCAL	13 WHY ARE WE HAVING ALL THOSE SHITHOLE PRESIDENTS AS OUR LEADERS?	14 THIS IS NOT PROGRESS. THIS IS DEAD END.
3	15 #METOO IS A REVOLUTION!	16 THINK POSITIVE	17 HAPPY ART'S BIRTHDAY!	18 I DECLARE WORLD PEACE	19 PANDA'S ARE CHINA'S CUDDLY POLITICAL WEAPONS	20 CONSUME ETHICALLY AND CRITICALLY	21 WE ALL ARE NATURE
4	22 AT WAR THERE IS NO WINNER. THERE ARE ONLY LOSERS	23 LET'S ROOT OUT CORRUPTION	24 ARE WE READY FOR THE RISING SEAS?	25 TAKE A STAND	26 LET'S BE NICE	27 REDUCE YOUR FOOD WASTE	28 VOTE! BECAUSE YOU CAN
helmikuu 2018							
vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
5	29 WHO GETS TO SPEAK?	30 BOO!	31 VEGAN IS THE NEW BLACK	1 TRY TO SURVIVE	2 GOVERNMENT'S ACTIVE MODEL IS UNFAIR!	3 WE ARE ALL ANIMALS	4 WE ARE BETWEEN A ROCK AND A HARD PLACE
6	5 FICTION IS NOT FACT LIE IS NOT TRUTH	6 HAPPY SAMI NATIONAL DAY!	7 ART IS IMPORTANT	8 DREAM THE CHANGE	9 I WILL NOT MELT	10 LET'S GET READY TO RUMBLE	11 CLAIM YOUR SPACE

7	12 GIRL POWER	13 EVERYONE IS A FOREIGNER SOMEWHERE	14 REMEMBER LOVE	15 WHICHEVER IS GOOD	16 WE LIVE UNDER CONSTANT SURVEILLANCE	17 MORE LIGHT AT THE END OF THE TUNNEL	18 NATURE MAKES US HAPPY
8	19 STOP TAKING YOURSELF SO SERIOUSLY	20 YOU ARE NOT PART OF THE SOLUTION, YOU ARE PART OF THE PROBLEM	21 ARMS TRADE TO CONFLICT ZONES HAS TO STOP	22 CHERISH THE MOMENT	23 KICK OUT INJUSTICE	24 CENSORSHIP PROTECTS YOU FROM REALITY	25 VIRTUAL FOREST DOESN'T SMELL
9	26 MORE CONVERSATIONS ON PERFORMANCE ART	27 CLIMATE CHANGE: THE ARCTIC IS MELTING AND WE ARE FREEZING	28 STOP THE BOMBING OF PEOPLE IN EASTERN GHOUTA SYRIA	1 PEACE REQUIRES COURAGE	2 CHEERS!	3 BIG BROTHER FACEBOOK IS WATCHING YOU	4 THE GRASS IS NOT ALWAYS GREENER ON THE OTHER SIDE

maaliskuu 2018

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
10	5 LET'S NOT TURN OUR BACK	6 KNOW WHERE YOUR FOOD COMES FROM	7 HUMANS ARE THE MOST DANGEROUS INVASIVE SPECIES	8 HAPPY INTERNATIONAL WOMEN'S DAY!	9 CAPITALISM MAKES US CRAZY	10 WE ARE DROWNING IN PLASTIC	11 YOU DON'T NEED TO BLEND IN
11	12 NO TO SLUSH AND SLEET	13 WHEN INJUSTICE BECOMES LAW, RESISTANCE BECOMES A DUTY	14 INTELLIGENCE IS THE ABILITY TO ADAPT CHANGE	15 STOP PRIVATISATION NOW	16 THE POWER OF IMAGINATION MAKES US INFINITE	17 OUR WORLD IS NOT FOR SALE	18 HELP
12	19 GENDER EQUALITY IS A HUMAN FIGHT, NOT A FEMALE FIGHT	20 HAPPY INTERNATIONAL DAY OF HAPPINESS	21 THE WORLD'S LAST MALE NORTHERN WHITE RHINO HAS DIED	22 FLU SUCKS	23 TREES ARE IMPORTANT PART OF EVERY COMMUNITY	24 STAND UP FOR YOUR PLANET	25 I AM THE KING OF THE FOREST NOT YOU
13	26 LESS POLLUTION IS THE BEST SOLUTION	27 WE WANT SPRING	28 STOP VIOLATING USER'S PRIVACY FACEBOOK	29 STOP BEING SO PATHETIC	30 WE ARE READY FOR CHANGE	31 ALL DIFFERENT ALL EQUAL	1 NEVER PUT ALL YOUR EGGS IN ONE BASKET

huhtikuu 2018

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
-----	-----------	---------	-------------	---------	-----------	----------	-----------

14	2 THE WORLD IS BROKEN	3 PROTECT US FROM STUPIDITY	4 DEMOLISH OPPRESSIVE STRUCTURES	5 CARE MORE	6 DON'T LET THEM SILENCE US! END ONLINE VIOLENCE	7 POLITICIANS! REVEAL YOUR HIDDEN AGENDAS	8 GIRLS JUST WANNA HAVE FUNDAMENTAL HUMAN RIGHTS
15	9 PLASTIC IS KILLING OUR PLANET	10 RIGHT TO PROTEST WHEREVER WHENEVER	11 VOTE WITH YOUR FEET	12 WE CAN'T LET DEMOCRACY DIE	13 MORE BIKES LESS CARS	14 THINK ABOUT SYRIA	15 STAND UP FOR PEOPLE FORCED TO FLEE
16	16 WHAT IF WOMEN RULED THE WORLD?	17 TIME'S UP	18 HOW TO CHANGE THE WORLD?	19 IGNORANCE IS THE ROOT OF ALL EVIL	20 THE RIGHT TO PEACE	21 OUR FUTURE IS IN OUR HANDS	22 TODAY IS EARTH DAY AND TOMORROW
17	23 WORDS ARE STRONGER THAN SWORDS	24 INTERNET IS REPLACING OUR MEMORY	25 DEMONSTRA- TION CANCELLED	26 GIVE A DAMN	27 I HAVE NO IDEA	28 HOW NOT TO GIVE IN TO A CLIMATE OF FEAR?	29 LET'S CONVERT CLIMATE APATHY TO CLIMATE ACTION

toukokuu 2018

vko	Maanantai	Tiistai	Keskiviikko	Torstai	Perjantai	Lauantai	Sunnuntai
18	30 STAND UP ALL THE VICTIMS OF OPRESSION	1 TODAY WE MARCH FOR SOLIDARITY	2 DEEDS NOT WORDS	3 WE CAN DO BETTER	4 EARTH FIRST	5 STOP STEALING OTHER CULTURES FOR FUN	6 SAY NO TO PESSIMISM
19	7 NO TO VIOLENCE NO TO SILENCE	8 A WOMAN'S PLACE IS EVERY PLACE	9 FEAR IS THE HIGHEST FENCE BETWEEN PEOPLE	10 BLAH	11 DO YOU WANT TO SWIM IN A SEA OF PLASTIC?	12 WAKE UP AND FIGHT	13 THANK YOU MOTHERS
20	14 STOP THE MASSACRE IN GAZA	15 THE RIGHT TO LIFE MUST BE RESPECTED	16 EVERYTHING ON EARTH IS CONNECTED	17 TAKE A STAND AGAINST HOMOPHOBIA, TRANSPHOBIA AND BIPHOBIA	18 TIMES CHANGE WE NEED TO CHANGE ASWELL	19 FRESH WATER IS BECOMING MORE VALUABLE THAN OIL	20 NEVER GIVE UP HOPE
21	21 WE ARE CITIZENS NOT CONSUMERS	22 SLOW DOWN AND THINK MORE	23 THE INSECTS AND BIRDS ARE DISAPPEARING	24 THIS IS THE ONLY PLANET WE'VE GOT	25 HOW?	26	27

Käynnistin vuoden mittaisen *One Year Demonstration* -projektin 26.5.2017 kertomalla sen toimintaperiaatteista. Kyltissä luki *Add your content* ja Instagramin kuvatekstissä esittelin projektin periaatteet ja menetelmän. Kun tämä oli sanottu, seuraavan päivän 27.5. kuva oli ensimmäinen varsinainen protesti. Kuvassa seisoin kotipihallamme puuhun kiinnitetyn linnunpöntön vieressä, katse tiukasti siihen kohdistettuna. Kyltissä luki *More love*. Oli toukokuun loppu, ja pöntössä oli juuri kuoriutuneita linnunpoikasia, joiden sirkutus täytti pihan. Emo lensi edestakaisin hakemassa niille ruokaa ja pöntöstä oli tullut pieni, elävä keskus pihapiiriimme. Olin juuri lukenut Rachel Carsonin klassikkoteoksen *Äänetön kevät*⁴²¹, jonka julkaisemisen katsotaan käynnistäneen ympäristöliikkeen. Kirjassaan Carson kuvaa ympäristökemikaalien vaikutusta lintupopulaatioihin ja lopulta lintujen laulun hiljenemisestä keväisessä luonnossa. *More love* oli mielenosoitus äidinrakkauden puolesta ja rakkauden osoitus kanssamme rinnakkain eläville lajeille.

Näitä kuvia seurasi *Never give up* 28.5., jossa takanani kohosi suuri harmaa sorakasa. Kuvassa kannattelin kylttiä korkealla pääni päällä. Seuraavan päivän 29.5. *RESIST (Mondays)* -mielenosoituksessa näytin väsyneeltä ja kyltti nojasi laiskasti käsivarteeni. Kuva oli otettu tiukassa aamuauringon valossa hyvin varhain maanantaina. Tätä seurasi 30.5. pölyttäjäkatoa kommentoiva mielenosoitus, joka oli kuvattu kotimme puutarhassa kukkivan omenapuun edessä ja kyltissä luki *Save the bees*. Seuraavan päivän 31.5. *No more bombs* oli kuvattu kotimme kellarissa ja tämä oli ensimmäinen kuva, jossa kyltti peitti kasvoni kokonaan. Mielenosoitus otti kantaa samaisena päivänä Kabulissa tapahtuneeseen pommi-iskuun, jossa kuoli 80 ihmistä ja loukkaantui satoja. Kesäkuun ensimmäisen päivän mielenosoitus liittyi presidentti Donald Trumpin uhkaukseen Yhdysvaltojen irtaantumisesta Pariisin ilmastositimuksesta, josta hänen oli määrä antaa ilmoituksensa kyseisenä päivänä. Kyltissä luki *Stay in the Paris Climate Agreement* ja kuva oli otettu pitkän kasvihuoneen sivustalla. Tätä seurasi 2.6. Ranskan presidentin Emmanuel Macronin lausahdus *Make our planet great again*, jonka hän sanoi puheessaan sen jälkeen, kun Yhdysvallat oli ilmoittanut lopullisen

⁴²¹ Carson 1963.

päätöksensä irtaantua ilmastopöytäkirjasta. Kuvassa seisoin kotipihamme puutarhatunkiossa kannatellen toisella kädelläni kylttiä ja toisessa kädessäni oli pieni keltainen kukka. Nämä projektin alkupäivien esimerkit antoivat osviittaa myös tulevien mielenosoitusten aiheille, jotka päivän mukaan saattoivat kummuta jostain havainnosta lähiympäristöön liittyen (linnunpöytäkirjasta kuuluva sirkutus), tunnelmasta (varhaisen maanantaiaamun väsynyt olotila), vuodenaikasta (kukassa olevat omenapuut) sekä päivän uutistapahtumista (Kabulin pommi-isku) tai poliittisista käänteistä (Trumpin ja Macronin väittely).

Aluksi kuvasin pääsääntöisesti kotini lähiympäristössä. Ensimmäinen täysin julkisessa tilassa toteutettu mielenosoitus oli Turun kauppatorilla 4.6. otettu kuva. Siinä seisoin tyhjällä torialueella mustiin vaatteisiin pukeutuneena ja kannattelin kylttiä ryhdikkäästi hieman pääni yläpuolella. Kyltitekstissä luki *Solidarity against terrorism (London)*. Protesti otti kantaa edellisiltana London Bridgellä ja Borough Marketilla tapahtuneeseen terrori-iskuun, jossa kahdeksan ihmistä kuoli ja useita kymmeniä loukkaantui vakavasti. Mielenkiintoista oli, että palasin tähän samaiseen paikkaan kylttini kanssa 19.8., heti seuraavana päivänä Turun kauppatorilla tapahtuneen terrori-iskun jälkeen, jossa puukotettiin useita ihmisiä. Torilla oli tuolloin lukuisia surevia ihmisiä ja tunnelma oli raskas. Kuva oli otettu hieman ihmisjoukosta sivussa, ja kannattelin tyhjää kylttiä molemmilla käsilläni matalalla vatsani edessä. Katseeni oli painettu alas. Julkaistussa kyltitekstissä luki *Only love can heal our brokenness*. Ennen mielenosoituksen toteuttamista pohdin pitkään, oliko eettisesti oikein tehdä projektiini liittyvä protesti kyseisessä paikassa, jossa oli edellisenä päivänä menettänyt henkensä ihmisiä ja joka oli kollektiivisen surun näyttämö. Toisaalta juuri tämä kollektiivinen suru ja siihen liittyminen muodostuivat perusteluiksi toteuttaa mielenosoitus juuri tuossa paikassa näin pian tapahtumien jälkeen.

Performanssitaide on omaelämäkerrallinen taidemuoto, koska se perustuu tekijänsä ruumiilliseen läsnäoloon. Vaikka teos ei lähtökohdiltaan olisikaan omaelämäkerrallinen ja ammentaisi sisältöään tekijän elämästä, se usein kytkeytyy kiinteästi osaksi tekijänsä, varsinkin sooloteosten kohdalla. Performanssitaiteelle on tyypillistä, että teoksen tekijä on samaan aikaan teoksen ideoija, käsikirjoittaja, ohjaaja, lavastaja, puvustaja ja ennen kaikkea teoksen esittäjä. Performanssiesitys

nojaa tekijänsä performatiivisuuteen, hänen identiteettiinsä, tapaansa hahmottaa ympäristöään, liikkuu ja toimia eli olla ajatteleva ruumiillinen yksilö. Esitys usein myös tapahtuu reaaliajassa ja perustuu esiintyjän ruumiilliseen läsnäoloon. Esiintyjän ruumis on teoksen väline ja materiaali ja näin taiteilijan identiteetti kietoutuu osaksi teosta. Vaikka tekijä ei performanssissa esittäisikään itseään, vaan esimerkiksi jotain performanssiahmoa, on tämä hahmo tekijän oma luomus ja näin ollen hyvin lähellä tekijäänsä.

Urani alkuvuosina minun oli haastava hahmottaa, kuka oikeastaan olen esiintyjänä. 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä loin muutamia eri performanssiahmoja, joiden kanssa työskentelin useamman vuoden ajan eri teoksissa ja teossarjoissa. Keskeisimmät hahmoni olivat Kultakutri, joka edusti ihmisen häikäilemätöntä vallankäyttöä luontoa ja eläimiä kohtaan, ilmastonmuutoksen aiheuttaman syyllisyyden kanssa painiskeleva Lentoemäntä ja lopulta varsinainen alter egoni, Elena Elak. Elena muodostui omaksi itsekseen kahden vuoden hypnoosityöskentelyn ja kuukauden mittaisen pitkäkestoisen performanssin myötä. Jokainen näistä hahmoista kumpusi omasta taustastani, mutta he olivat minusta erillisiä. Elena Elakin jälkeen tein tietoisien päätösten siirtyä pois erillisistä hahmoista ja rakentaa esiintyjäminää, joka edustaisi minua itseäni. Kuitenkin myös esiintyjänä toimiva ”minä itse” on sosiaalinen rooli tai esiintyjähahmo. Hän ei ole se sama henkilö, joka aamulla yöpaidassa laittaa lapselle aamupalaa, juoksee koiran kanssa metsässä tai kirjoittaa tätä tekstiä sohvalla maaten. Esiintyjänä ”minä itse” on aina jollain tapaa viritetty, sillä esiintyminen tarkoittaa toisten ihmisten katseen kohteena olemista, tilaa, joka on samaan aikaan sekä peitetty että paljas. Kirjassaan *Arkielämän roolit* (1971) sosiologi Erwin Goffman toteaa, että jokainen ihminen esittää erilaisia rooleja tilanteen mukaan. Ihmiset pyrkivät muovaamaan sitä, miten muut heidät näkevät ja käyttävät tähän erilaisia keinoja, kuten pukeutumista, eleitä ja puhetapaa, luodakseen halutun vaikutelman. Goffman rinnastaa sosiaalisen vuorovaikutuksen teatteriesitykseen.⁴²² Sosiaalisen median aikakaudella tämä ilmiö on entistä näkyvämpi, kun ihmiset jakavat arkielämäänsä julkisesti ja pyrkivät usein esittämään sen mahdollisimman myönteisessä valossa. Tämä onkin synnyttänyt vastareaktioita, joissa sosiaalisen median vaikuttajat julkaisevat meikittömiä kuvia itsestään ja näyttävät sotkuisia kotejaan vastapainona huolitelluille ja lavastetuille kuville.

⁴²² Goffman 1971, 63. Alkuperäinen englanninkielinen julkaisu *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

One Year Demonstration -teoksessa performanssin kesto ja esityspaikat hämärsivät rajaa teoksen ajan ja arkielämän välillä. Uskollisena performanssitaiteen autenttisuuden vaateeseen nojaavalle perinteelle olin asettanut itselleni säännön, että mielenosoitus on tehtävä vuoden jokaisena päivänä eikä niitä saisi kuvata etukäteen ja julkaista myöhemmin. Tämä johti tilanteisiin, joissa päivän mielenosoitus oli tehtävä myös kiireen, keskittymisvaikeuksien tai matkustamisen keskellä. Vuoden aikana työskentelin useita viikkoja taiteilijaresidenssissä Tanskassa ja tein myös lyhyempiä matkoja muun muassa Saksaan, Iso-Britanniaan, Ruotsiin ja Japaniin. Jokaisena matkapäivänä minun oli löydettävä tapa toteuttaa päivän mielenosoitus ja löytää sille myös kuvaaja, sillä aina perheeni tai lähiystäväni eli luottokuvaajani, eivät olleet saatavilla. Kuvissa esiintyjä olin aina ”minä itse”, arkivaatetuksessani, ilman lavastusta tai erityisiä valmisteluja. Usein kuvat otettiin kotona, mikä teki näistä kuvista intiimimpiä ja näiden kuvien esiintyjä oli lähimpänä arkiminää kuin minkään aiemman performanssini kohdalla. Tämä arkisuus muodosti kuvista eräänlaisen päiväkirjani vuosilta 2017–2018.

Projektin haastavin hetki tuli kuitenkin yllättäen, kuten elämässä usein tapahtuu. 29.9. heräsin aamulla kotonani jalat halvaantuneena ja kädet tunnottomina. Tiesin heti mistä oli kysymys, sillä sama oli tapahtunut minulle aiemminkin vuonna 2013. Olin sairastunut hermojuuritulehdukseen⁴²³, joka pahimmillaan voisi johtaa neliraajahalvaantumiseen, mutta josta suurella todennäköisyydellä myös lopulta toipuisi takaisin kävelykykyiseksi. Sairaus on hyvin harvinainen, eikä sen tiettävästi tulisi uusia, jos sen on kerran sairastanut. Ja nyt minä olin saanut sen uudelleen, alle viisi vuotta edellisen halvaantumiseni jälkeen. Tilastollisesti todennäköisyys vastasi sitä, että sama henkilö olisi saanut loton päävoiton kaksi kertaa. Koska tiesin heti herätessäni, että edessäni olisi sairaalajakso, jonka kestosta – päivistä, kuukausista, jopa vuodesta – ei ollut tietoa, halusin lopettaa mielenosoitusprojektini. Tuntui, että elämä oli kiilannut taiteen tielle niin äärimmäisellä tavalla, ettei minulla ollut voimia jatkaa. Puolisoni pakkasi kuitenkin mielenosoituskyltin mukaani, kun hän vei minut sairaalaan Turkuun ja siellä neurologiselle ensiapuklinikalle. Ja näin minä jatkoin mielenosoittamista halvaantuneena sänky- ja pyörätuolipotilaana, jolloin elämäntilanteeni heijastui suoraan myös mielenosoitusten aiheisiin.

⁴²³ Guillain-Barrén oireyhtymässä elimistön puolustusmekanismi alkaa tuhota omia kudoksia ja hermoratoja.



Kuva 10: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Hope.

En kyennyt olemaan kiinnostunut sairaalan ulkopuolisesta maailmasta ja sen tapahtumista, kun oma ruumiini protestoi minua vastaan. Olin peloissani ja vihainen. Koska jatkoin mielenosoittamista pahimpina hetkinäni, käsitteli 30.9. mielenosoitukseni liikuntakyvyttömyyttäni. Kuvassa istuin pyörätuolissa väsyneen näköisenä ja sylissäni olevassa kyltissä lukee *Please walk*. Edellisen päivän mielenosoitus oli tehty sairaalasängyssä ja kyltissä luki *Fuck this shit*. Kuvassa kasvoni olivat peiton alla ja minusta näkyi vain käsivarsi, jonka ranteessa oli sairaalaranneke. En selittänyt kuvia tai tilannetta, vaan jatkoin protestointia. *Please walk* -kuva herätti kuitenkin keskustelua, jossa yksi kommentoijista piti kuvaa ableistisena, koska olin kuvannut itseni pyörätuolissa, vaikka näyttäydyin muutoin liikuntakykyisenä henkilönä. Johtuen tästä väärinkäsityksen mahdollisuudesta, kumosin luomani säännön olla kommentoimatta kuviani ja vastasin hänelle: "Olen nyt pyörätuolissa, koska jalkani

lakkasivat toimimasta. Tänään tämä kyltti yrittää luoda toivoa itselleni. Pahoittelen mahdollisia ongelmia, joita tämä kuva sisältää, mutta tällä hetkellä kaikki on vain todella henkilökohtaista”.⁴²⁴

Halvaantuminen konkretisoi minulle pitkäkestoisen performanssin ja elämän yhteenkietoutuneisuuden. Elämän käänteet voivat tuottaa kiinnostavaa sisältöä taiteelliselle projektille – luoda odottamattomia tilanteita ja draamaa, jota ei voisi ennalta käsikirjoittaa – ja samaan aikaan on kuitenkin myös jaksettava elää. Yhtäkkiä kaikki romahti ja tulevaisuus näyttäytyi lamaannuttavan pelottavana, sillä en tiennyt, etenisikö halvaus neliraajahalvaukseksi ja jättäisi minut vangiksi toimimattoman ruumiini sisälle. Siitä huolimatta jatkoin taiteen tekemistä. Aluksi se tuntui ehkä vähäpätöisimmältä asialta sen hetkisessä elämäntilanteessani, mutta vähitellen siitä tuli pelastusköysi, jonka auttoi minua eteenpäin. Olin onnekas, sillä toipumiseni käynnistyi hämmästyttävän nopeasti eivätkä pahimmat pelot toteutuneet. Viikkoa myöhemmin, 5.10., kuvatussa mielenilmauksessa istuin jo kotini lattialla yhdessä tyttäreni kanssa. Pitelimme yhdessä tiukasti kylttiä, jossa luki *We can do it*. Vaikka kävin läpi muutoksia ja opettelin esimerkiksi uudelleen kävelemään tuntoaistini palautuessa vähitellen halvaantumisen jälkeen, kyltti pysyi aina ennallaan. Se toimi projektin punaisena lankana: vaikka mielenosoitusten aiheet vaihtuivat, minä esiintyjänä muutuin ja ympäristö – paikat ja vuodenajat – vaihtui, kyltti säilyi muuttumattomana ja loi teokseen jatkuvuutta.

”Mitä tapahtuu, kun mitään ei tapahdu?”, kysyi filosofi ja kulttuuriteoreetikko Paul Virilio artikkelissaan kirjailija Georges Perecin tuotannosta keskittyen erityisesti tilan ja liikkeen poliittisiin ulottuvuuksiin. Hän pohti ”infra-tavallisuutta” poikkeuksellisuuden vastakohtana ja miten ei-tapahtuminenkin pitää sisällään paljon informaatiota: taustahälyä, havaittavia merkkejä, tuoksua sekä teknologisia infrastruktuureja.⁴²⁵ Perecin tuotannossa infra-tavallisuus tarkoittaa nimenomaan arkielämän yksityiskohtia ja runollisuutta. Huolimatta vuoteen mahtuneista dramaattisistakin käänteistä, haastoi *One Year Demonstration* ajoittain minua juuri tapahtumattomuudellaan. Teoksen pitkä kesto, kokonainen vuosi, vaati sitoutumista ja toi mukanaan omat haasteensa. Projektia piti jatkaa, vaikka tuntui, että aiheet olivat hukassa eikä arki ruokkinut luovaa ja kriittistä ajattelua.

⁴²⁴ Kirjoittajan suomennos alkuperäisestä englanninkielisestä vastauksesta.

⁴²⁵ Virilio 2001, 108–110.

Toisaalta sitoutuminen pitkäkestoiseen performanssiin mahdollisti taiteen tekemisen myös silloin, kun siihen ei muuten olisi ollut aikaa ja tilaa. Taiteen tekeminen sulautui osaksi arkea ja hyödynsin mielenosoituksissani esimerkiksi arkiseen huolenpitoon varattuja hetkiä, kuten kodin siivoamista, ruoanlaittoa ja lapsen kanssa leikkimistä. 18.12. otetussa kuvassa makaan pesuhuoneen lattialla hautautuneena pyykkikasaan, ja kyltissä lukee *I need some Christmas spirit*. Toisessa, 12.2. tapahtuneessa mielenosoituksessa olen polvillani olohuoneen lattialla, kun tyttäreni roikkuu pää alaspäin kattoon kiinnitetyistä renkaista. Hänen kasvonsa ovat poispäin kuvasta – en koskaan näyttänyt kuvissa hänen kasvojaan – ja itse katson suoraan kameraan. Kylttitekstissä lukee *Girl power*. Kuva syntyi kesken iltapeuhaamisen, kun muistin, etten ollut vielä tehnyt päivän mielenosoitusta. 23.1. pidin kädessäni viherkasvia, jonka juuret roikkuvat paljaina. Kyltissä luki *Let's root out corruption*. Tilanne syntyi, kun kukkaruukussa ollut viherkasvi kaatui kasvettuaan liian suureksi, ja minun piti istuttaa osa siitä uuteen ruukkuun. En enää muista, mistä korruptioaihe sai innoituksensa. Ehkä päivän uutisissa oli ollut mainintoja korruptiosta tai ehkä kuvan aihe sai innoituksensa kasvin juurista, jotka näyttivät siltä kuin ne olisi repäisty irti maaperästä.

Väsymys ja kyllästyminen projektiini iski aina ajoittain ja 19.11. protestoin itse projektiani vastaan. Istuin kotimme portaikossa, katse poispäin kamerasta ja kyltissä luki *I am too tired of protesting*. Kodin askareet, oma väsymys ja ideatyhjiö olivat varsinkin projektin puolivälillä, sydäntalvella, tyypillisiä mielenosoituksen aiheita. Tylsät, arjenharmaat päivät, jolloin innostus oli hiipunut ja vuoden mittainen mielenosoitus tuntui pelkältä puurtamiselta, veivät aiheilta ja ideoilta terää. Toisaalta nämä notkahdukset loivat projektin dramaturgiaan tilaa hengittää sekä toivat siihen inhimillisyyttä ja henkilökohtaisuutta. Jos koko vuosi olisi ollut yhtä tiukkaa julistamista, se olisi voinut alkaa puuduttaa niin minua kuin seuraajiani. Päivät, jolloin mielenosoitus tuntui väkinäiseltä, kuten 24.9., jolloin kyltissäni luki *This demonstration sucks*, tai jolloin mielenosoitus vaikutti laiskalta tai kiireessä keksityltä, kuten 9.1. *I have nothing to say today* tai 2.3., jossa istun ystävien kanssa oluella baarissa, kyltti on vieressäni ja siinä lukee ylösalaisin *Cheers!*, olivat nekin osa kokonaisuutta. Ne paljastivat prosessin hetket, joissa mielenosoitus ei tuntunut lainkaan aktivistiselta, vaan arkipäiväiseltä, haparoivalta ja joskus jopa absurdilta.

Moni mielenosoituksista myös hyödynsi performanssitäiteelle tyypillistä estetiikkaa ja arjen vinksauttamista. Kuten Jamie MacMurry teoksessaan *365*, myös minä hyödynsin toisia performanssiesityksiäni osana pitkäkestoisia projektia. 8.11. päivän mielenosoituksessa olin esittämässä performanssissani *Marraskuun keidas* turkulaisessa kukkakaupassa ja esityksen päättyessä pääni ympärille oli kiedottu viherkasveja ja köynnöksiä. Toinen silmäni pilkisti lehden raosta ja ympäröivä kukkakauppa muistutti vihreää keidasta. Mielenosoituksessa kannattelin vartaloni edessä kylttiä, jossa luki *Do not let November melancholy take over you*. Tämä, kuten muutaman muukin mielenosoitus vuoden aikana, sijoittui tilanteeseen, jossa olin joko rakentamassa performanssiesitystä tai juuri päättänyt esiintymisen. Kuvissa hyödynsin performanssitilanteiden luomaa visuaalisuutta. 11.6. otettu mielenosoituskuva *Performance art for people* syntyi heti *Alphabet of Performance Art* -esityksen jälkeen Hango Teaterträffenillä. Seisoin lattialla, joka oli täynnä esityksen jäänteitä ja kasvoni olivat kauttaaltaan kultaisen glitterin peitossa.

Mielenosoitukset syntyivät paikoissa, joissa kulloinkin vietin aikaa ja hetkinä, jolloin ehdin ajatella asiaa ja minulla oli joku auttamassa kuvaamaan protestini. Olin sopinut kaikkien kuvaajina toimineiden kanssa, että kuva otetaan tarkkaan ohjeeni mukaisesti, muokkaan tarvittaessa kuvia jälkikäteen ja kuvaajat säilyvät anonyymeinä. Kuvien tekijänoikeus kuului siis minulle. Tyypillisimpiä mielenosoituspaikkoja olivat kodin sisä- ja ulkotilat sekä kotipaikkakuntani metsät, kadut, koulujen pihat ja leikkipuistot. Moni kuvista sijoittuu myös työpaikalleni Saaren kartanon residenssiin. Lisäksi kuvasin usein lähikaupungissa Turussa, vanhempieni luona Pohjois-Suomessa, ystävien ja sukulaisten kodeissa sekä ulkomaille suuntautuneilla työ- ja lomamatkoilla. Päivän uutisaiheiden ohella kuvien aiheet kumpusivat usein kuvausympäristöön liittyvästä havainnosta: paikassa oli jokin visuaalinen elementti tai se itsessään viittasi johonkin, joka synnytti mielenosoituksen aiheen. Etsin jatkuvasti tällaisia aihioita ja arjen absurdiutta, joka voisi toimia innoittajana.

Kun olin 3.2. kävelyllä Turussa lapseni kanssa, tuli vastaamme panda-asuun pukeutunut hahmo. Olin todennäköisesti ollut juuri etsimässä mielenosoituksen aihetta, sillä minulla oli kyltti mukanani. Kuvassa lapsi halaa pandaa ja minä seison heidän vieressään. Kyltissä lukee *We are all animals*. 3.9. Tanskassa otetussa kuvassa seison puisen laivan edessä. 9.3. luin uutisista, että Raisioon avattaisiin

uusi Verkkokauppa. Sata päivää kestäneestä avajaistapahtumasta oli uutisoitu laajasti, sillä ihmiset olivat majoittuneet kaupan ulkopuolelle ja viettäneet siellä jopa useita öitä tarjoustuotteita jonottaen. Seison kyltti kädessäni kaupan ulkopuolella ja takanani näkyy mellakka-aitoja, jonottajien telttoja sekä paksuihin toppa-asuihin pukeutuneita ihmisiä. Kyltissä lukee *Capitalism makes us crazy*. 16.4. Tokiossa, Japanissa otetussa kuvassa seison juna-asemalla. Takanani kävelee pukumiehiä salkkuineen, heidän selkäsä ovat kohti kameraa. Kyltissä lukee *What if women ruled the world?* Aihe syntyi havaintona *salarymanien* eli japanilaisten toimistotyöntekijöiden runsaudesta tokiolaisella juna-asemalla illan ruuhka-aikaan, kun työntekijät palasivat joukoittain töistä kotiin. Vastaavasti naispuoleisia *office ladyjä* oli liikkeellä huomionarvoisen vähän.

Mielenosoituskyltti kulki mukani koko vuoden. Se oli suunniteltu siten, että varren sai ruuvattua irti, jolloin sen osat mahtuivat juuri ja juuri matkalaukkuuni. Pakkasin sen mukaani aina matkustaessani ja kokosin uudelleen heti perille päästyäni. Kotona kyltti oli jatkuvasti käden ulottuvilla, mutta otin sen mukaani myös lyhyemmille matkoille, esimerkiksi Turkuun, Helsinkiin tai työpaikalleni Saaren kartanolle. Kyltin oli oltava aina saatavilla, jotta päivän mielenosoitus oli mahdollista toteuttaa. Siitä tuli minulle läheinen kumppani ja taakka, velvollisuus, joka muistutti itsestään päivittäin ja vaati jatkamaan projektia. Vaikka kyltti oli käytössä vain lyhyen hetken itse kuvanottohetkellä, sen jatkuva mukana kuljettaminen pidensi performanssin keston lyhyestä kuvaushetkestä jatkuvaksi yhteiseloksi kyltin kanssa. Kaupungilla liikkeessäni kannoin kylttiä mahdollisimman huomaamattomasti kainalossani, sillä en halunnut herättää kysymyksiä. Kuvanottotilanteissa nostin sen ilmaan molemmilla käsilläni, pidin sitä vartaloni edessä, korkealla ilmassa yhdellä kädelläni tai vartaloni vieressä vähemmän julistavasti. Joskus taas asetin kyltin nojaamaan johonkin tilassa olevaan elementtiin, pitelin sitä väärinpäin, asetin sen lattialle tai heilutin sitä ilmassa.

Kyltti oli kuin ruumiini jatke – viestintäväline, asenne ja sanoma itsessään. Kun pidin sitä kädessäni, vaikutin siltä, että minulla oli jotain tärkeää sanottavaa. Kyltti oli kuin sarjakuvista tuttu puhekupla ilman sisältöä. Kyltin asento ja kulma suhteessa ruumiiseeni vahvisti sen viestiä: se, pitelinkö kylttiä yhdellä vai molemmilla käsillä, kevyesti vai tiukasti puristaen tai pitelinkö sitä varresta vai pahvin reunoista, oli itsessään jo merkityksiä rakentava ele. Leikkisissä ja arkisissa mielenosoituksissa kyltti

asettui suhteessa ruumiiseeni huolettomasti, ikään kuin se olisi vain lennähtänyt rinnalleni tai heilahtanut paikalle sattumalta. Vakavien aiheiden kohdalla kylttikin näyttäytyi vakavammalta, jopa raskaammalta, jolloin koko ruumiini työskenteli sitä kannatellakseen ja selkälihakseni, käsivarteni ja koko rankani olivat yhtä kyltin kanssa.



Kuva 11: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Women Demand Equal Pay for Equal Work.

Nyt vuosia myöhemmin ruumiini muistaa yhä sen, miltä kyltti ja sen varsi tuntuivat kädessäni. Pystyn tavoittamaan sen fyysisen tunteen, muistan kyltin painon, puuvarren tunnun ja pahvin jämähkyyden, sen ajan kuluessa repsottavat kulmat. Kun kirjoitan tätä, tekisi mieleni koskettaa kylttiä jälleen, ottaa se syliini. Vaikka välillä vihasin sitä ja siitä huolehtimista, siitä tuli epäilemättä minulle yksi läheisimmistä esineistä ja pitkäaikaisin ja intensiivisin yhteistyökumppani. Kylttejä ei kuitenkaan ollut vain yksi, vaan vaihdoin sen uuteen, kun edellinen kului liikaa eivätkä ruuvit enää pitäneet vartta paikoillaan. Muistaakseni käytin yhteensä kolmea identtistä kylttiä. Viimeisen poltin performanssin

päätyessä 25.5. Kuvassa seison hiekkakuopalla ja kannattelen korkealla palavaa kylttiä, jossa näkyy vielä teksti *How?* Tämä sana oli kirjoitettu tussilla ennen kyltin polttamista merkinä siitä, että projekti päättyi – kyltti ei ollut enää tyhjä taulu, vaan lopullisesti merkattu.

Erilaisia tapoja, joilla taiteilijat päättävät performanssinsa, on mielenkiintoista tarkastella erityisesti performanssifestivaalien yhteydessä. Monet taiteilijat eivät halua päättää teostaan perinteisiin kiitoksiin ja aplodeihin, vaan pyrkivät jättämään tilanteen ja luomansa ”kuvan” elämään tilassa. Kun taiteilija tuntee teoksensa olevan valmis, hän yksinkertaisesti poistuu tilasta, jättäen yleisön tehtäväksi päättää, milloin esitys lopulta päättyy. Joskus hiljaisuus kestää vain hetken, ennen kuin joku yleisöstä aloittaa aplodit, mutta toisinaan tilanne tuntuu jatkuvan jopa minuutteja. Yleisö saattaa pohtia, jatkaako taiteilija vielä teostaan tai yleisö haluaa kollektiivisesti viipyä vielä hetken teoksen luomassa maailmassa. Yllätyin itse siitä, että *One Year Demonstration* päättyi lopulta yleisön aplodeihin, sillä en ollut osannut varautua siihen, että aplodeja käytettäisiin myös sosiaalisessa mediassa esityksen päättymisen merkinä. Alun perin olin ajatellut päättäväni teoksen polttamalla kyltin merkiksi siitä, ettei teos enää voinut jatkua, jolloin tämä merkitsi mielenosoitusten päättymistä ilman kiitoksia ja kumarruksia. Performanssivälineen tuhoaminen vertautuu myös *Alphabet of Performance Art* -teokseni Z-kirjaimeen, jossa vedän läpinäkyvän pöytäliinan pois pöydältä niin, että kaikki esineet putoavat lattialle. Tällöin pöytä jää tyhjäksi, vailla viitteitä tulevista tapahtumista. Molemmissa teoksissa rakenne määritteli performanssin alun ja lopun: *Alphabet of Performance Art* eteni aasta zetaan ja *One Year Demonstration* kulki ykkösestä kolmeensataankuuteenkymmeneenviiteen. Nämä ennalta määritetyt rakenteet loivat teosten dramaturgiat ja antoivat niille selkeän kaaren. Myös yleisö oli tietoinen tästä jo esityksen kuluessa, mikä vaikutti tapaan, jolla teokset koettiin ja jolla niiden odotettiin päättyvän.

Mielenosoittaminen on yksi näkyvimmistä julkisista keinoista ilmaista poliittista maailmankuvaa. Se julistaa uskomuksia, arvoja, käsityksiä ja tavoitteita. Vaikka aiheet sinkoilivatkin päivittäin laidasta laitaan, tekoälyn avulla laatimani yhteenvedon perusteella ne jakautuivat seuraaviin temaattisiin kokonaisuuksiin: ympäristö ja ilmastonmuutos, ihmisoikeudet ja tasa-arvo, politiikka ja yhteiskunnallinen oikeudenmukaisuus, sosiaalinen hyvinvointi ja yhteisöllisyys, kapina ja protestointi, työ ja talous, teknologia ja tulevaisuus sekä vapaa-aika ja elämäntapa. Aiheiden monipuolisuus

osoittaa, että vuoteen mahtui mielenosoituksia elämän eri osa-alueilta. Yhteisenä tekijänä oli kuitenkin kriittinen ja aktivistinen maailmankuva, jonka keskeisiksi teemoiksi nousivat ympäristönsuojelu, feminismi ja tasa-arvo, sosiaalinen oikeudenmukaisuus sekä pasifismi. Projektin aikana oletin, että sometileilleni ilmestyisi tätä maailmankuvaa vastustavia seuraajia, jotka provosoituisivat kylttien sisällöistä ja toisivat mielipiteensä julki. Näin ei kuitenkaan tapahtunut. Vaikka teoksesta julkaistiin muutamia lehtijuttuja⁴²⁶, se ei silti saavuttanut laajempaa näkyvyyttä oman kuplani ulkopuolella, eikä sen maailmankuvaa siten haastettu. Eniten pelkäsin trollaamista, joka olisi todennäköisesti vaatinut vain sen, että yksi aktiivinen vastakkaisen maailmankuvan omaava somenkäyttäjä olisi ottanut tilini hampaisiinsa ja houkutellut paikalle samanmielisiä seuraajia. Ehkä keskustelu ei vielä noina vuosina ollut niin kärjistynyttä kuin nyt vuonna 2025?

Woke-käsite⁴²⁷ rantautui Suomeen vasta 2010-luvun lopussa ja 2020-luvun alussa – siis vasta sen jälkeen, kun *One Year Demonstration* -teokseni oli päättynyt. Sittemmin sana *woke* on julkisessa keskustelussa omittu sosiaalisen oikeudenmukaisuuden edistämisestä ideologisen vastakkainasettelun välineeksi. Nykyään termi esiintyy yhä useammin halventavassa merkityksessä viitaten keskustelijoiden oletettuun yliherkkyyteen ja liialliseen poliittiseen korrektiuteen. Jos toteuttaisin *One Year Demonstration* -teoksen tänä päivänä, se saatettaisiin leimata *wokeksi* ja päätyä konservatiivisten, vastakkainasettelua lietsovien ryhmien kritiikin kohteeksi. On täysin mahdollista, että jokin mielenosoituksistani joutuisi myös *canceloiduksi*⁴²⁸ – ei pelkästään ideologisten vastustajien vaan myös oman viiteryhmäni eli saman arvopohjan jakavien keskuudessa. Tämä olisi erittäin todennäköistä nyt, kun sosiaalisen median toimintalogiikat ja reagoitinkulttuuri ovat muuttuneet siitä, millaisia ne olivat projektini aikaan. On myös totta, etteivät kaikki mielenosoitukseni osuneet tarkasti maaliinsa. Viestit saattoivat avautua katsojille toisella tavalla kuin olin itse ne tarkoittanut, ja näihin liittyvä tulkinta saattoi muuttua katsojan kontekstin mukaan. Esimerkiksi 23.12. julkaistussa mielenosoituksessa seison Pudasjärvellä lumihangessa, takanani yksi ulos toteutetun, vähäpukeisia

⁴²⁶ mm. Vakka-Suomen sanomat 25.8.2017 sekä myöhemmin Turun Sanomat 18.11.2018 ja Koillissanomat 5.7.2018.

⁴²⁷ Woke tarkoittaa valveilla tai hereillä olemista (stay woke) erityisesti rakenteellisen rasismien, syrjinnän ja yhteiskunnan eriarvoisuuden suhteen. Termin juuret ovat afroamerikkalaisessa kulttuurissa ja sitä on ensimmäisen kerran käytetty jo 1930-luvulla. [Historia](#). Woke.

⁴²⁸ Cancelointi tarkoittaa peruuttamista ja vastuuseen asettamista. Suomessa termin käyttö yleistyi sosiaalisessa mediassa 2020-luvun alussa, jolloin jokin kannanotto tai teko saatettiin asettaa vastuuseen haitallisena tai loukkaavana.

paikallisia ihmisiä kuvaavan valokuvasarjan teoksista.⁴²⁹ Kuvassa esiintyy isokokoinen mieshenkilö – paikallinen kuva- ja performanssitaiteilija sekä tubettaja Kari Tykkyläinen – ylävartalo paljaana pitkissä alushousuissaan. Kylttitekstissäni lukee *Less is more*, ja ajattelin kuvan olevan humoristinen kannanotto pohjoiseen yllytyshulluun asenteeseen, jossa vähemmän vaatteita rinnastuu lisääntyvään lumeen. Eräs seuraajistani kuitenkin tulkitsi sen viittaukseksi kuvassa esiintyvän henkilön kehonkokoan ja koki sen läskifobisena. Toinen esimerkki on 22.6. mökkiympäristössä otettu kuva, jossa seison sähköinen kärpäslätkä kasvojeni edessä ja kyltissä lukee *Less mosquitos*. Kukaan seuraajistani ei tarttunut aiheeseen, mutta olen itse jälkikäteen pohtinut aiheen olevan ristiriidassa omien arvojeni kanssa. Julistin muualla mielipiteitä luonnon ja monimuotoisuuden puolesta, mutta tässä tapauksessa suhtauduin hyttysiin riesana, häiritsiväthän ne juhannuksen viettoja mökillä.

Aktivismi ja poliittinen performanssi

Vuosi on pitkä aika. Projektin käynnistyessä ajattelin, että protestien aiheet eivät ainakaan tulisi loppumaan kesken, sillä maailma on täynnä epäkohtia, joihin tarttua. Ensimmäiset kuukaudet olivat innostavia, eikä aiheiden keksiminen tuntunut haastavalta vaan päinvastoin. Päivän uutiset tarjosivat jatkuvasti uusia syitä mielenosoituksille, ja minulla oli myös pitkä lista valmiita aiheita odottamassa. Viimeistään puolivälin paikkeilla huomasin, että ideat alkoivatkin ehtyä, sillä pyrin välttämään saman iskulauseen toistamista. Aiheet toki toistuivat, mutta yritin aina tuoda niihin uuden kulman. Kun projekti käynnistyi, Donald Trump oli juuri aloittanut ensimmäisen presidenttikautensa Yhdysvalloissa talvella 2017 ja tarjosi lukuisia syitä mielenosoituksiin. Hän ja hänen sanomisensa nousivatkin keskeiseksi teemaksi ilmastokriisin, ihmisoikeuksien ja eriarvoisuuden rinnalla. Nyt, kun kirjoitan tätä tekstiä keväällä 2025, Trump on aloittanut toisen kautensa Yhdysvaltojen presidenttinä⁴³⁰ ja uutisia seurattessani ajattelen, etteivät aiheet Trumpin tai yleisen maailmantilanteen suhteen loppuisi kesken. Elämme hyvin erilaista aikaa kuin vuosina 2017–2018. Vuonna 2024 maapallon keskilämpötila ylitti ensimmäistä kertaa 1,5 asteen lämpenemisen rajan, jota projektini aikaan vasta kauhulla pelättiin ja jota yritettiin vielä torjua. Euroopassa ja lähialueilla soditaan, kun Venäjä valtaa alueita Ukrainassa,

⁴²⁹ Roukala, Aki. *Aikalaiset*. Valokuva. 2014.

⁴³⁰ Donald Trump ei ollut Yhdysvaltojen presidenttinä vuosina 2021–2024, jolloin presidenttinä toimi Joe Biden.

Israel pommittaa Gazan raunioiksi ja konfliktit leviävät muuallakin maailmassa. Koronapandemia laittoi yhteiskunnat sekaisin ja uusia pandemioita pelätään. Sosiaalinen media on muutoksessa, kun käyttäjät pakenevat Metan ja X:n alustoilta disinformaation vallatessa tilaa ja tietosuojan heiketessä. Trump uhkaa Eurooppaa ja muuta maailmaa, ja murentaa Yhdysvaltojen demokratiaa. Diktaattorit pönkittävät häikäilemättä valtaansa, polarisaatio syvenee ja fasismin aallot vyöryvät eri puolilla maailmaa. Nyt jos koskaan on lukemattomia syitä tarttua mielenosoituskylttiin.

Mielenosoittaminen eri asioiden puolesta tai niitä vastaan on arkipäivää, ja Suomessa myös taiteilijajoukot ovat aktivoituneet osoittamaan mieltään oman työnsä oikeutuksien ja toimeentulonsa puolesta. Eletään hyvin erilaista aikaa kuin seitsemän vuotta sitten. Mielenosoittamisesta on tullut myös ammattimaisempaa, kun muun muassa ympäristöjärjestö Extinction Rebellion (Suomessa Elokapina) on kehittänyt väkivallattoman mielenosoittamisen menetelmiä ja kouluttaa ihmisiä osallistumaan aktioihin järjestämässään kansalaistottelemattomuuskoulutuksissa.⁴³¹ Moni muu aktiivisesti mieltä osoittava toimija on Suomessa hyödyntänyt Elokapinan hiomia kansalaistottelemattomuuden menetelmiä ja käyttää esimerkiksi de-eskaloijia mielenosoituksissaan rauhoittamaan tilanteita ja estämään konfliktien kärjistymisiä ihmisten välillä. Mielenosoittaminen on organisoidumpaa ja yleisempää kuin aiemmin, sillä laajasti mediahuomiota aktioillaan saanut Extinction Rebellionin on perustettu vasta projektini päättymisen jälkeen lokakuussa 2018.

Mielenosoittaminen ei ole mitenkään uusi ilmiö, vaan sen juuret ulottuvat aina antiikin aikoihin saakka, jolloin demokraattinen järjestelmä mahdollisti kansalaisten poliittisen osallistumisen ja kokoontumisen. Mielenosoittamisen historiaa Suomessa tutkineen sosiologi Risto Alapuron mukaan mielenosoitukset ilmentävät kansalaisyhteiskunnan ja valtion välistä suhdetta, sillä ne ovat kollektiivisen toiminnan variaatioita. Hän toteaa, että politiikka on puhumista ryhmän puolesta ja heidän edustamistaan, ja mielenosoitukset ovat erityisiä fyysistilallisia hetkiä tässä prosessissa. Mielenosoituksissa tapahtuu konkreettinen vastakkainasettelu, kasvokkainen kohtaaminen tai tilan haltuunotto, jossa ryhmä osoittaa voimansa vastustajien – yleisön, valtion edustajien tai vihollisten –

⁴³¹ [Elokapina](#).

läsnä ollessa.⁴³² Alapuro nostaa esiin myös mielenosoitusten teatraalisen luonteen, sillä mielenosoittajat eivät pelkästään edusta ryhmäänsä, vaan myös lavastavat sen julkiseen tilaan käyttäen hyväkseen vastakkainasettelun keinoja, jotka saavat eri kulttuureissa erilaisia ilmenemismuotoja. Marssiessaan esimerkiksi kaupungin halki mielenosoittajat tekevät tilasta väliaikaisen näyttämön, jolla he esittävät sitä valtaa, joka heiltä puuttuu. Se, koetaanko jokin mielenilmaus epäjärjestystä aiheuttavana tai uhkaavana, on kulttuurisidonnaista. Mielenilmaus, joka jossain yhteiskunnassa on arkipäiväinen, saattaa toisessa kulttuurissa näyttäytyä vaarallisena kaaoksena.⁴³³ Suomessa on koettu useita mielenosoituskausia eli ajanjaksoja, jolloin mielenosoitukset ja muut vastarinnan muodot ovat yleistyneet. Ensimmäinen kausi oli vuosina 1899–1905, kun Venäjän tsaari valmisti Suomen suurruhtinaskunnan liittämistä Venäjän hallintojärjestelmään. Tätä seurasivat vuoden 1917 sisällissotaa edeltäneet joukkokokoukset ja marssit, 1930-luvun talonpoikaismarssit, 1960-luvun opiskelijoiden mielenosoitukset sekä yliopistovaltaus Helsingin yliopistossa vuonna 1968.⁴³⁴ 1980-luvulta alkaen ympäristöliike ja rauhanliikkeet nousivat keskeisiksi mielenosoittamisen konteksteiksi. Eletäänkö Suomessa nyt, 2020-luvulla, jälleen uutta mielenosoituskautta, kun mielenosoitukset ovat yleistyneet sotien, ympäristökriisin ja toimeentuloon liittyvien uhkien myötä?

⁴³² Alapuro 2017, 88.

⁴³³ Alapuro 2017, 89.

⁴³⁴ Alapuro 2017, 91–107.



Kuva 12: Kela, Leena. 2016. *One Year Demonstration*. We Will Never Give In to Violence.

Mistä mielenosoituksen voima muodostuu? Mielenosoitus on teko, jossa henkilö tai ryhmä ottaa kantaa julkisesti jonkin asian puolesta tai jotain vastaan. Sen ydin on tiivis sanoma, iskulause, joka voidaan esittää kyltein, banderollein tai ääneen huudettuina sanoina ja lauseina. Usein mielenosoitukset perustuvat useiden ihmisten kokoontumiseen yhteiseen tilaan. Mielenosoitus voi tapahtua kiinteästi yhdessä paikassa tai liikkua kulkueena paikasta toiseen. Joissakin tapauksissa ne laajenevat samanaikaisesti eri kaupunkeihin, maihin tai jopa maanosiin, kuten kävi kesällä 2020 *Black Lives Matter* -liikkeen yhteydessä. Arabikevät, joka mullisti laajasti arabimaailmaa, käynnistyi Tunisiassa loppuvuodesta 2010 ja levisi nopeasti eri arabimaihin, hyödyntäen sosiaalista mediaa sekä joukkojen mobilisoinnissa että tiedon levittämisessä.⁴³⁵ Mielenosoitusten kestot vaihtelevat hetkellisistä kokoontumisista pitkäkestoisiin protesteihin, jotka voivat jatkua viikkoja, kuukausia tai

⁴³⁵ [Globalis](#), Arabikevät.

jopa vuosia. Viimeaikaisista pitkäkestoisista mielenosoitusliikkeistä ovat esimerkkinä Hongkongin demokratiaa puolustaneet protestit vuosina 2019–2020 ja Palestiinaa tukevat mielenosoitukset vuodesta 2023 lähtien eri puolilla Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa, jotka kiihtyivät sodan eskaloiduttua Israelin pommittaessa Gazaa raunioiksi. Mielenosoittamisen voima piileekin sen kollektiivisuudessa, näkyvyydessä ja kyvyssä herättää keskustelua. Mielenosoitus tuo esiin epäkohtia, synnyttää yhteisöllisyyttä ja voi muuttaa yhteiskunnallisia rakenteita. Vuonna 2017 aktivoitunut *Me Too* -liike on esimerkki sukupuolten välisten valtarakenteiden purkamisesta. 15. lokakuuta 2017 yhdysvaltalainen näyttelijä Alyssa Milano julkaisi Twitterissä viestin, jossa hän kutsui seksuaalista häirintää ja väkivaltaa kokeneita naisia julkaisemaan viestin ”Me Too”.⁴³⁶ Kutsu levisi nopeasti ja miljoonat naiset lähtivät mukaan. Heti seuraavana päivänä, 16.10. liityin keskusteluun kyltillä *Zero tolerance to sexual harassment*. Me Too:sta kehittyi yksi 2000-luvun alun merkittävimmistä yhteiskunnallisista liikkeistä, joka on tuonut miesten harjoittaman seksuaalisen häirinnän ja vallankäytön näkyväksi sekä johtanut lukuisiin oikeudenkäynteihin, tuomioihin ja lakimuutoksiin.

Mielenosoituksella ja performanssilla on paljon yhteistä, sillä molemmissa on ensisijaisesti kyse ruumiillisesta läsnäolosta ja toiminnasta. Esitystutkijat Andy Lavender ja Julia Peetz kirjoittavat artikkelissaan *On Protest* (2022), että ”jopa virtuaalisessa ympäristössä tapahtuvat protestit toimivat parhaiten silloin, kun ne voivat symbolisesti linkittyä mielenosoittajien ruumiilliseen toimintaan fyysisessä maailmassa.”⁴³⁷ Tämä ajatus tuo esiin, kuinka useat nykyajan mielenosoitukset ovat hybridi-ilmiöitä: sosiaalisessa mediassa tapahtuva protestointi yhdistyy kaduilla ja julkisissa tiloissa tapahtuviin fyysisiin mielenosoituksiin. Kuten performanssit, myös mielenosoitukset ovat manifestaatioita – ne esittävät viestin tai vastustuksen. Mielenosoitukset ottavat haltuunsa tilaa, ja mielenosoittajien ruumiit toimivat viestien välittäjinä. Viestejä esitetään usein kylttien, banderollien ja muiden visuaalisten elementtien, kuten rekvisiitan, asusteiden ja naamioiden avulla. Kuten Lavender ja Peetz toteavat: ”Manifesti esitellään – ei pelkästään jaettuna, vaan esiin nostettuna ja jalustalle asetettuna”.⁴³⁸ Kolmanneksi performanssia ja mielenosoitusta yhdistää representaatio.

⁴³⁶ Milano ei itse keksinyt termiä, vaan se pohjasi yhdysvaltalaisen aktivistin Tarana Burken alun perin vuonna 2006 käynnistämäänsä kampanjaan, jossa tuettiin mustia ja muita aliedustettuja yhteisöjä edustavia seksuaalista väkivaltaa kokeneita naisia.

⁴³⁷ Lavender & Peetz 2022, 5.

⁴³⁸ Lavender & Peetz 2022, 5.

Mielenosoitukset ovat representatiivisia, sillä mielenosoittajat edustavat tiettyä ryhmää, poliittista näkökulmaa tai yhteisöä. He toimivat sekä fyysisesti että symbolisesti niiden puolesta, jotka eivät ole tilanteessa läsnä. Toisin kuin vaaleilla valitut edustajat, mielenosoittajat eivät ole muodollisesti valittuja rooliinsa, vaan he ovat itse valinneet asemansa osallistumalla mielenosoitukseen ja liittymällä näin edustukselliseen joukkoon. Mielenosoittajat ovat toimijoita, jotka esiintyvät toisten puolesta ja pyrkivät mobilisoimaan muita mukaan toimintaan. Mielenosoitus onkin aina esitys, joka kutsuu toimimaan jonkin asian puolesta tai sitä vastaan. Ilman selkeää viestiä ja merkityssisältöä mielenosoitus menettää tarkoituksensa ja jää tyhjäksi eleeksi. Ennen kaikkea mielenosoitusta ja performanssia yhdistää performatiivisuus, jota Lavender ja Peetz tarkastelevat sekä kielellisenä että esityksellisenä ilmiötä. Kielellisessä merkityksessä performatiivinen lausuma vaikuttaa suoraan siihen asiaan, jota se ilmaisee. Esitystyksen näkökulmasta taas toiminta on performatiivista silloin, kun siihen liittyy representaatiojärjestelyjä – eli kun se on tarkoitettu esitettäväksi ja vastaanotettavaksi jossakin kontekstissa. Mielenosoitus on performatiivinen ilmiö, joka tähtää muutoksen aikaansaamiseen, riippumatta siitä, toteutuuko muutos lopulta vai ei.⁴³⁹

Filosofi ja feministiteoreetikko Judith Butler (2011) toteaa, että ruumiin on tultava esiin politiikan mahdollistamiseksi. Mielenosoituksissa fyysinen kokoontuminen ei ole pelkästään osallistumisen muoto, vaan jo itsessään poliittinen teko. Ihmisten tulee olla näkyvillä ja näyttäytyä toisilleen, sillä tämä luo ruumiiden välisyyden tilaa ja tekee näkyväksi keskinäisriippuvuutta, joka toimii solidaarisuuden ja poliittisen toiminnan perustana. Mieltään osoittavat ruumiit eivät ainoastaan käytä julkista tilaa, vaan muovaavat uudelleen ja määrittelevät sitä, mikä lasketaan julkiseksi. Julkiseen tilaan kokoontuessaan ihmiset eivät vain toimi sen sisällä, vaan myös kyseenalaistavat ja laajentavat sen rajoja.⁴⁴⁰ Mielenosoituksessa ruumis on viesti jo pelkällä läsnäolollaan. Mielenosoitusten voima syntyy nimenomaan joukkovoimasta. Konteksti, eli se, missä paikassa ja asiayhteydessä mielenosoitus tapahtuu, muodostaa suurelta osin protestin merkityksen ja sen vaikutukset. Mielenosoituksissa osallistujat eivät edusta ainoastaan itseään, vaan mielenosoitukset muovaavat ja rakentavat osallistujiensa identiteettiä.

⁴³⁹ Lavender & Peetz 2022, 5–6.

⁴⁴⁰ Butler 2011.

Pohdin myös itse identiteettikysymystä projektini aikana ja tulin tietoisiksi siitä, miten päivittäiset mielenosoitukset eri aiheiden parissa muovasivat minua taiteilijana ja ihmisenä. Seurasin päivänpolitiikkaa, olin valmis reagoimaan ja tunsin tarvetta ilmaista näkökantaani. Usein mietinkin, oliko minulla oikeutta ilmaista mielipidettäni asioista, joista en sillä hetkellä välttämättä tiennyt tarpeeksi. Esimerkiksi 21.11., kun Zimbabwen presidentti Robert Mugabe syöstiin vallasta, julkaisin mielenosoituksen *Bye bye Mugabe*. Kuvassa olen ulkona pimeässä tilassa, mutta tiukassa spottivalossa, ja takanani kohoa suuri musta varjo. Mugabe oli ristiriitainen hahmo, joka taisteli kolonialismia vastaan ja kehitti Zimbabwen koulutusta ja terveydenhuoltoa, mutta hänestä tuli myös häikäilemätön diktaattori, joka ajoi maansa taloudelliseen ja poliittiseen kaaokseen ja oli syyllinen kansanmurhiin. Toivotin hänet tervemenneeksi, mutta vasta kuvan julkaisemisen jälkeen ehdin kunnolla perehtyä hänen toimiinsa presidenttinä. Toinen esimerkki on 8.12. julkaistu *Jerusalem is not the capital of Israel*, johon yksi Instagram-seuraajistani kommentoi, ettei tämä asia ole länsimaisten taiteilijoiden päätettävissä. Protestini sai alkunsa jälleen kerran Donald Trumpin innoittamana, joka päätti tunnustaa Jerusalemin Israelin pääkaupungiksi ja tämä julistus synnytti kansainvälisiä protesteja. Jerusalemin asema on yksi Israelin ja Palestiinan välisen silloisen konfliktin ja nykyisen sodan keskeisiä kiistakysymyksiä, mutta jälleen ehdin perehtyä asiaan tarkemmin vasta mielenosoituksen julkaisemisen jälkeen. Useana päivänä minulla oli vain lyhyt hetki aikaa mielenosoituksen tekemiselle, jolloin ne olivat enemmän reaktioita kuin pitkällisen harkinnan ja taustatyön tuloksia. Pysyttelin mielenilmauksissa arvojeni mukaisessa maisemassa, mutta nopeatempoisessa uutisvirrassa minun olisi ollut mahdollista valita näkökulmani väärin, jos ja kun en olisi tuntenut aihetta riittävästi. Näin ei kuitenkaan käynyt, enkä onnistunut aiheuttamaan somekohua – toisin kuin myöhemmässä työryhmäprojektissamme *Tuhoon sopeutumisen instituutti*, josta kerroin lyhyesti performanssin lajityyppien ja ympäristöperformanssin yhteydessä.

Käynnistäessäni *One Year Demonstration* -teoksen selasin internetin kuvahauissa dokumenttikuvia mielenosoituksista. Tutkin, millaista ruumiinkieltä mielenosoituksissa käytetään, millaisia ovat kylttien napakat iskulauseet ja miten mielenosoituskyltti sekä sitä kannatteleva ihmisruumis asettuvat suhteessa toisiinsa. Mitä tapahtuu mielenosoituksessa, joka on irrallaan asiayhteydestään tai erossa

muusta joukosta, yksin? Voiko yksinäinen protesti olla voimakas vai jääkö se pikemminkin viitteeksi jostain suuremmasta liikehdinnästä, johon sen aihe ja ilmaisu linkittyvät? Mitä yhden ihmisen mielenosoitus voi saada aikaan? Greta Thunberg osoitti, että paljonkin. Hän aloitti koululakon ilmaston puolesta (*Skolstrejk for Klimatet*) elokuussa 2018, kun hän 15-vuotiaana koululaisena jätti menemättä kouluun ja istui joka perjantai Ruotsin parlamenttitalon edustalla kylttinsä kanssa. Hän aloitti mielenosoituksensa yksin, mutta yksinäinen protesti kasvoi nopeasti globaaliksi liikkeeksi *Fridays for Future*, johon liittyivät tuhannet nuoret ympäri maailmaa.⁴⁴¹ Tämä innoitti myös muita laajoja globaaleja nuorten ympäristöliikkeitä, kuten *The Global Climate Strikes*⁴⁴² ja *Youth for Climate*⁴⁴³ sekä nuorten toimintaa tukeva isovanhempien ympäristöliike *Grandparents for Future*⁴⁴⁴. Toinen merkittävä yksilönä toteutettu protesti oli venäläisen oppositiopoliitikon Aleksei Navalnyin aktivistinen toiminta. Hän järjesti yhden henkilön protesteja, joihin hänen tukijansa osallistuivat kukin tahollaan, mikä herätti laajaa huomiota niin kansalaisten kuin vallanpitäjien keskuudessa. Venäjän valtio reagoi tyylilleen uskollisesti: turvallisuuspalvelu myrkytti hänet vuonna 2020 ja myöhemmin, vuonna 2024, hän kuoli äkillisesti vankilassa.⁴⁴⁵ Venäjällä suuret mielenosoitukset on kielletty, mutta sooloprotestit, joissa henkilö seisoo yksin kadulla kylttinsä kanssa, ovat olleet keino välttää pidätykset. Ruohonjuuritason aktivistien ja oppositiopoliitikkojen lisäksi kaduille mieltään osoittamaan ovat lähteneet niin opiskelijat, kotiäidit, veteraanit kuin eläkeläisetkin.⁴⁴⁶ Navalnyi vastusti Putinin hallintoa ja Venäjän korruptiota, mikä lopulta vei häneltä hengen.⁴⁴⁷ Hänen perintönsä inspiroi yhä useita hallinnon vastustajia, niitä, jotka yhä uskaltavat puhua totta.

Esimerkki varhaisista ja merkittävistä yhden hengen mielenosoituksista on yhdysvaltalaisen mustan ihmisoikeusaktivistin Rosa Parksien bussiprotesti. Vuonna 1955 Parks kieltäytyi istumasta mustille osoitettuun paikkaan bussin takaosassa ja vasten sääntöjä hän asettautui istumaan bussin etuosaan. Kun bussi alkoi täyttyä, bussikuski vaati Parksia antamaan paikkansa valkoisille matkustajille, mutta tämä kieltäytyi. Parksien vastarinta käynnisti *Montgomery Bus Boycottin*, joka on yksi historian

⁴⁴¹ [Fridays for Future](#).

⁴⁴² [The Global Climate Strikes](#).

⁴⁴³ [Youth for Climate](#).

⁴⁴⁴ [Suomen ilmastoisovanhemmat](#).

⁴⁴⁵ [Helsingin Sanomat](#) 2024.

⁴⁴⁶ Dewaegenaere 2018, 1.

⁴⁴⁷ [Kaleva](#) 2020.

laajamittaisimmista yhteiskunnallisista liikkeistä ja johti rotuerottelun kieltämiseen Yhdysvaltojen julkisessa liikenteessä.⁴⁴⁸ Toinen esimerkki yksittäisestä protestista, joka on muodostunut ikoniseksi, on valokuva yhdestä henkilöstä Tiananmenin aukiolla Kiinassa vuonna 1989. Kuvassa valkopaitainen, ostoskassia kantanut ja sittemmin tankkimieheksi nimetty henkilö seisoo panssaroitujen sotilasajoneuvojen edessä ja pysäyttää niiden etenemisen. Vaikka mielenosoitukseen osallistui paikan päällä tuhansia ihmisiä, juuri tämä yhden miehen vastarinta on jäänyt historiaan symboloimaan Kiinan valtion väkivaltaista suhtautumista mielenosoittajiin. Tapaus on edelleen sensuroitu ja kielletty puheenaihe Kiinassa, eikä valtio vieläkään tunnusta tapahtunutta.⁴⁴⁹ Kolmas, vielä varhaisempi esimerkki on Emily Davisonin protesti vuonna 1913, kun hän naisten äänioikeutta puolustaen juoksi laukkakilpailuissa Kuningas Yrjö V:n hevosen eteen ja kuoli myöhemmin vammoihinsa. Todennäköisesti hänen kuolemansa oli vahinko ja hänen tarkoituksenaan oli ollut kiinnittää hevosen kaulaan naisten äänioikeutta ajava nauha. Kuoleman seurauksena hänestä tuli kuitenkin suffragettien ensimmäinen marttyyri.⁴⁵⁰ Myös erilaiset nälkälakot, kuten esimerkiksi Mahatma Gandhin nälkälakot Britannian siirtomaavaltia vastaan, käyttivät itsensä uhraamista välineenä näkyvyyden saavuttamiseksi. Edellä mainituissa esimerkeissä mielenosoitus ei ole tapahtunut kyltein ja iskulausein, vaan ne perustuvat ruumiilliseen läsnäoloon vastarinnan muotona. Mieltään osoittava ihminen on asettanut oman ruumiinsa poikkiteloin hänelle osoitettua roolia vastaan.

Miten rakentuu hyvä ja iskevä mielenosoituskyltin teksti? Projektia tehdessäni havaitsin, että lyhyet ja ytimekkäät tekstit toimivat parhaiten: niiden viesti on helposti luettavissa ja omaksuttavissa ilman vaativampia tulkintaprosesseja. Omissa kylteissäni hyödynsin monia jo klassikoiksi muodostuneita iskulauseita, jotka saivat kuvausympäristöissä uusia tulkintakerroksia. Esimerkiksi 12.7. kuvatussa *There is no planet B* -protestissa seison rintaani asti ulottuvassa auringonkukkapellossa, vakava ilme kasvoillani, katse tiukasti kameraan suunnattuna. Auringonkukkien kellertävä runsaus ja iloisuus on ristiriidassa huolestuneen ilmeeni kanssa. Hyvä mielenosoitusteksti myös herättää tunteita, jättää muistijäljen ja vaikuttaa yleisöönsä. Yllättäen yhdeksi sarjan suosituimmista nousi 7.2. otettu kuva, jossa istuin kirjahyllyn edessä, katse suunnattuna kylttiin, jossa lukee *Art is important*. Kuvan suosio

⁴⁴⁸ [Barks, Rosa.](#)

⁴⁴⁹ [Amnesty 2022.](#)

⁴⁵⁰ [Davison, Emily.](#)

selittynee sen itsestään selvän viestin ohella seuraajieni taidemyönteisyydestä, olihan kyseessä taideprojekti. Toinen tykkäysten lukumäärän perustella vahva kuva on sairaalajaksoltani 2.10., jossa istun pyörätuolissa ja kuva minusta on sumuinen, mutta kyltissä erottuu selkeästi sana *Hope*. Tämä lyhyt ja ytimekäs viesti vetoaa tunteisiin nimenomaan kontekstinsa, sairaalaympäristön, vuoksi. Myös luovuus ja huumori vetoavat usein yleisöön ja voivat tehostaa viestiä mielenosoituksissa. Itse käytin huumoria usein joko teksteissä tai tavassani esittää mielenosoitus. Esimerkiksi 19.2. kuvassa kasvojani peittää pienistä, kirkkaista vaaleanpunaisista palloista koostuva naamio. Tiiviisti rajatussa kuvassa katson vakavana kameraan ja edessäni oleva kyltti julistaa *Stop taking yourself so seriously*. Teksti kommentoi kaipuutani huumoriin ja leikkisyyteen sekä itseironisesti oman projektini ryppyotsaisuutta. Hyvä mielenosoitusteksti on myös rytmikäs ja iskevä, lause jää mieleen ja sitä voi toistaa huudahduksena mielenosoituskulkueessa. Esimerkiksi 10.9. kuvassa seison keskellä maissipeltoa ja kasvit ovat kanssani samanmittaisia. Kyltissä lukee *Say no to GMO* ja huudettuna tämä rytmikäs iskulause on tuttu geneettisesti manipuloitua ruokaa kritisoivista mielenosoituksista. Voidaankin todeta, että tehokas iskulause on yksiselitteinen, ytimekäs ja visuaalisesti selkeä.

Hyvin usein kylttitekstin merkitys syntyy tai syvenee vasta suhteessa kuvausympäristöön tai toimintaani. 24.8. toteutetussa mielenosoituksessa seison liikennemerkkin vieressä, jossa on useita nuolia ristiin rastiin. Nuolten tarkoitus on ilmentää muuttuneita tieliikennejärjestelyjä, mutta ne ovat niin sekaisin, että kylttiä on lähes mahdoton tulkita. Seison liikennemerkkin vieressä ja kannattelen pääni päällä kylttiä, jossa lukee *Allow complexity*. Näin jälkikäteen ajattelen, että tästä taisi tulla ohjenuora myös mielenosoituksilleni. Ajoittain kylttitekstini olivat hyvin yksiselitteisiä ja jäljittelivät ajalle tyypillisimpiä mielenosoitusten iskulauseita, kuten *Save the planet*, *Black lives matter*, *Women's rights are human rights* ja *Refugees welcome*. Ajoittain taas kylttitekstit olivat moniselitteisempiä, humoristisia tai jopa poeettisia, kuten 27.8. julkaistu *Don't work on the grass*, jossa makaan tekonurmella silmät kiinni ja kyltti makaa vieressäni. Teksti viittaa tuttuun kieltolauseeseen *Don't walk on the grass*. 20.10. julkaistussa mielenosoituksessa *I need my own space* olen sukulaiseni olohuoneessa suuren harmaa-alkoraidallisen säilytyskassin sisällä ja käteni kohoaa kassista kylttiä pidellen.

Varsinkin niinä päivinä, kun uutisissa ei ollut mitään erityistä tai en ollut ehtinyt perehtyä päivän mielenosoituksen laadintaan tarpeeksi huolella, pyrin usein lähestymään aihetta huumorin avulla. Suunnittelin mielenosoitusta, kuten performanssitaiteilija miettisi uutta esitystä valmistellessaan: mikä esine tai elementti lähiympäristössäni kutsuu tekemään jotain? Miten voisin ruumiillisesti tehdä yhteistyötä jonkin tilassa olevan esineen tai asian kanssa? Mitä merkityksiä toiminto synnyttää? Voisiko kylttiteksti kommentoida kuvassa näkyvää toimintoa? Tai voisiko tutusta sanonnasta muuttaa sanan ja näin ollen vaihtaa sen merkitystä? Entä voisiko iskulause nostaa toiminnasta esiin uusia merkityksiä? Mielenosoitusvuoden tunnelmia kuvaa erityisesti 31.10. päivän protesti, jossa makaan ylävartalo keittiönpöydän päälle rojahtaneena. Pöydällä on päivän sanomalehti ja olen itse vielä yöpuvussa, aamukahvi käteni ulottuvilla. Kyltissä lukee isolla teksti *No more Trump*. Tuohon aikaan Trumpin sanomisista ja teoista uutisoitiin päivittäin sivukaupalla, aivan kuten nyt tämän tekstin kirjoittamisenkin hetkellä.

Projekti tarjosi minulle keinon tarkkailla ja leikitellä sillä, mitä ruumiin ja mielenosoituskyltin välisessä vuorovaikutuksessa tapahtuu. Koin kyltin eräänlaisena voimaesineenä, jonka kannatteleminen kohotti tilanteen performatiivisuutta ja loi hetkelle merkityksen. Erityisen keskeistä minulle esiintyjänä oli se, että kuvanottotilanteessa kyltti oli aina tyhjä, vailla iskulauseen luomia merkityksiä. Jos tilanteessa oli paikalla yleisöä, joko satunnaisia ohikulkijoita tai paikalla olevia ystäviä ja perheenjäseniä, he saattoivat projisoida kylttiin mitä tahansa merkityksiä. Mielenosoituksessani en vielä esittänyt väitettä, vaan asettauduin kyltin kanssa valitsemaani tai tilanteesta inspiroituneeseen asentoon. Iskulause lisättiin vasta myöhemmin kuvan julkaisemisen yhteydessä, jolloin mielenilmaus sai lopullisen merkityksensä. Useimmiten tulevan kylttitekstin aihe tai jopa tekstiluonnos oli minulle selvillä kuvanottohetkellä, mutta oli myös päiviä, jolloin päätin kylttitekstin vasta kuvanottohetken jälkeen. Joskus saatoin myös vaihtaa iskulausetta nähtyäni valmiin kuvan. Kuitenkin tyypillisintä oli, että päivän mielenosoituksen aihe oli tiedossa kuvanottohetkellä ja vaikutti kuvan asenteeseen – oli se sitten haastava, uhmakas, toteava tai arkinen.

Mielenosoitustilanteissa tyhjä kyltti ei niinkään esittänyt väitettä, vaan sen tarkoitus olikin herättää kysymyksiä – ja juuri tätä pohdin erityisesti valitessani mielenosoituksen esittämistapaa. Julkisessa

tilassa kuvatessani päädyin välillä pitämään kylttiä huomaamattomammin vartaloni edessä, kohottamatta sitä ilmaan, kun taas toisinaan nostin sen ylös tietoisesti näkyvyyttä korostaen. Reaktioni tilanteisiin vaihtelivat. Joskus minua nolotti, toisinaan taas nautin siitä, että protestini oli yhtä aikaa näkyvä ja absurdi teko. Mielenkiintoista oli, ettei julkisissa tiloissa tapahtunut kuvaaminen juuri herättänyt havaittavia reaktioita. Muutamaa kysyvää ilmettä, naurahdusta tai ohikulkijan esittämää kysymystä lukuun ottamatta tilanteet jäivät vaille suurempaa vastakaikua. Uskon, että jos olisin jatkanut performanssia kuvaustilanteen vaatimaa hetkeä pidempään, olisivat reaktiotkin voineet olla voimakkaampia. Kuvaajan läsnäolo, vaikka välineenä olikin vain älypuhelin, kehysti teon joksikin muuksi kuin yksittäiseksi mielenosoitukseksi. Se asettui osaksi tuttuja kadulla tapahtuvia asioita, kuten poseerauksia sosiaaliseen mediaan, joita olemme oppineet pitämään tavanomaisina.

One Year Demonstration -performanssin aikaan olin 38-vuotias naisidentiteetin omaava perheenäiti, vaimo, taiteilija, väitöstutkija, kuraattori ja syksystä 2017 lähtien myös kansainvälisen taiteilija- ja tutkijaresidenssin johtaja ja esihenkilö. Osa näistä rooleista sijoitti minut kodin piiriin ja teki minusta ulkomaailmalle näkymättömän, kun taas toiset olivat julkisesti näkyviä rooleja ja valtapositiioita. Näin jälkikäteen tarkasteltuna projekti toi esiin julkisen ja yksityisen elämän välisen rajan, joka on keskeinen kysymys monille sosiaalisessa mediassa aktiivisesti toimiville henkilöille. Kun vertaan teostani varhaisempien feministitaiteilijoiden töihin, esimerkiksi Mary Kellyn *Post-Partum Document* (1973–1979) -teokseen, huomaan, kuinka henkilökohtaisen ja paljastavan omaelämäkerrallisen taiteen vastaanotto on muuttunut. Kellyn teos käsitteli äitiyttä, äidin ja lapsen välistä suhdetta ja äitiyden vaikutuksia naisidentiteettiin tavalla, joka oli aikanaan radikaalia. Teoksen ensimmäinen julkinen esitys aiheutti kohun, sillä sen katsottiin olevan liian intiimi, paljastava ja ruumiillinen – olihan mukana esimerkiksi ulosteen tahrimia vauvanvaippoja.⁴⁵¹ Nykyisin sosiaalinen media on täynnä vastaavanlaista sisältöä, jossa äidit käsittelevät avoimesti tuntemuksiaan, suhdetta vauvaansa ja lapsensa kehityksen eri vaiheita. Martha Roslerin *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) puolestaan asetti protestin suoraan keskelle kodin piiriä. Teos on valokuvakollaasisarja, jossa Rosler yhdisteli uutiskuvia Vietnamin sodasta amerikkalaisten kotien mainosmaiseen estetiikkaan.

⁴⁵¹ Kelly, Mary. *Post-Partum Document*. Kuvataide. 1973–1979.

Hän loi olohuoneista sodan näyttämön ja yhdisti amerikkalaisen yksityisen vaurauden ja turvan tunteen sodan julmuuteen, jossa Yhdysvallat oli osallisena.⁴⁵² Teos toi esiin, kuinka koti ei ole irrallinen ympäröivästä todellisuudesta, vaan poliittinen tila, jossa julkinen ja yksityinen limittyvät toisiinsa. Globaali ja lokaali politiikka ulottuvat myös kodin piiriin, vaikuttaen arkielämään, arvoihin ja valintoihin. Feministinen taide ja ympäristöaktivismi tekevät näkyväksi, miten kulutusvalinnat, energiapolitiikka sekä tasa-arvoon ja yhdenvertaisuuteen liittyvät kysymykset – yhdessä ideologioiden ja arvokysymysten kanssa – tekevät kodista politiikan näyttämön, jossa yksilölliset teot ja päätökset heijastuvat laajempiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin.

Sosiaalinen media performanssin näyttämönä

Esitysteoreetikko ja feministi Peggy Phelanin mukaan performanssiesitys elää vain nykyhetkessä eikä sitä voi tallentaa, dokumentoida, säilyttää tai muutoin representoida. Mikäli esitys pyritään dokumentoimaan tai toistamaan, se muuttuu joksikin muuksi kuin performanssiksi. Phelan määrittelee performanssin katoavaksi taiteeksi, ainutkertaiseksi tapahtumaksi.⁴⁵³ Tätä näkemystä on kuitenkin myös haastettu, sillä performanssi ei ainoastaan katoa, vaan jättää jälkiä, muistoja ja vaikutuksia, jotka voivat olla olennainen osa sen elinkaarta ja merkityksen muodostumista.⁴⁵⁴ Mitä sitten tapahtuu, kun performanssi siirtyy fyysisestä tilasta – taiteilijan ja yleisön live-kohtaamisesta – sosiaalisen median näyttämölle? Miten teoksen luonne muuttuu, kun taiteilija ja yleisö eivät ole enää fyysisesti läsnä samassa tilassa, vaan hajautuvat eri puolille maailmaa, ja katsomistilanne voi tapahtua täysin eri aikaan kuin esityksen tekohetki? Onko kyse enää performanssista vai muuttuuko esitys dokumentaatioksi? Venyykö performanssin käsite kattamaan myös teokset, joissa esiintyjän ja yleisön samanaikainen läsnäolo ei ole välttämätöntä? *One Year Demonstrationin* kohdalla herää myös kysymys: onko performanssin kesto sen yksittäinen, päivittäin tapahtuva kuvanjulkaisuhetki, jolloin performanssi muodostaa sarjan vai onko kyseessä pitkäkestoinen teos, joka rakentuu vuoden mittaisena mielenosoitusrutiinina, performanssina, jolla on alku ja loppu?

⁴⁵² Rosler, Martha. *House Beautiful: Bringing the War Home*. Valokuva. 1967–1972.

⁴⁵³ Phelan 2015, 383.

⁴⁵⁴ Ks. esim. Schneider 2011 ja Taylor 2010, 259.

Sosiaalinen media – erityisesti Facebook, Instagram, TikTok ja Youtube – on muuttanut merkittävästi performanssin esittämisen tapoja ja saavutettavuutta. Sen myötä performanssitaiteen kenttä on laajentunut, tuoden esiin uusia esitysmuotoja ja antaen yhä useammille taiteilijoille mahdollisuuden tavoittaa yleisöjä eri puolilta maailmaa. Performanssia on nyt nähtävillä tallenteiden ja lyhyiden videoiden muodossa, mikä ei ainoastaan laajenna alalla toimivien ja yleisön ymmärrystä taidemuodosta, vaan tuo sen myös uusien katsojien ulottuville. Online-performanssit ja erityisesti sosiaalinen media haastavat taiteen ja ei-taiteen välisiä rajoja. Digitaalisissa ympäristöissä voi olla vaikea erottaa toisistaan taidetta, aktivismia, arkielämää ja viihdettä. Pohdin aiemmin luvussa *Performanssin kielioppi* arkisten toimintojen ja performanssin eroja ja totesin, että oma intentioni voi muuttaa arkiset teot performanssitaiteeksi. Sama pätee myös sosiaalisen median performansseihin: joku voi toteuttaa päivittäisiä mielenosoituksia TikTokissa aktivismina, kun taas joku toinen – kuten minä taiteilijana – voi määrittää toteuttamansa mielenosoitukset taiteeksi. Tämä kehystys ei kuitenkaan välttämättä avaudu katsojalle sosiaalisen median kuvavirrassa, vaan performanssit asettuvat samaan jatkumoon muiden itseilmaisun muotojen kanssa.

Instagram-profiilissaan norjalaistaiteilija Jan Hakon Erichsen (@janerichsen) esittelee itsensä visuaalisena taiteilijana ja ilmapallojen tuhoajana. Kirjoitushetkellä keväällä 2025 hänellä on yhteensä yli 830 000 seuraajaa ja 2100 julkaisua.⁴⁵⁵ Lyhyissä videoklipeissään Erichsen toteuttaa performansseja yhdessä paitsi ilmapallojen, mutta myös muiden arjen esineiden ja materiaalien kanssa. Tyypillisesti performanssit ovat rakenteeltaan yksinkertaisia toimintoja. Esimerkiksi eräässä videossaan hän on kiinnittänyt kuminauhan päänsä ympärille, venyttää sen kuvan ulkopuolelle ja päästää irti, jolloin kuminauha räpsähtää hänen kasvoilleen ja samalla asettaa kurkunpuolikkaan hänen nenänsä tilalle kuin lumiukolla. Toisessa videossa hän on teipannut päänsä ympärille roudarinteippiä ja kiinnittänyt teipin pään yläpuolelleen asetettuun kakkuvispilään. Kun vispilä käynnistyy, se repii teipin kivuliaan näköisesti irti hänen kasvoiltaan. Juuri arjen absurdus, tosi-TVstä tutut leikkimieliset materiaalikokeilut (mm. Jackass, Duudsonit), riskinotto, oivaltavuus ja performanssitaiteelle ominainen ilmeettömyys ovat tehneet Erichsenistä suosituksen sosiaalisessa

⁴⁵⁵ [Erichsen, Jan Hakon.](#)

mediassa. Se, tietävätkö kaikki seuraajat hänen tekevän taidetta, ei välttämättä ole edes olennaista. Usein ihmiset kommentoivatkin hänen performanssejaan humoristisin sutkautuksin tai tekoa ymmärtämättöminä, mikä osaltaan kuvastaa sosiaalisen median vastaanoton tapaa ja siellä tapahtuvaa taiteen rajojen uudelleenmäärittämistä.

Oma varhainen virtuaaliperformanssikokemukseni oli vuonna 2000, kun teimme yhdessä opiskelukavereideni kanssa performansseja *Mobiles Disco*⁴⁵⁶ -nimisellä verkkosivustolla. Sivustolla käyttäjä saattoi luoda itselleen avatarin ja liittyä virtuaaliseen discoon tanssimaan ja keskustelemaan muiden kanssa. Kokoonnuimme koulumme tietokoneluokkaan ja ohjasimme avatariamme yhteisiin liikekoreografioihin discolattialla. Koska olimme fyysisesti samassa tilassa, pystyimme antamaan toisillemme sanallisia ohjeita, mikä mahdollisti synkronoidun liikkeen muiden *Mobiles Disco* -käyttäjien sitä aavistamatta. Tämä virtuaalinen *flash mob*⁴⁵⁷ toi esiin uudenlaisten performanssien mahdollisuuden digitaalisessa ympäristössä. Performanssitaiteelle, joka on aikanaan ollut avantgardistinen ja rajoja rikkova taidemuoto, on luontevaa etsiä uusia digitaalisille alustoille, haastaa perinteisiä esittämistapoja, etsiä uusia ilmaisumuotoja sekä laajentaa taiteen määritelmää.

Performanssitaiteelle ja sosiaaliselle medialle ominainen performatiivinen itseilmaisu tekee sosiaalisesta mediasta luontevan alustan performanssitaiteelle, ei vain esityksen paikkana, vaan myös sen muovaajana. Digitaalisen esittämisen myötä ruumiillisuus performanssitaiteessa muuttaa muotoaan: läsnä oleva fyysinen ruumis muuntuu ruudulla näkyväksi pikseliruumiiksi, joka ylittää aikaan ja paikkaan sidotut rajoitteet. Sosiaalisen median avulla performanssin ruumis muuttuu kollektiiviseksi digiruumiiksi, jota yleisö eri puolilta maailmaa voi kommentoida, jakaa sekä liittyä siihen omilla performatiivisilla eleillään, jolloin alkuperäinen teos laajenee ja elää uutta elämäänsä eri konteksteissa. Erityisesti TikTokissa tämä näkyy selkeästi, kun alusta mahdollistaa performanssin uudelleen-esittämisen, remiksauksen ja uudenlaiset tulkinnat. Teoksen jatkoelämä ei ole enää taiteilijan hallinnassa, vaan se muuntuu ja leviää sosiaalisen median käyttäjien toimesta.

⁴⁵⁶ *Mobiles Disco* oli vuonna 1999 kehitetty myöhemmin suosituksi nousseen Habbo Hotelin edeltäjä.

⁴⁵⁷ Flash mob on julkisessa tilassa toteutettava joukkotempaus – performanssi, tanssi, laulu, pysähtyminen – joka näyttää alkavan ja päättyvän spontaanisti, mutta on ennalta sovittu kokoontuminen. Ensimmäinen flash mob järjestettiin 2003 New Yorkissa. [Flash mob](https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob). https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob

One Year Demonstration -teoksen käynnistyessä minulla oli vain hatara mielikuva sen mahdollisesta yleisöstä. Liveperformanssin kohdalla voin jossain määrin ennakoida yleisöäni, sillä voin miettiä, millaisia ihmisiä kyseisessä tapahtuma-, esitys- tai näyttelytilassa yleensä käy tai jos teos on paikkasidonnainen, voin mielessäni kuvitella joukon paikallisia ohikulkijoita tai paikalle saapuvia katsojia. Sosiaalinen media on esiintymisalustana kuitenkin erilainen, sillä algoritmit vaikuttavat julkaisun näkyvyyteen ja tuovat yleisöjen tavoittamiseen ennakoimattomuutta. En voi tietää tarkasti, kenelle julkaisuni todella näkyvät, vaikka kaverilistani perusteella voisin tehdä arvauksia. Omassa tapauksessani kontaktiverkostoni, yhteensä 3000 henkilöä, sisälsi myös paljon sosiaalisen median käyttäjiä, jotka vierailivat alustalla vain satunnaisesti. Samaan aikaan, kun saatoin tietää yleisöni jopa nimeltä, en voinut tietää, kuka heistä oikeastaan katsoi teosta. Osa yleisöstä merkitsi läsnäoloaan tykkäyksillä, kun taas osa katsoi jättämättä jälkeä itsestään. Instagram-tilini oli myös julkinen kaikille Instagramin käyttäjille, joten sitä saattoi katsella, vaikka ei minua seuraisikaan. Näin varmasti tapahtuikin sellaisissa tilanteissa, kun mielenosoitusta jaettiin, siitä kirjoitettiin tai kun olin itse puhumassa projektista erinäisissä tilaisuuksissa.

Teoksen edetessä ja kuukausien kuluessa aloin hahmottaa sen yleisöä tykkäysten ja reaktioiden perusteella. Osa Instagram-seuraajistani tai Facebook-kavereistani tykkäsi lähes jokaisesta julkaisustani, ja heistä muodostui minulle eräänlainen pysyvä yleisö. He olivat niitä, joiden edessä mielsin esiintyäni päivittäin. Mielenosoituksen teema vaikutti siihen, ketkä seuraajista aktivoituivat. Huomasin, että osa heistä reagoi vain tiettyihin julkaisuihin. Tämä viittasi kriittisempään katsomiseen, sillä he eivät olleet automaattitykkääjiä, vaan valikoivia osallistujia, jotka ilmaisivat läsnäolonsa vain silloin, kun protestit puhuttelivat. Lisäksi oli joukko ihmisiä, jotka eivät ehkä koskaan reagoineet julkaisuihini, mutta joiden uutisvirrassa performanssini ilmestyi päivittäin. Heidän olemassaolonsa jäi minulle näkymättömäksi, mutta tiesin heidän olevan teoksen hiljaista yleisöä.

Elävän yleisön edessä esitettävässä performanssissa aistin herkästi yleisön reaktiot, keskittymisen muutokset, innostuksen, tylsistymisen ja tilanteeseen heittäytymisen. Voin säätää esitykseni intensiteettiä, rytmiä ja yleisökontaktia tilanteen mukaan. Joskus muutan suunnitelmaani lennosta,

jos huomaa, ettei alkuperäinen lähestymistapani toimi juuri tässä kontekstissa ja tämän yleisön kanssa. Sosiaalisen median performanssissa palaute sen sijaan tulee viiveellä. Osa julkaisuista alkaa heti kerätä reaktioita – tykkäyksiä ja kommentteja – ja taas toiset etenevät verkkaisesti. Huomasin nopeasti koukuttuvani näiden reaktioiden seuraamiseen. Jos vastakaiku jäi vähäiseksi, palasin katsomaan kuvaa ja mietin, mikä meni pieleen: oliko mielenosoituksen viesti liian epäselvä, liian itsestään selvä, tylsä tai mitäänsanomaton? Aloin kiinnittää huomiota siihen, millaiset julkaisut herättivät eniten reaktioita. Sosiaalinen media on rakennettu palautemekanisminsa ympärille. Tykkäykset ja kommentit nostattavat dopamiinitasoa ja saavat haluamaan lisää. Puhelin on otettava käteen, avattava sovellukset ja tarkistettava, että kuka reagoi ja miten. Oliko joku kommentoinut? Oliko kommentti myönteinen vai kriittinen? Kun havaitsin tämän toimintamallin itsessäni, päätin tietoisesti lopettaa tykkäysten seuraamisen. En halunnut yleisön reaktioiden ohjaavan mielenosoitusten sisältöjä. Annoin itselleni luvan olla myös itsestään selvä, tylsä tai kryptinen – riippumatta siitä, millaisia reaktioita se herättäisi. Annoin luvan, mutta huomasin yhä harmistuvani, jos jokin julkaisu ei osunut yleisömaaliin.

Erityisesti Facebookissa osa katsojista osallistui aktiivisesti kommentoimalla. Teoksen jo päätyttyä keskustelin muutaman heidän kanssaan ja kävi ilmi, että he olivat kokeneet seuranneensa pitkäkestoista performanssia, jossa heillä yleisönä oli myös aktiivinen rooli ja mahdollisuus ilmaista mielipiteensä päivittäisistä mielenilmauksista. Erityisesti yksi kohtaaminen sosiaalisen median seuraajan kanssa on jäänyt mieleeni. En ollut tavannut tätä henkilöä aiemmin, mutta olimme Facebookissa ystäviä, sillä tiesimme toisemme performanssikollegoina. Vuosi teoksen päättymisen jälkeen kohtasimme festivaaleilla Saksassa, ja hän tuli puhumaan minulle kuin vanhalle tuttavalleen. Aluksi en osannut yhdistää häntä teoksen kommenttikentässä aktiivisesti osallistuneeseen katsojaan. Hän kuitenkin kertoi seuranneensa teosta koko sen vuoden ajan ja kaivanneensa sen päätyttyä päivittäisiä mielenosoituksia. Minulle hän oli vain nimi ja profiilikuva kommenttikentässä, tuttu siinä rajatussa merkityksessä, mutta kasvokkain tuntematon. Hänelle minä taas olin tuttu hahmo, taiteilija, jonka hän koki tuntevansa päivittäisten mielenosoitusten kautta. Tämä kohtaaminen teki näkyväksi sen, kuinka sosiaalinen media rakentaa taiteilijan ja yleisön suhdetta ja kuinka eri tavoilla koemme toistemme läsnäolon.

Alla muutamia poimintoja Facebookin yleisökommenteista performanssin viimeiseen julkaisuun 25.5., jossa poltin *How?* -tekstillä merkityn mielenosoituskytlin. Performanssin luonteen takia kommentit olivat pelkästään positiivisia, ikään kuin esityksen aplodien korvikkeita. Mikäli olisin avannut palautekeskustelun teoksesta sen jo päätyttyä, esimerkiksi seuraavana päivänä, olisin varmasti saanut monipuolisempia ja kriittisempiä kommentteja.

"You did it, onnea! Koko vuoden ajan ollut joka päivä jotain fiksua sisältöä Facessa, kiitos siitä"

"BRAVA; it's been amazing to watch over the past year."

"Kiitos tästä projektista Leena, monesta olen pitänyt ja useista saanut ajattelemisen aihetta."

"Hieno proggis ja jaksoit loppuun asti!"

"Jesss Leena! Kiitos, tätä tulee ikävä"

"Mahtava urakka! Kiitos upeista ajatuksista."

"Whao congrats Leena, inspiring project."

"Congratulations !!! I'll miss these posts."

"One more year!"

"Amazing Lena, following your #oneyear demonstration was truly a pleasure. Well done girl!"

"Kiitos tästä, seurasin kaikessa hiljaisuudessa ja vakuutuin."

"Ihan parhaita joka päivä, koko vuoden ajan! Kiitos Leena!"

"Kiitos, tämä oli upea, ikimuistoinen, ja aidosti pitkäkestoinen, vaikuttava, kunnioitettava teos. Nyt nauti ja annan aivojen levätä."

Kun teos päättyi, päätin samalla lopettaa julkaisemisen @leenakelaa Instagram-tililläni ja omistaa sen jatkossa yksinomaan teoksen arkistoksi. Silti jäin pohtimaan, oliko tili kuvineen sellaisenaan itsenäinen teos. Minun oli vaikea muodostaa asiasta selkeää kantaa. Toisaalta ajattelin, että aikaan ja paikkaan sidottu performanssi oli päättynyt ja julkaisut olivat sen jälkiä, artefakteja, jotka dokumentoivat jo tapahtunutta. Toisaalta taas tuntui siltä, että vasta nyt teos oli kokonainen ja valmis. Se koostui kaikista 365 valokuvasta, niiden saamista reaktioista ja yleisökommenteista. Teos tarvitsi edelleen sosiaalisen median alustan ollakseen olemassa, sillä se oli rakennettu sen toimintalogiikan varaan.

Vaikka julkaisin kuvat sekä Instagramissa että Facebookissa, pidin Instagramia teoksen ensisijaisena paikkana. Instagramin estetiikka – kuvan neliömuoto, mahdolliset kuvafiltterit ja kommentointimahdollisuus – muovasi teosta olennaisesti. Lisäksi julkaisuprosessi itsessään asetti alustoille hierarkian, sillä julkaisin kuvat aina ensin Instagramissa ja vasta sitten jaoin ne Facebookiin. Facebookista tuli näin toissijainen kanava, eräänlainen kaiutin, joka vain toisti Instagramissa jo tapahtuneen. Toisaalta Facebookissa yleisö oli aktiivisempaa niin reagoinnissa kuin kommentoinnissa – osaltaan luultavasti puolet suuremman seuraajamäärän takia–, mutta tästä huolimatta Instagramista muodostui teoksen varsinainen koti.

Kun nyt mietin alussa esittämiäni kysymyksiä teoksen olemuksesta, havaitsen, että teos sijoittuu performanssin ja dokumentaation välimaastoon. Performanssina sillä oli live-esityksen olemus, vaikka kuvaustilanteissa mielenosoitukset tyhjän kyltin kanssa eivät välttämättä avautuneet katsojilleen performansseina. Usein ne myös tapahtuivat yksityisesti, ilman varsinaista yleisöä. Koin, että intentioni ja sitoutumiseni teoksen toteuttamiseen vuoden ajan teki siitä performanssin minulle itselleni. Satunnaiset ohikulkijat, jotka näkivät minut tyhjän kyltin kanssa eivät kuitenkaan voineet asettaa tapahtumaa taidekontekstiin eivätkä myöskään tunnistaa sitä performanssiksi. Lyhyissä hetkissä taiteellinen intentioni ei välittynyt heille, vaan luultavasti teko oli heille jokin arjen performatiivinen ele. Ehkä joku heistä ajatteli minun valmistautuvan mielenosoitukseen, mutta en vain vielä ollut kirjoittanut iskulausettani kylttiin. Kuvaamistilanne oli siis olennainen osa teosprosessia, mutta ei performanssi sellaisenaan kenellekään muulle kuin minulle. Performanssini muuttui dokumentaatioksi siinä hetkessä, kun kuva mielenosoituksesta otettiin. Kuvan julkaisun myötä dokumentaatio aktivoitui uudelleen ja siitä tuli jälleen performanssi, joka tällä kertaa asettui taidekontekstiinsa – teoksen julkaisualustalle Instagram-tililläni – ja saattoi tulla havaituksi taiteena osana mielenosoituskuvien jatkumoa. Katsojien reaktiot kuvaan hiipuivat tyyppillisesti vuorokauden kuluessa, kun kuva katosi sosiaalisen median virtaan, mutta silloin julkaisin taas uuden kuvan ja teos jatkui aktiivisena.

Ajattelenkin, että teosprosessi oli käynnissä ollessaan yhtä aikaa performanssi ja dokumentaatio. Teoksen ambivalentti luonne samanaikaisesti performanssina ja dokumentaationa johtuu pitkälti

teoksen esityspaikasta, sosiaalisesta mediasta, ja sen toimintatavoista. Kun julkaisin viimeisen kuvan ja sarja tuli valmiiksi, se näyttäytyy valokuvapohjaisena performanssiteoksena – yleisön kommentteilla ja reaktioilla rikastettuna. Miellänkin sosiaalisessa mediassa julkaistujen valokuvien sarjan itsenäiseksi teokseksi sen sijaan, että pitäisin kuvia dokumentaationa päivittäin livenä tapahtuneesta performanssista. Jos kyse olisi pelkästä dokumentaatiosta, sen tehtävänä olisi todistaa ja tallentaa tapahtunut performanssi. Mutta liveperformanssina teos ei olisi kokonainen, vaan se koostuisi yksittäisistä, tyhjän kyltin kanssa tapahtuneista ja usein myös yksityisistä valokuvaustilanteista. Sellaisenaan nämä hetkelliset performanssit eivät muodostaisi vielä itsenäistä teosta, sillä kokonaisuutena ne eivät avautuisi yleisölle, vaan vaatisivat dokumentaation tullakseen esiin. Julkaisujen sarjana teos muodostui kestolliseksi poliittiseksi sosiaalisen median performanssiksi, jonka esityspaikka oli Instagram ja joka valmistui sillä hetkellä, kun julkaisin viimeisen kuvan numero 365. Paras tapa ymmärtää teosta on nähdä se arkistona ja itseni sen arkistinhoitajana, jonka tehtävä on varmistaa, että teos säilyy tehdyssä muodossaan niin kauan kuin Instagram julkaisualustana on olemassa. Teoksen kesto oli kokonainen vuosi, ei se tunti päivässä, jonka käytin mielenosoituksen suunnitteluun, kuvaamiseen ja julkaisemiseen, eikä myöskään sen katsojan kuvavirrassa käyttämä lyhyt hetki. Kuten Tehching Hsiehin vuoden mittaisissa performansseissa, pitkäkestoisen performanssin ja dokumentaation suhde voi jäsentyä useilla eri tavoilla. Teos ei välttämättä ole esillä tai yleisön nähtävissä sen ollessa käynnissä, vaan se voi tulla julki katsojille vasta dokumentaation kautta. Sarjallisuudella on usein keskeinen rooli tällaisten teosten dokumentaatiossa. Hsiehin tapauksessa sarjallisuus ilmeni paitsi peräkkäisinä vuoden mittaisina performansseina myös kunkin teoksen scoresta, joka määritteli hänen käyttäytymistään, kuten esimerkiksi kellokortin leimaaminen tunnin välein ja valokuvan ottaminen⁴⁵⁸. Omassa työskentelyssäni yhden mielenosoituskuvaan ottaminen päivässä määritteli käyttäytymistäni – ei koko päivän ajalta, mutta sitoutumisen ja toiston muodossa – ja teki teoksesta vuoden mittaisen pitkäkestoisen performanssin.

Esitystutkija ja kulttuuriteoreetikko Philip Auslander jakaa performanssitallenteen kahteen kategoriaan: dokumentaariseen ja teatraaliseen. Dokumentaarinen tallenne toimii todisteena siitä, että esitys todella tapahtui ja sen avulla voidaan pyrkiä rekonstruoimaan alkuperäinen tapahtuma.

⁴⁵⁸ Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1980–1981*. Performanssi. 1980–1981.

Erityisesti valokuva tallennusmuotona luo helposti illuusion autenttisuudesta, ikään kuin se olisi todellisuuden suora jäljennös tai sen korvike. Teatraalisessa kategoriassa taas on kyse performansseista, jotka on toteutettu ainoastaan kameraa varten. Ne eivät ole elävälle yleisölle esitettyjä tapahtumia, vaan niiden ensisijainen yleisö on valokuvan tai videon katsoja.⁴⁵⁹ Näissä tapauksissa dokumentaatio ei ole täydentävä elementti, vaan ainoa muoto, jossa teos on olemassa. *One Year Demonstration* -teos asettuu näiden kahden kategorian väliin. Toisaalta se sisältää performansseja myös julkisessa tilassa, joissa kuvanottohetkellä paikalla on saattanut olla satunnaista yleisöä, jotka eivät edes tiedäneet todistavansa performanssia. Toisaalta teos on tehty kameralle ja sosiaalisen median yleisölle, joka kohtaa julkaistun kuvan. Perinteisessä performanssikäsityksessä dokumentaarinen ja teatraalinen poissulkevat toisensa: jos teoksella ei ole elävää yleisöä, se ei ole aito performanssi, vaan esimerkiksi valokuvataidetta. Tässä ajattelussa performanssilla tulisi olla autonominen olemassaolo ennen dokumentaatiota, jotta sitä voitaisiin pitää performanssina. Kuitenkin molemmissa kategorioissa performanssi esitetään kameralle. Kamera on paitsi läsnä, usein myös keskeinen osa teosta ja joskus jopa ohjaava katse, jolle esitys rakentuu. Performanssitaide on tallenteistaan riippuvainen, sillä ilman niitä ne katoaisivat, eivätkä voisi lunastaa paikkaansa taiteen kentällä ja historiassa.⁴⁶⁰ Auslander kirjoittaa: ”Lopulta ainoa ero dokumentaarisen ja teatraalisen esitysdokumentation välillä on ideologinen: oletus siitä, että ensin mainitussa esitys on ensisijaisesti suunnattu läsnä olevalle yleisölle, ja dokumentointi toimii toissijaisena, täydentävänä tallenteena tapahtumasta, jolla on oma, siitä erillinen eheytyensä.”⁴⁶¹ Auslander soveltaa kieliteoreetikko J.L. Austinin performatiivin käsitettä, jossa esimerkiksi vihkitilanteessa lausuttu ”tahdon” ei ainoastaan ilmaise tahtoa, vaan samalla *tekee* – se suorittaa teon. Samoin performanssin kohdalla juuri tapahtuman dokumentointi performanssina määrittää sen siksi.⁴⁶²

One Year Demonstration -teos toimii sekä maailmanpoliittisten tapahtumien ja keskustelujen ajankuvana vuosilta 2017–2018 että omaelämäkerrallisena teoksena, jossa dokumentoin myös omaa suhdettani maailmaan ja sen tapahtumiin. Nyt-hetki oli vahvasti läsnä teoksessa, sillä se käsitteli

⁴⁵⁹ Auslander 2012, 47–48.

⁴⁶⁰ Ibid., 49–51.

⁴⁶¹ Ibid., 51.

⁴⁶² Ibid., 53.

päivittäin vaihtuvia aiheita ja ammensi ajankohtaisista keskusteluista ja uutisista. Tässä mielessä se muistutti hyvin tyypillistä sosiaalisen median profiilia, joka päivittyy reaaliajassa ja reagoi ympäröivään maailmaan. Viime vuosina myös sosiaalinen media on politisoitunut. Vaikuttajat, jotka aiemmin keskittyivät kulutusvalintojensa esittelemiseen – vaatteisiin, kotiin, perheeseen, harrastuksiin – ottavat nyt kantaa poliittisiin kysymyksiin, ainakin jakamalla toisten tekemiä kannanottoja ja liittymällä näin käynnissä oleviin keskusteluihin. Pelkkä kaupallisiin sisältöihin keskittyminen ei enää riitä, vaan vaikuttajat pyrkivät rakentamaan kokonaisvaltaisempia tarinoita itsestään ja tuomaan esiin myös yhteiskunnallisia näkemyksiään. Sosiaalisen median nopearytmisyys ja ajan politisoituminen on kuitenkin synnyttänyt ”hyvesignaloinnin” ilmiön, jossa painottuu nopea reagointi ja oman position osoittaminen hyvän puolella pahaa vastaan. Vaikuttaja saattaa esimerkiksi julkaista huolestuneita postauksia ilmastokriisistä ja kannustaa ilmastonmuutoksen torjumiseen, mutta samalla mainostaa pikamuotia ja esitellä ylikulutuksen värittämää elämäntyyliään. Hyvesignointi tarkoittaa usein sitä, että reaktio on näkyvä, mutta ei ulotu sosiaalisen median ulkopuolelle, jolloin se näyttäytyy pikemminkin oman imagon kiillotuksena kuin konkreettisina tekoina. Sosiaalisessa mediassa tilanteet vaihtuvat nopeasti, jolloin myös reagoinnin on oltava nopeaa. Asioiden syvempi tutkiminen ja pohtiminen on haasteellista sosiaalisen median kiihkeässä rytmissä. Kohut leimahtavat ja laantuvat nopeasti, ja jos haluaa pysyä ajan hengessä, on reagoitava nopeasti. Kun *One Year Demonstration* -teos päättyi, ymmärsin, että tämä rytmi ei sovi minulle. Olenkin sen jälkeen pysytellyt erinäisiä ajanjaksoja pois sosiaalisesta mediasta, pisimmillään jopa kaksi vuotta, ja huomaan, että vastaavan teoksen tekeminen sosiaalisessa mediassa olisi minulle entistä haastavampaa.

Teoksen jälkielämä – näyttely ja live-performanssit Wäinö Aaltosen Museossa

Kun sain kutsun osallistua *One Year Demonstration* –teoksellani *Milloin on nyt?* – nykytaidenäyttelyyn Wäinö Aaltosen museossa, koin sen sopivaksi ratkaisuksi pohdinnoilleni teoksen jatkoelämästä ja myös sen esitarkastamisesta. Suunnitellessamme teoksen esitysmuotoa kävimme näyttelyn kuraattori Terhi Tuomen kanssa useita keskusteluja, joissa pohdimme erityisesti, miten säilyttää teoksen kevyt ja hetkellinen luonne. Koska teoskokonaisuus oli alun perin toteutettu sosiaalisen median kuvavirtaan, emme halunneet muuttaa sen olemusta esimerkiksi valitsemalla vain osan kuvista esille tai tekemällä

niistä esimerkiksi valokuvaprinttejä. Halusimme säilyttää teoksen digitaalisesti selattavassa muodossa, joten päätimme esittää kaikki 365 valokuvaa tableteilla, joita yleisö pystyi selaamaan omassa tahdissaan. Pidimme tärkeänä myös sitä, että kuvat näyttävät teoksen tapahtumapaikan – Instagram-kehysten – tykkäyksineen ja kommentteineen, jotka ovat kiinteä osa teoksen kontekstia ja narratiivia.

Kuvien esittämisen lisäksi päätimme laajentaa teosta yleisöä osallistavaksi installaatioksi. Installaatio koostui neliönmuotoisesta, harmaanmustasta lavasta, jonka keskellä seisoj tyhjä mielenosoituskyltti, jonka saattoi nostaa käteensä ja osoittaa sen kanssa mieltään. Lavalle johtaville portailla asetimme tyhjiä ruskeita papereita ja mustia tusseja, joiden avulla yleisö pystyi halutessaan toteuttamaan oman mielenosoituksensa. He saattoivat kirjoittaa mielenilmauksensa paperille ja kiinnittää sen kylttiin klipseillä. Tämän jälkeen he saattoivat astua lavalle ja ottaa itsestään valokuvan kyltin kanssa tai jättää kyltin esiintymään itsekseen, kunnes seuraava osallistuja korvaisi iskulauseen omallaan. Installaatio sijoitettiin pitkällisten pohdintojen jälkeen museon aulatalaan. Paikan valinnalla halusimme mahdollistaa, että myös muut museovierailijat, eivät vain näyttely-yleisö, voisivat osallistua teokseen. Museon aulassa sijaitsi myös osa museon kahvilasta, jossa liikkui päivittäin paljon ihmisiä. Näin mielenosoituksille muodostui näyttely-yleisön ohella toinen, satunnainen yleisö. Lavan yhteyteen sijoitimme myös tabletit, joilla kävijät saattoivat selailla mielenosoituskuvia digitaalisessa muodossa. Näyttelyn ajan museo postasi *One Year Demonstration* -teoksen alkuperäisiä kuvia omalla Instagram-tilillään, mikä aktivoi teoksen uudelleen myös sosiaalisessa mediassa.

Punnitsin sijoituspaikan luonnetta monelta kantilta ja lopulta päädyimme kuraattorin kanssa yhteisymmärrykseen aulatilán tarjoamista eduista. Jokin ei kuitenkaan toiminut odotetulla tavalla. Huomasin jo avajaisten aikana, että vaikka installaatio oli sijoitettu suoraan museon sisääntuloaulan keskelle, osa yleisöistä ei lainkaan huomannut sitä, vaan käveli suoraan sen ohi. Tilanteeseen vaikutti varmasti yleisön suuri määrä, mutta myös se, että sijoituspaikkana se oli epätyypillinen – kävijät eivät osanneet odottaa teosta juuri siihen tilaan. Silti tuntui, että kyse oli jostain muustakin. Yritimme ratkaista ongelmaa tekemällä teoksen nimi- ja ohjekyltityksestä näkyvämmän, mutta siitä huolimatta en ollut täysin tyytyväinen teoksen esitysmuotoon. Sijoituspaikasta johtuen jokin keskeinen osallistumista tukeva elementti jäi kuitenkin puuttumaan, eikä teos onnistunut aktivoimaan yleisöä

toivomallani tavalla, vaikka se tavoittikin tuhansia katsojia, joista useampi sata myös kirjoitti oman mielenilmauksensa.⁴⁶³ Näyttelyn yhteydessä museossa vieraili myös muutamia peruskoulujen kahdeksaluokkaisten Taidetestaajat-ryhmiä, jotka olivat osallistuneet teokseen kirjoittamalla omia mielenilmauksiaan.

Päätin myös ehdottaa museolle pitkäkestoisen live-performanssin toteuttamista näyttelyn viimeisenä viikonloppuna tammikuussa, ja he innostuivat ideasta. Näin sain mahdollisuuden palata mielenosoittamisen ruumiilliseen kokemukseen ja samalla esitarkastuttaa teoksen yhdessä live-esityksen kanssa. Minulle oli tärkeää, että live-performanssissa poliittinen kantaaottavuus yhdistyi ruumiillisuuteen, mielenosoittamisen fyysiseen läsnäoloon. Viime vuosina olen toteuttanut *Ten-teossarjaa*, jossa teen pitkäkestoisia performansseja yhdessä vapaaehtoisten esiintyjien kanssa, työskennellen kerrallaan yhden sovitun materiaalin kanssa. Olemme tehneet performanssiteokset voin (neljä esiintyjää, Santiago, Chile 2016), viherkasvien (neljä esiintyjää, Kukkakauppa Pasadena, Turku 2017) sekä lattiamattojen kanssa (seitsemän esiintyjää, Koneen Säätiön Lauttasaaren kartano, Helsinki 2018). Teossarjan ideana on tutkia ruumiillisuuden ja materiaalisuuden suhdetta syventymällä yhteen materiaaliin kerrallaan ja etsimällä erilaisia ruumiillisia ilmaisutapoja sen kanssa. Teossarja tarkastelee, miten kukin esiintyjää käyttää ja käsittelee valittua materiaalia omalla tyyllillään ja miten ruumis muokkaa materiaalia ja miten se puolestaan vaikuttaa ruumiiseen. *One Year Demonstration* –teoksessa esitin samanlaisia kysymyksiä, mutta materiaalina toimi mielenosoituskyltti ja sen suhde esittäjäänsä ruumiiseen. WAMin pitkäkestoisessa performanssissa (5 tuntia päivässä kahden päivän ajan) toistin Instagramin kuvasarjassa nähtyjä asentoja, joissa ruumis ja kyltti muodostivat erilaisia yhdistelmiä. Lisäksi kutsuin yleisön pohtimaan omia mielenosoitusaiheitaan – he saattoivat joko itse astua lavalle kyltin kanssa tai antaa kyltin minun esitettäväkseni heidän puolestaan.

Performanssissa esitin mielenilmauksia, joita näyttely-yleisö oli kirjoittanut kolmen kuukauden aikana. Valitessani kylttitekstejä esitettäväksi, sovelsin karsivaa menetelmää: jätin pois ne kyltit, joita en täysin ymmärtänyt, jotka eivät herättäneet kiinnostustani, joiden kanssa en voinut olla samaa mieltä

⁴⁶³ Milloin on nyt? -näyttelyn yleisömäärä oli yli 16 000 katsojaa. [Turun Sanomat](#) 2020.

tai joiden aiheet olivat jo toistuneet hyvin samankaltaisina aiemmin esittämissäni kylteissä (esimerkiksi *Save the Planet* -tyyppiset tekstit). Esitysviikonloppuna performanssia aloittaessani en ollut vielä varma, millä tavoin valintaprosessi lopulta muotoutuisi enkä myöskään siitä, millä logiikalla valitsisin kuhunkin kylttiin sopivan asennon. Performanssin aikana huomasin, että intuitio ja improvisaatio toimivat parhaiten vuorovaikutteisessa tilanteessa. Koska ympärilläni oli lähes koko ajan yleisöä, koin tärkeäksi kuunnella tilannetta herkästi ja olla valmiina reagoimaan yleisöltä tuleviin hienovaraisiinkin eleisiin ja aloitteisiin. Esitin yleisön kirjoittamia mielenilmauksia ja samalla pyrin luomaan läsnä olevan ilmapiirin, jossa saatoin myös rohkaista uusia osallistujia kirjoittamaan omia mielenilmauksiaan. Halusin rakentaa vuorovaikutteisen tilanteen, jossa saatoin keskustella yleisön kanssa esimerkiksi siitä, miten esittämäni mielenilmaukset ovat syntyneet tai avata *One Year Demonstration* -teoksen sisältöä ja sen kuvia lavan viereisellä tabletilla. Olin myös valmis vastaamaan yleisöstä nouseviin kysymyksiin tai kommentteihin esitystilanteen niin salliessa.

Jo ensimmäisen esitystunnin aikana huomasin, että jos asento, jossa pidän kylttiä, on liian dynaaminen, hartiat väsyvät nopeasti. Kokeilin heti alussa erilaisia asentoja: seisoin jalat vierekkäin tai pienessä haara-asennossa, ja toisinaan varioin asentoa siirtämällä jompaakumpaa jalkaa hieman toisen edelle. Välillä siirsin painopisteen etummaiselle jalalle, jolloin asento sai pysäytetyn, eteenpäin suuntautuneen vaikutelman. Kylttiä kannattelin useimmiten toisella puolella ruumistani. Oikealla puolella pidellessäni oikea käteni piti kiinni kepin ylemmästä kohdasta ja vasen alemmasta, ja vasemmalla puolella päinvastoin. Muutaman kokeilun jälkeen huomasin, että nojatessani alemmalla kädellä kevyesti lonkkaani hartiat rentoutuivat ja pystyin pysymään asennossa pidempään. Jokaisen tunnin aikana otin pari dynaamisempaa asentoa, joissa kyltti oli joko korkealla pääni yläpuolella tai selvästi edessäni ja koko vartaloni oli jännittyneenä. Näiden jälkeen siirryin tietoisesti rennompaan asentoon, jossa pystyin palautumaan ja näin jaksamaan vielä tulevat tunnit.

Asentojen varioiminen yhdessä vaihtuvien kylttitekstien kanssa toi teokseen rytmiä ja mielenkiintoa, ja sai pitkäkestoisen performanssin tuntumaan kevyemmältä. Olin päättänyt, että jokaisen kyltin kohdalla pyrin parhaani mukaan keskittymään siinä esitettyyn viestiin – pysähtymään lauseen tai sanoman äärelle ja pohtimaan se merkityksiä. Tämä antoi minulle mahdollisuuden syventyä yleisön

kirjoittamiin mielenilmauksiin ja tunnustella niiden vaikutusta omassa ruumiissani samalla, kun pitelin kylttiä. Useimmiten toistin hiljaa mielessäni kyltin sanoja, sillä ne eivät näkyneet minulle kyltin ollessa kädessäni. Sanoja kerratessani pohdin, mitä viesti oikein tarkoitti. Mitä tämä kyltti sanoo? Joskus tämä syvensi kokemustani kyltin ja ruumiini yhteistoiminnasta, mutta toisinaan yleisön liikehdintä ja vuorovaikutus veivät huomioni pois tästä keskittymisestä. Kummankin päivän aikana tunsin ruumiissani myös huomattavaa kipua. Hartiat krampasivat ja jalkapohjiani kivisti. Suhtauduin kipuun merkinä ruumiin väsymisestä ja pyrin lievittämään sitä vaihtelemalla asentoja aina kylttiä vaihtaessani, mikä samalla mahdollisti ruumiin rentouttamisen ja kevyen venyttelyn. Vasta performanssin päätyttyä tajusin, kuinka poikki olinka. Kädet olivat puutuneet ja jalat väsyneet. Aika tuntui tiivistyvän ruumiiseen: huomasin, miten staattisuus loi jännitystiloja lihaksiin, mutta asentoja vaihtelemalla pystyin samalla rentouttamaan toisia ruumiinosia. Kuuntelin sydämeni sykettä, havainnoin hengitykseni rytmiä ja soveltaen Anthony Howellin ajatusta liikkumattomuudesta performanssissa⁴⁶⁴, tarkkailin käytännössä, kuinka paljon liikettä onkaan paikoilleen pysähtyneessä ruumissa.

Oman arvioni mukaan viivyin kussakin asennossa noin 2–5 minuuttia, lukuun ottamatta yhtä poikkeustilannetta. Eräs yleisön jäsen valitsi minulle pinosta sattumanvaraisesti *Fuck Brexit* -kyltin ja pyysi minua esittämään sen ihan lyhyesti. Suostuin hänen ehdotukseensa, nousin lavalle, nostin kyltin viistosti eteeni, pidin sitä koholla, laskin rauhassa mielessäni kymmeneen ja laskin kyltin alas. Myös museoaulan valaistus vaikutti siihen, millaisia asentoja valitsin. Minun oli tarkkailtava, ettei kyltti varjostaisi kasvojani liikaa ja että kylttiteksti pysyisi riittävästi valossa ja olisi helposti luettavissa. Hyödynsin asennon säätämisessä myös omaa heijastustani museon ovilasissa – se auttoi tarkistamaan asennon ja toimi katseelle kiintopisteenä hetkinä, kun aula täyttyi ihmisistä. Joidenkin kylttien kanssa suljin silmäni, vaikka muutoin en vaihdellut ilmettäni vaan pysyttelin neutraalissa perusilmeessä. Joskus hymyilin yleisölle, jos joku hymyili minulle ja tervehdin kevyesti tuttuja. Esityksen aikana myös hyvästelin kylttitekstien tekijät, jos näin heidän poistuvan museosta tai saatoin pyytää heiltä kommenttia kyltin esittämisasennosta ja kysyä oliko se heidän mielestään viestin mukainen ja toimiva. Jokaisen kyltin kohdalla jouduinkin aina pohtimaan, miten esittää toisen ajatuksia ja onnistunko

⁴⁶⁴ Howell 1999, 1–10.

esitykselläni vastaamaan sen kirjoittajan intentioon. Vai oliko painopiste kuitenkin aina itse tekstissä ja sen sanomassa, ei sen esitystavassa?

Kun teokseen lisättiin yleisöä osallistava osuus ja mielenosoitusten aiheet laajenivat oman maailmankuvani mukaisista aiheista monipuolisemmaksi ja laajemmaksi, mutta myös ristiriitaiseksi kokonaisuudeksi, muistutti teos yhä enemmän Jenny Holzerin *Truisms* (1977–1979) -sarjaa. Holzerin teos koostuu yli 250 lyhyestä iskulauseen kaltaisesta lauseesta, joissa yhdistyvät väittämät, aforismit ja sananlaskut. Holzer esitti näitä ”totuuksia” alun perin flyereinä ja julisteina, ja myöhemmin myös LED-mainostauluissa, suurkuvatulosteina ja projisointeina kaupunkitilassa.⁴⁶⁵ Näiden tiivistettyjen lauseiden kautta *Truism* kannustaa katsojaansa pohtimaan, miten kieli rakentaa asioita, joita pidämme totuuksina ja kuinka nämä ”totuudet” voivat yhtä lailla sisältää jännitteitä ja ristiriitoja. Yleisöä osallistavan osuuden – teoksen jälkipuheen – myötä *One Year Demonstration* laajeni moniääniseksi mielenosoitusten kentäksi, jossa kenellä tahansa oli oikeus ja lupa ilmaista mielipiteensä julkisesti museotilassa. Alkuperäinen yksilöllinen protestini muuttui kollektiiviseksi tilaksi, jossa yleisö saattoi ottaa haltuunsa kyltin ja esittää omia ajatuksiaan. Minun ja ehkä museonkin yllätykseksi kukaan ei nostanut esiin aiheita, jotka olisi voitu tulkita rasistisiksi tai syrjiviksi, vaikka tällainen mahdollisuus olisi ollut rakenteellisesti läsnä teoksen tarjoamassa avoimessa osallistumismahdollisuudessa. Mikäli näin olisi tapahtunut, olin varautunut siihen, että meillä olisi oikeus moderoida teosta ja poistaa avoimen vihamieliset ja syrjivät iskulauseet. Halusin taata, että installaatio säilyy turvallisena ja kaikkia kunnioittavana tilana. Vaikka taiteellinen konteksti mahdollistaa moniäänisyyden ja kriittisyyden, sen ei tarvitse antaa tilaa loukkaavalle ja syrjivälle ilmaisulle. Teoksen avoin luonne korostikin vastuun jakautumista kaikkien toimijoiden – teoksen tekijän, sen esittäjän ja yleisön – kesken.

Jälkisanat

Keväällä 2025 osallistuin kokijana liettualaisen tanssitaiteilija Agnietė Lisičkinaitėn osallistavaan tanssiperformanssiin *Hands Up*. Teoksen aluksi yleisöä ohjeistettiin valitsemaan mielenosoituskylltti,

⁴⁶⁵ Holzer, Jenny. *Truisms*. Valokopio. 1977–1979.

joka parhaiten vastasi heidän omia arvojaan ja näkemyksiään, kyltti, jota voisi kuvitella kantavansa julkisesti kaupungilla. Kun osallistuja kohotti kyltin ilmaan, paljastui sen toiselta puolelta vastakkainen kannanotto. Esimerkiksi kyltissä *My Body to Give Not Yours to Take* luki toisella puolella *Slut Power* ja *Education Not Deportation* kääntyi muotoon *If You Are Here Illegally Go Home. Truth* muuttui *Falseksi* ja *Welcome* sai kääntöpuolelleen tekstin *Go Home*. Taiteilija johdatti osallistujat kadulle mielenosoituskulkueena. Edestä katsottuna kulkue muistutti sekalaista kokoelmaa mielenosoituksista tuttuja iskulauseita, jotka asettuivat jakamattomien ihmisoikeuksien, tasa-arvon ja ilmastonmuutoksen torjunnan puolelle. Mutta mikäli kulkuetta seurasi takaa, näkyi aivan toisenlainen joukko: rasistinen, naisvihamielinen, ilmastokriisin sekä tasa-arvon kieltäjien marssi. Performanssi päättyi esityssaliin, jossa näimme mielenosoituskulkueestamme kuvatun videon. Videon rinnalla taiteilija esitti koreografoidun tanssisoolon, joka rakentui mielenosoituksen ruumiillisista asennoista ja eleistä. Teos herätti ennen kaikkea kysymyksiä siitä, minkä puolen ja kannan valitsemme, minkä edestä olemme valmiita marssimaan ja miltä tuntuu kantaa sanomaa, joka on ristiriidassa oman arvomaailman kanssa.⁴⁶⁶

toukokuu, 2027

ILMOITUS

Minä, LEENA KELA, aion jälleen toteuttaa yhden vuoden mittaisen performanssin.

Teen mielenosoituksen tyhjän kyltin kanssa päivittäin yhden vuoden ajan.

Valokuvaan mielenosoituksen, lisään kylttiin iskulauseen kuvankäsittelyohjelmalla ja julkaisen kuvan välittömästi sosiaalisessa mediassa.

Performanssi alkaa 26. toukokuuta 2027 ja jatkuu 25. toukokuuta 2028 saakka.

Leena Kela



Entä jos vuoden mittainen mielenosoitusperformanssi toistuisi aina kymmenen vuoden välein ja jatkaisin sarjaa niin kauan kuin elän? Millaisen aikasarjan nämä performanssit muodostaisivat?

⁴⁶⁶ Lisičkinaitė, Agnietė. [Hands Up](#). Tanssi. 2021. Kirjoittajan muistiinpanot, Baltic Take Over -festivaali (Turku 2025).

Aikasarja voisi tarkastella, kuinka mielenosoitusten sisällöt, yhteiskunnallinen konteksti, esiintyjän ruumiillisuus ja ilmaisutapa, julkaisukanava – eli sosiaalinen media – sekä yleisön vastaanotto muuttuisivat ajan myötä. Teos dokumentoisi näitä muutoksia kymmenen vuoden välein, yhden vuoden sykleissä. Mikäli eläisin pitkään, voisin toteuttaa viidennen ja todennäköisesti viimeisen mielenosoitusvuoden vuosina 2057–2058 ollessani 79-vuotias. Teoksesta muodostuisi näin paitsi henkilökohtainen taiteellinen jatkumo myös yhteiskunnallinen ja kulttuurinen aikasarja, joka kuvaisi sekä ajan kulumista että sen vaikutuksia performanssitaitteen sisältöihin, muotoihin ja vastaanottamiseen.

Performanssisarja videolle – kohti ihmisen jälkeistä aikaa

Juuri ennen kuolemaansa fyysikko ja kosmologi Stephen Hawking (1942–2018) antoi varoituksen: ihmiskunnalla on enää sata vuotta aikaa elää maapallolla. Pelastaaksemme lajimme sukupuutolta, meidän täytyy valmistautua kolonisoimaan jokin toinen planeetta. Aikamme on loppumassa ja siksi on valmistauduttava lähtöön kohti uutta kotia maailmankaikkeudessa.

”Olen vakuuttunut siitä, että ihmisten täytyy lähteä maapallolta ja perustaa uusi koti toiselle planeetalle. Jääminen tänne merkitsee tuhoutumisen riskiä – sen voisi aiheuttaa maahan iskeytyvä asteroidi, uusi virus, ilmastonmuutos, ydinsota tai hallinnasta riistäytynyt tekoäly. Jotta ihmiskunta voisi selviytyä, uskon, että meidän on varauduttava tähän seuraavan sadan vuoden aikana.

Lajimme on kehittynyt elämään maapallolla, joten uuden kotimme täytyy olla hyvin samankaltainen. Sen on oltava suunnilleen samankokoinen kiviplaneetta, jossa on samanlainen painovoima. Siellä täytyy olla ilmakehä, jossa on juuri sopivasti happea. Ja ennen kaikkea, sen on sijaittava sopivalla etäisyydellä tähdestään, jotta vesi voi esiintyä nestemäisessä muodossa. Kahden tuhannen vuoden mittainen matka ei ole mahdoton. Voimme kuvitella avaruusaluksia, joissa toisiaan seuraavat sukupolvet elävät ja kuolevat

avaruudessa. Se ei ehkä kuulosta miellyttävältä, mutta he uhraisivat itsensä ihmiskunnan tulevaisuuden hyväksi. Heidän jälkeläisensä olisivat niitä, jotka lopulta asuttavat Proxima B:n.

Monet syyt, joiden vuoksi ajattelen ihmisten joutuvan jättämään maapallon, liittyvät siihen, miten olemme käyttäneet teknologiaa sekä saastumiseen, ilmastonmuutokseen ja liikakansoitukseen. Seuraavien sadan vuoden aikana lähdemme suurimmalle seikkailullemme koskaan. Kohtalomme on tähtien joukossa. Avaruus, täältä tullaan.”⁴⁶⁷



Kuva 13: Kela, Leena. 2017–2018. *One Year Demonstration*. There Is No Planet B.

Heinäkuussa 2019 minut oli kutsuttu esiintymään performanssifestivaaleille Oberhauseniin, Saksaan⁴⁶⁸. Kuukausi oli Saksan mittaushistorian kuumien, ja festivaalia edeltävinä päivinä rikottiin

⁴⁶⁷ Kirjoittajan suomennos Stephen Hawkingin haastattelusta BBC:n tuottamassa ohjelmassa *Expedition New Earth*. [BBC](#) 2017.

⁴⁶⁸ Interval10-festivaali (Oberhausen, Saksa 2019). [Interval](#).

maan kaikkien aikojen lämpötilaennätys, yli 42 astetta. Samassa kuussa, ja juuri sinä päivänä, kun täytin 40 vuotta, tuli kuluneeksi tasan 50 vuotta siitä, kun Neil Armstrong ja Buzz Aldrin laskeutuivat ensimmäisinä ihmisinä Kuuhun. Päätin tehdä festivaalille performanssiteoksen, jonka tematiikka liittyi kuumatkailuun. Esitykseni materiaaliksi valitsin kulta-hopeisen avaruuspeiton, sillä samanlaista materiaalia käytetään kuumoduuleissa suojaamaan laitteita äärimmäisiltä lämpötiloilta ja auringon säteilyltä. Peiton kullanvärinen pinta onkin tuttu elementti Kuun valloitusta esittävissä valokuvissa. Etsiessäni tietoa avaruusmatkailusta törmäsin sattumalta Stephen Hawkingin ennustukseen ihmiskunnan tulevaisuudesta. Se tuntui vastaavan juuri niihin kysymyksiin, joita teoksessani halusin esittää. Päätin sisällyttää ennustuksesta äänitteen osaksi performanssia, jonka nimeksi tuli *Space Here We Come*⁴⁶⁹.

Festivaalia edeltävät päivät olivat tukahduttavan kuumia. Me taiteilijat valmistelimme teoksiamme ja tutustuimme esityspaikkoihin, kunnes ulkona liikkuminen kävi helteen vuoksi lähes sietämättömäksi. Olimme sekavia ja uupuneita, sillä lämpö koetteli fyysistä kestäkykyämme. Tuntui konkreettisesti siltä, että maapallo oli tulessa. Valitsin performanssini esityspaikaksi Oberhausenin rautatieaseman ja sen käytöstä poistettujen raiteiden 2 ja 3 välisen laiturin. Esityksen aluksi jaoin katsojille pienet liput, jotka olin rakentanut avaruuspeitosta leikatuista paloista ja grillitikuista. Yleisö saattoi heiluttaa niitä edessä siintävän matkan kannustuslippuina. Tämän jälkeen nostin esiin pahvisen kyltin, jossa luki ”Space Here We Come”. Seuraavaksi avasin teleskooppiongenvavan viiden metrin mittaan ja teippasin siihen avaruuspeiton, jolloin ne yhdessä muodostivat suuren lipun. Käynnistin Hawkingin puheesta koostetun luoppaavan ääninauhan ja aloin heiluttaa avaruuspeittolippua, kuin lähtöön valmistautuen. Liputusseremoniaa kesti noin tunnin ajan. Festivaaliyleisön lisäksi myös viereiselle laiturille saapuvan junan matkustajat saattoivat nähdä liputusperformanssini, tosin ilman ääninauhan tarjoamaa kontekstia. Vaikka festivaaliyleisölle oli kerrottu teoksen jatkuvan kestollisena performanssina, moni katsojista jäi seuraani ja he istuivat laiturilla kuunnellen lipun suhinaa ilmavirrassa ja Hawkingin profetiaa. Jälkikäteen osa kertoi tilanteen tuntuneen yhtä aikaa rauhoittavalta, meditatiiviselta ja dystooppiselta, kuin olisimme todella valmistautumassa lähtöön, matkalle kohti uutta maailmaa, käytöstä poistetulla laiturilla, viimeistä junaa odottaen.

⁴⁶⁹ Kela, Leena. [Space Here We Come](#). Performanssi. 2019.



Kuva 14: Kela, Leena. 2019. *Space Here We Come*. Kuvaaja: Jörg Vanselow.

Esitin teoksen muutamia kertoja sen ensiesityksen jälkeen, muun muassa samana vuonna Minskissä Valko-Venäjällä⁴⁷⁰. Siellä teoksen suuri lippu ei näyttäytynyt niinkään viittauksena avaruusmatkailuun, vaan Valko-Venäjän kireässä poliittisessa ilmapiirissä se olisi voitu tulkita nationalismin kritiikiksi ja siten mahdolliseksi sensuurin kohteeksi. Tämän vuoksi en saanut esittää teosta julkisessa tilassa, vaan se sijoitettiin festivaalipaikan suojaisalle sisäpihalle, viranomaisten katseiden ulottumattomiin. Lipun merkityksen muuttuminen osoittaa, kuinka kielen ja symbolien tulkinta on vahvasti kontekstisidonnaista. Sama lippu, sama sana, voi toisessa kontekstissa saada täysin toisen, jopa vastakkaisen, merkityksen.

Jo seuraavana vuonna 2020 näytti siltä, että Hawkingin profetia oli käymässä toteen. Uusi koronavirus sekoitti koko maailman: se tappoi suuren määrän ihmisiä, sulki yhteiskuntia, lukitsi ihmiset koteihinsa

⁴⁷⁰ Performensk-festivaali (Minsk, Valko-Venäjä 2019).

ja sai meidät hamstraamaan elintarvikkeita ja vessapaperia ja valmistautumaan tuhoon. Pandemiaa seurasi uusi todellisuus, jossa ydinsodan uhka leijuu yllämme, tekoäly kehittyi nopeammin kuin osaamme hahmottaa ja ilmastonmuutoksen vaikutukset käyvät yhä näkyvämmäksi ja vääjäämättömämmäksi. Vain asteroidi puuttuu kuvasta. Samaan aikaa avaruusmatkailua kehitetään kiihtyvällä tahdilla. Elon Musk puhuu Marsin kolonisoimisesta konkreettisenä tavoitteena ja Space X lähettää säännöllisesti aluksiaan kohti avaruutta⁴⁷¹. Myös muut kaupalliset toimijat, kuten Jeff Bezosin Blue Origin, panostavat avaruusmatkailuun miljardien dollareiden voimalla⁴⁷². Heidän tulevaisuuksissaan siintää visio paeta maapallon ongelmia toiselle planeetalle, joka on tarkoitettu vain harvoille ja valituille.

Satiirinen katastrofielokuva *Don't Look Up* (2021)⁴⁷³ tarjosi terävänäköisen parodian ajastamme, jossa maapalloa uhkaavan komeetan tai toisaalta ilmastokriisin kaltaisen todellisen ongelman kohtaamisen sijaan huomio siirretään epäolennaisuuksiin tai pakenemisen mahdollisuuksiin. Sen sijaan, että ratkaisemme nykyisen planeettamme kriisejä, pohdimmekin jo seuraavaa asuinpaikkaa. Ajatus siirtymisestä toiselle planeetalle herättääkin eettisiä kysymyksiä siitä, ketkä pääsevät mukaan? Entä mikä on se ihmisentiteetti, joka siirtyy jatkamaan elämää toisella planeetalla? Stacy Alaimon käsitettä läpäisevä ruumiillisuus (*trans-corporeality*)⁴⁷⁴ mukaillen ihmisruumis ei ole erillinen, vaan kietoutunut yhteen materiaalisen maailman kanssa. Maailma läpäisee ruumiimme, muokkaa sitä ja ruumiimme puolestaan muuttaa maailmaa. Jos ihmisruumis irrotetaan omasta ekosysteemistään ja siirretään täysin toiseen materiaaliseen todellisuuteen, uuteen ekosysteemiin, voiko se enää toimia ja sopeutua yhteiselämään tämän toisen materiaalisen maailman kanssa? Ehkä tärkein kysymys tämän teossarjan kannalta onkin: miksi emme vielä yrittäisi pelastaa tätä planeettaa ennen kuin käännämme katseemme kohti seuraavaa?

⁴⁷¹ [Space X](#).

⁴⁷² [Blue Origin](#).

⁴⁷³ McKay, Adam. *Don't Look Up*. Elokuva. 2021.

⁴⁷⁴ Alaimo 2010.

Rest of Us on videotrilogia, joka esittää kysymyksiä maapallomme tulevaisuudesta. Koska meillä ei ole planeetta B:tä, jonne siirtyä, miten toimimme planeettamme ollessa kriisissä? Kuinka paljon meillä on aikaa jäljellä? Mitä meistä jää jäljelle? Videosarja koostuu yhdessä kuvaaja Jussi Virkkumaan kanssa toteuttamistani ihmisen jälkeistä aikaa (*post-human era*) käsittelevistä performansseista videolle. Videoteoksen ensimmäinen osa *There Is No Planet B* valmistui vuonna 2020, toinen osa *Rest of Time* vuonna 2021 ja kolmas osa *If You Fall, We Will Fall Too* vuonna 2022. Trilogian performanssit tapahtuvat erilaisissa tuhoutuneissa maisemissa. Mutta miten oikeastaan ymmärrämme maiseman? Onko maisema jotain, jota katsomme ja jossa voimme tunnistaa erilaisia maisematyyppejä? Näemmekö itsemme osana maisemaa – sen toimijoina – vai hahmotammeko sen meistä erillisenä? Miten maisema eroaa ympäristöstä? Erilaisia maisematyyppejä⁴⁷⁵ tarkasteltaessa käy ilmi, että ihminen on aina osallinen maisemassa, eikä ole montaakaan paikkaa maailmassa, johon ihmisen vaikutus ei olisi ulottunut. Onhan mikromuovia havaittu jopa Mariaanien syvänteissä ja avaruusromua löytyy niin Maan kiertoradalta kuin Kuun ja Marsin pinnoiltakin. Avaruusteknologian laitteet ovat pääsääntöisesti kertakäyttöisiä ja ne jäävät kiertämään avaruuteen tai päätyvät lopullisesti planeettojen ja kuiden pinnoille.

Kulttuurimaantieteilijä Denis Cosgrove on todennut: ”Maisema ei ole pelkästään maailma, jonka näemme, vaan se on rakennelma, tuon maailman sommitelma. Maisema on tapa katsoa maailmaa.”⁴⁷⁶ Tämä ajatus korostaa, että maisema ei ole vain fyysinen tila, vaan ennen kaikkea tapa nähdä ja tulkita ympäristöämme. Maisema kietoo yhteen yhteiskunnallisia, taloudellisia ja sosiaalisia kerroksia. Siinä risteävät valta, omistaminen ja yhteiskuntaluokka, mutta myös estetiikka. Maisema on aina ladattu merkityksillä. Se ei ole neutraali tila, vaan katseen kautta rakentuva kokonaisuus, jossa heijastaa sitä, miten näemme, jäsennämme ja ymmärrämme näkemäämme tilaa ympärillämme. Ympäristö puolestaan on laajempi käsite, kokonaisuus, joka käsittää niin fyysisen ympäristön kuin sen olosuhteet. Ympäristö on se kaikki, mikä kyseisessä paikassa toimii ja vaikuttaa: ekosysteemit,

⁴⁷⁵ Ks. esim. [Ympäristöhallinnon verkkopalvelu](#). Maisema.

⁴⁷⁶ Cosgrove 1984, 13. Katso myös Katri Lassilan maiseman kuvaa käsittelevä väitöstutkimus *Näkymä ajan ulkopuolella* (2023), jossa hän purkaa maiseman käsitettä ja kategorioita erityisesti elokuvan maisemakuvissa. Lassila 2023.

maaperä, eliöt ja eläimet, kasvillisuus ja ilmasto sekä toisaalta myös ihminen, rakennettu ympäristö ja sosiaaliset järjestelmät. Ympäristö ei ole pelkästään nähtävissä oleva tila, vaan toiminnallinen ja monitasoinen verkosto, jossa ollaan, toimitaan ja vaikutetaan.⁴⁷⁷ Ympäristö edellyttää keskinäisriippuvuuden ja vuorovaikutuksen tunnistamista monilajisten toimijoiden välillä. Voidaankin sanoa, että maisema syntyy katseesta, mutta ympäristö muodostuu toiminnasta ja siellä vaikuttavien monilajisten toimijoiden välisistä vuorovaikutussuhteista. Maisema on tulkinta ja ympäristö on tapahtuma. *Rest of Us* -trilogian videoperformansseissa tämä ero nousee keskiöön. Maisemaa ei vain katsota, vaan siinä toimitaan ja sen vaikutusverkostoihin kietoudutaan. Katse siirtyy havainnosta kohti toimintaa, jossa ihminen, ei-inhimillinen ja enemmän kuin ihminen –sääolosuhteet, kasvit, maaperä – toimivat rinnakkain ja vuorovaikutuksessa. Vaikka maisema näyttäytyy tietyssä mittakaavassa, ympäristö rakentuu samanaikaisesti myös näkymättömien prosessien ja toimijoiden kautta.

Antropologi Anna L. Tsingin kehittämä käsite havaitsemisen taito⁴⁷⁸ (*art of noticing*) on keskeinen väline herkistyneeseen näkemään ja kuulemaan monimutkaisia suhteisuuksia maailmassa, jota määrittävät ympäristötuhot ja epävarma tulevaisuus. Havaitsemisen taito on kykyä virittäytyä aistimaan ja tunnistamaan ympäristön pienimpiäkin yksityiskohtia, monilajisia suhteita ja arvaamattomia kytköksiä.⁴⁷⁹ Toinen Tsingin käyttämä keskeinen käsite, sommitelma (*assemblage*)⁴⁸⁰, kuvaa sitä, miten ”Ennalta-arvaamattomat kohtaamiset muuttavat meitä: emme hallitse tilannetta, emme hallitse edes itseämme. Emme voi luottaa yhteisömme vakaaseen järjestykseen, vaan tempaudumme muuttuvaisiin sommitelmiin, jotka panevat uusiksi sekä meidät, että meidän toisemme. Emme voi luottaa status quoon, sillä kaikki, myös selviytymiskykymme, on jatkuvassa muutostilassa.”⁴⁸¹ Jotta ympäristöä voidaan havainnoida monilajisina suhteina, vaatii se irrottautumista ihmiskeskeisestä

⁴⁷⁷ [Tieteen termipankki](#). Ympäristö.

⁴⁷⁸ Anna Tuomikoski on suomentanut *art of noticing* -käsitteen havaitsemisen taidoksi kirjassa *Lopun aikojen sienet* (Tutkijaliitto, Helsinki 2012), mutta ehkä osuvampia käännöksiä voisivat olla huomaamisen taito tai havainnoimisen taito, sillä ne eivät olisi niin sidottuja havaitsevaan subjektiin ja korostaisi sitä, kuka havaitsee. Huomaaminen tai havainnoiminen korostavat laajempaa, mahdollisesti kollektiivista prosessia, joka tapahtuu suhteessa toisiin.

⁴⁷⁹ Tsing 2015, 17–25.

⁴⁸⁰ alun perin sommitelman (englanniksi *assemblage*, ranskaksi *agencement*) käsitteen esittelivät filosofit Gilles Deleuze ja Félix Guattari. Heille sommitelma tarkoittaa erilaisten elementtien ja moninaisten suhteiden muodostamaa kokonaisuutta, joka on alati muuntuva, väliaikainen ja jatkuvasti liikkeessä sekä kytkeytynyt valtaan, materiaalisuuteen ja toimintaan. Ks. esim. Deleuze & Guattari. 2014. *The Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury Academic. Alkuperäisteos on vuodelta 1980.

⁴⁸¹ Tsing 2020, 37.

näkökulmasta ja ympäristön tarkastelemista erilaisina sommitelmina. Elämä vaatii lajienvälistä yhteistoimintaa, joka pitää sisällään saastumista (*contamination*). Tsing toteaa: ”Me saastumme kohtaamisissa: kohtaaminen muuttaa meitä, koska siinä annamme toiselle tilaa. Kun kontaminaatio muuttaa maailman rakentamisen tapoja, voi syntyä yhteisiä maailmoja ja aivan uusia suuntia”.⁴⁸² Tsingille saastuminen ei ole yksiselitteisesti negatiivinen käsite, sillä puhtaus ei ole hänen mukaansa mahdollinen, eikä edes toivottava tila. Elämä rakentuu yhteistoiminnasta, risteymistä ja jatkuvasta uudelleen muotoutumisesta. Sekä maisema että ympäristö ovat monilajisen yhteistoiminnan tulosta, ja maailman tekemiseen osallistuvat kaikki aina pienimpiä eliöitä myöten.

Kun maisemaa tarkastelee tästä näkökulmasta, ympäristötuhon jälkeinen, häiriintynyt maisema, kuten avohakkuualue tai entinen avolouhos, näyttäytyy uudelleenmuotoutumisen tilana, jossa jokin toinen laji voi saada tilaa edellisten väistyessä. Tuhon jälkeinen selviytyminen ei synny hallinnan keinoin, vaan edellyttää sopeutumista, uudelleen järjestäytymistä ja uudenlaista yhteistoimintaa. Tämä ajatus avaa reittejä tuhosta toivoon ja myös ekstraktivismiin⁴⁸³ muovaamassa maisemassa voidaan havaita alkuja uusille yhteistoiminnan muodoille ja lajien sopeutumiskyvylle. Ei ole enää edes mahdollista kuvitella, että jossain olisi olemassa ihmisestä erillinen, puhdas ja koskematon luonto. Luonnonjälkeinen luonto on antroposeenin⁴⁸⁴, ihmisen ajan luonto, joka on muovautunut yhdessä meidän kanssamme, häiriöiden ja muutosten kautta. Se on luonto, jossa kasvit oppivat elämään saastuneessa maaperässä, bakteerit hajottavat mikromuoveja ja korvasienet nousevat ensimmäisinä avohakkuualueille.

Poliittisen talouden tutkija Tero Toivainen ja tiedetoimittaja Mikko Pelttari tarkastelevat kriittisesti antroposeenin kertomusta ja painottavat sosiaalisen oikeudenmukaisuuden merkitystä. Heidän

⁴⁸² *ibid.*, 45.

⁴⁸³ Ekstraktivismi tarkoittaa luonnonvarojen laajamittaista hyödyntämistä. Käsite on syntynyt globaalin etelän kontekstissa, jossa maankäyttö perustuu sekä luonnonvarojen että ihmisten riistoon, jatkaen näin kolonialismin perinne nykypäivään. Sama ilmiö on kuitenkin käynnissä myös lähiympäristössämme. Mosley, Aintila & Kivistö 2023. Ks. myös Martín Arboledan ekstraktivismia käsittelevä teos *Planetary Mine* (2020), jossa hän tarkastelee nykyaikaisen kaivostoiminnan globaaleja verkostoja sekä ihmisten, luonnon ja infrastruktuurien kytkeytymistä kapitalistisiin järjestelmiin. Arboleda 2020, 41–72.

⁴⁸⁴ Antroposeenin katsotaan alkaneen, kun ihmisen toiminta alkoi voimakkaasti muokata maapalloa ja holoseenista siirryttiin ihmisen aikakauteen. Alkamisajankohdasta on useita tulkintoja ja se on ajoitettu muun muassa maanviljelyn alkuun, teolliseen vallankumoukseen, eurooppalaisen kolonialismin aikaan sekä myös globaalin talouden kiihtymisen kauteen (*Great Acceleration*). Ks. esim. Toivainen & Pelttari 2017, 7.

mukaansa globaalien ympäristökriisien aikakausi esittää ihmiskunnan virheellisesti yhtenäisessä asemassa:

”globaalien ympäristökriisien aikakausi on ’me’-puheen aikakausi. Puhe meistä kaikista samassa veneessä, oli kyseessä sitten huvijahti tai pelastusvene, on omiaan sivuuttamaan tarkemmat käsitykset siitä, kuka ympäristökriisit on aiheuttanut tai kuinka eriarvoisesti niiden vaikutukset ovat jakaantuneet ja tulevat jakaantumaan. Antroposeeni on erojen historiaa ja tulevaisuutta: esimerkiksi ilmastonmuutoksen osalta historian synkkää epäoikeudenmukaisuutta on siinä, että ne maat, jotka ovat historiallisesti olleet vähiten vastuussa kasviuonepäästöistä näyttävät nyt ja lähitulevaisuudessa kärsivän pahimmista ilmastonmuutoksesta johtuvista sään ääri-ilmiöistä ja merenpinnan noususta. Yhtä lailla ympäristöriskeihin sopeutumisen edellytykset ovat riippuvaisia esimerkiksi luokka-asemista, sukupuolesta ja etnisyydestä maiden sisällä.”⁴⁸⁵

Maantieteilijä Kathryn Yusoff käsittelee samaa aihetta teoksessaan *A Billion Black Anthropocenes or None* (2018) ja toteaa, että geologia tieteenä on lähtökohtaisesti valkoinen ja kolonialistinen. Siinä luonnonvarat ja erityisesti mustat ja alkuperäiskansojen ihmiset on typistetty riiston ja vaihdannan kohteiksi.⁴⁸⁶ Yusoffin mukaan juuri kolonialismi, orjuus ja rasistiset rakenteet ovat synnyttäneet nykyisen kriisin. Hän kritisoi käsitystä, jonka mukaan antroposeeni sai alkunsa teollisesta vallankumouksesta ja sijoittaa alun jo 1400-luvulle, aikaan, jolloin afrikkalaisia orjia lähetettiin työskentelemään Portugalin plantaaseille.⁴⁸⁷ Toivanen ja Peltari listaavat antroposeenille ehdotettuja vaihtoehtoisia termejä, jotka kuvaavat aikakauden historiallisia valtasuhteita ja eriarvoisuutta. Kapitaloseeni korostaa kapitalismin merkitystä ihmisen ja luonnon välisen suhteen muokkaajana. Angloseeni nostaa esiin kolonialismin historian, erityisesti eurooppalaisen ja brittiläisen imperialismien vaikutuksen. Oligantroposeeni puolestaan viittaa varakkaiden valkoisten miesten vallan rooliin.⁴⁸⁸ Lisäksi Anna L. Tsing ja Donna Haraway ovat ehdottaneet termiä *Plantationocene*, joka painottaa aikakauden yhteyttä kolonialismiin ja orjuuteen⁴⁸⁹. Toinen Harawayn ehdottama käsite on

⁴⁸⁵ Toivanen & Peltari 2017, 16.

⁴⁸⁶ Yusoff 2018, 1–3.

⁴⁸⁷ Ibid., 23–33.

⁴⁸⁸ Toivanen & Peltari 2017, 16.

⁴⁸⁹ Haraway et al. 2016.

Chthulucene, joka korostaa lajienvälisiä yhteenkietoutumia ja vastavuoroisuutta⁴⁹⁰. Kukin näistä käsitteistä korostaa erilaista näkökulmaa ihmisen ja luonnon suhteeseen. Niistä ainoastaan *Chthulucene* hahmottaa kestävämmän suhteen, joka ei perustuisi riistoon ja luonnonvarojen hyödyntämiseen siinä mittakaavassa, että ainoaksi yhteiseksi kokemukseksi jäisi tunne lähestyvistä katastrofista, jostakin väistämättömästä, jota kohti kuljemme kohtaloomme alistuneina.

Luonnonvarojen ja työvoiman intensiivinen ja laaja hyödyntäminen on ekstraktivismia. Siihen sisältyy muun muassa mineraalien, metsien ja fossiilisten polttoaineiden käyttöä sekä niiden vientiä kansainvälisille markkinoille. Suomessa sanotaan, että ”Suomi elää metsästä”, ja samaan aikaan erityisesti Pohjois-Suomessa kasvaa paine kaivosteollisuuden laajentamiseen, kun vihreä siirtymä lisää metallien ja mineraalien kysyntää. Litium, koboltti, nikkeli ja kupari ovat avainmateriaaleja sähköakkujen valmistuksessa. Siinä, missä toiset näkevät tässä mahdollisuuksia, työpaikkoja, kasvavaa vientiä ja taloudellista vaurautta, näkevät toiset jotain aivan muuta, kuten peruuttamattomia ympäristötuhoja, sosiaalista epäoikeudenmukaisuutta ja biodiversiteetin heikkenemistä.

Kaivosteollisuutta onkin kutsuttu nykyajan kolonialismiksi, kun suuret ja usein myös monikansalliset kaivosyhtiöt tekevät valtauksia ja käynnistävät malminetsintää ilman todellista vastuuta ympäristöstä ja paikallisyhteisöstä. Räikein esimerkki Suomessa tästä lienee Talvivaaran kaivos, jonne palaamme myöhemmin. Usein kaivosyhtiöt eivät huomioi paikallisten, erityisesti saamelaiden, oikeuksia maihinsa, vaan kohdistavat malminetsintää poronhoitoalueille piittaamatta kulttuurisesta omavaraisuudesta ja oikeuksista. Taloudelliset hyödyt valuvat ulkomaille ja Suomeen jäävät vain huomattavan matala kaivosvero, määräaikaiset työpaikat ja lopulta tuhoutunut maisema. Kun malmivarat ehtyvät ja kaivos on tyhjennetty, rahavirrat katkeavat ja jäljelle jää vain jälkihoitovelvoitteet, joista ei useinkaan kanneta vastuuta.

Kesällä 2020 toteutui Juomasuon kaivosvaltauksella yksityisen performanssin, liputusseremonian avaruuspeitolla. Kuusamossa, josta olen kotoisin, Juomasuon kaivoshanketta on vastustettu pitkään ja sinnikkäästi, sillä australialainen kaivosyhtiö haluaisi louhia alueelta kultaa ja kobolttia.⁴⁹¹ Suunniteltu

⁴⁹⁰ Haraway 2016.

⁴⁹¹ YLE 2025.

kaivosalue sijaitsee lähellä merkittävää luonnonsuojelualueutta Oulangan kansallispuistoa sekä sen läpi virtaavaa Kitkajokea, joka on yksi Euroopan puhtaimpia jokia. Juomasuon malmioon kuuluu myös uraania, joka säteilisi ympäristöön, mikäli kaivostoiminta käynnistettäisiin. Paikalliset yhteisöt ovat onnistuneet torjumaan hanketta useaan otteeseen, mutta yhtiö palaa toistuvasti takaisin, usein uudella nimellä tai yhtiörakenteella sekä uudelleen muotoillulla lupahakemuksella varustettuna. Tilanne muistuttaa kissa ja hiiri -leikkiä, jossa kaivosyhtiö ja kansalaisvastustus taistelevat, kunnes jompikumpi taho lopulta väsy. Alueelle pääsy ei ole sallittua, joten performanssin hetki tuntui samaan aikaan luvattomalta tunkeutumiselta ja samalla kuin symboliselta eleeltä, omaksi koetun maiseman takaisin lunastamiselta. Paikassa leijui vahva rikinhaju, joka nousi aiempien koekaivausten muodostamista kuopista. Jo nyt alueella on myös mitattavissa luonnollista uraanisäteilyä, mikä muistuttaa konkreettisesti siitä, millaisia maaperävoimia alueella voisi vapautua, mikäli kaivos perustettaisiin. Liputin vastustaakseni kaivosta ja samalla liputin ennakoivalle ympäristösurulle.⁴⁹² Ennakoiva ympäristösuru on surua ja menetyksen käsittelyä jo ennen kuin menetys on edes tapahtunut. Se on tuskaa tuttujen ja merkityksellisten maisemien muuttumisesta sekä voimattomuuden tunnetta tulevan tuhon edessä. Samalla se on kuitenkin valmistautumista tulevaan ja ennen kaikkea merkki siitä, että välitämme. Ympäristöfilosofi Glenn Albrechtin käsite solastalgia kuvaa surua ja ahdistusta, joka syntyy itselle merkityksellisen kotiseudun menetyksestä⁴⁹³. Teologi Panu Pihkala puolestaan soveltaa suruteorioita ympäristösuruun ja toteaa, että surua voi liittyä jo tapahtuneisiin menetyksiin, kuten lajien katoamiseen, tai ilmetä ennakoivana ympäristösuruna, joka koskee tulevaisuuden menetyksiä. Ympäristösuru voi avata mahdollisuuden muutokseen ja voi johtaa kestävämpiin tapoihin elää ja olla maailmassa. Suru ei ole vain tunne menetyksestä, vaan voi opettaa nöyryyttä ja antaa rohkeutta toimia.⁴⁹⁴

⁴⁹² Lyhyt videotallenne liputusseremoniasta, kuvaaja Juha Kela. Kela, Leena. [*There Is No Planet B Juomasuo*](#). Performanssi. 2020.

⁴⁹³ Albrecht et al. 2007.

⁴⁹⁴ Pihkala 2023.

There Is No Planet B

Sarjan ensimmäinen osa *There Is No Planet B* (2020)⁴⁹⁵ on videoessee, jossa liputan avaruuspeittoa paikoissa, joissa näkyvät ihmistoiminnan tuhoiset jäljet.

Performanssin score:

Etsi paikka, johon ihminen on jättänyt pysyvän tai merkittävän jälkensä ja tee avaruuspeitosta valmistetulla lipulla liputusseremonia, joka kunnioittaa alueen kadotetun elonkirjon muistoa.



Kuva 15: Kela, Leena. 2020. *There Is No Planet B*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

⁴⁹⁵ Teosta on vuosina 2020–2025 esitetty Performance Crossing -festivaalilla, Prahassa, MUU Nykytaidekeskuksessa Helsingissä, Northern Lights-kiertueella USAssa: Compound Yellow (Chicago), Nordic Center (Duluth), NOMAD by Torrance Art Museum (Los Angeles), Open Source gallery (New York), *Posture of Impermanence* -ryhmänäyttelyssä Vantaan taidemuseossa Artsissa, VAFT-videotaidefestivaalilla Turussa, KampusART-mediataideohjelmassa Turussa, Filmfront Festivalilla Novi Sadissa Serbiassa, Turun Taidehallissa, Nykyaika-galleriassa Tampereella, Poikilo- taidemuseossa Kouvolassa ja Kohti ekologisesti kestävämpää julkista taidetta -koulutustilaisuudessa WAMissa Turussa. Se kuuluu Valtion taideteoskokoelmaan. Teoksen kesto on 4 min 26 s.

Videolla mustaan mekkoon pukeutunut naishahmo, minä, heilutan suurta kulta-hopeista avaruuspeittolippua entisellä soramontulla, joka toimii nykyisin puumateriaalin varastointialueena. Kuva siirtyy paikkaan, jossa paljas kallio on porattu täyteen reikiä myöhempää räjähteiden panostamista varten. Räjähdyksiä tehdään sitä mukaa, kun soranottoaluetta halutaan laajentaa. Lipun liike jatkuu taukoamattomana ja väsymättömänä virtana. Vain taustalla vaihtuva maisema muuttuu: turvesuo, entiseen avolouhokseen muodostunut lampi, tuore avohakkuualue ja jälleen avolouhoksen graafiset graniittimuodostelmat. *There Is No Planet B* -videoperformanssissa *Space Here We Come* -teoksesta tuttu kulta-hopeinen avaruuspeittolippu on nyt muuntunut ”koko maailman lipuksi”. Se ei kannakaan valtion tunnuksia, vaan kuvastaa kaiken olevan yhteen kietoutuneisuutta ja jatkuvaa liikkeen virtaa. Lipun tasainen, edestakainen liike ja sen ilmapirrassa syntyvä suhina muodostavat rytmisen jatkumon, jonka taustalla tuhoutuneet maisemat vaihtuvat kuin liikkuvan junan ikkunasta nähtynä. Maisemaa määrittävät ekstraktivismiin jäljet, luonnonvarojen laajamittaisen hyödyntämisen vaikutukset. Näemme tuttuja paikkoja, mutta emme välttämättä enää reagoi näkemäämme. Jälleen yksi metsä on kaadettu tien varrelta ja traktorit kyntävät turvesuota edes takaisin, vaikka turvetuotannon alasajosta on puhuttu jo vuosia. EU on tukenut Suomea merkittävästi turpeesta luopumisprosessissa, mutta silti vanhat toimintamallit jatkuvat⁴⁹⁶. Videoteos haastaa pohtimaan: mitä näemme, kun katsomme maisemaa ja mitä jätämme näkemättä? Miltä tuho näyttää? Liputus on performatiivinen rituaali, kutsu tarkastella ja muuttaa käytöstämme keskellä globaalia ympäristökriisiä, käsitellä tekojemme seurauksia.

Liputtaessani pohdin, millaisia historiakerroksia kukin paikka kantaa sisällään. Sen historia ei ole ihmisen historiaa, vaan monilajisten eliöiden, kasvien, eläinten ja mineraalien historiaa, joka ulottuu miljoonien vuosien taakse. Tämä pitkä, hitaan muutoksen kertomus voi katketa äkillisesti, kun suuria maa-alueita siirretään pois rakennustyömaan tieltä tai kun perintönä saatu ikimetsä hakataan ensimmäistä kertaa. Liputtaminen on pysähtymistä paikan äärelle, sen tunnustelua jalkojen alla. Näen sen osana surutyötä, sen fyysisenä ilmentymänä ja kunnialiputuksena paikan menneille elämille, sieltä

⁴⁹⁶ Osana turvetuotannon alasajoprosessia Suomen valtion omistama yhtiö Neova Oy on laajentanut turpeen tuotantoa Ruotsissa. Tätä haluttiin tehdä näkyväksi mielenosoitusperformanssissa, jossa Elokapina ja ruotsalainen ilmastoliike Återställ Våtmarker suihkuttivat punaista väriä Eduskuntatalon pylväisiin vaahtosammuttimilla syksyllä 2024. [YLE](#) 2024.

muuttamaan joutuneille ja kotinsa menettäneille. Samalla se on kutsu kiinnittää huomiota siihen, mitä emme ole vielä menettäneet ja muistutus sitä, että voimme yhä valita tulevaisuudessa toisin.

Rest of Time

Sarjan toinen osa *Rest of Time* (2021)⁴⁹⁷ on videoessee, joka sisältää videolle taltioituja performatiivisia tekoja, paikan tarkkailua ja puhuttua tekstiä. Teoksen ääniraita kuljettaa katsojaa ajan, hitauden ja muutoksen teemojen äärelle:

Miksi voimme muistaa menneisyyden, mutta emme tulevaisuutta? Annan itselleni mahdottoman tehtävän. Muistelen syvää aikaa. Painan kehoni kiveä vasten, kunnes se alkaa täristä ja vapista. Kun tärinän aallot liikkuvat kehoni eri osissa, tunnen voivani matkustaa ajassa taaksepäin.

Aika ei ole staattinen. Se hypähtelee, värähtelee ja materialisoituu. Jos olisin seisaallani, aika kulkisi nopeammin päässäni kuin jaloissani, sillä korkeammalla aika kuluu nopeammin. Jos ihminen asuisi korkealla vuorella, hän ikääntyisi nopeammin kuin alhaalla laaksossa asuva. Olen helpottunut voidessani maata kiven päällä ja tuntea ajan kulun kehossani.

Kiven aika ylittää kykyni ymmärtää sitä. Kun kosketan kiveä, punaista graniittia, kosketan 1,8 miljardia vuotta vanhaa ainetta. Käsitykseni mukaan kivi on aina ollut täällä. En voi kuvitella, että olisi ollut olemassa mitään ennen kuin tämä graniitti muodostui. Kivi sitoo minut ajan jatkumoon, jossa oma olemassaoloni on vain hetkellistä, lähes huomaamatonta.

Graniitti ei ollut aikaisemmin ollut kosketuksissa ilman kanssa, kunnes pari vuosikymmentä sitten ihmisen tekemät poraukset ja räjähdykset rikkoivat kiven. Siitä hetkestä lähtien, kun graniitti syntyi maan magmakammiossa, jäähtyi hitaasti ja jähmettyi maan alla kiveksi, se oli pysynyt täysin

⁴⁹⁷ Teosta on vuosina 2021–2025 esitetty *Posture of Impermanence* -ryhmänäyttelyssä Vantaan taidemuseossa Artsissa, Mediaboxissa Forum Box-galleriassa Helsingissä, Turun Taidehallissa, Nykyaika-galleriassa Tampereella, Poikilotaidemuseossa Kouvolassa, AV-Arkin videonäytöksessä elokuvateatteri Orionissa ja MUU Nykyaidekeskuksessa. Teoksen kesto on 9 min 33 s.

paikoillaan. Minun on mahdotonta käsittää kiven ikää. Kosketan jotakin, joka on ollut tässä paikassa ikuisesti. Oma hetkellisyteni kohtaa kiven ikuisuuden.

Koska lähes kaikki ihmisruumiin alkuaineet ovat peräisin tähtipölystä, myös oma olemassaolomme on osa tätä aineen loputonta kiertokulkua, joka ulottuu aina miljardeja vuosia sitten olemassa olleisiin tähtiin asti. Syvä aika sijaitsee syvällä kehomme materiassa.

Katselen pakkomielteisesti Youtubesta videoita erilaisista tulivuorenpurkauksista ja ihmisistä, jotka menevät tulivuoren sisään tutkimaan sen magmakammiota. Magma pursuaa, se virtaa, se purkautuu. Sen olemassaolo on liiallista, se lumooa minut. Tulevaisuudessa magmasta muodostuu uutta kiveä, mikäli tulivuori purkautuu ja laava syöksyy maan pinnalle.

Ihminen muovaa maisemaa paljon nopeammin kuin laava. Siirrämme vuosittain valtavia määriä kiviä ja maata. Muokkaamme maapallon pintaa samalla, kun otamme sen, mitä tarvitsemme, ja jätämme loput taaksemme. Tämä vanha louhos on ihmisen muotoilema veistos. Se on osa kulttuuriamme. Mitä tästä paikasta tulee, kun hylkäämme sen emmekä enää hallitse sitä? Onko vanha louhos hautausmaa vai uusi alku luonnon villiintymiselle? Palautuuko louhos takaisin luonnontilaan, kun ihmisten vaikutusten jäljet hitaasti häviävät näkyvistä kiviä peittävän maan, sammaleen ja kasvien sisään?

Joissain paikoissa ihmiset auttavat ympäristöä palaamaan takaisin luonnontilaan, tasapainoiseksi ympäristöksi tai ainakin lähelle sitä. Tätä kutsutaan maan ennallistamiseksi tai villiinnyttämiseksi, ja sen tarkoituksena on nopeuttaa ihmisen muokkaaman ympäristön palautumista luonnontilaiseksi. Yhä silloinkin me ihmiset olemme arkkitehtejä, jotka hallitsevat maapallon pintaa ja aitaavat villiä ympäristöä.

Kosketan kiveä. Tulen kiveksi. Kosketan kiveä kuin jotain villiä. Minusta tulee villi.

*Ruokasammakko, *Phelophylax esculentus*, on alueella asustava vieraslaji, kuten me ihmisetkin. Pieni, mutta hyvin äänekäs sammakkoyhteisö asustaa louhoksessa. Se on yksi ensimmäisistä lajeista, joka*

*on vallannut paikan sen jälkeen, kun me ihmiset poistuimme. Sammakot elävät täällä yhdessä lокkien ja joidenkin pienempien lintujen, turkoosissa vedessä uivien isojen ahvenien sekä pienikokoisten koivujen, mäntyjen ja pajujen kanssa, jotka lävistävät juurensa kallion halkeamien läpi ja juurtuvat sen ohuisiin hiekkakerroksiin. Koska olen käynyt louhoksella säännöllisesti jo muutamien vuosien ajan, näen puiden kasvavan suuremmaksi ja vievän enemmän tilaa. Mutta ruokasammakon ääni on jotain, mitä en ole kuullut täällä aiemmin. Se lävistää tajuntani. Tulevina vuosina *Phelophylax esculentus* jatkaa lisääntymistään, kunnes lampi täyttyy niistä. Olemme tuoneet ne tänne, ja tästä paikasta tulee niiden äänekäs valtakunta, kun me poistumme.*

Muistelen tulevaisuuksia, joissa ei ole kiire. Lepään muistaakseni. Lepään toipuakseni. Lepään voittaakseni tämän uupumuksen. Lepään siirtyäkseni ajassa eteenpäin tulevaisuuteen ja nähdäkseni tämän paikan sellaisena, joksi se on muodostumassa. Lepään palautuakseni nostalgian tunteesta ja siirtyäkseni ajassa eteenpäin. Nostalgia ei pelasta meitä tuholta. Kosketan kiveä ja mietin, millainen tämä paikka on miljoonan vuoden kuluttua, kun ihmisen aikakausi on enää vain jälki kallioita peittävässä sedimentissä.

*Jätän jälkeni tähän kallioon. Käyn lepäämään ikuisen graffitin päälle.*⁴⁹⁸

Teos on kuvattu käytöstä poistetulla graniittilouhoksella Taivassalossa, Varsinais-Suomessa, paikassa, josta Taivassalon punaista graniittia on vuosikymmenten ajan louhittu ja kuljetettu eri puolille Suomea ja maailmaa. Esimerkiksi Helsingin Kampissa sijaitseva Graniittitalo on rakennettu tästä samaisesta graniitista. Kun vierailin ensimmäisen kerran tällä käytöstä poistetulla louhoksella, en ollut uskoa silmiäni. Edessäni avautui valtava ihmisen muovaama ja sittemmin hylkäämä maisema, joka piti sisällään graafisesti muotoiltua kalliota, suuria suorakulmaisia kivipaaseja ja -lohkareita sekä louhinnan sivutuotteena syntyneistä epäsäännöllisen muotoisista kivenlohkareista muodostuneita korkeita mäkiä, jotka reunustivat kaivosaluetta. Alueen keskellä levittäytyi kirkasvetinen lampi, pinta-alaltaan 35 olympiakokoisen uima-altaan suuruinen⁴⁹⁹ ja syvyydeltään enimmillään jopa 20 metriä.

⁴⁹⁸ Suomenos Rest of Time -videoeseen englanninkielisestä tekstistä.

⁴⁹⁹ Olympiakokoisen uima-altaan pituus on 50 metriä, leveys 25 metriä ja syvyys 2 metriä. [Olympiakokoinen uima-allas](https://fi.wikipedia.org/wiki/Olympiakokoinen_uima-allas).
https://fi.wikipedia.org/wiki/Olympiakokoinen_uima-allas

Juomavettä muistuttavan kirkkaan veden näkyvyys ulottui pitkälle kohti pohjaa ja näin suurten ahventen kyljet välkehtimässä pinnan alla. Niillä ei ollut lammessa luontaisia vihollisia, joten ne eivät pelänneet ihmistä, vaan uivat aivan lähelle.

Oli helteinen kesäpäivä. Vapaasukellusta harrastava puolisoni ja lapsemme olivat menossa harjoittelemaan kaivoslammelle, joka oli paikallisen sukellusseuran käytössä. Itse asetuin kallion muodostamille tasanteille ottamaan aurinkoa ja kävin aina välillä virkistäytymässä viilentävässä vedessä. Paikka tuntui täydelliseltä kesäparatiisilta, salaisuudelta, josta tiesivät vain harvat, ja jonka olemassaoloa olisi vaikea uskoa todeksi. Ajattelin, että tämä on minun dystooppinen paratiisini, lähes kielletty, ekstraktivismiin luoma maisema, joka on yhtä aikaa lumoava sekä kivuliaan historian kantaja, tuhottu maisema ja salainen nautinto. Päätin jo silloin, vuonna 2016, että teen paikassa jonkin performanssiteoksen, mutta meni vuosia, kunnes teosidea lopulta kristallisoitui.

Rest of Time -videon keskiössä on kiven ja ihmisruumiin suhde ajallisuuden näkökulmasta. Kaivosalueen suuret ja paikallaan pysyvät kivenlohkareet edustavat kiven aikaa, hitautta ja pysyvyyttä, johon ihmisen kosketus on tehnyt hyvin nopeita muutoksia muovaten niistä neliöitä ja suorakulmioita. Ihmisruumis itsessään häviää kiven järkkymättömälle voimalle, mutta erilaisia työkaluja käyttämällä ihminen voittaa kiven pysyvyyden jopa siinä mittakaavassa, että koko maisema on muuttunut ihmisen muovaamaksi veistokseksi. Videolla nähtäviä performatiivisia tekoja ovat muun muassa kiven ja ruumiin liikuttaminen ja tärinä sekä kiven ja ruumiin liikkumattomuus ja lepääminen.



Kuva 16: Kela, Leena. 2021. *Rest of Time*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

Videoperformanssissa esiinnyn yhdessä kivenlohkareiden kanssa. Teos käynnistyy tehtävällä muistaa syvä aika. Syvä aika on geologinen aikakäsite, joka ulottuu miljardeihin vuosiin ja jää ihmisen kokemukselle tavoittamattomaksi, aivan kuten universumin laajuuskin⁵⁰⁰. Koska syvää aikaa on mahdoton käsittää ajattelun keinoin, lähestyn sitä ruumiillisesti. Viritän ruumiini TRE-menetelmän⁵⁰¹ avulla tärinän tilaan, ruumiin luonnolliseen stressinpurkureaktioon, joka muistuttaa sitä hetkeä, kun läheltä piti -tilanteen jälkeen ruumis vapauttaa jännityksen tärisemällä. Tärinässä mielen kontrolli hellittää, ja ruumis pääsee purkamaan siihen varastoituneita jännitteitä. Tärinän aaltojen avulla kuvittelen voivani matkustaa ajassa taaksepäin, kohti syvää aikaa. Liikkeen myötä pohdin ajan olemusta. Mitä on se, mikä virtaa? Teoreettinen fyysikko Carlo Rovelli kysyy, ”elämmekö ajassa vai elääkö aika meissä?”. Häntä lainaten minäkin kysyn videolla: ”Miksi voimme muistaa menneisyyden, mutta emme tulevaisuutta?”⁵⁰² Rovelli toteaa, että aika liikkuu nopeammin korkeissa paikoissa kuin merenpinnan tasolla. Tämä ero on huomaamaton arkikokemuksessa, mutta se on mitattavissa

⁵⁰⁰ Ks. esim. Ialenti 2020.

⁵⁰¹ TRE (Tension, Stress & Trauma Release Exercise) on menetelmä, jossa tietoisesti herätetään ruumissa tärinämekanismi, joka toimii stressiä ja traumoja purkavana fyysisenä harjoitteena. Tärinä on autonomisen hermoston aikaansaamaa, joten se myös sen intensiteetti voi vaihdella harjoituksesta toiseen. [TRE](#).

⁵⁰² Rovelli 2018, 8.

erityistarkoilla atomikelloilla. Ilmiö perustuu Einsteinin yleiseen suhteellisuusteoriaan, jonka mukaan ajan kulku riippuu gravitaatiokentästä ja liikkeestä: mitä vahvempi painovoima, sitä hitaammin aika etenee. Koska gravitaatio on voimakkaampi alempana, aika kulkee huipulla hieman nopeammin kuin laaksossa, toisin sanoen alhaalla on vähemmän aikaa kuin ylhäällä.⁵⁰³ Kirjoitan tätä tekstiä taiteilijaresidenssissä korkealla Pohjois-Italian vuoristossa ja ikkunastani voin nähdä alhaalle laaksoon. Minulla on siis enemmän aikaa käytössäni kuin alhaalla asuvilla. Jos viipyisin täällä pidempään, ikääntyisin teoriassa nopeammin kuin he, vaikkakin ero olisi mittautustenkin mukaan hyvin vähäinen.

Videossa kosketan kiveä ja koetan ymmärtää sen ikää: 1,8 miljardia vuotta. Mitä tapahtuu, kun muovaamme jotain niin ikuista? Kiviaines, joka on nyt näkyvissä maanpinnalla, oli pysynyt syvällä maankuoressa piilossa, kunnes se räjäytettiin esiin ja halkaistiin louhinnan yhteydessä. Kun kosketan tätä kiveä, kuvittelen voivani matkustaa ajassa taaksepäin, sillä kivi yhdistää minut syvään aikaan. Graniitti on syntynyt hitaasti jäähtymällä maan magmakerroksissa, sen olemus kantaa aikaa, jota ei muutoin voi hahmottaa. Videolla kaksi laitesukeltajaa ilmestyy kuvaan ja hyppää veteen sukellukselleen. He saapuivat paikalle sattumalta ja antoivat luvan tulla kuvatuksi niin, että heidän henkilöllisyytensä ei ole tunnistettavissa, emmekä tuossa hetkessä edes esittäytyneet nimillämme. He jäävät anonyymeiksi. Sillä aikaa, kun sukeltajat uppoavat veden pinnan alle, minä, kertojaääni, puhun mieltymyksestäni katsella Youtubesta videoita tulivuorista ja niiden purkauksia tutkivista vulkanologeista, ihmisistä, jotka etsivät yhteyttä maankuoren syvimpiin liikkeisiin.⁵⁰⁴ Ehkä tavoittelen itse jotain samaa.

Seuraavaksi video palaa tilanteeseen, jossa jälleen makaan täristen kivenlohkareen päällä. Jälkikäteen nauhoitettu kertojaääneni vertaa ihmisen kykyä muokata kiveä laavaan. Määrällisesti ihminen muovaa maisemaa jopa enemmän kuin maankuoresta purkautuva laava. Ekstraktivismi muokkaa planeettaa, kun räjäytämme, louhimme ja siirrämme kiveä ja uusista kivimuodostelmista tulee osa ihmisen rakentamaa ympäristöä. Villiinnyttäminen (*rewilding*) on tämän prosessin käänteinen liike.

⁵⁰³ *ibid.*, 11.

⁵⁰⁴ *Rest of Timen* julkaisun jälkeen ilmestyi ranskalaisia vulkanologeja Katie ja Maurice Krafftia kuvaava dokumenttielokuva Sara Dosan ohjaama *Fire of Love* (2022). He menehtyivät tulivuorenpurkauksessa Japanissa 1991. Dosa, Sara. *Fire of Love*. Elokuva. 2022.

Siinä ihmisen muovaama ja kesyttämä alue jätetään rauhaan ja annetaan sen muotoutua uudelleen ilman ihmiskontrollia. Paikan ekosysteemi järjestyy uudelleen omilla ehdoillaan. Videolla nähtävä kaivosalue on villiintymisen tilassa. Sinne on ilmestynyt myös uusi vieraslaji, ruokasammakko, joka on mölysammakon ja pikkusammakon risteymä. Suomessa ruokasammakoita tavataan erityisesti Turun seudulla, ja niiden on arvioitu päätyneen tänne joko laivaliikenteen mukana tai luontoon vapautettuina lemmikkeinä.⁵⁰⁵ Kun käsikirjoitin teosta ja vierailin useaan otteeseen kaivoksella, huomasin sammakoiden kurnutuksen kaikuvan uutena äänenä alueella. Se oli niin äänekkästä, ettei sitä voinut olla kuulematta, enkä ollut koskaan aiemmin havainnut sitä tässä paikassa. Kuvittelin, mitä tapahtuisi, jos kaivoslammesta tulisi ruokasammakoiden oma keidas, paikka, jossa niillä ei olisi luontaisia vihollisia. Villiintyessään tällainen paikka voisi alkaa muodostaa uudenlaisia lajiyhdistelmiä ja ekosysteemin, jotain, mitä emme vielä tunne.

Videolla kivenveistäjä Mika Rouhiainen kaivertaa isoon kiveen kirjaimia, joista lopulta muodostuu sana REST. Sana *rest* viittaa yhtä aikaa lepoon, loppuun ja jäännökseen. Hautakivissä, joita Rouhiainen pääosin veistää, *rest* viittaisi viimeiseen leposijaan: *rest in peace*. Käytöstä poistetulla kaivosalueella REST-tekstillä varustettu kivi on jo itsessään jäännös, noin neljän neliömetrin kokoinen kivipaasi, joka ei ole kelvannut myyntiin ja on jäänyt alueelle muiden hukkakivien joukkoon. Videolla kivi viittaa myös lepoon ja leposijaan. Se jää kaivosalueelle pysyväksi veistokseksi, mutta ilman nimilaattaa tai selittävää tekstiä. Jokainen, joka kiven kohtaa, voi antaa sille oman merkityksensä. Videossa ääniraidalla pohdin levon tarvetta. Keskeiseksi kysymykseksi nousee: miten toimia ekologisen kriisin ja muutoksen keskellä? Tulisiko aktiivisen toiminnan sijaan ottaa aikaa suremiselle, lepäämiselle ja hitaudelle?⁵⁰⁶ Onko myrskyn silmässä paras paikka levätä?

⁵⁰⁵ [Vieraslajit](#). Ruokasammakko.

⁵⁰⁶ Kirjassaan *Rest as Resistance: A Manifesto* (2022) Tricia Hersey käsittelee lepoa vastarinnan muotona. Lepääminen ei ole laiskuutta, vaan radikaali keino vastustaa kapitalismia, rasismia ja tuottavuutta ihmisen arvon määrittäjänä. Hersey 2022.



Kuva 17: Kela, Leena. 2021. *Rest of Time*. Kivi. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

“Tämä kone on väsynyt ja uupunut”, sanoi filosofi Báyo Akómoláfé vuonna 2020 podcast-sarjassa *For the Wild*, keskustellessaan juontajan kanssa ajasta, jota leimaavat kriisit ja katastrofit.⁵⁰⁷ Kohtaamme myrskyn toisensa jälkeen. Taistelemme ilmastonmuutosta vastaan ja yritämme päihittää sen. Väsymme, vaivumme epätoivoon, kulutamme voimamme loppuun. Mutta onko olemassa keinoja toipua tästä? Voiko myrskyn keskellä levätä? Hidastaminen muuttaa kokemuksemme ajasta. Hidastaminen ei tarkoita vain liikkeen hidastamista, vaan tietoisuuden syventymistä. Se on harjoitusta läsnäolosta. Se on sitä, että opettelee olemaan läsnä juuri siinä, missä kulloinkin on ja sen kanssa, mitä on tekemässä. Se on päätös olla enemmän kuin vain pelkkä tuottava kone, päätös pysähtyä, havaita ja tunnistaa myös toiset, jotka jakavat tämän hetken kanssamme. Läsnäolon kautta avautuu mahdollisuus tunnistaa yhteisiä menneisyyksiä, nykyisyyksiä ja tulevaisuuksia, joita elämme yhdessä niin toisten ihmisten kuin muiden lajien kanssa.

Yhteiskuntatieteilijä Jem Bendell julkaisi vuonna 2018 kiistellyn artikkelin syväsopeutumisesta (*deep adaptation*), jossa hän esittää, että ilmastonmuutoksen vaikutukset ovat jo niin pitkällä ja osin

⁵⁰⁷ For the Wild. 2020. Dr. Bayo Akomolafe on *Slowing Down in Urgent Times*. Jakso 155. [For the Wild](#).

peruuttamattomia, että olemme matkalla kohti sivilisaation romahdusta. Bendellin mukaan ilmastonmuutoksen torjunnan sijaan meidän tulisi keskittyä sopeutumiseen niin kulttuurisesti, psyykkisesti kuin yhteisöllisestikin. Syväsopeutuminen koostuu neljästä elementistä: resilienssistä, luopumisesta, palauttamisesta ja sovinnosta.⁵⁰⁸ Suomen kielellä resilienssiä voi ajatella myös sisuna, kykynä kestää tulevia muutoksia ja jatkuvaa epävarmuutta. Luopuminen puolestaan on väistämätöntä, sillä ilmastonmuutos pakottaa meidät päästämään irti totutuista elämäntavoista, kulutuksesta ja käsityksistä hyvästä elämästä. Se ohjaa meitä etsimään uusia tapoja elää muuttuvassa ympäristössä, niukkenevien resurssien keskellä. Palauttaminen liittyy elämän merkityksellisyyden uudelleenmäärittämiseen. Mitä voimme palauttaa – arvoja, suhteita, käytäntöjä – jotta elämä tuntuisi taas merkitykselliseltä? Viimeisenä sovinto kutsuu meitä kohtaamaan tulevaisuudet ja toistemme myötätunnolla, sen sijaan, että taistelisimme vähenevistä resursseista.

Mitä sitten on lepääminen? Lepääminen on kapitalistisen tuottavuuden ja jatkuvan kasvun vastustamista.⁵⁰⁹ Se on uudelleenkytketymistä. Levätessään ihminen ei taistelee, vaan sopeutuu. Hän kohtaa ilmastokatastrofin ja muut kriisit olosuhteina, joissa elämme. Lepääminen ei ole pakenemista, vaan olemista hankaluuden kanssa.⁵¹⁰ Se on sitä, että on läsnä ja opettelee sopeutumaan. Lepääminen ei ole passivoitumista, selän kääntämistä sille mitä ei halua kohdata, vaan lepääminen on sopeutumisen aktiivinen muoto. Minä lopultakin opettelen lepäämään.

Harjoitus: Ajan kokemisen muuttaminen

Seuraava harjoitus koostuu otteista teokseen *Rest of Time* liittyvästä luentoperformanssista *Onko myrskyn silmässä mahdollista levätä?*⁵¹¹ Harjoituksen tavoitteena on lähestyä syvää aikaa ruumiillisen kokemuksen kautta.

⁵⁰⁸ Bendell 2018.

⁵⁰⁹ Hersey 2022.

⁵¹⁰ Haraway 2016.

⁵¹¹ Olen esittänyt luentoperformanssia seuraavissa paikoissa:

2022 KUNO-seminaari, Turun Taideakatemia

2022 Kulttuuria kestävästi -seminaari, Turun Taidehalli

2023 Paasikivi-opiston POP UP -opiston keynote-luento.

Aika on se, mitä monelta meistä puuttuu. Se, mitä moni meistä epätoivoisesti kaipaava ja tarvitsee. Aikaa ei ole koskaan tarpeeksi, sillä se on se, joka katoaa.

”Kaikista kuluista aika on kaikkein arvokkain”, sanoi filosofi Antifon jo 400-luvulla ennen ajanlaskun alkua. Yli kaksi vuosituhatta myöhemmin, 1700-luvulla teollistumisen kynnyksellä, Benjamin Franklin liitti tämän ajatuksen tehokkuuteen ja tuottavuuteen toteamalla: ”Aika on rahaa”⁵¹². Jo varhain aika määrittyi arvokkaaksi ja se sidottiin työhön, tuottavuuteen ja hyötyyn. Mutta entä jos ajattelisimme toisin? Entä jos aikaa ei mitattaisikaan tuottavuuden, jatkuvan kasvun ja kehittymisen näkökulmista, vaan aika olisi käsite, jonka avulla mennyt, nykyisyys ja tulevaisuudet kohtaavat? Voisimmeko yrittää kokea sen, miten tämä hetki, nyt, olisi vain yksi ohimenevä tapahtuma suuressa kudelmassa, samoin kuin ne lukemattomat muut hetket, jotka ovat samaan aikaan olemassa täällä, nyt. Ehkä aika ei olekaan lineaarinen jatkumo, vaan kimppu, rykelmä, vyyhti, jossa säikeet kietoutuvat, leikkaavat ja koskettavat toisiaan.

Pysähdytään tähän ajatukseen hetkeksi.

Ajattele tätä yhteen kietoutunutta aikaa⁵¹³ hetkiä menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevaisuuksista, jotka ovat läsnä tässä ja nyt. Ja me itse, olemme samanaikaisesti olemassa eri hetkissä ja eri ajoissa. Olemme täällä ja siellä, emmekä kuitenkaan koskaan täysin irrallaan mistään. Olemme läsnä.

Tiedän, tämä on vaikeaa, jopa hämmentävää. Mutta siihen tämä harjoitus pyrkii, kokemuksen siitä, että menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ovat sidoksissa toisiinsa ja vaikuttavat yhdessä.

⁵¹² Weber 2012.

⁵¹³ Karen Barad ehdottaa, että erot, aika ja materiaali ovat jatkuvasti muodostuvia, kietoutuvia ja yhteismuotoutuvia. Hän käyttää diffraktiota sekä metaforana että metodina, koska se tarjoaa uuden tavan ymmärtää, miten erilaiset suhteet, kuten ideat, objektit ja ajallisuus kietoutuvat ja muotoutuvat uudelleen. Ne eivät ole kiinteitä tai erillisiä, vaan syntyvät samanaikaisesti. Hän kutsuu tätä ilmiötä *cutting together-apart*, erojen ja yhteyksien yhtäaikaista synnyttämistä. [Barad 2014](#).

Kuinka elää tässä ja nyt, ja samalla menneisyydessä ja tulevaisuuksissa? Kuinka oppia palaamaan tähän hetkeen, tunnistamaan oma hetkellisyytensä, ja silti linkittyä toisiin aikoihin, muihin hetkiin, toisiin olemisen tapoihin?

Minulla on työkalu, apuväline tätä vaikeaa tehtävää varten. Voit etsiä myös itsellesi taikavälineen, esineen, jonka avulla voit kytkeytyä syvään aikaan, kulkea ajassa taaksepäin 1,8 miljardia vuotta ja samaan aikaan kurottautua kohti mahdollisia tulevaisuuksia. Ota käteesi pala graniittia. Kiveä, joka on aina ollut täällä ja joka on todennäköisesti täällä vielä silloinkin, kun meistä ei ole enää jälkeäkään. Kunnes sekin vuosimiljardien saatossa murenee, katoaa ja unohtaa muotonsa. Graniitti on syntynyt hitaasti jäähtyvissä magmapesäkkeissä syvällä maankuoren sisällä. Se on jähmettynyt, painunut paikoilleen, ottanut kivelle ominaisen kestävän muodon, mutta kantaa yhä mukanaan syvää aikaa.

Kun otat kiven käteesi, pysähdy. Kuuntele, kuinka syvä aika virtaa ruumiisi kautta. Kuinka mennyt ja tuleva kohtaa sinut tässä, nyt.

If You Fall, We Will Fall Too

Rest of Us -videotrilogian kolmas teos *If You Fall, We Will Fall Too* (2022)⁵¹⁴ sijoittuu varsinaissuomalaiseen ikimetsään. Lisäksi seitsemän eri ikäistä ja eri taustaista esiintyjää on asettautunut metsäalueelle puiden lomaan. Esiintyjät liikkuvat hyvin hitaasti kohoten ylös ja laskeutuen alas eritymisesti. Vanhojen havupuiden ja metsänpeiton liikkumattomuus rinnastuu ihmisten hitaaseen liikkeeseen, jossa ihmiskeho yksitellen kohoaa seisomaan ja laskeutuu taas maahan joko makuu- tai kyykkyasentoon.

Performanssin score:

⁵¹⁴ Teosta on esitetty vuosina 2022–2024 Turun Taidehallissa, Nykyaika-galleriassa Tampereella, Poikilo-taidemuseossa Kouvolassa, Nykyaidekeskus MUU Helsingissä ja Taidekeskus Idässä Lappeenrannassa. Se kuuluu Valtion Taideteostöimikunnan kokoelmiin. Teoksen kesto on 5 min 33 s.

Liity osaksi ikimetsän luonnonkiertoa. Laskeudu hyvin hitaasti alas varvikkoon, sulautuen ympäröivään maastoon, ja nouse rauhallisesti takaisin pystyasentoon. Toista liikettä samassa paikassa vähintään tunnin ajan, säilyttäen liikkeen jatkuvuus ja hengityksen rytmi.



Kuva 18: Kela, Leena. 2022. *If You Fall, We Will Fall Too*. Ryhmä. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

Seuraava teksti kuvaa kokemustani ikimetsässä. Käytin sitä osana performanssin harjoituksia, johdatellessani esiintyjäryhmää kuvittelemaan paikkaa mielessään ennen kuin he pääsivät vierailemaan siellä paikan päällä. Kun luin tekstiä ääneen, esiintyjät makasivat selällään harjoitussalin lattialla.

Kävelen polkua pitkin. Sen pohja on juurakoiden peittämää. Puiden juuret risteilevät toistensa lomassa, muodostaen oman verkostonsa, jonka päällä kuljen, varoen kompastumasta. Voin vain kuvitella, millainen näkymätön verkosto juuria ja sienirihmastoja levittäytyy maanpinnan alla. Se paljastuu hetkittäin niissä kohdissa, joissa ihmisten ja eläinten kulkemat polut ovat kuluttaneet metsänpeiton pois, tuoden näkyviin pienen otannan puiden juuristosta. Voin tuntea sen voiman, joka virtaa maan alla. Ja voin kuulla sen, kun se jatkuu puiden rungoissa, tuulen työntäessä korkeita havupuita hitaaseen, huojahtelevaan liikkeeseen.

Kaatunut puu nojaa yhä pystyssä seisovaa runkoa vasten, ja niiden hankautuessa toisiinsa syntyy kirskuvaa ääntä. Metsä ympärilläni humisee, havisee ja huokailee. Puun oksasta roikkuva naava poukkoilee ylös ja alas, kun tuuli liikuttaa sen hahtuvaista olemusta. Sammalpeitteen päällä lepää useita runkoja, osa vanhoja, jo lahonneita, osa taas hiljattain myrskyjen kaatamia. Joissain kaatuneissa puissa kävyt ovat yhä tiukasti kiinni oksistossa, ja havunneulaset säilyttävät tummanvihreän värinsä. Nämä puut ovat kaatuneet vasta tämän talven aikana. Ne ovat yhä tuoreita. Vanhemmat rungot ovat kääpien valtaamia. Ne kiertyvät puun ympärille eri kohdissa, kuin puun omat ulos työntyvät kasvaimet, jotka vähitellen muuttavat rungon muotoa joksikin toiseksi, muhkuraiseksi, hiljaa eläväksi.

Metsää peittävä sammal on upottavaa, kutsuvaa. Sen pinnalla kävellessä omien askelteni painaumat jäävät hetkeksi näkyviin, kunnes sammaleen varret vähitellen oikenevat takaisin. Laskeudun alas ja jään katsomaan sammalta. Tekisi mieli upota siihen kokonaan, painaa kasvot sen pehmeään pintaan, työntää sormet sen vihreiden varsien sekaan. Kohdata sen sisällä asustavat pienet eliöt, niveljalkaiset, toukat ja hämähäkit. Sammal on pehmeää, kuin metsän oma peitto. Käyn makaamaan ja jään siihen hetkeksi. Tunnen, kuinka sammaleen säilyttämä kosteus alkaa hiljalleen työntyä vaatteitteni läpi. Nousen hitaasti takaisin seisomaan. Kosketan vieressäni seisovan männyn paksua, kilpikaarnaista runkoa. Kaarnan pinnassa on syviä uurteita ja sen pinta on kuin kilpi, joka suojaa puun herkempiä sisäkerroksia. Lasken käteni alas ja liikahtan eteenpäin. Jätän puun, jätän sammaleen. Palaan takaisin polulle.

If You Fall, We Will Fall Too sai alkunsa halustani löytää luontoalue, joka olisi mahdollisimman vähän ihmisen muovaamaa. Rajasin etsinnän maantieteellisesti Varsinais-Suomeen, sillä kaukaisemmat kohteet, kuten kotiseutuni Kuusamon erämaat, olisivat työskentelyn ja tuotannon järjestelyjen kannalta olleet huomattavan haastavia. Halusin toteuttaa teoksen yhteistyössä kuvaaja Jussi Virkkumaan kanssa, jonka kanssa olimme tehneet myös trilogian aiemmat osat. Lisäksi halusin laajentaa työryhmää kutsumalla mukaan koreografi Suvi Niemisen sekä joukon esiintyjiä.

Luontoaluetta valitessani keskityin aluksi Luonnonperintäsäätiön suojelemiin ikimetsäalueisiin Varsinais-Suomessa, ja erityisesti Mustakorven ikimetsään Nousiaisissa. Vierailin alueella alkukeväästä 2022, mutta huomasin pian, ettei se tuntunut sopivan suunnitelmaani. Vaikka metsä on ollut täysin suojeltu vuodesta 2008, on se vielä kohtuullisen nuorta, sillä edellinen omistaja oli tehnyt siellä hakkuita vielä 1960-luvulla. Alueella kasvaa vanhoja mäntyjä ja maassa on lahopuuta, mutta silti jokin puuttui. Paikan tuntu ei täysin kohdannut teoksen tarpeita, ehkä siksi, että metsä on vasta kehitymässä ikimetsäksi, matkalla kohti jotakin, mitä se ei vielä aivan ole.

Seuraavaksi suuntasin kuvauspaikan etsinnän Kurjenrahkan kansallispuistossa sijaitsevaan Pukkipalon aarniometsään, joka sijaitsee niin ikään Nousiaisten kunnan alueella. Pukkipalon vanhimmat metsän osat ovat yli 150 vuotta vanhoja, ja alue on osoitettu 1950-luvulla Metsähallituksen aarniometsäalueeksi. Viimeisimmät suurimpiin puihin kohdennetut hakkuut on tehty 1900-luvun alussa, joten metsä on iältään vanhaa ja monimuotoista. Aarniometsä tarkoittaa luonnontilaista tai lähes koskematonta metsäaluetta, johon ei kohdistu minkäänlaisia metsänhoidollisia toimenpiteitä. Siellä kasvaa eri-ikäistä ja -lajista puustoa, kuten nuoria taimia, vanhoja ja pystyyn kuolleita puita ja maahan kaatuneita lahopuita. Alle viisi prosenttia Suomen metsistä on nykyään aarniometsää. Aarniometsän tunnistaa monimuotoisuudesta. Siellä esiintyy runsaasti lahopuuta, kääpiä, sieniä, jäkälää, sammaleita ja naavaa. Pukkipalo onkin yksi Lounais-Suomen edustavimmista aarniometsäalueista, erityisesti runsaan lahopuun ja siitä riippuvaisen lahottajasienilajiston vuoksi.⁵¹⁵

Vaikka Pukkipalon aarniometsäalue on vaikuttava ja monipuolinen, aiheutti se edelleen haasteita kuvauspaikan valinnan kannalta. Haasteena oli löytää paikka, jossa vanhan metsän piirteet olisivat riittävän tunnistettavia ja lisäksi esiintyisivät sopivan rajatulla alueella. Paikoittain metsä on hyvin tiheää, ja maantasosta katsottuna korkeiden havupuiden alimmat oksat ovat kuolleita, mikä ei kuitenkaan kuvassa välitä toivottua ikimetsän tunnelmaa. Toisaalla taas puusto harvenee, mutta alueella kasvaa sen verran aluskasvillisuutta ja nuoria puita, että esiintyjäjoukko peittyisi näkyvistä niiden oksiston lomaan. Etsin kuvauspaikkaa, jossa korostuisivat juuri ne aarniometsän tunnuspiirteet, joita halusin tuoda esiin eli kilpikaarnaiset männyt, lahopuut ja monimuotoinen sieni- ja

⁵¹⁵ [Pukkipalo](#).

jäkäläkasvusto. Toisella vierailullani Pukkipaloon, yhdessä koreografi Suvi Niemisen kanssa, päädyimme lopulta paikkaan, jossa puiden väliin jäisi riittävästi tilaa esiintyjien liikkeelle. Alueella on lahoppua ja kantoja kääpineen sekä pinnanmuotojen vaihtelua, mikä toisi kuvaan kiinnostavaa dynamiikkaa ja rikastuttaisi myös esiintyjien liikekieltä ja paikan kokemusta.

Videolla esiintyjäryhmä⁵¹⁶ asettuu pienelle metsäalueelle, puunrunkojen lomaan. Esiintyjät liikkuvat hitaasti, kohoten ylös ja laskeutuen alas, jokainen omassa rytmissään. Vanhojen havupuiden ja metsänpeiton liikkumattomuus rinnastuu ihmisten rauhalliseen liikkeeseen, jossa ihmisruumiit kohoavat yksitellen seisomaan ja laskeutuvat jälleen maahan, makuu- tai kyykkyasentoon. Metsä pysyy samana, mutta ruumiiden toisteinen liike luo maisemaan muutosta. Videon rajaukset ja kuvauskulmat vaihtelevat yleiskuvista lähikuviin, jolloin katsoja voi tarkkailla myös liikkeen aikaansaamia pieniä muutoksia: aluskasvillisuuden väreilyä, ihmisten asujen liikettä, valon taittumista. Koreografi Suvi Nieminen suunnitteli ja harjoitutti kanssani jokaiselle esiintyjälle henkilökohtaisen, omaan ruumiiseen ja liikkeeseen sopivan tavan olla ja liikkua osana esitystä. Teoksen esiintyjä valitessa tavoitteeni oli löytää joukko eri ikäisiä ja eri taustaisia ihmisiä, joilla olisi jotain harrastajataustaa tanssista, performanssista tai taiteesta yleisemmin.

Ryhmän kokoamisessa minulle oli tärkeää koostaa esiintyjäryhmä eri ikäisistä ja eri taustaisista henkilöistä, joiden ikähaitari oli yli 50 vuotta. Minua kiinnosti työskennellä ei-ammattilaisesiintyjien kanssa, sillä halusin teoksen yhteisen liikekielen kumpuavan kunkin esiintyjän omista taustoista. Yksi heistä oli nuori breakdanceharrastaja, toinen aktiivinen metsissä liikkuja, kolmannelle metsä oli vieras ympäristö, mutta hänen rytmintajunsa kumpusi muusikkotaustasta. Neljäs esiintyjistä oli vanhempi kädentaitaja, viides taas vastavalmistunut tanssinopettaja ja kuudes puolestaan iäkäs innokas tanssin harrastaja ja katsoja. Seitsemäs esiintyjistä oli koreografi, joka työskenteli parinani ja jolla on runsaasti kokemusta ei-ammattilaisesiintyjien ohjaamisesta.

⁵¹⁶ *If You Fall, We Will Fall Too* -videoteoksessa esiintyy lisäksi seitsemästä eri ikäistä ja eri taustoista tulevaa henkilöä: Lauri Kärkkäinen, Suvi Nieminen, Milla Ryytty, Pete Santos, Pirkko Piri, Silja Saarinen ja Yngve Sjöblom.

Ensimmäisessä ryhmän sisätiloissa järjestetyssä yhteisharjoituksessa lähdimme liikkeelle metsän kuvittelemisesta. Luin ääneen kirjoittamani aarniometsää kuvailevan tekstin samalla kun osallistujat makasivat studion lattialla silmät suljettuina. Tämän jälkeen siirryimme mielikuva- ja liikeharjoituksiin. Ensimmäisessä tehtävässä tarkastelimme ajan kulkua. Suurin osa metsän puista on yli 150-vuotiaita, joten esiintyjät pohtivat, kuinka monen sukupolven taakse heidän omassa historiassaan pitäisi matkata, jotta päädyttäisiin puiden synty aikaan, noin 1800-luvun puolivälin paikkeille. Tämä kierrosten määrä toimi myös motiivina liikkeelle, sillä ajatuksena oli matkata ajassa taaksepäin liikkeen keinoin. Tämän jälkeen teimme kävelyharjoituksen pysähdyksineen, sekä laskeutumisia ja nousuja – makuulta, kyykystä, istuen ja seisten – myös epäsymmetriaa ja käsien käyttöä tutkien. Harjoittelimme nopean laskeutumisen ja liikkeen hidastamisen vaihtelua, sekä liikkeen tauottamista ja romahtamista. Katseen suuntaamista harjoittelimme kääntämällä päätä hitaasti puolelta toiselle niin, että katse pysyi pehmeänä ja tasaisena, ilman äkillisiä siirtymiä. Lopuksi yhdistimme edellä harjoitellut elementit omaksi liikesarjaksi ja tarkastelimme liikkeen kuuntelemista ja rytmittämistä suhteessa muihin. Välillä pyrimme liikkumaan mahdollisimman eri aikaan toisten kanssa ja välillä taas mahdollisimman samanaikaisesti.

Studiotilassa tapahtunut harjoittelu loi pohjan liikkeelliselle tutkimiselle, josta siirryimme seuraavaksi metsään. Osalle esiintyjistä siirtymä helpotti orientoitumista teokseen, kun metsänpohja itsessään alkoi ohjata liikkeen suuntia. Oli aivan eri asia laskeutua sammalmättään syleilyyn kuin tanssisalin kovalle lattialle. Toisille taas siirtyminen metsään aiheutti jännitteitä, onhan metsä täynnä elämää, ja tottumattomalle sen pienten eliöiden läheisyys voi herättää tarpeen suojautua. Teoksen puvustus muodostui kirppareilta haalituista erilaisista tuulipuvuista ja sovimme, että kukin voi suojata itseään vaatetuksella ja ohjata liikkettään sen mukaan, miltä ruumiillinen kontakti metsänpeittoon tuntuu ja esimerkiksi käsien, hiusten tai kasvojen upottaminen sammaleeseen ei olisi välttämätöntä. Ajattelin, että jo pelkästään läsnäolo metsässä, sen elämää vilisevän ympäristön aistiminen, voi avata yhteyden sen luonnonkiertoon, vaikka ei olisikaan valmis aivan suoraan ihokontaktiin. Metsän monilajisten suhteiden ja kytköksien aistiminen tapahtuu moniaistisesti, jolloin näkö, kuulo ja tuoksut voivat tuntua jopa voimakkaammilta kuin kosketus. Tärkeintä oli herkistyä havaitsemisen taidolle ja siinä meitä auttoi aika.



Kuva 19: Kela, Leena. 2022. *If You Fall, We Will Fall Too*. Yksilö. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

Kuvaukset kestivät useita tunteja, ja me esiintyjät jatkoimme liikettä edestakaisin, ylös kohoten ja alas vajoillen. Tällainen vertikaalinen liike muutti kokemuksen metsästä. Usein metsässä kuljetaan pystyasennossa, horisontaalisesti havainnoiden, silmien korkeudelta. Nyt katse kohdistui varpujen, sammalten ja maaperän yksityiskohtiin tai toisaalta puiden latvusten liikkeeseen. Metsä näytti, tuntui, kuulosti ja tuoksui niin voimakkaalta, että moni kertoi kuvauspäivän päätteeksi kokeneensa yhteyden metsään tavalla, josta heillä ei ollut aiempaa käsitystä. Liike loi kommunikaatiota, jossa metsä näyttäytyi kokonaisvaltaisempänä, onhan maan alla vähintään yhtä paljon elämää kuin sen pinnalla, ja nyt pääsimme askeleen lähemmäksi tätä kokemusta. Meidän oli opittava näkemään ja katsottava lähemmin, kuten kasvitieteilijä ja kirjailija Robin Wall Kimmerer sanoittaa kirjassaan *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses* (ensipainos 2003):

”Sammalen mittakaavassa metsässä kulkeminen lähes kaksimetrisessä (kuuden jalan mittaisessa) ihmisruumiissa on kuin lentäisi Euroopan mantereeseen yli kymmenen kilometrin (32 000 jalan) korkeudessa. Niin kaukana maasta, ja matkalla jonnekin muualle, vaarana on ohittaa kokonainen maailma, joka sijaitsee aivan jalkojemme juuressa. Kuljemme sen ohi

päivittäin, huomaamatta. Sammalet ja muut pienet olennot esittävät kutsun viipyä hetki aivan tavanomaisen havaintokykymme rajoilla. Se, mitä meiltä vaaditaan, on tarkkaavaisuutta. Kun katsomme tietyllä tavalla, voi kokonainen uusi maailma paljastua.”⁵¹⁷

Oman kokemukseni mukaan, kun sukelsin yhä uudelleen metsänpeittoon – hitaasti ja viipyillen – aloin sammal-, jäkälä- ja varpuryhmien sijaan havaita ja tunnistaa yksilöllisiä, eri lajeja edustavia kasveja aluskasvillisuudessa. Minulla ei ollut kieltä niiden nimeämiseen, ei latinankielisiä sanoja tunnistamisen tueksi, mutta saatoin tarkkailla niiden muotoja ja rakenteita, ja erottaa lajityypillisiä piirteitä. Osa oli kulmikkaita, osa pyöreälehtisiä, toiset sileäpintaisia, toiset rypyläisiä ja kuin karvaisia. Niiden ryhti, rytmi ja rakenne poikkesivat toisistaan, ja jokaisella sukelluksellani alaspäin sain tarkastella niitä uudestaan, läheltä. Työntää nenäni niiden sisään ja hengittää niiden tuoksua. Tunnistin olevani tarkkailija, vieras maailmassa, joka oli minulle ennestään lähes tuntematon. Kuin jättiläinen, joka äkisti huomaa jalkojensa juuressa kokonaisen kylän täynnä elämää.

Performanssi kameralle – performanssin kielen rajoilla

Kaikki videotrilogian *Rest of Us* teokset kumpusivat vahvasti paikoista ja niiden erityispiirteistä. Ne ovat lajityypeiltään paikkasidonnaisia performansseja ja erityisesti ympäristöperformansseja, sillä niiden tavoitteena on tuoda esiin paikan ominaisluonnetta ja poetiikkaa, mutta myös toimia poliittisen vaikuttamisen välineinä. Nämä teokset ovat minulle kiistatta poliittisia, mutta toisin kuin *One Year Demonstration*, jonka viitekehys on mielenosoittaminen, ne ovat poeettisempia tapoja tarkkailla erilaisia maisemia ja toimia niissä performanssin keinoin. Kaikkia kolmea teosta yhdistää, että ne on toteutettu ilman elävää yleisöä ja ne muodostuvat teoksiksi videoperformansseina. Jokainen on syntynyt yhteistyössä kuvaaja Jussi Virkkumaan kanssa ja niiden estetiikka on yhteisajattelumme tulos. Tämä yhteistyö vaikuttaa myös teosten kieleen, siihen miten teokset lopullisissa muodoissaan rytmittyvät ja rajautuvat. Vaikka performanssit on alun perinkin suunniteltu ja käsikirjoitettu kameralle, suurin osa niiden lopullista muotoa määrittävistä ratkaisuista on syntynyt kuvaustilanteissa ja leikkauspöydällä.

⁵¹⁷ Kimmerer 2021, 10. Suomenos kirjoittajan.

Teokset edustavat erilaisia tapoja yhdistää performanssi ja video. Ne ovat tarkkaan rytmitettyjä ja leikattuja kokonaisuuksia, jotka eivät noudata perinteiselle performanssiesitykselle ominaista ajallista jatkumoa, jossa asiat ottavat niille kuuluvan aikansa. Silti jokaisella teoksella on omaa logiikkaansa seuraava ajallinen rakenne. *There Is No Planet B* -teoksessa tämä rakenne syntyy lipun liikkeestä, joka jatkuu edestakaisena, saman rytmin toistavana kuljetuksena kuvasta toiseen. Maisemat ja säätilat vaihtuvat, mutta liikkeen rytmi pysyy ja lippu jatkaa kulkuaan maisemasta toiseen. Toisissa paikoissa, kuten turvesuolla, tuuli on voimakas ja lippu heittelee se mukana. Toisissa maisemissa lippu leijuu kevyesti, lähes tuulettomassa tilassa. Kamera on liikkumaton ja lähes valokuvamainen. Jokainen kohta on kuvattu yhdellä otolla. Teoksessa *Rest of Time* jatkumo rakentuu tekstin ja kertojääänen kautta. Ne kuljettavat tarinaa graniittilouhoksen maisemissa, pysähtyen tarkkailemaan maiseman yksityiskohtia sekä siellä toimivia ihmisiä, minua esiintyjänä, kivenveistäjää ja sukeltajia. Kamera poimii maisemasta yksityiskohtia ja avaa louhoksen ympäristöä lähikuvista drooninäkymiin. Kolmannessa teoksessa *If You Fall, We Will Fall Too*, rytmin ja rakenteen muodostaa ihmisten samankaltainen, ylös kohoava ja alas vajoava liike. Kamera tarkkailee maisemaa kuin sivusta, viipyillen välillä luonnonmuodostelmissa, kuten muurahaiskeoissa ja lahopuissa, ja palaa taas ihmisiin. Se pysyy rajatulla alueella, liikkuu esiintyjien joukossa, hakeutuu lähelle ja pyrkii välittämään ikimetsän tuntua ja erityispiirteitä katsojalle. Näissä kuvissa kaikki esiintyjät, niin ihmiset kuin paikkaa asuttavat muut toimijat, ovat samanarvoisia.

Palataan vielä performanssitaitteen määritelmään, jota käsittelin luvussa *Performanssitaitteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus*. Performanssitaitteessa syntyy vertauskuvia ja merkityksiä ajan, tilan, materiaalisuuden ja ruumiillisuuden toiminnallisessa vuorovaikutuksessa. Sen peruselementti, läsnäolo, on sidottu aikaan. Performanssin esittäminen tapahtuu ajassa ja tilassa. Mutta mikä on videon välittämä aika ja tila, erityisesti silloin, kun kyseessä ovat vahvasti paikkasidonnaiset teokset? Videoperformanssissa läsnäolon kokemus muuttuu. Se ei ole enää jaettu tekijän ja yleisön samanaikainen kohtaaminen, vaan välittyy teknologisen tallenteen kautta. Kamera rajaa, valikoi ja muokkaa kokemusta. Se voi kiinnittää huomion yksityiskohtiin, joita livetilanteessa ei voisi havaita tai rakentaa kokonaisuuden leikkauksessa tapahtuvilla valinnoilla. Videokuva voi myös tiivistää tai

venyttää aikaa ja siten korostaa paikan erityispiirteitä uudella tavalla. Paikkasidonnaisessa videoperformanssissa tallenne ei ainoastaan dokumentoi olemassa olevaa paikkaa, vaan se luo sen uudestaan. Se tuottaa uudenlaisen, kameran ja leikkauksen kautta syntyvän tilallisen ja ajallisen kokemuksen, joka on erottamaton osa teoksen kieltä ja merkityksiä.

Terveisiä paikoista, joissa en olisi koskaan halunnut käydä

Halusin jatkaa työskentelyä tuhottujen ympäristöjen parissa myös *Rest of Us* -videotrilogian valmistuttua. Alettua tarkastella ympäristöä tuhon näkökulmasta, tuhoutuneita paikkoja oli yhä vaikeampi sivuuttaa katseella. Halusin työskennellä näiden paikkojen kanssa performanssin keinoin, mutta haasteena oli, miten tehdä performanssia ilman läsnä olevaa yleisöä. Olin jo kokeillut videota, ja yhdessä kuraattori Mariliis Rebanen kanssa päädyimme tällä kertaa valokuvaperformanssiin. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit* oli kesällä 2023 toteuttamani projekti, joka rakentui kymmenestä postikortista, jotka postitin tallinnalaiseen galleriaan esitettäväksi. Matkustin ympäri Suomea ja aina, kun saavuin tuhattuun maisemaan, paikkaan, jossa en olisi koskaan halunnut vierailla, toteutin liputusseremonian. Seremonia dokumentoitiin yhdellä valokuvalla. Muokkasin kuvasta postikortin Postin sovelluksella ja lähetin sen galleriaan paikkatietoineen. Kun näyttely avautui elokuussa, kaikki kortit eivät vielä olleet perillä, joten kokoelma täydentyi näyttelyn edetessä, kuten oli suunniteltukin. Jatkan projektia myös tulevaisuudessa ja vierailen uusissa tuhokohteissa eri puolilla Suomea ja taltioin performanssit siten, että ne voidaan esittää valokuvavedoksina. Kuvien lisäksi itse teko, noin tunnin mittainen liputusseremonia, on minulle performanssitaiteilijana olennainen. Se on ruumiillinen tapa käsitellä ympäristösurua ja antaa tilaa sille, mikä on jo menetetty.

Alla oleva teksti kuvaa *Greetings from Places I Never Wanted to Visit* (2023) -teoksen tekoprosessia ja on julkaistu englanninkielisenä Taideyliopiston *Ecological Thinking* -seminaarin blogissa⁵¹⁸. Teksti avaa affektien tasolla sitä, miltä tuntuu vierailla paikassa, joka on ympäristötuhon ja surun näyttämö.

⁵¹⁸ Kela 2024. Kirjoittajan suomennos.



Kuva 20: Kela, Leena. 2023. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit*. Kuvaaja: Roope Pellinen.

Lähestymme Hirviötä. Tunnen sen raskaan hengityksen, sen tavan, jolla se sylkee pölyä kuin tuhkaa ison, pyöreän ruumiinsa ympärille. Valmistaudun kohtaamiseen, joka on pian edessä.

Olin edellisellä viikolla kartoittanut ja harjoitellut tätä matkaa kartan avulla. Käytin Google Earthia hahmottaakseni, kuinka laaja alue on, ja löytääkseni paikan, josta olisi ehkä mahdollista nähdä vilahdus Hirviöstä. Etsin paikkaa, jossa suljetut tiet ja korkeat aidat eivät estäisi meitä pääsemästä lähelle. Jäljellä oli enää yksi tie, jota he eivät olleet onnistuneet valtaamaan. Se on julkinen tie, joka johtaa pieneen kylään, joka on jäänyt Hirviön alati laajenevien raajojen ja ruumiin saartamaksi. Mutta paikallisten aktiivisen vastarinnan ansiosta he eivät olleet vielä onnistuneet yksityistämään tätä tietä. Ja tässä me nyt olemme – minä, puolisoni, tyttäreemme ja koiramme – kesälomamatkalla Suomen halki.

Olen hermostunut. Entä jos he huomaavat meidät? Kameroita on kaikkialla, ja suuret kyltit varoittavat: "Yksityisalue, pääsy kielletty ilman lupaa." Yritän rauhoittaa itseäni, olemme yhä julkisella tiellä. Lähestymme kohtaa, jossa tie kaartaa pois päin Hirviöstä, ja ymmärrän, että tämä on lähin piste,

johon voin päästä. Tarkastan, mihin suuntaan turvakamerat osoittavat, ja pysäytän auton tien sivuun, kohtaan, jossa oletan meidän olevan poissa valvontakameroiden näkökentästä. On aika nousta autosta ja tehdä osani. Puolisoni on valmiina kameran kanssa. Otan lipun auton takakontista ja kävelen hieman lähemmäksi Hirviötä. Tunnen sen kylmän läsnäolon, ja väristys kulkee selkäpiitäni pitkin. Haistan sen rikinhajuisen hengityksen.

Aloitan liputtamisen. Tuttujen liikkeiden ja lipun rauhoittavan äänen myötä hermostukseni alkaa hellittää. Tiedän, mitä olen tekemässä. Liputan biodiversiteetin romahtamisen muistoksi. Liputan Suomen pahimman ympäristökatastrofin muistoksi.

”Ensimmäinen jätevesivuoto tapahtui vuonna 2010. Sen jälkeen kaksi muuta suurta vuotoa päästi saasteita ympäröivään luontoon. Näistä ensimmäinen sattui marraskuussa 2012, kun kipsisakka-altaasta vuoti nikkeliä, uraania ja muita myrkyllisiä metalleja sekä jätevesiä ympäröivään luontoon ja järviin. Kainuun ELY-keskuksen mukaan kaivosyhtiö oli käyttänyt kipsiä jätevesien varastointiin ilman asianmukaista lupaa, ja ympäristöministeri Ville Niinistö nimesi vuodon vakavaksi ympäristörikkokseksi. Samana vuonna yksi kaivoksen työntekijöistä kuoli rikkivedyn aiheuttamaan myrkytykseen kaivosalueella, ja avoaltaasta löydettiin kymmeniä kuolleita vesilintuja. Pöly ja myrkylliset hajut levisivät laajalle, jopa sadan kilometrin päähän.”⁵¹⁹

Millainen kokemus on olla turisti ja vierailija paikoissa, joita ei ole tarkoitettu ulkopuolisten silmille? Paikoissa, joita ei mainita matkailuesitteissä, mutta joissa tuho, häpeä ja rikokset ovat läsnä – kuten Hirviön tapauksessa.

Kesällä 2023 matkustin ympäri Suomea paikoissa, jotka ovat ihmistoiminnan seurauksena joko pysyvästi tai merkittävästi tuhottu. Toteutin näissä paikoissa liputuksen, seremoniallisen eleen, jossa käytin avaruuspeittoa muistamisen välineenä. Performanssit dokumentoitiin valokuvin, ja lähetin kuvat postikortteina Tallinnaan Hobusepea-galleriaan, jossa osallistuin *Like a Windless Cloud* -ryhmänäyttelyyn. Vierailin Taivassalon graniittilouhoksella, Mynämäen hakkuualueella, Laitilan

⁵¹⁹ [EJOLT](#) 2015.

turvesuolla, Kouvolan Kiinan uuden silkkitien tavaraterminaalilla, Kiteen avohakkuussa, Sotkamon Talvivaaran nikkelikaivoksella, Kuusamon sorakuopalla, Pyhäjoen ydinvoimala-alueella ja Kannuksen Mutkalammen tuulivoimapuistossa, joka on Suomen suurin, 69 voimalan kokonaisuus. Aion jatkaa tätä projektia ja vierailla tulevaisuudessa myös muissa tuhon paikoissa.

Eräänä päivänä, jälleen ajomatalla, en ollut suunnitellut liputusta. Olimme käyneet sukulaisten mökillä lähellä Venäjän rajaa ja ajelimme nyt mutkittelevia metsäautoteitä talousmetsien varjossa. Tie kaartoi ja edessä avautui uusi tuhon maisema: tuore avohakkuu. Näytti siltä, että hakkuukone oli jättänyt paikan taakseen vain noin viikko sitten. Rungot olivat yhä tuoreita, pihka valui niistä. Näky tuntui surun täyttämältä. Kurkkuuni nousi pala. Oli vaikea niellä. Pysähdyimme. Otin lipun auton peräkontista ja aloitin liputtamisen. Liputin tämän paikan muistolle: linnuille, jotka ennen pesivät täällä, mäntyjen, koivujen, kuusien, sammalten, kovakuoriaisten, muurahaisten, perhosten, sienten ja niin monen muun muistolle. Liputin myös käsitelläkseni sitä ahdistusta, jonka tämä paikka minussa herättää. Paikan, jossa en olisi koskaan halunnut käydä – ainakaan siinä muodossa, jossa se nyt on.

”Antroposeeni, joka tarkoittaa kirjaimellisesti *’ihmisen aikakautta’*, viittaa uuteen maapallon historian aikakauteen, joka seuraa kymmenen miljoonan vuoden mittaista holoseenia. Viittauksessa omaan lajiimme ei ole mitään narsistista: se ainoastaan osoittaa ihmisten katastrofaalisen hegemonian muihin lajeihin nähden – toimintamme laajuus ja volyymi ovat saavuttaneet *’geologisen voiman’*, joka kykenee muuttamaan koko planeettaa, ei enempää eikä vähempää kuin virus. Ruotsalaisen kirjailijan Andreas Malmin lanseeraama käsite *’kapitaloseeni’* (*Capitalocene*) korostaa sitä, että uhka ei johdu ihmistoiminnasta sinänsä, vaan siitä, että toimintamme on muovautunut voitontavoitteluun perustuvan, globaalin tuotantojärjestelmän, luonnonvarojen yksityistämisen ja intensiivisen hyödyntämisen mukaiseksi.”⁵²⁰

Kaivostoiminta, metsätalous ja maatalous – erilaiset ekstraktion muodot – edellyttävät käytäntöjä, joilla raaka-aineita kuljetetaan, varastoidaan ja lajitellaan. Nämä kaikki ovat osa ekstraktivismia ja vaativat sekä materiaalisia että taloudellisia resursseja. Kun uusi kaivos avataan ja maaperästä otettu

⁵²⁰ Bourriaud 2022, 18.

materiaali saadaan käyttöön, sen muuttaminen hyödykkeeksi vaatii laajaa tieinfrastruktuuria ja kuljetusjärjestelmiä. Ekstraktio synnyttää pääomaa, ja pääoma investoi jatkuvasti uusien luonnonvarojen lähteiden etsimiseen ja hyödyntämiseen.⁵²¹ Vuonna 2022 Kouvolaan rakennettiin uusi tavaraterminaali, jonka oli tarkoitus olla osa Kiinan uutta Silkkitietä ja yhdistää tavaravirrat Euroopan, Kiinan ja Venäjän välillä. Terminaali maksoi 34 miljoonaa euroa, mutta se jäi käyttämättömäksi Venäjän hyökkäyssodan vuoksi. Kukaan ei tiedä, avautuuko yhteys koskaan. Vierailin terminaalin alueella liputtaakseni sille 42 hehtaarille metsää, jotka kaadettiin terminaalin rakentamisen tieltä, alueelle, joka seisoo nyt tyhjänä. Liputin yhdessä tuulen kanssa, joka pyyhki yli valtavan asfalttikentän.

Lopuksi

Kirjoitan näitä viimeisiä rivejä loppukesällä 2025. On kulunut kymmenen vuotta siitä, kun tämä tutkimusprosessi sai alkunsa. Kymmenen vuotta, joiden aikana olen muuttunut niin taiteilijana, kuraattorina kuin tutkijana, ja joiden aikana myös performanssiteen kenttä on murtautunut ulos taiteen marginaalista, kasvanut ja avautunut uusille tekemisen ja kokemisen tavoille. Vaikka en ole aina työskennellyt tutkimuksen parissa aktiivisesti, se on kulkenut mukani kuin reppu tai matkalaukku, johon olen kerännyt ajatuksia lukemistani kirjoista, kuulemistani luennoista, keskusteluistani kollegoiden kanssa ja ennen kaikkea näkemistäni performansseista. Näiden vuosien aikana olen myös tehnyt useita teoksia, jotka eivät ole löytäneet paikkaansa tässä tutkimuksessa, mutta jotka ovat silti jättäneet jälkensä ajatteluuni ja praktiikkaani.

Matkan varrella tutkimukseni painopiste on muuttunut ihmisten välisistä yhteistöistä kohti kysymystä siitä, miten myös soolotaiteilijana olen jatkuvasti yhteydessä, ei vain toisiin ihmisiin, vaan myös ei-inhimillisiin ja ihmistä laajempiin toimijoihin. Kun tämän tutkimusprosessini alkuvaiheessa lavensin käsitystä ihmisestä performanssiteoksen esiintyjänä, sen ensisijaisena toimijana, koskemaan myös esineitä ja muita esitystilan ja -tilanteen toimijoita, muuttui työskentelyni painopiste merkittävästi. En

⁵²¹ Mezzandra & Neilson 2017, 6.

enää mieltänyt itseäni teoksen keskiöön, vaan aloin ajatella työskenteleväni yhteistyössä tilan muiden toimijoiden kanssa. Saatoin hetkittäin astua sivuun tai asettautua esityspöytäni taakse ja vain tarkkailla esineiden ja tilan elementtien esiintymistä. En enää ajatellut, että kaikki oli yksin minun luomustani, vaan me rakensimme teoksen yhdessä.

Vaikka tutkimusprosessini käynnistyi jo kymmenen vuotta sitten ja sen keskeinen teos *Alphabet of Performance Art* esitettiin ensi kertaa jo tuolloin, on kirjallisen osion kirjoitusprosessi ollut nopea, vuoden mittainen. Kun lopulta päätin tarttua kirjoittamiseen ja otin opintovapaata päätyöstäni residenssin johtajana, tuntui kuin tulppa olisi irronnut ja sanat lähteneet vyörymään tietokoneeni ruudulla. Olen nauttinut suunnattomasti tästä prosessista, sillä olin kantanut, kypsyttänyt ja säilönyt sen aineksia jo pitkään ennen aloittamista. En osannut kirjoittaa päivätyöni ohella, vaan tarvitsin vuoden aikaa keskittyäkseni vain tähän, jotta voisin astua kirjoittamisen maailmaan ja viipyä siellä rauhassa ja keskeytymättömästi. Lähestyin kirjoitusprosessia kuin performanssitäiteilijä: tarvitsin aikaraamin ja scoren, aivan kuten *One Year Demonstration* -teoksessa, jotta prosessi pysyi jatkuvasti käynnissä ja aktiivisena. Aikaraami auttoi minua jäsentämään työn kokonaisuutena. Silti ajattelen, että tämä tutkimus on tiivistelmä ei vain kymmenen, vaan kahdenkymmenen vuoden työstä. Ensisijaiset kirjalliset lähteeni olen löytänyt omasta, koko urani ajan kartuttamastani laajasta performanssitäiteen kotikirjastostani, joka sisältää esitystutkimusta, performanssitäidettä ja Live Artia käsittelevää kirjallisuutta, taiteilijoiden julkaisuja, festivaalijulkaisuja ja esitystallenteita. Artikkeleita olen kerännyt ja säilönyt tietokoneelleni kuin arkistoja tulevaa varten. Ja kun palaan näkemiini teoksiin, huomaan kulkevani ajassa taaksepäin, joskus jopa neljännesvuosisadan päähän hetkiin, joissa performanssitäide on jättänyt minuun pysyvän jäljen. Ennen kaikkea tämä kirjoitusprosessi on tuntunut kotiinpaluulta, sillä vihdoinkin olen saanut kirjoittaa siitä, minkä todella tunnen ja mikä sytyttää minut yhä uudelleen. Jos teos *Alphabet of Performance Art* syntyi tarpeesta rakastua uudelleen, on tämä kirjoitusprosessi ollut sen rakkauden elävä todiste – mutkaton, hauska ja innostava.

Tutkimukseni rakentui kolmen erillisen teoskokonaisuuden ympärille, joista kukin lähestyi tutkimuskysymyksiäni omasta erityisestä näkökulmastaan. Keskeinen kysymykseni koski performanssin kieltä, sitä, millainen kieli se on ja miten sitä voi tutkia taiteellisen työskentelyn

keinoin. Tähän etsin vastauksia erityisesti luvussa *Performanssitaiteen kieli, ruumiillisuus ja materiaalisuus*, jossa *Alphabet of Performance Art* -teosta läpivalaisemalla tarkastelin, millaisena performanssin kieli näyttäytyy minulle. Ensin rakensin kielen perussanaston, sen jälkeen jäsentäsin kielen lainalaisuuksia ja toimintatavat ja lopuksi hahmotin, miten tällä kielellä voisi kirjoittaa, päätyen yksittäisistä aakkosten kirjaimista kokonaisten sanojen muodostamiseen. Tämän tutkimusprosessin myötä olen oppinut kirjoittamaan performanssilla, josta todisteena ovat prologissa ja epilogissa kuvatut performanssit *Temptation of Destruction* ja *End of Days*. Suuri osa luvusta keskittyy performanssien lajityyppien jäsentämiseen, jonka avulla avaan erilaisia tekemisen ja esittämisen tapoja sekä ilmaisukeinojen kirjoa, josta performanssitaiteen moninaisuus rakentuu. Lajityyppien erittely auttaa hahmottamaan, millaista kieltä kukin teos puhuu ja millaisia tulkintareittejä se voi avata, kuten esimerkiksi sen, miten paikkasidonnainen teos eroaa galleriateoksesta. Usein teoksissa onkin havaittavissa useita lajityyppejä rinnakkain.

Kielen pohtiminen ei ollut vain teoreettinen tai taidehistoriallinen prosessi, vaan taiteellinen ja ajoittain jopa leikkisä yritys hahmottaa performanssia kielenä, joka toimii materiaan, keston ja toimijuuden vuoropuhelussa ja tuottaa näin merkityksiä. *Alphabet of Performance Art* -teoksen kohdalla pyrin runsaiden teosesimerkkien ja viittausten avulla osoittamaan, miten performanssitaiteen kieli rakentuu esineiden ja materiaalien toistuvuudesta, kontekstista ja viittauksista taiteen historiaan. Tiedostan, että olen valinnut esimerkit tukemaan väitettäni siitä, että esimerkiksi ilmapallot tai köydet ovat keskeinen materiaali performanssitaiteessa. Toivon kuitenkin, että tämä tutkimus innostaa lukijaa tekemään omia havaintojaan ja ehkä sinulle joku toinen materiaali tai esine tuntuu toistuvan useammin. Ehdotan, että silloin pysähdyt sen äärelle ja kysyt, mitä erityistä sen olemuksessa on, kun se tuntuu vetävän taiteilijoita puoleensa.

Luvussa *Pitkäkestoinen performanssi One Year Demonstration* käsittelin mielenosoittamista performanssina, vuoden mittaista omaelämäkerrallista teosprosessia sekä sitä, miten performanssin kieli muuttuu, kun se siirtyy livetilanteesta sosiaalisen median alustoille. Muutos näkyy erityisesti yleisösuhteessa, kun jaetun fyysisen tilan välitön vuorovaikutus korvautuu sosiaalisen median palautteenantojärjestelmällä tykkäyksineen ja kommentteineen. Koska koen performanssin voiman

piilevän juuri jaetussa nyt-hetkessä ja esiintyjän mahdollisuudessa tarttua sieltä kumpuaviin sanattomiin viesteihin, oli sosiaalisen median performanssissa keskeinen haaste pidättäytyä reagoimasta yleisön suosimiin aiheisiin tai aiheen käsittelytapoihin, joilla voisi saada eniten tykkäyksiä, sillä se ei ollut teoksen intentio. *One Year Demonstration* -teoksen lähtökohta oli aktivistinen ja kumpusi tarpeesta ottaa poliittisesti kantaa maailman ja lähiympäristön tapahtumiin – sekä ajoittain myös omaan henkilökohtaiseen elämään – ja tehdä se ruumiillisin elein performanssina. Samalla teos pitkäkestoisen performanssin perinteen hengessä haastoi omaa kestävyyttäni asettamalla performanssille vuoden mittaisen aikaraamin ja vaatimalla minua jatkamaan myös sellaisina hetkinä ja päivinä, kun performanssi oli viimeisenä prioriteettilistallani.

One Year Demonstration -teos osoitti, että sosiaalinen media voi toimia sekä pitkäkestoisen performanssin esityspaikkana että sen kieltä muovaavana tekijänä. Teos liikkui performanssin ja dokumentaation välimaastossa. Kuvien ottaminen rakensi yksityisiä, usein ilman yleisöä tapahtuneita performanssitilanteita, mutta niiden julkaiseminen Instagramissa ja Facebookissa aktivoi ne teoksiksi, jotka asettuivat taidekontekstiin, mutta myös jonnekin sen rajamaille, sillä kaikki kuvien katsojat eivät välttämättä tienneet kohtaavansa performanssiteoksen. Sosiaalisen median toimintalogiikka, sen estetiikka, algoritmien rakentama näkyvyys käyttäjien kuvavirrassa sekä reaktio- ja kommentointimahdollisuudet, oli osa teosta ja sen vastaanottoa. Tämä toi esiin sekä dokumentaarisen että teatraalisen tallenteen piirteitä⁵²² ja haastoi perinteistä käsitystä performanssin autonomisesta olemassaolosta ennen dokumentaatiota, sillä tässä tapauksessa performanssi tarvitsi tallenteen ja julkaisukanavan tullakseen olevaksi. Teos myös paljasti sosiaalisen median nopearytmisen reagoinnin dynamiikan, jossa kannanotot saattavat jäädä pintapuoliseksi, kun jokainen koettaa huutaa ääntään kuuluville ja samaan aikaan huudot uppoavat osaksi loputonta kuvavirtaa. Teoksen vuoden mittainen aikaraami ja sitoutumiseni sen toteutukseen toimivat vastavoimana tälle nopearytmisyydelle. Prosessin myötä kuitenkin tunnistin, ettei työskentely sosiaalisen median luoman jatkuvan reagointipaineen alla ole minulle luontevaa. Samalla teos toimi tutkimuksena siitä, miten digitaalinen ympäristö muokkaa taiteilijan työskentelytapoja, performanssitaiteen kieltä ja yleisösuhdetta. Sosiaalisen median performanssi onkin yksi performanssin uusimmista lajityypeistä.

⁵²² Auslander 2012, 51.

Niin *One Year Demonstration* -teos kuin luvussa *Performanssisarja videolle – kohti ihmisen jälkeistä aikaa* tarkasteltu *Rest of Us* -videotrilogia kysyvät, voiko performanssilla muuttaa maailmaa tai ainakin kokemusta maailmasta. Trilogian teokset avasivat näkymiä antroposeeniin ja tuhon maisemiin, mutta ennen kaikkea ihmisen jälkeiseen aikaan, pohtien, mitä me lopulta jätämme jälkeemme. Ne olivat paikkasidonnoisia ympäristöperformansseja, joissa paikan ominaisluonne ja teoksen poetiikka kietoutuivat ympäristöpoliittisiin kannanottoihin. Teokset syntyivät yhteistyössä kuvaaja Jussi Virkkumaan kanssa, mikä vaikutti niiden estetiikkaan ja kieleen. Kukin teos kehitti omaa tapaansa yhdistää performanssi ja video, luoden ajallisen ja tilallisen rakenteen, joka erosi perinteisen liveperformanssin jatkumosta ja sisälsi kunkin teoksen kohdalla oman logiikkaansa. Videon välittämä aika ja tila muovasivat läsnäolon kokemusta, kun kamera rajasi, valikoi ja loi paikan uudelleen. Se mahdollisti haluttujen yksityiskohtien korostamisen, rytmisen muuntelun ja uudelleenmääritellyn yhteyden esiintyjien, paikan ja sen muiden toimijoiden välille. Näin video ei ainoastaan dokumentoinut tapahtunutta, vaan loi itsenäisen teoksen, joka voi siirtää maiseman ja sen merkitykset toiseen aikaan ja paikkaan, ja siten avata katsojalle mahdollisuuden vierailla näissä paikoissa videoperformanssin välityksellä. Trilogian kaari kulkee tuhosta toivoon: se alkaa tuhoutuneiden paikkojen tarkkailusta ja päättyy ikimetsään, jossa Donna Harawayn *Chthulucene*-käsitteen hengessä etsitään tapoja vastavuoroisuuteen ja yhteistyöhön ympäristön kanssa.

Videotrilogiassa tarkastelin performanssikerronnan ja elokuvakerronnan suhdetta. Suhde voidaan rakentaa monin tavoin. Tallenne voi tiivistää aikaa, jolloin esimerkiksi yhdellä kameralla kuvattu 45 minuutin live-esitys voidaan editoida kymmenenminuuttiseksi koosteeksi. Tämä on tyypillistä erityisesti teosten dokumentoinnissa arkistointia varten. Alun perin liveyleisölle suunniteltu performanssi voidaan myös toteuttaa erikseen kameralle, kuten teoksissa *Alphabet of Performance Art* ja *End of Days*, joissa performanssi noudatti alkuperäistä käsikirjoitusta ja tilallista asettautumista, mutta kuvaustilanteessa ei ollut yleisöä, ja kuvaaminen tehtiin useammalla kameralla samanaikaisesti. Näin editoidessa kuvakulmia voitiin vaihtaa ja kuvakerronta sai uusia tilallisia ulottuvuuksia. *Rest of Us* puolestaan tehtiin suoraan kameralle, ilman suhdetta liveyleisöön. Performanssit suunniteltiin kuvausta varten, ottoja tehtiin useampia, ja kuvakerronta ja sen rytmi rakennettiin leikkauspöydällä.

Esimerkiksi *End of Days* -performanssin kuvakerronnassa kuvan mittakaava (yleiskuva-puolikuva-lähikuva) jäsentää esiintyjän suhdetta materiaaleihin ja monikamerakuvaus mahdollistaa katseen ohjaamisen riippumatta live-esityksen yleisösuhteesta. Leikkauksen rytmi, jatkuvuus ja kuvakulmien vaihtelut rakentavat teoksen tunnelman, jota vahvistavat materiaalien äänet ja tilan akustiikka. Videokerronta tiivistää performanssia ja siitä voidaan karsia siirtymien vaatima aika, ylimääräiset liikkeet ja eleet, materiaalien valmistelun vaatima aika sekä pienet virheet, elementit, jotka livenä kuuluvat performanssin rytmiin ja autenttisuuteen, mutta videolla usein hidastavat katsomiskokemusta ja voivat etäännyttää itse teoksesta. Parhaimmillaan videotaltiointi nostaa teoksesta olennaisen esiin ajallisen tiivistyksen kautta.

Performanssitaiteen kieli on elävä ja muuttuva kieli, jota rakennetaan sekä yhteisesti että yksilöllisesti. Jokainen taiteilija tuo siihen oman yksilöllisen, erityisen puheenpartensa, mutta samalla toimii osana laajempaa kielenkäyttäjien yhteisöä. Sen sanasto ei koostu vain sanoista, vaan teoista, eleistä, materiaaleista ja suhteista, joiden merkitys syntyy aina kontekstissa ja vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Performanssin kieli rinnastuu yleiskieleen, mutta se sisältää monia kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia murteita. Se on sosiaalinen ilmiö, joka edellyttää tunnistamista ja nimeämistä. Kuten puhuttu kieli, se elää käytössä ja merkitykset muovautuvat hetkessä ja muuttuvat jokaisessa teoksessa. Performanssin ymmärtäminen ei edellytä sanaston täydellistä hallintaa, mutta herkkyyttä sen äärelle pysähtymiselle ja läsnäolon kokemiselle. Performanssin kieli voi ilmaista myös sellaista, jota ei vielä voi pukea sanoiksi, kuten ajatuksia, tulevaisuuksia ja kokemuksia, jotka ovat vasta hahmottumassa. Sen avulla voidaan tarkastella ihmisen, ei-inhimillisten toimijoiden ja materiaalien keskinäisiä kytköksiä ja asuttaa omaa ruumista tietoisemmin. Performanssia puhuu jokainen omalla tavallaan, mutta mitä enemmän erilaisia ääniä kuuluu, sitä rikkaampi kieli on. Sen jatkuva uudistuminen edellyttää monimuotoisuutta ja kaanonien haastamista sekä tilaa sille, mikä on vasta tuloillaan ja sijaitsee sanojen tuolla puolen.

Epilogi – Selviytyminen

S show up (ilmestyä) *Varis saapuu tilaan ja tuo mukanaan viestin yleisölle.*

U unite (yhdistyä) *Kiinnitä varis pääsi päälle.*

R realize (ymmärtää) *Valmista popcornia ilman kantta.*

V vanish (kadota) *Laita paperipussi päähäsi, kumarru eteenpäin ja vapauta varis.*

I immerse (uppoutua) *Ruiskuta mustaa väriä tomaatin sisään, puraise.*

V validate (vahvistaa) *Kaada lakritsikastiketta silmiesi alle, itke.*

O occupy (vallata) *Käynnistä NOAA-sääradio ja rakenna liikkuvia elementtejä naruista, avaruuspeitoista ja tuulettimista.*

R recognize (tunnustaa) *Kysy tekoälyltä, mikä laji on paras selviytyjä ja miksi. Pyydä sitä tekemään laulu tästä lajista ja laita se soimaan. Kun laulu soi, pue karhukaispuku hitaasti päällesi. Poistu tilasta selviytyjänä.*



Kuva 21: Kela, Leena. 2025. *End of Days*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.

End of Days -performanssi tarkastelee selviytymisen kysymyksiä survivalismin oppien ja tekoälyn näkökulmien avulla. Performanssissa esiinnyn yhdessä erilaisten selviytymiseen liittyvien esineiden, materiaalien, tilallisten elementtien ja tekoälyn kanssa. Yhteistyö näiden ei-inhimillisten toimijoiden kanssa mahdollistaa sen, että voin itse ajoittain vetäytyä sivuun esityksen keskiöstä ja vain tarkkailla muiden toimijoiden esityksellistä läsnäoloa. Teos rakentaa tilallisia jännitteitä, jotka purkautuvat lopulta kaikkein kyvykkäimmän selviytyjän, karhukaisen, ilmestymiseen. Performanssi konkretisoi taiteellisen tutkimukseni keskeisiä tuloksia ja havainnollistaa, kuinka performanssilla voi kirjoittaa ja kuinka kirjoittaminen voi ilmetä osana performanssia taiteellisena menetelmänä. Teos osoittaa, miten työskentelyni performanssin kielellisten rakenteiden parissa on synnyttänyt uudenlaisen taiteellisen metodin, josta on tullut olennainen osa omaa dramaturgista työkalupakkiani. Teos rakentuu kirjainten ja sanojen varaan, ja niiden muodostamat scoret ohjaavat esityksen kulkua. Kukin kirjain määrittää kohtauksen, ja lopulta nämä kirjaimet muodostavat kokonaisen sanan. Performanssi ei ainoastaan seuraa scoreja, vaan se kirjoittaa. *End of Days* -performanssilla kirjoitan sanan SURVIVOR (selviytyjä).⁵²³

Tilassa on kaksi matalaa valkoista jalustaa. Toisen päällä on iso ruskea paperipussi, toisen päällä keittolevy ja kattila. Lisäksi tilassa on tuoli, pahvilaatikko ja kolme tuuletinta. Katosta roikkuu valkoisia naruja, joiden päähän on kiinnitetty pyykkipoikia. Aloitan performanssin esittelemällä A3-paperille tulostetun kirjaimen S. Nostan paperin ylös, näytän sen yleisölle ja lausun ääneen: ”S show up” (ilmestyä). Jokaisen kirjaimen kohdalla toistuu sama koreografia: nostan lapun, esittelen sen yleisölle, luen kirjaimen ääneen ja kerron siihen liittyvän toiminnon. Kiinnitän kirjaimen seinälle sinitarroilla ja poistun ovesta. Hetken kuluttua samasta ovesta saapuu varis, joka on realistisen kokoinen ja näköinen

⁵²³ Kela, Leena. *End of Days*. Performanssi. 2024

Olen esittänyt performanssia seuraavissa yhteyksissä:

2024 RiAP-festivaali, Le Lieu -nykytaiteen keskus. Quebec, Kanada (ensiesitys).

2025 Starptelpa festival, Zuzeum-nykytaidekeskus, Riika, Latvia

2025 New Performance Turku Biennale, Turun kaupunginteatteri, Turku.

Otteita teoksesta on esitetty myös Varsinais-Suomen Kulttuurirahaston vuosijuhlissa Paimion Parantolassa Paimiossa.

Teoksen kesto on 45 minuuttia

hahmo, rakennettu kauko-ohjattavan auton mekanismin päälle. Sen nokassa on punainen naru ja siihen kiinnitetty valkoinen paperilappu. Myös minä palaan oviaukkoon, kauko-ohjain kädessäni. Varis alkaa tutkia tilaa, liikkuu hitaasti ja välillä kiihdyttää vauhtiaan. Lopulta varis suuntaa kohti yhtä yleisön jäsentä ja vie tälle viestin. Lapussa lukee: *In order to survive we need the help of others (please read out loud)*. Suomennos: Tarvitsemme toisiamme selviytyäksemme (lue ääneen).

Varis peruuttaa pois yleisön luota ja nostan esiin seuraavan kirjaimen U = *unite* (yhdistää). Irrotan variksen sen kauko-ohjattavasta alustasta ja nostan sen käteeni. Kiinnitän variksen hiusnauhalla päähäni niin, että se istuu pääni päällä kuin kevyesti siihen asettautuneena. Seuraavaksi nostan kirjaimen R = *realize* (ymmärtää). Laitan keittolevyn lämpenemään ja odotan hetken kattilan kuumenemista, tunnustellen lämpösäteilyä käsilläni. Kun levy on lämmin, nostan kattilan kannen pois, otan pahvilaatikosta popcornussin ja kaadan sisällön kattilaan. Asetun seisomaan keittolevyn ja kattilan taakse. Nostan kädet kevyesti eteeni ilmaan, aivan kuin tunnustellen kattilasta nousevaa lämpöä, ja suljen silmäni. Hengitän rauhallisesti tässä asennossa samalla kun popcornit alkavat poksahdella ja lentelevät villisti ulos kattilasta. Kun poksahdus lakkaa, sammutan hellan.

Palaan taas kirjainten luo ja nostan esiin seuraavan kirjaimen V = *vanish* (kadota). Siirryin ruskean paperipussin luo, nostan sen ilmaan, käännän ylösalaisin ja asetan päähäni niin, että sekä varis että minun pääni katoavat näkyvistä. Seison hetken hiljaa paperipussi päässäni ja pyörähdän hitaasti ympäri. Sen jälkeen kumarrun ja lasken paperipussin varovasti maahan. Varis jää pussin sisälle.

Kirjaimen I = *immerse* (uppoutua) kohdalla nostan pahvilaatikosta ottamani tomaatin valkoisen jalustan päälle. Otan vyölaukustani esiin injektioruiskun, neulan ja mustepullon, jonka sisältönä on mustan musteen sijaan mustaa elintarvikeväriä. Täytän ruiskun nesteellä ja otan tomaatin käteeni. Upotan neulan tomaatin sisään ja ruiskutan siihen väriä. Vaihdan pistokohtaa muutaman kerran, kunnes tomaatti ei enää vedä mustetta sisäänsä. Lasken ruiskun kädestäni ja tarkastelen tomaattia hetken. Sitten haukkaan siitä palan, ensin yhden, sitten toisen. Asetan haukatun tomaatin jalustalle niin, että sen mustunut sisus jää näkyville.

Seuraavana on kirjain V = *validate* (vahvistaa). Otan lakritsikastikepurkin käteeni ja nojaan pääni voimakkaasti taaksepäin, niin että voin kaataa lakritsikastiketta kasvoilleni, tarkasti poskilleni silmien alapuolelle. Kun kohotan pääni ylös, kastike alkaa valua pitkin kasvojani kuin itkisin⁵²⁴. Jään hetkeksi paikoilleni antaen kastikkeen valua. Sitten nuolaisen sitä kielelläni ja pyyhin loput pois kosteuspyyhkeillä kuin kyyneleitä kuivaten.

Seuraavana on O = *occupy* (vallata). Otan pahvilaatikosta kannettavan radiopuhelimen, jota käytetään Pohjois-Amerikassa hätätilanteissa, kun internetyhteydet ovat poikki. Radiosta kuuluu NOAA:n sääradio⁵²⁵, joka lähettää ajankohtaista tietoa paikallissäästä eri taajuuksilla. Asetan kanavan Quebecin alueen säätiedotukseen. Radiosta alkaa kuulua hieman säröisellä äänellä säätiedote englanniksi ja ranskaksi. Ripustan radion yhteen kattoon kiinnitetyistä naruista. Haen pahvilaatikosta kulta-hopeisia avaruuspeittoja. Kiinnitän ensimmäisen avaruuspeiton roikkuvaa naruun ja käynnistän isot tuulettimet. Avaruuspeitto alkaa liikkua ilmapirrassa. Kiinnitän lisää peittoja sekä naruihin että tuulettimien eteen. Tila alkaa täyttyä liikkeestä ja äänistä: särisevä säätiedotus, tuulettimien humina ja avaruuspeittojen kahina. Itse liikun esineiden lomassa, suunnaten tuulettimia uudelleen ja korjaten avaruuspeittojen asentoa. Välillä pysähdyin vain katselemaan. Kun tila tuntuu olevan riittävästi vallattu, häivytän sääradion äänen vähitellen kuulumattomiin, sammutan kaksi tuulettimista ja jään tarkkailemaan viimeiseen tuulettimeen kiinnitetyn avaruuspeiton liikettä. Peitto tanssii ilmassa, se kiertyi itsensä ympäri, kohoaa ja taas laskeutuu, kunnes lopulta kuin kumartuen laskeutuu lattialle ja jää paikoilleen. Sammutan viimeisen tuulettimen. Tila hiljenee.

Viimeinen kirjain on R = *recognize* (tunnustaa). Seinälle on muodostunut kirjaimista sana *SURVIVOR* (selviytyjä). Avaan puhelimestani tekoälysovelluksen, ja yleisö voi seurata näytön tapahtumia livenä seinälle projisoituna. Kysyn tekoälyltä: "*Hi AI, could you please tell me which species is the number one survivor and why?*" (Hei tekoäly, voisitko kertoa minulle mikä laji on selviytyjä numero yksi ja miksi?). Tekoäly vastaa, että paras selviytyjä on *tardigrade* eli karhukainen⁵²⁶, ja alkaa kuvata sen

⁵²⁴ Billie Eilishin voi myös nähdä kommentoivan performanssin kieltä ja estetiikkaa popkappaleensa *When the Party Is Over* musiikkivideolla. Ks. Eilish, Billie. [When the Party Is Over](#). Musiikki. 2018.

⁵²⁵ NOAA Weather Radio.

⁵²⁶ [American Scientist](#). Tardigrade.

selviytymisominaisuuksia pitkästi. Pyydän lyhyempää tiivistelmää, jonka se antaa ja annan puhelimen lukea vastauksen ääneen. Kysyn vielä, mitä tekoälylle itselleen tapahtuisi maailmanlopussa. Se vastaa, että se tuhoutuu, mikäli kaikki infrastruktuuri, jonka varaan sen toiminta rakentuu, lakkaa olemasta. Karhukainen kuitenkin säilyisi. Pyydän tekoälyä kirjoittamaan laulun otsikolla *Tardigrade Survivor* (Karhukainen selviytyjä). Saatuani sanoituksen siirryn AI Song -sovellukseen ja avaan kappaleen tekoon tarkoitetun työkalun. Syötän tekoälyn tuottaman sanoituksen sovellukseen, nimeän kappaleen *Tardigrade Survivoriksi* ja valitsen musiikkityylin satunnaisesti. Yleisö ilmaisee mieltymyksiään, ja päädymme yhdessä valitseman tyyliä *infectious indie* (tarttuva indie). Laitan kappaleen soimaan. Sen soidessa riisun lenkkarini, sukkani ja hameeni. Otan pahvilaatikosta hitaasti ruskean, pehmeän kankaan, karhukaispuvun. Puen puvun rauhallisesti ylleni. Kappale päättyy, tila hiljenee jälleen. Seison paikallani ja tunnustelen uutta ruumistani käsilläni: kosketan sen raajoja, pintaa ja lopuksi valtavaa, koko kasvot peittävää suuta. Työnnän toisen käteni hetkeksi karhukaisen suuhun ja vedän sen sitten ulos. Käännähdän ja lähdän hitaasti kävelemään pois tilasta. Performanssi päättyy.

Lähteet

Kirjallisuus

- Aho, Heini; Leena Kela & Eero Yli-Vakkuri.** 2024. *Vieraskynä: Mitä tuhoutuu, kun taiteilijat tekevät luodolle kaivon?* Voima-lehden verkkolehti 17.7.2024. <https://voima.fi/blogit/hameentie-48/2024/vieraskyna-mita-tuhoutuu-kun-taiteilijat-tekevät-luodolle-kaivon/>
- Alaimo, Stacy.** 2010. *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self.* Bloomington: Indiana University Press.
- Alapuro, Risto.** 2017. *Demonstrationer I Finland.* Teoksessa Arkiv Tidskrift för Samhällsanalys nr 8, s. 87–112. <https://doi.org/10.13068/2000-6217.8.4>
- Albrecht, Glenn; Sartore, Gina-Maree; Connor, Linda; Higginbotham, Nick; Freeman, Sonia; Kelly, Brian; Stain, Helen; Tonna, Anne & Pollard, Georgia.** 2007. *Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change.* Australasian Psychiatry. <https://doi.org/10.1080/10398560701701288>
- Alhanen, Kai.** 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa.* Helsinki: Gaudeamus.
- Arboleda, Martín.** 2020. *Planetary Mine. Territories of Extraction under Late Capitalism.* Brooklyn: Verso Books.
- Arlander, Annette.** 2009. Performanssista ja esitystaiteesta. Teoksessa Annette Arlander (toim.). *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Essays on Live Art and Performance Art.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Arlander, Annette.** 2011. *Esiintyjästä ja tekijyydestä.* Esitys nr 1/2011, s. 4–9. <https://todellisuus.fi/esitys-lehdet/esitys-1-2011.pdf>
- Arlander, Annette.** 2015. Mikä esitystutkimus? Teoksessa Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus.* Helsinki: Patruuna.
- Arlander, Annette.** 2024. Esipuhe. Teoksessa Hanna Järvinen (toim.). 2024. *Miten tehdä esityksellä? Näkökulmia esityksen monimuotoisuuteen.* Tampere: Vastapaino.
- Arlander, Annette.** 2024. Kertaa ja koosta. Teoksessa Hanna Järvinen (toim.). 2024. *Miten tehdä esityksellä? Näkökulmia esityksen monimuotoisuuteen.* Tampere: Vastapaino.
- Arsem, Marilyn.** 2020 (orig. 2011). *THIS is Performance Art.* Teoksessa Jennie Klein ja Natalie Loveless (toim.). 2020. *Responding to Site. The Performance Work of Marilyn Arsem.* Bristol & Chicago: Intellect
- Ashery, Oreet.** 2009. *Dancing With Men.* London: Live Art Development Agency.
- Auslander, Philip.** 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture.* Lontoo: Routledge.
- Auslander, Philip.** 2012. The Performativity of Performance Documentation. Teoksessa Amelia Jones ja Adrian Heathfield (toim.). 2012. *Perform, Repeat, Record.* Bristol & Chicago: Intellect.
- Avgitidou, Angeliki.** 2023. *Performance Art. Education and Practice.* New York ja Lontoo: Routledge.
- Baibulat, Niran.** 2025. Kävellen kuvailtu, kävellen koettu. Taideyliopiston Kuvataideakatemia. <https://taju.uniarts.fi/items/0a1e4cb3-a9b1-4579-9693-6b98ea4a8b42>
- Barad, Karen.** 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.* Durham: Duke University Press.

- Barad, Karen.** 2019. Posthumanistinen performatiivisuus. Kohti ymmärrystä siitä miten materia merkityksellistyy. Suomentanut Annette Arlander. Teoksessa Tero Nauha, Annette Arlander, Hanna Järvinen ja Pilvi Porkola (toim.). *Performanssifilosofiaa – esitysten, esiintymisten ja performanssien filosofiasta performanssiajatteluun*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Barad, Karen.** 2014. *Diffracting Diffraction. Cutting Together-Apart*. Parallax 20 (3), s. 168–187.
<https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>
- Bendell, Jem.** 2018. *Deep Adaptation: A Map for Navigating Climate Tragedy*. University of Cumbria.
<https://www.lifeworth.com/deepadaptation.pdf>
- Bial, Henry** (toim.). 2004. *The Performance Studies Reader. Second Edition*. London ja New York: Routledge.
- Bishop, Claire** (toim.). 2006. *Participation*. Cambridge: The MIT Press ja London: Whitechapel.
- Blackman, Lisa.** 2008. *The Body. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Bennett, Jane.** 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham (N.C.): Duke University Press.
- Bennett, Jane.** 2020. *Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: Niin & näin.
- Bourriaud, Nicolas.** 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas.** 2022. *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene*. London: Sternberg Press.
- Butler, Judith.** 2011. *Bodies in the Alliance and the Politics on the Street*. European institute for progressive cultural policies. European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP).
https://scalar.usc.edu/works/bodies/Judith%20Butler:%20Bodies%20in%20Alliance%20and%20the%20Politics%20of%20the%20Street%20%7C%20eipcp.net_thumb.pdf
- Carlson, Marvin.** 2006. *Esitys ja performanssi*. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Carson, Rachel.** 1963. *Äänetön kevät*. Suomentanut Pertti Jotuni. Helsinki: Tammi.
- cheek, cris.** 2009. *Reading and Writing: The Sites of Performance*. How2, Volume 3, Issue 3.
<https://www.scribd.com/document/609845325/Performance-Writing>
- Constinaş, Cosmin & Ana Janevski.** 2017. *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press.
- Cosgrove, Denis.** 1984. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm.
- Dewaegenaere, Marie.** 2018. "You're not standing alone": Single-person Protest in Russia (2006–2017). Ghent University. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/482/620/RUG01-002482620_2018_0001_AC.pdf
- Elfving, Taru & Hannula, Mika.** 2017. *Kuratointi. Yhdeksän nykytaiteen kuratoinnin käytäntöä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Erkkilä, Helena.** 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.
- La Frenais, Rob.** 2016. Dreaming the Theory 2 – Notions on Hybridity. Teoksessa Anni, Välimäki, Christopher Hewitt, Leena Kela ja Mari Krappala (toim.). 2016. *Floating Platforms. Encounters Between Performance Art and Science*. Turku: New Performance Turku. <http://floatingplatforms.fi>

- Friedman, Ken; Owen Smith & Lauren Sawchyn** (2002) *The Fluxus Performance Workbook, Performance Reader* - verkkojulkaisun digitaalinen lisäosa *Performance Research* 7:3, <https://epdf.tips/fluxus-performance-workbook-digital-supplement-to-performance-research-vol7-no3-.html>
- Goffman, Erwin.** 1971. *Arkielämän roolit*. Suomentanut Erkki Puranen. Porvoo: WSOY.
- Goldberg, RoseLee.** 2006. *Performance Art. From Futurism to Present*. Singapore: Thames & Hudson world of art.
- Goulish, Matthew.** 2001. *39 Microlectures in proximity of performance*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Sheldon, Rebekah.** 2015. *Form / Matter / Chora. Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism*. Teoksessa Richard Grusin (toim.). 2015. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hakulinen, Auli; Maria Vilkuna; Riitta Korhonen; Vesa Koivisto; Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho.** 2008. *Iso Suomen kieliopin verkkoversio*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. <https://kaino.kotus.fi/visk/etusivu.php>
- Haraway, Donna.** 2016. *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthucene*. Durham: Duke University Press.
- Haraway, Donna; Ishikawa, Noboru; Gilbert, Scott F.; Olwig, Kenneth; Tsing, Anna L. & Bubandt, Nils.** 2016. Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene. *Ethnos* 81 (3), s. 535–564. <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1105838>
- Harman, Graham.** 2002. *Tool Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Peru, IL: Open Court Publishing.
- Heimonen, Kirsi.** 2015. Hidas kävely. Teoksessa Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Patruuna.
- Heddon, Deirdre.** 2008. *Autobiography and Performace*. Hampshire & New York. Palgrave Macmillan.
- Heimonen, Kirsi.** 2022. *Liikkeen, tilallisuuden ja kirjoituksen atmosfäärit mielisairaalamuistojen ruumiillisessa tutkimisessa*. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202301112384>
- Higgins, Hannah.** 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Howell, Anthony.** 1999. *The Analysis of Performance Art*. New York j& Lontoo: Routledge.
- Husso, Marita.** 1994. *Abjekti – kammottavuuden outous*. <https://www.researchgate.net/publication/281858709>
- Ialenti, Vincent.** 2020. *Deep Time Reckoning: How Future Thinking Can Help Earth Now*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Ingvarstsen, Mette.** 2016. *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project*. https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/13538775/2_Book_2_The_Artificial_Nature_Project.pdf
- Kaitavuori, Kaija.** 2018. *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships*. London ja New York: I.B. Tauris
- Kaprow, Allan** (toim. Jeff Kelley). 1993. *Essays on the Blurring Art and Life*. Berkley ja Los Angeles: University of California Press.
- Kirby, Michael.** 1972. *On Acting and Non-Acting*. *The Drama Review* Vol 16, No 1, s. 2–15. <https://doi.org/10.2307/1144724>
- Keidan, Lois.** 2006. This Must be the Place: Thoughts on Place, Placelessness and Live Art since the 1980's. Teoksessa Hill, Leslie & Paris, Helen (toim.). 2006. *Performance and Place*. Hampshire & New York. Palgrave Macmillan.
- Keidan, Lois.** 2013. *Bodily Functions in Performance. A Study Room Guide on Shit, Piss, Blood, Sweat And Tears*. LADA

Study Room Guides. https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/2020/02/BodilyFunctions_Final-copy.pdf

Kela, Leena. 2011. Performatiivinen omakuvametodi – teoksia taiteen ja arkielämän risteyksessä. Teoksessa Tanskanen, Ilona (toim.) *Omakuva on jokaisen kuva*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.

Kela, Leena. 2022. The ABC of Performance Art - Or How Not to Get Lost in Translation? Teoksessa Korkea-aoja, Aapo (toim.). *Performance Art in Practice. Pedagogical Approaches*. Worthwise / Intellect Books.

Kela, Leena. 2023. How to Approach an Islet? Teoksessa Bhowmik, Samir ja Parikka, Jussi (toim.). *Environment, Data, Contamination*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Kela, Leena. 2024. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit*. Taideyliopiston Blogi: Ecological Thinking. <https://blogit.uniarts.fi/en/post/greetings-from-places-i-never-wanted-to-visit/>

Kimmerer, Robin Wall. 2021. *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses*. Lontoo: Penguin Books Ltd.

Korkea-aoja, Aapo ja Yoken, Hannah. 2013. *FLUXEE performance decade*. Turku: Fluxee ry.

Kortekallio, Kaisa; Mariia Niskavaara; Hannah Ouramo; Juha Raipola; Tarja Salmela; Ate Tervonen & Karkulehto, Sanna. 2020. Ehdotus ihmistä suhteellistavaksi sanastoksi. AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti 17(4), 82–95. <https://journal.fi/avain/article/view/100030>

Kwon, Miwon. 2004. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press.

Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Lassila, Katri. 2023. Näkymä ajan ulkopuolella. Maisemakuvan apokronia ja valokuvallinen affordanssi elokuvassa. Aalto yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-64-1171-2>

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social – An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Lavender, Andy & Peetz, Julia. 2022. Editorial: On Protest. Julkaisussa Andy Lavender ja Julia Peetz (toim.). 2022. *On Protest*. Performance Research 27 (3–4), 1–12.

Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Vaasa: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Luhta, Pekka. 2014. Nimetön artikkeli. Teoksessa Torrens, Valentin. 2014. *How We Teach Performance Art. University Courses and Workshop Syllabus*. Barcelona: Outskirtspress.

Macel, Christine; Yve-Alain Bois & Olivier Rolin. 2008. *Sophie Calle: Did You See Me?* München, Lontoo, Berliini ja New York: Prestel.

Martel, Richard & La Chance, Michaël. 2013. *Index du Performatif*. Les Éditions Intervention. <https://id.erudit.org/iderudit/70163ac>

Massacese, Julieta. 2009. Uses and Dimensions of the Body. Teoksessa Katzenstein, Inés (toim.). 2019. *Perspectivas sobre la obra de Diego Bianchi*. Buenos Aires: Temblores Publicaciones ja Motto Books.

Meyer, Helge. 2007 *Jamie McMurry: 365 Performances Project – Investigating borders*. https://www.liveartwork.com/editions/images/helge_meyer-365_text.pdf

Mezzadra, Sandro & Brett Neilson. 2017. *On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism*. Cultural Studies 31, no. 2–3: 185–204.

Montano, Linda. 2005. *Letters from Linda M. Montano*. Jennie Klein (toim.). Lontoo ja New York: Routledge.

- Morton, Timothy.** 2013. *Hyperobjects. philosophy and ecology after the end of the world.* Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Mosley, Frederic; Aintila, Cecilia & Kivistö, Tuulia.** 2023. *Maankäyttöä vai hoivaa?* ark 4 /2023.
<https://www.ark.fi/fi/2023/04/maankaytto-vai-hoivaa/>
- Muñoz, José Esteban.** 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity.* New York & Lontoo: New York University Press.
- Nauha, Tero.** 2016. *Schizoproduction: artistic research and performance in the context of immanent capitalism.* Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, Performing Arts Research Centre.
- Niemelä, Riikka.** 2019. *Performatiiviset jäljet. Teos ja tallenne esityslähtöisessä mediataiteessa.* Turku: Turun yliopiston julkaisu.
- Perec, Georges.** 2002. *Tiloja / avaruuksia.* Suomentanut Ville Keynäs. Helsinki: Loki-kirjat.
- Phelan, Peggy.** Performanssin ontologia: representaatiota ilman toisintamista. Suomentanut Helena Erkkilä. Teoksessa Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Esitystutkimus.* Helsinki: Patruuna.
- Pihkala, Panu.** 2023. *Suruteorioiden soveltamista ympäristösuuruun.* Helsingin yliopiston tutkimusartikkelit.
<http://hdl.handle.net/10138/567486>
- Porkola, Pilvi.** 2014. *Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa.* Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Porkola, Pilvi.** 2017. Dealing with the Confusion: Seven Keys to Viewing Performance Art. Teoksessa Pilvi Porkola (toim.). 2019. *Performance Artist's Workbook. On teaching and learning performance art –essays and exercises.* Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theatre Academy ja New Performance Turku.
- Porkola, Pilvi.** 2019. *Objects That Matter –Performance Art and Objects.*
<https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142>
- Roms, Heike.** 2008. *What's Welsh for Performance - An Oral History of Performance Art in Wales 1968–2008 Vol. 1.* OpenMute.
- Schechner, Richard.** 2006. *Performance Studies. An Introduction.* New York & London: Routledge.
- Schneider, Rebecca.** 2001. *Archives – Performance Remains.* Performance Research 6 (2). 100–108.
- Sheldon, Rebekah.** 2015. Form / Matter / Chora. Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism. Teoksessa Richard Grusin (toim.). *The Nonhuman Turn.* Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Steiner, Barbara & Yang, Jun.** 2004. *Autobiography.* Lontoo: Thames & Hudson Ltd.
- Taylor, Diana.** 2010. Kulttuurisen muistin esitykset. Suomentaneet Johanna Savolainen ja Pirkko Koski. Teoksessa Pirkko Koski (toim.). 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen.* Helsinki: Like.
- Teräsahde, Sini; Parviainen, Jaana; Alanen, Paula & Rantala, Juho.** 2023. *Latourin toimijaverkostoteoria tutkijan matkaoppaana.* Sosiologia, 60 (3–4), 166–178.
- Toivainen, Tero & Pelttari, Mikko.** 2017. *Tämä ihmisen maailma? Planeetan hätätila, antroposeenikertomuksen kritiikki ja antroposeenin vaihtoehtoinen historia.* Tiede & edistys 42(1), 6–35.

- Tsing, Anna Lowenhaupt.** 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Tsing, Anna Lowebaupt.** 2020. *Lopun aikojen sieni. Elämää kapitalismin raunioissa.* Suomentanut Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Turner, Victor.** 1984. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.* New York: PAJ Publications.
- Vieira, Patrícia; Gagliano, Monica & Ryan, John.** 2017. Introduction to the Language of Plants. Teoksessa Monica Gagliano, John C. Ryan ja Patrícia Vieira (toim.). *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature.* Minneapolis ja Lontoo: University of Minnesota Press.
- Virilio, Paul.** 2001. On Georges Perec. Teoksessa Johnstone, Stephen (toim.) *The Everyday.* Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Välimäki, Anni; Hewitt, Christopher; Kela, Leena ja Krappala, Mari** (toim.). 2016. *Floating Platforms. Encounters Between Performance Art and Science.* Turku: New Performance Turku. <http://floatingplatforms.fi>
- Wagner-Feigl-Forchung / Research.** 2006. *An Encyclopaedia of Performance Art.* Performance Research 11(2), s. 58–66. <https://doi.org/10.1080/13528160600810582>
- Weber, Samuel.** 2012. *Raha on aikaa: mietteitä luotosta ja kriisistä.* Tiede & edistys 37(3), 195–216.
- Wit, Ernst-Jan C. & Gillette, Marie.** 1999. *What Is Linguistic Redundancy?* The University of Chicago. <https://www.math.rug.nl/~ernst/linguistics/redundancy3.pdf>
- Yusoff, Kathryn.** 2018. *A Billion Black Anthroposcenes or None.* Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Zerihan, Rachel.** 2009. *One to One Performance. A Study Room Guide on works divided for an 'audience of one'.* Live Art Development Agency. https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/2020/02/OnetoOne_Final-copy.pdf
- Zmyślony, Ivo.** 2021. You Are Never the Avant-garde Once and For All. Teoksessa Szylak, Aneta (toim.) *The Avant-garde Hypotheses.* Gdansk: National Museum in Gdansk.

Verkkolinkit

Kaikki linkit luettu 10.8.2025.

- Abramović, Marina.** *How Many Hours It Takes to Tell a Joke?* Video. 2013. <https://vimeo.com/71313266>
- Abramović, Marina.** 2015. *An art made of trust, vulnerability and connection.* TED Talk. https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?utm_campaign=tedspread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare
- American Scientist.** Tardigrade. <https://www.americanscientist.org/article/tardigrades>
- Amnesty.** 2022. *Mitä Tiananmenin aukiolla tapahtui 1989?* 10.11.2022. <https://www.amnesty.fi/mita-tiananmenin-aukiolla-tapahtui-vuonna-1989/>
- Anttila, Lotta.** 2023. <https://www.titanik.fi/anttila/>
- Astran Taidekonsepti.** <https://stiftelsenabo.fi/fi/abo-akademin-saatio-panostaa-julkiseen-taiteeseen-astrassa/>

Barad, Karen. 2018. *On Touching the Stranger Within: The Alterity that Therefore I Am*. Luento. Amsterdam: Stedelijk Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=u7LvXswjEBY>

Barks, Rosa. <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/rosa-parks>

BBC. 2017. *Stephen Hawking: We Must Leave Earth To Survive | Expedition New Earth | Earth Science*. <https://www.youtube.com/watch?v=mQhvNEVRo7w>

Blue Origin. <https://www.blueorigin.com>

The Collector. 2023. *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance Art in 4 Works*. <https://www.thecollector.com/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art/>

Davison, Emily. <https://www.londonmuseum.org.uk/collections/london-stories/who-was-suffragette-emily-davison/>

EJOLT. Environmental Justice Organisations, Liabilities and Trade. 2015. *Talvivaara Mine Environmental Disaster*. <http://www.ejolt.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/07/FS-37.pdf>

Elokapina. <https://elokapina.fi/act-now/>

Ferrando, Bartolome. 2018. <https://www.palsfestival.se/12-2012/artists/23-bartolome-ferrando-spain>.

Flash mob. https://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob

For the Wild. Dr. Bayo Akomolafe on Slowing Down in Urgent Times. 2020. Jakso 155. <https://forthewild.world/listen/bayo-akomolafe-on-slowing-down-in-urgent-times-155>

Fridays for Future. <https://fridaysforfuture.org/>

Globalis, Arabikevät. <https://globalis.fi/konfliktit/arabikevaet>

The Global Climate Strikes. <https://globalclimatestrike.net/usa/>

Hammod, Harmony. 2013. *Linda Mary Montano*. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/linda-mary-montano-61534/>

Helsingin Sanomat. 2024. *Alexi Navalnyi ei pelännyt mitään*. 16.2.2024. <https://www.hs.fi/maailma/art-2000010234497.html>

Historia. Woke. <https://historianet.fi/yhteiskunta/mista-woke-ilmaus-sai-alkunsa>

Ice Hole. 2022. Issue 12. <https://icehole.fi>

Kaleva. 2020. *Mikä teki Venäjän oppositiojohtaja Aleksei Navalnyistä niin tärkeän, että hänet piti myrkyttää?* 19.9.2020. <https://www.kaleva.fi/mika-teki-venajan-oppositiojohtaja-aleksei-navalny/2901249>

Language-based Artistic Research. <https://www.researchcatalogue.net/view/835089/835129>

Language of Dance <https://lodc.org/what-is-lod/>

Live Art Development Agency. *What is Live Art?* <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/what-is-live-art/>

Luciardi, Federica. 2017. *"Faust" by Anne Imhof | The German Pavilion at the Venice Art Biennale 2017*. https://www.inexhibit.com/case-studies/luciardi-by-anne-imhof-the-german-pavilion-at-the-venice-art-biennale-2017/#google_vignette

New Performance Turku Biennale. Yleisölähetttiläät. <https://www.newperformance.fi/yleisolahettilaat/>

NOAA Weather Radio. <https://www.weather.gov/nwr/>

O'Donnel, Sinead. 2020. <https://www.youtube.com/live/gocIPcLhrzg?si=NyY0MvC6cRSbWOFa>

Olympiakokoinen uima-allas. https://fi.wikipedia.org/wiki/Olympiakokoinen_uima-allas

Pukkipalo. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Pukkipalo>

Die Schwarze Lade / the Black Kit. <https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/neuigkeiten/3860/donation-by-boris-nieslony-performance-archive-die-schwarze-lade-the-black-kit>

Space X. <https://www.spacex.com/humanspaceflight/mars/>

Suomen ilmastoisovanhemmat. <https://ilmastoisovanhemmat.fi/en/home/>

Tate Modern. Abject Art <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>

Tate Modern. Happening. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening/happening>

Tieteen termipankki. Transsubstantiaatio. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Teologia:transsubstantiaatio>

Tieteen termipankki. Ympäristö. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Ympäristötieteet:ympäristö>

TRE. https://www.trefinland.fi/?page_id=18914

Turun Sanomat. 2020. *WAM tuplasi kävijämääränsä vuosikymmenessä – taidemuseoiden kävijämäärät kasvavat Turussa.* 7.1.2020. <https://www.ts.fi/kulttuuri/4820914>

Vieraslaivit. Ruokasammakko. <https://vieraslaivit.fi/lajit/MX.201015>

YLE. 2008. *Happeningia Helsingissä ja Jyväskylässä.* <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/04/11/happeningia-helsingissa-ja-jyvaskylassa>

YLE. 2008. *Tampereen poliisi tutkii alastonperformanssia.* 17.9.2008, päivitetty 1.11.2008. <https://yle.fi/a/3-5852598>

YLE. 2024. *Mielenosoittajat sotkivat eduskuntatalon pylvää punaisella värillä.* 25.9.2024, päivitetty 26.9.2024. <https://yle.fi/a/74-20094839>

YLE. 2025. *Kuusamon kulta-kobolttikaivoksen esiselvitys valmistui: kannattava ja vähintään seitsemän vuoden toiminta-aika.* 25.3.2025. <https://yle.fi/a/74-20151618>

Ympäristöhallinnon verkkopalvelu. Maisema. <https://www.ymparisto.fi/luonto-vesistot-ja-meri/maisemat>

Youth for Climate. <https://community.youth4climate.info/homepage>

Taiteilijat, taiteilijaryhmät ja teokset

Kaikki linkit luettu 10.8.2025.

Abramović, Marina. <https://www.mai.art>

Abramović, Marina. *Lips of Thomas.* Performanssi. 1975. <http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm>

Abramović, Marina. *The Onion.* Performanssi. 1996. <https://elephant.art/time-marina-abramovic-ate-raw-onion/>

Abramović, Marina. *The House With The Ocean View.* Performanssi. 2002.

<https://www.youtube.com/watch?v=2J4l0oGuK30>

Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces.* Performanssi. 2005. https://ubu.com/film/abramovic_seven.html

Abramović, Marina. *The House With the Ocean View.* Performanssi. 2023. <https://www.zusperformance.com/new-page-2>

Abramović, Marina & Ulay. *The Lovers: The Great Wall*. Performanssi. 1988.
<https://www.imdb.com/title/tt11330600/>

Aldrete, Guadalupe. *colloidal series*. Performanssi. 2011–2017. <https://www.guadalupealdrete.com/copy-of-s-t-series>

Al-Fatlawi, Ali & Al-Ameri, Wathic / Urnamo. *Love & Freedom*. Performanssi. 2015.

Alitalo, Simo & Alitalo, Tuike. *Kuuntelukävelyt*. Performanssi. 2010–2022.
<https://soniccommons.fi/kuuntelukavelyt/>

Allen, Jim. *News*. Video. 1976. <https://chartwell.org.nz/seeing/collection/news/>

Alÿs, Francis. *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. Videoperformanssi. 1997.
<https://www.youtube.com/watch?v=WvkTLAdKP24>

Anderson, Laurie. <https://laurieanderson.com>

Antin, Eleanor. *Carving. A Traditional Sculpture*. Performanssi. 1972.
<https://www.artic.edu/artworks/144356/carving-a-traditional-sculpture>

Arlander, Annette. *Animal Years*. Video. 2003–2014. <https://annettearlander.com/video-works/single-channel-video-works/>

Arsem, Marilyn. <https://marilynarsem.net>

Arsem, Marilyn. *Oceans Rising*. Performanssi. 2008. <https://marilynarsem.net/projects/oceans-rising/>

Arsem, Marilyn. *Retour à la Terre / Return to the Earth*. Performanssi. 2024.
<https://marilynarsem.net/projects/retour-a-la-terre/>

Arola, Tytti. *Hälytyskellot*. Performanssi. 2021. <https://www.tyttiarola.com/halytyskellot>

Art Orienté Object. <https://clotmag.com/biomedica/art-orienté-objet>

Athey, Ron. *Four Scenes in a Harsh Life*. Performanssi. 1994. <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/w6m909kc>

Atiku, Jelili. https://en.wikipedia.org/wiki/Jelili_Atiku

Azcona, Abel. *Empathy and Prostitution*. Performanssi. 2013–2014. <https://abelazcona.art/empatiayprostitucion/>

B, Franko. *Still Life*. Performanssi. 2005. <https://vimeo.com/125066145>

B, Franko. *Milk and Blood*. Performanssi. 2015–2018. <https://www.franko-b.com/milk-and-blood>

Baker, Bobby. *Drawing on a Mother's Experience*. Performanssi. 1988–2000.
<https://www.bobbyartistbaker.co.uk/projects/drawing-on-a-mother's-experience->

Baker, Bobby. *Drawing on a (Grand) Mother's Experience*. Performanssi. 2015–2021.
[https://www.bobbyartistbaker.co.uk/projects/drawing-on-a-\(grand\)-mother's-experience](https://www.bobbyartistbaker.co.uk/projects/drawing-on-a-(grand)-mother's-experience)

Baker, Cindy. *Personal Appearance*. Performanssi. 2008–2010. <https://www.cindy-baker.ca/work-2013/personal-appearance-z6a5j>

Bensaïd, Soufia. *Soul @ Soul*. Performanssi. 2020. <https://soufiabensaid.com/project/soul-soul/>

Bergé, David. *Walk Piece*. Performanssi. 2008–. <https://davidberge.info/index.php/portfolio-item/prototype-walk-brussels/>

Beyus, Joseph. *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Performanssi. 1965.
https://en.wikipedia.org/wiki/How_to_Explains_Pictures_to_a_Dead_Hare

Black Market International. <https://i-pa.org/black-market-international/>

Bolivier, Rocio. *Between Menopause and Old Age*. Performanssarja. 2012–. <https://www.boliverrocio.com/performances/old-age/between-menopause-and-old-age>

Bosowska, Marta. *Hollow*. Performanssi. 2017. <https://martabosowska.com/hollow/>

Bosowska, Marta. *Forbidden Steps*. Performanssi. 2018. <https://martabosowska.com/forbidden-step/>

Brecht, George. https://en.wikipedia.org/wiki/George_Brecht

Brecht, George. *Drip Music*. Tapahtumapartituuri. 1959–1960. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/brechtgeorge/performance/407.html>

Brotherus, Elina. *Meaningless Work*. Valokuva. 2016–. <https://www.elinabrotherus.com/still#/meaningless-work-2016/>

Bruguera, Tania. *Untitled (Bogotá)*. Performanssi. 2009. <https://hemisphericinstitute.org/en/enc09-performances/item/52-09-tania-bruguera.html>

Bullmann, Marita. *Pluto is a Planet III*. Performanssi. 2021. <https://maritabullmann.de/work/pluto-is-a-planet-3/>

Burden, Chris. *Shoot*. Performanssi, 1971. <https://www.youtube.com/watch?v=q9Dd5Ze10tQ>

Burden, Chris. *Five Day Locker Piece*. Performanssi. 1971.

Bureau for Listening. <https://bureauforlistening.com/>

Carvalho, Márcio. *A Meeting in Turku in 2015*. Performanssi. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=GWfPP6EsEvk>

Cassils. *Pissed*. Performanssi. 2017. <https://www.cassils.net/cassils-artwork-pissed>

Cassils. *CUTS. A Traditional Sculpture*. Performanssi. 2011–2013. <https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts>

Cassils & Norman, SJ. *Devotion*. Performanssi. 2023. <https://www.instagram.com/cassilsartist/reel/Crb1Tj7r-wz/>

Chang, Patty. *In Love*. Performanssi. 2001. <https://www.guggenheim.org/artwork/10728>

Chong Wai, Isaac. *Falling Reverse*. Tanssiperformanssi. 2021 / 2024. <https://www.isaacchongwai.com/falling-reversely>

Coogan, Amanda. *The Fall*. Performanssi. 2009. <https://www.kevinkavanagh.ie/exhibitions/102-amanda-coogan-the-fall/overview/>

Correa, Nieves. *Las Otros: Videres*. Performanssi 2018. <http://www.nievescorrea.org/los-otros-vidrere/>

Court, John. <https://www.johncourtnow.com/about>

Court, John. *AboAut*. Performanssi. 2017. https://www.youtube.com/watch?v=LVw_LN9tu1A

Cruz, Christian. *They Tried to Bury Us Proverb*. Performanssi. 2021. <https://www.performanceisalive.com/news/artist-feature-reflections-of-performance-by-christian-cruz>

Deacon, Robin. *Spectacle: A Portrait of Stuart Sherman*. Elokuva 2015. https://www.robindeacon.com/spectacle_film.htm

Deimling, BBB Johannes. *A rolling stone gathers no moss*. Performanssi. 2013. <https://vimeo.com/82208504>

Dosa, Sara. *Fire of Love*. Elokuva. 2022. <https://www.imdb.com/title/tt16227014/>

Echenberg, Rachel. *Rain Garden*. Performanssi. 2015. <https://rachelechenberg.net/rain-garden-performance-2015/>

Eilish, Billie. *When the Party Is Over*. Musiikki. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pbMwTqkKSps>

Ekici, Nezaket. *Fountain for 6 Women*. Performanssi. 2010. http://www.ekici-art.de/e/art/frame_top.html

Emin, Tracy. *Homage to Edvard Munch and all my dead children*. Video. 1998. <https://www.xavierhufkens.com/artworks/tracey-emin-homage-to-edvard-munch-and-all-my-dead-children>

Erichsen, Jan Hakon. <https://www.instagram.com/janerichsen/>

Esitystaiteen seura <https://www.esitys.fi>

Etongo, Christian. <https://africanah.org/christian-etongo-cameroon/>

Export, Valie. *Touch Cinema*. Performanssi. 1968. <https://www.moma.org/collection/works/159727>

Feigl, Florian. *300*. Performanssi. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=jIs7qBGY6AY>

Ferrando, Bartolome. *Cifras*. Performanssi. 2002. <https://www.youtube.com/watch?v=IRULmHveFsk>

Fiatsi, Va-Bene Elikem. *Grey-healings-grey-bodies*. Performanssi. 2021. <https://www.crazinistartist.com/performances/2021/gray-healings-grey-bodies/>

Finlay, Karen. *Shut up and Love Me*. Performanssi. 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=K-gcmxgh1Cw>

Fokoua, Serge Olivier. *Africa Earth*. Performanssi. 2018. <https://www.hiap.fi/event/new-art-contact-7/>

Fraser, Andrea. *Official Welcome*. Performanssi. 2001/2003. <https://www.macba.cat/en/obra/r5628-official-welcome/>

French & Mottershead. *Afterlife*. Performanssi. 2015. <http://frenchmottershead.com/works/afterlife/>

Galindo, Regina José. *Piedra*. Performanssi. 2013. <https://www.reginajosegalindo.com/piedra/>

Gerald, Jamal. *You See*. Performanssi. 2018.

Gilbert & George. <https://www.britannica.com/biography/Gilbert-and-George>

Gray, Spalding. *Swimming to Cambodia*. Elokuva. 1987. <https://archive.org/details/swimming-to-cambodia-1987>

Gracia, Fausto. *Una mirada al cielo*. Performanssi. 2013. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TCYy5ktaYQI>

Guerilla Girls. <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

Hallikainen, Niko. *Blue Exhaust*. Performanssi. 2018

Hallikainen, Niko. *Television*. Performanssi. 2019.

Harvey, Mark. *I'm a wee bit stumped*. Performanssi. 2011. <https://www.circuit.org.nz/work/i-am-a-wee-bit-stumped-fourth-test-tell-me-about-it-re-remix-wrap>

Harvey, Mark. *News Floor*. Performanssi. 2014. <https://www.circuit.org.nz/work/news-floor>

Harvey, Mark. *News Wall*. Performanssi. 2014. <https://www.circuit.org.nz/work/news-wall>

Helander, Marja. *Trambo*. Video. 2014. <https://www.av-arkki.fi/works/trambo/>

Henningsen, Stein. *Meltdown*. Performanssi. 2009. [https://steinhenningsen.com/2005 - 2009#Perf 1 Live Action 2009](https://steinhenningsen.com/2005_-_2009#Perf_1_Live_Action_2009)

Hershman Leeson, Lynn. <https://www.lynnhershman.com>

Herrera Silva, Alejandra. *O'er the land of the free and the home of the brave*. Performanssi. 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=-yPnKbDQQjg>

Higgins, Dick. https://en.wikipedia.org/wiki/Dick_Higgins

Hirvanen, Maija. *Art and Love*. Esitys. 2017. <https://www.hirvanen.net/post/161547200997/art-and-love>

Holzer, Jenny. *Truisms*. Valokopio. 1977–1979. <https://www.moma.org/collection/works/63755>

Homo \$. *Familykitchen*. Performanssi. 1984. <https://annettearlander.com/performances/homo-s-productions/>

Householder, Johanna. *On the Subject of Art*. Performanssi. 2010. <https://circaartmagazine.net/chaos-belfast-february-2010/>

Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1978–1979*. Performanssi. 1978–1979. <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1978-1979>

Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1980–1981*. Performanssi. 1980–1981. <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1980-1981>

Hsieh, Tehching. *One Year Performance 1981–1982*. Performanssi. 1981–1982. <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1981-1982>

Hsieh, Tehching & Montano, Linda. *One Year Performance 1983–1984 (Rope piece)*. Performanssi. 1983–1984. <https://www.tehchinghsieh.com/artlife-oneyearperformance1983-1984>

Imhof, Anne. *Faust*. Tanssiperformanssi. 2017.

Janer, Marina Barsy & Vil, Isil Sol. *Don't Stop Talking About It*. Performanssi. 2024. https://www.marinaxisil.art/en/portfolio/dont-stop-talking-about-palestine/?fbclid=IwY2xjawLZ4nVleHRuA2FlbQIxMABicmlkETBLaVVuM3dPaGpad0c5Ym1VAR59rRol--cQc5qSXNb39HxicgEbT6_F7Z_90Mw2VFdDAejZF2lhVbJwHAMFXg_aem_7NA4GERMttLP6NLe-YGOhg

Johannessen, Kurt & Rönkä, Mia. *Blue Inquiry*. Performanssi. 2015. <http://floatingplatforms.fi/wp-content/uploads/2016/06/floatingplatforms.pdf>

Johannessen, Kurt. *The Eight Investigation*. Performanssi. 2018. https://youtu.be/zmYPuQla-tU?si=mZ_yAx9dWNcW_ual

Johnston, Sandra. https://de.wikipedia.org/wiki/Sandra_Johnston

Jonas, Joan. <https://www.moma.org/artists/2930-joan-jonas>

Juhasz, Rokko. <https://bazis.me/en/text/roko-juhasz-performance-in-vanuatu-on-the-tanna-volcano>

Kainulainen, Katri & Latva, Maximilian. *Sunny Days, Bleak Times*. Videoperformanssi. 2022. <https://vimeo.com/739170576?share=copy>

Kalleinen, Tellervo & Kochta-Kalleinen, Oliver. *Valituskuoro / Complaints Choir*. Yhteisötaide. 2005. http://studiokalleinen.net/?portfolio_page=complaints-choir

Kameshskosh, Parsa. *Honey on Table*. Performanssi. 2022. <https://parsa-kamehkhosh.com/things/honey-on-table/>

Kannisto, Aino. <https://www.personsprojects.com/artists/aino-kannisto?x=bio>

Kapoor, Anish & Weiwei, Ai. *The Walk*. Performanssi. 2015. <https://www.tate.org.uk/art/artists/ai-weiwei-8208/ai-weiwei-and-anish-kapoor-walk>

Kausalainen, Essi. *Hän vihelsi ja kulki huoneesta huoneeksi*. Performanssi-installaatio. 2023. <https://www.essikausalainen.com/hn-vihelsi-ja-kulki-huoneesta-huoneeksi>

Kela, Leena. *Goldilocks*. Performanssisarja. 2003–2013.

Kela, Leena. *Chaos*. Performanssisarja. 2005–2006.

Kela, Leena. *Goldilocks Peep Show*. Performanssi. 2007–2008, 2015.

Kela, Leena. *Alter Ego*. Performanssi. 2009.

Kela, Leena. *Lähtö / Departure*. Performanssi. 2011–2013.

Kela, Leena. *Bad Really Really Bad*. Performanssi. 2012–2014. <https://www.youtube.com/watch?v=euwV3vdSUWk>

Kela, Leena. *Alphabet of Performance Art*. Performanssi. 2015–2017.
<https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782046>

Kela, Leena. *One Year Demonstration*. Performanssi. 2017–2018.
<https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782047>

Kela, Leena. *Space Here We Come*. Performanssi. 2019. <http://www.leenakela.com/space-here-we-come/>.

Kela, Leena. *There Is No Planet B*. Video. 2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782048>

Kela, Leena. *There Is No Planet B Juomasuo*. Performanssi. 2020. <https://vimeo.com/439185834>

Kela, Leena. *Rest of Time*. Video. 2021. <https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782048>

Kela, Leena. *If You Fall, We Will Fall Too*. Video. 2022.
<https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782048>

Kela, Leena. *Temptation of Destruction*. Performanssi. 2021–2024. <https://www.leenakela.com/temptation-of-destruction/>

Kela, Leena. *Minä lepakko / I, a Bat*. Performanssi-installaatio. 2020–2021. <https://www.leenakela.com/i-a-bat/>

Kela, Leena. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit*. Performanssi. 2023.
<https://www.leenakela.com/greetings-from-places-i-never-wanted-to-visit/>

Kela, Leena. *Ghosts Among Us / Sweden*. Performanssi. 2024.

Kela, Leena. *End of Days*. Performanssi. 2024–2025. <https://www.researchcatalogue.net/view/3782035/3782049>

Kela, Leena & Henttunen, Kaisa. *Dark Energy Kitchen*. Performanssi. 2015. <https://www.leenakela.com/kaisa-henttunen-leena-kela-dark-energy-kitchen/>

Kela, Leena & Junttila, Kristina. *Kahviland*. Performanssi. 2010–2014. <http://www.kahviland.com>

Kela, Leena & Pallandre, Jean-Leon. *Portrait of Nees-Skalstrup*. Performanssi. 2017.
<http://www.leenakela.com/portrait-os-nees-skalstrup/>

Kelly, Mary. *Post-Partum Document*. Kuvataide. 1973–1979. <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>

Khamedi, Kubra. *18 kg Performance*. Performanssi. 2017. <https://latitudescontemporaines.com/en/latitudes-prod/18kg-performance-2/>

Khamedi, Kubra. *Female Crimes*. Performanssi. 2021.
<https://fondazioneimagomundi.org/en/progetti/performances/kubra-khademi-performance-2/>

Kleeman, Jessie. *Arkhticós Dolorôs / Arctic Pain*. Videoperformanssi. 2019. <https://www.jessiekleemann.com/video>

Klein, Yves. *Anthropometries*. Performanssi. 1960. <https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418/yves-klein-anthropometries>

Klein, Yves. *The Leap Into the Void*. Valokuva. 1960. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>

Knowles, Alison. <https://www.aknowles.com>

Kuljuntausta, Petri. *Life Aquatic*. Äänitaide. 2016. <http://lifeaquatic.org/index.php/about/>

Laderman Ukeles, Mierle. *Washing / Tracks / Maintenance: Outside*. Performanssi. 1973.

Laderman Ukeles, Mierle. *Touch Sanitation*. Performanssi. 1978–1980.

Laderman Ukeles, Mierle. *Hand Shake Ritual*. Performanssi. 1977–1980.

Laiti, Jenni. *Indigenous Climate Futures Embassy*. Performanssi. 2023–2024.
<https://www.punos.org/art/indigenous-climate-futures-embassy>

Laiti, Petra. *Dáppe gozán mun – Täällä vartioin minä*. Performanssi. 2018.

Laitinen, Antti. *Voyage*. Performanssi. 2008. <https://anttilaitinen.com/voyage/>

Laitinen, Antti. *Walk the Line*. Performanssi 2004–2005. <https://anttilaitinen.com/walk-the-line-since-2004/>

Laitinen, Tuomas / Todellisuuden tutkimuskeskus. *Yleisöruumis*. Esitystaide. 2022–2023.
<https://www.audiencebody.fi>

Lime Rickey International. *FUTURE FAITH*. Äänitaide. 2019.
<https://vimeo.com/showcase/8461044/video/385542527>

Lisičkinaitė, Agnietė. *Hands Up*. Tanssi. 2021. <https://english.lithuanianculture.lt/agniete-lisickinaite/>

The Listening Academy. <https://listeningbiennial.net/academy-editions>

Lukkarinen, Jean. *Turun kadut sateenkaarihistorian silmin*. Performanssi. 2023.
<https://www.newperformance.fi/jean-lukkarinen-fi-2/>

MacLennan, Alistair. <https://amaclennan-archive.ac.uk>

MacLennan, Alastair. *Ink Ash*. Performanssi. 2010. <https://amaclennan-archive.ac.uk/2020/11/09/ink-ash/>

Macunias, George. https://en.wikipedia.org/wiki/George_Maciunas

Mani, Sajan. *Stilt roots to postpone the end of the world*. Performanssi. 2023. <https://www.newperformance.fi/sajan-mani-2/>

Matey, Ana & León, Isabel. *Exchange Live Art*. Performanssi. 2013–. <https://www.isabelleon.com/en/english-principal/exchange-live-art/>

Mattila, Lauri Antti / Esitystaiteen seura. *Jäämatka*. Esitystaide. 2017. <https://www.esitys.fi/archive/project-two>

Mba Bikoro, Anguezomo Nzé Mboulou. <http://www.anguezomo-bikoro.com>

Mba Bikoro, Anguezomo. *Mimbeng 1914 – A History of Lateness: Ancestral Transmissions*. Performanssi. 2019.
<http://www.anguezomo-bikoro.com/mimbeng-a-history-of-lateness-stories-from-outer-space.html>

McCarthy, Paul. *Bossy Burger*. Video. 1991. <https://www.moma.org/collection/works/118503>

McCarthy, Paul. *Heinz Ketchup Sauce*. Video. 1974.
<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c4by5xq>

McKay, Adam. *Don't Look Up*. Elokuva. 2021. <https://www.imdb.com/title/tt11286314/>

Meher, Monali. *Gilded*. Performanssi. 2023. <https://vimeo.com/839696905>

Mendieta, Ana. *Siluetta Series*. Valokuva. 1973–1980. <https://www.anamendietaartist.com/about>

Miller, Jill. *Milk Truck*. Osallistava installaatio. 2011–. <https://arte-util.org/projects/the-milk-truck/>

Moser, Bridget. *Season of a Witch*. Performanssi. 2016. <https://bridgetmoser.com/short-performances/season-of-the-witch/>

Naapurihmasto <https://www.leenakela.com/naapurihmasto/>

The Nap Ministry. *Rest is Resistance. A Manifesto.* Manifesti. 2022. <https://thenapministry.wordpress.com/about/>

Nauha, Tero. *Life in Bytom.* Performanssi. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=S3G1lQgBdi8>

Ngyuen, KIMVI. *Zero.* Performanssi. 2015. <https://kimvi.co/solo/zero>

Nieslony, Boris. https://de.wikipedia.org/wiki/Boris_Nieslony

nikolić, mirko & Øyen Vister, Elin Már. *Let us rock! – Sounding and movement – mother earth's children respond to extractivism.* Performanssi. 2018.

Ono, Yoko. https://en.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono

O'Reilly, Kira. *Untitled (Slick Glittery).* Performanssi. 2014. <https://www.kiraoreilly.com/slick-glittery-new>

Orlan, Omniprésence. Performanssi. 1993. <https://www.orlan.eu/en/works/performance-2/>

Ostojić, Tanja. *Personal Space.* Performanssi. 1996. <https://tanjaostojic.com/personal-space/>

Petronella, Lotta & Ariana, Gabriela. *Peeling an Onion.* Performanssi. 2023.

Pihkala, Panu. *Earth Emotions.* Performanssi. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=FiCXttH5KhA>

Piper, Adrian. <https://www.theartstory.org/artist/piper-adrian/>

Poincheval, Abraham. *Egg.* Performanssi. 2017. <https://www.bbc.com/news/world-europe-39434313>

Porkola, Pilvi. *As if – Open Series # 1–10.* Performanssi. 2006–2008. <https://pilviporkola.com/portfolio/as-if-1-10-2006-2008/>

Porkola, Pilvi. *No More Broken Hearts.* Performanssi. 2013. <https://pilviporkola.com/portfolio/no-more-broken-hearts-2013/>

Posters, Billie. *Toilet Paper.* Performanssi. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=v7DS9essg2E>

Poteri, Iiri. *Whisper / Kuiskaus.* Performanssi-installaatio. 2020. <https://iiripoteri.com/Whisper>

Pussy Riot. *Punk Prayer.* Performanssi. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=DgQS8FAXENQ>

Quo Vadis. *Kasvien elämästä.* Esitystaide. 2025. <https://quovadis.fi/ohjelmisto/kasvien-elamasta/>

Rauschenberg, Robert. *Pelican.* Performanssi. 1963.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/pelican>

Recover Laboratory. *Snägäri.* Performanssi. 2023. <https://recoverlaboratory.com/snagari/>

Rekula, Heli. https://fi.wikipedia.org/wiki/Heli_Rekula

Rhode, Robin. *Frequency.* Valokuvaperformanssi. 2007. https://youtu.be/sdyIr0di1ng?si=EQAAgTTh1YPe_sBI

Ribot, La. *Laughing Hole.* Tanssiteos. 2006. <https://laribot.com/en/work/laughing-hole/>

Rolfe, Nigel. *The Rope That Binds Us Makes Them Free.* Performanssi. 1983.
<http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/the-rope-that-binds-us-makes-them-free>

Rong, Xie. *Be Inside the Vase.* Performanssi. 2012. <https://cfileonline.org/performance-art-echo-morgans-darkness-undressed-heartbreaking-performance/>

Roukala, Aki. *Aikalaiset.* Valokuva. 2014. <https://yle.fi/a/3-7541674>

Rosler, Martha. *House Beautiful: Bringing the War Home.* Valokuva. 1967–1972.
<https://www.moma.org/collection/works/152791>

Rosler, Martha. *Semiotics in the Kitchen*. Performanssi videolle. 1975.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>

Rubin, Jon & Weleski, Dawn. *Conflict Kitchen*. Yhteisötaide. 2010–2017. <http://www.conflict-kitchen.org/about/>

Rusquet, Gaëtan. *Pastorale*. Performanssi-installaatio. 2011. <https://gaetanrusquet.be/pastorale/>

Rönkkö, Nastja Säde. *here with you*. Performanssi. 2026–2028. <https://stiftelsenabo.fi/fi/nastja-sade-ronkon-ainutkertainen-performanssiteos-astraan/>

Saadeh, Raeda. Teoksen nimi ei tiedossa. Performanssi. 2018.
<https://youtu.be/E6HbRgWEi3o?si=p9Z4ieDcivDJnvI2>

Saadeh, Raeda. *Love..., no love...* Performanssi. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=cNnshHjkBDM>

Santamaria, Elvira. *48.480 blancos y uno rojo*. Performanssi. 2007.
<https://elvirasantamariaperformanceart.blogspot.com>

Schneeman, Carolee. <https://www.schneemannfoundation.org>

Schneeman, Carolee. *Americana I Ching Apple Pie*. Performanssi. 2007.
<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/americana-i-ching-apple-pie>

Sehgal, Tino. https://en.wikipedia.org/wiki/Tino_Sehgal

Sherman, Cindy. *Untitled Film Stills*. Valokuva. 1977–1980. <https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>

Sherman, Stuart. *Spectacles*. Performanssisarja. 1975–1989. https://www.youtube.com/watch?v=DnPeeW_5IkQ

Shimoda, Seiji. *Paper Dragon*. Performanssi. 2022. <https://trwro.pl/en/wystawy/imagine/>

Sierra, Santiago. *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People*. Performanssi. 1999. https://www.santiago-sierra.com/996_1024.php

Sierra, Santiago. *160 cm Line Tattooed on 4 People*. Performanssi. 2000. https://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php

Sofaer, Joshua. *Embarrassment: A bare-buttocked lecture*. Performanssi. 2000 / 2015.
<https://www.joshuasofaer.com/2011/07/embarrassment-a-bare-buttocked-lecture/>

Stanton, Victoria. *Doing Nothing*. Performanssi. 2016. <https://bankofvictoria.com/2023/11/16/the-doing-nothing-project/>

Stelarc. *The Muscle Machine*. Performanssi. 2003. <http://stelarc.org/activity-20231.php>

Stephens, Beth & Sprinkle, Annie. *Green Wedding to the Earth*. Performanssi. 2008.
<https://manifesta14.org/participant/beth-stephens-annie-sprinkle/>

Stevens, Gary. *And*. Performanssi. 1997. <http://garystevens.org/portfolio/and>

Stirnimann, Natalie & Stojanovic, Stefan. *The Space*. Performanssi-installaatio. 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=8aHEOhFV620>

Suka Off. *transFera 3*. Performanssi. 2007. <http://sukaoff.blogspot.com/p/transfera-3.html>

Sun, Preach R. *Black Stein*. Performanssi. 2019. <https://paersche.org/portfolio/interval-10-solo-performances-oberhausen-27-07-2019/index.htm>

Suryadarmo, Melati. <https://melatisuryodarmo.com>

Suryodarmo, Melati. *Unpacked*. Performanssi. 2023. <https://www.artasiapacific.com/shows/performance-recap-melati-suryodarmo-s-unpacked-no-1-love/>

Susiraja, Iiu. *John Wayne*. Video. 2020. <https://vimeo.com/878242633>

Syrjälä, Nestori. *Running Man*. Performanssi. 2016–2017. <https://yle.fi/a/3-8937899>

Szrama, Tomasz. *Untitled Action on an Inclined Plane*. Performanssi. 2013. <https://vimeo.com/355050057>

Szrama, Tomasz. *Walk*. Performanssi. 2017. <https://www.tomaszszrama.com/walk>

Takala, Pilvi. *Real Snow White*. Performanssi. 2009. <https://pilvitakala.com/real-snow-white/>

Takala, Pilvi. *Close Watch*. Performanssi. 2022. <https://pilvitakala.com/close-watch/>

Tayou, Pascale Marthine. https://en.wikipedia.org/wiki/Pascale_Marthine_Tayou

Tchutchimoto, Hiroko. *Simulation of Mother Earth*. Performanssi. 2011.

Tejada-Herrera, Elena. *Señorita de buena presencia buscando empleo*. Performanssi. 1997. https://static.frieze.com/files/event/press/LB%20Portfolio%20-%20Elena%20Tejada-Herrera_0.pdf

Trinks, Ieke. *Variety Show*. Performanssi. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=LqRDmqT5w-A>

Trinks, Ieke. *Celebrating Thonga II*. Performanssi. 2022. <http://ieketrinks.nl/#/post/celebrating-thonga>

Todellisuuden tutkimuskeskus <https://todellisuus.fi>

Toisissa tiloissa. *Porosafari*. Performanssi. 2010. <https://toisissatiloissa.net/porosafari-2/>

Toisissa tiloissa. *Susisafari*. Performanssi. 2014. <https://toisissatiloissa.net/susisafari-2/>

Toisissa tiloissa. *Kuvitteellisten olioiden kokoelma*. Performanssi. 2020. <https://toisissatiloissa.net/kuvitteellisten-olentojen-kokoelma-3/>

Tolvi, Antti. *Äänipaijaus*. Performanssi. 2021.

Tuukkanen, Johanna. *Fyysistaiteellisia tekoja 1; Maito*. Esitystaide. 2004. <https://itak.fi/lists/item/projektit/5724/>

Vaara, Roi. *Balloon Man*. Performanssi. 2007. https://kunstbanken.no/performance_mal/roi-vaara-balloon-man/

Vaara, Roi. *Wet Paint Handshake*. Performanssi. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=98eqKGhEQsA>

Valkeapää, Juha. *Äänimuotokuvat*. Performanssi. 1998–. <https://www.juhavalkeapaa.net/portfolio-item/aanimuotokuvat/>

Valkeapää, Juha & Rainio Riitta. *Luutarha / Bone Garden*. Performanssi. 2015. <https://www.juhavalkeapaa.net/portfolio-item/luutarha/?lang=en>

Varble, Stephen. <https://visualaids.org/artists/stephen-varble>

Vasilev, Yasel. *Impossible Actions*. Tanssiperformanssi. 2021–. <https://www.newperformance.fi/yasen-vasilev-fi/>

Vason, Manuel. *Art Exchange*. Valokuva. 2000–. <https://www.artexchange.life>

Vea, John. *96 degrees in the shade*. Videoperformanssi. 2024. <https://tetuhi.art/exhibition/john-vea-busan/>

VestAndPage. *Strata*. Elokuva. 2021/2024. <https://www.stratafilm.de>

Videokaffe. *Space Between Us*. Performanssi. 2020. <https://open-source-gallery.org/space-between-us/>

Wilke, Hannah. <http://www.hannahwilke.com>

Wilson, Martha. <https://www.marthawilson.com>

Wlodarczak, Gosia. *A Room Without a View*. Performanssi. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=iSH9o23IVLA>

Yogasmana, Yoyo. *Trial Performance (Crisis)*. Performanssi. 2006. https://7a-11d.ca/festival_artist/yoyoyogasmana/

Yuan, Cai & Xi, Jian Jun / Mad for Real. *Soya Sauce and Ketchup Fight*. Performanssi. 2002. https://www.youtube.com/watch?v=H_WEqThhdQ

Zhen, Xu. *Shouting*. Performanssi. 1998. <https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=2600>

Performanssi- ja esitystaiteen festivaalit ja tietokannat

Kaikki linkit luettu 10.8.2025.

ANTI – Contemporary Art Festival. <https://antifestival.com>

Arctic Action. <https://arcticaction.info/>

Art Catalyst. <https://artscatalyst.org>

Bbeyond Monthly Performance Meet Up. <https://www.bbeyond.live/performance-monthlies>

Berliner Festspiele. <https://www.berlinerfestspiele.de/en>

Between Sky & Sea. <https://www.betweenkyandsea.com>

Cine + Perfo. <https://cineplusperfo.com/en/>

Draw to Performance. <https://drawtoperform.com>

European Live Art Archive <https://elaa.cat>

Interval °10. <https://paersche.org/portfolio/interval-10-solo-performances-oberhausen-27-07-2019/index.htm>

Kehä-festivaali. <https://www.kehafestivaali.fi>

MIR Festival. <https://www.mirfestival.gr/en/mir-en/>

New Performance Turku Biennale. <https://www.newperformance.fi>

Online Performance Art Festival. <https://www.onlineperformanceart.com/about/>

PAB Open Sessions. <https://www.performanceartbergen.no/en/program-overview/pab-open-session/>

PAErsche Open Source Sessions. <https://paersche.org/open-source/index.htm>

Performance Art Context <http://www.asa.de/research/kontext/>

Performance Art History Roundtable Map. <https://img-cache.oppcdn.com/fixed/32491/assets/iY4IBXsTMKNgLv5.pdf>

Performance Art Resources. <https://performanceartresources.com>

Performancear o Morir. <https://performancearomorir.blogspot.com>

Performanssipankki. <https://performanssi.com>

RiAP. <https://inter-lelieu.org/riap/a-propos/>

Trouble Live Art Festival. <https://www.thor.be/en/festivals/trouble-13-2025/>

Tuhoon sopeutumisen instituutti <https://tuho.org>

Kuvat

- Kuva 1: Kela, Leena. 2024. *Ghosts Among Us*. Kuvaaja: Sharon Cárdenas.
- Kuva 2: Kela, Leena. 2021. *Temptation of Destruction*. Kuvaaja: Svetlana Lopato.
- Kuva 3: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Milk. Kuvaaja: Aleks Slota.
- Kuva 4: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Balloons. Kuvaaja: Christopher Hewitt.
- Kuva 5: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Ketchup. Kuvaaja: Christopher Hewitt.
- Kuva 6: Kela, Leena. 2016. *Alphabet of Performance Art*. Umbrella Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 7: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Performance Art for People.
- Kuva 8: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Add Your Content.
- Kuva 9: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Make Our Planet Great Again.
- Kuva 10: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Hope.
- Kuva 11: Kela, Leena. 2017. *One Year Demonstration*. Women Demand Equal Pay for Equal Work.
- Kuva 12: Kela, Leena. 2016. *One Year Demonstration*. We Will Never Give In to Violence.
- Kuva 13: Kela, Leena. 2016. *One Year Demonstration*. There Is No Planet B.
- Kuva 14: Kela, Leena. 2019. *Space Here We Come*. Kuvaaja: Jörg Vanselow.
- Kuva 15: Kela, Leena. 2020. *There Is No Planet B*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 16: Kela, Leena. 2021. *Rest of Time*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 17: Kela, Leena. 2021. *Rest of Time*. Kivi. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 18: Kela, Leena. 2022. *If You Fall, We Will Fall Too*. Ryhmä. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 19: Kela, Leena. 2022. *If You Fall, We Will Fall Too*. Yksilö. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.
- Kuva 20: Kela, Leena. 2023. *Greetings from Places I Never Wanted to Visit*. Kuvaaja: Roope Pellinen.
- Kuva 21: Kela, Leena. 2025. *End of Days*. Kuvaaja: Jussi Virkkumaa.