

Esitettyä aitoutta

Johanna Lecklin

Esitettyä aitoutta

Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta

Kuvataiteen tohtorin opinnäyte
Kuvataiteen tohtoriohjelma
Taideyliopiston Kuvataideakatemia



TAIDEYLIOPISTO

Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta

Johanna Lecklin

Julkaisija: Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Graafinen muotoilu: Tom Backström

Paino: Grano Oy, Vaasa 2018

ISBN 978-952-7131-54-1 (painettu)

ISBN 978-952-7131-55-8 (pdf)

Sisällysluettelo

Kiitokset 7

Johdanto 11

Tutkimuksen kulusta ja tutkimusmenetelmien etsimisestä 21

Nauhoitetuista tilanteista lavastettuun esitykseen 33

Paljon on iloakin 35

Kieli on avain kaikkeen / Språket är nyckeln till allt 47

Miriam Bäckströmin *Kira Carpelan* 54

Story Café – kahvia ja tarinoita 61

Törmäämiseni osallistavaan taiteeseen 74

Osallistavaan työskentelyyn liittyvien

käsitteiden yhteen punoutumisesta 80

Tiravanijan hygge 95

Kenelle, miten ja mitä? Osallistavan taiteen kritiikkiä 103

Kompastelusta, hapuilusta, työmenetelmien

etsimisestä osallistavissa teoksissa 111

Onnettomien olohuone – eettistä pohdintaa 124

Toisten puolesta vai toisten kanssa? 127

Yhteistyössä vai palkattuna – Sierran nöyryytettävät työläiset 135

Isku vatsaan -menetelmä:

Renzo Martens ja toisen esittäminen 145

Taloudellisia ja kuratoriaalisia sidoksia 152

Kuka on tekijä, mikä on taiteilijan rooli? 164

Tekijänoikeuskysymyksiä 171

Uudelleen esitetyt tarinat 175

Huominen tulee 177

A Summer Job 184

Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta 186

Tytöt pahana – *Häkki* Forum Boxissa 188

Näyttämöllepano 195

Lopuksi 213

Näyttelyt ja teokset 229

Research Catalogue -linkki:

www.researchcatalogue.net/view/513224/513225

Liite: Teoskuvauksia *Story Cafén* dramatisoinneista 231

Lähteet ja kirjallisuus 243

Kuvatiedot 259

Hakemisto 264

Abstrakti 267

Abstract (svenska) 271

Abstract (English) 275

Kiitokset

Haluan kiittää tutkimukseni mahdollistaneita ihmisiä ja instituutioita, sillä ilman apua tätä tutkimusta ei olisi syntynyt. Ensiksi kiitän Taideyliopiston Kuvataideakatemiaa ja sen tohtoriohjelmaa, professori Mika Eloa ja aiempaa professoria, nykyistä dekaani Jan Kailaa. Elo on terävillä kysymyksillään ja huomioillaan edesauttanut tutkimuksen loppuun saattamista. Kaila puolestaan oli aikanaan valitsemassa minua tohtoriohjelmaan.

Kärsivällisyydestä, sitkeydestä, oikeuksieni puolustamisesta, tarvittaessa tiukkuudesta ja vaatimisestakin, rakentavasta kritiikistä ja tarkkuudesta esimerkiksi käsitteiden määrittelyn suhteen kiitän vastaavaa ohjaajaani yliopistonlehtori Leena-Maija Rossia. Toista ohjaajaani professori Hanna Johanssonia kiitän pitkistä, polveilevista keskusteluista, tuesta ja uskon valamisesta myös synkkinä hetkinä sekä huomion kiinnittämisestä oman mukavuusalueeni ulkopuolisiin asioihin. Vastuuprofessoriani Lea Kantosta haluan kiittää erittäin huolellisesta lähiluvusta, tarkoista huomioista ja pitkistä osallistavaa taidetta ja etiikkaa koskevista ajatustenvaihdoista.

Kiitän vastaväittelijääni filosofian tohtori Kati Kivistä, että hän suostui sekä vastaväittelijäkseni että ylimääräiseksi esitarkastajaksi. Kaikkia muitakin esitarkastajiani, filosofian tohtori Saara Hacklinia sekä kuvataiteilija Satu Kiljusta kiitän esitarkastuslausuntojen osuista kommentteista.

Merkittävän sysäyksen tutkimuksen kirjoittamiselle antoi professori Anita Sepän järjestämä lukupiiri, johon osallistuin tohtoriohjelmassa. Olen kiitollinen Lea Kantosen ja kirjaillija Helena Sinervon kirjoituskurssin tarjoamista haasteista. Opiskelijakollegoiden, kuten Henna-Riikka Halosen, Minna Heikinahon ja Niran Baibulatin vertaistuellla oli merkittävä osa varsinaisen kirjoitusprosessin

alkuun saattamisessa. Henna-Riikalta sain useita tärkeitä lukuvinkkejä. Minnaa kiitän myös siitä, että sain lainata hänen varhaisen teoksensa originaalidioja ja skannata ne tutkimustani varten. Kiitän Asko Mäkelää otsikkoehdotuksesta ja käsikirjoituksen tarkkaavaisesta läpiluvusta työn viime hetkillä.

Ratkaisevan neuvon antoi minua gradussani taidehistorian oppiaineessa ohjannut dosentti Renja Suominen-Kokkonen, hänen sanansa kymmenen vuoden takaa ovat yhä kaikuneet mielessäni: ”persettä penkkiin”, teksti ei synny itsestään vaan kirjoittamalla. Apunani oli myös sähköpöytä ja kuntonyrkkeily, eikä tutkimus olisi valmistunut ilman iPhoneen muistiinpanotoimintoa ja pitkiä raitiovaunumatkoja.

Kuvataideakatemian kirjastonhoitajille Kristiina Aunesluomalle ja Minna Meroselle kuuluu kiitos avusta tutkimuskirjallisuuden etsimisessä. Työn loppuvaiheessa hyödynsin Nykyaiteen museon Kiasman kirjastoa ja haluan kiittää henkilökuntaa avuliaisuudesta. Helsingin yliopiston kirjastot ovat toimineet aarreaittoina. Opinto-amanuenssi Henri Wegeliusta ja tutkimuskoordinaattori Michaela Bränniä kiitän jatkuvasta, sitkeästä aikatauluista muistuttamisesta. Taittajaa, yläastekaveriani Tom Backströmiä haluan kiittää siitä, että hän suostui ryhtymään kirjan taittourakkaan kireällä aikataululla. Leo Taanilaa kiitän oikoluvusta ja ystävääni Ida Fellmania ruotsinkielisen abstraktin selkeyttämisestä.

Kiitän kaikkia tutkimukseni taiteellisen osuuden tuotantoihin osallistuneita, esiintyjiä, kuvausryhmiä, äänisuunnittelijoita ja muusikoita, vapaaehtoisia osallistujia sekä erityisesti kuvaaja Jussi Häyhää, joka innostuksesta luoviin ratkaisuihin kuvasi kolme teosta yksityisnäyttelyyni Forum Boxiin. Suurkiitos kuuluu myös edullisiin taiteilijahinnoin laitteita ja tiloja vuokranneille tahoille, kuten Angel Films Oy:lle, P. Mutasen Elokuvakonepajan Artturi Mutaselle, Jorma Saarikolle Pro Av Saarikko Oy:stä ja Ikahu Oy:lle. Kuvataideakatemian työmestaria Sami Kustilaa ja entistä työmestaria Ari

Lepistöä kiitän teknisestä ja henkisestä tuesta teosten tuotantoon liittyvissä asioissa, kahvitaukoja unohtamatta.

Kiitos kaikille tutkimukseeni liittyvien teosteni tuotantoa ja taiteellista työtäni tukeneille tahoille, AVEK:ille, FRAME:lle, Konstsamfundetille, Oskar Öflundin säätiölle, Suomen kulttuurirahastolle, Svenska kulturfondenille, Taiteen edistämiskeskukselle (entinen Taiteen keskustoimikunta) ja VISEK:ille. Erityiskiitos Artsadminille ja FRAME:lle taiteilijaresidenssin järjestämisestä Lontoossa. Ilman sitä tutkimuksessani keskeisellä sijalla olevaa *Story Café* -teosta ei olisi syntynyt. Alfred Kordelinin säätiötä kiitän puoleltoista vuoden mittaisesta tutkimusapurahakaudesta. Serlachius-museoiden taiteilijaresidenssi vuoden 2017 elokuussa antoi mahdollisuuden keskittyä rauhallisessa miljöössä sekä taiteellisen tutkimuksen kirjoittamiseen että taiteelliseen työskentelyyn.

Kiitos gallerioille Gavin Brown's Enterprise, New York / Rome ja Lisson Gallery, jotka antoivat Rirkrit Tiravanijan ja Santiago Sierran teoskuvat, Elmgreenin & Dragsetin tiimille heidän teoskuviensa lähettämisestä sekä taiteilija Miriam Bäckströmille hänen lähettämistään DVD-levyistä ja teoskuvista.

Haluan myös kiittää ystäviäni suunnattomasta kärsivällisyydestä: siitä, että he yhä ovat ystäviäni, vaikka olen kadonnut pitkiksi ajoiksi toisiin maailmoihin. Ehkä nyt voisi mennä kahville?

Vanhempani Kerttu ja Olli Lecklin ovat tukeneet ja auttaneet minua kaikin mahdollisin keinoin ja sietäneet jatkuvaa kiirettä taholtani. Olen heille syvästi kiitollinen, ilman heidän tukeaan en olisi tässä. Veljelleni Lasselle olen kiitollinen kaikesta avusta, jota olen vuosien varrella saanut tutkimukseen liittyvien teosteni toteutuksessa, oli sitten kyse valokuvauksesta, kuljetuksesta tai käsikirjoitusten lukemisesta. Lopuksi haluan kiittää rakastani, Sami van Ingeniä, joka on lukenut, kommentoinut ja kritisoinut käsikirjoitusta, kärsivällisesti tukenut ja kuunnellut kriiseissä ja myös kokaillut ruokaa läpi tämän viimeisen vuoden intensiivisen jakson.

Huolimatta siitä, että tämän tutkimuksen toteutumiseen on tarvittu huomasti apua ja tukea, sen mahdolliset puutteellisuudet ja virheellisyydet ovat kuitenkin omalla vastuullani.

Helsingissä 12.10.2018

Johanna Lecklin

Johdanto

Nainen puhuu auton vahaamisesta kuin kasvohoidosta. Kun hän kiillottaa konepeltiä hänen puheensa kuulostaa seksuaalisesti värityneeltä. Hän ihastelee, että siitä tulee liukas ja hieno. Siinä voi pian myös peilata itseään, hän toteaa samanaikaisesti kun hänen oma kuvansa heijastuu konepeltiin.

Olen valmisteellut kysymyksiä haastattelua varten. Talo, autenttiossa 1970-luvun asussa säilytetty omakotitalo, on oivallinen tausta haastatteluvideolle. Talon ilme vaikuttaa koko teokseen, sillä talon aika tuntuu olevan epäsynkronoitu naisen eletyn ajan ja katsojan ajan kanssa. Talo sekä toimii teoksen lavasteena että motivoi koko teoksen teon. Haastattelu toteutetaan yhdellä otolla kirkkaankeltaisessa keittiössä. Päähenkilöllä on päällään sama suuri ruutupaita kuin autoa käsitellessään. Hänen muu puheensa, kun hän puuhahtelee kotitöissään, on improvisoitua, sellaista, mitä hänen mieleensä juolahtaa, kun hän silittää, vahaa autoa, pesee pyykkiä ja valmistaa ruokaa. Samat aiheet toistuvat, kuten puhe asumisesta, unelmasunnosta tai unelmapaikasta, monimutkainen suhde haaveeseen perheestä ja parisuhteesta sekä selostus askareista, joita hän voi toimittaa asuessaan yksin maaseudulla. Hänen ääntään ei aina kuulu vaan hänen kertojaäänensä on leikattu erikseen kuvaan¹. Hän ei mainitse ammattiaan vaan viittaa toiveeseensa, että voisi ehkä jopa lopettaa työnteon kokonaan. Esiintyykö hän kameralle, ottaa ikään kuin perheettömän kotirouvan roolin, vai tallentaako kamera hänen arkeaan sellaisenaan? Pois jätetty kertomus on osa esitystä. Nainen sekä tekee että kertoo tarinaansa samanaikaisesti.² Kerronta on löyhää ja fragmentaarista, ja siitä puuttuu punainen lanka.

1 Epäsynkronoitua ääntä [*asynchronius sound*] käytetään toisinaan elokuvanteossa tehokeinona. Varhaisissa äänielokuvissa ääni nauhoitettiin erikseen, joten synkronisointi ei välttämättä ollut kovin täsmällistä. Esim. Bordwell & Thompson 2001, 311. Synkronoidusta äänestä keinona luoda elokuvaan luonnollista vaikutelmaa ks. Trinh 1991, 57; 59.

2 Ks. kertomisesta ja näyttämisestä esim. Bordwell 2010.

Teoksen lopussa haastateltava vapautuu esityksessään ja imuroi sinisessä minimekossa. Lopulta hän istuu sohvalle odottavan näköisenä ja katsoo kameraan: – Nyt en tiedä enää mitä tekisin! Tekijän läsnäolo tulee esiin vasta tässä kohtauksessa, kun hänen kommentinsa kuvattavalle kuuluu: – Yksi juttu oli aika hassu. Tule vähän tänne katsomaan, niin näet!³

Teoksessani *Flick-kvinnan* [Tyttönainen] (2002) tulee esiin jatkuva tasapainoilu näyttämisen ja kertomisen, esityksen ja dokumentaarisuuden välillä. Tämä on toiminut lähtölaukauksena myös tutkimukselleni. Se mitä kutsun halkeamaksi⁴, dokumentaarisen ja fiktiivisen häilyvä raja, on yhä ajankohtainen työssäni. Halkeamalla

- 3 Teksti liittyy ennen opintojeni alkua tekemäni haastatteluteoksen *Flick-kvinnan* [Tyttönainen] (2002) tekemiseen. Seurasin vanhan koulutoverini kotiaskareita ja haastattelin häntä teosta varten. Tutkimukseni alkoi alun perin kyseisen teoksen analyysillä. Teos on kokonaan ruotsiksi. Käännös omani.
- 4 Merleau-Pontyn *écart* rakentuu aisteihin perustuvalla läsnäololle [*perceptual presence*]. Kuitenkin itseensä palautuvassa ruumiillisessa havaitsemisessa on aukko; itseä ei voi havaita tai aistia kokonaisuudessaan. Ks. Dillon 1997, 4; Johansson 2004, 127. (*Écart* voidaan suomentaa esimerkiksi poikkeavuudeksi tai eroksi. Johansson 2004, 127.) Derridan *différance* sitä vastoin kieltää aistisen läsnäolon ja korostaa kielen ensisijaisuutta. *Différance* kieltää aistittavilta objekteilta muut kuin merkitsijöiden mahdollistamat merkitykset. Muun muassa tämä erottaa Derridan ja Merleau-Pontyn käsitteet toisistaan, sillä Merleau-Pontylle aistien avulla saadut merkitykset ovat rationaalisuuden ja kaiken olemassaolon perusta. Ks. esim. Dillon 1997, 4–5; Merleau-Ponty 1964, 13; Johansson 2004, 128. Derrida kirjoittaa: "Différance is the non-full, non-simple, structured and differentiating origin of differences. Thus, the name 'origin' no longer suits it." Derrida (1972) 1982, 11. Sekä Derrida että Merleau-Ponty viittaavat de Saussuren merkkiteoriaan, jossa merkitsijän ja merkityn suhde on satunnainen. Ks. Derrida (1972) 1982, 10; Dillon 1997, 7; Johansson 2004, 127. Merleau-Pontyn ja Derridan käsitteiden eroavaisuuksista ks. Johansson 2004, 126–129; 166–169; Busch 1997, 21; 26. *Écartista* esim. Johansson 2004, 135–137; 151 ja *différancesta* Johansson 2004, 161–162. Suomalaisessa tutkimuksessa esimerkiksi kirjallisuudentutkija Leena Kirstinä on teoksessaan *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteesta* (1988) käsitellyt lukijan positiota ja halkeamia tekstin rakenteessa. Hänen lähestymistapansa ammentaa muun muassa narratologiasta, strukturalismista ja fenomenologiasta. Oma lähtökohtani poikkeaa tästä, sillä hyödynnän ensisijaisesti elokuvateorian ja sukupuolentutkimuksen käsitteitä nykytaiteen kontekstissa.

en tarkoita fyysistä railoa tai repeämää, vaan käsitteellistä tilaa. Esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn ja Jacques Derridan ajattelussa määrittelyä pakenevat käsitteet *écart* ja *différance* voisivat merkitä vastaavanlaista käsitteellistä tilaa kuin halkeama omassa työssäni. Tutkimukseni lähtökohtana ovat olleet liikkuvan kuvan⁵ teokset, sekä omani että toisten taiteilijoiden, jotka jättävät minut ihmettelyn ja hämmennyksen valtaan – onko tämä totta, esittävätkö nuo ihmiset vai ovatko ainoastaan omana itsenään kameran edessä. Tutkimusaiheeni on yhtäältä noussut omasta taiteellisesta työstäni: olen valokuvauksen ja videomuotokuvien kautta alkanut työskennellä yleisöä osallistavasti, jolloin osallistujien panos vaikuttaa teosten muotoutumiseen. Pohdin teoksia tehdessäni, voiko kameran edessä olla esiintymättä. Tutkimuksessani teosesimerkkeinä toimivat omat teokseni, nauhoitettuihin keskusteluihin perustuvat liikkuvan kuvan teokset *Paljon on iloakin* (2005) ja *Kieli on avain kaikkeen* (2012), yleisöä osallistava *Story Café* (2004–2011) ja sen tarinoista valmistamani dramatisoinnit (2007–2013). Kaksi ensiksi mainittua rakentuvat keskustelujen ja haastattelujen uudelleenesityksille. *Story Café*n eri vaiheissa korostuu fiktiivisen tai dokumentaarisen aineksen osuus. Omien teosteni ohella tarkastelen muutamia toisten taiteilijoiden teoksia, joista löydän samankaltaisia esitykseen, dokumentaarisuuteen ja fiktioon sekä yleisöä osallistavaan työskentelyyn ja etiikkaan liittyviä kysymyksiä, joita olen kohdannut omassa työssäni. Tutkimukseeni ovat vaikuttaneet myös teoreettiset opintoni Helsingin yliopistossa. Tein performatiivisuutta käsittelevän *pro gradu* -tutkielman *Rakennettu todellisuus, rakennettu sukupuoli*. *Performatiivisuudesta Veli Granön* teoksessa Matias Keskinen

5 Esimerkiksi taidehistorioitsija ja kuraattori Kati Kivinen käsittelee väitöskirjassaan *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa* (2013) liikkuvan kuvan käsitettä, joka on käänös englannin kielen käsitteestä *moving image*. Ks. Kivinen 2013, 18–20. Liikkuvan kuvan tutkija ja taiteilija Kari Yli-Annala määrittelee käsitteen näin: ”Termillä ’taiteilijoiden liikkuva kuva’ tarkoitetaan pääsääntöisesti perinteisten elokuvatuotantojen ulkopuolella toimivien kokeellisten elokuvien tekijöiden, video- ja kuvataiteilijoiden, valokuvaajien ja muusikoiden tekemiä elokuvia ja videotekoa, installaatioita ja esityksiä.” Yli-Annala 2007, 140.

kuviteltu elämä ja Sophie Callen teoksessa *Prenez soin de vous* vuonna 2008 Kuvataideakatemian tohtoriopintojen lomassa.⁶ Yliopistolla halusin osallistua seminaareihin, joissa opinnäytetöitä käytiin läpi, kommentoitiin ja opponoitiin, sekä oppia akateemisen tutkimuksen tekoa, kuten lähdeaineistojen ja viitteiden käyttöä.⁷ Pääaineeni oli taidehistoria ja sivuaineinani sukupuolentutkimus, elokuvatutkimus ja filosofia. Sukupuolen tarkastelu läpäisee myös useat teokseni.

Minua kiinnostivat taiteellisen tutkimukseni alkuvaiheessa sukupuolentutkija Judith Butlerin performatiivisuuden teoriat ja elokuvatutkija Stella Bruzzin ajatukset performatiivisuudesta dokumentaarisessa elokuvassa. Etenkin Bruzzin esimerkit performatiivisuudesta elokuvan illuusion rikkomisena koin tärkeiksi. Pohdin, voisiko Bruzzin ajatuksia hyödyntää dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalle sijoittuvissa liikkuvan kuvan teoksissa.⁸

Yhteisöllisen työskentelyn ja osallistavien teosten tarkastelu korostui tutkimuksessani *Story Café* -teokseni myötä. Teos jakautuu eri vaiheisiin: yleisöä osallistavaan kahvilaan, jossa nauhoitan osallistujien kertomuksia videolle, nauhoitettuihin videokertomuksiin ja niiden pohjalta toteuttamiini dramatisoituihin liikkuvan kuvan teoksiin. Koska dramatisointeja ei olisi ilman *Story Café*n yleisöä osallistavaa kahvilaosuutta, jossa nauhoitan tarinoita jatkokäsittelyä silmällä pitäen, halusin kirjallisessa opinnäytetyössäni pureutua yleisöä osallistavaan taiteeseen. Käyn läpi yhteisölliseen ja yleisöä osallistavaan taiteelliseen työskentelyyn liittyviä käsitteitä ja kes-

6 Lecklin 2008.

7 Tämänkaltaisia tutkijaseminaareja ei Kuvataideakatemiassa järjestetty ennen kuin aivan viime vuosina. Kun aloitin opintoni Kuvataideakatemian jatkotutkinto-osastolla, opintoihin kuuluivat esseeseminaarit, joihin kirjoitettiin esseitä joko itse valitusta tai opettajan antamasta aiheesta, ja työskentelyseminaarit, joissa opiskelijat esittelivät taiteellisia produktioitaan.

8 Butler on kehittänyt teorian performatiivisesti rakentuneesta sukupuolesta. Bruzzi kirjoittaa elokuvista, jotka hänen mukaansa kyseenalaistavat dokumentaarisen elokuvan suhteen annettuun todellisuuteen. Butler (1990) 2006; Butler 1993; Bruzzi 2000. Molemmat viittaavat filosofi ja kielitieteilijä J. L. Austinin puheaktiteorian performatiivisiin lausumiin. Performatiiviset lausumat ovat tekoja, eli ne eivät kuvaile vaan aikaansaavat jonkin asian tilan. Tällaisia ovat esimerkiksi lupaaminen ja vedonlyönti. Ks. Austin (1962) 1975.

kusteluja, joita tarkastelen suhteessa *Story Café* -teokseni kahvila-osaan. Olen tutustunut sekä 1990–2000-luvun vaihteessa kirjoitetuihin teksteihin että tämänhetkiseen keskusteluun. Tutkimuksesani tempauduin monen vakuuttavan teoreetikon, kuten kriitikko ja kuraattori Claire Bishopin matkaan, mutta pian huomasin, että vasta-argumentoijilla, esimerkiksi taidehistorioitsija Grant Kesterillä tai taiteilija Liam Gillickillä, on yhtä uskottavat perustelut omille näkemyksilleen. Bishop puolustaa antagonismia osallistavassa työskentelyssä, Kester sitä vastoin arvostaa aktivismia, dialogiseksi estetiikaksi kutsumaansa pitkäkestoista dialogiin perustuvaa yhteisöllistä työskentelyä kun taas Gillick vastustaa Bishopin edustamaa vastakkainasettelua.⁹ Kuraattori Nicolas Bourriaud’n relationaalinen estetiikka ja taiteen tutkija Miwon Kwonin instituutiokriittiset ja taiteilijan nomadista työskentelyä käsittelevät tekstit osoittautuivat kiinnostaviksi välineiksi oman työni ruotimisessa.¹⁰ Performanssin ja mediataiteen tutkija Shannon Jackson tarkastelee edellä mainittujen välistä keskustelua ja pohtii esimerkiksi taloudellisten sidosten vaikutusta taiteen vastaanottamiseen.¹¹ Tutkimuksen edetessä toteisin, että oman näkökulman muodostaminen käy ainoastaan teosten tarkastelun kautta, sillä sekä omat teokseni että tarkastelemani toisten taiteilijoiden teokset ovat mielestäni käsitelleet teoreetikoiden asettamia kysymyksiä. Nostan esiin osallistavia teoksia tekeviä taiteilijoita, kuten Rirkrit Tiravanijan ja Santiago Sierran, sillä heidän työskentelyynsä sisältyy omaa työtäni sivuavia aiheita.

Tutkimukseni painopiste on muuttunut opintojeni edetessä. Tärkeäksi tarkastelun kohteeksi ovat muodostuneet eettiset kysymykset osallistujien panosta hyödyntävissä teoksissa. Myös viimeaikainen toimintani tuntiopettajana taideyliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa on vaikuttanut tähän, sillä opiskelijat ovat kokeneet

9 Bishop, 2004; 2006a; 2012; Kester 2004; 2011; Gillick 2006.

10 Bourriaud (1998) 2009; Kwon 2002. Taiteilija-tutkija Pekka Kantonen on kirjoittanut tohtorinopinäytetyössään yhteenvedon muun muassa Bishopin, Kesterin ja Kwonin näkemysten eroista. P. Kantonen 2017, 22–29.

11 Jackson 2011. Ks. yllä mainittujen teoreetikoiden keskustelusta myös Blom 2007, 126–159.

eettisten kysymysten käsittelyn tärkeäksi opetuksessa ja todenneet sen yleensä liian vähäiseksi. Oman taiteellisen työskentelyni taustalla toimivat eettiset periaatteeni, joista löytyy yhtäläisyyksiä filosofi Emmanuel Lévinasin ajatteluun toisen kohtaamisesta. Mikäli eettinen suhtautuminen murenee, tapahtuu pahin mahdollinen, eli emme enää tunnusta toisen ihmisyyttä.¹² Vaikka selkeitä eettisiä sääntöjä ei voisikaan lyödä lukkoon, toisen ihmisen kunnioittaminen on työskentelyssäni tärkeää. Sen pohjalta arvioin eettisiä kysymyksiä sekä osallistavassa taiteessa että fiktion ja dokumentaarin rajalle sijoittuvissa liikkuvan kuvan teoksissa. En halua asettaa toista sellaiseen asemaan tai näyttää häntä sellaisessa valossa, jossa itse en haluaisi olla tai tulla esitetyksi. Tarkastelen osallistujien panosta hyödyntävien teosesimerkkien avulla, millaiset toisen kohtaukset aidon ja esitetyn välisessä halkeamassa ovat eettisesti kestäviä. Teen eron kanssaihminen omaa itseään esiintymisen ja osallistumisen ja heidän tarinoidensa tai fiktioissa esiintymisensä hyödyntämisen välille. Elokuvantekijä Trinh T. Minh-han elokuvat ja tekstit ovat vaikuttaneet eettisten kysymysten käsittelyyn ja uudelleenfilmatisoinnin hyödyntämiseen taiteellisessa tutkimuksessani. Käsittelen eettisiä kohtaamisia sekä oman *Story Café* -teokseni avulla että muiden taiteilijoiden, kuten Sierran teosten, Renzo Martensin elokuvan *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) ja Miriam Bäckströmin elokuvan *Kira Carpelan* (2007) analyyseissä. *Kira Carpelan* ja *Episode III: Enjoy Poverty* hämärtävät kiinnostavilla tavoilla fiktion ja dokumentaarisuuden rajaa. Ensimmäisellä katselukerralla molemmat teokset vakuuttivat minut dokumentaarisuudellaan. Myöhemmin, kun olen tarkastellut niitä tarkemmin, olen huomannut myös halkeamia, esitystä, käsikirjoitettuja tai ennalta harjoiteltuja osia. Olen valinnut tarkastelemani teokset sillä perusteella, että ne kiinnostavat minua ja haastavat minut ajattelemaan myös

12 Ks. esim. Lévinas 1996.

omassa työskentelyssäni kohtaamiani kysymyksiä. Tutkimuksessani tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ollut kattavasti tarkastella teoksia, joissa nousee esiin samoja piirteitä kuin omassa työssäni. Matkan varrella tarkasteluni kohteet ovat muuttuneet ja osa on jäänyt pois uusien teosesimerkkien tullessa tilalle.¹³ Vaikka esimerkiksi valitsemani Sierran ja Martensin teokset ovat hyvin provokatiivisia, myös ne hyödyntävät osallistujia eri tavoin ja siksi halusin tutkimuksessani pohtia niitä etiikan näkökulmasta. Martensin elokuvassa tasapainoillaan lisäksi esitetyn ja annetun todellisuuden rajalla.

Tutustuin Trinhin elokuvaan ja elokuvaa käsitteleviin teksteihin, kun olin Erasmus-stipendiaattina Slade School of Fine Artsissa UCL:ssä Lontoossa vuosina 1998–1999. Sekä hänen elokuvansa että tekstinsä tekivät minuun vaikutuksen – Trinh käsittelee toiseutta, kieltä ja naisen asemaa elokuvanteossa. Hän käyttää elokuvateoksissaan muun muassa amatööriesiintyjä, jotka esittävät uudelleen hänen nauhoittamiaan toisten henkilöiden tarinoita. Esimerkiksi *Surname Viet, Given Name Nam* -elokuvassa (1989) amerikanvietnamilaiset amatööriesiintyjät esittävät uudelleen vietnamilaisnaisten haastatteluja.¹⁴ Aitouden esittäminen menetelmänä kiehtoi minua. Usean vuoden kuluttua olenkin käyttänyt vastaavaa menetelmää, eli amatööriesiintyjä, joiden repliikit olen muokannut nauhoitetuista haastatteluista, ensin liikkuvan kuvan installaatioissa *Paljon on iloakin* (2005), tämän jälkeen uudelleenesityksistä muodostuvassa teoksessa *A Summer Job [Kesätyö]* (2009) ja myöhemmin liikkuvan kuvan installaatioissa *Kieli on avain kaikkeen* (2012).

13 Esimerkiksi symposiumissani vuonna 2015 tarkastelin esitetyn ja annetun todellisuuden rajaa sekä eettistä kysymyksiä Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen teoksessa *People in White* (2011). Lecklin, symposium *Meeting the other. Ethical questions in participatory moving image*, Taideyliopiston Kuvataideakatemia 1. tutkimuspaviljonki, Venetsia, 30.5.2015.

14 Trinhin teoksissa on monia puolia, joita en käsittele tässä tutkimuksessa. Hänen tuotantonsa suhtautuu kriittisesti antropologisiin dokumentaarisiiin elokuvaan. Mediaiteilija ja tutkija Heidi Tikka pohtii kiinnostavasti muun muassa Trinhin tekstien ja elokuvien suhdetta artikkelissaan. Ks. Tikka 2013. Ks. *Surname Viet, Given Name Nam* -elokuvasta esim. Trinh (1990) 1992b, 164–165; <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c58.shtml>.

A *Summer Job* -teoksessa kolme amatööriesiintyjää opetteli repliikit, jotka perustuvat *Story Caféssa* vierailleen alkuperäisen tarinan kertojan kertomukseen, jonka olin kuvannut videolle. Teoksia *Paljon on iloakin* ja *Kieli on avain kaikkeen* varten olen kirjoittanut käsikirjoitukset, jotka perustuvat osittain nauhoitettuihin tilanteisiin ja haastatteluihin. Teosteni aiheet liittyvät esimerkiksi ihmiskauppaan, tyttöjen aggressioon, sukupuoli-identiteettiin ja kieli- ja kulttuuri-identiteettiin. Käsittelen teoksia *Paljon on iloakin* ja *Kieli on avain kaikkeen* tarkemmin luvussa Nauhoitetuista tilanteista lavastettuun esitykseen.

Sekä omien että valitsemieni muiden taiteilijoiden teosesimerkien kautta pohdin dokumentaarisen ja fiktiivisen rajankäyntiä dramatisoinneissa. Esimerkiksi elokuvantekijä ja elokuvatutkija Susanna Helke tarkastelee näyteltyä dokumentaarista elokuvaa. Hän kirjoittaa: "[d]okumentaarisessa elokuvassa työtetään ja havaitaan historiallista, elokuvanteosta riippumatonta todellisuutta elokuvan keinoin, välittömämmin ja suoremassa suhteessa historian virtaan kuin historiallisiin tapahtumiin perustuvissa käsikirjoituksissa näytelmäelokuviissa." Näytellyssä dokumentaarissa yhdistyvät esiintyjien avulla rekonstruoitu ja "odottamattomien näkyjen tallentaminen".¹⁵ Jo dokumentaarisen elokuvan pioneiri John Grierson kirjoitti varhaisessa dokumentaarista elokuvaa käsittelevässä teoksessaan, että dokumentaarisessa elokuvassa on mahdollisuus materiaalin luovaan käsittelyyn. Siihen voi sisältyä muun muassa valmisteluja, estetiikkaa, dramatisointia ja jopa käsikirjoittamista.¹⁶ Taidehistorioitsija Leevi Haapala on kirjoittanut dokufiktion käsitteestä taidekontekstissa. Dokufiktio on vuosituhannen vaihteessa uudel-

15 Helke käyttää suomenkielisiä käsitteitä dokumentaari, dokumentaarinenokuva tai dokumentaarinen ohjelma. Nämä vastaavat hänen mukaansa paremmin englannin- ja ranskankielisiä ilmaisuja *documentary film* sekä *le film documentaire*. Hän pitää käsitteitä dokumentti ja dokumenttielokuva epäonnistuneina. Dokumentti voi viitata esimerkiksi asiakirjaan. Pitäydyn siksi tutkielmassani dokumentaarisen elokuvan käsitteessä. Ks. esim. Helke 2006, 18. Käsitettä *le documentaire joué* käyttää elokuvaesiteisti François Niney. Ks. Niney (2002) 2011. Helke suomentaa käsitteen näytellyksi dokumentaariksi. Näytellystä dokumentaarista Helke 2006, 41–45.

16 Grierson (1946) 1966, 146–147. Ks. Myös Rosen 2001, 232–233.

leen käyttöön otettu käsite, joka merkitsee dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan yhdistelmää. Haapala mainitsee amatöörinäyttelijöiden käytön, improvisaation, kuvaamisen autenttisuudessa ympäristössä, löydettyjen elokuvien hyödyntämisen ja käsivarakuvauksen tyypillisinä dokumentaariseen elokuvaan viittaavina keinoina.¹⁷ Huomaan, että dramatisoiduissa tarinoissani on sukulaisuutta sekä näyteltyyn dokumentaariseen elokuvaan että dokufiktioihin. Esimerkiksi uudelleenesityksissä tarinoissa yhdistän yllä mainitut keinot. Tutkimuksessani olen käsitellyt tämän kaltaista esitettyä aitoutta tuomalla käsitteen *näytelty dokumentaari* taidekontekstiin.¹⁸

Tutkimuksen kulusta ja tutkimusmenetelmien etsimisestä

Kun aloin kirjoittaa tutkimustani, pohdin miten omasta taiteellisesta työstä voisi kirjoittaa. Tutkimukseni alkuvaiheessa epävarmuutta herätti esimerkiksi kysymys siitä, mitä taiteellinen tutkimus voisi olla omalla kohdallani.¹⁹ Voinko soveltaa humanistisessa tiedekunnassa oppimiani tutkimusmenetelmiä taiteelliseen tutkimukseen?²⁰ Kun esittelin tutkimustani Kuvataideakatemian lukupiirissä vuonna 2015, opiskelijakollegat mainitsivat ”kompastelun menetelmän”.²¹ Kompastelua yli kymmenen vuotta jatkunut tutkimuksen teko on ollutkin. Teokset ovat vienneet tiettyihin suuntiin, jotka

17 Haapala 2008, 107–126; Haapala 2012, 49–63.

18 Helke 2006, 13. Niney (2002) 2011, 115–130.

19 Filosofin Juha Varron teos *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* tarkastelee taiteellisen tutkimuksen mahdollisia menetelmiä ja palaa taiteellisen tutkimuksen alkuaikoina esitettyyn kysymykseen, voiko taideteos (tai -teko) olla tutkimusta. Varto 2017.

20 Esim. käyttäytymistieteiden laitokselle väitöskirjansa tehnyt käsityön tutkija Hanna Guttorm kirjoittaa rajoista, tutkimuksen ja ei-tutkimuksen rajoista, joista hän neuvottelee tutkimuksessaan. Guttorm 2014, 2–4.

21 Pekka Kantonen kertoi tohtorin opinnäytetyönsä tarkastustilaisuudessa, että hänen tutkimuksensa teko oli edennyt kuin takaperin puuhun kiipeäminen. Vertaus oli hyvin tunnistettava. Taiteilija-tutkija saattaa alkaa intuitiivisesti tehdä taiteellista työtään itseään kiinnostavista aiheista. Vasta tutkimuksen myötä hän usein tutustuu teorioihin ja muiden taiteilijoiden teoksiin, jotka tarkastelevat aiheita tai hyödyntävät samankaltaisia menetelmiä. P. Kantonen 15.6.2017.

ovat olleet osin ennalta suunnittelemattomia. Kuitenkin hahmotte-
lin esimerkiksi *Story Café* -teokseni vaiheita, kahvilaa, nauhoitettuja
kertomuksia ja niistä valmistettuja dramatisointeja, jo varhaisim-
missa tutkimussuunnitelmissani. Taiteellisen tutkimuksen muo-
don vapaus on aiheuttanut rimakauhua. Yhtä aikaa taiteen tekemi-
sen kanssa kirjoittamalla ajattelu on tuntunut mahdottomalta. Vasta
jälkikäteen tarkasteltuna löydän teoksista yhteen punoutuvia aiheita,
solmukohtia. Kaikkia opiskeluaikani toteuttamiani teoksia en ole
sisällyttänyt tohtoriopintoihini, jotta tutkimuksen punainen lanka
säilyisi. Tutkimukseeni liittyvissä omissa teoksissani kiteytyvät esit-
tämiseen ja aitouteen sekä halkeamaan dokumentaarisen ja fiktiiv-
isen rajalla liittyvät kysymykset, joita olen havainnut myös muiden
taiteilijoiden teoksissa.

Taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturin väitöskirjassaan *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012) käyttämä menetelmä, taiteellisten prosessien seuraami-
nen, tutkimuksen teko *taiteen kanssa*, vaikuttaa sellaiselta, jota tai-
teilija-tutkija voi hyödyntää. Kontturi kirjoittaa, että prosessit kohda-
taan, ”kun ne tapahtuvat”. Tällainen prosessien seuraaminen on kyt-
köksissä nykyhetkeen, maailman kohtaamiseen välittömyydessään.
Tutkijan positio pitää määrittää uudelleen, sillä taide ei ole enää
tiedon objekti, vaan avoin, häilyvä ja vaihteleva prosessi, josta voi
syntyä uudenlaista ymmärrystä.²² Tulkitsen tämän niin, ettei taide
Kontturin mukaan ole valmis objekti, jota tutkija voi alkaa tarkas-
tella, vaan hän seuraa taiteen tekemisen prosessia, joka voi viedä eri
suuntiin, muuttaa suuntaa, peruuttaa ja alkaa uudelleen alusta. Val-
mista taideobjektia ei ole, vaan tutkija on läsnä taiteen tapahtuessa.²³

22 Kontturi käyttää käsitettä *tuleminen*, sillä hän nojaa Deleuzeen [*new understandings can become*] (ks. Deleuze & Guattari 1994). Kontturi haluaa asettaa representaatiot ja historial-
liset kontekstit suhteeseen materiaalistien prosessien kanssa, joissa taide syntyy, ei kieltää
niitä. Ks. Kontturi 2012, 14–15; 17. Kursivointi Kontturin.

23 Tutkijan läsnäolo ja jopa vaikuttaminen taideteoksen syntyyn ei varsinaisesti ole uusi
menetelmä. Esimerkiksi taidekriitikko Clement Greenberg pyrki vaikuttamaan suosi-
miensa taiteilijoiden työhön ja vietti aikaa heidän työhuoneillaan. Ks. esim. <https://www.britannica.com/biography/Clement-Greenberg>.

Tämä liittyy ylipäänsä 1960-luvulta alkaneeseen muutokseen: taiteessa voi olla kyse enemmän prosesseista kuin valmiista objekteista, joita taiteilija valmistaa. Taide voi olla katoavaa, hetkellistä, jolloin sitä voidaan tarkastella, kun se tapahtuu. Myöhemmin tarkastelu on mahdollista ainoastaan tallenteiden avulla rekonstruoiden.²⁴ Oma taiteellinen työskentelyni on kytköksissä tähän taiteoksen luonteen muutokseen. Työni tarkastelu liittyy myös rekonstruktioon, joka tehdään jälkikäteen, sillä taidetapahtuma on saattanut olla ainutkertainen. Tämä koskee sekä osallistavaa teosta että tilaan installoitua liikkuvan kuvan installaatiota.

Story Café -teokseni kahvilaosaa rekonstruoiden tutkin, miten kirjottaa tutkimusta teoksesta, joka muodostuu tapahtuneista hetkistä, kohtaamisista, joita ei ole dokumentoitu kokonaisuudessaan.²⁵ Olen järjestänyt tilapäisiä kahviloita eri maissa esimerkiksi taide- ja teatterifestivaalien tai ryhmänäyttelyiden yhteydessä ja kutsunut ihmisiä osallistumaan tarinoillaan. Kertomukset olen tallentanut videolle. Teokseen liittyvät kohtaamiset ovat näin ollen osittain dokumentoituneet. Kuitenkin teokseen liittyy paljon muutakin kuin nauhoitettua tarinankertomista. Kohtaamisia, jotka eivät ole johtaneet tarinakertomiseen tai jotka tapahtuivat ennen tai jälkeen kuvauksen, en ole tallentanut. Koska viimeisimmästä kahvilastani on jo useita vuosia ja ensimmäisestä kahvilasta on kulunut jo reilusti yli kymmenen vuotta, olen yrittänyt muistella, millaista kahvioissa oli, mitä niissä tapahtui, mistä puhuttiin, millainen tunnelma oli ja niin edelleen. Kun olen kirjoittanut tutkimustani, olen pyrkinyt rekonstruoida tapahtumia kahviloissani satunnaisesti kirjoittamani työskentelypäiväkirjan, muistin ja dokumentaaristen valokuvien sekä tallennettujen kertomusten avulla, jotta voisin kuvailla,

24 Esimerkiksi performanssitutkija Amelia Jones tarkastelee performanssitaidetta ja *body artia* ja pohtii etuja ja haittoja, joita tallenteiden avulla tutkimisesta aiheutuu verrattuna läsnäoloon esitystilanteessa. Ks. Jones 1997, 11–18.

25 Mediatutkija Margaret Morse kiinnittää jo 1990-luvun alussa huomiota liikkuvan kuvan installaatioiden ajallisuuteen. Hän kirjoittaa, että "[i]nstallaatio on "koettava paikanpäällä..." Morse (1992) 1993, 119–120.

mitä kahviloissa oikein tapahtui. Väitöskirjassaan *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoituksia nykytaiteessa 1970–1995* (2004) taidehistorioitsija Hanna Johansson valottaa tapaansa tehdä tutkimusta, kuvaten sitä *taiteen kanssa* kirjoittamiseksi. Hänen tarkastelemaisensa teokset ovat immateriaalisia ja ajallisesti kestoisia. Niistä saattaa olla jäljellä esimerkiksi vain valokuvadokumentatio, kuvailevaa tekstiä tai mahdollisesti dokumentaarinen videotaltiointi.²⁶ Johanssonin esittämät menetelmät sopivat sen kaltaisen taiteen tarkasteluun, jota itse teen ja josta kirjoitan, esimerkiksi *Story Café* -teokseni kahvilaosan sanallistamiseen. Taiteellista tutkimusta tekevänä taiteilijana tarkastelen työskentelyprosessiani sen edetessä. Prosessista tulee osa tutkimustani. Kutsun tätä kirjoittamalla ajatteluksi.

Taiteellinen tutkimus on kuitenkin hyvin laaja-alaista, eivätkä kaikki taiteilija-tutkijat suinkaan tarkastele omaa taiteellista työtään. Esimerkiksi filosofi Tere Vadén käsittelee taiteilija-tutkijan kohtauksia haasteita. Hän mainitsee tieteellisen tutkimuksen vaatimuksen, tutkimusmateriaalin asettamisen avoimeksi ja saavutettavaksi, kuitenkin kadottamatta ”*kokemuksellisen* aineiston ainutlaatuista luonnetta.” Vadénin mukaan ei tuo lisäarvoa, että sama henkilö ensin tekee taidetta ja sitten tutkii samaista taiteilijaa tutkijan roolissa. Taiteellisen kokemuksen tulisi kriittisesti ja avoimesti ohjata tutkimusta ja taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen tulisi koskettaa, haavoittaa toisiaan.²⁷ Vaikka tutkimuskysymykset kumpuavaisivatkin tutkivan taiteilijan omasta työstä, hänen ei välttämättä tarvitse ruotia omaa taiteellista työtään tai kirjoittaa ainoastaan vastaavalla lailla taidetta tekevien taiteilijoiden työstä. Oma menetelmäni on

26 Johansson analysoi teoksia fenomenologian ja psykoanalyysin avulla. Luku, jossa Johansson tarkastelee Anne Siirtolan metsässä tekemiä performansseja, tuntuu sopivan taiteellisen tutkimuksen menetelmäksi. Siirtolan teoksiin liittyy ääni ja läsnäolo, jotka ovat ruumiillisia, ja joita on tämän vuoksi hyvin vaikea tarkastella jälkikäteen dokumentaation avulla. Ks. Johansson 2004, 171–180. Taiteen kanssa kirjoittamisesta Johansson 2004, 23. Dokumentoinnin kautta tarkastelusta myös Jones 1997, 11–18.

27 Vadén 2001, 91–92. Kursivointi omani. P. Kantonen toteaa, että hän yrittää omassa tutkimuksessaan vastata Vadénin varoitukseen, jolloin nämä kaksi roolia eläisivät rinnakkain, organisisessa yhteydessä. P. Kantonen 2017, 21.

kirjoittaa työssäni esiin nousseista kysymyksistä ja kohtaamistani haasteista teorian ja toisten taiteilijoiden samankaltaisia aiheita ja kysymyksiä käsittelevien teosten kautta.

Trinh on käsitellyt teorian ja poeettisen kielen²⁸ suhdetta sekä elokuvissaan että teksteissään. Poeettinen kieli on usein mainittu myös taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Trinh kirjoittaa teoreettisen ja poeettisen vastakkainasettelusta ja toteaa, että niiden risteäminen voi tuottaa uusia alueita, jotka eivät vastaa edellä mainittua kahtiajakoa. Hänen mukaansa elokuvissa (hän käsittelee etenkin omia, dokumentaarisen ja fiktiivisen rajalla leikitteleviä elokuviaan) poeettisuus tulee suullisesta traditiosta. Elokuvien kertomukset liikkuvat sekä reflektiivisen ja analyyttisen että vapaamuotoisen välillä. Moniäänisyys voi elokuvassa saada aikaan tällaisen liikkeen. Trinhin esimerkeissä toisto, rytmi ja poeettisten ja analyyttisempien jaksojen vaihtelu aikaansaa sen, että teos on ymmärrettävä.²⁹ Käsitän poeettisen kielen Trinhin käyttämällä tavalla, jolloin kielen rytmiin ja soljuvuuteen kiinnitetään erityistä huomiota. Trinh on 1990-luvulla saanut paljon kritiikkiä teorian ja poeettisen kirjoittamisen yhdistämisestä, sillä hänen työnsä ei aikanaan sopinut akateemiseen malliin. Omista teoksista kirjoittamista ei mielletty tutkimukseksi.³⁰ Muoto ja kieli olivat toisenlaisia, eikä hänen tekstejään tunnustettu teoriaksi. Ainoa mahdollisuus teoretisoida on *teoretisoida elokuvan kanssa*, ei elokuvasta, Trinh pohtii omaa kirjoittamistaan.³¹ Rinnastan tämän taiteellisen tutkimuksen menetelmiin. Ajatus yhdistyy yllä mainitsemaani Johanssonin pohdintaan immateriaalisen teoksen tarkastelusta. Myös visuaalisen kulttuurin tutkija

28 Mielestäni filosofi ja kielitieteilijä Julia Kristeva käyttää poeettisen kielen käsitettä eri merkityksessä, jota en käsittele tässä tutkimuksessa. Ks. Kristeva (1974)1984.

29 Trinh (1990) 1992b, 172–173.

30 Nykyään akateemisessakin tutkimuksessa käytetään erilaisia keinoja, joita aiemmin ei olisi pidetty hyväksyttävänä. Ks. esim. Guttorm 2014. Trinhin tekstien suhteesta teoriaan ks. Rapaport 1995, 97–113.

31 Trinh (1989) 1992, 122; (1990) 1992a, 154. Trinh pohtii kirjoittamista myös rodullistusta näkökulmasta – miksi kirjoittajan rotu ja sukupuoli usein tuodaan korostetusti esiin? Ei-valkoinen nainen jää helposti näiden attribuuttien vangiksi, eikä häntä huomioida kirjailijana, vaan ei-valkoisena naiskirjailijana. Trinh 1989, 6.

Irit Rogoff pohtii taiteen kanssa kirjoittamista ja viittaa Trinhin teksteihin. Hän tuo esiin Trinhin esittämiä kysymyksiä, jotka liittyvät kertomukseen, kertomiseen ja totuudenmukaisuuteen. Jollekin puhuminen [*speaking to*], toisin kuin jostakin puhuminen [*speaking about*], toimii Rogoffille johtolankana taiteen kanssa kirjoittamiselle. Jostakin puhuminen ylläpitää binäärisiä oppositioita, kuten eroa subjektin ja objektin sekä meidän ja heidän välillä. Jonkin kanssa puhuminen tai kirjoittaminen merkitsee sen kanssa dialogissa olemista. Kun taide on keskustelukumppani, kyseessä onkin osallistava prosessi, jossa osallistuja, tutkija, muuttaa prosessia.³²

Taiteen tekemiseen liittyvien oivallusten kirjaaminen työskentelypäiväkirjaan niiden syntyhetkellä on mielestäni vaikeaa, vaikka olenkin joskus pyrkinyt hyödyntämään tätä menetelmää. Silloin muis-tinpanot kuvaavat työprosessin aikaisia kokemuksia ja tuntemuk-sia eivätkä ole jälkikäteen pureskeltuja analyyseja. Olen toisinaan pitänyt työskentelypäiväkirjaa tutkimustani silmällä pitäen, koska olen pyrkinyt dokumentoimaan työskentelyn kulkua.³³ Tämä on kui-tenkin tuntunut keinotekoiselta suorittamiselta, ikään kuin olisin pakottanut itseni tekemään ennalta annettuja tehtäviä. Mieluum-min kirjoitan kirjeitä työn etenemisestä ystäville.³⁴ Silloin tekstillä on selkeä vastaanottaja, jolle kirjoitan. Tämä tuntuu mielekkääm-mältä kuin työskentelypäiväkirjan pitäminen. Ajatus henkilöstä, jolle teksti on suunnattu, johdattelee kirjoitustapaani. Omakohtaiset kokemukset sekoittuvat työskentelyprosessin kuvaukseen. Toisinaan sähköpostikirjeenvaihdosta on tullut osa teoksen sisältöä.³⁵

32 Rogoff 2003, 133–135. Rogoff toteaa, että tämä toimii dekonstruktivistien strategioiden avulla. Ks. esim. Derrida 1979.

33 Rouhiainen, Anttila ja Järvinenkin kirjoittavat tästä taiteellisen tutkimuksen menetelmästä, tiedon analysoimattomasta kirjaamisesta. Rouhiainen; Anttila & Järvinen 2014.

34 Huomaan, etten ole yksin: Guttorm toteaa kirjoittavansa rakkauskirjeitä tutkittavilleen. Guttorm 2014, 6.

35 Varhainen teokseni, Länsi-Afrikassa kuvaamani liikkuvan kuvan installaatio *The Story of A Woman Who Complains A Lot* (1999) on esimerkki tämän kaltaisesta työskentelystä. Käytin kolmen kuukauden mittaisen residenssityöskentelyn aikana ystäväneni Suomeen lähettämäni sähköpostikirjeenvaihtoa käsikirjoituksen valmistelussa.

Kirjoittamiseni on ollut tasapainoilua henkilökohtaisen ja tutkimuksellisen tekstin välillä.³⁶ Tarkasteleeko taiteilija taiteellista tutkimusta tehdessään teostaan kuin ulkopuolisin silmin, vai käyttääkö hän hyväkseen teoksen syntyyn liittyvää tietoa, jota itse lopputuloksesta ei näy? Mielestäni nämä näkökulmat nivoutuvat yhteen. Antropologi Ruth Behar kirjoittaa haavoittuvan kirjoittamisen [*to write vulnerably*] metodista, henkilökohtaisten tarinoiden ja etnografian suhteesta, siitä, että etnografiasta tulisi tehdä yhtä intohimoista kuin autobiografisesta tekstistä. Miten hämmäntäisimme odotuksia ja kirjoittaisimme itsestämme välinpitämättömästi, kun muista sitä vastoin kirjoittaisimme palavasti?³⁷ Tätä ajatusta voi mielestäni soveltaa myös taiteelliseen tutkimukseen. Beharin mukaan autobiografisen tekstin kirjoittaminen pitää olla perusteltua tutkimuksessa, sillä vaarana on itsetarkoituksellinen tunnustuksellisuus. Autobiografisen tekstin tulisi syventää tutkimusta luomalla syvällinen yhteys tutkimuskohteen ja tutkijan henkilökohtaisten kokemusten välille, Behar toteaa.³⁸ Tällainen suhde tarvitaan myös autobiografisesta materiaalista ammentavassa taiteellisessa tutkimuksessa. Siihenkin liittyy tasapainoilu kirjoitetun tekstin, tutkimukseen liittyvien teosten ja henkilökohtaisten kokemusten kanssa. Tekijän tuntemukset ja intentiot voivat teoksen tekohetkellä olla erilaiset kuin sen valmistuttua. Epävarmuuden kääntäminen voimaksi on yksi taiteilija-tutkijan työn suurista haasteista.

Tunnistan työstäni monialaisuuden, josta tanssin tutkijat Leena Rouhiainen, Eeva Anttila ja Hanna Järvinen kirjoittavat pohtiessaan tanssitutkimuksen menetelmiä. Taiteellinen tutkimukseni koostuu erityyppisistä osista, kuten yhtäältä teosten sanallisesta kuvailusta

36 Ks. myös esim. Guttorm 2014, 2; Behar 1996.

37 "And how might we unsettle expectations by writing about ourselves with more detachment and about others with all the fire of feeling?" Behar 1996, 18. Behar viittaa tietenteoreetikko Donna Harawayn ajatuksiin paikannetusta tiedosta ja objektiivisuuden uudelleenmäärittelystä. Haraway on kirjoittanut paikannetun tiedon merkityksestä: ainoastaan erityisen [*particular*] kautta on mahdollista muodostaa laajempi näkökulma. Paikannettu tieto johdattelee yllättävien mahdollisuuksien äärelle. Behar 1996, 29; Haraway 1991, 196.

38 Behar 1996, 13–14; 18–19. Ks. myös Visweswaran 1994, 8.

(tai yrityksestä kuvailla teos sanoin) ja toisaalta kontekstualisoinnista nykytaiteen kenttään ja liittämisestä teoreettiseen viitekehukseen. Koska tekijää lukuun ottamatta kukaan toinen ei pysty sanallistamaan teoksia samalla lailla, tekijän tietoa hyödyntäen, on kirjoittavana tutkijana valitettavan helppo unohtaa oman työnsä ainutlaatuisuus. Itse olen saanut kritiikkiä esilukijoilta siitä, etten ole korostanut taiteellisen työni erityislaatuisuutta ja eroa muuhun samankaltaiseen työskentelyyn. Tekijän tieto saattaa jäädä salaiseksi tiedoksi.³⁹

Antropologi Kamala Visweswaran kirjoittaa kysyvästä [*interrogative*] tekstistä, joka korostaa jakoa subjektiin ja objektiin, jotka ovat jatkuvasti rakentumisen prosessissa. Tällainen kyselevä teksti ei rohkaise lukijaa identifioitumaan tekstin yhtenäiseen subjektiin [*a unified subject of enunciation*]. Kyselevän tekstin kirjoittaja ei esitä faktoja vaan ottaa riskin: tekijä saattaa kadottaa auktoriteettinsa kysymällä yhä lisää kysymyksiä. Visweswaranin mukaan hänen roolinsa epäluotettavana kertojana aktivoituu.⁴⁰ Tämä merkitsee mielestäni sitä, että tutkija on avoin, valmis kyseenalaistamaan oman auktoriteettinsa, vaihtamaan näkökulmaa ja tarpeen vaatiessa tekstin suuntaakin. Tutkimuksessani koen painopisteen siirtymisen tämänkaltaiseksi suunnan korjaamiseksi, joka kumpuaa tutkimuksesta mutta myös taiteellisesta työstä itsestään. Taiteellinen työni liittyy yhteisöllisen taiteen tutkimuksessa tarkasteltaviin aiheisiin, vaikka eroaakin niistä. Alue oli minulle täysin vieras alkaessani tehdä tutkimusta ja siksi halusin tutkimuksessani syventyä teorioihin, jotta voin tarkastella niitä suhteessa omaan taiteelliseen työskentelyyni.⁴¹ Tutkimukseni alussa en tiennyt, löydänpö vastauksia osallistavaa taidetta koskeviin kysymyksiini, vai syntyykö tutkimuk-

39 Rouhiainen, Anttila ja Järvinen mainitsevat tekijän hiljaisen tiedon, joka taiteellisessa tutkimuksessa on yhtä arvokasta, kuin propositionaalinen tietäminen. Taiteellisessa tutkimuksessa kunnioitetaan taiteen aistista luonnetta. Rouhiainen; Anttila & Järvinen 2014.

40 Visweswaran 1994, 62.

41 Yhteenvedo useiden yhteisöllistä taidetta käsittelevien teoreetikoiden ajattelusta esim. Blom 2007, 126–159; L. Kantonen 2010, 74–84; P. Kantonen 2017, 22–23.

sen myötä yhä uusia kysymyksiä. Etenkin aitoutta ja esitystä koskevat eettiset kysymykset ovat mielestäni vaatineet tarkastelua teosesimerkkien avulla.

Tunnistan itseni kirjailija Peter Sandströmin teoksesta *Laudatur* (2016). Sandström antaa päähenkilönsä kuvailla entisen rakastetunsa, tutkijan, tapaa tutkia, lukea:

Hän saattoi kääntää kirjan sivua tavalla, jossa oli jotain keskittyntä, kiihkeää, ikään kuin hän lukiessaan kasvattaisi toivoa päästä osalliseksi jostain salaisesta tai pyhästä, rientäisi yhä uteliaampaan kohti asioita jotka löytyivät seuraavalta sivulta ja taas seuraavalta, niin että lukemisesta muodostui eräänlainen takaa-ajoleikki, jotain mikä sekä antoi nautintoa että lisäsi tietämystä prosessissa, jota ohjasivat vaistot ja kenties myös puhdas intohimo. Himo jatkaa, himo oppia uutta tai löytää uusia tulkintoja vanhasta, toiminto joka sitten muodostui elämänhalun voimistumisen ja annetun elämän jatkumisen kannalta välttämättömäksi.⁴²

Tähän voisin lisätä, että intohimo tietää lisää, oppia uutta, liittyy myös siihen, että mitä enemmän lukee ja tutkii asioita, sitä vähemmän huomaa tietävänsä. Tunne siitä, että uppoutuu uusiin, itselle tähän asti vieraisiin maailmoihin, on tutkimuksen teosta tuttua. Lukiessani haluan päästä yhä syvemmälle, yhdistellä uutta tietoa jo aiemmin oppimaani. Kirjoittaessani pyrin käymään dialogia lukemieni tekstien kanssa. Visweswaranin epäluotettava kertoja astuu kuvaan, kun kirjoittaja on samalla sekä tekstinsä subjekti että objekti. Taiteellisen tutkimuksen tekijä muuttaa suuntaa, kun teoksista kumpuavat kysymykset johdattavat hänet uusille poluille. Omassa tutkimuksessani alaviitteisiin kätkeytyy useita johtolankoja, jotka eivät välttämättä suoranaisesti tue tutkimuksen kulkua vaan

42 Sandström 2016, 70.

poukkoilevat vapaammin eri suuntiin. Kun luen muiden tutkimuksia, koen, että aarteita löytyy juuri alaviitteistä, ja siksi haluan säilyttää niiden kertomukset omassa tutkimuksessanikin. Yritykseni löytää sopivia menetelmiä tutkimukseni tekoon kurottelee moniin suuntiin, sillä teorioihin tutustuminen ja niiden hyödyntäminen on ollut tärkeää, mutta myös taideteosten, sekä omien että muiden, tarkastelu ja rekonstruoiminen on tutkimuksen ytimessä. Olen löytänyt yhtymäkohtia taiteellista tutkimusta koskevaan ajatteluuni myös kaunokirjallisuudesta, jota olen lukenut yhtä aikaa tutkimusta tehdessäni.

Tutkimukseni kulku seuraa *Story Café* -teokseni kronologiaa. Teokseni on hybridi⁴³, joka koostuu sekä osallistavasta kahvilasta, jossa kohtaan vierailijoita, kahvilassa tekemistäni nauhoituksista että niiden perusteella valmistamistani liikkuvan kuvan teoksista. Esittelen kuitenkin ensin luvussa Nauhoitetuista tilanteista lavastettuun esitykseen kaksi näytellyn dokumentaarin keinoja hyödyntävää teostani, kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatiot *Paljon on iloakin* (2005) ja *Kieli on avain kaikkeen* (2012). Nämä teokset kiteyttävät useita tutkimukseni ydinaiheita. Niiden avulla poraudun kysymyksiin, jotka nousevat esiin nauhoitettuihin keskusteluihin tai haastatteluihin perustuissa teoksissa. Teokset tuovat esiin työskentelyssäni usein toistuvia teemoja, kuten sukupuolen kuvauksen, esitetyn ja dokumentaarisen eron ja identiteettiä ja etiikkaan liittyviä kysymyksiä. Yllä mainittujen teosten yhteydessä tarkastelen Bäckströmin elokuvaa *Kira Carpelan* (2007), joka myös käsittelee useita samankaltaisia kysymyksiä ja hyödyntää vastaavia menetelmiä kuin omat teokseni. Luvussa *Story Café* – kahvia ja tarinoita rekonstruoin teokseni kahvilaosuuden. Sen alaluvuissa tuon esiin osallistavaan työskentelyyn liittyviä työskentelyni kannalta tärkeitä käsitteitä ja

43 Esim. filosofi ja antropologi Bruno Latourin mukaan hybridissä yhdistyy luonnolliseksi ja sosiaalisiksi ajatellut piirteet. Ks. Latour (1991) 1993, 1–3. Haapala keskustelee videoteosten luokitteluun liittyvästä ongelmallisuudesta, kun luokittelussa hyödynnetään ”dokumentin hybridimuotoja”, kuten dokufiktiota. Haapala 2008, 115.

näkemyksiä sekä keskustelen erilaisia yleisöä osallistavia suuntauksia edustavien teoreetikoiden tekstien kanssa. Tämän jälkeen tarkastelen teokseni yhtymäkohtia ja eroja edellä mainittuihin. En kuitenkaan pyri osallistavan työskentelyn historiikkiin, vaan käsittelem sellaisia tekstejä ja teoksia, jotka liittyvät omaan taiteelliseen työhöni. Tarkastelen kriittisesti Tiravanijan ja Sierran sekä Martensin teoksia ja pohdin toisen eettistä kohtaamista ja mahdollista toisen puolesta puhumista yleisöä osallistavassa työskentelyssä. Käsittelem myös taiteelliseen työskentelyyn liittyviä taloudellisia ja kuratoriaalisia sidoksia sekä tekijäys- ja tekijänoikeuskysymyksiä. Yleisöä osallistava työskentely saa tutkimuksessani paljon tilaa, koska aihe oli minulle tutkimukseni alussa melko tuntematon ja tutkimuksen edetessä tutustuin moniin kiinnostaviin teoksiin, työskentelymenetelmiin ja teoreettisiin näkemyksiin, joista löysin sekä yhtäläisyyksiä että myös eroavaisuuksia taiteellisessa työssäni käsittelemiini aiheisiin. Luvussa Uudelleen esitetyt tarinat palaan halkeamaan fiktion ja dokumentaarisen välillä ja käsittelen *Story Cafén* nauhoituksiin perustuvia, eri elokuvagenreihin viittaavia omia dramatisointejani. Näiden yhteydessä tarkastelen tyttöjen aggressiivisuutta ja etiikkaan liittyviä kysymyksiä suhteessa liikkuvaan kuvaan. Osaa teokistani käsittelen laajemmin ja osaa suppeammin, sillä niissä toistuu samankaltaisia piirteitä. Liitteessä Teoskuvauksia *Story Cafén* dramatisoinneista raotan tekijän tietoa dramatisoitujen teosten syntyprosesseista. Osa liitteessä kuvatusta tekijän tiedosta, teosten tekemiseen tai sisältöön liittyvistä seikoista, ei varsinaisesti liity tutkimuksessa käsittelemiini kysymyksiin, eikä siinä mielessä vie tutkimusta eteenpäin, mutta saattaa olla joillekin lukijoille kiinnostavaa luettavaa.

Hyödynnän tutkimuksessani Johanssonin, Kontturin ja Trinin esimerkkejä taiteen kanssa kulkemisesta, dialogista ja elokuvan kanssa kirjoittamisesta tarkastellessani omia teoksiani ja valitsemiani toisten taiteilijoiden teoksia. Kirjallisessa tutkimuksessani

taustalla vaikuttavat myös Visweswaranin ja Beharin pohdinnat kyselevästä tekstistä, epäluotettavasta kertojasta ja omakohtaisten kokemusten hyödyntämisestä tutkimuskontekstissa. Teosten tarkastelun kautta totean tutkimuksessani, että esityksen ja aitouden välillä on halkeama, eikä fiktiivisen ja dokumentaarisen raja ole koskaan täysin vedenpitävä. Erityisen merkittävässä osassa halkeama on eettisten valintojen kannalta toisten osallistumista hyödyntävissä teoksissa.

Nauhoitetuista tilanteista
lavastettuun esitykseen

Paljon on iloakin

Esiintyjä makaa pöydän alla ja odottaa, että valot ja kamera saadaan valmiiksi kuvauksia varten.

- Ääni.
- Käy!
- Kamera.
- Käy!
- Olkaa hyvä!

Esiintyjä ei liiku. Aikaa kuluu. Odottaako hän vuoroaan, sopivaa hetkeä, jolloin hän voi lausua vuorosanansa, verkkaisesti, uskottavasti? Vai nukkuuko hän todella, kaiken kuvauskaluston ja työryhmän keskellä? Kuvausryhmää jännittää, väsyttää. Kello lähenee kolmea aamuyöllä, päivä on alkanut kahdeksalta aamulla. Ikuisuudelta tuntuvan hetken jälkeen kuvaaja ja valaisija alkavat kikattaa. Esiintyjä avaa silmänsä, nostaa ihmeissään katseensa.

- Poikki!

Ja uudelleen, sama toistuu. Jännitys tiivistyy, esiintyjä ottaa oman aikansa, nostaa hitaasti katseensa ja lausuu luontevasti repliikkinsä:

- En saa mennä pöydän alle tai komeroon nukkumaan.

Olen saanut Nifcan tilat Suomenlinnassa käyttööni korvauksetta. Teos on ensimmäinen liikkuvan kuvan teokseni, johon olen palkannut pienen työryhmän. Työryhmään kuuluvat minun ja veljeni lisäksi ai-noastaan kuvaaja, valaisija ja äänittäjä. Esiintyjät ovat lupautuneet osallistumaan korvauksetta. Muutama ystävä käy päivän mittaan auttamassa. Työryhmä on alle minimimiehityksen, sillä kesken päivää pitää suorittaa muun muassa lavasteseinien vaihto. Lavasteenrakentajia olemme veljeni ja minä. Valoja ja kameratarvikkeita

on kuorma-autollinen, pakettiauto täyttyy lavasteista ja rekvisiitasta. Teos kuvataan 16 millimetrin filmille ja editoin siitä kahden kanavan liikkuvan kuvan installaation. Lähtökohtana toimivat nauhoitetut keskustelut, joita olen käynyt nuoren miehen kanssa, jolla on Aspergerin syndrooma. Olen nauhoittanut työskentelyämme videolle, kun olemme yhdessä toteuttaneet Autismsäätiön taideprojektia. Myös säätiön henkilökunnan kertomukset ovat vaikuttaneet käsikirjoitukseni syntyyn.

Esiintyjät ovat tuttujani, jotka eivät ole esiintyneet elokuvakameran edessä aiemmin. Toinen laulaa kuorossa, toinen ei ole esiintynyt missään. Amatööriesiintyjien käyttöön sisältyvät riskit kiehtovat minua. Mitä he saavat irti käsikirjoituksesta? Ohjauksesta? Edellä mainittu esiintyjä säikähtää, kun näkee setin: lavasteet, valot, kameran ja kuvausryhmän. Hän toteaa, ettei pysty tähän, että hän on unohtanut kaikki vuorosanansa. Pyydän kuvausryhmää pitämään tauon ja annan hänen rauhassa harjoitella repliikkejään. Esiintyjä mumisee itsekseen. Menen lähemmäksi kuuntelemaan. Esiintyjä on vaivihkaa muuttunut päähenkilöksi, nuoreksi mieheksi, jolla on Aspergerin oireryhmä. Vähitellen kutsun kuvausryhmän paikalle, ja kuvaukset alkavat.⁴⁴

Minua kiinnostaa hetki, josta ei voi olla varma, onko kyseessä esitys vai ei: käsikirjoitettu kohtaaminen tai tallenne spontaanista tilanteesta.⁴⁵ Omista teoksistani esimerkiksi *Paljon on iloakin* (2005), *A Summer Job* (2009) ja *Kieli on avain kaikkeen* (2012) sisältävät tällaisia pienen pieniä häiriöitä, kuten esiintyjän pitämä liian pitkältä tuntuva tauko. Onko näyttelijä todella unohtanut vuorosanansa vai onko tämä tal-

44 Teokseni *Paljon on iloakin* valmistui vuonna 2005 ja sai ensiesityksensä samana vuonna Galleria Heinossa Helsingissä. Myöhemmin se oli esillä taidenäyttelyissä ja elokuva-festivaaleilla, kuten *Rencontres Internationales Paris/Berlin* -festivaaleilla Pariisissa sekä *Raindance*-festivaaleilla Lontoossa vuonna 2006 ja ryhmänäyttelyssä *Fat birds don't fly* Network Centre for Contemporary Artissa Aalstissa, Belgiassa vuonna 2012.

45 Esim. sosiologi Erving Goffman kirjoittaa klassikossaan *The Presentation of Self in Everyday Life* itsen esityksestä toisten läsnäollessa. Goffman 1956. Tutkija ja taiteilija Tuija Kokkonen tarkastelee väitöstutkimuksessaan esitysyhteiskunnan rajoja, ei-inhimillisen tarkastelua suhteessa esitystapahtumaan. Kokkonen 2017.

lenne haastattelusta? Katsojat eivät voi olla varmoja, onko kyseessä lavastettu esitys vai dokumentaarinen haastattelu. Fiktiivistä ja dokumentaarista materiaalia on tällaisessa teoksessa vaikea erottaa. Jo mainittu Helke kirjoittaa, ettei fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan raja ole ollutkaan ”täysin ilmatiivis”. Molemmat ovat saaneet sekä tyyllillisiä että esteettisiä vaikutteita toisiltaan. Näin ollen fiktion kysymys on ollut mukana jo dokumentaarisen elokuvan alkua ajoista lähtien.⁴⁶ Tämä ajatus sopii teoksiini, sillä esimerkiksi *Story Cafén* tarinoista toteuttamissani dramatisoinneissa dokumentaarisuuden ja fiktiivisyyden määrä vaihtelee. Huomaan muun muassa teosteni sukulaisuuden näyteltyyn dokumentaariin [*le documentaire joué*], Helken käyttämään käsitteeseen, jonka hän on lainannut filosofi, elokuvakriitikko ja dokumentaristi François Nineyltä⁴⁷. Näyteltyssä dokumentaarisessa elokuvassa on näyteltyjä kohtauksia tai ”todelliset historialliset henkilöt oikeilla tapahtumapaikoilla esittävät omaan elämäänsä liittyviä tapahtumia”, Helke kirjoittaa. Hän toteaa sen olevan fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden sekamuoto.⁴⁸ Tällaisia teoksia ovat nauhoitettuihin tarinoihin tai haastatteluihin perustuvat dramatisointini.

Myös dokufiktion käsite kuvaa mielestäni dramatisoituja teoksiani. Haapala mainitsee dokufiktion nykyaiteilijoiden käyttämäksi menetelmäksi, joka hyödyntää dokumentaarille elokuville ominaisina pidettyjä piirteitä. Se toimii kerronnan strategiana genrejen välissä. Katsojat voivat hyödyntää sitä tarkastellessaan esimerkiksi totuuden ja fiktion käsitteitä.⁴⁹

Eron tekoa objektiivisen tiedon ihanteeseen alkoi ilmetä sekä kuvataiteen alueella muun muassa Kasselin *Documenta X* ja *Documenta 11 Platform 5* -näyttelyiden myötä vuosina 1997 ja 2002 että

46 Helke 2006, 20. Ks. tämän tutkielman sivu 6. Käsitteiden käytöstä tämän tutkielman alaviitteet 14; 15.

47 Niney (2002) 2011, 115.

48 Helke 2006, 13. Kivinen kirjoittaa aiheen dokumentaarisuudesta ja materiaalin fiktiivisyydestä tarkastellessaan taiteilijapari Rainio & Robertsin teoksia. Kivinen 2013, 257. Kursivointi omani.

49 Haapala 2012, 61.

elokuvatutkimuksessa 1990-luvulla. Kuraattori Okwui Enwezorin kuratoima *Documenta 11* -näyttely toi dokumentaarisenä pidettyä materiaalia taidekontekstiin.⁵⁰ Kun katsomiskonteksti muuttui, katsojat saattoivat tulkita dokumentaariset teokset omista lähtökohdistaan.⁵¹ Suomeen dokumentaarisen käänteen taiteessa voidaan ajatella rantautuneen Nykyaikaisen museon Kiasman järjestämän *ARS 01* -näyttelyn myötä.⁵² Kirjallisuudentutkija Stefan Jonsson toteaa dokumentaarisesta käänteestä, että uusi kiinnostus dokumentaarisuutta kohtaan taiteen piirissä johtui siitä, että fiktiivisyys ja teatterillisuus [*theatricality*]⁵³ ovat yhä enemmän kiinnostuksen kohteena länsimaissa. Journalismi tarjoaakin tätä nykyä tarinoita ja taide vastaavasti myös tietoa. Tosi [*the real*] rakennetaan, jopa luodaan, eikä siihen ole suoraa pääsyä. ”Realismi” on aina merkinnyt niin kutsutun todellisuuden erottelua käsitelystä aiheesta narratiivisten ja kriittisten strategioiden avulla. Realismin käsitteen avulla aihetta voidaan subjektiivisesti muokata uudelleen.⁵⁴ Totuusarvo ja dokumentin merkitys täytyy arvioida kertaalleen, kun taiteilijat käyttävät arkistomateriaalia ja järjestävät sitä uudelleen. Aineistoihin perinteisesti liitetty todistusvoima voi murtua, jos siitä nostetaan esiin erilaisia tulkintamahdollisuuksia taiteilijoiden toimesta.⁵⁵

Käytän usein dokumentaarisiksi miellettyjä keinoja lavastetuissa ja esitetyissä teoksissa. Haapala kirjoittaa, että dokufiktio voi kritioida perinteistä elokuvallista esittämistä sekä edustaa kerronnan

50 Ks. Enwezor 2008, 81–102. Dokumentaaristen muotojen noususta myös Steyerl 2003.

51 Rastenberger 2014, 259; Kivinen 2013, 60.

52 Haapala 2008, 113–114.

53 Esim. kriitikko ja taidehistorioitsija Michael Fried kirjoittaa teatterillisuuden [*theatricality*] käsitteestä suhteessa mm. valokuvaan ja maalaustaiteeseen. Teatterillinen teos huomioi katsojan läsnäolon, se on näytteillä katsojaa varten. Absorptiivinen eli anti-teatterillinen teos sitä vastoin ei huomioi katsojaa. Friedin esimerkkejä teatterillisuudesta ovat mm. Édouard Manet’n 1860-luvun alun maalaukset, sillä niissä esiintyvät henkilöt tiedostavat olevansa katsottavana. Esim. Fried 2008, 10; 40; 100. Ks. myös Kella 2014, 53–69. Elokuvan antiteatterillisuudesta, katsojien uppoutumisesta elokuvaan ks. Fried 1998, 164. Katsottavana oleminen, näytteillä olo katsojaa varten, liittyy mielestäni myös dokumentaarisen käsitteen uudelleen arvioimiseen.

54 Jonsson 2006, 26–28. Ks. myös Haapala 2008, 114–115.

55 Haapala 2012, 61.

rakenteen muutosta. Sille on tyypillistä henkilökohtaisuus.⁵⁶ Haapalan esimerkki dokumentaarisesta fiktiosta on Rainion & Robertsin teos *Rajamailla* (2002–03).⁵⁷ Myös Kivinen tarkastelee kyseistä teosta. Hän nimeää Rainion & Robertsin työmenetelmän *dokumentaariseksi metodiksi*.⁵⁸ Rinnastan tämän Griersonin mainitsemaan luovaan todellisuuden käsittelyyn.⁵⁹ Jo Grierson ja osa muista 1930-luvulla toimineista ohjaajista korostivat dokumentaarista elokuvaa todellisuuden dramatisointina.⁶⁰ Omissa dramatisoiduissa teoksissani olen usein muuttanut tallentamani toisten ihmisten tarinat erilaisia elokuvallisia keinoja hyödyntämällä ikään kuin omiksi tarinoikseni.

Useassa liikkuvan kuvan teoksessani olen käyttänyt tekemiäni nauhoituksia käsikirjoitusten lähtökohtana. Osassa nauhoituksiin perustuvissa teoksissani olen lavastanut haastattelu- tai tarinankerptomistilanteen uudelleen. Niissä esiintyjät ovat esittäneet repliikit ikään kuin tapahtumat koskisivat heidän omaa elämäänsä. Olen hyödyntänyt menetelmää teoksissa *Paljon on iloakin* ja *A Summer Job* sekä *Kieli on avain kaikkeen*. Teoksia tehdessäni minua kiinnosti haastattelun tai nauhoitetun kertomuksen uudelleenesitys. Niin kutsuttuja dokumentaarisia metodeja muistuttavien keinojen käyttö fiktiivisessä teoksessa voi merkitä esimerkiksi amatööriesiintyjien käyttämistä tai sitä, että käsikirjoitus noudattaa todellisuuden tapahtumia.⁶¹ Yllä mainituissa teoksissani fiktion ja dokumentaarisuuden suhde vaihtelee teoksesta toiseen. Kaikki esiintyjäni olivat amatöörejä. Teoksessa *Kieli on avain kaikkeen* toinen esiintyjistä oli itse osallistunut haastatteluihin ja esitti osittain omaan kertomukseensa perustuvia repliikkejä, osin muiden haastatteluihin perustuvia kommentteja.⁶² Nauhoitettuja keskusteluja tai haastatteluja

56 Haapala 2012, 50.

57 Haapala 2008, 115.

58 Kivinen 2013, 256; 267–275. Kursivointi Kivisen. Vrt. myös Helke 2006, 18.

59 Grierson (1946) 1966, 146–147.

60 Rosen 2001, 246.

61 Helke 2006, 14–15.

62 Helke kirjoittaa vastaavasta menetelmästä Robert Flahertyn elokuvissa, jossa esiintyjä esittää löyhästi omaan elämäänsä liittyviä kohtauksia. Helke 2006, 40–45.

teosten lähtökohtana on käyttänyt myös esimerkiksi kuvataiteilija Eija-Liisa Ahtila 1990-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa valmistuneissa teoksissaan ja Trinh elokuvassaan *Surname Viet, Given Name Nam*⁶³. Heidän teoksensa ovat olleet minulle tärkeitä esikuvia. Omat teokseni hyödyntävät samankaltaisia menetelmiä kuin Ahtilan liikuvan kuvan installaatiot *Lahja* (2001), *Tuuli* (2002) ja *Talo* (2002). Ahtilan edellä mainituissa teoksissa aiheena ovat psyyken hajoamisen aiheuttamat kokemukset.⁶⁴

Osallistuin Autismsäätiön järjestämään viiden ammattitaiteilijan ja viiden autisimikirjon henkilön muodostaman parin yhteistyöhön vuonna 2004.⁶⁵ Tarkoitus oli, että jokainen pari tekee yhden yhteisen teoksen ja parin molemmat osapuolet tekevät omat teoksensa. *Paljon on iloakin* sai alkunsa yhteistyön aikana nauhoittamistani keskusteluista parini kanssa, nuoren miehen, jolla on autismin kirjoon kuuluva Aspergerin oireyhtymä. Keskustelin teosta varten Autismsäätiön työntekijöiden kanssa ja hankin tietoa Aspergerin oireyhtymästä. Pohjatyon perusteella kirjoitin käsikirjoituksen, nuoren pojan ja hänen äitinsä välisen dialogin. Nuoren miehen repiikit olivat peräisin yhteistyön aikana nauhoittamastani materiaalista. Tallensin kaikki kohtaamiset parini kanssa videolle. Käsikirjoitusta varten valitsin niistä teostani varten sopivat kohdat ja muokasin niitä. Äidin hahmo perustuu henkilökunnan kertomuksiin ja lukemaani taustatietoon. Kirjoitin käsikirjoituksen nuoren miehen hahmon ympärille niin, että äidin kertomus kehystää hänen puhettaan ja toimintaansa. Huomaan yhtäläisyyksiä Ahtilan menetelmiin. Kolmessa edellä mainitussa Ahtilan liikkuvan kuvan teoksessa, *Lahja*, *Tuuli* ja *Talo* lähtökohtana ovat myös nauhoitetut kertomukset. Ahtila on käsikirjoittanut teokset psykoottisten naisten

63 Ks. <http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c58.shtml>.

64 Kivinen kirjoittaa kyseisistä teoksista. Hän tarkastelee muun muassa Ahtilan tapaa käyttää monikanavaista installaatiota ilmaisemaan päähenkilön kokemusta todellisuudesta. Kivinen 2013, 175–185. Myös Haapala käsittelee Ahtilan teoksia väitöskirjassaan. Hän pohtii ”minän” äänellistä jakautumista monikanavaisissa liikkuvan kuvan installaatioissa. Ks. Haapala 2011, 214–265.

65 Autismista ja autisimikirjosta ks. esim. <http://www.autismsaatio.fi/fi/materiaalit-3/tietoa-autisimikirjosta/autismin-kirjo-2/>.

haastattelujen perusteella.⁶⁶ Koska teokseni *Paljon on iloakin* tekemisestä on jo yli kymmenen vuotta, en enää ole varma, kuinka tietoinen olin menetelmäni samankaltaisuudesta teosta valmistellesani. Olin kuitenkin ollut vaikuttunut useista näkemistäni Ahtilan teoksista jo ennen kuin aloin tehdä liikkuvan kuvan teoksia, joten niillä on ollut joko tietoisesti tai tiedostamattani vaikutusta tapaani valmistella käsikirjoitusta, vaikka aiheeni perustuikin omaan yhteistyökokemukseeni.

Halusin luoda teokseeni haastattelun kaltaisen tilanteen, jossa äiti kertoo, millaista on elää erilaisen lapsen kanssa. Teoksessa esiintyvät noin kaksikymmentävuotiaan näköinen mies ja hänen äitiään esittävä nainen. Muutin alkuperäistä kertomusta, sillä nuoren miehen esikuvana ollut Autismisäätiön taideprojektin työparini halusi menestyväksi animaattoriksi, jonka animaatioita näytetään televisiossa. Hänen piirustuksena muistuttivat kuitenkin alakoululaisen piirroksia. Teoksessani nuori mies toivoo pääsevänsä tähän näyttelijäksi Hollywoodiin. Molempien toiveet ovat epärealistisia. Teokseni nuorukaisen huoneen seinä on päällystetty tunnettujen näyttelijöiden kuvilla ja hän pohtii, voiko oman äänen muuttaa esimerkiksi suosikkinäyttelijän äänen kaltaiseksi. Viittaukset elokuvaan ja elokuvantekoon olivat mielestäni sekä visuaalisesti että sisällöllisesti kiinnostavia ja siksi päädyin niihin. Minua viehätti, että saatoinkin keskustella elokuvanteosta teoksen sisäisessä maailmassa. Teos alkaa, kun äiti kysyy: – Voinko mä nyt kertoa hänen tarinansa? Hän katsoo samalla hiukan kameran ohi, ikään kuin kohti haastattelijaa. Äidin tarina selvittää pojan kertomusta. Nuorukainen tekee omaa kertomustaan kameran edessä. Välillä äidin ääni kuuluu, vaikka hänen huulensa eivät liiku.⁶⁷ Nuori mies esiintyy ilmeettömästi, vakavana. Häntä näytetään enimmäkseen teoksen vasemmalla kanavalla ja äitiä teoksen oikealla kanavalla. Kun nuori mies menee

66 http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/wind; http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/house; http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/present.

67 Epäsynchronoidusta äänestä esim. Bordwell & Thompson 2001, 311.



Stillkuvia kahden kanavan liikkuvan kuvan teoksesta *Paljon on iloaikin* (2005).



pois tolaltaan, hän astelee äidin huoneeseen ja alkaa monotonisesti sotkea paksulla tussilla huoneen seinää. Äidin puhuessa heidän kohtaamistaan vaikeuksista toisella kanavalla näkyy nuorukainen tekemässä erilaisia asioita. Välillä mies kertoo haaveistaan ja tekemisistään. Kohtauksissa, joita halusin erityisesti alleviivata, jompikumpi esiintyjistä näkyy molemmilla kanavilla yhtä aikaa. Tällaisia ovat kohtaus, jossa nuori mies leikkii mikrofoniin kanssa samalla, kun hän puhuu äänen käsittelystä elokuvan jälkituotannossa ja haaveilee laulamisesta, ja äidin osuus, kun hän lukee pojan itseään koskevia käyttöohjeita, ja pääsee kohtaan tämän unelmasta olla tähtinäyttelijä Hollywoodissa.

Väriskaalaltaan nuoren miehen ja äidin huoneet poikkesivat toisistaan, pojan huone oli sininen ja äidin keltainen. Valaistus on elokuvavalaisulla luotua iltavaloa ja iltapäivän valoa. Nuoren miehen huoneen tunnelma on tummanpuhuva ja äidin valoisampi. Visuaalisesti teoksen estetiikkaan ovat jälkeen päin tarkasteltuna vaikuttaneet Ahtilan teokset, esimerkiksi *Tuuli* vuodelta 2002, jossa nuori nainen järjestää huoneensa kaoottisen logiikan mukaan, kun hän menee psykoosiin. Myös hänen huoneensa on tumman sävyinen, koboltinsininen. Lavastukseen ja värivalintoihin on vaikuttanut myös rakkauteni Aki Kaurismäen maailmaan. Jo nuorena näkemäni Kaurismäen vuonna 1990 valmistuneen *I Hired a Contract Killer* -elokuvan värit, sisustus ja puvustus jäivät kytemään mieleeni. Koska oma teokseni kuvattiin 16 mm elokuvafilmille ja valaistiin filmin vaatimalla tavalla⁶⁸, visuaalisuudesta syntyi kontrasti haastattelunkaltaiseen sisältöön. Valaistuksella, rajauksella ja lavastuksella pyrittiin etenkin nuoren miehen kohtauksissa taianomaiseen, salaperäiseen tunnelmaan. Kaurismäen elokuvien vieraannuttavat näyttelijäsuoritukset ovat inspiroineet ohjaustani. Olen ohjannut esiintyjä lausumaan repliikkinsä ilmeettömästi eikä eläytyen.

68 Filmi tarvitsee enemmän valoa kuin esimerkiksi digitaalinen videokuva.

Elokuvaluallisuuden ja dokumentaarisen sisällön välistä kontrastia korosti amatööriesiintyjien esiintyminen ja diegeettinen⁶⁹ äänimaailma. Teoksessa ei ole tarinan ulkopuolisia ääniä, ainoastaan tilanteessa nauhoitetut repliikit ja paikalle ominainen taustääni. Käsivarakuvausten on tarkoitus luoda intiimiä ja hermostunutta tunnelmaa.⁷⁰ Ainoastaan nuoren miehen kohtaukset kuvattiin käsivarakuvausella. Tämä tukee hänen esitystään, sillä hän esiintyy melko ilmeettömästi mutta taputtelee hermostuneesti käsiään reisiään vasten ja napsuttelee sormiaan samalla kun hänen äitinsä kertoo toisaalta iloista ja toisaalta vaikeuksista, joita he ovat kohdanneet.

Teoksen läpikulkeva teema on nuoren miehen sukupuoli-identiteetin pohdiskelu. Nuorukainen haaveilee olevansa teinityttö ja pohtii työn vaatetusta ja ehostusta ja toisaalta kieltää nämä toiveet: – Mähän oon poika, oikeesti.⁷¹ Äidin kertomuksessa tulee esiin nuoren miehen tunteiden hallitsemattomuus, kun hän ei saa vastakäikua rakkautensa kohteelta, opettajaltaan. Nuorukainen kertoo toiveistaan ja äiti valottaa, millaisiin ongelmiin nuoren käytös on johtanut, kun tämä on jäänyt ilman vastarakkautta. Äiti esiintyy kuin olisi mukana haastattelussa, hieman hermostuneena ja tottumattomana esiintymään. Hänen kohtauksiinsa on leikattu toistoa kuten käsien vääntelyä ja kahvin sekoittamista. Nuori mies puhuu lakonisesti. Hän viittaa kuitenkin tämän teoksen tekemiseen ikään kuin olisi mukana haastatteluohjelman kuvauksissa. 16 mm filmi ja sen

69 Diegeettinen ääni tarkoittaa elokuvan kerronnalliseen tilaan liittyviä ääniä eli ääniä, joiden lähde liittyy elokuvaan, ei-diegeettinen [*non-diegetic*] ääni on lähtöisin tarinan ulkopuolelta, se on esimerkiksi musiikkia, jonka lähde ei liity tarinaan, tai ulkopuolisen kertojan ääni. Ks. Bordwell & Thompson 2001, 62; 305–315; 430; 432; <http://elokuvan-taju.uiah.fi/oppimateriaali/aani/diegeettinen.jsp>.

70 Helke kirjoittaa dokumentaariselle elokuvalle tyypillisistä keinoista, joita pidetään fiktiivisessä virheinä, mutta käytetään niissäkin, kun halutaan korostaa autenttisuuden tuntua tai viitata dokumentaariseen elokuvaan. Ks. Helke 2006, 79. Käsivarakuvaus on tällainen keino. Ks. myös Trinh 1991, 56–59. Trinh arvostelee sitä, että dokumentaarisuudesta helposti tulee tyyli. Trinh 1991, 40.

71 Sukupuolen performatiivisuudesta esim. Butler 1990 (2006)



Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Paljon on iloakin* (2005) ryhmänäyttelyssä *Fat Birds Don't Fly*, Nextwerk Centre for Contemporary Art, Aalst, Belgia, 2012.

vaatima elokuvavalaistus vievät kuitenkin teosta estetiikaltaan elokuvallisempaan suuntaan. Nuorukainen kertoo, että halusi ensin lopettaa osallistumisen mutta innostuikin lopulta osallistumaan. Halusin tällaisella viittauksella hämmentää elokuvan sisäisen maailman ja eletyn todellisuuden rajaa. Teoksessa ei ole varsinaista lopputarkistusta, vaan narratiiviltaan se muistuttaa pohdiskelevaa, toteavaa haastattelua.

***Kieli on avain kaikkeen / Språket är nyckeln till allt*⁷²**

Kahden kanavan liikkuvan kuvan teoksessani *Kieli on avain kaikkeen* olen käyttänyt menetelmää, joka hyödyntää näytellyn dokumentaarisen elokuvan keinoja ja vie ne omassa taiteellisessa työskentelysäni pisimmälle.⁷³ *Kieli on avain kaikkeen* oli esillä samannimisessä yksityisnäyttelyssäni Haningen taidehallissa lähellä Tukholmaa loppuvuonna 2012. Minut oli kutsuttu tekemään näyttely, joka käsiteli ruotsinsuomalaisuutta, siirtolaisuutta ja suomalaisia juuria, sillä Haningen kunnan asukkaista 10 % on suomalaistaustaisia.⁷⁴ Henkilökohtaisella tasolla näyttelyn toteuttaminen kiinnosti minua oman taustani vuoksi. Asuin itsekin lapsena Ruotsissa, sillä isälläni oli työkomennus Ruotsiin kahdeksi vuodeksi.

Teosta varten otin lähtökohdakseni haastattelut, joihin suomalaistaustaiset kuntalaiset saivat ilmoittautua⁷⁵. Kirjoitin kieleen, identiteettiin, opiskeluun ja työhön liittyviä kysymyksiä, joita kysyin osallistujilta. Kymmenen eri-ikäistä henkilöä ilmoittautui vapaaehtoisiksi ja haastattelin heistä useimpia. Kaikki eivät halunneet

72 Teoksen koko nimi on aiheesta johtuen sekä suomeksi että ruotsiksi.

73 Ks. näytellystä dokumentaarista esim. Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011, 115–130.

74 Haningen taidehallin silloinen intendentti, Åsa Mårtensson, kutsui minut. Hän oli tutustunut *Story Café* -teokseeni, ja toivoi, että yleisöä osallistava työ voisi olla muuta kuin työpajatoimintaa osallistujien kanssa. Haningen kunta on suomenkielinen hallintoalue. <http://haninge.se/kommun-och-politik/finskt-forvaltningsomrade/>. Teos on esitetty vuonna 2013 Minna Rainion ja Mark Robertsin kuratoimassa *Import/Export*-näyttelyssä Torniossa ja Haaparannassa. Se esitettiin yksikanavaisena Forum Boxin Mediaboxissa marraskuussa 2017.

75 Mårtensson auttoi minua saamaan yhteyttä kuntalaisiin omien kanaviensa kautta.

osallistua videohaastatteluun, joten yksi osallistuja kirjoitti kirjeen, toisen haastattelusta tallensin vain äänen ja kolmas halusi esiintyä, mutta ei kertoa omista kokemuksistaan. Haastatteluihin osallistui monia iäkkäitä ensimmäisen polven maahanmuuttajia, joista useimmat olivat naisia. He puhuivat mieluummin suomea kuin ruotsia. Heidän lisäksi osallistujina oli nuoria tai keski-ikäisiä miehiä, jotka olivat syntyneet Ruotsissa, mutta joiden vanhemmat olivat aikanaan muuttaneet Suomesta. Moni heistä ei mielellään puhunut suomea vaan suosi ruotsia. Kun haastattelin osallistujia, huomasin, kuinka stereotyyppinen käsitys itselläni oli ruotsin-suomalaisuudesta omasta taustastani huolimatta. Olin muodostanut käsitykseni ruotsinsuomalaisuudesta vasta vanhempana, kun olin muuttanut takaisin Suomeen. Haastatteluissa tuli esiin paljon positiivisia puolia, mahdollisuuksia, joita ruotsinsuomalaiset osallistujat kokivat, että koulutus ja työ Ruotsissa oli heille tai heidän vanhemmilleen tarjonnut. Haastattelujen pohjalta kirjoitin käsikirjoituksen, jonka henkilöt ovat nuori toisen polven maahanmuuttajamies, joka puhuu teoksessa ruotsia ja eläkeikäinen ensimmäisen polven maahanmuuttajanainen. Hän kertoo tarinaa suomeksi.

Kirjoittamieni hahmojen repliikit ovat kuin kollaaseja haastattelemini osallistujien kertomuksista. Toinen esiintyjä, 20-vuotias mies, osallistui itse myös haastatteluun. Osa hänen henkilöhistoriansa repliikeistä onkin hänen omasta tarinastaan. Tällainen on esimerkiksi hetki, jolloin hän vetää paitaansa alaspäin ja paljastaa rintaansa ottamansa leijonatatuoinnin, kuten alkuperäisessä haastattelussakin. Samalla hän selittää, kuten omassa haastattelussaan aiemmin, ettei tatuointi suinkaan viittaa rasismiin vaan siihen, että hän on ylpeä suomalaisista juuristaan. Esitys ja eletty elämä sekoituivat.⁷⁶ Esittäessään tätä käsikirjoitusta hahmo esiintyjä ottaa oman roolinsa takaisin, kertoo uudelleen omaa tarinaansa, jonka olen

76 Goffman kirjoittaa, että henkilö esiintyy aina enemmän tai vähemmän, kun hän on toisten seurassa. Goffman 1956, 2.

sovittanut muiden kertomusten lomaan. Etenkin alkuperäisestä kertomuksestaan peräisin olevia kohtia esittämään hän on mitä parhain henkilö, sillä hän pystyy samaistumaan repliikkeihin täydellisesti. Aiemmin mainittu Bourriaud esittää vastaavan kaltaisia esimerkkejä, kuten Pierre Huyghen teos *The Third Memory* (2000), joka kommentoi pankkirosvon tarinaan perustuvaa Sidney Lumet'n elokuvaa *Dog Day Afternoon* (1975). Huyghen teoksessa oikea pankkirosvo John Wojtowicz esiintyy elokuvan kuvauspaikoilla, esimerkiksi pankissa, jonka oli ryöstänyt. Hän esittää itseään ja ottaa oman roolinsa uudelleen haltuunsa, sillä rooli oli Lumet'n elokuvan jäljiltä Al Pacinon omima. Bourriaud toteaa, että teoksessa todellisuus kostaa fiktiolle.⁷⁷ Teokseni *Kieli on avain kaikkeen* poikkeaa Huyghen teoksessaan käyttämästä menetelmästä siinä mielessä, että olen itse tehnyt sekä haastattelut että valinnut esiintyjät haastatteluihin osallistuneista ihmisistä. Oma menetelmäni muistuttaakin enemmän esimerkiksi varhaisen elokuvantekijän Robert Flahertyn elokuvassa *Nanook, pakkasen poika* [*Nanook of the North*] (1922) käytettyä menetelmää kuin Huyghen metodia. Flahertyn elokuvassa päähenkilö esittää kaltaistaan henkilöä käsikirjoitetuissa kohtauksissa. Näytellyissä dokumentaarisissa elokuvissa käytetään vastaavaa menetelmää.⁷⁸ Samoin dokufiktioksi nimetyssä hybridisessä muodossa hyödynnetään esimerkiksi amatööriesiintyjä ja kuvataan autenttisissa ympäristöissä, vaikka kyseessä olisikin esitys.⁷⁹ Mielestäni tämä on katsojan kannalta mielenkiintoista, sillä se osoittaa, että esitetyn ja eletyn elämän raja ei olekaan selkeä. Havaitsin näytelyni avajaisissa, että toisen esiintyjän perheenjäsen ei ollut innostunut hänen esityksestään ja oletan, että tämä johtui siitä, että perheenjäsen tulkitsi kertomuksen autenttiseksi, miehen omaksi kertomukseksi elämästään, perheestään. Vaikka repliikkeihin sisältyi

77 Bourriaud (2002) 2010, 51. Tosin tässäkin ei ole kyse todellisuuden ja fiktion vastakkaisuudesta, vaan entinen pankkirosvo esiintyy omassa roolissaan, eli fiktio kostaa fiktiolle. Olen kiitollinen Asko Mäkelälle tästä huomiosta. Ks. Huyghen teoksesta esim. <https://www.guggenheim.org/artwork/10460>; <http://www.annasandersfilms.com/collection/pierre-huyghe/the-third-memory/>.

78 Ks. esim. Helke 2006, 31–35; Niney (2002) 2011.

79 Esim. Haapala 2008, 107–126; Haapala 2012, 49–63.



aineksia miehen omasta haastattelustaan, käsikirjoitukseen sekoitui monen eri henkilön kokemuksia. Jos tekstiä kuuntelee tarkkaan, huomaa esimerkiksi kielen kollaasinomaisuuden. Tarina on hetkitäin uudelleenesitystä esiintyjän omasta haastattelusta ja osin yhdistelmä monesta eri äänestä.

Kieli on avain kaikkeen esitettiin Haningen taidehallissa kahtena neljän metrin levyisenä projisointina vierekkäisillä seinillä. Katsojia varten tilassa oli penkki, josta saattoi nähdä molemmat projisoinnit yhtä aikaa. Vasemmalla puolella esiintyi mies, oikealla nainen. Kun nainen puhuu, mies näyttää kuuntelevan ja samoin kun mies puhuu, nainen hymyilee ja nyökkäilee aivan kuin puhetta myötäillen. Kuitenkin mies ja nainen esiintyivät kuvauksissa eri päivinä eivätkä olleet samassa tilassa yhtä aikaa. Välillä heidän reaktionsa toisen puheeseen ei ole täysin oikeaan aikaan ajoitettu. Molemmilla kanavilla on sama ääniraita ja tekstitys. Kun toinen esiintyjä puhuu ruotsia, tekstitys on suomeksi ja englanniksi ja kun toinen puhuu suomea, tekstitys on ruotsiksi ja englanniksi. Ääni ohjaa katsojaa, sillä ääni kuuluu voimakkaammin siltä suunnalta, josta puhe tulee. Teos oli kuvattu Haningen kirjastossa, joka sijaitsee samassa rakennuksessa, kulttuuritalossa, kuin taidehalli. Esiintyjien taustalla näkyy lattiasta kattoon ulottuvien lasisten seinien läpi kesäinen valo ja vihreys.

Olin näyttänyt teosta koyleisölle, ja esimerkiksi dokumentaarisia elokuvia ammatikseen leikkaava ystävä ei ensimmäisellä katselukerralla huomannut, että teos on kokonaan esitystä. Teos voi vaikuttaa dokumentaariselta haastattelulta, mutta tarkemmin katsotuna se paljastaa rakentuneisuutensa.⁸⁰ Naisen puhe on paikoin liiankin sujuvaa ollakseen spontaania kertomusta, ja miehen osuus sitä vastoin on leikattu kokoon hyvin lyhyistä lauseista ja lauseenpätkistä. Siellä täällä on myös aukkoja esityksessä, kuten liian pit-

80 Elokuvan rakentuneisuudesta ks. Bruzzi 2000, 157–163.



Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Kieli on avain kaikkeen / Språket är nyckeln till allt* (2012) yksityisnäyttelyssä Hanninge konsthallissa, Ruotsissa 2012.

kiä hiljaisuuksia, jotka saattavat kiinnittää katsojien huomion.⁸¹ Ne voivat viedä teosta joko dokumentaarisuuden suuntaan, koska omaa tarinaansa kertova kertoja voisi luontevasti pitää jopa kiusallisen pitkältä tuntuvan ajatustauon, tai johdattaa ajattelemaan, että esiintyjä on unohtanut repliikkinsä. Samoin vaivihkaiset vilkuilut sivulle, joita olen jättänyt teoksen leikattuun, lopulliseen versioon, voivat kieliä joko haastateltavan jännittyneisyydestä kuvaustilanteessa tai siitä, että hän vilkaisee käsikirjoitusta, koska ei muista seuraavaksi tulevaa repliikkiään. Teos loppuu valokuvaan, jossa näkyy kuvaustilanne, kuvattava esiintyjä, hänen ympärillään olevat valot ja varjostimet sekä kuvaaja ja kamera. Tämä kuva on mukana kommentoimassa dokumentaariselta vaikuttavan tilanteen rakentuneisuutta.⁸² Halusin jättää elokuvan keinoihin vihjaavia viitteitä näkyviin teokseen. Näyttelyssä esitin myös katkelmia alkuperäisistä haastatteluista, *Nauhoituksia Haningesta / Inspelningar från Haninge*, joihin liikkuvan kuvan installaation käsikirjoitus perustui. Esimerkiksi katkelmia nuoren miehen repliikeistä löytyy hänen alkupe- räisestä haastattelustaan. Olen pyrkinyt siihen, että lauseet tulivat mukaan käsikirjoitukseen sellaisenaan, muokkaamattomina, mikä korostaa teoksen kertomuksen sirpaleisuutta. Esittämällä yllä mainittuja haastattelujen katkelmia halusin tuoda esiin menetelmän, jonka avulla teos oli syntynyt ja korostaa sitä, että *Kieli on avain kaikkeen* on kollaasi, useista haastatteluista rakennettu fiktio. Rinnas- tan tämä Stella Bruzzin määrittelemään performatiivisuuteen, jossa dokumentaarisen elokuvan keinot tuodaan näkyviin.⁸³ Halusin

81 Ks. Helke tällaisista virheistä tyylinä fiktiivisessä elokuvassa. Helke kirjoittaa myös hitauden ja ylikestoisuuden elokuvasta, ja viittaa klassiseen *direct cinema*an. *Direct cinema*n ihanteisiin kuuluu esimerkiksi ohjaamattomuus ja tilanteiden suora tallentaminen. Helke 2006, 20; 78–79. Elokuvatutkija Erik Barnouw kiteyttää *direct cinema*n käsitteen tehdessään eron *cinéma vérité*hen. Barnouwn esimerkki on elokuvantekijä Jean Rouch, joka edustaa *cinéma vérité*tä. Rouch on teoksissaan osallistuja, joka omaksuu provokaatorin roolin, päinvastoin kuin *direct cinema*n tekijä, joka pyrkii pysymään näkymättömänä ja ainoastaan tallentamaan kameran edessä tapahtuvia tapahtumia niihin vaikuttamatta. Barnouw (1974) 1993, 254–255. Ks. myös Nichols 2001, 117–118; 144.

82 Vertaa Bruzzi 2000, 157–163.

83 Bruzzi 2000, 157–163.

saada katsojat pohtimaan kriittisesti fiktion ja dokumentaarisen rajaa, halkeamaa näiden välillä, ja kiinnittää heidän huomionsa esityksen ja tallenteen eroon.

Vastaavaa menetelmää, jossa olen käyttänyt käsikirjoitusta varten nauhoitettuja kertomuksia, olen hyödyntänyt *Story Café* -teokseni dramatisoinneissa, joita käsittelen luvussa Uudelleen esitetyt tarinat. Kuten jo mainitsin, Miriam Bäckströmin liikkuvan kuvan teoksissa on usein samankaltaisia piirteitä, kuin omissa nauhoituksiin perustuvissa teoksissani, jotka saavat katsojat häiritsevällä tavalla epävarmoiksi siitä, mikä on esitystä ja mikä ei. Esimerkki tästä on Bäckströmin teos *Kira Carpelan* (2007), jota tarkastelen seuraavaksi.

Miriam Bäckströmin *Kira Carpelan*

Miriam Bäckströmin yli tunnin mittainen liikkuvan kuvan teos *Kira Carpelan* (2007) käsittelee tekijyyttä ja etiikkaa hämmäntävällä tavalla. Bäckström esitteli kyseisen teoksensa ja kertoi sen tekoprosessista Kuvataideakatemian jatkotutkimusseminaarissa vuonna 2008. Kun näin Bäckströmin teoksen ensimmäistä kertaa ja kuulin hänen esittelynsä teoksesta, pohdin, käyttikö Bäckström valtaansa etabloituneena taiteilijana nuoremman taiteilijan identiteetin kaappaamiseen?⁸⁴ Sain elokuvasta ensi katsomisella esimerkiksi sen käsityksen, että Bäckströmin on projektin loppuvaiheessa riitautunut kohteensa kanssa, eikä tämä halua enää osallistua. Myöhemmin, katsottuani teosta uudelleen, totesin, että suhde käsikirjoitetun ja spontaanin esityksen välillä on epäselvä. Carpelan itse toteaa teoksesta, että hän koki olevansa ikään kuin käsikirjoitetussa tositv-ohjelmassa, jonka käsikirjoitusta hän ei ollut nähnyt etukäteen.⁸⁵

84 Tätä ennen Bäckström oli pitänyt käsikirjoitetun luennon Kuvataideakatemiassa vuonna 2006 (14.12.2006). Luennon tekstiä ja nauhoitettuja otteita luennosta löytyy myös teoksesta *Kira Carpelan*. En ollut itse luennolla, mutta sain professori Jan Svenungssonilta luennon käsikirjoituksen. Svenungssonin sähköposti tekijälle 6.3.2013.

85 Jennifer Allenin tekemässä haastattelussa Bäckström ja Carpelan kertovat projektista. Allen 2007, 10; 245–246.

Kiinnostuin teoksesta, sillä se asetti kysymyksiä tekijän vallasta, subjektista ja objektista sekä näiden välisistä (valta)suhteista. Kuka on tekijä, jos molemmat teokseen osalliset, taiteilija Miriam Bäckström ja taideopiskelija Kira Carpelan, voivat käyttää toisensa tuottamaa materiaalia⁸⁶? Miriam Bäckström antamalla Kira Carpelanin tehdä näyttelyn puolestaan Färgfabrikeniin Tukholmaan ja Kira Carpelan niin, että hänellä on käytössään sekä Miriam Bäckströmin muistiinpanot ja videodokumentaatio heidän kohtaamisistaan että Miriam Bäckströmin esiintyminen. Färgfabrikenin näyttelyn nimi oli *Kira Carpelan*, ja näyttelyä varten tehdyssä katalogissa mainitaan, että Kira Carpelanilla oli käytettävissään Miriam Bäckström, hänen taiteensa ja hänen osaamisensa ja hänen verkostonsa.⁸⁷ Käsitkseni mukaan hän käytti Miriam Bäckströmiä esiintyjänä, mutta ei hyödyntänyt tämän tarjoamaa mahdollisuutta monipuolisesti. Hän teki elokuvan *Untitled*, joka esitettiin Färgfabrikenissa. Bäckströmin elokuvan viimeisten minuuttien aikana näytetään Färgfabrikenin näyttelyn avajaisia. Koska Kira Carpelan ei kuraattori Anders Kreugerin mukaan ole paikalla avajaisissa, ihmiset spekuloiivat, missä hän on, onko häntä edes olemassa. Anders Kreuger toteaa, että Kira Carpelan on hallinnut projektia, koska hän ei ole osallistunut siihen odotetulla tavalla. Päinvastoin, hän on kieltäytynyt osallistumasta muuna kuin harjoittelijana, ohjattuna osallistujana.⁸⁸

Kira Carpelan -teoksen rakenne on kiinnostava, sillä se hämärtää jatkuvasti dokumentaarisen ja käsikirjoitetun rajaa.⁸⁹ Teos koostuu sekä haastatteluista että spontaanilta näyttävistä kohtauksista. Esimerkiksi kuraattori, museonjohtaja Anders Kreuger haastattelee

86 Käytän tässä kohden tekstiäni elokuvassa esiintyvistä hahmoista sekä etu- että sukunimeä erottaakseni elokuvassa esiintyvät roolihahmot todellisista henkilöistä.

87 "Carpelan erbjöds tillgång till Miriam Bäckström, till hennes konst och hennes kunnande och nätverk", Jan Åman, kuraattori ja Färgfabrikenin perustaja (ja johtaja vuoteen 2008 saakka) kirjoittaa näyttelyn katalogissa. Åman 2007, 1.

88 Ks. Allen 2007, 245–246.

89 Helke huomauttaa, että eri aikoina dokumentaarisuus on määritelty eri tavoin. Postmoderni on muuttanut myös dokumentaarin ihanteita. Selvyys, vakavuus, selittäminen ja objektiivinen tarkkailu ovat tehneet tilaa subjektiivisuudelle, ambivalenssille, sekä tyylin, ironian tai huumorin korostamiselle. Helke 2006, 21–22. Ks. myös Nichols 1991; 1994.

Kira Carpelania ja Miriam Bäckström itse haastattelee Kira Carpelania. Dokumentaariselta vaikuttavissa kohtauksissa Kira Carpelan kuvaa omaa videoteostaan. Elokuvasa on otteita Bäckströmin esitelmästä Kuvataideakatemiassa sekä kuvaa hänestä harjoittelussa esitelmäänsä yhden hengen yleisön edessä. Teksti, jota hän lukee, toistuu myös muualla elokuvassa, kun hän esittää Kira Carpelanille kysymyksiä. Anders Kreugerin osuus on selvästi käsikirjoitettu ainakin siinä määrin, että hänellä on valmiit kysymykset. Hän puhuu roolin ottamisesta ja kertoo Kira Carpelanille valinneensa itselleen tietynlaisen roolin kyseistä haastattelua varten. Hän ohjeistaa Kira Carpelania samaan ja neuvoo myös tätä valitsemaan, millainen hänen roolinsa projektissa on. Onko hän laskelmoiva nuori taiteilija, joka käyttää Miriam Bäckströmin tarjoamaa tilaisuutta hyväksi ja etabloi itsensä taidekentällä nopeasti tämän tarjoaman mahdollisuuden ansiosta? Vai onko hän harjoittelija, joka osallistuu oppiakseen eikä ole kiinnostunut rakettimaisesta urasta vaan kypsymisestä taiteilijaksi? Kira Carpelan ei ole valinnut roolia ja Anders Kreuger patistaakin häntä siihen, eihän hänen tulisi olla oma itsensä tällaisissa tilanteissa, vaan vetää valitsemaansa roolia. Kira Carpelan ei ole kiinnostunut olemaan nopeasti nouseva uusi nimi ja puhuu itsestään harjoittelijana Miriam Bäckströmin projektissa. Haastattelu on leikattu niin, että se vaihtelee muunlaisen, spontaanimmalta vaikuttavan materiaalin kanssa. Siksi Anders Kreugerin rooli käsikirjoitettuna hahmona korostuu.

Samoin Miriam Bäckström esittää Kira Carpelanille valmiiksi kirjoitettuja kysymyksiä, mutta kuvaus on epäammattimaista, käsivarakamera tärisee ja zoomaa. Monet kohtaukset on kuvattu vallitsevissa valaistusolosuhteissa, mikä luo dokumentaarista vaikutelmaa.⁹⁰ Esimerkiksi kohtaamisessa Färgfabrikenilla, jossa kuraattorit tapaavat Kira Carpelanin ja suunnittelevat näyttelyä, käsivarakamera

90 Dokumentaarisen elokuvaohjaajan periaatteista olla puuttumatta kuvattaviin olosuhteisiin kirjoittaa esim. Nichols *direct cineman* yhteydessä. Nichols 1994, 38–39.



Stillkuvia Miriam Bäckströmin elokuvasta *Kira Carpelan* (2007).

yrittää pysyä perässä, kun puhuja vaihtuu. Taustalta kuuluu astioiden kolistelua ja muuta taustahälyä. Teoksessa on tämänkaltaisissa kohtauksissa käytetty perinteisesti dokumentaariseksi miellettyjä keinoja, kuten pitkiä ottoja ja käsivarakameraa, joilla vakuutetaan katojaa autenttisten tilanteiden tallentamisesta.⁹¹ Näiden kohtauksen vastakohtina ovat kohtaukset, joissa olosuhteet ovat tiukasti kontrolloidut, kuten kohtaus, jossa Miriam Bäckström kuvaa muotokuvia Kira Carpelanista palkkikameralla. Tila ja valaistus ovat hallittuja. Myös valaistukseen on kiinnitetty huomiota ja esiintyjät on meikattu ja kammattu. Kamera on paikallaan jalustalla. Ainakin osa Miriam Bäckströmin ja Kira Carpelanin haastatteluista/keskusteluista on selvästi käsikirjoitettuja ja harjoiteltuja.⁹²

Näissä eri tavoin toteutetuissa kohtauksissa tulee ilmi dokumentaariseksi ja fiktiiviseksi mielletyt vastakohtaparit, esimerkiksi luonnollinen ja kaunis. Jos dokumentaarisessa elokuvassa halutaan antaa luonnollinen vaikutelma, vältetään kaunista kuvaa. Kaikenlainen antiestetismi, kuten tökeröt rajaukset, luovat vaikutelmaa autenttisuudesta.⁹³ Bäckströmin elokuvassa dokumentaarisilta vaikuttavat kohtaukset eivät ole kauniisti valaistuja eikä äänimaailma ole harmoninen, kameratyöskentely on tärisevää ja zoomailu amatöörimäistä. Käsikirjoitetuilta vaikuttavat kohtaukset rakentuvat päinvastoin harkitun valaistuksen, jalustalle asetetun kamerasuorituksen avulla.

Kun Bäckström esitteli tohtoriseminaarissamme Kuvataideakatemian prosessia, joka johti elokuvaan, hän esiintyi toisaalta vaatimattomana, kontrolloista luopuneena taiteilijana ja toisaalta elokuvantekijänä, joka pyrkii kontrolloimaan teosta esimerkiksi leikkauksen avulla.⁹⁴ Hän on leikannut elokuvan yhteistyökohtauksien

91 Esim. Trinh kirjoittaa elokuvantekijöiden keinoista, joilla pyritään vastaamaan objektiivisuuden vaatimuksiin. Trinh 1991, 56–57.

92 Ks. Bäckströmin kommentit teoksen rakentumisesta *Artforum Internationalin* haastattelussa. Allen 2007, 245–246.

93 Esim. Trinh kiinnittää huomiota vastakohtapareihin, joilla pyritään todistelemaan luonnollisuutta dokumentaarisissa elokuvissa. Ks. Trinh 1991, 56–57.

94 Muiden muassa P. Kantonen tarkastelee tutkimuksessaan vallankäyttöä leikkauksen keinon. Esim. P. Kantonen 2017, 83.

väliin kohtauksia, joissa hän lukee monologiaan paperista ja reflektoi sekä työskentelyään Carpelanin kanssa että Carpelanin osallistumista projektiin. Todellisuus, esitys, ohjatut, lavastetut ja aidot tilanteet sekoittuvat elokuvassa. Leikkauksen keinoin Bäckström aikaansaa haluamansa kuvan työskentelyprosessista taideopiskelija Carpelanin kanssa.

Bäckström kysyy:

Mitä ei saa tehdä ja miksi ei? Millaisia seurauksia sillä voi olla? Projekti on suuri improvisaatio, mutta emme improvisoi fiktiota vaan improvisoimme todellisuutta. Onko tässä materiaalisia jotain fiktivistä? Onko jotain todellista? Projekti tekee käsitteet epävarmoiksi, jotta meillä olisi mahdollisuus nähdä, lukea ja käyttää niitä toisella tavalla. Tai ehkä päästää niistä kokonaan irti.⁹⁵

Kysymykset ovat kiinnostavia. Bäckströmillä ei ollut valmista käsikirjoitusta, vaan materiaalia on syntynyt projektin edetessä. Hän ei voinut olla varma Carpelanin sitoutumisesta eikä osallistumisesta. Bäckström asetti myös itsensä alttiiksi työskennellessään Carpelanin kanssa. Viime kädessä hän käytti valtaansa leikkaajana ja ohjaajana. Minua jää vaivaamaan Carpelanin osa. Käyttikö Bäckström häntä teoksensa materiaalina? Oliko hän osallistuja vai kohde?⁹⁶ Bäckströmin elokuvassa identiteetit, esitys ja todellisuus sekä taiteilijoiden, elokuvantekijä Bäckströmin ja taideopiskelija Carpelanin, joka tekee omaa liikkuvan kuvan teostaan Bäckströmin elokuvassa, roolit sekoittuvat keskenään eivätkä katsojat voi olla varmoja, mikä on esitystä, mikä lavastamatonta, spontaania tapahtumaa kameran

95 "Vad får man inte göra och varför inte, och vilka konsekvenser har det? Projektet är en enda stor improvisation, men det är inte fiktion vi improviserar, vi improviserar verklighet. Finns det något fiktivt i detta material? Finns det något verkligt? Projektet osäkrar begreppen för att vi ska få möjlighet att se, läsa och använda dem på andra sätt. Eller kanske släppa dem helt." *Det möjligas konst. Art of the Possible. Miriam Bäckström. Ion Grigorescu. Artūras Raila. Raqs Media Collective* 2007, 32. Oma suomennokseni.

96 Bäckström itse toteaa, että Carpelanin elokuvassa omaksuma rooli saa Bäckströmin vaikuttamaan dominoivalta. Carpelan sitä vastoin on sitä mieltä, että he eivät tehneet yhteistyötä vaan olivat kilpailevia brändejä. Allen 2007, 245–246.

edessä. Ehkä kaikki on ennalta määrättyä esitystä? Oliko Carpelan ainoastaan hyvin palkattu esiintyjä, eikä mitään valta-aseman epäsuhtaa näiden kahden naisen välillä nouse esiin?⁹⁷ Jouduin arvioimaan uudelleen ensioletukseni siitä, että *Kira Carpelan* olisi dokumentaarinen elokuva, jossa tekijä, etabloitunut taiteilija Bäckström, hyväksikäyttää kohteen, taideopiskelija Carpelanin osallistumista. Teos osoittautui monitasoisemmaksi ja vaati katsojalta esiintymisen sekä dokumentaaristen ja fiktiivisten keinojen tarkastelua. Tarkkaan katsottuna teos kiinnitti huomioni halkeamaan, vaihteluun käsikirjoitetun esityksen ja tallennettujen tilanteiden välillä.

Esiintymisestä oli kyse myös *Story Cafessa*, mutta oma esiintymiseni ei ollut videotallenteiden keskiössä, vaan pääosassa oli yleisö. Bäckströmin työskentelyyn *Story Cafeta* yhdistää esimerkiksi ihmisten tarinoiden kerääminen, sillä Bäckström on vuonna 2004 julkaissut kirjan nimeltä *Anonymous Interviews*, joka koostuu anonyymien osallistujien haastatteluista.⁹⁸ Seuraavassa luvussa käsittelem ensin *Story Cafén* tallennettuja tarinankertomistilanteita ja sitä, miten tutustuin yleisöä osallistavaan työskentelyyn. Tämän jälkeen palaan dokumentaarisia ja fiktiivisiä keinoja hyödyntävään työskentelyyni, kun tarkastelen *Story Cafén* tarinoista dramatisoimiani teoksia luvussa Uudelleen esitetyt tarinat.

97 Filosofi Johanna Oksala ja taiteilija-tutkija Hanna Timonen käsittelevät Bäckströmin ja Carpelanin valtasuhdetta Kuvataideakatemian tutkimuspaviljongissa 2015 järjestämässään symposiumissa. Oksala analysoi elokuvaa foucault’laisten marxilaisten silmälasien läpi eikä nähnyt teoksen valtasuhteissa eettistä ongelmaa, sillä Carpelanhan oli palkallisessa työsuhteessa Bäckströmin palkkaamana. Elokuvassa emme voi tarkastella *todellisia* valtasuhteita henkilöiden välillä. Voimme ainoastaan kiinnittää huomiota *rakenteellisiin* positioihin elokuvassa. Carpelanin kohdalla rakenteet lukitsevat tilanteen: hän ei voi yhtä aikaa toimia taiteilijana ja olla materiaalia toisen taiteilijan teoksessa. Oksala tulkitsee elokuvan kokeeksi, jossa luodaan mahdollottomat olosuhteet taiteen tekemiselle. Ainoa vastarinnan mahdollisuus on, että Carpelan kieltäytyy osallistumasta kokeeseen. Timonen sitä vastoin tulkitsi teosta kamarineidon ja aristokraatin suhteen kautta. Carpelan on tässä tulkinnassa Bäckströmin uskottu, alisteisessa asemassa. Oksala 30.5.2015; Timonen 30.5.2015.

98 Bäckström 2004.

Story Café – kahvia ja tarinoita

Tutustuin yleisöä osallistavaan työskentelyyn ensi kertaa, kun minut valittiin Framen ja Suomen Lontoon instituutin *live art* -residenssiin Artsadminiin Lontooseen toteuttamaan teokseni *Story Café* vuonna 2004. Olin aiemmin tehnyt lähinnä valokuvia ja videoteoksia, ja valokuvamuotokuvat ja videolle kuvatut henkilökuvat johdatelivat minut yleisöä osallistavaan työskentelyyn. Teosehdotukseni taustalla oli henkilökohtainen syy, sillä vaikka hain *live art* -residenssiin, en halunnut itse esiintyä yleisön edessä. Halusin kontrolloida tilannetta kameran takaa. Päättelin, että voin kehittää teoksen, jossa vapaaehtoiset osallistujat esiintyvät kameralle ja saan itse pysytellä taustalla. Tärkeä motiivi teoksen toteuttamiseen oli, että halusin talentaa osallistujien kertomuksia videolle jatkokäsittelyä varten. Jo alusta pitäen teosideaani liittyi ajatus siitä, että kertojien tarinoista vois valita materiaalia tulevia käsikirjoituksia varten. Halusin toteuttaa liikkuvan kuvan teoksia, jotka tavalla tai toisella perustuivat osallistujien kertomuksiin. Näistä lähtökohdista nousi myös eettisiä kysymyksiä tekijän ja osallistujien valtasuhteesta, joita tarkastelen luvuissa Onnettomien olohuone ja Tekijänoikeuskysymyksiä.

Vasta Lontoossa havaitsin, että erilaisia yleisöä aktivoivia teoksia oli tehty edeltäneinä vuosina runsaasti. Suomessa edelläkävijä oli Minna Heikinaho, mutta en käynyt hänen *Ilmainen aamiainen* -teoksessaan (1994), sillä en ollut tietoinen tämänkaltaisesta työskentelestä ennen taideopintojeni alkua. *Push Firma Beigessä* (1996–2001) en käynyt, sillä pelkäsin, että joudun ottamaan osaa teokseen.⁹⁹

99 Ks. Heikinahon nettisivut: <http://saasanoa.com/ilmainen.html>; <http://saasanoa.com/push.html>.

Story Café -teokseni koostuu kolmesta eri osasta. Olen pitänyt tilapäistä kahvilaa, jossa osallistuja saa kupin kahvia, jos hän kertoo tarinan. Kahvilani on ollut auki tietyn lyhyen ajan paikassa, joka ei yleensä toimi kahvilana. On ollut tärkeää, että kyseessä on tila, johon on helppo poiketa, jotta tila ei aseta vierailijoille paineita osallistua. Olen pyytänyt vierailijoilta luvan nauhoittaa heidän tarinansa videolle. Kahvilassani on ollut mahdollista osallistua nauhoituksiin, mutta en ole painostanut vierailijoita osallistumiseen vaan tarjonut siihen mahdollisuuden. Teokseen on osallistunut vierailijoita, jotka selvästi nauttivat esiintymisestä, huomiosta ja kuvattavana olemisesta. Nauhoitukset ovat olleet oleellinen osa teosta. Olen nauhoittanut kaikenlaisia tarinoita, vakavista poliittisista aiheista humoristisiin arkipäivän sattumuksiin. Myöhemmin olen valinnut, leikannut ja kääntänyt tai käännättänyt osan nauhoitetuista tarinoista.¹⁰⁰ Koska olen järjestänyt kahvilani useissa eri kaupungeissa, olen näyttänyt otannan edellisistä videoiduista tarinoista seuraavissa paikoissa. Mahdollisuus katsoa aiempia kertomuksia on alentanut vierailijoiden kynnystä tulla tutustumaan teokseen, sillä sisään on voinut poiketa myös katsomaan muiden kertomuksia osallistumatta itse kertomiseen tai osallistua vasta kun on katsonut muiden tarinoita. Tämä on käynyt ilmi vierailijoiden kanssa käymissäni keskusteluissa. Esitän nauhoittamiani kertomuksia myös liikkuvan kuvan installaatioina näyttelyissä erillään kahvilasta. Osasta nauhoittamistani tarinoista olen muokannut käsikirjoituksia ja dramatisoinut niistä liikkuvan kuvan teoksia. *Story Café*n kahvilaisuus tekee näin ollen työskentelymenetelmäni näkyväksi. Kun kerään tarinoita nauhoittamalla käsikirjoituksia varten, taustatyöstä tulee osa teosta.

Tilanne kahvilassa, kohtaamiset yleisön kanssa, ovat olleet tärkeä osa teosta. Itselleni tämä oli aivan uusi tapa työskennellä. Jokainen

100 Trinh kritisoi kääntämistä vallankäyttönä etenkin etnografisissa elokuvissa. Kääntämisen avulla menetetään esimerkiksi kielen ja äänen rytmi. Trinh (1985) 1992, 226. Leikkauksesta vallankäytön muotona ks. esim. P. Kantonen 2017, 83.



Ensimmäinen *Story Café* Broadway Marketilla Lontoossa 2004.



Story Café 6th Biennial Exhibition of Visual Art (e v a) -ryhmä näyttelyssä, Limerick, Irlanti, 2006.

kohtaaminen mahdollisen osallistujan kanssa on ollut ainutkertainen, mutta rekonstruoituna keskustelut alkoivat tämänkaltaisesti:

– Hei, tervetuloa! Haluatko osallistua tarinalla? Saat kupin kahvia palkkioksi. Tai voit tulla vain kuuntelemaan muiden kertomuksia, jos et halua itse osallistua. Takahuoneessa on esillä aiemmin nauhoittamiani tarinoita. Osallistua voi millaisella tarinalla tahansa. En anna mitään teemaa enkä kysy kysymyksiä. Tarina voi olla kuinka pitkä hyvänsä. Sen ei tarvitse olla henkilökohtainen eikä tosi. Saanko luvan käyttää tarinaasi? Teen filmatisointeja muutamista tarinoista ja osan nauhoituksista näytän seuraavissa kahviloissa tai näyttelyissä.

Voit käydä tuohon sohvalle istumaan. Laitan kahvia tulemaan. Millaista kahvia haluaisit? Tai otatko mieluummin teetä? Tuon keksejä lisäksi. Laitan vain kameran päälle ja sitten voit aloittaa. Ole hyvä!

Osallistuja kertoo tarinan.

Kiitos! Kirjoita vielä nimi ja yhteystietosi vieraskirjaan ennen kuin lähdet.

Suurin piirtein näillä sanoilla otin vierailijan vastaan *Story Cafésani*. En voinut etukäteen tietää, minkälaisia vierailijoita teokseen osallistuisi. Tiesivätkö he, mistä oli kyse vai olivatko he satunnaisia ohikulkijoita? Tämä oli mielestäni jännittävää. Suhtauduin mahdollisiin osallistujiin uteliaasti ja annoin kaikille mahdollisuuden olla mukana tai kieltäytyä osallistumisesta.

Nauhoitin osallistujien kertomuksia videolle ilman suurempaa kuvauskaluston ennakkovalmistelua. Videokameran olin asettanut valmiiksi jalustalle, automaattitarkennus päällä. Kun kertoja oli valinnut istumapaikkansa, nostin kameran hänen eteensä. Tarinan-kertojat olen yleensä rajannut niin, että he istuvat puolikuvassa ja katsovat kohtisuoraan kameraan tai mieluiten minuun, sillä olen



Story Café -videoinstallaatio Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmanäyttelyssä *Järjestetty juttu*, 2010–2011.

Story Cafe

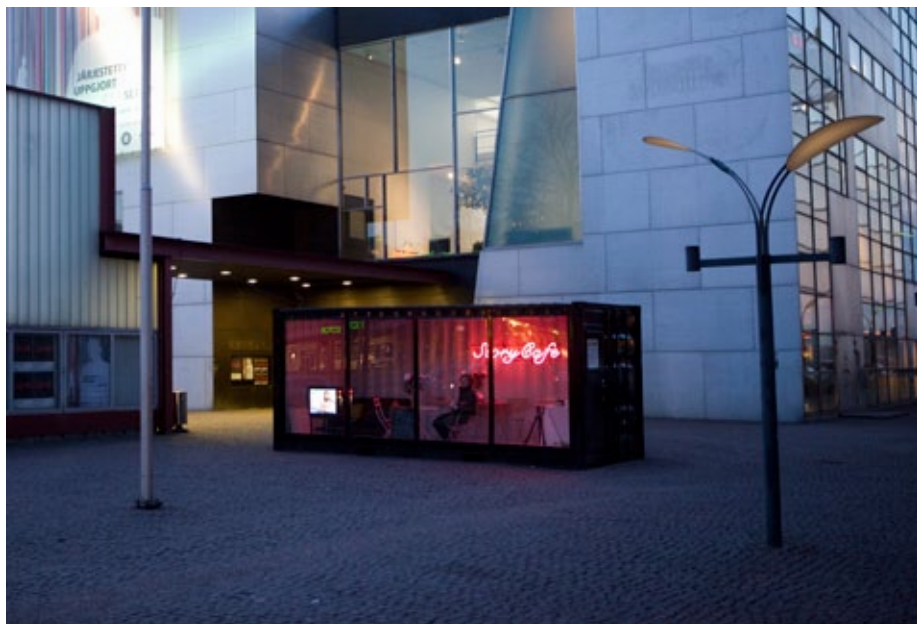


istunut aivan kameran vieressä. Olen kuvannut osallistujat puhuvina päinä yhdessä kuvakoossa. Otot ovat yleensä pitkiä, tarinan mittaisia. Kuvaukset on toteutettu vallitsevassa valossa, joka useimmissa paikoissa on ollut sekavaloa, eli ulkoa tulevaa päivänvaloa sekoitettuna tilassa sijaitseviin, usein kirkkaisiin kohdevaloihin.¹⁰¹ Kun olen valinnut kertomuksia, joita näytän seuraavissa kahviloissa tai näyttelyissä, olen pyrkinyt siihen, että näytän ne kokonaan sellaisinaan ja leikkaan niitä mahdollisimman vähän. Muutamia leikkauskohtia olen tehnyt siksi, että joku on tullut sisään kahvilaan keskeyttämään kertomuksen. Tarinankertoja on keskeyttänyt tarinansa ja tulijalle on kerrottu, mistä on kyse.¹⁰²

Nauhoittamaani materiaalia olen käyttänyt toisaalta osana videoesta ja toisaalta raakamateriaalina mahdollisia tulevia dramatisointeja varten. Osallistujat ovat luovuttaneet tarinoidensa käyttöoikeuden minulle, kun he ovat osallistuneet teokseen. Tämä tarkoittaa, että olen saanut käyttää tarinoita taiteellisessa työssäni haluamallani tavalla. Koen, että osallistujat ovat luottaneet siihen, että toimin eettisesti työstäessäni heidän kertomuksiaan, jotka tarjoan yleisölle valitsemassani muodossa. Olen tehnyt kuusi dramatisointia valitsemistani tarinoista, *Huominen*-lyhytelokuvan (2007), *A Summer Job* -teoksen (2009), joka on uudelleenfilmatisointi [*remake*] alkuperäisestä nauhoitetusta kertomuksesta, ja *Terapia-eläinsadun* (2010), jossa yhdistin videota ja animaatiota, 1970-luvun kaitafilmiin kuvattuihin harrastajaelokuviin viittaavan teoksen *Eräs joulutarina* (2013), mustavalkoisen musiikki- ja tanssilyhytelokuvan *Skuld* [*Syyllisyys*] (2013) sekä kahden kanavan liikkuvan kuvan installaation *Häkki* (2013). *Häkistä* olen myöhemmin leikannut yksikanavaisen lyhytelokuvaversion. Teokset viittaavat eri elokuvagenreihin.

101 Antiestetismistä ja kömpelöstä kuvauksesta autenttisuuden vaikutelman luomisessa ks. Trinh 1991, 56–57.

102 Trinh mainitsee muun muassa pitkät otot ja synkronisoidun äänen dokumentaarisessa elokuvassa käytetyiksi keinoiksi, joiden avulla luodaan mielikuvaa luonnollisuudesta. Trinh 1991, 53–62.



Story Café Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmaesityksessä *Järjestetty juttu*, 2010.



Story



Kaikissa teoksissa päähenkilö on nainen tai tyttö.¹⁰³ Osa niistä seuraa tarkasti alkuperäisten kertojien tarinoita. Esimerkiksi *A Summer Jobissa* esiintyjien repliikit ovat suoraan nauhoitetusta kertomuksesta. Fiktiivisyyden ja dokumentaarisuuden suhde vaihtelee teoksesta toiseen. Dramatisointeja on esitetty sekä osana *Story Café* -installaatiota että video- ja elokuvafestivaaleilla erillään kahvilateoksesta. Palaan niihin myöhemmin luvussa Uudelleen esitetyt tarinat.

Törmäämiseni osallistavaan taiteeseen

Story Café -teokseni ensimmäisessä osassa, tarinakahvilassa, on yhteisöllinen, yleisöä osallistava ulottuvuus. Koen itse olevani ujo enkä halua esiintyä tai osallistua teoksiin, etenkin, jos niissä joutuu kuvatuksi. Tämä onkin ollut alkusysäys *Story Cafélle*: saada osallistujat esiintymään minulle, ja teosteni kautta yleisölleni. Siksi pyrin tekemään osallistumisesta helppoa ja vaivatonta sekä mahdollisimman vähän pelottavaa. Koska oli ristiriitaista, etten itse halunnut esiintyä, vaikka toivoin yleisöltä osallistumista, korostin vierailijoille osallistumisen vapaaehtoisuutta. Teosta suunnitellessani olin ajatellut, että en itse esiinny, mutta esiinnyin kuitenkin, kahvilanpitäjän, videonkuvaajan ja tarinankerääjän roolissa. Nauhoituksissa minua ei kuitenkaan näy enkä useimmiten myöskään puhu mitään nauhoitusten aikana.

Kahviloissani toisilleen täysin tuntemattomat ihmiset saattoivat kertoa tarinoita toisten kuunnellessa. Osa kohtaamisista on ollut intiimejä, sillä tilanteessa on ollut vain kertoja ja minä. Joskus taitava tarinankertoja on kerännyt ympärilleen useita kuuntelijoita. Toisinaan tuntemattomat ovat alkaneet keskustella keskenään joko ennen varsinaisen tarinan kertomista tai jatkaneet keskustelua sen jälkeen. Tässä suhteessa *Story Café* muistuttaa esimerkiksi

103 *Terapiaeläinsadussa* päähenkilö on tyttökissapehmoletu, mutta tarinaa lukevat iäkkäät naiset.



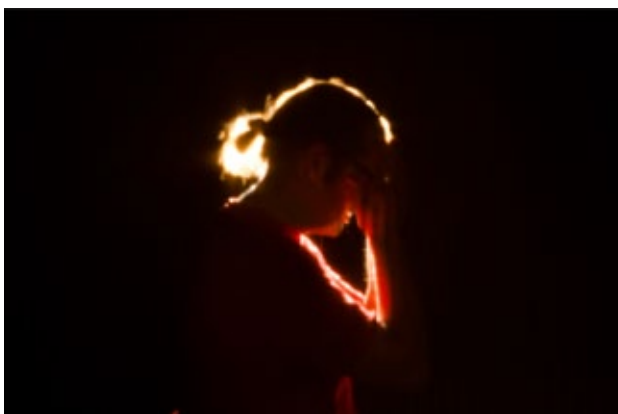
Story Café City States -ryhmänäyttelyssä, Pohjoismaisessa paviljongissa,
Liverpool Biennial, Liverpool, Iso-Britannia, 2010.



Yksityisnäyttely *Story Café* Linnagalleriissa osana ryhmänäyttelyä *Consequences and Proposals*, Biennale of Young Artists, Tallinna, Viro, 2007.



Osallistujia *Story Cafessa*, Linnagalleriissa, *Consequences and Proposals*,
Biennale of Young Artists, Tallinna, Viro, 2007.



Tuotantovalokuvia *Baltic Circle International Theatre Festival*illa vuonna 2011 Helsingissä toteutetusta *Confessions*-teoksesta.

Minna Heikinahon teosta *Ilmainen aamiainen*, jonka hän toteutti Hakaniemessä vuonna 1994. Heikinaho tarjosi aamiaisen, kohtaamispaikan, läsnäoloa ja keskusteluseuraa. Hän on todennut, että häntä kiinnosti eri ikäisten ja erilaisia sosiaalisia taustoja omaavien ihmisten kohtaaminen.¹⁰⁴ Heikinahon teos muodostui kohtaamisista, keskusteluista ja tilanteista, jotka syntyivät hetkestä. Hänen teokseensa osallistuminen ei velvoittanut mihinkään.¹⁰⁵

Story Café eroaa Heikinahon työskentelystä ja muista teoksista, joissa tarjoillaan ruokaa tai juomaa, sillä kahvilani avulla olen kerännyt ihmisten tarinoita videolle ja näytän ja työstän niitä myöhemmin. Kahvilassani kyseessä oli vaihtokauppa: osallistuja vaihtaa tarinansa kupilliseen kahvia. Hetki, jolloin nauhoitan kerrotun tarinan videolle, on usein poikennut muusta keskustelusta ja yhdessäolosta, sillä useimmat kertojat ovat pyrkineet koherenttiin esitykseen, jolla on alku ja loppu. Kamera on tuonut tilanteisiin tietoisesti esiintymisen aspektin. *Story Café*ssa osa osallistujista kertoi tarinansa henkilökohtaisemmin ja perusteellisemmin ajatellessaan, että videokamera ei pyörinyt.¹⁰⁶

Lontoossa järjestämäni ensimmäisen *Story Café*n jälkeen olen toteuttanut teoksen eri muodoissa 15 kaupungissa Euroopassa. Viimeisen kerran tein teoksen vuonna 2011 Berliinissä nyt jo lopettaneessa Mirka Flanderin ja Jari Haanperän Suomesta-galleriassa. Kaiken kaikkiaan tarinankertomiseen osallistui yhteensä noin 400 henkilöä kymmenellä eri kielellä. Osan nauhoituksista olen kääntänyt tai käännättänyt englanniksi tai suomeksi ja näyttänyt niitä seuraavissa kahviloissa tai näyttelyissä. Toteutin Baltic Circle International Theatre Festivalilla vuonna 2011 teoksen nimeltä *Confessions [Tunnustuksia]*, jossa hyödynsin samankaltaista menetelmää: osallistujat tuottivat sisältöä tunnustuksillaan. Teos oli kuitenkin monin

104 Heikinaho, julkaisematon essee 11.11.2010. *Ilmainen aamiainen* oli Heikinahon lopputyö Kuvataideakatemiaan. Heikinaho 1999, 54. Ks. myös <http://www.saasanoa.com/mannta/ilmainen.html>.

105 Taidehistorioitsija Riikka Haapalainen tarkastelee osallistumista taiteessa väitöskirjassaan. Hän analysoi muun muassa Heikinahon *Ilmaista aamiaisen* avulla taiteen ja arjen suhdetta. Ks. Haapalainen 2018.

106 Kameran läsnäolo muuttaa tilanteita. Ks. Trinh 1991, 58; Oinas 2004, 225.

verroin rankempi toteuttaa kuin *Story Café*, sillä en ollut suoraan yhteydessä kertojiin vaan kuvasin heitä videolle pimeydestä, puoleksi läpikuultavan verhon takaa. Osallistujat eivät nähneet minua vaan antoivat assistenttini luvan tunnustuksiansa käyttöön. Hän ohjasi heidät Puoli-Q -teatterin kellariin, jossa tunnustus tehtiin. Taustalla oli viittaus katolisen kirkon rippiin, jossa voi rippituolissa anonyyminä tunnustaa pahat tekonsa papille. Osallistujien tunnustukset olivat kuitenkin aivan toisenlaisia kuin olin odottanut, sillä useat osallistujat kertoivat mitä pahaa joku muu oli tehnyt heille, eivätkä mitä he itse olivat tehneet, kuten etukäteen oletin. Vaikka teoksessa oli samankaltaisia piirteitä kuin *Story Caféssa*, osallistujien (ainakin näennäinen) anonymiteetti mahdollisti kaikenlaisten tunnustusten kertomisen. Koska suunnitelmani oli näyttää nauhoitettuja tunnustuksia myöhemmin ja mahdollisesti käyttää niitä lähtökohtina uusille dramatisoinneille, luovuin ajatuksesta huomattuani, millaisia kertomuksia osallistujat kertoivat.¹⁰⁷

Osallistavaan työskentelyyn liittyvien käsitteiden yhteen punoutumisesta

Yhteisötaide, aktivistitaide, keskusteleva¹⁰⁸ eli dialoginen taide ja paikkasidonnainen taide ovat toimintatavoiltaan tai ilmaisultaan samankaltaisia kuin *Story Café*n ensimmäinen osa, kahvilatilassa tapahtuvat kohtaamiset, joiden aikana nauhoitan osallistujien kertomuksia. Käsitteet kertovat painotuseroista.¹⁰⁹ Ajatus osallistavasta

107 Esimerkiksi tunnettu kulttuuripersoona haukkui nimeltä mainitsemansa kollegat ja syytti heitä erinäisistä ongelmistaan. Kuraattori kertoi, miten gigolo oli hurmannut hänet ja huijannut kustantamaan kallista elämäntapaansa. Yksi tunnustus liittyi osallistujan itseensä: hän kertoi kuvittelevansa kaikki naiset aina alasti, kun tapasi heidät ensi kertaa. Osa kertojista teki tunnustuksensa kielellä, jota hän ehkä oletti, etten ymmärrä. Esimerkiksi tanskaksi ja ranskaksi kertoneet osallistujat kertoivat erittäin arkaluontoisista kokemuksista.

108 Keskusteleva taide on L. Kantosen käännös dialogisen taiteen käsitteelle. L. Kantonen 2005, 53.

109 L. Kantonen tekee selkeän yhteenvedon osallistavaan, yhteisölliseen työskentelyyn liittyvistä suuntauksista. Ks. L. Kantonen 2010, 74–84. Ks. myös Blom 2007, 126–159; P. Kantonen 2017, 22–23; Beech 2010, 15–29.

taideteoksesta ei ole uusi, sillä jo *La Grande Saison Dada* vuonna 1921, happeningit, Fluxus, 1970-luvun performanssit ja Joseph Beuysin toteamus, että kaikki ovat taiteilijoita, kannattivat ajatusta yleisön osallistumisesta teokseen.¹¹⁰

Bourriaud kirjoittaa teoksessaan *Esthétique relationnelle* (1998) relationaalisesta taiteesta.¹¹¹ Relationaalinen taideteos syntyy ihmisten välisistä suhteista, joista itsessään muodostuu esteettinen objekti.¹¹² Bourriaud toteaa, että taide on aina ollut jossain määrin relationaalista, suhteisiin perustuvaa, sillä taiteessa on ollut työkentelytapoja, joiden kasvualustana on intersubjektiivisuus. Tällöin yhdessäolosta on muodostunut tärkeää. Taideteokset saattavat synnyttää hetkellistä ryhmän muodostumista. Esimerkiksi teosten aikaansaama nauru voi tuottaa tällaisen lyhytkestoisen yhteisöllisyyden tunteen, mikroyhteisön.¹¹³ Tämä ajatus sopii myös *Story Café*-teokseeni. Tarinakahvilat ovat usein toimineet tällaisina lyhytkestoisten yhteisöjen mahdollistajina, joissa osallistujat kokoontuvat kertomaan tai kuuntelemaan tarinoita. Esimerkiksi Helsingissä Galleria Huudossa vuonna 2006 järjestämässäni kahvilassa vieraili useamman kerran sama niin loistava tarinankertaja, että hän kokosi useita vierailijoita ympärilleen kuuntelemaan tarinoitaan.

Kuvataiteilija Suzanne Lacy käyttää käsitettä *new genre public art* (uusi julkinen taide¹¹⁴) vuonna 1995 ilmestyneessä toimittamassaan teoksessa *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, jossa esitellään lukuisia julkisia, yhteisöllisiä taideprojekteja. Hän haluaa tehdä eron sellaisiin julkisiin teoksiin kuten veistoksiin ja installaatioihin,

110 Ks. esim. Bishop 2012, 66–73. Filosofi Jacques Rancièren mukaan meidän pitää haastaa näkemys katsomisesta passiivisena, toiminnan vastakohtana. Hän toteaa, että myös katsoja on aktiivinen ja yhdistelee näkemäänsä aiempiin kokemuksiinsa: ”hän tekee huomioita, valitsee, vertailee, tulkitsee.” Rancière (2008) 2009, 13; 22.

111 Relationaalinen estetiikka merkitsee sellaista taiteellista työskentelyä, jossa sosiaaliset suhteet ja konteksti ovat keskeisessä osassa. Bourriaud luettelee useita taiteilijoita, joiden teokset edustavat hänen mukaansa relationaalista estetiikkaa. Usein mainittuja ovat esimerkiksi Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Philippe Parreno ja Carsten Höller. Bourriaud (1998) 2009, 70; 113.

112 Bourriaud (2002) 2010, 32–33.

113 Bourriaud (1998) 2009, 15; 17.

114 Käännös Anita Sepän, ks. Seppä 2002.

joissa kommunikaatioon yleisön kanssa ei kiinnitetä huomiota. Lacyn mukaan uusi julkinen taide eroaa aiemmasta julkisesta taiteesta siinä, että se on osallistavaa. Taiteilijan ja yleisön välisestä suhteesta voi itsestään tulla taideteos.¹¹⁵ Yhteisöllistä työskentelyä väitöstutkimuksessaan käsitellyt tutkija ja taiteilija Lea Kantonen keskustelee yhteisötaiteen käsitteestä. Käsite on käännös englanninkielisestä käsitteestä *community art*. Hän huomauttaa, ettei ole mitenkään itsestään selvää, mitä *yhteisö* merkitsee.¹¹⁶ Eri teoreetikot käsittelevät yhteisöä eri tavoin.¹¹⁷ Esimerkiksi Kester suosii yhteisöjä, jotka ovat poliittisesti yhtenäisiä.¹¹⁸ Bourriaud'n mikrotopiat sitä vastoin muodostuvat hetkellisesti esimerkiksi taideteoksen aikaansaaman yhteisöllisyyden tunteen ansiosta.¹¹⁹

Kwon kirjoittaa paikkasidonnaisen taiteen muutoksesta ja nomadisista teoksista genealogisesta¹²⁰ näkökulmasta alkaen 1960-luvulta. Kun taiteilijat korostivat varhaisissa paikkasidonnaisissa teoksissa, että teos on luotu juuri tiettyyn paikkaan ja tuhoutuu, jos

115 Lacy kirjoittaa NEA:n vuodesta 1978 alkaen myöntämästä rahoituksesta julkisille teoksille, jotka liittyvät paikkaan, jossa ne toteutettiin. Paikkasidonnaisia teoksia, joiden toteutuksessa taiteilijat osallistuivat myös paikan suunnitteluun, NEA alkoi suosia vuodesta 1982. Tähän liittyi muun muassa ekologisten ja sosiologisten seikkojen huomioiminen. Yhteisön palautteeseen haluttiin kiinnittää yhä enemmän huomiota. Lacy toteaa, että käsite *new genre public art* on ollut käytössä jo 1960-luvulta. Ks. Lacy 1995b, 19–23. Esimerkiksi Rancière kritisoi ajatusta passiivisesta katsojasta. Mm. Rancière (2008) 2009, 13; 22. En pidä termiä *new genre public art* kovin onnistuneena, vaikka ymmärrän, että se on valittu tekemään eroa muuhun julkiseen taiteeseen.

116 L. Kantonen 2005. Ks. myös L. Kantonen 2010, 75. Lacy toteaa termistä *community artist*, että taidekriitikot käyttivät sitä 1960-luvun lopulla negatiivisessa mielessä taiteilijoista, joita he eivät ottaneet vakavasti, sillä nämä työskentelivät yhdessä yhteisönsä kanssa ja pyrkivät kehittämään yhteisön kriittisiä taitoja ja järjestelykykyä. Lacy 1995b, 27–28. Haapala on todennut, että ”*community art* saattaa viitata myös askartelutoimintaan tai harrastelijajamaisuuteen – leima, jota ammattitaiteilijat haluavat luonnollisesti välttää.” Haapala 1999, 80.

117 Ks. esim. L. Kantonen 2010, 74–84; Kester 2004, 147–151; Kwon 2002, 118–137. Rancière suhtautuu kriittisesti esimerkiksi teatterin oletettuun yhteisöllisyyteen. Hän muistuttaa, että katsojat ovat yksilöitä, aivan kuin museovieraatkin. Rancière (2008) 2009, 16.

118 Kester 2004, 147–151.

119 Bourriaud (1998) 2009, 15; 17.

120 Genealogisissa ajattelussa kieltäydytään alkuperän etsimisestä. Ks. esim. Foucault (1975) 2001. Foucault viittaa Nietzscheen moraalin alkuperää koskeviin ajatuksiin teoksessaan *Moraalin alkuperästä* vuodelta 1887. Nietzsche (1887) 2007.

sen siirtää, on paikkasidonnaisuus Kwonin mukaan alkanut merkitä nomadista työskentelyä, jossa sama teos on siirrettävissä paikasta toiseen, instituutiosta toiseen, kontekstista toiseen. Tietyn paikan ajateltiin aiemmin merkitsevän, että teos ei muutu kulutushyödykkeeksi. Paikkaa merkitsevät nyt erilaiset tilat, taideinstituutiot, taidehistoria, taidemarkkinat ja taidekritiikki, jotka liittyvät toisiinsa ja joihin vaikuttavat myös sosiaaliset, taloudelliset ja poliittiset paineet, Kwon kirjoittaa vuonna 2002. Paikka voi olla kirjaimellisesti fyysinen paikka mutta se voi merkitä vaikkapa mainostaulua, lehteä, poliittista debattia tai institutionaalista kehystä. Kwon suhtautuu kuitenkin epäilevästi nomadisen työskentelyn mahdollisuuksiin toimia kriittisesti esimerkiksi instituutioissa.¹²¹ Lacy kirjoitti jo 1990-luvun puolivälissä taiteilijan vastuusta yhteisöllisten teosten yhteydessä. Mitä osallistujille käy, kun taiteilija lähtee seuraavaan paikkaan? Hän toteaa, että moni pitää yhteyttä osallistujiin projektin loputtua. Taiteilija voi esimerkiksi pyrkiä siihen, että paikalliset taiteilijat jatkaisivat hänen työtään, kun hän jatkaa työskentelyään muualla. Lacy kiinnittää huomiota aikaan ja jatkumoon.¹²² Juuri jatkumon, aikaan ja paikkaan sitoutumisen, puutetta esimerkiksi Kwon kritisoi kirjoittaessaan matkustavista taiteilijoista.¹²³ Tarkastelen tätä suhteessa omaan työhöni tarkemmin alla sekä alaluvussa

121 Kwon 2002, 12–14. Käsite *paikkasidonnainen nomadinen* teos sisältää ristiriidan, sillä paikkasidonnainen antaa ymmärtää, että teos on sidoksissa tiettyyn paikkaan, mutta nomadinen kertoo, että se kiertele, matkustaa paikasta toiseen. Kwon onnistuu mielestään perustelemaan, miksi käyttää käsitettä. Se kuvaa hyvin esimerkiksi residensitaiteilijoiden kiertäviä projekteja, joita sovitetaan eri paikkoihin.

122 Lacy 1995b, 34. Esimerkiksi taiteilija Allan Kaprow teki jo 1960-luvulla yhteistyötä nuorten ja lasten kanssa, joilla oli luku- ja kirjoitusvaikeuksia. Kaprow itse toteaa tekemästään projektista, ettei sillä ollut pitkäkestoisia seurauksia, sillä yhteistyön loputtua oppilaat palasivat samaan alkupisteeseen kuin ennen kokeilua, vaikka työpajassa saivatkin aikaan lupaavia tuloksia. Hän ei työskennellessään kokenut, että työskentelyä nuorten kanssa pitäisi kutsua taiteeksi, vaikka hän toisaalta puhuikin siitä taiteena. Kirjoittaessaan työskentelystä 25 vuotta myöhemmin, hän ei vielä kukaan ole varma asiasta. Jos työskentely lasketaan taiteeksi, sen vaikutus koulutukseen voidaan helpommin sivuuttaa, Kaprow toteaa. Kaprow 1995, 152–158.

123 Kwon 2002, 38; 42–44; 51. Taiteilijaresidenssit ovat mahdollistaneet taiteilijoiden matkustavan työskentelytavan. Tämä pätee myös omalla kohdallani. Ks. residenssien vaikutuksesta esim. Harris & Rauma 2009.

Taloudellisia ja kuratoriaalisia sidoksia. Teokseni *Story Cafén* kahvilaisuus vaikuttaa täyttävän Kwonin nomadiselle paikkasidonnaiselle työskentelyllä asettamat kriteerit. Vaikka sen konsepti on ollut sama eri paikoissa, joissa olen sen toteuttanut, se saa erityispiirteensä osallistujien anisoista. Eri paikkojen historia ja tarinankortomiseen liittyvä kulttuuri vaikuttaa sekä teoksen visuaaliseen ilmeseen että kohtaamisten ja tarinoiden sisältöön.

Kester kirjoittaa useista aktivistitaiteilijoista ja -ryhmistä, jotka työskentelevät yhteisöjen kanssa. Hän pitää ihanteellisena dialogiseksi estetiikaksi kutsumaansa työskentelyä, jossa taiteilija ja yhteisön jäsenet kuuntelevat toisiaan ja käyvät dialogia keskenään. Taiteilija luo työskentelymahdollisuudet, kontekstin, mutta ei tuota teoksen sisältöä yksin. Kester korostaa, että kyseessä on taiteellinen toiminta, ei pelkkä aktivismi. Esteettinen elämys tulisi määritellä uudelleen, kun tarkastellaan tällaisia teoksia; kestoon tulisi kiinnittää huomiota, ei välittömään elämykseen. Kester asettaa tavoitteekseen määritellä dialogi itsessään esteettiseksi.¹²⁴

Kester määrittelee dialogisen taiteen tekemällä eroa perinteiseen taideobjektin luomiseen. Hän käsittelee useita aktivistiryhmiä tai taiteilijoita, jotka pyrkivät muuttamaan erilaisia yhteiskunnallisia käytäntöjä ja parantamaan epäkohtia. Hänen mukaansa dialogisessa taiteessa korostuu taiteilijan ja katsojan välinen vuorovaikutus¹²⁵, toisin kuin perinteisen taideobjektin tarkastelussa. Nämä eivät ole toisiaan poissulkevia, hän muistuttaa. Muutos tapahtui

124 Dialogisen estetiikan käsitteeseen Kester päätyy Bourriaud'n relationaalisen estetiikan käsitteen, Homi K. Bhabhan keskustelemaan taiteen [*conversational art*] ja Tom Finkelpearlin dialogiin perustuvan julkisen taiteen [*dialogue based public art*] käsitteiden avulla. Hän viittaa Immanuel Kantin ajatukseen esteettisestä elämyksestä sekä Jürgen Habermasin ajatuksiin identiteetin ja kommunikatiivisen vuorovaikutuksen suhteesta. Hän suhtautuu kriittisesti Jean-François Lyotardin ylevän määritelmään, josta tämä päätyy *différendin* käsitteeseen. Lyotard ei erota luonnonvoimien tuottamaa kokemusta taide-elämyksen tuottamasta, Kester kirjoittaa. Hänen mukaansa Lyotard ei suo taiteilijalle ja katsojalle vuorovaikutuksen mahdollisuutta. Tämän näkemyksen mukaan taiteilija olisi aina katsojan yläpuolella. Ks. Kester 2004, 1; 9–13; (2004) 2010, 42–46; 60–67; Bourriaud (1998) 2009; Bhabha 1998, 38–47; Finkelpearl 2000, 270–274. Ks. myös esim. Kant (1790) 2003, 172–176; Habermas (1984) 1994, 68–97; Lyotard (1991) 1994.

etenkin 1960- ja 1970-luvulla, jolloin performanssit, happeningit, installaatiot ja videoprojektit alkoivat muuttaa taiteen kokemista pois pelkästä optisesta havainnosta kohti katsojia osallistavia teoksia.¹²⁶ Katsojalta kokonaisvaltaisempaa osallistumista vaativat kuitenkin jo esimerkiksi Marcel Duchampin teokset.¹²⁷

Toisin kuin muun muassa Kesterin suosimassa dialogisessa aktivistitaiteessa, omassa työskentelyssäni ei ole kyse minkään erityisryhmän etujen parantamisesta, vaikka kiinnitän huomiota esimerkiksi nuorten tyttöjen aggression kokemuksiin. En myöskään työskentele yhdessä instituutioiden tai kansalaisjärjestöjen kanssa lyhytkestoisia residenssejä ja näyttelyitä lukuun ottamatta¹²⁸. Kokeukseni mukaan hetkellinen läsnäolo, kuunteleminen ja ajan suoaminen osallistujille on merkityksellistä, vaikka taiteilija ei pystyisikään muuttamaan yhteiskunnassa vallitsevia epäkohtia pysyvästi. Kuten jo edellä on käynyt ilmi, tarinoiden tallentaminen jatkotyöstöä varten on kuitenkin *Story Caféssani* keskeisessä osassa. Minua kiinnostaa teoksen eri vaiheissa ilmenevä fiktion ja dokumentaarisuuden määrän vaihtelu. Tarkoitukseni ei ole liudentaa toden ja fiktion rajaa, vaan kiinnittää siihen huomiota erilaisia elokuvallisia keinoja hyödyntämällä. *Story Café* -teokseni on tarjonnut osallistujille mahdollisuuden kertoa tarina, jonka saatan näyttää myöhemmin tai josta voin tehdä dramatisoinnin. Vaikka teoksen ensimmäisessä osassa, kaikille avonaisessa kahvilassa, on yleisöä osallistava

125 Kester käyttää käsitettä *performatiivinen vuorovaikutus* [*performative interaction*]. Käsitteäkseni hän haluaa tällä tehdä eron staattisen taideteoksen tarkastelun ja osallistuvan, aktiivisen kohtaamisen välille. Kester 2004, 10. Ks. myös esim. aiemmin mainitun Rancièren näkemys aktiivisesta taideteoksen katsomisesta. Rancière (2008) 2009, 13; 22.

126 Kester kirjoittaa kuitenkin, ettei esimerkiksi 1800-luvun maalareiden ainoa rekisteri välttämättä ollut visuaalinen vaan muiden muassa Jacques-Louis Davidin maalauksissa ”optiset elementit saivat lisämerkityksiä, kun ne katalysoivat historiallisia ja symbolisia assosiaatioita katsojien mielissä.” Kester 2004, 52.

127 Esimerkiksi *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, jota hän alkoi työstää vuonna 1913 ja hänen samana vuonna aloittamansa *readymade*-teosten työstäminen. Ks. esim. <https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>.

128 Esimerkiksi Autismissäätöön yhteistyöprojekti, jonka pohjalta myöhemmin tein teoksen *Paljon on iloaikin*, oli lyhytkestoinen, palkaton työ. Tapaamiskertoja yhteistyökumppanini kanssa oli yhteensä kymmenen. Säätiö rahoitti yhteistyömme materiaalit mutta ei sen päätyttyä valmistamaani teosta.

yhteisöllinen ulottuvuus, pyydän osallistujilta luvan käyttää heidän panostaan taiteellisessa tuotannossani ilman heidän jatkuvaa osallistumistaan. Rinnastan tämän Bourriaud'n ajatuksiin taiteilijasta tuottajana, dj:nä tai ohjelmoijana.¹²⁹ Rohkaisen ihmisiä osallistumaan teokseeni minkälaisella kertomuksella hyvänsä. Teen kuitenkin selväksi osallistujille, että he antavat tarinansa minun käyttööni ja voin joko näyttää nauhoitettua kertomusta sellaisenaan tai työstää sitä eteenpäin haluamallani tavalla. Pidätän myös oikeuden valita, millaisia kertomuksia esitän seuraavissa järjestämissäni kahviloissa ja mitkä tarinat päätyvät jatkokäsittelyyn lyhytelokuvien tai videoteosten käsikirjoituksia varten. *Story Café* edustaa Kwonin määrittelemää paikkasidonnaista nomadista työskentelyä, koska olen matkustanut sen kanssa festivaaleille, biennaaleihin ja näyttelyihin, joihin minut on kutsuttu.¹³⁰ Jokaisessa paikassa se on muotoutunut paikallisten olosuhteiden mukaan. Esimerkiksi kahvilan sijainti ja visuaalinen ilme ovat vaikuttaneet sen vastaanottoon. Eloisa kävelykatu on houkuttanut monenlaista yleisöä. Hiljainen ja piilossa sijaitseva paikka sitä vastoin on tuonut kahvilaan ainoastaan tapahtumasta tietoisia vierailijoita. Designhuonekaluilla sisustettu kahvila on vedonnut erilaisiin vieraisiin kuin kotikutoisesti sisustettu tila, jossa jokainen huonekalu on eri paria.

Story Café on monivaiheinen työskentelymenetelmä, jossa olen järjestelmällisesti kerännyt tarinoita vaihtokaupan avulla ja saanut

129 Bourriaud (2002) 2010, 13; 35; 39.

130 Kwonin ajattelussa paikka ei enää merkitse ainoastaan fyysistä paikkaa, vaan se voi olla esimerkiksi institutionaalinen kehys, mainostaulu, lehtikirjoitus tai taidekritiikki. Kwon 2002, 12–14.

materiaalia dramatisointeja varten.¹³¹ Yleisöä osallistava kahvila on näin ollen sekä osa työskentelymenetelmäni, tarinankeruuta uusia teoksia varten että itsenäinen teos, joka muodostuu kahvilaksi lavastamastani/sisustamastani tilasta, sen visuaalisesta ilmeestä, kuten valitsemastani väriskaalasta, huonekaluista, kahvilakyltistä, rekvisiitasta, tilanteista kahvilassa, jossa kohtaan yleisön ja kysyn, haluaako vierailija osallistua kertomuksellaan kahvikuppia vastaan, ja aiemmin nauhoitetuista kertomuksista, joita tilassa näytetään.

”Taide on kohtaamisia”, Bourriaud kirjoitti 1990-luvun lopulla.¹³² Relationaalinen taide kiinnittää huomiota teoreettisen painopisteen siirtymiseen yksityisestä yhteiseen 1990-luvun taiteessa; ihmisten väliseen kanssakäymiseen, jossa merkitykset syntyvät kollektiivisesti.¹³³ Bourriaud pitää suurimpana erona 1990-luvulla toimivien taiteilijoiden ja aiempien sukupolvien välillä asennetta sosiaalista muutosta kohtaan. Yksityisten, taidemaailman sisälle sijoittuvien suhteiden sijaan painopiste on siirtynyt taiteilijoiden yritykseen löytää väliaikaisia, sosiaalisia ratkaisuja nykyhetkessä. Tämänkaltaisen

131 YLE on tuottanut ohjelmaa nimeltä *Tarinatelta. 1000 tarinaa Suomesta*. Ks. <https://tarinatelta.wordpress.com>. Kun luin *Tarinatelasta* ensi kerran, käsitin, että sen tarkoituksena oli tuottaa lyhytelokuvia osasta kerrotuista tarinoista. En kuitenkaan ole löytänyt *Tarinateltan* dramatisointeja tai tietoa niistä, joten ilmeisesti niitä ei toteutettu. *Tarinateltan* nettisivuilta käy ilmi, että se on kehitetty vuonna 2008. Ohjelmaan ei sisällynyt ajatusta vaihtokaupasta, kuten omaan *Story Café* -teokseeni. Ks. <https://storytent.wordpress.com/director-bio/>. *Tarinatelta* järjestettiin vuonna 2010 (29.1.2010) Kiasman edessä, muutamaa kuukautta ennen kuin *Story Café*n kahvilaosuus oli Kiasman edustalla. Kävin asiasta sähköpostikirjeenvaihtoa kuraattori Eija Aarnion kanssa, sillä olin huolestunut, että se sekoitetaan omaan työhöni. (Eija Aarnion sähköpostiviesti 25.1.2010.) Ohjelmasta *Tarinatelta. 1000 tarinaa Suomesta* löytyy otteita YouTubeista, ks. esim. <https://www.youtube.com/watch?v=krTMyyXk-CQ>. Samalla formaatilla on kerätty tarinoita myös ulkomailta, esimerkiksi valokuvaaja Meeri Koutaniemi on kuvannut ihmisiä Boliviiaan pystytetyssä kuvausteltassa. Koutaniemen kuvaama teos on esitetty esimerkiksi Docpoint-festivaaleilla nimellä *Voices of El Alto* vuonna 2014. <http://docpoint.info/docpoint2014/content/voices-el-alto-o.html>; <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/17/dokumenttiprojekti-aaania-el-altosta>; <https://storytent.wordpress.com/background/>; <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/1553417>.

132 Bourriaud (1998) 2009, 18. Suomennos omani.

133 Bourriaud (1998) 2009, 14; 113.

taide luo ihmisten välisiin suhteisiin perustuvia, toimivia ”mikrotopioita” nykyhetkeen.¹³⁴ Tämä eroaa modernismin katsojan ja teoksen välisestä yksityisestä suhteesta.¹³⁵ Taiteessa ei pyritä ainoastaan tuottamaan taideobjekteja vaan tarjoamaan myös palveluja. Internetin mahdollistamat virtuaaliset suhteet ja globalisaatio johtavatkin toiveeseen päinvastaisesta, fyysisestä, kasvotusten tapahtuvasta interaktiosta ja ajatus tee-se-itse-lähestymistavasta inspiroi taiteilijoita, kun he luovat ”mahdollisia maailmankaikkeuksia”.¹³⁶ Vaikka Bourriaud kirjoittaa 1990-lukulaisesta taiteilijasukupolvesta, hän käsittelee vain tietynlaisten, relationaaliseksi kutsumiensa teosten parissa työskenteleviä taiteilijoita. Kuitenkin taide on moninaista eikä ainoastaan sukupolveen sidottua. 1990-luvulla tehtiin taidetta monista erilaisista lähtökohdista.

Löydän yhtäläisyyksiä oman *Story Café* -teokseni kahvilaosuuden ja erilaisia palveluja tarjoavien teosten välillä. Kahvilassani hetkeliset, osallistujien ja taiteilijan väliset kohtaamiset ja vaihtokauppa ovat tärkeässä osassa. Suunnittelin ensimmäistä kahvilaani varten kutsukortin, jota jaoin ihmisille Lontoossa. Kortissa luki teoksen konsepti, ”Tell A Story – Get a Coffee” (kerro tarina – saat kahvin), aukioloajat ja kahvilan osoite. Kahvilani sisustus ja muu rekvisiitta mukailivat kortin väritystä. Kun jatkoin *Story Café*n järjestämistä myöhemmin muissa kaupungeissa, teetin samaa visuaalista ilmettä mukailevan kortin ja toisinaan myös julisteen. Muutamissa paikoissa teetin seinälle suuren tarran tai maalasin seinämaalauksen, joka toisti kortin ilmettä. Tein ensimmäiseen kahvilaani Lontooseen myös tilan ulkopuolelle ripustettavan kyltin, jossa oli kortin kuvio suurennettuna. Myöhempiin kahviloihini teetin erilaisia kylttejä, mutta useimmissa oli pinkki neonkyltti, jossa lukee ”Story Café”. Tällaisessa brändäämisen kaltaisessa toistamisessa oli osittain

134 Bourriaud (1998) 2009, 14; 30–32.

135 Ks. esim. Bishop 2004, 54. Ks. myös modernismin tavasta kohdata taideteos Krauss 1977, 243–288.

136 Ks. Bourriaud (1998) 2009, 46; 70; Bishop 2004, 53–54; 54v9.





Story Café - yksityisnäyttelyn avajaiset Uudenmaankadun Galleria Huudossa, Helsingissä 2006.

kyse ironiasta, sillä esimerkiksi ensimmäisen *Story Cafén* aikoihin Itä-Lontoon rajuina alueina pidetyt Bethnal Green ja Broadway Market, jossa järjestin kahvilani, olivat gentrifikaation, keskiluokkaistumisen kohteina. Itsepalvelupesuloiden, *fish & chips* -kioskien ja lihakauppojen lomaan nousi nopealla tahdilla tyylikkää design-putiikkeja ja trenditietoisille suunnattuja siistejä baareja ja ruokaravintoloita. Samalla viikolla, kun järjestin ensimmäisen kahvilani Broadway Marketilla, *Time Out London* -julkaisu teki kyseisestä kadusta ja sen uudesta elämästä usean aukeaman jutun.¹³⁷ Myös Minna Heikinahon yhteisöllisessä teoksessa, *Push Firma Beigessä* (1996–2001), on vastaavia piirteitä, jotka viittaavat yritysmaailmaan ja talouteen. Heikinahon *Push Firma Beigen* nimi syntyi sanaleikistä, ”työnnä firma beigeen” eli ”beessiin”, hän kirjoittaa.¹³⁸ Heikinaho toteutti teoksensa aikana, jolloin Kallion gentrifikaatio oli alullaan. *Push Firma Beigessä* Heikinaho järjesti työpajoja, tapahtumia ja näytelytoimintaa hyvin erilaisille lähiseudun ryhmille.¹³⁹

Esimerkkinä palveluja tarjoavista taiteilijoista mainitaan usein esimerkiksi Christine Hill, Berliinissä toimivan amerikkalaistaiteilija, joka tarjosi 1990-luvulla näyttelyvieraille niska-hartiahierontaa ja pystytti Kasseliin *Documenta X:een second hand* -liikkeen, *Volksboutiquen*.¹⁴⁰ Bourriaud käyttää Hillin teoksia esimerkkeinä interaktiivisista, käyttäjäystävällisistä ja relationaalisista teoksista; Hill työskenteli muun muassa kassana ja järjesti viikoittaisia jumppatuokioita galleriassa. Bourriaud kirjoittaa useista tällaisista teoksista, joilla on sekä käytännön funktio että esteettinen puoli. Varhaisiin esimerkkeihin kuuluu Gordon Matta-Clarkin ja Carol Gooddenin vuonna 1971 New Yorkiin avaama taiteilijaravintola FOOD. FOOD toimi sekä ravintolana, joka tarjosi taiteilijoille edullisia aterioita,

137 Riordan 2004, 24–28.

138 Heikinaho 1999, 54.

139 ”Kaupungin näkökulmasta se nähtiin kaupunkiaktivismina, aloitteellisenä paikallistointimallina ja taiteen kentällä avantgardistisena tekona”, Heikinaho kirjoittaa eseesseen. Heikinaho 2016.

140 Bishop 2004, 54vto; Bourriaud (1998) 2009, 8; 36. Ks. myös <http://www.volksboutique.org>.

että taideprojektina. Liiketoimintaa jäljittelevien teosten vieraanvaraiset miljööt eivät kuitenkaan edusta päämäärää, vaan vastaavat kysymykseen: ”Mitä varten tämä on?” Bourriaud toteaa, että taiteilijan tulee olla tietoinen kysymyksestä, vasta silloin tulee esiin taiteen ja viihteen ero.¹⁴¹ Omassa työssäni päämääränä ovat olleet nauhoitukset ja dramatisoinnit. Kahviloissa tapahtuvista vaihtokaupoista, eli metodistani kerätä tarinoita, kahvin tarjoamisesta ja tarinoinnista, on tullut osa teostani.

Itse tutustuin yllä mainitun kaltaisiin teoksiin vasta Live Art Development Agencyn¹⁴² kautta Lontoossa 2004, kun olin taiteilijaresidenssissä ja toteutin *Story Cafén* ensi kertaa. Mielenkiintoni herätti esimerkiksi lontolaisen Barby Asanten *Wig Therapy* -projekti, jonka hän oli toteuttanut Etelä-Lontoossa 198 Galleryn residenssissä. Asante tarjosi yleisölle terapiankaltaisia istuntoja, joihin vierailijat saattoivat osallistua yksi kerrallaan. Hän vuokrasi parturin tuolin ja tarjosi asiakkaille tunnin kestäviä istuntoja. Hän toteaa, että oli kiinnostunut intiimeistä suhteista, joita asiakas muodostaa kampaajaansa tai terapeuttiinsa, täysin vieraaseen ihmiseen.¹⁴³ En osallistunut teoksiin, mutta kävin myöhemmin, vuonna 2006 Itä-Lontoossa malesialaistaustaisten taiteilijoiden *P & S Recipe Shop* -näyttelyssä, joka oli kuin kotikutoinen myymälä ja ravintolan keittiö, jossa toisinaan valmistettiin ruokaa. Ihastelin tunnelmaa, vaikka ruokaa ei juuri silloin ollut saatavilla. Moni vierailija

141 Bourriaud (1998) 2009, 8; 35–37; Simpson 2001, 47–48; Kennedy 2007; <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/eat-live-work>; Kraynak (1998) 2010, 179v7. Bourriaud mainitsee useita teoksia, jotka jäljittelevät parodisesti liikeyrityksiä, kuten Ingold Airlinesin ja John Latham Artist’s Placement Groupin. Mieleeni tulee myös Adel Abidinin Venetsian biennaalissa Suomea vuonna 2007 edustanut *Abidin Travels* (2006), matkatoimiston parodia, joka myi kuvitteellisia yhdensuuntaisia turistikmatkoja sodan runtelemaan Bagdadiin. Ks. <http://www.adelabidin.com/works/abidin-travels-2>.

142 <http://www.thisisliveart.co.uk/>.

143 Asante oli toteuttanut teoksensa ennen residenssiäni. <http://www.peckhamplatform.com/artists/barby-asante-1>. 198 Gallery perustettiin vuonna 1988 edistämään afrokarialeista taiteilijoiden työskentelyä. <http://www.198.org.uk/about-us>.



Tina Girouard, Carol Goodden ja Gordon Matta-Clark *FOOD*-ravintolan edessä New Yorkin SoHossa vuonna 1971.



jäi tilaan viettämään aikaa.¹⁴⁴ *Story Café* -teokseni kahvilaosuus sopii tämänkaltaiseen kuvaukseen lyhytkestoisesta mikrotopiasta, jossa ihmisten kohtaamiset muodostavat osan teoksen sisällöstä.¹⁴⁵ Bishop kritisoi vastaavia teoksia, kun hän ruotii Bourriaud’n relationaalista estetiikkaa. Hän suhtautuu kriittisesti Bourriaud’n mainitsemiin relationaalsiin teoksiin, joita hän pitää hyvää oloa tuottavina.¹⁴⁶ Minua kiinnostaa Bishopin kritiikki, sillä pohdin, miten se pätee omaan teokseeni. Palaan tähän alla, kun käsittelen jo mainitun Tiravanijan työtä ja keskustelen etiikan ja estetiikan suhteesta yleisön osallistumiseen perustuvissa teoksissa.

Tiravanijan hygge

Edellä mainittu *P & S Recipe Shop*, ruuanlaittoa ja yhdessäoloa yhdistävä näyttely Itä-Lontoossa muistutti selvästi Rirkrit Tiravanijan¹⁴⁷ yhteisöllisiä teoksia. Käsittelen Tiravanijan teoksia tässä yhteydessä hiukan seikkaperäisemmin, koska useissa niistä on tietynlaista samankaltaisuutta oman *Story Caféni* kanssa. Hänen olohuonemaisista teoksistaan on kirjoitettu paljon jo 1990-luvun alkuvuosilta lähtien, ja esimerkiksi edellä mainitut teoreetikot Bourriaud, Bishop, Kester ja Jackson käyttävät hänen teoksiaan esimerkkeinä

144 IMT:n näyttelytilassa vuoden 2006 kesällä järjestetyssä näyttelyssä *P & S Recipe Shop* oli kaksi malesialaistaustaista taiteilijaa, Chong Boon Pok ja Yak Beow Seah, jotka kertomansa mukaan valmistivat ja tarjoilivat ruokaa. Näyttelyvieras sai jonkinlaisen kuitin siitä, että hän oli tullut paikalle ja taiteilijat lupasivat lähettää jokaiselle vielä todistuksen läsnäolosta. Sellaista en kuitenkaan koskaan saanut. Olin ensin hukannut kaiken näyttelyä koskevan informaation, mutta työhuoneen muutossa näyttelyn lehdistötiedote löytyi. Tämä kokemus todentaa omalla kohdallani hetkellisen, läsnäoloon perustuvan teoksen jälkikäteen rekonstruoinniseen liittyvät vaikeudet. Ks. <https://twitter.com/IMTgallery/status/710439339512168448/photo/1>; <https://twitter.com/IMTgallery/status/710503956863197185/photo/1>; <http://thegroundweshare.blogspot.fi/>.

145 Bourriaud (1998) 2009, 15; 17.

146 Toisin kuin arvostamiensa, antagonistisiksi luokittelemiensa Hirschhornin ja Sierran teoksia. Bishop 2004, 54; 79.

147 Tiravanija on syntynyt 1961 Buenos Airesissa ja hänen vanhempansa ovat kotoisin Thaimaasta. Etenkin varhaisissa teoksissaan hän valmistaa usein thaimaalaista ruokaa. Ks. esim. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rirkrit-tiravanija>; Rirkrit Tiravanija: *A Retrospective (tomorrow is another fine day)*.

omissa yhteisöllistä työskentelyä koskeissa väitteissään. He arvotavat teokset hyvin eri lailla, riippuen omasta näkökulmastaan suhteessa osallistavaan työskentelyyn, relationaaliseen taiteeseen, aktivismiin ja estetiikkaan.

Bourriaud käyttää Tiravanijan teoksia malliesimerkkeinä relationaalisesta estetiikasta¹⁴⁸. Sekä Kester että Bishop ovat kirjoittaneet kriittisesti Tiravanijan teoksista. Jackson sitä vastoin pohtii niitä usealta eri kannalta ja tarkastelee muiden kritiikkiä.¹⁴⁹ Kester kritisoi erityisesti *untitled (tomorrow is another day)* -teosta vuodelta 1996, joka pyrki olemaan kaikille avoin tila, vaikka sijaitsi etabloituneen instituution, taiteilijajärjestö Kölner Kunstvereinin näyttelytilassa.¹⁵⁰ Tiravanija oli tehnyt näyttelytilaan rekonstruktion New Yorkin asunnostaan. Teokseen oli pääsy 24 tuntia vuorokaudessa. Siellä saattoi valmistaa ruokaa, peseytyä, nukkua tai viettää aikaa muiden vierailijoiden kanssa.¹⁵¹ Tiravanija onnistui saamaan vierailijat viihtymään teoksessaan, joka kyllä oli mittasuhteiltaan kopio hänen kodistaan, mutta esteettiseltä kannalta lavasteenomainen, ikään kuin kulissi. Tämä liittyy mielestäni siihen Bourriaud'n ajatukseen taiteen roolista, että taide ei ylitä arjen askareita, vaan uskottelun [*make-believe*] avulla kohtaamme taiteen suhteen maailmaan.¹⁵² Tätä menetelmää hyödynnän myös *Story Cafessa*. Teos muistuttaa tarpeeksi kahvilaa, jotta sinne voi tulla juomaan kahvia ja viettämään aikaa. Harvassa kahvilassa tarjoilija/kahvilanpitäjä kuitenkin viettää aikaa asiakkaiden kanssa ja pyytää heitä kertomaan tarinoita. *Story Café* toimii leikin ja uskottelun avulla. Käytän

¹⁴⁸ Ks. esim. Bourriaud (1998) 2009, 25; 30; 32; 48; 51; 54; 70; 75; 82–83.

¹⁴⁹ Esim. Jackson 2011, 47; 54–56.

¹⁵⁰ Kester (2004) 2010, 58. Järjestö on perustettu 1839 ja siellä on järjestetty esimerkiksi Dada-näyttelyitä 1919 ja 1926, *Happening und Fluxus* -näyttely 1970-luvun alussa. 1990-luvulta esillä on ollut tunnettuja nykyaiteilijoita kuten Barbara Kruger, Ilya Kabakov, Martin Kippenberger, Douglas Gordon ja Ernesto Neto. Sekä *Dada*-näyttely vuonna 1926 että *Happening und Fluxus* -näyttely aiheuttivat aikanaan skandaalin. Ks. <http://koelnischerkunstverein.de/wp/en/institution/geschichte/>.

¹⁵¹ Ks. esim. Bishop 2004, 56–57.

¹⁵² Bourriaud puhuu nimenomaan relationaalisena pitämästään 1990-luvun taiteesta. Ks. Bourriaud (1998) 2009, 57.

Tiravanijan teosten yhteydessä ilmausta *hygge*¹⁵³, koska haluan viitata siihen, että yleisö saattoi tulla oleilemaan, viettämään aikaansa ja viihtymään niissä.

Taiteilija-aktivistit kritisoivat Tiravanijan työtä Kölnissä, koska hänen näyttelynsä aikaan poliisi hääti Kölischer Kunstvereinin lähistöltä kodittomien leirin paikallisten liikkeenharjoittajien toiveesta. Kester toteaa, että taiteilija oli välinpitämätön dialogin kontekstille eikä todellista dialogia syntynyt. Hän kirjoittaa dialogisista projekteista suhteessa avantgarden traditioon: "[dialogiset projektit] käsittävät taideteoksen ja katsojan suhteen eri tavoin, ei pelkästään esidiskursiivisena, oivaltavana väläyksenä vaan sen sijaan keskipaikoisena, itsestä (ja itsekkyydestä) ulospäin johtavana liikkeenä, joka tapahtuu *pitkäkestoisen* dialogin aikana."¹⁵⁴ Tiravanijan teokset eivät täytäneet Kesterin dialogisen estetiikan kriteeriä pitkäkestoisesta yhteistyöstä. Bishop huomauttaa, että Tiravanijan työskentelyn taustalla on toive häivyttää ero myös taiteilijan ja katsojan välillä, eikä ainoastaan institutionaalisen ja sosiaalisen tilan välillä. Tiravanija mainitsee kuitenkin usein teostensa materiaaliksi "lots of people".¹⁵⁵ Tällainen näkemys osallistujien roolista pitää yllä hierarkkista jakoa taiteilijan ja katsojan/osallistujan välillä. Bourriaud sitä vastoin kiinnittää huomiota tämänkaltaisten teosten hetkellisyyteen, muuttuviin, matkaaviin identiteetteihin.¹⁵⁶ Sama koskee omaa *Story Café*-teostani, sillä se on ollut auki vain näyttelyiden tai taidefestivaalien aikana. Kohtaamiset ovat olleet ainutkertaisia. Heikinahon *Ilmainen aamiainen* vastaa tässä mielessä paremmin Kesterin ideaalia pitkäkestoisesta dialogista, sillä Heikinaho piti tilaansa auki kesän

153 *Hygge* on tanskaa ja se on ollut muodikas ilmaus korostamaan mukavaa yhdessäoloa. Ks. esim. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hygge>.

154 Kester (2004) 2010, 42. Kursivointi omani.

155 Bishop 2004, 56–57; Bourriaud (2002) 2010, 47. Bishop kirjoittaa ihmisten käyttämisestä osana teoksia myös keskustellessaan Elmgreenin ja Dragsetin näyttelyä *The Welfare Show* (2006). Bishop 2006b, 61–85. Tähän liittyen ks. Jackson 2011, 194.

156 Bourriaud (2002) 2010, 49.

ajan Hakaniemessä. Hänen Kalliossa pitämänsä *Push Firma Beige* (1996–2001) vastasi vielä enemmän tällaista ideaalia, sillä projekti oli toiminnassa usean vuoden ajan.¹⁵⁷

Miten todellista dialogia ympäristön kanssa sitten syntyy? Kester antaa esimerkkinä onnistuneesta dialogisesta taiteellisesta työskentelystä Kuvataideakatemiaan tohtorin opinnäytetyön vuonna 2014 tehneen taiteilija Jay Koh'n työskentelyn¹⁵⁸. Koh'n työskentely edistää Kesterin mukaan keskustelua ja kommunikaatiota taiteilijan ja yhteisön välillä. ”Sen [taiteilijan työskentelyn] täytyy pikemminkin alkaa yrityksestä ymmärtää työskentelypaikan olosuhteita ja niiden vivahteita.” Tämänkaltaisen taiteellinen työskentely ei perustu saman konseptin toistamiseen, toisin kuin Tiravanijan teoksissa, joista Kester kirjoittaa ”olohuoneina” ja ”kahviloina”. Kester toteaa, että Tiravanijan kohdalla tämä olisi tarkoittanut, että hän olisi viitsinyt selvittää, mitä lähiympäristössä gallerian ulkopuolella tapahtui.¹⁵⁹ Näkemykseni mukaan Kester arvottaa Tiravanijan teoksen dialogisen estetiikan määritelmänsä perusteella, joka vaatii pitkäkestoista dialogia osallistujien kanssa, eikä tunnista, että teos saattoi tuottaa muunlaista esteettistä arvoa, vaikka ei pyrkinytkään estämään paikallisten kodittomien häätämistä. Kokemukseni *Story Cafessa* osoittaa, että myös lyhyt hetki voi olla merkityksellinen, kokonaisvaltainen esteettinen elämys, jolle osallistuja altistuu, vaikka se ei muuttaisi yhteiskunnan käytäntöjä pysyvästi. Osallistuminen on kuitenkin vain yksi osa teostani, sillä tarinoiden nauhoittaminen, nauhoitusten esittäminen ja dramatisointien tekeminen ja näyttäminen muodostavat merkittävän osan. Tässä mielessä teos eroaa aktivistien taiteesta.

157 Esim. Honkasalo 2000, 20–21.

158 Ks. Koh, 2015.

159 Kester (2004) 2010, 58–60.

Bishop kirjoittaa, että Tiravanijan teokset ovat olleet merkittäviä relationaalisen estetiikan teorian kehitykselle ja niin kutsutuille avoimille [*open-ended*], laboratorionäyttelyille¹⁶⁰. Hänen teoksensa eivät kuitenkaan itsereflektiivisesti kyseenalaista vallalla olevaa globaalia talouden mallia, vaan toisintavat sitä.¹⁶¹ Bishop löytää Tiravanijan teoksista analogioita semiootikko ja kirjailija Umberto Econ ajatuksiin avoimesta teoksesta, jossa etusijalla on käyttöarvo ja ”kommunikatiivisten tilanteiden” kehittäminen. Bishop huomauttaa, että Econ mukaan jokainen teos on potentiaalisesti ”avoin”, koska se voi tuottaa loputtoman määrän mahdollisia tulkintoja. Bishopin mukaan Bourriaud käsittää tämän väärin ja soveltaa ajatusta vain

¹⁶⁰ Laboratorio on ollut taidemaailmassa muodikas käsite, ja sitä on käsitelty esimerkiksi kriitikko ja kuraattori Barbara Vanderlinden, joka toimi lyhyen ajan esittämiskäytäntöjen ja tilallisuuden professorina Kuvataideakatemiassa. Tänä aikana Kuvataideakatemiaan näyttelytilaa, jonka ohjelmasta Vanderlinden vastasi, alettiin kutsua Exhibition Laboratoryksi. Tohtoriohjelmassa oli opintojeni alussa puhe teoksista tai niiden tekoprosesseista laboratorioina. Vanderlinden ja kuraattori Hans Ulrich Obrist kuratoivat 1999 *Laboratorium*-nimisen näyttelyn, jossa he pohtivat laboratorion ja taiteilijan työhuoneen [*studio*] yhtäläisyyksiä. Taidetta ja teknologiaa yhdistäviä kokeiluja on yhä meneillään. (Ks. esim. <http://www.lacma.org/LAB/>.) Bruno Latour suhtautuu kriittisesti laboratorio-käsitteen käyttöön tämänkaltaisissa yhteyksissä. Hänen mukaansa *maailma* on nykyään laboratorio, sillä kokeita suoritetaan koko planeetallamme, reaaliajassa ja suhteessa yksi yhteen, eikä kontrolloidussa, suljetussa tilassa. Laboratorio onkin ulkona, joka paikassa. Esimerkkejä tästä tarjoavat erilaiset epidemiat, jotka leviävät maailmassa hallitsemattomasti, ja ilmastonmuutos. Latour kritisoi modernismin laboratorio-käsitettä. <https://www.issuex.fi/en/exhibition-laboratory-nayttelyita-ja-puheohjelmaa/>; <https://www.edge.org/conversation/hans-ulrich-obrist-a-rule-of-the-game>; Latour 2003.

¹⁶¹ Bishop 2004, 52–53; 58. Bishop viittaa taidehistorioitsija Janet Kraynakin näkemyksiin Tiravanijan työskentelyn suhteesta talouteen. Kraynak tarkastelee kriittisesti muun muassa lahjan käsitettä liittyen Tiravanijan teoksiin. Ks. Kraynak (1998) 2010, 174–178. Filosofi ja taiteen tutkija Stewart Martin kritisoi Bourriaud’n määrittelemää relationaalista taidetta siitä, miten se muotona suhtautuu kapitalistiseen vaihtoon ja sortuu auttamatta sen estetisointiin. Martin 2007, 371.



Rirkrit Tiravanijan *untitled 1992 (free)*, installaationäkymiä, 303 Gallery, New York, 1992.

tietäntyyppisiin teoksiin, jotka vaativat yleisöltä kirjaimellista osallistumista.¹⁶² Bourriaud'n mainitsemat relationaaliset teokset eivät kuitenkaan välttämättä vaadi sitä.¹⁶³

Bishop siteeraa kriitikko Jerry Saltzin *Art in Americassa* julkaisemaa tekstiä Tiravanijan näyttelystä *untitled (still)* (1995). Näyttelyssään Tiravanija valmisti ruokaa näyttelyvieraille 303 Galleryssa New Yorkissa. Bishop toteaa, että Saltzin jutusteleva teksti on ainoa oleellinen kuvaus Tiravanijan ensimmäisestä yksityisnäyttelystä 303 Galleriassa. Bishopin mukaan teksti osoittaa, että kriitikon mielestä Tiravanijan interventio toimii, koska se mahdollistaa samanmielisten, kriitikoiden, taidekauppiaiden ja muiden taiteesta kiinnostuneiden verkostoitumisen. Tällainen kommunikaatio, taidemaailman juurujen jakaminen samanhenkisessä seurassa, ei Bishopin mukaan ole tae demokraattisuudesta, jota Bourriaud relationaalisella estetiikallaan peräänkuuluttaa.¹⁶⁴

Aiemmin mainittu Gillick huomauttaa, että Bishopin väitteet Tiravanijan teoksista ovat harhaanjohtavia. Hän on Gillickin mukaan käsittänyt esimerkiksi niiden rakenteen väärin. Ei ruuasta ja roskasta tule taidetta, vaan taiteilijan järjestämä tilanne on kokonaisuudessaan teos. Gillick kommentoi myös lehtikritiikin käyttämisestä lähtenä. Hän epäilee vahvasti, ettei Bishop ole itse käynyt

162 Toinen ero heidän näkemystensä välillä on Bishopin mukaan, että Econ ajattelussa tällaiset teokset *heijastavat* "olemassaolomme ehtoja sirpaloituneessa modernissa kulttuurissa" kun Bourriaud sitä vastoin toteaa, että teokset *tuottavat* nämä ehdot. Bishop kiinnittää huomiota siihen, että tämä muistuttaa Althusserin ajatusta "Ideology and the Ideological State Apparatuses" -esseessä, että kulttuuri *tuottaa* yhteiskuntaa, ei ainoastaan heijasta sitä. Bishop 2004, 62–65; Eco (1962) 1989, 17; Althusser 1970. Kursivointi Bishopin. Ks. myös Bourriaud (1998) 2009, 17–18. Myös moni feministinen teoreetikko ja taiteilija kannatti tätä ajatusta erityisesti 1970–90-luvuilla. Ks. esim. Rossi 1999.

163 Ks. Bourriaud (2002) 2010.

164 Bishop 2004, 65–67. Itse asiassa Saltzin kuvaus koskee Tiravanijan toista yksityisnäyttelyä galleriassa, nimittäin vuonna 1995 esillä ollut *untitled (still)* on järjestetty tilallisesti päinvastoin kuin vuonna 1992 samassa galleriassa ollut *untitled (free)*, jossa oli myös tarjolla taiteilijan (tai hänen assistenttinsa) valmistamia thaimaalaisia aterioita. Galleristin toimisto oli myös osa näyttelyitä, mutta tilat olivat järjestetty eri päin eri näyttelyissä. Ks. Saltz 1996, 84–85; 107; http://www.westdenhaag.nl/artists/Rirkrit_Tiravanija/3/. Bourriaud kirjoittaa 1990-luvun taiteilijasukupolven demokraattisesta huolesta [*democratic concern*]. Ks. Bourriaud (1998) 2009, 57.

näyttelyssä, josta kirjoittaa.¹⁶⁵ Itsekään en ole käynyt näissä Tiravanijan varhaisissa näyttelyissä, mutta viittaani niihin muiden tekstien avulla, koska tarkastelen niitä suhteessa omaan tarinakahvilaani. Gillickin kritiikki tuo esiin kysymyksen hetkellisten teosten dokumentaation ongelmasta. Pitääkö teos kokea itse vai voiko sitä käsitellä ainoastaan dokumentaation avulla?¹⁶⁶ Mielestäni Bishopin käyttämä lähde on tässä tapauksessa käyttökelpoinen. Hän väittää ainoastaan, että lehtikriitikon teksti osoittaa, miten teos onnistui kokoamaan samanmieliset taidemaailman sisäpiirijuoruista kiinnostuneet lounastamaan ja oleilemaan Tiravanijan 303 Galleryn näyttelyyn.¹⁶⁷ Gillickin kertomus käynnistään Tiravanijan näyttelyssä Kölnischer Kunstvereinissa vastasi sekä Kesterin että Bishopin esittämään kritiikkiin, sillä hän kohtasi näyttelyssä juuri sellaisen moninaisen joukon paikallisia ihmisiä, jonka se Bishopin mukaan sulkee ulos. Paikalliset käyttivät näyttelyä siihen tarkoitukseen, johon Tiravanija oli sen suunnitellut, nimittäin paikkana, jossa voi viettää aikaansa ja jopa nukkua.¹⁶⁸ Samankaltaisia kokemuksia on omasta kahvilastani. Se on paikasta riippuen ollut avoin monenlaisille yleisöille – tosin ainoastaan aukioloaikojen puitteissa. Eri maissa erilaiset yleisöt ovat ottaneet sen omakseen. Esimerkiksi Irlannissa ”ilmaista teetä” tuli juomaan joukko lukiolaispoikia. He halusivat kertoa vitsejä, anekdootteja ja tarinoita sekä tanssia. Osa osallistujista oli iäkkäitä, yksinäisiä miehiä. Samoin Tallinnassa osallistujina oli useita lukiolaisia ja eläkeläisiä.

Yllä mainittu väittely Gillickin ja Bishopin välillä osoittaa, miten vaikeaa tai jopa mahdotonta kestollisia, ainutkertaisia, esimerkiksi kohtaamisiin tai esityksiin perustuvia teoksia on dokumentoida.

165 Ks. Gillick 2006, 102; 105. Ks. myös Bishop 2004, 55–56. Gillick puolustaa sekä Tiravanijan teoksia että omiaan, sillä myös Gillickin teokset ovat Bishopin kritiikin kohteena. En kuitenkaan käsittele niitä tässä yhteydessä, sillä Tiravanijan työskentely osuu lähemmäksi omaa työtäni.

166 Ks. esim. Johansson 2004; Jones 1997, 11–18.

167 Ks. yllä sekä Bishop 2004, 65–67.

168 Gillick 2006, 105.

Miten voi keskustella jostain tai tutkia jotain, jota ei ole itse kokenut? Mistä silloin voidaan puhua? Antaako dokumentaatio pääsyn teokseen sitten, kun itse teosta ei enää ole mahdollista kokea? Onnistuuko dokumentaatio tuottamaan kokemuksen teoksesta? Esimerkiksi performanssitutkija Amelia Jones toteaa, että katsojan läsnäolo performanssissa ei takaa välitöntä pääsyä taiteilijan ruumiiseen. Fyysinen kontakti taiteilijaan hänen esiintyessään ei anna katsojalle sen enempää pääsyä taiteilijan intentioihin tai subjektiiviteettiin kuin esityksen tarkastelu tallenteen avullakaan.¹⁶⁹ Omassa työssäni dokumentaatioon liittyvät kysymykset koskevat *Story Cafén* yleisöä osallistavaa kahvilaosuutta ja monikanavaisten dramatisoitujen liikkuvan kuvan installaatioiden kokemista. Tilanteista kahviloissa jää kertomusten videotallenteet ja satunnaisia valokuvadokumentaatioita. Tarinoiden tallenteista tulee seuraava osa teosta, ja siirrän ne lopuksi toiselle, fiktiiviselle tasolle dramatisoinneissa. Osa päättyy ainoastaan arkistooni. Installoinneista näyttelyissä on videotalliointeja ja valokuvia, jotka eivät pysty välittämään tilallisuuden kokemusta.

Kenelle, miten ja mitä? Osallistavan taiteen kritiikkiä

Relationaalista taidetta on kritisoitu esimerkiksi siitä, että teoksia esitetään gallerioissa ja muissa varta vasten taiteelle varatuissa tiloissa, jolloin sosiaalisuus on vain taidemaailmaan rajattua, kuten Bishop ja Kester toteavat Tiravanijan teoksista¹⁷⁰. Bourriaud kirjoittaa, että relationaalisia teoksia tulisi tarkastella muodon kautta, suhteessa taidehistoriaan; muotojen poliittiset arvot tulisi huomioida, ei ainoastaan teoksen esteettisiä arvoja. Hän toteaa kuitenkin, että taidenäyttely toimii ”vaihdon areenana”, jota tulisi arvioida myös

169 Jones 1997, 13. Ks. teoksen rekonstruoinnista ja dokumentoinnista myös esim. Haapala 2008, 107–126; Johansson 2004.

170 Kester (2004) 2010, 58; Bishop 2004, 56–57.

esteettisin kriteerein. Nämä riippuvat siitä, kuinka paljon osallistumista katsojalta vaaditaan. Tämä merkitsee sitä, että tarkastellaan, kuinka koherentteja näyttelyn muodot ovat ja että arvioidaan näyttelyn ehdottaman ”maailman” symbolista arvoa. Bourriaud’n mukaan nykytaide viittaa arvoihin, joita voidaan soveltaa yhteiskuntaan: taide muovaa ennemmin kuin representoi.¹⁷¹ Taide on sekä etiikan subjekti että objekti, koska kaikki ihmisen toiminta perustuu vuorovaikutukseen, hän huomauttaa.¹⁷² Bishop kritisoi Bourriaud’n ajatusta, että teoksen *rakenne*¹⁷³ tuottaa sosiaalisen suhteen ja että avoimia, osallistavia teoksia tulee arvioida poliittisten ja eettisten kriteerien mukaan, ei niinkään esteettisten.¹⁷⁴

Bishop kiinnittää huomiota Bourriaud’n asettamiin kysymyksiin, joita syntyy, kun katsoja kohtaa relationaalisen teoksen. Mahdollistaako teos esimerkiksi dialogin? Voiko katsoja olla olemassa teoksen määrittelemässä tilassa? Yksi Bishopin esiin nostamista ongelmista on juuri rakenteeseen liittyvä: Bourriaud’n tekstissä rakenteesta tulee sisältö, Bishop väittää. Näin ollen Bourriaud on itse asiassa enemmän formalisti kuin itse olettaa. Bishop toteaa Bourriaud’n kriteerit taiteen arvottamiseksi ongelmallisiksi, sillä Bourriaud ei huomioi esimerkiksi teosten poliittisuutta (vaikka väittääkin niin) vaan niiden muodon. Esimerkiksi Tiravanijan ruuanlaittoon liittyen Bourriaud pitää merkittävänä elettä, että Tiravanija tarjoaa ruokaa ilmaiseksi, ei sitä, *kenelle, miten ja mitä* hän valmista, Bishop huomauttaa. Juuri näistä seikoista teoksen poliittisuus kuitenkin muodostuu. Bishop kritisoi, että Bourriaud irrottaa teokset taiteellisesta intentiosta eikä huomioi laajempaa kontekstia,

171 Bourriaud (1998) 2009, 17–18. Kursivointi omani. Ks. tuottamisen ja representaation suhteesta esim. Bishop 2004, 62–65; Eco (1962) 1989, 17; Althusser 1970; Rossi 1999.

172 Bourriaud kirjoittaa ”kaikesta nykytaiteesta”, mutta käsittelee kuitenkin tietynlaisia 1990-luvun taiteen teoksia, joita hän tulkitsee kehittämänsä relationaalisen estetiikan avulla. Bourriaud (1998) 2009, 57; 81–83.

173 Bourriaud kirjoittaa enemmän muodosta (*form*) kuin rakenteesta (*structure*), vaikka käyttääkin molempia käsitteitä. Esim. Bourriaud (1998) 2009, 57.

174 Bishop 2004, 63–65

jossa ne toimivat. Ne eivät myöskään tarkastele syntyvien suhteiden laatua, sillä Bourriaud'n mukaan suhteet, jotka mahdollistavat dialogin, oletetaan automaattisesti demokraattisiksi ja näin ollen myös hyviksi, Bishop väittää. Hän suhtautuu kriittisesti Bourriaud'n oletamaan syy-seuraussuhteeseen, dialogista seuraavaan demokraattisuuteen ja siitä seuraavaan hyvyteen.¹⁷⁵

Bishop pyrkii osoittamaan valtiotieteilijä Ernesto Laclaun ja politiikan teoreetikko Chantal Mouffen antagonismin käsitteen avulla, etteivät relationaaliset teokset ole itsessään demokraattisia kuten Bourriaud ehdottaa. Bishop viittaa Laclaun ja Mouffen ajatuksiin vajavaisesta subjektiviteetista; relationaalinen estetiikka ei ole demokraattista, sillä *se nojaa kokonaisen subjektiin ja läsnäolevan yhteisön ideaaliin*.¹⁷⁶ Vaikka Tiravanijan ruuanlaittoteoksessa on dialogia ja debattia, Bourriaud'n "mikrotopioiksi" kutsumissa tilanteissa ei ole luontaista kitkaa, sillä ne tuottavat yhteisöjä, joiden jäsenet voivat samastua toisiinsa, koska heillä on jotain yhteistä. Tiravanijan teokset ovat Bishopin mukaan poliittisia vain löyhässä mielessä, sillä vaikka ne suosivat dialogia monologin sijaan, dialogi itsessään ei ole demokraattista vaan kaikki kysymykset palautuvat aina väsyneeseen kysymykseen "onko tämä taidetta".¹⁷⁷ Gillick kritisoi Bishopia siitä, että tämä valjastaa Mouffen ja Laclaun antagonismin käsitteen kahta taiteilijaa [Tiravanijaa ja Gillickiä itseään] vastaan pyrkiessään kritisoidaan relationaalista estetiikkaa. Toisin kuin Bishop väittää, tiedämme, ettei Bourriaud'n kirja tai Tiravanijan tai

175 Bishop 2004, 63–65. Ks. anteliaisuuden tarkastelusta, joka jättää poliittisuuden varjoonsa, Bishop 2004, 64v36. Ks. myös Bourriaud (1998) 2009, 56–58; Bourriaud (2002) 2010, 49. Rancière huomauttaa, että aikakauden käsitys siitä, mikä on poliittista, vaikuttaa taideostosten tulkintaan. Rancière (2000) 2004, 62.

176 Bishop 2004, 65–67. Ks. erityisesti Bishop 66v38–39; Laclau 1996, 55; Mouffe 1996, 11. Kursivointi omani.

177 Bishop 2004, 67–69.

Gillickin omat teokset rakennu olettamukselle, että ne automaattisesti olisivat demokraattisia vain koska ne perustuvat dialogiin, Gillick kirjoittaa.¹⁷⁸

Kester ruotii Bishopin artikkelin ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (2006) näkemystä aktivistitaiteen suhteesta estetiikkaan. Hän vastaa Bishopin aktivistien taidetta koskevaan kritiikkiin, jossa Bishop toteaa, että Kesterin suosimissa aktivistien projekteissa keskitytään sosiaaliseen mutta esteettinen puoli jää uupumaan. Bishop kirjoittaa, että Kesterin suosima työskentely pyrkii olemaan loukkaamatta tai vaivaamatta yleisöä. Bishop suosii omien sanojensa mukaan teoksia, joissa etusijalla on sosiaalinen vaihto, ei aktivismi.¹⁷⁹ Bishop tekee eroa niin kutsuttujen esteettisten projektien ja aktivistien teosten välille, Kester kirjoittaa. Esteettiset projektit kuvaillaan provokatiivisiksi, epämurkaviksi ja monitasoisiksi, kun aktivistien teokset sitä vastoin ovat ennalta-arvattavia, hyväntahtoisia ja tietysti tuloksettomia Bishopin arvomaailmassa. Kester peräänkuuluttaa käsitteiden *aktivismi*, *poliittinen sitoutuminen* ja etenkin *esteettinen* analyysiä, joka hänen mukaansa puutuu Bishopilta kokonaan. Bishopin esimerkit¹⁸⁰ eivät myöskään ota huomioon yhteistyötä hyödyntävien teosten erilaisuutta.¹⁸¹ Bishop vastaa, että hän on pyrkinyt löytämään esteettisiä, eli käsitteellisiä, eikä eettisiä kriteerejä yhteisölliseen työskentelyyn.¹⁸² Esteettisen rinnastaminen käsitteelliseen on mielestäni kummallinen johtopäätös. Bishopin mukaan Kester on tulkinnut häntä väärin, siten, että

178 Gillickin mukaan Bishop ei vaivaudu tekemään taustatutkimustaan kunnolla; yllä mainituista hän käyttää lähteinään instituutioiden tuottamia tekstejä tai valtavirtamediaa. Ylistämiensä taiteilijoiden kohdalla hän käyttää ”kehittyynyttä kulttuurista teoriaa” ja antaa taiteilijoiden oman äänen kuulua. Gillick 2006, 98–99; 105. Ks. Bishop 2004, 77. Gillickin ja Bishopin välisestä väittelystä myös Jackson 2011, 56–57.

179 Bishop 2006a, 181.

180 Ks. Bishop 2006a, 181.

181 Kester 2006; Kester 2011, 33. Ks. myös Enwezor 2008, 88–89. Enwezor kirjoittaa dokumentaarisen suhteesta mm. etiikan ja estetiikan, poliittisen ja poeettisen pitkäaikaisesta vastakkainasettelusta.

Bishop asettaa niin kutsutut aktivistien teokset ja esteettiset teokset vastakkain. Näin Bishop ei omien sanojensa mukaan suinkaan tee.¹⁸³ Mielestäni Bishop kuitenkin korostaa vastakkainasettelua antamisissaan esimerkeissä.¹⁸⁴

Bishop ylistää teoksia, joissa hänen mukaansa on pyrkimyksenä yhdistää esteettinen ja sosiaalinen/poliittinen mutta olla liittämättä niitä eettiseen.¹⁸⁵ Jackson kritisoi Bishopin ajatusta: hän unohtaa nyanssit ihailemallaan kovuutta ja kivuliaisuutta antagonistisina pitämissään teoksissa. Pääpaino on tällöin epämukavuudessa, joka syntyy taiteen ja vastaanottajan välille. Tämä johtaa modernismista tuttuun vastakkainasetteluun esteettisen ja poliittisen välillä. Bishop väittää, että Kester arvottaa mainitsemansa yhteisölliset projektit ainoastaan sen perusteella, miten ne toimivat sosiaalisina interventioina, vaikka ne eivät toimisi taiteena.¹⁸⁶ Jackson kysyy, mikä logiikka tekee taiteellisen vapauden [*autonomy*] ja sosiaalisen intervention toisilleen vastakkaisiksi.¹⁸⁷ Jacksonin kritiikki on mielestäni perusteltua, sillä Bishopin jaottelu vaikuttaa mustavalkoiselta. Kuitenkin hänen ihailemiensa taiteilijoiden tavassa toimia taidemaailmassa on yhtäläisyyksiä hänen kritisoiemiensa taiteilijoiden toiminta-

182 "However, he [Kester] finds in my essay what he wants to read, rather than what I actually say. My attempt to find some aesthetic (i.e. conceptual rather than ethical) criteria for discriminating different socially collaborative practices appears to him as merely "policing the boundaries" of art and non-art. Kester also thinks I reinforce a distinction between "aesthetic" and "activist" works, yet the participatory examples that I cite (from Oda Projesi to Jeremy Deller) clearly occupy a blurred territory between these poles—in a manner that is characteristic of the most interesting European art of the current decade." Bishop 2006c. Kursivointi omani. Bishop viittaa filosofi Jacques Rancièren ajatuksiin poliittisen ja esteettisen suhteesta. Bishop 2006a, 182. Hän keskustelee aiheesta syvällisemmin myöhemmässä tekstissään. Bishop 2012, 18; 26–30. Ks. myös Rancière 2002; (2000) 2004; (2000) 2006.

183 Bishop 2006c. Ks. viite 163 yllä.

184 Ks. Bishopin tavasta arvottaa teoksia esim. Jackson 2011, 48–49.

185 Bishop 2006a, 181–182.

186 Bishop 2006a, 182.

187 Jackson kirjoittaa kriittisen analyysin Bishopin näkemyksiä antagonistista ja hyvää oloa tuottavista teoksista. Jackson 2011, 46–56; 58–60.

tapoihin. Jackson toteaa, että Bishop sortuu samaan kuin moni kriitikko: ylistää lempitaiteilijoitaan, vaikka kritisoi toisia taiteilijoita samoista asioista, joista hänen suosikkejaankin voi arvostella.¹⁸⁸

Bishop kirjoittaa, että Tiravanijan mikrotopia luopuu ajatuksesta, että julkista kulttuuria voi muuttaa. Siitä tulee vain pienen, galleriakävijöihin identifioituvan yksityisen ryhmän hupia. Hän kritisoi Tiravanijan retoriikkaa teosten avoimuudesta ja katsojan emansipaatiosta: Tiravanijan työn rakenne ohjaa lopputulosta etukäteen ja hän luottaa siihen, että galleriaympäristö erottaa sen viitteestä. Vaikka teokset ovat olevinaan kaikille avoimia, ne eivät todellisuudessa ole sitä. Mitä tapahtuisikaan, jos hän avaisi teoksensa turva-
paikanhakijoille, Bishop kysyy.¹⁸⁹ Muiden muassa filosofi Jacques Rancière suhtautuu kriittisesti siihen, että taideteoksen aiheuttama šokki aikaansaisi muutoksen katsojan tietoisuudessa maailmasta ja tämä johtaisi suoraan hänen käytöksensä muuttumiseen. Suoraviivaista syy-seuraussuhdetta maailman tilan tiedostamisen ja oman toiminnan välillä ei ole. Taidetta uhkaa voimansa menetys, siitä tulee vain parodia itsestään, jos se yrittää puuttua niin kutsuttuun todelliseen elämään.¹⁹⁰ Jos seuraa yllä mainittua Rancièren logiikkaa, Bishopin ihailemat antagonistiset teokset eivät muuta kulttuuria enempää kuin Tiravanijan olohuonemaiset teoksetkaan.

188 Jackson 2011, 54–55. Bishop kritisoi esimerkiksi Tiravanijaa ja Gillickiä tunnettuudesta, vaikka sama koskee hänen ylistämiään Sierraa ja Hirschhornia. Bishop 2004, 70–74; 77–79.

189 Bishop 2004, 67–69.

190 Rancière 2010, 134–135; 142–143; 148. Hän viittaa useisiin tunnettuihin nykytaideteoksiin (nimiä mainitsematta), kuten The Yes Menin tempauksilta tai Sierran maahanmuuttajia hyödyntäviltä teoksilta kuulostaviin projekteihin. Ks. <http://theyesmen.org/> ja Sierran teoksista esimerkiksi tämän tutkielman luku Yhteistyössä vai palkattuna – Sierran nöyryytettävät työläiset. Rancière kritisoi erityisesti relationaalisiksi kutsumiaan taiteilijoita ja kirjoittaa heidän pyrkivän toteuttamaan monumenttejaan ja ”luomaan odottamattomia tilanteita, jotka aikaansaavat uusia sosiaalisia suhteita” köyhille alueille. Hän ylistää valokuvia ja videoita, teoksia, jotka hänen mukaansa hyväksyvät oman riittämättömyytensä taidemuotoina ja käyttävät vieraannuttamista hyväkseen kehystäessään uuden, aistittavan maiseman. Rancière 2010, 149–151. Suomenenos omani.

Onko galleriayleisö kuitenkin niin yhtenäistä, kuin Bishop olettaa? Vaikka edellä mainittu Tiravanijan teos toimikin samanhenkisen taide-eliitin kohtaustapaikkana, gallerioita ja yleisöjä on monenlaisia. Esimerkiksi Helsingissä kaupallisella gallerialla voi olla osittain erilainen yleisö kuin taiteilijayhteisön pitämällä gallerialla, mutta yleisöt voivat myös olla osin samat. Oma teokseni *Story Café* lukeutuu Kesterin ja Bishopin kritisoimiin olohuone-maisiin tiloihin, joita taiteilijat pystyttävät väliaikaisesti erilaisiin ympäristöihin. Se vastaa osittain Bishopin haasteeseen: se on kaikille avoin paikka, mutta se on ollut auki ainoastaan muutaman tunnin ajan määrättyinä aukioloaikoina, yleensä päivisin. Yleisöä osallistavia teoksia tehdään mitä erilaisimpiin paikkoihin, eivätkä kaikki bourriaud'laisen relationaalisen estetiikan mukaiset teokset suinkaan sijoitu taideympäristöihin. Bourriaud mainitsee esimerkiksi klubin, baarin, kadun, koulun tai muun julkisen tilan tyyppilisenä paikkana esittää relationaalista taidetta.¹⁹¹ *Story Cafékin* on ollut esillä eri maissa muun muassa baarissa ja vuokraamassani liikehuoneistossa tai mainoskontissa. Se on tavoittanut erilaisia yleisöjä monista eri syistä. Esimerkiksi osa kaupungeista on ollut melko pieniä, jolloin kansainvälinen taidetapahtuma on kiinnostanut monenlaisia ihmisiä, jotka eivät välttämättä yleensä ole taidegallerioiden vakiokävijöitä. Toisilla vierailijoilla on ollut paljon vapaa-aikaa ja he ovat uteliaisuudesta saattaneet poiketa kahvilaani ja jääneet sinne viettämään aikaa. Tilan valinta ja sijainti ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, ketkä sinne löysivät tai uskaltautuivat. Bishopin ylistämää antagonismia ei mielestäni löydy *Story Cafésta*.

Taidehistorioitsija ja kriitikko Rosalyn Deutsche on todennut, että vaikka demokraattinen julkinen tila [*sphere*] lupaisi avoimuutta ja saavutettavuutta, se ei kuitenkaan koskaan voi olla kaikille täysin avoin poliittinen yhteisö [*fully inclusive or fully constituted political*].

191 Bourriaud (2002) 2010, 71.

community]. Se on aina riippuvainen siitä, että joku suljetaan sen ulkopuolelle.¹⁹² Vaikka teokseni on useasti ollut esillä taidekontekstissa, biennaaleissa tai osana laajempaa näyttelyä, olen useimmiten järjestänyt sen katutasossa sijaitsevilla tiloissa, joihin on ollut vapaa pääsy. Kun pidin kahvilaani ensimmäisiä kertoja, minulla ei ollut minkäänlaista käsitystä siitä, haluavatko ihmiset osallistua ja keitä mahdolliset osallistujat ovat. En tiennyt, koetaanko teos ainoastaan taideyleisölle avoimeksi, vai osallistuvatko taidepiirien ulkopuoliset ihmiset, kuten lähiseudun asukkaat, teokseen. Onnistuin mielestäni sekoittamaan yleisöjä, sillä kaikki vierailijat eivät etukäteen tienneet, onko kyseessä uusi kahvila, kaikille avoin oleskelutila vai taideprojekti. Esimerkiksi *Story Cafessa* vastikään sulkeutuneessa Galleria Huudossa Uudenmaankadulla vuonna 2006 lähiseudun ravintoloitsija tuli kyselemään, avautuiko tilaan uusi kahvila. Koska galleria sijaitsi katutasossa kivijalassa, teokseni houkutteli viihtyisyydellään useita ohikulkijoita poikkeamaan sisään. Osa yleisöstä tuli luultavasti paikallislehden otsikon ansiosta, sillä siinä luvattiin ilmaista kahvia osallistujille.¹⁹³ Jotkut olivat Galleria Huudon vakiovieraita. *Story Cafén* on kuitenkin usein osallistunut ihmisiä, jotka eivät etukäteen tienneet sen olevan taideprojekti mutta olivat tyytyväisiä voidessaan osallistua, saada seuraa, jakaa kertomuksensa, juoda kahvia, toisin sanoen osallistua hetken aikaa johonkin yhteiseen ja katsoa aiempia kertomuksia ja dramatisointeja videolta.

Tilaani on ollut vapaa pääsy aukioloaikojen puitteissa, toisin kuin Kesterin esimerkissä Tiravanijan näyttelyssä Kölnischer Kunstvereinissa, jossa oli vartija, vaikka se oli auki vuorokauden ympäri.¹⁹⁴ Kun teokseni on ollut esillä teatterifestivaalien, taidetapahtumien tai

192 Ks. Deutsche 1996, 298. Rancière sitä vastoin määrittelee demokratian käsitteen ristiriidan [*dissensus*] avulla. Hänen mukaansa demokratian ajatus pitää sisällään perustavanlaatuisen ristiriidan, joka liittyy muun muassa poliittisen ja sosiaalisen yhteensovittamiseen. Ks. Rancière 2010, 45–61.

193 Karjalainen 2006, 15.

194 Kester (2004) 2010, 58.

-näyttelyiden yhteydessä, olen pyrkinyt siihen, että se olisi helposti saavutettavissa, mieluiten näkyvillä kadulta, ja että yleisö mieleltäisi sisäänpääsyn vapaaksi ja osallistumisen vaivattomaksi. Tässä mielessä *Story Café*n kahvilaosa on esimerkki vapaammasta tilasta kuin Tiravanijan instituutioiden tiloissa sijaitsevat oleskeluteokset. Turvallisuudesta on kuitenkin käyty keskustelua useissa paikoissa, joissa olen järjestänyt kahvilani. Etenkin kun järjestin ensimmäisen kahvilan Itä-Lontoossa, residenssijärjestö Artsadminissa oltiin huolestuneita turvallisuudestani, koska olin tilassa yksin kalliiden kuvauslaitteiden kera. En kuitenkaan halunnut paikalle vartijaa, sillä vartija olisi karkottanut arimpia vierailijoita.¹⁹⁵

Kompastelusta, hapuilusta, työmenetelmien etsimisestä osallistavissa teoksissa

≈ klo 11.45 27.6.2009

Story Café, Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Sveitsi

Eilen iltapäivällä kävi jo avajaisista tuttu eriskummallinen hollantilaismies. Hänen käytöksensä oli ajoittain aggressiivista huutamista, melko pelottavaakin. Sitten hän palasi taas tarinaansa ja jatkoi – Mihin jäinkään... tavallisella äänellä. Hän söi hurjan määrän suolapähkinöitä, joi mehua ja mineraalivettä. Hän halusi kaksi kahvia, joten hän kertoi myös kaksi tarinaa. Toinen oli pitkä ja monimutkainen, elämäntarina, kertomus siitä, miten hän päätyi Fribourgiin. Hän kertoi ongelmista viranomaisten kanssa. Hänestä tuntui, että firman perustaminen pyrittiin kaikin voimin estämään. Poliisi oli kutsuttu kolme kertaa, kun virkailijoiden kanssa tuli erimielisyyksiä – pitäisi laittaa pommi rekisteritoimistoon, hän totesi.

¹⁹⁵ *Trouble # 5 Festival*, Brysseli, 2009, *Biennale of Young Artists*, Linnagalerii, Tallinna, 2007 ja *Museum Night*, Artplay, Moskova, 2008.

Tilanne oli vaikea, sillä hän myös ajoi tiehensä miehen, joka kurkki ovensuusta ja halusi tiedustella jotain: – Etkö näe, että täällä nauhoitetaan, hän ärähti. Toinen mies katosi anteeksipyydellen.

Hän olisi tarvinnut toisenlaista apua kuin tarinatilani. Sain toimia sijaisterapeuttina. Pelkään, että hän tulee joka päivä ja vaatii kaiken huomioni.¹⁹⁶

Jos ajattelen yllä kuvailtua tilannetta suhteessa Kesterin kehittämään ja Koh'n soveltamaan dialogiseen estetiikkaan, teokseni ei tarjoa sellaista ratkaisua, josta kävijä hyötyy pidemmän päälle.¹⁹⁷ Kyseessä on teos, jota olen toistanut erilaisissa yhteyksissä taidekontekstissa ensimmäistä *Story Caféta* lukuun ottamatta.¹⁹⁸ Koh mainitsee terapian esseessään ”Are You A Spy?” (2010). Hän toteaa, ettei taiteilijalla tarvitse olla terapeutin koulutusta, mutta hänen tulisi ymmärtää ei-verbaalista kommunikaatiota, ruumiinkieltä, dialogisessa prosessissa.¹⁹⁹ Uskon, että kaikenlainen kuunteleminen (vertaa kuuntelemisen estetiikkaan Koh'lla²⁰⁰) voi tarjota ihmisille esteettisiä elämyksiä ja kohtaamisia, jotka ovat heille tärkeitä. Yllä mainittu mies joutui lähtemään poliisisaattueessa virastosta, mutta kahvilassani hän sai kertoa kertomuksensa ja palata myöhemmin sitä katsomaan.

Aiemmin mainittu Behar toteaa, että antropologin työ on kaksijakoista, sillä tutkija on samanaikaisesti osallistuja ja yrittää tehdä havaintoja ympäristöstään ja tapahtumista, joihin itse osallistuu.²⁰¹

196 Ote *Festival Belluard Bollwerk Internationalin* aikana kirjoittamastani työskentelypäiväkirjasta. Lecklin 26.6.–4.7.2009.

197 Kester (2004) 2010; Koh 2015.

198 Ensimmäinen *Story Café* vuonna 2004 Broadway Marketilla Itä-Lontoossa oli auki tyhjässä liikehuoneistossa kymmenen päivän ajan. Se ei ollut osa mitään taidetapahtumaa tai näyttelyä vaan itsenäinen kokeilu, vaikka toteutinkin sen ollessani residenssitaiteilijana Artsadminissa.

199 Koh 2010.

200 Koh'n menetelmistä ks. esim. Kester (2004) 2010, 60; Koh 2015.

201 Behar 1996, 5.

Yleisöä osallistavassa taiteellisessa työskentelyssä taiteilijan rooli on samankaltainen, sillä taiteilija on kaksoisroolissa sekä työn alullepanijana ja vastuuhenkilönä että usein myös itse osallistujana.

Oman persoonan käyttäminen työvälineenä yhdistää *Story Café*-teokseni Lea Kantosen väitöskirjassaan esittämään yhteisötaiteen määritelmään. Hän on korostanut työskentelyprosessin tärkeyttä yhteisötaiteessa ja verrannut sitä kommunikatiiviseen toimintatutkimukseen, jossa pyritään oikeudenmukaisuuden lisäämiseen. Taiteilijalta vaadittavat kyvyt rinnastuvat toimintatutkijan taitoihin. Molemmissa menetelmien, demokraattisen keskustelun ja yhteisten päätösten, pitäisi yhtäältä riittää positiivisten muutosten aikaansaamiseen. Toisaalta tutkijalta tai taiteilijalta vaaditaan epäsuorasti tietynlaisia henkilökohtaisia ominaisuuksia, jotta työ onnistuu. Tutkijalta vaaditut henkilökohtaiset ominaisuudet eivät kuitenkaan ole missään määriteltyjä, mikä voi johtaa siihen, että tutkijat asettavat itselleen mahdottomia vaatimuksia ja ovat epävarmoja ammatillisista taidoistaan ja osaamisestaan.²⁰² Esitellessäni *Story Café*n olen usein saanut palautetta, että ihmisten halukkuus osallistua kertomuksillaan liittyy siihen, miten he kokevat persoonani luottamusta herättäväksi, kuuntelevaksi sekä aikaa ja huomiota tarjoavaksi. Myös kiireetön ja miellyttäväksi koettu (visuaalinen) ympäristö ovat tärkeitä, jotta syntyy tunnelma, jossa vierailijan on helppo muuttua osallistujaksi. Kuunteleminen, läsnäolo ja ajan antaminen ovat ratkaisevia tässä osassa teostani. Ero yllä mainittuun määritelmään on, etten teoksellani pyri erityisesti oikeudenmukaisuuden lisäämiseen. Tässä mielessä *Story Café* poikkeaa esimerkiksi Kesterin suosimasta dialogisesta aktivistitaiteesta, joka noudattaa tiettyjä ihanteita ja pyrkii parantamaan yhteiskuntaa.²⁰³

202 L. Kantonen 2005, 40–48; 101. Ks. myös Kuula 1999, 60–80; 90–98; 166–169; L. Kantonen 2010, 75–82.

203 Ks. esim. Kester 2004, 97–101.

Teoksia, joita assistentit pyörittävät, on usein esillä kansainvälisissä ryhmänäyttelyissä, biennaaleissa ja taidefestivaaleilla. Esimerkiksi Kasselin *DOCUMENTA* (13) -näyttelyssä vuonna 2012 oli esillä taiteilija Pedro Reyesin teos *Sanatorium* (2011–jatkuu), jossa vierailija sai varata ajan itselleen sopivaan käsittelyyn. Nuoret assistentit suosittelivat kävijälle esimerkiksi *goodoota*, rokotusta väkivaltaa vastaan, pariskunnille yhteensopivuustestiä ja niin edelleen. Esitelylehdisten mukaan hoitomuodot ammensivat esimerkiksi hahmopsykologiasta, hypnoosista, joogasta, šamanismista ja fluxus-tapahutumista. Assistentit tekivät näitä niin sanottuja hoitoja näyttelyvieraille tätä varta vasten rakennetussa tilapäisrakennuksessa Karlsau Parkissa. Esittelylehden mukaan kyseessä ei ole oikea terapia ja ajatuksena on, että kuka tahansa voi kohdata kenet tahansa, eikä hoitojen antajilla ole tarpeen olla ammattiauttajan koulutusta. Osallistujat allekirjoittavat paperin, jossa tehdään selväksi, ettei kyseessä ole oikea sairaala eivätkä oikeat terapeutit. Taiteilijan läsnäolo ei ole teoksessa tarpeen, vaan ajatuksena on luoda kohtaamisia tavallisten ihmisten kesken.²⁰⁴ Myös taiteilijapari Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen teos *Valituskuoro* (2005–jatkuu) on suosion kasvaessa muuttunut sellaiseksi, että osallistuva paikkakunta saa järjestää sen itse ilman taiteilijoiden läsnäoloa.²⁰⁵ *Valituskuoron* paikallinen järjestäjä kerää valituksia ja etsii muusikon, joka tekee sävellyksen ja johtaa kuoroa. Osallistujat osallistuvat valituksillaan sanoittamiseen. Sanoitus syntyy yhteistyön tuloksena harjoitusten aikana. Järjestäjä on velvollinen lähettämään taiteilijoille dokumentaation lopullisesta esityksestä.²⁰⁶ Tällaiset teokset, jossa taiteilija toimii konseptin suunnittelijana ja alullepanijana sekä vastaa mah-

204 Kyselin assistenteilta asiasta ja sain kuulla, että he olivat paikallisia taideopiskelijoita. Reyes vastustaa turhaa lääkkeiden käyttöä ja pitää leikkiparantolaansa mahdollisena vaihtoehtona. *Sanatorium by Pedro Reyes* 2012; *Documenta* (13) *Das Begleitbuch / The Guidebook. Catalogue* 3/3 2012, 292–293; <http://www.blog.pedroreyes.net/>.

205 Taidehistorioitsija Kaija Kaitavuori kirjoittaa instituutioiden roolista yleisöä osallistavien teosten tuotannossa. Yhtenä esimerkkinä hän käyttää juuri *Valituskuoro*-teosta. Kaitavuori 2014, 113.

206 <http://www.complaintschoir.org/doityourself.html>; <http://www.studiokalleinen.net/complaintschoir.html>.

dollisesta jälkituotannosta, eroavat esimerkiksi L. Kantosen määritelmän mukaisesta yhteisöllisestä työskentelystä ja Kesterin dialogisesta menetelmästä, sillä nämä vaativat taiteilijalta pitkäkestoista sitoutumista yhteisöön.²⁰⁷ *Documentan* kaltaisiin suurnäyttelyihin sitä vastoin osallistuu lähinnä kansainvälinen taideyleisö, joka viiptyy paikan päällä vain hetken. Kalleisen ja Kochta-Kalleisen yllämainitussa teoksessa taiteilijoiden läsnäolo on tehty turhaksi ja osallistujat hoitavat itse kaikki teoksen tekovaiheet sen jälkeen, kun taiteilijat ovat alun perin suunnitelleet/ideoineet teoksen. Tämä poikkeaa omasta työstäni, sillä läsnäolonni oli mielestäni tärkeää *Story Café*-teoksen kannalta. Toimin kahviloissani tavallaan kuin kahvilan emäntä ja tavallaan ohjasin tilannetta, välillä suuremmin esittämällä kysymyksiä tai keskustelemalla vierailijoiden kanssa ja välillä vähemmän näkyvästi elekielellä. Vaikka en voinut hallita tapahtumia ja kohtaamisia kahviloissa, hallitsin kuitenkin teoksen muotoa, kahvilaa, ja sen jälkituotantoa.

Esitystaiteen pedagogi ja performanssitaiteilija Charles R. Garoian mainitsee jo mainitun Lacyn esimerkkinä etnografin lailla toimivasta yhteisötaiteilijasta. Lacy työskentelee yhteisöjen kanssa kuin residenssitaiteilija; hän tutkii olosuhteita kuuntelemalla paikallisradiota, katsomalla paikallisia televisiokanavia, lukemalla paikallislehtiä ja haastattelemaan asukkaita heidän lähiympäristössään. Garoianin mukaan Lacyn työskentelytapa muistuttaa etnografin työmenetelmiä, sillä hän antaa paikallisen yhteisön edustaa itse itseään. Hän toimii välittäjänä, joka houkuttelee esiin ideoita yhteisöstä ja edesauttaa niiden toteuttamista. Garoianin tulkinta on, että Lacy onnistuu kyseenalaistamaan median luomaa negatiivista stereotypiaa yhteisöjen identiteetistä.²⁰⁸ Lacyn järjestämä *The Roof Is on*

207 L. Kantonen 2005, 40–48; Kester 2004, 1–13. Ks. jälkituotannosta Bourriaud (2002) 2010. Myöhemmässä tekstissään L. Kantonen tarkastelee kriittisesti eri teoreetikoiden näkemyksiä yhteisöllisestä työskentelystä ja kiinnittää huomiota erilaisiin lähtökohtiin, joista heidän pohdintansa lähtee. L. Kantonen viittaa taideteoreetikko Ina Blomin teokseen, jossa Blom tarkastelee esimerkiksi Bishopin ja Gillickin kiistaa heidän käyttämiensä käsitteiden kautta. L. Kantonen 2010, 75–82. Ks. Blom 2007.

208 Garoian 1999, 27; 128–129.



Fire on hyvä esimerkki tästä. Lacy yhteistyökumppaneineen kutsui tuhansia median edustajia Oaklandiin Kaliforniaan kuulemaan järjestämiään nuorten käymiä improvisoituja keskusteluja. Nuoret, jotka olivat eri vähemmistöjen edustajia, istuivat autoissa parkkihallin kattoterassilla keskustelemassa. Keskustelut käsittelivät etnisyyttä, median luomia stereotyyppejä, julkisten koulujen vähäistä rahoitusta ja niin edelleen.²⁰⁹ Lacyn oma toiminta, perehtyneisyys ja läsnäolo tapahtuman järjestäjän roolissa oli käsitykseni mukaan tärkeää. Hän kontrolloi järjestämiään tapahtumia.

Lacyn työskentelytapa rinnastuu mielestäni osin Heikinahon työskentelymenetelmiin teoksissa *Ilmainen aamiainen* ja *Push Firma Beige*. Heikinaho kertoo Johanssonille *Framework*-julkaisun keskustelussa teoksestaan *Ilmainen aamiainen*, jonka hän järjesti Hakaniemessä kesällä 1994, että osallistujat eivät olleet tullessaan hänen ylläpitämäänsä tilaan alisteisessa asemassa, kuten he saattoivat olla muussa elämässään suhteessa eri instituutioihin, esimerkiksi sosiaalitoimeen. Kalliossa järjestämässään *Push Firma Beigessä* Heikinaho sitoutui työhön pitkäjännitteisesti (1996–2001) ja mahdollisti erilaisia yhteisöllisiä projekteja. Heikinahon läsnäolo ja projektin jatkuvuus olivat tärkeitä etenkin *Ilmainen aamiainen* -teoksen vakiovierailijoille. Kuitenkin pitkäkestoinen sitoutuminen teki työn vaativaksi, sillä moni kävijä oli esimerkiksi koditon, rahaton tai työtön, jolloin elämää hallitsi jokin virallinen taho, Heikinaho kertoo.²¹⁰ *Push Firma Beigeen*, jota Heikinaho kutsuu galleriaksi ja työtilaksi, osallistui esimerkiksi päiväkotilapsia, maahanmuuttajataustaisia koululaisia lähialueelta ja vammaisia henkilöitä Kynnys ry:n kautta. Heikinaho piti itseään välittäjänä, joka mahdollisti naapuruston ihmisten toiminnan lähiympäristössään eri lailla kuin aiemmin.²¹¹ Heikinaho toteaa, että *Ilmaisessa aamiaisessa* hän toimi tarkkailijana, sillä häntä kiinnosti kuunnella ihmisten keskusteluja

209 Ks. myös Kester 2004, 3–5. Kester mainitsee WochenKlausur-ryhmän *Schlafplätze für drogenabhängige Frauen* (1994) veneristeilyprojektin esimerkkinä vastaavankaltaisesta onnistuneesta dialogisesta työskentelystä.

210 Johansson & Heikinaho 2006, 68.

211 Väkiparta 1998, 63.

ja tarkastella heidän reaktioitaan. Hän söi aamiaista yhdessä vierailijoiden kanssa ja oli tämän vuoksi mielestään samalla tasolla heidän kanssaan. Hänen tarkoituksenaan oli välittää kyläkulttuurin yhteisöllisyyttä kaupunkimiljöössä. *Push Firma Beigessä* hänen roolinsa oli monimuotoisempi, sillä hän toimi sekä järjestäjänä, tuottajana, opettajana että taiteilijana. Toiminta oli järjestelmällisempää kuin *Ilmaisessa aamiaisessa*.²¹² Myöhemmässä *Saa sanoa* -tuotannossa (2008–2013) Heikinaholla on ollut pyrkimys oman tekijyyden häivyttämiseen.²¹³ Toisin kuin yllä mainitulla Lacyllä, Heikinaholla ei yleisöä osallistavissa teoksissaan käsittääkseni ollut pyrkimystä muuttaa yhteiskunnan käytäntöjä tai lisätä oikeudenmukaisuutta yhteiskunnassa. Tulkitsen teokset kokeiluiksi, joiden avulla tekijä saattoi kiinnittää huomiota yhteiskunnallisiin epäkohtiin, vaikkei pysyvää muutosta tapahtuisikaan teosten ansiosta.

L. Kantonen kirjoitti väitöstyössään *Teltha*, että yhteisötaiteeseen liittyen kysytään usein, missä taide tapahtuu. Se voi tapahtua eri vaiheissa työskentelyä, ja erityisesti hän painotti kohtaamisia ja prosesseja hänen ja P. Kantosen järjestämissä työpajoissa.²¹⁴ L. Kantonen mainitsemat kohtaamiset rinnastuvat *Story Cafèssani* tapahtuviin kohtaamisiin ja keskusteluihin, jotka jäävät videonauhoitusten ulkopuolelle. Nauhoituksiin tallentuvat useimmiten vain harkitut esitykset eivätkä vapaammat, spontaanit keskustelut ja kohtaamiset kahvilavieraiden välillä ja minun kanssani, jotka muodostavat yhden osan teosta.²¹⁵ L. Kantonen toteaa myös, että teosten esityspaikalla on väliä. Jos teos esitetään esimerkiksi taidemuseossa taideyleisölle, mukana on taiteilijoiden laatimia itsereflektiivisiä tekstejä ja jos se esitetään paikallisyleisölle, jotka tuntevat teoksen syn-typrosessin ja ovat mahdollisesti osallistuneet siihen sekä tietävät

212 Taiteilija, kuraattori ja tuottaja Yngvild Færø haastatteli Heikinahoa *Billekunst*-julkaisussa. Færø 2007. Ks. myös Heikinaho 2017.

213 Heikinaho 2017. Ks. myös tämän tutkielman alaluku Kuka on tekijä, mikä on taiteilijan rooli?

214 L. Kantonen 2005, 31. Myös Gillick kirjoitti tästä kritisoidessaan Bishopin tulkintaa Tiravanijan teoksista. Ks. esim. tämän tutkielman alaluku Tiravanijan *hygge*.

215 Ks. kameran tai nauhurin läsnäolon vaikutuksesta myös Trinh 1991, 58; Oinas 2004, 225.



Minna Heikinahon *Ilmainen aamianen* Helsingin Hakaniemessä vuonna 1994.



Minna Heikinahon *Ilmainen aamianen* Helsingin Hakaniemessä vuonna 1994.

teoksen tekokontekstin, itsereflektiiviset tekstit varastavat huomiota osallistujien tarinoilta.²¹⁶ Kuitenkin taiteilijan rooli tulee esiin juuri itsereflektion mahdollisuuden kautta. *Story Cafessa* pyrkimykseksi on, että esittäessäni sekä videolle tallentamiani kertomuksia että niistä valmistamiani dramatisointeja samassa yhteydessä katsojilla on mahdollisuus huomata niiden yhteys. En yleensä ole käyttänyt selittäviä tekstejä teoksen esillepanossa.²¹⁷ Sitä vastoin kahvilaosassa olen kertonut vierailijoille suullisesti, mistä teoksessa on kyse ja että heidän tarinansa saattaa päätyä esille ja jatkokäsittelyyn myöhemmin.²¹⁸

Yhteisöllisessä työskentelyssä on aiemmin sovellettu enemmän sosiaalityöhön kuin taiteeseen yhdistettyjä toimintamalleja.²¹⁹ Sosiaalityöhön viittaavia piirteitä on myös omassa yleisöä osallistavassa teoksessani. Vapaan oleskelutilan tarjoaminen on osoittautunut tärkeäksi *Story Cafessa*. Esimerkiksi Helsingissä Galleria Huudossa ja Sveitsin Fribourgissa järjestämissäni kahviloissa muutama ihminen tuli useamman kerran oleskelemaan, keskustelemaan, kuuntelemaan ja osallistumaan tarinankertomiseen. Molemmissa kahvilani oli auki yli viikon, Helsingissä lähes kaksi viikkoa. Aukioloaika oli pidempi kuin muissa paikoissa, joissa saattoi vierailla muutamana päivänä, lyhimmillään vain yhden päivän tai yön aikana. Fribourgissa kirjoitin joutohetkinäni työskentelypäiväkirjaa.

≈ 11.45 27.6.2009

[...] Aika täällä on ollut intensiivistä, sillä tila on valtava, entinen netti-kahvila katutasossa. Etutilaan sisustettiin kahvila, kolme pöytää, joiden ympärillä tuolit ja sohva, sohvapöytä ja nojatuolit. Pöydät tehtiin varta vasten, neljä ovaalia, joista yksi vaaleanpunainen, yksi ruskea, yksi vihreä ja yksi *Story Café* -logokuvioinnilla. Sohva on leopardi-

216 L. Kantonen 2005, 31.

217 Kiasman kokoelmanäyttelyn *Järjestetty juttu* (2010–2011) yhteydessä oli lyhyt teksti, jossa kerrottiin teoksen eri vaiheista, ja kuva kahvilaosuudesta, joka oli esillä Kiasman edessä ainoastaan lyhyen ajan.

218 Ensimmäisten kahviloiden jälkeen aloin pyytää kirjallista lupaa käyttää tarinoita jatkossa.

219 L. Kantonen 2005, 57–58.

kuvioinen ja nojatuolit kirkkaankeltaiset, toisessa pyöreä istuin ja nelimäinen selkänoja, toisessa päinvastoin. Nurkassa on korkeita, kaiteita valaisimia. Kahvipöytien tuolit ovat Kartellin, osa Louis Ghostin suunnittelemlia. Tilassa on kirkkaansininen lattiamatto.

Keskimmäiseen tilaan tulivat monitorit, kolme kappaletta. Istumapaikat ovat samanlaisia kuin etutilan nojatuolit mutta hopeanvärisiä. Myös katselutilassa on leopardisohva viimeisen monitorin edessä. Jokaisessa monitorissa on kahdet kuulokkeet.

Takimmaisessa tilassa pyörivät filmatisoinnit *Huominen* ja *Summer Job*. Ensimmäistä kertaa kahvilan kaikki kolme osaa ovat yhtä aikaa esillä.²²⁰

Fribourgissa myös leikkasin paikallisten kertojien tarinat paikan päällä, tein niistä DVD-levyt ja esitin niitä yhdeltä monitorilta tapahtuman aikana, jotta halukkaat saattoivat tulla katsomaan omaa tarinaansa tai muiden Fribourgissa osallistuneiden kertomuksia. Monitoritiedusteli, milloin oma tarina olisi esillä ja saattoi tulla ystäviensä tai perheensä kanssa katsomaan sitä myöhemmin. Läsnaoloni paikan päällä ja projektin sisällön ja ulkoasun hallinta oli itselleni mielekästä mutta työteliästä ja välillä vaikeaa. Vieraiden ihmisten kohtaaminen, eri kielten puhuminen, vieraanvaraisen ilmapiirin luominen ja teknisten laitteiden hallinta olivat kaikki erilaisia teoksen toteutukseen liittyviä puolia. Vaikka ajatukseni oli saada vierailijat esiintymään minulle tarinoiden tallennusta varten, toimin itsenkin monenlaisissa rooleissa teosta tehdessäni. Koska teokseni ovat hybridejä, jotka muodostuvat erilaisista osista, toimin ikään kuin eri roolien rajoilla: ensin olen esimerkiksi teatterifestivaaleilla yleisöä osallistava kuvataiteilija, joka tarjoilee kahvia vaihtokauppana osallistumisesta tarinankertomiseen ja tämän jälkeen elokuvaohjaaja, jonka teos esitetään elokuvafestivaalien lyhytelokuvasarjassa.

220 Ote *Festival Belluard Bollwerk International* -taidefestivaalin aikana kirjoittamastani työskentelypäiväkirjasta. Lecklin 26.6.–4.7.2009.



Osallistujia Story Cafessa, Belluard Bollwerk International Festival, Fribourg, Sveitsi 2009.

Onnettomien olohuone – eettistä pohdintaa

Eettiset kysymykset nousevat esiin, kun taiteilija käyttää yleisön työpanosta, esiintymistä, tarinoita ja kuvia teoksissaan. Lévinasin tekstejä tutkinut filosofi Simon Critchley kirjoittaa, että Lévinasin mukaan sosiaalisen kanssakäymisemme taustalla vaikuttavat eettiset suhteet toisiin ihmisiin. Lévinas ei tarjoa yleisiä sääntöjä vaan kirjoittaa mahdollisuudesta toisen eettiseen kohtaamiseen.²²¹ Tämä ajattelumalli on toiminut oman työni taustalla. Lévinasin ajattelu tuntui luontevalta suhteessa osallistavaan työskentelyyn, koska hänen ajattelutavassaan toinen hyväksytään toisena, erilaisena. Minä olen vastuussa toisesta. Konkreettisesti tämä toteutuu esimerkiksi teoksessani *Story Café*, kun tekijänä päätän, millaisena esitän osallistujan tarinan, vai esitänkö ollenkaan.²²² Kuitenkin suhteeni osallistujiin *Story Café* -teoksessani on ollut epätasa-arvoinen valtasuhde, sillä en ole itse esiintynyt videonauhoituksissa. Olen painottanut osallistumisen vapaaehtoisuutta enkä koskaan ole vaatinut tai edes houkutellut vierailijoita osallistumaan. Siitä huolimatta olen ollut tekijä, joka kontrolloi teoksen lopputulosta. Pysin toimimaan eettisesti ja vastuullisesti keräämieni nauhoitusten suhteen. Teoksessa on syntynyt tilanteita, joissa teokseen osallistuja ei tulkintani mukaan ole ollut täysin tasapainoinen esimerkiksi sairauden, päihitymyksen tai lääketokkuran takia, eikä välttämättä myöhemmin haluaisi, että hänestä nauhoitettu materiaali tulisi julkisesti esille, vaikka hän teokseen osallistuessaan onkin antanut suostumuksensa tähän. Kertomus voi myös olla niin arkaluontoinen, että paljastaa asioita, joita kertoja ei myöhemmin haluaisikaan julki. Tällaisissa tapauksissa olen miettinyt, miten itse haluaisin tulla esitetyksi vastaavassa tilanteessa. Siihen, miten ihmiset kokevat yksityisyyden

221 Critchley 2002, 13; 26. Ks. esim. Lévinas 1996. Myös Enwezor tarkastelee toisen eettistä kohtaamista pohiessaan dokumentaarisuuden käsitettä. Enwezor 2008, 92–93.

222 Tutustuin Lévinasin etiikkaan valmistellessani tutkimukseeni liittyvää symposiumiani Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan 1. tutkimuspaviljonkiin, Venetsiaan, 30.5.2015.

vaikuttavat muun muassa ikä, sukupuoli ja kulttuuritausta. Salassa pidettävistä asioista määrää myös laki.²²³

Story Cafessa osallistujien esiintyminen oli vähemmän spontaania niinä hetkinä, kun videokamera nauhoitti tilannetta. Kun kamera ei pyörinyt, jutustelu oli epämuodollisempaa ja usein myös henkilökohtaisempaa.²²⁴ Osa *Story Cafén* tarinankertojista kehitti kameran edessä roolin, joka poikkesi siitä, miten he esiintyivät, kun nauhoitus ei ollut käynnissä. Tämä vastaa käsitystäni aiemmin mainitun Butlerin kehittämästä teoriasta performatiivisuudesta, itsensä tuottamisesta, kahvilani tapauksessa itsensä tuottamisesta kameran edessä.²²⁵ Vain muutama osallistuja on kieltänyt tarinansa näyttämisen. Osa on kieltäytynyt nauhoituksesta ja osallistunut kertomalla tarinan ainoastaan minulle. Muutama on kieltänyt kertomuksensa näyttämisen kotikaupungissaan. Ymmärrän nämä näkökulmat, koska yksi alkuperäisistä syistäni tehdä *Story Cafén* kaltainen teos oli, ettei minun tarvitse itse esiintyä. Loppujen lopuksi teos kuitenkin vaati minulta monenlaista esiintymistä, kun kohtasin yleisöä kahvilanpitäjän roolissa. Yhdelle osallistujalle olen luvannut, että hänen tarinaansa ei näytetä, sillä se oli rankka koulukiusaamiskokemus. *Story Cafén* osallistujat ovat olleet osin satunnaisia ohikulkijoita, osin kutsun saanutta taideyleisöä. Tämä on tehnyt teoksen tekemisen mielenkiintoiseksi itselleni, sillä en ole koskaan voinut

223 Toimintatutkija Arja Kuula kirjoittaa samankaltaisista tapauksista ruotiessaan tutkimusteettisiä kysymyksiä. Kuula 2006, 76; 134–141.

224 Kamera vaikuttaa tilanteisiin. Ks. Trinh 1991, 58. Samankaltainen ilmiö on tullut esiin feministisessä tutkimuksessa käytetyissä syvähaastattelututkimuksissa, sillä haastattelutavat ovat usein kertonut enemmän tietoa, kun nauhuri on laitettu kiinni. *Story Café* -teoksen aineistonkeruun, eli tarinoiden nauhoittamisen, voi rinnastaa esimerkiksi yllä mainittuun syvähaastattelun menetelmään, vaikka en kerääkään tietoa vaan tarinoita. *Story Café* ei myöskään ole haastateltavan koti, kuten feministisille syvähaastatteluille ideaalitalanteessa oli toivottu. Ks. syvähaastatteluista aineistonkeruumenetelmänä Oinas 2004, 209; 225.

225 Butler käsittelee erityisesti sukupuolen performatiivisuutta. Kaikki esitys ei Butlerin performatiivisuuden määritelmässä suinkaan tietoista itsensä tuottamista, vaan myös tiedostamatonta olemassaolevien sukupuolittuneiden eleiden ja tekojen toistamista. Ks. esim. Butler 1993, 234.

tietää, minkälaisia ihmisiä tulen kahvilassani kohtaamaan tai millaisilla tarinoilla vierailijat osallistuvat. Etenkin ensimmäisillä kerroilla epäilin, ettei kukaan tule tai ainakaan halua osallistua teokseen.²²⁶

Story Cafén kahvilaan osallistuneiden kertomusten todenperäisyydellä ei mielestäni ole merkitystä. Teokseen osallistuneen kertojan esiintyminen videolle ja tallennettu tarina muodostavat katsojalle kuvan kertojasta.²²⁷ Osallistavien teosten kohdalla osallistujien motiiveja voi pohtia; onko osallistujilla omat agendansa, asiat, joita he ajavat? Yrittävätkö he esimerkiksi parantaa jonkin ryhmän oikeuksia? Motiivit rinnastuvat esimerkiksi kysely- tai haastattelututkimukseen osallistuvien syihin osallistua. Lääketieteellisissä tutkimuksissa syyt osallistua voivat olla helposti ymmärrettäviä, altruistisia, sillä osallistujat haluavat esimerkiksi edistää lääketieteen kehitystä, uuden lääkeaineen kehittelyä tai muuta sellaista, josta on hyötyä monille ihmisille. Tiedon tuottaminen motivoi useanlaisiin tieteellisiin tutkimuksiin osallistuvia. Humanistisissa tieteissä syitä osallistua voi olla vaikeampi jäljittää. Motiivina saattaa olla halu auttaa tutkijaa.²²⁸ Samankaltaiset syyt voivat motivoida osallistumaan yleisöä osallistavaan taideteokseen.

Mitä osallistujat saavat osallistavista teoksista, joihin heidän toivotaan laittavan aikaansa ja luovaa energiaansa? Haluavatko he olla mukana osallistumisen ilosta? Itse vältän osallistumista, etenkin, jos teokset vaativat esiintymistä tai niissä joutuu kuvatuksi. Siinä mielessä on absurdia, että olen pitkään tehnyt teosta, johon toivon vierailijoiden osallistuvan tarinallaan. Halu tehdä itse taidetta, olla esillä ja osallistua yhteiseen työskentelyyn voi toimia ponnahduslautana osallistumiselle. Toive johonkin yhteisöön kuulumisesta

226 Erään museon kuraattori pelkäsi lehdistötiedotteen perusteella, että vierailijan on pakko osallistua tarinalla, eikä hän tämän vuoksi halunnut tulla tutustumaan näyttelyyni ollenkaan. Hän kertoi minulle asiasta myöhemmin, kun teoksessa ei enää ollut mahdollista vierailla.

227 Sukupuolen tutkija Elina Oinaan mukaan feministisen tutkimuksen haastattelututkimusten haastateltavilla on ollut omat tiedonintressinsä osallistua haastatteluun, ”nimitäin tuottaa itsestään, myös itselleen, tietty versio haastattelun aihepiiristä.” Oinas 2004, 224. Sama koskee mielestäni teoksia, jotka rakentuvat osallistujan esiintymiselle.

228 Kuula 2006, 155–160.

(edes hetkellisesti) nousee tärkeäksi motivaatioksi monilla osallistujilla.²²⁹ Sekä tekijä että osallistujat voivat hyötyä teoksen teosta.²³⁰ Pelkkä eettinen ulottuvuus ei nykypäivänä riitä tekemään osallistavasta taiteesta yleisöä kiinnostavaa.²³¹ *Story Café*seen on tullut tarinankertojia, joilla on toive ajaa omaa asiaansa julkisella foorumilla. Yksi osallistuja on halunnut parantaa kehitysvammaisten asemaa, toinen on kertonut selviytymiskertomuksen, jossa pelastajana on usko, ja kolmas on toivonut työttömille ilmaisia kohtaauspaikkoja, kuten tarinakahvilani. Osallistujien motiivit ovat tulleet ilmi joko heidän kertomuksessaan tai keskustelussa ennen tai jälkeen tarinan kertomisen. Esimerkiksi uskoon tulleen entisen rappioalkoholistin elämäntarina muodosti hänen kertomuksensa sisällön. Hän halusi kertomuksellaan toimia esimerkkinä muille syrjäytymisvaarassa oleville. Kehitysvammaisten asiaa ajanut henkilö puhui sekä kameran edessä että nauhoituksen jälkeen siitä, miten kehitysvammaisten oikeuksia ja tietoisuutta vammaisuudesta tulisi käsitellä esimerkiksi televisioissa, jotta tieto leviäisi laajalle. Hänelle oli muodostunut käsitys, että *Story Café* on esillä esimerkiksi televisiossa ja tavoittaa näin ollen laajan yleisön. Olen antanut kaikille kertojille puheenvuoron ja päättänyt vasta jälkikäteen, esitänkö heidän kertomuksensa seuraavissa kahviloissani tai päätyvätkö ne jatkokäsittelyyn dramatisointia varten.

Toisten puolesta vai toisten kanssa?

Osallistava työskentely herättää taiteilijan ja osallistujien suhteeseen liittyviä kysymyksiä. Miten työskennellä yhdessä, miten kuvata toisia, miten kertoa toisten tarinoita, etenkin jos kyseessä ovat vähemmistöihin kuuluvat henkilöt? L. Kantonen on kritisoinut taiteilijoita, jotka käyttävät alistettuja ryhmiä teoksissaan muka antaen heille

229 Ks. Bourriaud (1998) 2009, 15:17; 30–32.

230 Tästä suhteesta dokumentaarisen elokuvan tekoon ks. Aaltonen 2006, 197–198.

231 L. Kantonen 2010, 75.

äänen, vaikka todellisuudessa sulauttavat heidän äänensä omaansa. Yhteisötaiteilijat ja taideinstituutiot ovat ”osallistaneet” esimerkiksi alistettuja naisryhmiä, kuitenkin jakamatta näille ryhmille valtaansa vaan käyttämällä niitä omien pyrkimystensä kohteina. Näin pönkitetään instituutioiden olemassa olevaa asemaa ja valtaa. Myöhemmin, 2000-luvun epäonnistumisten (ja onnistumisten) myötä yhteisölliseen taiteeseen on alettu suhtautua kriittisemmin. L. Kantonen on kirjoittanut, että aiemmin saatettiin ajatella naiivisti, että sorretut ihmiset tai ihmisryhmät saavat sisältöä elämäänsä osallistamalla taiteilijoiden koordinoimiin performansseihin, kertomaan vaiettuja tarinoitaan ja luomaan tilateoksia yhdessä taiteilijoiden kanssa.²³² Myös kriitikko Craig Owens kritisoi yrityksiä puhua toisten puolesta. Juuri joutuessaan etuoikeutettujen representoimiksi, marginalisoidut ryhmät tehdään näkymättömiksi. Taiteilijat, jotka väittävät edustavansa toisia, kieltävät itse asiassa heiltä puheen, tietoisuuden ja mahdollisuuden edustaa itseään.²³³

Kiinnostava esimerkki liittyy Alfredo Jaarin teokseen *One or Two Things I Know about Them*, joka on esitetty Whitechapel Galleryssä Lontoossa vuonna 1992. Jaar loi laajan multimediainstallaation, joka käsittelee Whitechapelin alueella asuvaa bangladeshilaisyhteisöä. Teos keskittyy bangladeshilaisten työntekijöiden taloudellisiin ja kulttuurisiin olosuhteisiin. Sitä varten Jaar teetätti valokuvia nuorista, bangladeshilaistaustaisista lontolaisnaisista. Kuvien yhteydessä oli rasistisia ja seksistisiä tekstejä, jotka oli poimittu länsi-intialaisen tehtaanomistajan haastattelusta. Tekstit koskivat tehtaan naistyöntekijöitä. Osallistajat kuitenkin kielsivät kuviensa esittä-

232 L. Kantonen viittaa muun muassa Lacyn (1995) ja Deutschen (1996) teoksiin, muttei tarkenna, ketkä ajattelivat näin. Tulkitsen tämän niin, että kyseessä olivat yleisöä osallistavat taiteilijat ja teoksia rahoittavat instituutiot. Ajatus mielekkyyden tarjoamisesta voisi siinä tapauksessa toimia pyyteettömänä itseään pitävien taiteilijoiden motiivina tehdä teoksia yhdessä yleisön ja erilaisten ryhmien kanssa. Ks. L. Kantonen 2005, 42; L. Kantonen 2010, 74–75. Kiinnostava avaus liittyy kysymykseen, kuka saa edustaa ketä, löytyy Ruskeat tytöt blogin pitäjän Koko Hubaran blogiteksteistä Othe(i)ron ja Othe(i)ron II, joissa hän käsittelee kirjailija Laura Lindstedtin Finlandia-palkittua romaania *Oneironia*. Hubara 2016a; 2016b; Lindstedt 2015.

233 Owens (1992) 1994b, 261–262.

misen tekstien yhteydessä, kun näkivät ne ripustettuna galleriassa ennen näyttelyn avajaisia. Kester kirjoittaa Jaarin teoksen yhteydessä taiteilijan auktoriteetista ja valtuutuksesta puhua toisten puolesta. Valtuutus syntyy yhtäältä itse työskentelyprosessista, jossa taiteilija osin luopuu auktoriteetistaan toimiessaan yhteistyössä tietyn ryhmän kanssa. Toisaalta valtuutus muodostuu esimerkiksi taiteilijan aiemmasta kokemuksesta, jonka on moraalisesti samankaltainen kuin yhteisön kokemus. Jaarin tapauksessa hänen taustansa Chilestä lähteneenä maanpakolaisena oikeuttaisi näin ollen hänet puhumaan bangladeshilaistaustaisten naisten puolesta. Kester toteaa oman dialogisen estetiikkansa mukaisesti, että Jaarin olisi etukäteen pitänyt kuunnella nuoria naisia, joiden tilannetta hän yritti kuvata, ja oppia heiltä.²³⁴ Mielestäni osallistujien vastarinta tekijää kohtaan, joka pyrkii auktoriteettiasemansa turvin esittämään tai edustamaan heitä oman taiteensa avulla, on kiinnostavaa ja osoittaa, että tekijä ja osallistujat eivät ole alun alkaenkaan samalla viivalla. Kansainvälisesti menestyvän keski-ikäisen miestaiteilijan vuosikymmeniä aiemmin koettu maanpakolaisuus ei luontevasti tee hänestä nuorten, Lontoossa asuvien bangladeshilaistaustaisten naisten kokemusten tulkkia. Omassa työssään teos *Kieli on avain kaikkeen* on herättänyt vastaavia kysymyksiä toisten tarinoiden esittämisen yhteydessä. Pohdin, miten voin kertoa ruotsinsuomalaisista, maahanmuuttajien ja heidän lastensa kokemuksista, sillä vaikka henkilökohtainen historiani sivuaa ruotsinsuomalaisuutta, en voi samaistua ruotsinsuomalaisiin enkä väittää, että minulla olisi kokemuksellista tietoa ruotsinsuomalaisuudesta. Kokemuksia, joita haastatteluissa tuli esiin, en ollut voinut saavuttaa myöskään taustatutkimukseni perusteella. Teoksessa ratkaisin kysymyksen luomalla haastattelujen pohjalta fiktiiviset hahmot, joiden repliikit muodostivat haastattelujen summan. Teosta tehdessäni jouduin haastattelujen myötä kyseenalaistamaan

234 Kester 2004, 148–149; 151.

oman asenteeni ja korvaamaan stereotyyppiset näkemykseni ruotsinsuomalaisuudesta haastattelemieni ihmisten tarjoamilla positiivisemmilla ja toiveikkaammilla mielikuvilla. Vaikka teokseni ei ollut Kesterin dialogisen estetiikan kriteerien mukainen, pitkäkestoinen dialogi osallistujien kanssa, sain hyödyllistä tietoa teosta varten lyhyistä kohtaamisista haastateltavien kanssa.²³⁵

Kester pitää taiteilijaryhmä WochenKlausurin projekteja, joihin ryhmä valitsee yhteiskunnan heikoimpiin kuuluvia, kuten prostituoituja, turvapaikanhakijoita ja niin edelleen, esimerkkeinä onnistuneista osallistavista projekteista, vaikka ryhmä käyttää osallistujien alistettua asemaa myös oman taiteellisen uransa edistämiseen. Kesterin näkemyksen mukaan WochenKlausur tiedostaa tämänkaltaiset ongelmat, joita syntyy, kun pyrkii puhumaan heikompiensa puolesta. Hän kokee ryhmän toimintastrategian realistisena ja esittelee WochenKlausurin toimintaa taiteilijaryhmän, poliitikkojen ja yhteisöjen välillä onnistuneena dialogisena taiteena. Kester ylistää myös jo mainitun Koh'n yhteisöllisiä projekteja, sillä hänen mukaansa Koh sitoutuu dialogiin toisin kuin esimerkiksi Tiravanija. Jotta ymmärrämme Koh'n teoksia, taidekäsityksemme täytyy perustua dialogiseen estetiikkaan, eikä itseilmaisuuun, Kester korostaa.²³⁶

Yhteisöllisiä teoksia toteuttavan taiteilijan kyky olla ”yhtä yhteisön” kanssa, edes hetkellisesti, nähdään usein oikeutuksena sille, että taiteilija keskustelee yhteisön kanssa ja puhuu yhteisön puolesta yhteisön jäsenenä. Pelkästään oletus yhteisön ja taiteilijan identiteetin mutkattomasta yhteneväisyydestä aiheuttaa hankaluuksia. Termi *yhteisö* on ongelmallinen, sillä se voidaan määritellä monin eri tavoin. Esimerkiksi Kwon toteaa kritiikissään, että yhteisölliseen työskentelyyn osallistuvien ryhmien oletetaan identifioidun teokseen, koska osallistujat ovat sijoittaneet siihen omaa

235 Ks. esim. Kester 2004. Omaa teostani varten vierailin Haningessa yhteensä seitsemän kertaa vuoden 2012 aikana mutta tapasin haastateltavat ainoastaan kerran, kahta esiintyjää lukuun ottamatta, jotka osallistuvat myös käsikirjoitetun osan kuvauksiin.

236 Kester (2004) 2010, 54–59. Ks. Koh'n työskentelystä esimerkiksi Koh 2015; Kester (2004) 2010, 55–60.

työpanostaan. Kwonin mukaan yhteisöllisestä työskentelystä ajatellaan nykyään usein, että teoksen arvo ei synny fyysisestä yhteydestä paikkaan, vaan taiteilijan sosiaalisesta integraatiosta yhteisöön, jonka kanssa työskentelee.²³⁷ Bourriaud'laisen ajattelun mukaisesti voisi tällöin olla kyse hetkellisestä muodostuvasta, mikrotooppisesta yhteisöstä.²³⁸ Tämä voi kuitenkin epäonnistua dramaattisesti, kuten Jaarin yllä mainitussa teoksessa.²³⁹ Ongelmia tuottaa oletus, että taiteellinen työ on vieraantumaton, kapitalististen voimien ulkopuolella tehtävää työtä, joka voimaannuttaa [*empower*] osallistujat poliittisesti. Yhteisöllisen työskentelyn päämäärä on usein tällaisten poliittisesti voimaannutettujen subjektien tuottaminen, Kwon väittää. Ajatellaan, että koska osallistujat sijoittavat työpanoksensa teokseen, he myös kokevat teoksen omakseen tai identifioituvat siihen.²⁴⁰ Ajatus voimaannuttamisesta työpanoksen avulla on mielestäni osallistujien aliarvioimista, sillä taiteilijan intentiot eivät yleensä ole samansuuntaisia tai ainakaan täysin yhteneväisiä osallistujien tarkoituksien kanssa. Taiteellinen työ on osa kapitalistista järjestelmää, olivat kyseessä sitten taiteilijan itsensä myyntiä varten toteuttamat teokset tai instituutioiden tilaamat tai rahoittamat työt.²⁴¹ Mielestäni myös oletus taiteilijan mahdollisesta samastumisesta yhteisöön on ongelmallinen yllä mainittujen seikkojen vuoksi. Tätä ei pitkäkestoinenkaan työskentely yhteisön parissa yleensä muuta.

Arkkitehti ja teoreetikko Markus Miessen kritisoi oletusta, että ihmisillä yleensä on hyvät aikeet. Hänen kritiikkinsä kohdistuu etenkin osallistavien malleja kohtaan, oletukseen, että osallistavan

237 Kwon 2002, 83–99.

238 Bourriaud (1998) 2009, 14; 30–32.

239 Ks. Kester 2004, 148–149; 151.

240 Kwon esittää, että poliittisesti voimaannutetut subjektit tuotetaan vastakohtana perinteisen avantgarden esteettisille subjekteille [*aesthetically politicized subjects*]. Kwon 2002, 96–97.

241 Vaikka esimerkiksi riippumattomat, voittoa tavoittelemattomat kansalaisjärjestöt rahoittaisivat taiteilijoiden produktioita, nekään eivät mielestäni pysty toimimaan täysin järjestelmän ulkopuolella.

teoksen alullepanijan motiivit ovat hyvät, ja näin ollen häntä pidetään ”hyvän tekijänä” [*good-doer*]. Konventionaalisissa osallistavissa malleissa oletetaan, että kaikkien äänellä on sama painoarvo tasavertaisessa yhteiskunnassa, Miessen toteaa. Vaikeina aikoina osallistuminen on nähty pelastuksena pahasta. Miessen kritisoi sitä, että osallistumiseen usein liittyy nostalginen halu, jota hän pitää valheellisena. Esimerkkinä tästä on kansanäänestysten viimeaikainen suosio. Osallistumista voidaan näin ollen käyttää myös populistin työkaluna, Miessen kirjoittaa vuonna 2010. Hän toteaa, että kansanäänestysten suosio on noussut, koska puolueet eivät halua tehdä ikäviä päätöksiä. Parlamentaarisessa demokratiassa kutsu osallistua liittyy itse asiassa yleensä ajatukseen siitä, *miten* tulisi osallistua.²⁴² Miessen kirjoittaa hyvin provokatiivisesti ja kriittisesti osallistumisesta ja tekijyydestä. Viime aikoina kansanäänestyksiä onkin käytetty oman tai tietyn valtaapitävän ryhmän edun ajamiseen, vaikka populistit kuinka väittävät edustavansa ”kansaa”.²⁴³ Moni hyvää tarkoittava taiteilija pyrkii parantamaan sorrettujen ryhmien asemaa keinoilla, joita ei hyväksyisi esimerkiksi lähipiirinsä kuvaamiseen.²⁴⁴ Kaikkien ääni ei ole samanarvoinen, kuten Miessen toteaa. Kaikilla yhteiskunnassa ei myöskään ole samat mahdollisuudet vaikuttaa ja osallistua.²⁴⁵

242 Miessen 2010, 41–42; 45–47. Kursivointi omani.

243 Iso-Britannian pääministeri Theresa Mayn järjestämät ennenaikaiset vaalit ovat tästä hyvä esimerkki. Mayn tarkoitus oli kasvattaa valtaansa kansan suostumuksella, mutta toisin kävi. Ks. esim. Stewart 2017; Worley 2017.

244 Esimerkkejä tästä ovat mielestäni muiden muassa Meeri Koutaniemen valokuvat. Koutaniemi vastustaa näkyvästi tyttöjen sukuelimien silpomista, mutta levittää itse kuvastoa, joka mielestäni esittää silpomisen haavoittuvat uhrin heidän yksityisyyttään loukaten. Kuvista on tehty kantelu Julkisen sanan neuvostolle, mutta päätös oli vapauttava. <http://www.jsn.fi/paatokset/5402-sl-13/?year=2014>. Ks. Koutaniemen kuvista Nousiainen 2014; Dufton 2014; Koutaniemi 2016.

245 Emme voi ottaa annettuna, että kaikilla on samat mahdollisuudet osallistua. Tämä tuli esille esimerkiksi keskustelussa tarkastajan, tohtori Roger Sansi-Rocan ja opinnäytteen tekijän, Pekka Kantosen välillä hänen tohtorintutkinnon opinnäytetyönsä *Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory research* tarkastustilaisuudessa 2017. Kuvataideakatemia, 15.6.2017.

Lacy toimii työskentelyssään *välittäjänä*; hän ammentaa yhteisön jäsenten omia ajatuksia ja mahdollistaa heidän osallistumisensa sellaisten taideteosten tuotantoon, jotka hyödyttävät yhteisöä. Tällainen metodi tekee tyhjäksi taiteilijan perinteisen auktoriteetin. Lacyn työ tuo kuuluville ääniä, joita muuten ei kuultaisi.²⁴⁶ Lacy kirjoittaa taiteilijan roolista yhteisötaiteessa subjektiivisena antropologina, joka kulkee toisen alueella ja esittää havaintojaan ihmisistä ja paikoista oman itsensä kautta. Taiteilija toimii kanavana jonkin ihmisryhmän tarpeiden ilmaisulle. Lacyn mukaan tämä on perustavanlaatuisen empatian ilmaisu, jonka taiteilijat voivat tarjota, vaikka eivät pystyisikään ratkomaan sosiaalisia ongelmia.²⁴⁷ L. Kantonen huomauttaa, että taiteilija ei saa unohtaa omia taiteellisia pyrkimyksiään; hänen ei pitäisi osallistua yhteisön politiikkaan liian paljon, vaan kehittää yhteisön *taiteellisia* ulottuvuuksia.²⁴⁸ Lacy korostaakin dialogia, muutosta henkilökohtaisesta tekijyydestä kohti kollektiivista. Hän kirjoittaa myös empatiasta, itsen kurrottautumisesta toista itseä kohti. Tästä kumpuaa myös aktivismi.²⁴⁹ Tämä idealisoi mielestäni toiseutta ja erottaa itsen erilaisiksi koetuista toisista. Miessen sitä vastoin pitää pelottavana olettamusta, että mitä lähemmäs jotakuta tai jotain päästään, sitä enemmän empatiaa tätä kohtaan tunnetaan. Hänen mukaansa on päinvastoin: kun olemme pinnallisesti ja julkisesti lähellä jotakuta, välitämme yhä vähemmän.²⁵⁰ Lacyn työ vaikuttaa mielestäni toisten *kanssa* keskustelulta, ei toisten puolesta puhumiselta. Hän pyrkii järjestämään tilaa keskustelulle. Voin yhtyä hänen ajatukseensa toisen kohtaamisesta, sillä samankaltainen suhde empatiaan löytyy *Story Cafén* taustalta. Työssäni henkilökohtaisella tekijyydellä on kuitenkin merkittävä rooli. Toimin useilla

246 Ks. Garoian 1999, 27–28; 129.

247 Lacy 1995a, 174–175. Tämä rinnastuu esimerkiksi Barthesin ajatukseen šamaanin tai välittäjän [*mediator*] roolista kertojana varhaisissa yhteisöissä ennen tekijän [*auteur*] nousua keskiajalla. Barthes (1968) 1993, III.

248 Kantonen 2005, 78. Kursivointi omani.

249 Lacy kirjoittaa taiteilijoiden kaipuusta toista kohti, joka ilmenee heidän työskentelyssään. [“A longing for the Other runs as a deep stream through most of these artists’ works, a desire for connection that is part of the creative endeavor in all its forms.”] Lacy 1995b, 36.

250 Miessen 2010, 45.

eri alueilla osallistavan taiteen ideoinnista ja toteutuksesta liikkuvan kuvan teosten tuotantoon. Miessenin näkemys sitä vastoin kuulos-
taa hyvin raadolliselta. Tulkitsen hänen ihmiskuvansa niin, että hän
ei tunnusta pyyteetöntä tapaa toimia, vaan kyseessä on aina mani-
pulointi, ja sen taustalla oman edun tavoittelu.

Trinh kirjoittaa voimaannuttamisesta ja äänen antamisesta elo-
kuvanteossa. Hän kritisoi erityisesti dokumentaaristen elokuvante-
kijöiden holhoavaa tapaa ”antaa ’toisten’ puhua omasta puolestaan”,
koska usein elokuvantekijät lisäävät teoksiinsa tieteelliseltä kals-
kahtavan kommentaarin, joka tulkitsee ”toisten” puhetta ja objek-
tifikoi heidät. Äänen antaminen on ongelmallista, koska se pohjau-
tuu oletukseen, että kyseisillä ihmisillä tai ryhmillä ei aiemmin ole
ollut ääntä ja niinpä heille elokuvaan osallistumisen myötä suodaan
ääni, mahdollisuus puhua puolestaan. Hyväntekijä-elokuvantekijä
mahdollistaa tämän.²⁵¹ Ajatus hyväntekijä-elokuvantekijästä vertau-
tuu Miessenin osallistavaan työskentelyyn kohdistamaan kritiik-
kiin.²⁵² Trinh käsittelee myös omia teoksiaan, joissa hän hyödyntää
sekä dokumentaariseksi että fiktiivisiksi miellettyjä keinoja. Hänen
mukaansa elokuvassa on kyse elokuvantekijän äänestä, ei äänen
antamista toisille. Tekijä valitsee, miten ääni rakentuu teoksessa.
Vaikka se muodostuisi monista äänistä, se on silti elokuvantekijän
konstruoima rakennelma. Tämän vuoksi ajatus äänen antamisesta
toisille on erittäin holhoava.²⁵³ Samaa olen pohtinut suhteessa sekä
Story Cafén kahvilaosaan että dramatisointeihin. Kuten yllä totesin,
kaikki halukkaat ovat saaneet osallistua tarinankerrontaan kahvi-
loissani mutta valitsen, minkälaisia tarinoita näytän seuraaville
yleisöille, miten ne leikkaan ja teenkö niistä dramatisointeja vai en.
Valintoihini vaikuttavat sekä esteettiset kriteerit, kuten se, miten
kiinnostavasti tarina on kerrottu, ja miten se mielestäni voisi toimia

251 Ilmiö koskee Trinhin mukaan erityisesti etnografista elokuvaa, mutta mielestäni myös osallistavaa ja yhteisöllistä taiteellista työskentelyä. Trinh 1991, 59–60.

252 Miessen 2010, 41–42; 45–47.

253 Trinh mainitsee etenkin voimaannuttamisen ja äänen antamisen naisille, jonka hän kokee ongelmalliseksi, koska ”naisten suhde kieleen ja puheeseen on aina ollut hankala [uncomfortable]”. Trinh (1990) 1992b, 169.

dramatisoidussa muodossa, että eettiset kriteerit, eli onko tarinan uudelleenesittäminen tai dramatisointi mielestäni eettisesti kestävää. Näin ollen kyse on tekijän äänestä, jonka kautta osallistujien tarinat voivat siivilöityä.

Yhteistyössä vai palkattuna – Sierran nöyryytettävät työläiset

Koska osallistavissa teoksissani pohdin tekijän valtaa ja vastuuta suhteessa osallistujiin, käsittelen valtasuhteisiin liittyviä kysymyksiä tunnettujen teosesimerkkien, kuten Santiago Sierran teosten avulla.²⁵⁴ Kiinnostuin Sierran teoksista, koska koin, että hänen työskentelynsä rakentuu eettisen provokaation varaan. Hänen työstään on kirjoitettu runsaasti sekä ylistäen että kriittisesti. Moni teoreetikko käyttää Sierran toimintatapoja esimerkkinä vahvistaakseen omia näkökantojaan. Oman kiinnostukseni taustalta löytyy omaan yleisöä osallistavaan työskentelyyni liittyvää eettistä pohdintaa. Mikä on taiteilijan vastuu? Mitä voi odottaa osallistujilta? Miten taiteilija saa hyödyntää osallistujien suoritusta tai kuvaa? Sierran teokset provosoivat minua, sillä hänellä on selvästi erilainen suhde etiikkaan kuin itselläni. Omassa *Story Caféssani* on aiheutunut tilanteita, joissa olen pohtinut esimerkiksi, ymmärtääkö osallistuja, mihin hän suostuu. Olen jättänyt nauhoitukset vaille jatkokäsittelyä, jos tämänkaltaisen ongelma on tullut esiin. Taiteellisen työskentelyni läpäisee pyrkimys toisen eettiseen kohtaamiseen. Kaikki tapaukset eivät kuitenkaan ole olleet yksiselitteisiä.

Sierraa on kritisoitu esimerkiksi siitä, että hän käyttää teoksissaan vähäosaisia ja hyötyy heidän työpanoksestaan, kun myy heidän työnsä tuloksen taiteena. Tästä johtuen hänen työnsä on tulkittu olemassa olevien valtasuhteiden kritiikittömäksi toistamiseksi.²⁵⁵

254 Esim. Beech tekee eron osallistujien ja yhteistyökumppanien välille. Beech 2010, 26; 28.

255 Ks. yhteenveto Sierran kritikoista esim. Montenegro 2013, 100.

Osallistujille maksetaan usein minimipalkkaa.²⁵⁶ Jackson kirjoittaa Sierran teoksista suhteessa minimalismiin sekä hänen tavastaan palkata anonyymejä osallistujia teoksiinsa: Sierra muuttaa yhteistyön vuokratyösuhteeksi. Jackson huomauttaa, että Sierran sosiaalisesti sitoutuneet teokset ovat jollain tapaa epäsosiaalisia: ne paljastavat sosiaalista epätasa-arvoa jäljittelemällä sen muotoja. Sierra hyödyntää teoksissaan minimalismin muotokieltä, vaikka materiaalina toimivat elävät ihmiset ja geometriset objektit.²⁵⁷ Kesterin mukaan Sierran, ja useiden muiden biennaaleissa ja vastaavissa tapahtumissa teoksiaan esittävien taiteilijoiden, teokset voivat itse asiassa olla omiaan vahvistamaan tietynlaista identiteettiä katsojissa. Ne voivat näin ollen tuottaa myös nautintoa. Katsojat saattavat nimittäin tuntea itsensä suvaitsevaisiksi ja valistuneiksi kohdatessaan Sierran provokatiivisia teoksia.²⁵⁸ Haapala on jo aiemmin esittänyt, että pahinta kritiikkiä esimerkiksi 1980-luvun amerikkalaisille aktivistitaiteilijoille oli, jos heille huomautettiin, että he ”saarnaavat jo käännytetyille”.²⁵⁹ Näin ajateltuna Sierran ele on tyhjä: katsojat, joille teokset suunnataan, tiedostavat Sierran osoittamat ongelmat, osallistujat sitä vastoin eivät hyödy osallistumisestaan kuin surkean korvauksen verran. Taidehistorian tutkija Andrés Montenegro väittää kuitenkin, että Sierran teokset ovat kriittisiä, eivätkä ainoastaan suhteessa taidemaailmaan vaan myös laajemmin suhteessa pääoman kiertoon ja sääntelyyn. Sierra ei ainoastaan toista hyväksikäytön metodologiaa, vaan valottaa teoksillaan nykytilannetta juuri hyväksikäytön menetelmien, sekä poliittisten, sosiaalisten että taloudellisten, kriittisellä soveltamisella.²⁶⁰

256 Hoban 2008.

257 Jackson 2011, 59–66; 68.

258 Kester 2011, 63.

259 Haapala 1999, 83.

260 Montenegro 2013, 100; 102.

Sierra saattaa käyttää teoksissaan esimerkiksi paperittomia siirtolaisia, jotka joutuvat tekemään jotain fyysisesti raskasta, yksitoikkoista tai nöyryyttävää.²⁶¹ Bishop kirjoittaa, että niissä osallistujat ovat materiaalia, joiden avulla Sierra osoittaa marginalisoitujen ryhmien paikan globaalissa markkinataloudessa. Taloudellinen konteksti muodostuu osaksi teosten sisältöä, kun Sierra usein kertoo, paljonko työvoimalle kussakin teoksessa on maksettu.²⁶² Hän kohotelee osallistujia objekteina, joita hän voi pienen maksun varjolla käyttää omien tarkoituksperiensä mukaisesti. On mielestäni kyseenalaista, onnistuuko hän toimintavaoillaan kritisoidaan nykyjärjestelmää. Päinvastoin, hän toisintaa kolonialistisia menetelmiä hyödyntäessään hädänalaisia tai marginaalissa eläviä ihmisiä halpa työvoimana. Esimerkiksi Sierran Kuubassa toteutetussa teoksessa *250 cm Line Tattooed On 6 Paid People* (1999) kuusi nuorta miestä on palkattu pienellä summalla rahaa osallistumaan teokseen. He seisovat kasvot seinää vasten, kun tatuoiija tatuoii heidän selkiinsä viivan.²⁶³ Liitän Sierran tatuointiteoksen historiasta tuttuihin käytäntöihin. Esimerkiksi orjien ihoon poltettiin omistajan merkki ja karanneet orjat polttomerkittiin tietyin polttomerkein muun muassa Iso-Britannian amerikkalaisissa siirtokunnissa 1700-luvulla. Valta merkittiin näin alemmassa asemassa olevien ihoon.²⁶⁴

Bishop väittää, että Sierran teokset toimivat Bourriaud'n relationaalista estetiikkaa vastaan, toisin kuin esimerkiksi Tiravanijan niin kutsutut mikrotooppiset yhteisöt. Hän kritisoi Tiravanijan tapaisia kansainvälisen taidemaailman kaikkialla läsnäolevia kiertäviä

261 Esimerkiksi teoksessa *Laborers who cannot be payed, remunerated to remain in the interior of cardboard boxes*, 2000. Kuusi tšetšeniaista pakolaista vietti kuusi tuntia päivässä kuuden viikon ajan pahlilaatikoissa. He noutivat palkkansa salassa, sillä Saksassa pakolaisille annettiin tietty summa rahaa eivätkä he saaneet tienata enempää menettämättä tukiaan. Teos on aiemmin toteutettu sekä New Yorkissa että Guatemalassa. http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php; <http://www.medienkunstnetz.de/works/laborers/>; Montenegro 2013, 103–106.

262 Bishop 2004, 70–74; Bishop 2012, 222–223. Sierran uudemmassa tuotannossa palkkujen työntekijöiden korvaus ei ole enää valokeilassa. Bishop 2012, 249v6.

263 http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php. Osallistujat olivat seksityöläisiä. Ks. Hoban 2008.

264 Ks. <http://www.britannica.com/topic/branding-identification>.

tähtiä, joiden teoksia osa kuraattoreista suosii. Hän toteaa heidän positionsa hyvää oloa tuottaviksi. Sierran teokset sitä vastoin aiheuttavat epämukavuutta, ylläpitävät jännitettä katsojien, osallistujien ja kontekstin välillä, eivätkä sosiaaliset suhteet muodostu teosten sisällöksi. Bishop kirjoittaa, että Sierran työt ovat parempaa taidetta, sillä ne edustavat ”parempaa demokratiaa” verrattuna esimerkiksi Tiravanijan teoksiin. Sierran teokset nojaavat jakautuneeseen subjektiviteettiin, joka on avoinna jatkuvalle muutokselle, eivätkä fiktiiviseen eheään subjektiin. Mikäli relationaalinen estetiikka vaatii ehjän subjektin, Sierran tarjoama vaihtoehto vastaa Bishopin mukaan paremmin nykypäivän epätäydellistä ja jakautunutta subjektia. Se huomioi taiteen mahdollisuuksien rajat. Tämänkaltaisen relationaalinen antagonismi tarjoaa perustan ajatella uudelleen suhteemme maailmaan ja toisiimme, Bishop toteaa.²⁶⁵ Mielestäni tämä on outo johtopäätös. Katsojien ja osallistujien epämukavuus tai järkyttäminen ei takaa parempaa taidetta eikä demokratiaakaan. Sierra kuuluu sitä paitsi yhtä lailla kansainvälisen taidemaailman tähtiin kuin Tiravanijakin. Hänen teoksensa kiertävät kansainvälisillä bienaaleilla, niitä on esillä merkittävissä museoissa ja arvostetuissa gallerioissa ympäri maailman.²⁶⁶

Sitä vastoin pidän kiinnostavana *osallistujien* vastarintaa Sierran näyttelyssä Jeffrey Deitchin galleriassa New Yorkissa, josta osallistujat päättivät lähteä kävelemään kesken näyttelyn avajaisten, koska pitivät työtä nöyryyttävänä.²⁶⁷ Deitch kertoo Sierran tottuneen sii-

265 Tämä koskee myös Thomas Hirschhornia. ”I am not an animator, teacher or social-worker,” Bishop siteeraa Hirschhornia. Ks. Bishop 2004, 70–74; 77–79. Jakautuneesta subjektiviteetista ja antagonismista ks. Bishop 2004, 66–67; Laclau 1996, 55; Mouffe 1996, 11. Dave Beech huomauttaa, että Bishop peräännkuuluttaa antagonismia *teoksissa itsessään*, eli että kohtaaminen teosten kanssa ratkaistaisiin muodollisesti niissä itsessään [*that the politics of the encounter has to be resolved formally in the work*]. Kursivointi Beechin. Beech 2010, 23.

266 Ks. esim. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852>; <https://www.magasin3.com/utstallning/santiago-sierra/>; <http://www.lissongallery.com/artists/santiago-sierra/> ja Sierran kotisivut <http://www.santiago-sierra.com/>. Jacksonin esittämää kritiikkiä aiheesta ks. Jackson 2011, 54–55.

267 Ks. Hoban 2008.

hen, että epätoivoiset paperittomat siirtolaiset olivat yleensä valmiita tekemään millaisia töitä tahansa esimerkiksi Los Angelesissa ja muissa paikoissa, joissa Sierra oli toteuttanut teoksiaan. New Yorkissa tällaista työvoimaa ei ollut saatavilla ja galleria joutui turvautumaan työnvälitystoimistoihin ja maksamaan suurempia palkkoja kuin alun perin oli tarkoitus, jotta tarpeeksi monta henkilöä saatiin osallistumaan. Osallistujat olivat tavallisia työnhakijoita, jotka etsivät väliaikaisia töitä, eivätkä lopulta suostuneet nöyryyttävään työhön. Galleristi kirjoittaa, että Sierra oli hyvin närkästynyt tilanteen kehityksestä sen eri vaiheissa. Hänen mielestään galleria ei hoitanut työtään kunnolla, kun työntekijöitä oli vaikea löytää ja he aiheuttivat hankaluuksia.²⁶⁸

Taiteilijan työn ja palkattujen työntekijöiden työn arvo (ja heidän asemansa) eroaa Sierran teoksissa merkittävästi.²⁶⁹ Suomessa Ars OI -näyttelyssä toteutettu Sierran teos *Person in a Hole* on hyvä esimerkki. Sierra vaati oikeuksia saada käyttää Kiasman valokuvaa- ja ottamia dokumentaatiovalokuvia ja -videoita teoksina, joita hän saattoi myydä. Osallistujat, helsinkiläiset asunnottomat, saivat osallistumisesta 50 markkaa tunnissa. Museo osti Sierran valitsemasta videoruudusta tehdyn valokuvan, joka myytiin nimellä *Person in a ditch measuring 300 x 500 x 300 cm. Space between Kiasma Museum and parliament building, Helsinki, Finland. September 2001*. Videoruudun Sierra oli valinnut museon tekemästä videotaltioinnista mutta kuvaajaa tai kuvan alkuperää ei mainittu.²⁷⁰ Sierra vastaa *The Guardianin* haastattelussa kysymykseen, miksi hän kohtelee osallistujiaan kuin objekteja, että hän ottaa mallia todellisuudesta. Osallistujat ovat halukkaita uhreja, koska haluavat rikastua. Sierra toteaa,

268 Kyseinen teos oli Sierran *Nine Forms of 100 x 100 x 600 cm Each, Constructed to be Supported Perpendicular to a Wall* (2002). Ks. <http://www.vnomera.com.deitch.com/deitch-projects/nine-forms-of-100-x-100-x-600-cm-each-constructed-to-be-supported-perpendicular-to-a-wall>.

269 Osallistujien työstä tulee kauppatavaraa, kun sen dokumentaatiosta valmistetaan muun muassa valokuvia ja videoita. Montenegro 2013, 106–107; 108; 110.

270 Haapala 2008, 108–119. Myös Kaitavuori tarkastelee Kiasman osallistumista kyseiseen Sierran teoksen tuotantoon. Kaitavuori 2014, 115.



Santiago Sierra: 250 CM LINE TATTOOED ON THE BACKS OF 6 PAID PEOPLE,
Espacio Aglutinador. Havana, December 1999, 1999.

että tämä on absurdia.²⁷¹ Monien tosi-tv-ohjelmien konsepti tulee mieleeni tästä ajattelumallista. Kuitenkaan kukaan ei rikastu Sierran tarjoamilla korvauksilla, ja tosi-tv-ohjelmiin osallistujat näkevät ohjelmat mahdollisena ponnahduslautana kuuluisuuteen.²⁷² Sellaista mahdollisuutta eivät Sierran teokset osallistujille tarjoa. Sierran rooli on koordinaattorin tai ohjaajan, joka vastaa projektin toteutuksesta.²⁷³ Hän määrittää teosten ehdot omien toiveidensa mukaisesti. Palkatut esiintyjät toteuttavat teoksen ja tekijä pysyttelee kriittisen etäisyyden päässä.²⁷⁴ Tämänkaltaisen tekijyyden voi rinnastaa esimerkiksi teatteriesityksen tai elokuvan ohjaamiseen, jossa tekijä ei myöskään itse useimmiten ole esillä eikä suorita kaikkia tehtäviä itse vaan on palkannut työvoimaa toteuttamaan työn. Samoin esimerkiksi Michael Elmgreenin ja Ingar Dragsetin kaltaisilla taiteilijoilla on omat palkatut työryhmänsä.²⁷⁵ Sierran anonyymit työntekijät saavat kuitenkin melko mitätöntä palkkaa, kun elokuva- ja teatterityöläiset sitä vastoin saavat nimensä esille ja heille maksetaan useimmiten kohtuullista²⁷⁶ palkkaa työstään.

Mielestäni eettisiä ongelmia aiheuttaa Sierran tavasta käyttää osallistujia, jotka edustavat yleensä paperittomia, syrjittyjä vähemmistöjä ja muita vähempiosaisia, materiaalinaan. Osallistujilla ei

271 "This is basically something I'm taking from reality. People are used to achieve certain ends. They're willing victims employed apparently in order to get rich. That's absurd." Jeffries 2002.

272 Ks. tosi-tv-formaatteihin osallistumisesta etenkin yleisöjen näkökulmasta Hautakangas 2011, 131–164.

273 Tämä rinnastuu esimerkiksi Bourriaud'n ajatukseen taiteilijasta dj:nä tai ohjelmiojana. Bourriaud (2002) 2010, 13; 35; 39.

274 Montenegro 2013, 109–110.

275 Michael Elmgreen ja Ingar Dragset olivat Saastamoisen säätien kutsumina Kuvataideakatemian Exhibition Laboratoryssä kertomassa työskentelystään 11.1.2017. He kertoivat tuotantoprosesseista ja laajasta työryhmästään vasta, kun yleisöstä esitettiin kysymys heidän teostensa toteutuksesta. Mielestäni suurten tuotantojen toteuttaminen on erittäin kiinnostava ja tuotantoryhmien kanssa työskentelevien taiteilijoiden pitäisi avoimesti kertoa työskentelytavoistaan. Elmgreen & Dragset 11.1.2017. Ks. Elmgreenin ja Dragsetin teoksista esim. Bier 2015.

276 Suomessa elokuvatyöläiset saavat usein työehtosopimuksen mukaista palkkaa. Ks. <https://www.tem.fi/fi/tyoelama-ja-toimeentulo/palkat/elokuvapalkat/>.

ole mahdollisuutta saada kunnon korvausta työstään ja heitä kohdellaan kasvottomana massana. Osalle aiheutuu osallistumisesta pysyvä jälki, esimerkiksi tatuoidun viivan tapauksessa aivan kirjaimellisesti. Tässä mielessä Sierran (ja muiden taiteilijoiden, jotka vastaavalla tavalla hyödyntävät osallistujia) teokset eroavat fiktiivisiä keinoja käyttävien taiteilijoiden teoksista, sillä osallistujat ovat ahdingossa olevia ihmisiä, eivät käsikirjoitettuja hahmoja. Siksi minun on hyvin vaikea katsoa tämänkaltaisia teoksia, vaikka ne kuinka pyrkisivät tuomaan esiin globaalin talouden epäkohtia. Sierra ei kuitenkaan yritäkään esiintyä hyväntekijänä. Osallistujien fyysinen mutta usein myös psyykinen sietokyky on useissa teoksissa koetuksella.²⁷⁷ Osallistujien ruumiit ovat hänen teoksissaan taiteilijan materiaalia.²⁷⁸ Myös Elmgreen ja Dragset käyttävät palkattuja osallistujia teosmateriaalinaan. Esimerkiksi teoksessa *Reg(u)arding the Guards* ympyrän muodossa istuvat huonevartijoiksi palkatut mieshenkilöt tuijottavat yleisöä. Osa katsojista koki teoksen todella häiritseväksi. Teos esitettiin esimerkiksi vuonna 2005 *The Welfare Show*ssa Bergenin taidehallissa ja vuonna 2006 *Serpentine Gallery*ssä Lontoossa, *The Power Plant*issa Torontossa sekä ”*Surprise, Surprise*” -näyttelyssä ICA:ssa Lontoossa.²⁷⁹

Taiteen tehtäviin kuuluu myös provosointi, valtaapitävien kritisointi, yleisön herättely, vaikeiden aiheiden esiin tuominen ja niin edelleen, mutta pyhittääkö päämäärä tässä tapauksessa keinot, sorretun vähemmistön riiston tai (fyysisenkin) loukkaamisen? Tämä on monimutkainen kysymys, johon ei ehkä löydy suoraa vastausta, mutta ainakin taiteilijan tietoisuus ja vastuu aiheestaan ja siihen liittyvistä näkökulmista ovat mielestäni tärkeitä. Taiteilija ei voi puolustautua sanomalla, että hän ei tarkoittanut tuota, että hänen teoksiaan on tulkittu väärin, jos toimii esimerkiksi tahattomasti,

277 Esimerkiksi kriitikko ja filosofi Arthur C. Danto toteaa, että se, että jokin on taideteos, ei vapauta tekijää moraalista seuraamuksista. ”Voit murhata jonkun ja kutsua sitä taideteokseksi, mutta olet silti murhaaja.” Hoban 2008. Suomennos omani.

278 Vertaa tätä Tiravanijan ajatukseen ihmisistä teosmateriaalina. Bishop 2004, 56–57; Bourriaud (2002) 2010, 47.

279 Ks. Jackson 2011, 201–204.



Michael Elmgreen & Ingar Dragset: *Re-g(u)arding the guards* -live-installatio, 2005.

tietämättömyyttään tai ajattelemattomuuttaan.²⁸⁰ Tästä tulee mieleeni, alkavatko taiteilijat sensuroida itseään, kun pelkäävät jonkun loukkaantuvan heidän teoksistaan? Missä menee appropriaaation, hyväksikäytön ja kriittisen keskustelun tai lajien sekoittamisen raja? Mielestäni ratkaisut ovat tapauskohtaisia.

Teen eron esimerkiksi sanataiteen ja dokumentaarisen elokuvan tai osallistavan teoksen välille. Kirjallisuudessa tai fiktiivisessä elokuvassa saatetaan käyttää todellisten ihmisten kokemuksia tai hahmoa fiktion muodossa mutta dokumentaarisessa elokuvassa tai osallistavassa teoksessa näytetään/käytetään useimmiten todellista, historiallisia henkilöitä.²⁸¹ Fiktiossa henkilö tai tarina suodattuu tekijän, kuten kirjailijan tai elokuvantekijän, läpi eikä kuvailevinkaan teksti vastaa kuvaamaansa henkilöä ja hänen elämäänsä. Tämä liittyy tutkimukseni keskeiseen kysymykseen halkeamasta, fiktion ja dokumentaarisuuden suhteesta, jota käsittelen etenkin teokseni *Story Cafén* eri vaiheissa. Fiktiivisyyden määrä vaihtelee teoksen eri osissa, ja näin ollen vaativat myös eettiset kysymykset erilaista käsittelyä.

Mielestäni heikommassa asemassa olevien (fyysinen tai psyykinen) hyväksikäyttö ei ole perusteltava menetelmä taiteessa, vaikka taiteilijan tarkoitus olisi osoittaa tai paljastaa jokin asiantila. Sierran

280 Tästä hyvänä esimerkkinä käy Suomessa vastikään käyty keskustelu ja saamelaisaustaisten taiteilijoiden Marja Helanderin ja Outi Pieskin kritiikki Nykyaiteen museo Kiasmaa kohtaan, kun museo oli hankkinut kokoelmiinsa Jenni Hiltusen videoteoksen *Grind* (2011), jossa tanssitaan Jamaican Dance Hallia muun muassa saamenpuvun jäljitelmä päällä. Saamelaisitaiteilijat ovat kokeneet, että teoksen esittäminen uusintaa ja vahvistaa sortavia käytäntöjä, joita saamelaisvähemmistöön on suomalaisten taholta kohdistettu. Teos on ollut esillä jo kaksi kertaa museon kokoelmanäyttelyissä hankinnan jälkeen. Sekä Hiltunen että Kiasman edustajat puolustavat tekoa sillä, että saamelaisitaiteilijat ovat ymmärtäneet sen väärin ja loukkaantuneet turhaan, sillä eihän teos käsittele saamelaisuutta, he toteavat. Ks. esim. <http://yle.fi/uutiset/3-8871486>; Kantokorpi 2016; Korteniemi 2016; Unni 2016; Frilander 2016; Haapala & Miller 2016. Trinh kysyy, kuka saa representoida ketä; miksi aasialaisen oletetaan esittävän ainoastaan Aasiaa käsitteleviä teoksia ja afrikkalaisen edustavan ainoastaan omaa kulttuuriaan, mutta länsimaalaisen saisi tehdä koko maailmaa koskevia teoksia? Trinh 1991, 69; 73.

281 Esimerkiksi näytellyissä dokumentaarisissa elokuvissa ja dramatisoinneissa käytetään esiintyjä. Toisinaan he esittävät itseään tai itsensä kaltaista henkilöä. Ks. Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011, 115–130.

tapauksessa taideyleisö on tietoista kapitalismin ylläpitämästä riistosta, eikä sitä mielestäni ole tarpeellista toisintaa teoksissa. Ehkä Sierran pyrkimys on avantgarden perinteeseen liittyvän šokin aikaansaaminen yleisössään.

Isku vatsaan -menetelmä: Renzo Martens ja *toisen* esittäminen

Tarkastelen vielä Renzo Martensin elokuva *Episode III: Enjoy poverty* (2008), koska se valottaa teosteni tutkimuksellisessa kontekstissa samankaltaisia esittämiseen liittyviä kysymyksiä kuin pohdin Sierran työskentelyssä. Siinä tulee mielestäni myös kiinnostavalla tavalla esiin halkeama käsikirjoitetun, esitetyn ja annetun todellisuuden välillä. Ensi katsomisella tulkitsin Martensin teoksen dokumentaariseksi elokuvaksi ja järkytyin. Useamman katsomiskerran jälkeen aloin pohtia dokumentaarisen ja näytellyn suhdetta elokuvassa. Elokuva on kiertänyt useilla festivaaleilla ja ollut esillä muun muassa Berlin Biennalissa kesällä 2010, jolloin näin sen ensi kerran.²⁸² Kiinnostuin siitä, sillä sitä oli erittäin vaikea katsoa. En kuitenkaan pystynyt lähtemään tukahduttavan kuumasta ja ahtaasta näyttelysalista KW Institute for Contemporary Artissa, sillä elokuva sekä ahdisti että hämmensi minua samanaikaisesti. Elokuvassa Renzo Martens -niminen hahmo kulkee Kongossa mukanaan neonkyltti, jossa lukee ”Enjoy (please) poverty”. Kyltti on pakattu suureen matka-arkkuun ja sitä kantavat paikalliset kantajat. Martensin rooli elokuvassa on kuin kolonialistisen isännän, joka saapastelee heidän perässään. Hän kulkee viljelyksillä, kylissä ja sairaaloissa tapaa massa ihmisiä ja antaa paikallisille neuvoja, miten selviytyä köyhyydestä: nauttimalla siitä! Yksi neuvo paikallisille kuvaajille on toisten hädän kuvaaminen – miksi ottaa hää- ja ristiäiskuvia, kun katastrofi-

²⁸² Berlin Biennale 2010. Se esitettiin myös DocPoint -elokuvafestivaaleilla Helsingissä tammikuussa 2010 sekä Kiasmassa Ars 2011 -näyttelyn yhteydessä ja vuonna 2009 Festival Belluard Bollwerk Internationalissa, jossa itse pidin *Story Café*tani. En kuitenkaan nähnyt paljon muuta ohjelmaa, enkä onnistunut näkemään elokuvaa vielä silloin. <http://yle.fi/vintti/yle.fi/teema/ohjelmat/juttuarkisto/161-teema-goes-docpoin.html>; http://www.kiasma.fi/arkisto/?cat=8&tdo_tag=teatteri&lang=en; <http://archives.belluard.ch/en/programme-2010/renzo-martens/episode-iii-enjoy-po>.

kuvista maksetaan moninkertaisesti. Martens kuvaa myös avustustyöntekijöitä, plantaasin omistajaa ja hyväosaisia, jotka ostavat paikallisia työläisiä esittäviä valokuvia taidenäyttelystä. Terävin piikki on suunnattu etenkin kansainvälistä mediaa ja avustusjärjestöjä vastaan, jotka elokuvan mukaan hyötyvät kurjuudesta ja haluavat ylläpitää sitä. Pohdin silti, voivatko paikalliset kokea Martensin neuvot ja hänen toimensa muuta kuin loukkaavina?

Teosta on ylistetty sen kriittisyydestä ja itseironiasta, tavasta, jolla Martens esittää uskottavasti siirtomaaherraa ja tarttuu esimerkiksi eurooppalaisten valokuvaajien tapaan kuvata kurjuutta ja köyhyyttä ja hyötyä kuvista taloudellisesti.²⁸³ Filosofi Mats Rosengren kirjoittaa, että kyyninen valkoisen miehen rooli on vain pintaa. Martens kritisoi elokuvassa YK:n ja Lääkärit ilman rajoja -järjestön toimintaa esittämällä näennäisen viattomia kysymyksiä: – Miksi vilteissä ja avustusteltoissa on logot – järjestöt tarvitsevat näkyvyytensä. – Mil-laisista kuvista länsimainen media maksaa – kuolleiden, nälkäänäkevien lasten, raiskattujen naisten kuvista. – Kenellä on oikeus kuviin – paikallisilla, jotka esiintyvät kuvissa, vai kuvaajalla, joka vain tallentaa paikallisten järjestämiä tilanteita, kuten Martens asian ilmaisee. Italialainen kuvaaja ei ymmärrä kysymystä; miten kuvissa esiintyvillä ihmisillä voisi olla niihin oikeus? Elokuvassa Martens on pukeutunut valkeaan pellavapaitaan ja olkihattuun, ja hän lauskelee Neil Youngin *A Man Needs A Maid* -kappaletta. Ottaako Martensin roolihahmo harteilleen länsimaisessa mediassa esitetyt ideat Afrikasta ja esittää henkilöä, jossa nämä ajatukset ruumiillistuvat? Rosengren rinnastaa Martensin Marlow'hun, joka matkaa pimeyden sydämeen Joseph Conradin romaanissa. Loppujen lopuksi Martens kirjoittaa itsensä koloniaaliseen perinteeseen, jonka hän pyrkii elokuvassaan paljastamaan.²⁸⁴ Edellä mainitut seikat yhdistävät mielestäni Martensin elokuvan Sierran työskentelyyn.

283 Ks. teoksen vastaanotosta esim. Sinnige 2017. Sinnige huomauttaa, että moni kriitikko on löytänyt teoksesta kritiikkiä konventionaalisten dokumentaaristen elokuvien ”totuutta” tai objektiivisuutta kohtaan. Hän toteaa, että Martens ennemmin ottaa kantaa siihen, että kyseiset elokuvat naamiioivat totuusväitteensä tuotantokäytäntöihinsä. Sinnige 2017, 86.

284 Rosengren 2010, 65; *Enjoying poverty?* 2010, 67. Ks. Conrad (1902) 1990.



Vaikka Martensin esitys olisikin taitavaa ja kriittistä performansia, johon paikalliset kyläläiset ja plantaasityöntekijät osallistuvat, aliravitsemukseen kuolleen lapsen ja häntä surevien naisten tai nälkää näkevien lasten kuvaaminen Martensin edustamalla tavalla on mielestäni epäeettistä. Hän ei toimisi samoin köyhien länsimaisten lasten suhteen. Mieleeni tulee Sierran metodi, vaikka Martens sekoittaa-kin fiktiivisen roolinsa ja paikallisten arkielämän. Taiteilija ja tutkija Elin Wickström suhtautuu kriittisesti Martensin metodiin, ”ajatukseen tehdä elokuva länsimaiden häikäilemättömästä Kongon resursien ja asukkaiden hyväksikäytöstä ottamalla mallia ja matkimalla hallitusten, kauppayhtiöiden, mediayritysten ja avustusjärjestöjen ajatus- ja toimintatavoista, joita hän haluaa paljastaa ja kritisoida [...]” Wikström toteaa, että ”den enes död den andres bröd”, eli toinen tietää toisen kurjuudella, myös Martensin itsensä tapauksessa.²⁸⁵

Martens itse puhuu elokuvansa itsereflektiivisyydestä ja metodistaan: elokuva kritisoi kopioimalla ”what may be bad”, sellaista, mikä

285 Enjoying poverty? 2010, 72. Suomenνος omani. Samankaltaisia ajatuksia minussa herätti Kiasmassa 11.4.2014–7.9.2014 esillä ollut Alfredo Jaarin retrospektiivinen näyttely. Taidemaailman kansainvälinen tähti Jaar ei Martensin tapaan itse esiinny teoksissaan mutta hänen teostensa rakennusaineena on toisten kurjuuden esittäminen. Jaarin uudemmassa tuotannosta saan sen kuvan, että hän rakentaa uraansa toisten, usein anonyymeiksi jäävien, hädänalaisten ihmisten kurjuudesta. Hän esitelsi heidän kuvansa, toisintaa satoja tai jopa miljoonia kopioita näyttelyihinsä. Hätkähdyttävimpiin teoksiin kuuluu mielestäni eteläafrikkalaisen kuvajournalistin, Kevin Carterin tarina, jonka voice-over kertoo Jaarin teoksessa *Sound of Silence* (2006). Reportaasikuvaajan traaginen kohtalo esitetään lähes manavaan tyyliin teoksessa, jossa ääni muun maussa toistaa Kevin Carterin nimeä. Kuvia ei näytetä, paitsi väläys kuvaajan Pulitzer-palkinnon voittaneesta kuvasta nälkään kuolevasta sudanilaislapsesta ja häntä väijyvistä korppikotkasta teoksen lopussa. Jaar hyödyntää Carterin itsemurhaviestä kertomuksessaan: Carter kirjoittaa, että on pahoillaan, ettei auttanut nälkiintyvää lasta ottaessaan voittokuvaansa. Sitä vastoin hän odotti ratkaisevaa hetkeä, että korppikotka avaisi siipensä samalla kun lapsi kyykki voimattomana maassa. Näin ei kuitenkaan tapahtunut. Tarinan uudelleensitittäminen Jaarin valitsemalla tavalla on arveluttavaa. Mitä Jaarin teko saa aikaan, mitä se tuo tarinaan, mitä reaktioita sen odotetaan aiheuttavan katsojissa? Käsittääkseni Jaar pyrkii samankaltaiseen šokkiefektiin kuin Martens, katsojien herättelyyn. Ks. teoksesta Kivinen 2014, 246. Kulttuurintutkija Hanna Kuusela ruotii Jaarin metodia osuvasti, Jaar ”typistää viimeisenkin tunteen kauppatavaraksi”. Kuusela 2014, 26–27.

saattaa olla pahaa, kuten olemassa olevia valtasuhteita, ei näyttämällä pahaa.²⁸⁶ Hänen strategiansa osoittaa epäkohtia mutta myös vahvistaa vastakkainasettelua. Wickström ei pidä Martensin stereotyyppittelyä tai pieniä liukumia identiteettien toistamisessa subversiivisina. Päinvastoin, ne vahvistavat vallalla olevia järjestelmiä. Wickström viittaa taiteilija-aktivistiryhmä WochenKlausurin²⁸⁷ *Schlafplätze für drogenabhängige Frauen* -projektiin (1994), joka aikaansai asuntolan ja tukitoimia seksityöläisille järjestämällä tapaamisia poliitikkojen, seksityöläisten ja toimittajien välille, sekä Superflexin *Guarana Power* -projektiin (2003), jossa Amazonin viljelijät alkoivat valmistaa omaa virvoitusjuomaansa riippumatta monikansallisten yhtiöiden monopoleista. Wickström pitää Martensia narsistisena – hänen menetelmässään dialogi ei ole ajateltavissa, Wickström toteaa verratessaan hänen teostaan edellä mainittuihin.²⁸⁸

Kohtaus, jossa Martens sanoo plantaasilla kymmenen vuoden ajan työskennelleelle perheenisälle, ettei hänen tilanteensa tule kohenemaan, on ennennäkemättömän brutaali. Martensin tekniikka on vaikuttava – katsojat jäävät pohtimaan asioita, eivätkä ainoastaan sulje televisiota tai lähde elokuvateatterista. Todellisten ja lavastettujen tapahtuminen kohtaaminen tekee Martensin teoksesta kiinnostavan, sillä niiden välisestä kontrastista tulee kauhistuttava.²⁸⁹ Ketkä ovat mukana esityksessä ja mikä on pelkkää ihmisten arjen tallentamista? Plantaasityöntekijä on mitä ilmeisimmin mukana Martensin esityksessä. Hän esittelee työsopimuksensa irtisanomiskirjettä Martensille pimeällä taskulampun valossa, samoin lapsensa aliravitsemuksesta johtuvia haavoja suussa, jaloissa ja peräaukossa. Päivällä lapset ovat syöneet raakoja hiiriä. Kuvat järkyttävät ja se on varmasti tarkoituskin. Lopussa päähenkilö Martens tarjoaa työntekijän lapsille liha-aterian, josta he ovat uneksineet. Elokuvassa sekoittuu esitys ja kohteiden arkielämä. En voi lähteä

²⁸⁶ Jacobs 2010.

²⁸⁷ Myös Kester käyttää WochenKlausurin projektia esimerkkinä onnistuneesta dialogisesta taiteesta. Ks. esim. Kester 2004, 1–3.

²⁸⁸ Enjoying poverty? 2010, 75.

²⁸⁹ Ks. Erik Pauser keskustelussa Enjoying poverty? 2010, 69; 81.

kesken elokuvan, vaikka sen katsominen tuntuu fyysisesti pahalta. Martensin työskentelytapa onnistuu herättämään keskustelua eikä jätä vastustajiaan tai puolestapuhujiaankaan kylmäksi.

Voisi ajatella, että Martensin menetelmä kaikessa mustavalkoisuudessaankin on elokuvan vahvuus: kopioimalla valtasuhteita Martens tekee ne näkyväksi. Yhtäältä Martensin toistaminen liioiteltuine parodioineen voi olla kumouksellista, sillä esimerkiksi neonkyltti Enjoy (please) poverty on selvästi suhteessa avustusjärjestöjen logojen näkyvyyteen. Martensin kulkue kantajineen, jotka kantavat neonkyltin laatikkoa, vertautuu avustustyöntekijöiden kertomuksiin kohtaamistaan vastoinikäymisistä kentällä.²⁹⁰ Toisaalta kyseessä voi olla Martensin dialogisen estetiikan kritiikki, sillä hänen teoksensa vahvistaa dikotomiaa ”meidän ja toisten”²⁹¹ välillä. Kuitenkaan subversiivinen toisto ja dialoginen estetiikka eivät välttämättä sulje toisiaan pois.²⁹²

Aiemmin mainittu Behar kysyy, missä kunnioituksen rajat kulkevat, millaisia rajoja ei pitäisi ylittää edes, vaikka tarkoituksena olisi tallentaa tapahtuma? Jos hirveyksiä ei pysty lopettamaan, pitäisikö ne edes dokumentoida, Behar pohtii ja viittaa kirjailija Isabel Allenden novelliin *Of Clay We Are Created*, joka kuvaa kuinka valokuvaaja vuonna 1985 Kolumbian tuhoisassa maanvyöryssä hylkää kameransa ja tarttuu epätoivoisesti maanvyöryn uuhriin, menehtyvään 13-vuotiaaseen tyttöön, sillä välin kun muut kuvaajat taltioivat tapahtumaa siihen mitenkään puuttumatta. Behar rinnastaa kuvaajan haavoittuvaan havaitsijaan [*vulnerable observer*], antropologiin, joka ei suhtaudu viileästi tutkimaansa, vaan kirjoittaa itsensä mukaan tekstiinsä, toimii osallistujana ja todistajana, joka ei ummista silmiään.²⁹³ Häiritseväksi Martensin teoksen tekee se, että teoksessa esiintyy ihmisiä, jotka elävät arkeaan, kun eloku-

290 Ks. rauhantutkija Maria Eriksson Baazin näkemykset elokuvasta. *Enjoying poverty?* 2010, 73–74; 76–77. Vertaa myös edellisessä alaluvussa mainittuihin Sierran menetelmiin.

291 [”vi och dom-tänkande”]. *Enjoying poverty?* 2010, 76.

292 Rosengren tuo tämän esiin keskustelussa *Enjoying poverty?* 2010, 77.

293 Behar 1996, 1–5; Allende 1989.

vantekijä Martens itse esiintyy roolissa. *Berlin Biennalen* katalogissa mainitaan, että Martens kaataa kurjuuden teatterin neljännen seinän. Hän näyttää vaatimuksen ”ulkopuolesta”, jota humanistinen tarkastelutapa edellyttää pystyäkseen hallitsemaan omaa todellisuuttaan.²⁹⁴

Mielestäni asia ei ole näin yksinkertainen. Neljättä seinää²⁹⁵ ei hävitetä sillä, että tekijä itse esiintyy roolissa, kun kaikki kuvattavat eivät sitä tee. Suurin ero Sierran työskentelyyn, jossa hän palkkaa hädänalaisia ihmisiä, ja Martensin elokuvan välillä on juuri se, että Martens liikkuu fiktiivisen ja dokumentaarisen välimaastossa. Molemmat kuitenkin hyödyntävät yhtä lailla kurjuudessa eläviä ihmisiä. Käsittäakseni Martensin päämäärä on herättää länsimaisen yleisön tietoisuutta ja edesauttaa muutosta, kun Sierra sitä vastoin ei usko muutoksen mahdollisuuteen.²⁹⁶ Voisiko provokaatio, šokkiefekti herättelemässä ihmisiä, esimerkiksi avustustyöntekijöitä, herättää tehokkaammin niiden tahojen huomion, jotka voivat vaikuttaa tilanteeseen, kuin tutkijoiden tulokset samoista aiheista, vaikka teos ei toisikaan mitään uutta tietoa vallitsevista oloista.²⁹⁷ Onko Martensin eleellä vaikutusta, onko hänen tarkoituksenaan ainoastaan herättää keskustelua brutaalin eleen avulla? Siinä tapa-

294 Berlin Biennale 2010, 218.

295 Niin kutsuttu neljäs seinä on ikään kuin yhteen suuntaan läpikuultava: teatterissa katsojat tarkkailevat esitystä, mutta esiintyjät näyttävät olevan tietämättömiä katsojien läsnäolosta. Sekä katsojat että esiintyjät uskovat tällöin itselleen neljännen seinän olemassaolon. Neljäs seinä saatetaan rikkoa esimerkiksi niin, että esiintyjä suuntaa puheensa suoraan yleisölle. (Moni esitys on hyljännyt ajatuksen neljännestä seinästä kokonaan, mutta realistisessa draamassa se on yhä käytäntö.) Vastaavaa keinoa käytetään myös elokuvissa. Muun muassa *House of Cards*-sarjan (2013–2017) päähenkilö, Kevin Spaceyn esittämä presidentti, tekee paljastuksia sarjan muista hahmoista kameralle, eli oletetuille katsojille. Ks. esim. <http://dictionary.tdf.org/fourthwall/>.

296 Ks. Sierran motiveista edellinen alaluku. Martens on elokuvansa jälkeen kehittänyt tutkimusprojektin Institute for Human Activities, jonka tarkoituksena on järjestön nettisivuilla määriteltä taloudelliseen epäosa-arvoon puuttuminen materiaalisin keinoin. Kongossa on projektiin liittyvä tutkimuskeskus. Martens mainitaan järjestön taiteelliseksi johtajaksi. <http://www.humanactivities.org/en/about-3/>; <http://www.lircaei.art/#research>.

297 Esim. Eriksson Baaz. *Enjoying poverty?* 2010, 85.

uksessa eleen vaikutus, keskustelun herättäminen, on elokuvan aikaansaannos.²⁹⁸ Martensin elokuva toimi ainakin itselleni iskuna vatsaan, etenkin hänen roolinsa omahyväisenä länsimaisena siirtomaaherrana ärsyttää ja pöyristyttää, mikä varmasti on hänen tietoinen strategiansa. Martensin teos lukeutuu mielestäni selvästi Bishopin ihailemiin antagonistisiin teoksiin, jotka aiheuttavat katsojissa epämukavuutta ja häiritseviä tunteita.²⁹⁹ Sen katsominen yhdessä samanmielisen yleisön kanssa voi johtaa bourriaud'laisen lyhytaikaisen yhteisöllisyyden syntyyn.³⁰⁰ Omassa yleisöä osallistavassa työssäni pyrin osallistujia kunnioittavaan toimintaan, kun kyseessä ovat vapaaehtoiset, jotka eivät esiinny käsikirjoitetuissa rooleissa vaan osallistuvat tarinankerrontaan tai haastatteluihin vapaavalintaisella panoksellaan.

Taloudellisia ja kuratoriaalisia sidoksia

SAD91RL

siis varmaan ihan jees jos joku haluaa tehdä jotain yhteisötaidetta joka auttaa marginalisoituja ryhmiä jne jne mut must on tärkeetä ettei sitä määritetä taiteen tehtäväks henkisen hyvinvoinnin edistäminen ei oo mikään taiteen tehtävä taiteen on pakko saada olla hyödytöntä³⁰¹

Eettisiä kysymyksiä mietittäessä myös taiteen rahoitukseen ja insti-

298 Sama pätee Jaarin tapauksessa, sillä oletan, että Jaarin aie on teoksillaan saada aikaan hyvää.

299 Ks. esim. Bishop 2004, 65–66.

300 Bourriaud (1998) 2009.

301 Kirjailija Johannes Ekholmin romaanissa *Rakkaus niinku* minäkertojan nettikeskustelukumppani, kuvataiteilija SAD91RLin kiteytys taiteen vapauden ja hyödyn suhteesta. Ekholm 2016, 126. Ekholmin henkilöt keskustelevat esimerkiksi äänittämisen moraalisesta oikeutuksesta. Päähenkilö pitää itseään nykyajan Lönnrotina, koska hän nauhoittaa kaikki käymänsä keskustelut tulevaa kirjaansa varten. Keskustelukumppani kyseenalaistaa nauhoituksen ilman lupaa. Metodissa on samankaltaisuutta kuin omassa tarinoiden nauhoittamisessani, mutta työssäni pyydän aina etukäteen luvan nauhoitukseen. Ekholmin teoksesta en voi olla varma, kuinka paljon fakta ja fiktio sekoittuvat. Ekholm 2016, 172.

tutionaalisiin sidoksiin liittyvät käytännöt tulisi tehdä läpinäkyvämmiksi. Rahoittajilla on aina omat intressinsä ja taiteilijoilla omansa, osallistuvilla ihmisillä omansa.³⁰² Taiteen vapaus on viime aikoina ollut uhattuna myös Suomessa hallituksen taiteeseen kohdistamien vaatimusten myötä.³⁰³ Esimerkiksi hallituksen uusi kärkihanke liittää taiteen tiiviisti hyötyyn; taiteen tulee mielellään olla parantavaa ja hyvinvointia edistävää, jotta sille myönnetään tukea.³⁰⁴ Muun muassa Suomen kulttuurirahastolla on apuraha-ohjelma, jolla haetaan taidetta hoitolaitoksiin. Myös Taiteen edistämiskeskuksella on ollut vastaava hanke vuonna 2012.³⁰⁵ Hankkeita tulisi tarkastella kriittisesti, jotta taiteen rahoitus ei ohjautuisi ainoastaan hyvinvointia parantavan taiteen tukemiseen. Poliittinen ohjaus rapauttaa taiteen vapauden, mikäli taiteilijat alkavat voittopuoleisesti suuntautua hoivaa ja hyvinvointia edistäviin hankkei-

302 Ks. esim. L. Kantonen 2005, 58–61.

303 Esimerkiksi Rancièrè pohtii taiteen ja politiikan suhdetta, taiteen autonomiaa, tasapainoilua kahden ääripään välillä, nimittäin taiteen muuttumista ainoastaan elämäksi tai taiteeksi [”*art becoming mere life or art becoming mere art*”]. Rancièrè 2010, 132.

304 <http://valtioneuvosto.fi/> https://valtioneuvosto.fi/artikkeli/-/asset_publisher/avustusta-taide-ja-kulttuuripalveluiden-juurruttamiseksi-osaksi-sote-toimintaa?_101_INSTANCE_3wyslLo1Zoni_groupId=1410845. Kriitikko Otso Kantokorpi piti vastenmielisenä, että opetus- ja kulttuuriministeriöllä on jatkuvasti hallitusohjelman toimesta instrumentalisoi suhde taiteeseen, esimerkiksi näkemys taiteesta hyvinvointipalveluna, kuten hallituksen uudessa kärkihankkeessa. Kantokorpi huomautti, ettei OKM:n tehtävä ole ohjailla taiteen sisältöjä vaan mahdollistaa sen olemassaoloa. Kantokorpi 2015.

305 <https://skr.fi/fi/taidetta-hoitolaitoksiin>; <http://www.taike.fi/fi/apurahat-ja-avustukset/-/stipend/YVViGZFtdpP/viewStipend/11144>. Esimerkiksi Suomen taiteilijaseura suhtautuu kriittisesti nk. hyvinvointitaiteeseen, jossa taidetta luodaan ensisijaisesti tuottamaan hyvinvointia. Ks. Korhonen 2016. Soveltavan ja vapaan taiteen suhteesta käydään keskustelua. Taideyliopiston Arteequal-hanke tarkastelee taidetta (ja taidekasvatusta) peruspalveluna, joka kuuluu kaikille. <http://www.artsequal.fi/fi/tietoa-hankkeesta>. Soveltavasta taiteesta esim. Aromaa 2015; <https://www.issues.fi/soveltavaa-vai-vapaata-taidetta/>.

306 Rancièrèn toisaalla esittämä näkemys poliittisen ja esteettisen suhteesta on kiintoisa: ”[estetiikka] on aikojen ja tilojen, näkyvän ja näkymättömän, puheen ja hälyn leikkaus, joka määrittää yhtä aikaa sekä politiikan paikan että panoksen kokemuksen muotona. Poliitiikka koskee sitä, mitä nähdään ja mitä siitä voidaan sanoa, hänellä, jolla on kompetenssia nähdä ja oikeus puhua, sekä tilojen ominaisuuksia ja aikojen mahdollisuuksia.” *Eli täytyy pystyä puhumaan ja olla aikaa ja mahdollisuuksia* aistittavan jakamiseen. Kaikilla ei näin ollen ole osaa aistittavan jakamisessa. Esimerkiksi työ määrittelee osallistumisen mahdollisuuden; kenellä on aikaa ja kykyä suhteesta yhteiseen. Ks. Rancièrè (2000) 2006, 8–9.

siin.³⁰⁶ Taiteen itseisarvo törmää instrumentalisointiin, joka uhkaa lain takaamaa taiteen vapautta³⁰⁷. Bishop on kirjoittanut vastavasta ilmiöstä, osallistavan taiteen välineellistämistä esimerkiksi Iso-Britanniassa New Labourin valtakaudella vuosina 1997–2010. Hän on todennut, että samanaikaisesti hyvinvointivaltion purkamisen kanssa kulttuuripolitiikka on muuttunut Euroopassa taidetta instrumentalisoivaan suuntaan. Bishop huomauttaa, että New Labourin käyttämä retoriikka rahan keruuseen taiteelle oli melkein identtinen sosiaalisesti sitoutuneen taiteen harjoittajien retoriikan kanssa, jolla oli aiemmin tarkoitus oikeuttaa julkinen rahankäyttö taiteeseen. Kysymys kuului: mitä taide voi tehdä yhteiskunnalle? Ja vastaus: lisätä työllistymistä, vähentää rikoksia ja niin edelleen – eli kaikenlaista hyvinvointia edistävää. Taiteellista kokeilua ja tutkimusta ei näin ollen pidetty itsenäisinä arvoina.³⁰⁸ Samankaltaisia hyötyaspekteja käytetään taiteen rahoituksen perusteluna nyky-Suomessa. Millaiset arvot ohjaavat rahoitusta? Voidaan myös kysyä, mitä hyvinvoinnilla tarkoitetaan. Kuka määrittelee hyvinvoinnin? Mikäli taloudelliset seikat (kuten ihmisten pitäminen tuottavina yksilöinä) asettavat hyvinvoinnin kriteerit, taiteen tehtävä ei ole tuottaa hyvinvointia.³⁰⁹ Jos hyvinvointi määritellään uudelleen taiteen

307 <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731>.

308 Bishop 2012, 5; 13.

309 Taideyliopisto järjesti paneelikeskustelun *Toisinajateltu tulevaisuus – Taideyliopisto Suomi-Areenassa*, jossa pohdittiin taiteen itseisarvoa, taloutta ja hyvinvointia. <http://www.uniarts.fi/tapahtumat/ke-07062017-1219/toisinajateltu-tulevaisuus-taideyliopisto-suomiareenassa>. Jo ohjelman keskustelun alussa taiteilija Jani Leinonen kyseenalaisti ohjelman alaotsikon, *Toisinajateltu tulevaisuus – uusia lääkkeitä talouden ja hyvinvoinnin kasvuun*. Hän kommentoi myös taiteilijoiden valjastamista jonkin palvelukseen ja käytti Porin SuomiAreenaa (kirjoitusasu järjestäjien) esimerkkinä. Tilat, joita SuomiAreena hallinnoi, ja joiden oli tarkoitus olla taiteen esityspaikkoina, jäivät tyhjilleen, koska riippumaton Porin kulttuurisäätiön -yhdistys, joka oli suunnitellut *Totuus Suomesta* -ryhmänäyttelyn, ei suostunut maksamaan järjestäjille kaupungin jo alustavasti lupaamien tilojen käytöstä. SuomiAreenan järjestäjät pelkäsivät näyttelyn olevan yhteiskuntakriittinen ja Pori-vihamielinen. SuomiAreenan tuottaja Kristian Vaino totesi, että sillä oli ”ilkeät tarkoitukset” ja se sisälsi ”kriittikkä Poria kohtaan”. Ks. *SuomiAreena – 2017 – 114. Toisinajateltu tulevaisuus – uusia lääkkeitä talouden ja hyvinvoinnin kasvuun* 2017; Ikävalko, Kari 2017; <http://porinkulttuurisaato.org/post/160327677535/tiedote-taide-uhkana-suomiareenalle>; Hamberg 2017.

310 Bishop 2006a, 118.

eikä talouden näkökulmasta, hyvinvoinnin tuottaminen voidaan nähdä yhtenä taiteen tehtävistä. Sekä tieteen että taiteen alalla hyötyyn tai valmiisiin päämääriin sitoutumaton ajattelu on tärkeää, sillä sitä kautta ajattelu voi kehittyä ennakoimattomasti.

Bishop on esittänyt, että valtion tuki taiteelle aiheuttaa taiteen instrumentalisointia. Kaupallisia toimijoita, kuten gallerioita, hän pitää neutraaleina tiloina, jotka takaavat taiteen autonomian. Hän kritisoi erityisesti pitkäkestoisia projekteja, joissa taiteilija työskentelee valtion tuella jonkin yhteisön parissa, sillä esimerkiksi etnisistä ryhmistä muodostuvia yhteisöjä saatetaan näissä projekteissa välineellistää.³¹⁰ Jackson kritisoi Bishopin ajatusta kaupallisista gallerioista neutraaleina ja sitä, että Bishopin mukaan valtion tukea saavat taiteilijat olisivat korruptoituneempia kuin markkinoiden avulla toimeen tulevat.³¹¹ Suomessa ajatuspaja Liberan entinen toiminnanjohtaja Heikki Pursiainen on tuonut julki näkemyksiä siitä, että valtiontuki vaarantaisi taiteen vapauden. Yksityiset toimijat voisivat ottaa kantaa vapaammin, vailla sitoumuksia valtion politiikkaan. Pursiaisen mukaan vain sellaista kulttuuria tulisi tukea, jota ei syntyisi ilman tukea. Hänen näkemyksensä mukaan kulttuuri on kuitenkin olemassa *kuluttajaa* varten.³¹² Mielestäni ajattelumalli on ongelmallinen. Jos kuluttajien valinnat ohjaisivat kulttuurin rahoitusta, kulttuuritarjontamme kaventuisi merkittävästi. Bishopin neutraaleina pitämät galleriat ovat kaupallisia toimijoita, joita ohjaa voiton tavoittelu, myynnin maksimointi.³¹³ Kaupallisten gallerioiden edustama taide edustaa vain rajattua osaa taiteen kirjosta. Taidehistorioitsija Janet Kraynak kirjoittaa kriittisesti taiteen rahoituksesta, erityisesti lahjan käsitteestä, jonka hän liittää aiemmin maini-

311 Jackson 2011, 26; 195.

312 Pursiaisen esittämä näkemys on esimerkiksi, ettei pienen kielialueen omankielistä kulttuuria tarvitse valtion tukien avulla korostaa, kun muunkielistä olisi saatavilla. Tällaiset mielestäni kulttuuriamme väheksyvät kirjoitukset voisi jättää huomiotta, jos Pursiainen ei olisi päässyt käyttämään valtaansa kirjoittamalla, kun hänen tekstinsä julkaistiin näytävästi Helsingin Sanomien kulttuurisivuilla. Ehkä Pursiaisen ”essee” on tarkoitettu provokaatioksi, mutta hän jatkaa blogissaan samoista aiheista ja vertaa maatalousyrittäjien tukia taiteen tukiiin. Ks. Pursiainen 2017a; Pursiainen 2017b.

313 Ks. myös Jackson 2011, 26; 195.

tun Tiravanijan työskentelyyn mutta myös taiteen rahoitukseen. Ei ole pyyteetöntä lahjaa, ja näin ollen hyväntekeväisyyden nousu julkisen rahoituksen tilalle on vaarallista ja voi johtaa taiteellisen toiminnan ohjailuun.³¹⁴

Jackson pohtii institutionaalista kritiikkiä ja liberaalin demokratian ja uusliberalismin suhdetta etenkin taiteen näkökulmasta. Mitä tehdä esimerkiksi, kun sosiaalisen säätelyn kritiikki paradoksaalisesti tukeekin markkinoiden vapautumista? Jackson käsittelee kysymyksiä muun muassa Elmgreenin ja Dragsetin kiertävän näytelyn, *The Welfare Show'n* avulla. Elmgreen ja Dragset muuttivat omaa tapaansa puhua näyttelystä riippuen siitä, missä kontekstissa se esitettiin. Pohjoismaisissa hyvinvointivaltioissa (tai siinä, mitä niistä on jäljellä) voi taiteen keinoilla kritisoida hyvinvointivaltiota järjestelmänä aivan toisella lailla, kuin kontekstissa, jossa liberaali demokratia ei ole vallalla tai sekoittuu uusliberalismiin. Elmgreenin ja Dragsetin tapauksessa tämä tuli esiin Lontoossa ja Torontossa, joissa sama näyttely kiersi. Eri yleisöt tulkitsevat teoksia omista lähtökohdistaan ja arvoistaan riippuen. Yhtäältä Elmgreenin ja Dragsetin radikaali uusliberalismin kritiikki tai toisaalta hyvinvointivaltion kritiikki onkin riippuvainen omasta suhteestaan uusliberalismiin ja hyvinvointivaltioon, Jackson osoittaa analyysissään.³¹⁵

Taiteen tohtorin oppinnäytetyössään L. Kantonen korosti, että taiteilijan sidokset, yhteistyökumppanit ja taidelaitokset, jotka tukevat työskentelyä, pitää kertoa avoimesti. Hänen mukaansa varhaista yhteisötaitetta pidettiin altruistisena³¹⁶. Taiteilijoiden ja taideinstituutioiden vaikuttimet edistää omaa toimintaansa häivytetttiin yhteisön

314 Kraynak (1998) 2010, 168–171; 175. Myös taideyliopiston kampanja Taide on lahja vetoaa taiteen hyvinvointivaikutuksiin. <http://www.uniarts.fi/uutishuone/taide-lahja-kampanja-taide-tekee-maailmasta-paremmän>.

315 Jackson 2011, 188–209. Näyttely oli esillä Bergenin Kunsthallissa, Bawag Foundationissa Wienissä, The Power Plantissa Torontossa ja Serpentine Galleryssa Lontoossa. <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/michael-elmgreen-ingar-dragset-welfare-show>.

316 Käsittääkseni L. Kantonen tarkoittaa, että taiteilijat, jotka näitä teoksia toteuttivat, ja muut taidemaailman vaikuttajat, kuten instituutiot, joiden kanssa taiteilijat toimivat, ajattelivat näin.



ongelmia korostamalla. Kantosen mukaan toiminta laitosten sisällä, myös kriittinen toiminta, on mahdollista, esimerkiksi käyttämällä laitosten mahdollistamaa valtaa.³¹⁷ Hän kirjoittaa:

Jotta sosiaalisesti sitoutuneen taiteen uudet ilmaisutavat eivät liian nopeasti popularisoituisi ja muuttuisi hampaattomiksi, osa taiteilijoista välttää tietoisesti speaktaakkeliin osallistumista, eli suurissa julkisissa taidelaitoksissa työskentelemistä, julkisen rahoituksen vastaanottamista, haastattelujen antamista ja näyttävien taideprojektien julkista esittämistä. Osa taiteilijoista taas nimenomaan haluaa muuttaa julkisten laitosten rakennetta sisältäpäin ja hyödyntää julkisten tilojen, julkisen rahoituksen ja julkisten tiedotusvälineiden tarjoamia mahdollisuuksia tuoda suurella volyymillä esiin identiteettipoliittisia tai ympäristöpoliittisia näkökulmia.³¹⁸

Kwon sitä vastoin arvostelee etenkin instituutioiden tapaa palkata taiteilija luomaan niin kutsuttua kriittistä näkökulmaa. Hän kirjoittaa nomadisista projekteista, joita kutsutaan eri puolille maailmaa taideinstituutioiden toimesta. Instituutiot tarjoavat puitteet teokselle, joka on ”erityisesti sovitettu instituution tarjoamaan viitekehukseen”.³¹⁹ Hän toteaa, että institutionaaliset tahot ja markkinavoimat kaupallistavat ”kriittisiä” taidekäytäntöjä [”critical” art practices]. Kwon kirjoittaa *taiteilijan* liikkuvuudesta ja paikkasidonaisuuden käsitteen kriitikkömyydestä käytöstä taidelaitosten, kaupunkien taidefestivaalien, taidelaitosten, taidejulkaisujen ja muiden

317 L. Kantonen 2005, 63.

318 L. Kantonen viittaa Guy Debordin speaktaakkeliyhteiskunnan käsitteeseen. Ks. Debord (1967) 2002. Kantonen mainitsee esimerkkinä Filippiineillä Marcosin diktatuurin aikana toimineet taiteilijat, jotka diktatuurin kaatumisen jälkeen toimivat valtion instituutioiden johtotehtävissä. Diktaattorin valtakaudella heidän työskentelynsä pyrittiin estämään. L. Kantonen 2005, 58–61.

319 Kwon, 2002, 46–47. Myös Mika Hannula kirjoittaa paikkasidonnaisen taiteen toimivuudesta, kaupallisuudesta, kontekstin huomioonottamisesta yms. Hannula suhtautuu kriittisesti idealistisiin näkemyksiin paikkasidonnaiselle taiteelle annetusta kriittisen pelastajan roolista. Hannula 2004, 45–51. Ks. myös Lippard 1997, 264–265.

instituutioiden toimesta. 1980-luvulta saakka on luotu suuri määrä *matkustavia* [traveling] paikkasidonnaisia teoksia. Paikkasidonnaisuutta on Kwonin mukaan automaattisesti alettu pitää edistyskäsittelysyyden ja kriittisyyden merkinä. Kaava on yleensä hyvin samankaltainen: taiteilija ja instituutio solmivat sopimuksen, taiteilija tulee useamman kerran paikalle tutkimaan paikan/instituution erityispiirteitä. Hän huomioi näyttelyn teeman ja muut osallistuvat taiteilijat, tapaa kuraattoreja ja instituution henkilökuntaa, jotka saattavat lopulta päätyä osallistujiksi teokseen. Taiteilijan läsnäolosta tulee Kwonin mukaan ehdoton edellytys paikkasidonnaisille teoksille. Teoksista voi tulla museoiden itseään markkinoivan koneiston jatkeita ja taiteilijasta itsestään kriittisyyttä edustava kulutustuote, Kwon toteaa.³²⁰

Itse koen, että kriittisen näkökulman tuominen instituutioon sisäkautta, yhteistyön myötä, on vaikeaa. Etenkin lyhytkestoiset yhteistyöprojektit instituutioiden kanssa solahtavat helposti instituution ohjelmaan. Niiden mahdollinen kriittinen kärki liudentuu osaksi suurempaa kokonaisuutta, kuten kuratoitua ohjelmaa. Taiteilijalla ei välttämättä ole resursseja tuoda kritiikkiään esiin sisältäpäin. Se vaatisi pitkäkestoista työskentelyä. Sitä paitsi instituution sensuuri voi kohdistua sellaisen taiteilijan työhön, joka tulee instituution ulkopuolelta toteuttamaan instituutiokriittistä työtään. Taiteilijat voivat alkaa sensuroida itseään, koska pelkäävät, etteivät liian kriittiset teokset pääse esille. Työ voi myös saada Kwonin mainitseman näennäisesti kriittisen leiman, joka nostaa instituution profilia, esimerkiksi korostaa sen brändiä kriittisenä ja itserefleksiivisenä toimijana.³²¹

Bishop luettelee erilaisia projekteja, joissa taiteilijoita kutsutaan tarkastelemaan museon toimintoja, kuten museon baaria ja lukusalia. Tällaiset projektit, joissa taiteilija toimii ikään kuin suunnit-

320 Kwon 2002, I; 30–31; 46–47. Kursivointi Kwonin.

321 Kwon 2002, 47. Ks. myös L. Kantonen 2005, 58–61. Ks. taiteilijoiden mahdollisuudesta toimia instituutiokriittisesti esim. Andrea Fraserin artikkeli "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique". Fraser 2005.

telijana [*artist-as-designer*] korostavat itse asiassa kuraattorin asemaa. Instituutio saattaa jättää teokset varjoonsa. Bishop viittaa kriitikko ja taidehistorioitsija Hal Fosterin näkemyksiin: instituutiosta tulee speaktaakkeli ja johtaja-kuraattorista sen tähti.³²² Taiteilija Robert Smithson on jo 1970-luvun lopulla suhtautunut kriittisesti kuraattorin ja instituution rooleihin. Hän on kirjoittanut, että osa taiteilijoista kuvittelee hallitsevansa koneistoa, vaikka he itse asiassa ovat vain osa sitä. He tukevat näin kulttuurista vankilaa, jota eivät hallitse. Smithsonin mukaan museot neutraloivat taiteen tehottomaksi, hajuttomaksi ja mauttomaksi, joka kuraattorien toimesta ensin erotetaan yhteiskunnasta ja sitten palautetaan kauppatavarana.³²³ Owens on huomauttanut, että Smithsonin näkemys museoista muistuttaa Foucault'n analyyseja sellaisista instituutioista kuin mielisairaaloista, sairaaloista ja vankiloista.³²⁴ Owens kiinnittää huomiota instituutioiden kanssa työskenteleviin ja niitä teoksillaan kritisoiviin taiteilijoihin kuten Hans Haackeen ja Michael Asheriin. Asher on jo 1970-luvulla tuonut esiin taideteoksen tuotantoon liittyviä suhteita näyttämällä yleisölle museon henkilökunnan työskenteleviä, jota yleensä tehdään ennen näyttelyn aukeamista. Owens pitää tätä radikaalina, prosessuaalisena aspektina, joka paljastaa taiteellisen tuotannon kollektiivisen luonteen.³²⁵ Vaikka sekä Haacke että Asher ovat esittäneet instituutiokritiikkiä, he ovat kuitenkin usein työskennelleet instituutioiden ehdoilla, sillä esimerkiksi museoiden

322 Esimerkiksi 2000-luvun alussa Jorge Pardo K21:ssä Düsseldorfissa, Michael Lin Palais de Tokyossa Pariisissa ja Gillick Whitechapel Art Galleryssä Lontoossa työskentelevät instituutioiden tiloissa tarkastellen niiden erilaisia toimintoja. Bishop 2004, 52–53. Ks. myös Foster 1996, 198.

323 "Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits in an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits." Smithson (1977) 1979, 132–133.

324 Owens (1992) 1994a, 138vi8. Foucault (1967) 1993; (1963) 2003; (1975) 2001.

325 Esimerkiksi Asherin näyttely Stedelijk van Abbemuseumissa, Eindhovenissa 1977. Haacke tarkastelee erityisesti instituutioiden taloudellisia sidoksia. Owens mainitsee myös Marcel Broodthaersin monitasoisen tuotantoa kommentoivan teoksen *Musée d'Art Moderne—Département des Aigles* (1968–1972). Owens (1992) 1994a, 126–128; 132–135. Taidehistorioitsija Kirsi Peltomäki on kirjoittanut Asherista teoksen *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*, jossa hän tarkastelee muun muassa Asherin yleisöä osallistavia ja instituutiokriittisiä teoksia. Ks. Peltomäki 2010.

fasadin muuttamiseen tai gallerian seinien poistamiseen, kuten heidän teoksissaan, tarvitaan kyseisten instituutioiden hyväksyntä. Myös Tiravanijan aiemmin mainituissa teoksissa taiteilija tuo näkyville gallerian johtajan ja työntekijöiden työn, sillä hänen ensimmäisessä näyttelyssään heidän toimistonsa toimii myös osana näyttelyä. Toisessa versiossa näyttelytila ja toimistotila vaihtavat paikkoja.³²⁶

Edellä mainitut kysymykset nousevat esiin myös omassa työs-kentelyssäni. Olen pitänyt *Story Caféta* monissa erilaisissa yhteyk-sissä eri puolilla Eurooppaa, ja ensimmäistä kertaa lukuun otta-matta se on ollut osana taide- tai teatterifestivaalia, teemallista bien-naalia, ryhmänäyttelyä tai gallerianäyttelyä.³²⁷ Tässä mielessä teos poikkeaa esimerkiksi Heikinahon järjestämistä teoksista *Ilmainen aamiainen* ja *Push Firma Beige*. Heikinaho kirjoittaa esseessään *Push Firma Beigestä*, että hänestä ei tullut ”konseptoitua kahvittajaa”, sellaista, joka matkustaisi näyttelystä toiseen ja tarjoilisi auliisti ihmisille kahvia ”maailman toreilla ja turuilla”. Hän kieltäytyi galle-rianäyttelyistä, pohti, millaisen julkisuuskuvan rakensi *Push Firma Beigelle*, ja osallistui vain kaupunkitapahtumiin.³²⁸ Kieltäytyminen merkittävän instituution kutsusta toteuttaa teos uudelleen voi kui-tenkin marginalisoida taiteilijan.³²⁹ Kwon toteaa, että teoksen siir-täminen kontekstista toiseen muuttaa sen luonteen. Menestyneet taiteilijat matkaavat freelancereina paikkasidonnaisesta projektista toiseen kuin vieraat, turistit, seikkailijat, tilapäiset taideinstituution omat kriitikot [*temporary in-house critic*] tai pseudoetnografrit, ja työs-

326 Ks. Tiravanjian teoksesta esim. Saltz 1996, 84–85.

327 Minut kutsuttiin myös Euroopan ulkopuolelle Uzbekistaniin *Tashkent IV International Biennale of Contemporary Artin* 2007, mutta osallistumiseni peruuntui. Syynä voi olla kuraattorin vaihtuminen, mutta mahdollisesti myös järjestäjien pelko, ettei tari-noita keräävä teos sovi autoritäärisesti hallittuun maahan, jossa ei ole sananvapautta. En saanut asiasta lisätietoja. Näyttelyn kuratoi lopulta uzbekistanilainen taidekriitikko Kamola Akilova.

328 Heikinaho, julkaisematon essee 11.11.2010. Kursivointi Heikinahon. Myöhemmin Hei-kinaho on järjestänyt yksityisnäyttelyjä ei-kaupallisissa gallerioissa, kuten Muu galle-riassa (2008) ja sittemmin jo lopetetussa Helsingin taidemuseon Kluuvin galleriassa (2009).

329 Ks. instituutioiden esittämiin kutsuihin suostumisesta esim. L. Kantonen 2005, 61.

330 Kwon 2002, 36; 42–43.

tävät useita projekteja kerrallaan, Kwon kirjoittaa.³³⁰ Etenkin vuosina 2006–2010 matkustin *Story Café* -projektin kanssa festivaalista ja näyttelystä toiseen. Kuraattorien valitsemat teemat saattoivat vaikuttaa teosten merkitykseen ja tulkintaan. *Story Café* oli esillä kuratoiduissa näyttelyissä, kuten Limerickissä Irlannissa EVA-näyttelyssä, jonka teema oli *Give (A)way*. Näyttelyn kuraattori Katerina Gregos korosti anteliaisuutta ja vieraanvaraisuutta näyttelyn yhteydessä. Näyttely järjestettiin keväällä 2006, jolloin Irlanti eli vahvaa nousukautta. Moni näyttelyn teos liittyi suoraan paikan historiaan ja taloustilanteeseen. Taiteilija Minerva Cuevas esimerkiksi teki videon, jossa hän seikkaili Limerickin kaduilla tiikeriasussa, sillä talouskasvua kutsutiin Celtic Tigeriksi, eli kelttiläiseksi tiikeriksi³³¹. *Festival Belluard Bollwerk Internationalissa* Sveitsissä Fribourgissa vuonna 2009 oli myös teemana talous ja osallistuminen.³³² Tunnelmat olivat toisenlaiset kuin muutamaa vuotta aiemmin Irlannissa. Vuonna 2008 alkaneen talouskriisin ja kaupungin laitamille rakennetun uuden kauppakeskuksen myötä useat Fribourgin keskustan pikkuputiikit olivat joutuneet sulkemaan ovensa. Viisi kutsutta taiteilijaa tai taiteilijaparia järjesti teoksensa tyhjiin liikehuoneistoihin Fribourgin keskustaan. Teokset kommentoivat tavalla tai toisella taloutta. Teokseni edusti tässä yhteydessä vaihtokauppaa. Tämä kuraattorin valitsema aihe vastasi mielestäni omaa käsitystäni *Story Café*n toiminnasta, sillä vaihtokauppa on osa teoksen ydinajatus. Tallinnassa Young Artists' Biennalessa *Consequences and Proposals* vuonna 2007 kuraattori Anneli Porri toivoi, että keräisin erityisesti ”salaisia ja vaiettuja tarinoita”. Tulkitsin tämän viitteenä Viron historiaan ja vapautumiseen Neuvostoliiton vallasta. Osa tallentamistani tarinoista sopikin annettuun teemaan, mutta moni osallistuja oli niin nuori, ettei heillä ollut ainakaan omakohtaisia muistoja

331 *The Story of the Celtic Tiger* (2006). Ks. *ev+a – give(a)way* 2006, 80–85.

332 Ne olivat kuraattorin, festivaalijohtaja Sally de Kunstin valitsemat teemat. Ks. *de Kunst*, 2014, 227–240.

333 Esimerkiksi nuori, yhä lukiota käyvä nainen kertoi salaisen tarinan siitä, mitä tapahtui, kun hän oli edellisenä päivänä ottanut LSD:ta. Hän toivoi, ettei tarinaa näytetä hänen kotikaupungissaan.

neuvostoaajasta³³³.

Jo mainitun Miessenin mukaan niin kutsuttu kuraattorin malli perustuu juuri valintojen tekemiseen ja mahdollisuuksien eliminoimiseen. Hän problematisoi yleisön osallistamista ja yhteistyötä useissa teksteissään. Hän pitää ongelmana, että oletetaan valmis järjestelmä, jossa on ainoastaan tiettyjä valinnan mahdollisuuksia.³³⁴ Etenkin suurissa ryhmänäyttelyissä konteksti voi vaikuttaa teoksen tulkintaan kuraattorin ohjailemalla tavalla, joka saattaa poiketa taiteilijan omista intentioista. *Story Cafén* kohdalla annetut teemat ovat mielestäni jossain määrin johdatelleet teoksen tulkintamahdollisuuksia, mutta eivät poissulkeneet muita tapoja osallistua tai kokea teosta. Monia vierailijoita kiinnosti osallistuminen, kohtaaminen, esiintyminen, aiempien nauhoitusten tai dramatisointien katselu tai seurustelu kahvin tai teen juonnin merkeissä. Väli-tön kokemus oli yleisölle usein tärkeämpi kuin teoksen merkitys suuremmassa mittakaavassa tai tietyssä esityskontekstissa. Tästä on lukuisia esimerkkejä eri maissa. Esimerkiksi aiemmin mainitut irlantilaiset lukiolaispojat, jotka tanssivat ja kertoivat vitsejä ja anekdootteja, osoittavat tämän.

Jackson käsittelee taiteilijan toimeentuloa ja kysyy, kenen tehtävä on olla taiteilijan tuki, kun halutaan ylläpitää esteettistä autonomiaa. Mikä on galleristin, kuraattorin, keräilijän, taiteen tilaajan ja muiden institutionaalisten toimijoiden rooli?³³⁵ Tunnistan kysymykset työstäni. Vastuu näyttelyn rahoituksen järjestämisestä on usein siirretty näyttelymahdollisuuden tarjoajalta taiteilijalle.³³⁶ Eri maissa on erilaisia rahoitusrakenteita, eikä esimerkiksi Suomessa olla totuttu siihen, että kuvataiteilijoille tulisi maksaa heidän työstään. Ruot-

334 Arkkitehti ja visuaalisen kulttuurin tutkija Eyal Weizman kirjoittaa Miessenin ajatuksista Miessenin *The Nightmare of Participation* -teoksen prologissa. Miessen kritisoi ajatusta niin kutsutusta hyvän tekijästä [*good-doer*], joka osallistaa ihmisiä valmiiseen rakenteeseen, jossa todelliset valinnat on eliminoitu. Weizman 2010, 9; Miessen 2010, 14.

335 Jackson 2011, 16–17.

336 Suomessa paljolti vallalla oleva rahoitusrakenne, jossa taiteilija voi hakea rahoitusta, johtaa helposti siihen, että teosten esittämisestä aiheutuvat kulut ja usein myös esitystilojen vuokrat jäävät taiteilijan maksettavaksi. Ks. esim. Koitela 2014; Henriksson 2015, 39–54.

sisä esimerkiksi museot ovat alkaneet maksaa taiteilijoille vuonna 2009 solmitun MU-sopimuksen myötä.³³⁷ Aivan viime vuosina museot ovat voineet hakea opetusministeriöltä avustusta taiteilijapalkkioihin.³³⁸ Toivon, että museot alkavat tämän innoittamana myös lisätä palkkioita taiteilijoille budjetteihinsa.

Kuka on tekijä, mikä on taiteilijan rooli?

Osallistavassa työskentelyssä minua kiinnostaa myös osallistujien ja taiteilijan suhde ja sen vaikutus tekijyyteen.³³⁹ Kuka suunnittelee ja toteuttaa työn, kuinka paljon vastuuta osallistujilla on työn eri vaiheissa, miten taiteilija on vastuussa teoksen esteettisestä toteutuksesta?³⁴⁰ Katsojan aktivoimista käsitteli jo Walter Benjaminin ”Tekijä tuottajana” (1934), ja Roland Barthesin ”Tekijän kuo-

337 Taiteilijaseura on julkaissut tiedotteen, joka puoltaa palkkion maksamista taiteilijoille museonäyttelystä Ruotsin mallin mukaan. <http://artists.fi/ajankohtaista/tiedote-nytkorkea-aika-maksaa-taiteilijoille-museonayttelyista/>. Ks. MU-korvauksista suhteessa Suomen maksullisiin gallerioihin Henriksson 2015. Museoliiton pääsihteeri Kimmo Levä on aiemmin tyrmännyt ajatuksen, että malli rantautuisi Suomeen, sillä hänen mukaansa näkyvyys museonäyttelyistä on merkittävää taiteilijoiden uralle. Museothan järjestävät näyttelyiden ripustukset ja maksavat niistä aiheutuvat kulut. Levä vetoaa myös siihen, että museot maksavat Kuvasto-korvauksia. Ks. esim. Pesonen 2015. Näkyvyydellä ei kuitenkaan makseta elinkustannuksia tai teosten tuotantokuluja. Budjetoinnissa unohtuu helposti niin kutsuttujen sisällöntuottajien osuudet kokonaan. Osin tämä voi liittyä Suomen apurahajärjestelmään, mutta läheskään kaikki taiteilijat eivät nauti taiteilijapurahaa, apurahojen määrät ovat pieniä esimerkiksi Helsingin asumiskustannuksiin nähden, eikä työskentelyapurahoilla ole tarkoitus tuottaa teoksia. Materiaali- ja projektipurahoja sitä vastoin ei ole tarkoitus käyttää elämiseen. Esimerkiksi vuonna 2009 8 % hakijoista sai kuvataiteen vuosiapurahan. Ks. Cronberg 2010, 22. Vuoden 2017 haussa apuraha myönnettiin joka 12:s kuvataiteen alan hakijalle. <http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1179878>. Ulkomailla työskennellessäni olen huomannut, että teatteri- ja esitystaiteen festivaaleilla maksetaan palkkaa taiteilijoille, mutta kuvataidekontekstissa useinkaan ei. Ks. myös edellinen viite.

338 Ks. https://minedu.fi/avustukset/avustus/-/asset_publisher/avustukset-museoille-taiteilijoille-maksettavien-nayttelypalkkioiden-kattamiseksi.

339 Ks. esim. Beech osallistujien ja yhteistyökumppanien erosta suhteessa tekijyyteen. Yhteistyökumppanien kesken tekijäys jaetaan. Beech 2010, 26; 28.

340 Ks. esim. L. Kantonen 2005, 51.

lema, tekstin syntymä” (1968) synnytti lukijan, jonka mielestäni voi rinnastaa kuvataiteen yleisöön.³⁴¹ Usein tekijyys jakautuu eri tavoin yleisöä osallistavassa taiteessa, sillä taiteilijan ja osallistujien osuus voi vaihdella. Joskus nämä sulautuvat toisiinsa. Tekijyyskysymys onkin yksi mielenkiintoisista teemoista, jotka nousevat esiin osallistavan taiteen eri muotojen myötä. Omassa työssäni pohdin, miten muiden ihmisten kertomusten ja heidän luomiensa esitysten hyödyntäminen vaikuttaa tekijyyteen. Tekijyyskysymys liittyy tiiviisti esimerkiksi Heikinahon yksittäisen taiteilijan tekijyyttä hämärtävään työskentelyyn. Heikinaho on pyrkinyt jakamaan tekijyyttä *Saa sanoa* -tuotannossaan (2008–2013), ja toimimaan yhteistyössä esimerkiksi tanssijoiden kanssa galleriatiloissa.³⁴² *Story Cafessa* olen luonut puitteet osallistumiselle usein jonkin instituution, kuten taidefestivaalin tai ryhmänäyttelyn yhteydessä. Vierailija on halutesaan voinut osallistua tarinallaan, eli täyttänyt asettamani paikan. Bourriaud kirjoittaa relationaaliseen taiteeseen viitaten, että katsoja täydentää tyhjiä kohtia, jotka taiteilija on jättänyt teokseen. Osallistujan paikka on näin ollen valmiiksi määrätty taiteilijan toimesta.³⁴³ *Story Cafén* kahvilaosuus lukeutuu tällaisiin teoksiin.

341 Benjamin (1934) 1986; Barthes (1968) 1993. Eco hahmotteli uutta suhdetta taideteoksen ”kontemplaation ja käytön” välille teoksessaan *The Open Work*. Eco (1962) 1989. Foucault sitä vastoin kirjoittaa tekijästä rajoittajana, joka rajaa ylettömän ja vaarallisen fiktion määrää. Foucault (1969) 1979, 159.

342 *Saa sanoa* oli näyttelyiden sarja, joka koostui kolmesta projektista, *Saa sanoa*, *Sanonko?* ja *Saatan sanoa*, Muu galleriassa 2008, Kluuvin galleriassa 2009 ja mm. Aboa Vetus Ars Novassa 2013. Heikinaho 2017; <http://saasanoa.com/saasanoa.html>; <http://saasanoa.com/saatansanoa.html>; <http://saasanoa.com/sanonkogalleria.html>; <http://www.aboavetusarsnova.fi/fi/uutiset/saa-sanoa-tuotannon-tarinankerronnallinen-performanssi-sunnuntaina-214>. Heikinaho järjesti vuoden 2016 lopulla keskustelutalaisuuden Tekijyyden etiikka, vapaus ja vastarinta, jossa keskusteltiin aiheesta. <http://www.uniarts.fi/tapahumat/ke-26102016-0929/tekijyyden-etiikka-vapaus-ja-vastarinta>. Anonyminä toimivan saamelaisitaiteilijoiden Suohpanterror-taiteilijaryhmän toiminnassa tekijyys jakautuu ryhmälle, jonka jäsenistä suurin osa salaa henkilöllisyytensä yleisöltä. Yksittäisen tekijän osuutta teoksiin ei eritellä. Ks. <http://suohpanterror.com/>.

343 Bourriaud (2002) 2010, 88. Ks. myös Miessen 2010, 14.

Kirjallisuuden tutkija Seán Burke kumooa Barthesin idean tekijän kuolemasta toteamalla, että Barthes on itse ensin rakentanut vahvan tekijän. Barthesin tekijä on fiktiivinen, historiaton, metafyyminen abstraktio, platoninen tyyppi, ja vaikuttaa siksi olevan valmiina kuolemaan, koska häntä ei koskaan ollut olemassakaan. Burken mukaan vain kaikista lumoutunein lukija saattoi tulla siihen tulokseen, että tekijä todella kuoli Barthesin seitsemän sivun mitaisessa tekstissä. Myöhemmin Barthes kuitenkin tarvitsee tekijää ja on herättämässä häntä henkiin.³⁴⁴ Barthes kirjoittaa lukijan ja tekstin suhteesta, että lukija synnyttää teoksen lukiessaan sen. Hän esittää dialogin lähtevän teoksen kokijasta teokseen.³⁴⁵ Tämän voi rinnastaa taideteoksen kokemiseen. Aiemmin mainitun Owensin mukaan ajatus tekijän kuolemasta ajoittuu 1970-luvulle, mutta jo 1910- ja 1920-luvun avantgarde, esimerkiksi Duchamp, toi esiin kehyksen³⁴⁶ merkityksen, eli sen että *readymade* vaatii instituution, jotta se käsitetään taiteeksi. Kysymys tekijän kuolemasta erottaa kuitenkin varhaisen avantgarden 1960–70-luvun avantgardesta. Esimerkki tästä on taiteilija Marcel Broodthaersin *Musée d'Art Moderne-Département des Aigles*, josta Broodthaers totesi, ettei kyseessä ole

344 Burke (1992) 1998, 26–27; 29; Barthes (1973) 1975, 27.

345 Barthes (1968) 1993. Ks. myös Lacy katsojien suhteesta teokseen. Lacy kirjoittaa katsojista ja uudesta julkisesta taiteesta [*new genre public art*] sekä taidekritiikin suhteesta tähän. Lacy 1995b, 20–21.

346 Owens kirjoittaa, postmoderni lähestyy tekijän jättämää tyhjää tilaa keskittymällä kehykseen [*frame*], eli huomio siirtyy teoksesta ja sen tekijästä taiteellisen tuotannon vastaanottamiseen, vastaanoton sosiaaliseen luonteeseen ja tilaan, jossa teos kohdataan. Owens (1992) 1994a, 126.

347 Owens toteaa, että Broodthaers käytti Duchampin ajatusta *readymadesta* ja magrittelaisista strategioita kieltämällä teoksen statuksen taiteena. Owens (1992) 1994a, 126–128. Tämänkaltaisen teoksen on luonut myös Riiko Sakkinen, jonka museoinstituution kantaa ottava *Museum of No Art* oli esillä Serlachius-museossa Mäntässä vuonna 2014, kun keskustelu Guggenheimin museon mahdollisesta tulosta Helsinkiin kävi kuumana. <http://www.serlachius.fi/fi/nayttelyt/19-museum-of-no-art/>. Sakkinen esiintyi itse epä-museonsa johtajana. Kuvataiteilija ja elokuvantekijä Maija Blåfield sekä kuvataiteilija Ilona Valkonen loivat samana vuonna Galleria Sinneen *Yhdeksän elämän museon*, kiinnostavan konseptin, johon he kutsuivat osallistumaan useita eri alojen taiteilijoita. Museo jäljitteli museotoimintaa; näyttelyn esineistöä esimerkiksi arkistoitiiin, mutta se sisälsi paljon muutakin, kuten toimivan kukkakaupan. <http://sinne.proartibus.fi/fi/event/yhdeksan-elaman-museo/>; <http://9elamanmuseo.blogspot.fi/>.

taideteos. Teoksen myötä taiteilijan rooli vaihtui (fiktiivisen) museonjohtajan rooliin.³⁴⁷

Ajatuksen siitä, että tekijä tarvitsee lukijan (yleisön) tuo fiktiivisessä teoksessaan *Houreissa Foucault* (1996) esiin myös kirjailija Patricia Duncker. Dunckerin romaanissa kirjailija kirjoittaa lukijalleen. Teoksen fiktiivinen kirjailija Paul Michel piti Michel Foucault'a lukijanaan ja kun Foucault kuoli, kirjailijalla ei ollut enää syytä kirjoittaa tai edes olla olemassa. Suhde lukijaan antoi oikeutuksen luomiselle, sillä lukija haastoi kirjailijan kirjoittamaan. Kirjailijan suurin pelko oli lukijansa menettäminen. Jokaiselta hänen kirjoittamaltaan sivulta hän halusi löytää lukijansa, muuten käsikirjoitus olisi arvoton. Ilman lukijaa ei olisi teosta eikä myöskään järkeä kirjoittaa.³⁴⁸ Nämä ajatukset ovat mielestäni tärkeitä suhteessa taiteen tekemiseen. Teen teoksia yleisölle. Yleisön kokemus vaikuttaa teoksen muotoon ja sisältöön.

Taiteilijan rooli on muuttunut: ennen hän loi objekteja, nyt hän myös neuvottelee, koordinoi, tekee kompromisseja, promovoii, organisoii, haastattelee ja toimii managerina. Taiteen tekemisen metodologisista ja prosessiin liittyvistä muutoksista johtuen taiteilijan rooli merkitysten lähteenä nousee uudelleen keskeiseksi. Taiteilijan henkilökohtainen suhde esimerkiksi paikkaan, historiaan, diskurssiin tai identiteettiin alkaa merkitä asiantuntijuutta ja tämä puolestaan muuttuu teoksen sisällöksi. Muodostuu nomadisia kertomuksia, jotka suorastaan *vaativat* taiteilijan päähenkilö-kertojaksi. Taiteilija vahvistaa auktoriteetillaan teoksen autenttisuuden, vaikkei itse osallistuisi teoksen fyysiseen tekoprosessiin. Kwon kutsuu tätä ”tekijän paluuksi.” Kun 1960–70-luvuilla saatettiin ajatella, että paikkasidonnaisia teoksia on mahdotonta toistaa, 2000-luvulla kaupalliset ja museaaliset käytännöt pitävät mahdollisuutta siirtää paikkasidonnaisia teoksia eri paikkoihin paikkasidonnaisuuden uutena

³⁴⁸ Duncker (1996) 1998, 51–52; 97; 197.

normina. Tällaisen teosten ja taiteilijoiden nomadisuuden ansiosta taiteilija saa takaisin auktoriteettinsa. Hän on taas teoksen ensisijainen merkitysten lähde, Kwon toteaa.³⁴⁹ Tunnistan tämän *Story Cafésta*. Kun olen saanut kutsuja taide- ja teatterifestivaaleille tai ryhmänäyttelyihin, olen pohtinut, vaatiiko teos läsnäoloani vai voiko konseptin toistaa assistentin toimesta. Olen tarkastellut taiteilijan läsnäoloa alaluvussa Kompastelusta, hapuilusta, työmenetelmien etsimisestä osallistavissa teoksissa.

Toimin kaikissa Kwonin mainitsemisissa rooleissa: konseptin kehittäjänä, koordinaattorina, tuottajana, osallistumisen mahdollistajana ja myöhemmin tallennetun materiaalin jatkokäsittelijänä olen taideteoksen tekijä. Tämä koskee ennen kaikkea elokuvallisia teoksia, jotka on toteutettu yhteistyössä työryhmän kanssa. *Story Café* eroaa yhteisöllisestä taiteesta etenkin sukulaisuudellaan dokumentaariseen elokuvaan. Yllä mainittujen lisäksi olen toisinaan elokuvaohjaaja, -lavastaja, -puvustaja, -leikkaaja ja vastaan joskus myös työryhmän cateringistä. Trinh kirjoittaa vastaavasta roolien vaihtelusta elokuvansa *Surname Viet, Given Name Nam* yhteydessä. Kun hän tekee uudelleenesityksiä kohtauksia esiintyjien kanssa, hän toimii elokuvaohjaajana ja kun hän työskentelee alkuperäisten haastateltavien kanssa, hän on ennemmin koordinaattori, joka pyytää naisia valitsemaan, miten he haluavat esittää omat tarinansa.³⁵⁰ Tämä rinnastuu *Story Café*n vaiheisiin. Kahvilaosuuksissa pyrin pysymään taustalla ja antamaan osallistujan määrätä esitystään, tarinansa kulua ja sen kesto. Kuvattavillani ei kuitenkaan ole ollut vaikutusmahdollisuuksia siihen, miten heidät kuvataan, miten tarinat leikataan tai leikataanko ollenkaan, millaisia kertomuksia näytän seuraavissa näyttelyissä ja festivaaleilla tai millaisista tarinoista teen dramatisointeja. Esimerkiksi elokuvaohjaaja Jouko Aaltonen on haastatellut suomalaisia dokumentaaristen elokuvien tekijöitä ja

349 Kwon 2002, 38; 42–44; 51. Kursivointi omani. Ks. myös taiteilijan roolin muutoksesta myös Bourriaud (2002) 2010; Hannula 2004, 69–73. Hannula kirjoittaa modernistisen taiteilijakuvan ja nomadisen nykytaiteilijan roolien erosta esimerkiksi Kwonin seuraten.

350 Trinh (1990) 1992b, 165.

vetää johtopäätöksen, että elokuvan ohjaajalla on valta. Tekijät vastaavat kysymykseen henkilön [elokuvan kohteen] vaikutusmahdollisuuksista aika yhdenmukaisesti. Ohjaaja on elokuvan tekijä, *auteur*, eikä henkilö [kohde] pääse juuri suoraan vaikuttamaan lopputulokseen.³⁵¹ Sama koskee *Story Cafén* dramatisointeja.

Tekijyyden käsite on muuttunut esimerkiksi internetin käytön yleistymisen myötä. Bourriaud’lla tämä liittyy ajatukseen nykytaiteilijoista dj:nä tai ohjelmoijina, jotka yhdistelevät teoksia olemassa olevista teoksista ja muusta valmiista materiaalista. Nämä Bourriaud’n jälkituotantotaiteilijoiksi [*postproduction artists*] nimeämät taiteilijat eivät erottele omaa tai toisten työtä, omia eleitään yleisön eleistä. Bourriaud esittää, että teokset voisivat olla jopa tekijänoikeuksista vapaita.³⁵² Tämä on kiinnostava näkökulma, mutta kuitenkin Bourriaud’n usein luettelemat taiteilijat, kuten Huyghe sekä Gillick ja Tiravanija, eivät suinkaan ole luopuneet tekijyydestään mahdollisten osallistujien hyväksi tai jakaneet sitä osallistujien kanssa. He käyttävät muiden tuottamaa materiaalia eri tavoin teossissaan, mutta heidät mainitaan teosten tekijöiksi.³⁵³ Osallistujat jäävät nimettömiksi. Teos ei välttämättä pääse esille taidekontekstissa, kuten museo- tai gallerianäyttelyissä, ilman taiteilijan nimeä, ikään kuin tavaramerkkiä, eikä luultavasti tavoita laajaa yleisöä.³⁵⁴ Nykyaikaisessa on hyvin monenlaisia tekemisen tapoja, jotka kulkevat rinnakkain. Bourriaud’n mainitsemat taiteilijatkin hyödyntävät useita erilaisia työskentelytapoja ja mediuumeja tuotannossaan.

Kirjailija Siri Hustvedt tarkastelee tekijyyttä taidemaailmassa ja pohtii sukupuolen, iän ja etnisyyden merkitystä taiteilijan uralle

351 Aaltonen 2006, 203.

352 Bourriaud (2002) 2010, 13; 35–47. Esimerkiksi piraattisivustojen ylläpitäjät vähät välittävät tekijänoikeussuojasta. Sivustojen kautta halutaan saattaa kaikkien internetin käyttäjien saataville esimerkiksi taidetta. Saksassa joukko tunnettuja kirjailijoita on allekirjoittaneet manifestin ”Wir sind die Urheber” [Me olemme tekijöitä], jossa he puolustavat tekijänoikeuksia taiteilijoiden tulolähteen mahdollistajina. He ovat saaneet vastaan kovaa kritiikkiä muiden muassa Anonymous-hakkeriryhmältä ja myös yliopistoväeltä. Heitä on kritisoitu esimerkiksi ylimielisyydestä. Ks. Becker 2012. Manifesti julkaistiin *Die Zeit* -lehdessä toukokuussa 2012. ”Wir sind die Urheber” 2012.

353 Esim. Bourriaud (2002) 2010, 47.

354 Kirjoitin tästä suhteesta Ite-taiteilijoihin *pro gradu* -tutkielmassani. Lecklin 2008, 31–32.

romaanissaan *The Blazing World* (2014). Kysymykset ovat erittäin ajankohtaisia. Hustvedtin teos rakentuu fiktiivisen edesmenneen naistaiteilijan Harry Burdenin päiväkirjojen ja hänen tarinaansa liittyvien henkilöiden haastattelujen varaan. Burdenin identiteettikokeilu perustuu hänen olettamukseensa, että hänen taiteensa saama välinpitämätön vastaanotto liittyy hänen sukupuoleensa ja myöhemmin myös ikäänsä. Burden pyytää kolmea itseään huomattavasti nuorempaa taiteilijaa asettamaan hänen teoksensa esiin heidän omissa nimissään. Kokeilu onnistuu jossain määrin kahden ensimmäisen taiteilijan kohdalla; sekä Anton Tish että Phineas Q. Eldridge saavat hieman huomiota mediassa, mutta potin räjäyttää Runeksi itseään kutsuva taiteilija. Nuori ja kokematon Tish ei ole alun perin kovin menestynyt taiteilija New Yorkin taidemaailmassa. Burdenin teosten esittäminen muuttaa hänen suhteensa omaan taiteeseensa. Kokeilun päätteeksi hän katoaa New Yorkin taideympyröistä Aasiaan. Eldridge, kaksinkertaisesti vähemmistöön kuuluva transsukupuolinen performanssitaiteilija, äidin puolelta afroamerikkalainen ja isän puolelta valkoinen, sitä vastoin osallistuu Burdenin identiteettipeliin. Rune on jo ennen Burdenin tekemää näyttelyä menestynyt, lähes myyttinen hahmo, nuorehko valkoihoinen mies, ja kyseinen näyttely kruunaa hänen menestysputkensa. Rune kieltää täysin Burdenin työn, kaappaa näyttelyn omakseen ja leimaa Burdenin mielenterveysongelmaiseksi vanhaksi rouvaksi. Burdenin voittosuunnitelma, yritys näpäyttää New Yorkin elitistisiä taidepiirejä, epäonnistuu täysin, kun Rune nöyryyttää häntä sekä julkisesti että yksityisesti. Burden onnistuu todentamaan teoriansa, että hänen taiteensa kiinnostaa vain, kun sen oletetaan olevan komean, kuuman, valkoisen, nuorehkon miehen tekemää. Hän jää kuitenkin ilman kauan tavoittelemaansa tunnustusta, mainetta ja kunniaa. Päinvastoin, hänet joko leimataan epätasapainoiseksi tai sivuute-

taan kokonaan vaikenemalla täysin.³⁵⁵ Monen taiteilijan pahin painajainen käy toteen: hän jää ilman toivomaansa yleisön ja median huomiota ja hyväksyntää.

Hustvedt onnistuu fiktiossaan keskustelemaan usean sukupuolentutkijan esiin nostamista aiheista, jotka liittyvät tekijyyteen. Miessubjekti on yhä tekijyyden normi, sillä naissubjektien historiallinen suhde alkuperään, instituutioon ja tuotantoon ja näin ollen myös integriteettiin, tekstuaalisuuteen ja auktoriteettiin poikkeaa miessubjektien universaalista positioista.³⁵⁶ Barthes kirjoittaa, että yhteiskunnassamme tekijälle varatut edut ovat selvästi maskuliinisia etuoikeuksia ja taiteilijan ja teosten suhde on kuin isän suhde lapsiinsa.³⁵⁷ Hustvedt osoittaa teoksessaan, että kaikkien miessubjektienkaan positio ei ole samanlainen. Vähemmistöihin kuuluvien miesten asema voi olla hyvinkin marginaalinen. Mielestäni sekä teoksen tekijän sukupuolella ja etnisyydellä on yhä väliä.³⁵⁸ Vaikka taiteilija tekisi teosta yhteistyössä osallistujien kanssa, hänen auktoriteettinsa takaa teokselle näkyvyyttä taidemaailmassa. Taiteilijaryhmä tai -pari voi toimia samoin. Ryhmästä tulee tavaramerkki, vaikka sen jäsenet jäisivätkin anonymieiksi.³⁵⁹

Tekijäisyys liittyy myös seuraavassa alaluvussa kuvattuun tapaukseen, jossa teokseen osallistunut henkilö ystävineen olivat närkäsyttyneitä siitä, että käytn hänen kertomustaan videoni lähtökohtana.

Tekijänoikeuskysymyksiä

*Story Café*n dramatisoitujen tarinoiden tekemiseen liittyy toisenlaisia kysymyksiä kuin nauhoituksiin. Aluksi pyysin suullisesti lupaa saada käyttää tallentamiani tarinoita haluamallani tavalla. Vasta kun eräs osallistuja jälkikäteen kyseenalaisti oikeuteni käyttää hänen tarinaansa dramatisoinnin lähtökohtana, aloin pyytää kirjal-

³⁵⁶ Ks. esim. Miller 1993, 23.

³⁵⁷ Barthes (1975) 1977, 160–161; Owens (1992) 1994a, 125.

³⁵⁸ Ks. esimerkiksi nais- ja miestaitelijoiden toimeentuloeroista Cronberg 2010, 17–18.

³⁵⁹ Guerrilla Girls tulee mieleeni ensimmäisenä ja Suomesta yllä mainittu Suohpanterror. Ks. <https://www.guerrillagirls.com/our-story/>; <https://suohpanterror.com/>.

lisen suostumuksen tarinoiden käyttöoikeudesta. En ollut erikseen ilmoittanut kyseiselle kertojalle, että olin tehnyt dramatisoidun version juuri hänen tarinastaan ja hän sai kuulla siitä tuttavaltaan, joka oli nähnyt teoksen museossa. Teos ei ollut valmistunut museonäytelyn avajaisiin, joten en ollut kutsunut kertojaa enkä ilmoittanut hänelle, että valitsin hänen kertomuksensa dramatisoitavaksi. Pyrin korjaamaan tilanteen kutsumalla hänet *screening*-tilaisuuteen, jossa teos esitettiin suurelta kankaalta isossa teatterisalissa. Hän oli tyytyväisen oloinen ja piti teosta onnistuneena. Hänen ystävänsä kuitenkin kyseenalaistivat toimintani. He pitivät minua tarinavarkaana ja nostivat esiin tekijänoikeudelliset seikat, sillä kyseessä oli tarina, jonka kertoja oli itse kirjoittanut ja josta muokkasin käsikirjoituksen. Hänet mainitaan teoksen lopputeksteissä tarinan kirjoittajana. Sanaston juristi oli sitä mieltä, että tekijänoikeudesta tulisi maksaa kunnollinen rahallinen korvaus, eikä kahvikupillista, kuten teoksessani. Kuitenkin teokseni konseptiin kuului vaihtokauppa, jossa osallistuja kertoo valitsemansa tarinan ja saa kahvikupillisen vaiuvan palkaksi. Osallistuja oli tästä tietoinen osallistuessaan teokseen. Usean tekijänoikeuksiin erikoistuneen lakimiehen kanssa neuvotteltuani tulin siihen tulokseen, että kertoja oli luovuttanut minulle tarinan *käyttöoikeuden* ja sen *tekijänoikeus* säilyi hänellä. Hän sai mahdollisuuden kieltää teoksen esittämisen, mutta ei halunnut kieltää sitä. Tilanteen selvittelyyn kului kuitenkin yhteensä noin puolitoista vuotta.

Seuraavan kerran, kun dramatisoin uuden tarinan nauhoitusten perusteella, otin kertojaan yhteyttä, kun dramatisointi oli valmis, lähetin hänelle salasanalla suojatun internetlinkin teokseen, ja kutsuin hänet tilaisuuteen, jossa teos esitettiin ensi kerran yleisölle. Tämän jälkeen keskustelimme yleisön kanssa esiin nousseista aiheista. Tarinankertoja tuli tilaisuuteen ja keskustelin hänen kanssaan jo ennen tilaisuutta. Jälkeen päin voin todeta, että näin olisi pitänyt toimia myös edellisen osallistujan kanssa. Nämä molemmat

mat osallistujat asuivat Suomessa mutta osa osallistujista on ollut kotoisin muualta. Olen yrittänyt tavoittaa heitä sähköpostitse, mutta usean vuoden jälkeen se ei aina ole ollut mahdollista.

Yllä mainitun tapauksen johdosta jouduin pohtimaan omaa positiotani ja tarkastelemaan toimintaani kriittisesti. Toiminko kuin riistäjä, tarinavaras, joka anastaa osallistujien tarinat ja hyötyy näistä itse, kuten kyseisen henkilön ystävät väittivät? Tein aina etukäteen selväksi mahdollisille osallistujille, mistä *Story Cafessa* oli kyse. Osallistuminen oli täysin vapaaehtoista. Kerroin selvästi, miten saatoin jatkossa käyttää tarinoita. En kuitenkaan oletanut, että osallistuja pitää tarinaansa valmiina käsikirjoituksena, josta hän myöhemmin alkaa vaatia taloudellista korvausta. Teoksellani tavoittelin ennemmin spontaania tarinankerrontatuokiota, josta myöhemmin saatan käyttää aineksia dramatisoinneissani. Edellä kuvatun tapauksen jälkeen kaikki osallistujat ovat allekirjoittaneet sopimuksen, josta käy ilmi, että he luovuttavat minulle oikeuden käyttää tarinaansa haluamallani tavalla.

L. Kantonen kirjoittaa teosten omistusoikeuksista ja tekijän-oikeuksista ja osallistujien nimien ja kuvien käyttämisestä sekä yhteisöllisissä taideteoksissa että tutkimuksessa. Kantosten yhteisöllisessä työskentelyssä nuorten kanssa on noussut esiin vastaavia kysymyksiä kuin omassa *Story Café* -teoksessani. Harva työskentelyyn osallistunut nuori on kuitenkaan pyytänyt, että hänen tekstejään tai kuviaan ei käytetä. Kantokset ovat pyrkineet välttämään tilanteita, jossa he lietsovat esimerkiksi yhteisössä sorretussa asemassa olevia nuoria kapinaan, sillä nämä voivat joutua vaikeuksiin, kun taiteilijat lähtevät yhteisöstä.³⁶⁰ Kantosten vetämissä nuorten yhteisötaideprojekteissa syntyneitä keskusteluja on toisinaan esitetty uusissa yhteyksissä, kuten taidelaitoksissa. Tästä on saattanut syntyä ongelmia:

360 L. Kantonen 2005, 63–64.

[y]hteistyökumppaneille voi olla hämmäntävää ja jopa loukkaavaa, jos keskusteluista myöhemmin rakennetaan esityksiä, jotka tuntuvat ainoastaan kiillottavan laitosten ja taiteilijoiden julkista kuvaa ja jättävän heidän omat kokemuksensa syrjään. Taiteilijoiden ja taidelaitosten tulisi siksi suhtautua vastuullisesti kaikkeen haltuunsa uskottuun materiaaliin ja mieluiten kuunnella projektin osapuolia myös esitysten rakentamisen vaiheissa.³⁶¹

Kuunteleminen tai neuvotteleminen ei kuitenkaan aina ole mahdollista, mikäli teos on esillä toisessa maassa tai yhteydenpito osallistujaan on syystä tai toisesta katkennut. Toisinaan teos esitetään vuosien päästä ja osallistujan yhteystiedot ovat saattaneet vaihtua. Omassa työssäni pyrin oppimaan virheestäni ja seuraavan kerran selvitin kertojan yhteystiedot, sillä ne olivat muuttuneet, ja näytin hänelle dramatisoidun tarinan ennen kuin se esitettiin julkisesti, vaikka kului yli kuusi vuotta tarinan nauhoituksesta sen dramatisointiin.

361 L. Kantonen 2005, 262.

Uudelleen esitetyt tarinat

Miksi olen valinnut tietyt kertomukset *Story Cafén* nauhoitetuista tarinoista näytettäväksi seuraavissa kahviloissa tai liikkuvan kuvan installaatioissa tai dramatisoitaviksi? Millainen tarina on koskettanut minua? Onko aihe puhutteleva? Muodostaako kertomus yhte-näisen narratiivin? Pystynkö kuvittelemaan sen kuvina? Osa tarinoista on kiinnostavampia kuin toiset, osa kertojista dramaturgisesti taitavampia. Esimerkiksi lapsuuteen sijoittuvat tarinat ovat kiinnostaneet minua, osin siksi, että olen voinut samastua joihinkin tarinoihin henkilökohtaisesti, ja osin sen takia, että kertomus on minusta vaikuttanut yleiseltä; se olisi voinut tapahtua kenelle tahansa. Tämän tutkimuksen kannalta olennainen kysymys on, millaisia eettisiä ratkaisuja olen tehnyt dramatisoidessani osallistujien kertomuksia. Vaikka olen ominut kertojien kertomuksen esimerkiksi sovittamalla ne oman lapsuuteni aikakauteen, olen pyrkinyt kunnioittamaan alkuperäisten kertomusten juonta. Olen muuttanut yksityiskohtia, mutta sisältö on pysynyt suurelta osin samana. Valinnoissani olen yleensä suosinut tarinoita, jotka kuvaavat samankaltaista arvomaailmaa kuin omani.³⁶² Jokin tallennetuissa tarinoissa on saanut mielikuvitukseni liikkeelle, tuttuus tai vieraus, salaisuus, jokin, jonka täytyy tulla sanotuksi, uudelleenkerrotuksi, näytetyksi yleisölle.

Huominen tulee

Valitsin ensimmäisen dramatisoimani *Story Cafén* aiheen, koska tarina kosketti itseäni: kertoja kertoi kiinnostavasti kiteyttäen sym-

³⁶² Esimerkiksi rasistisia kertomuksia en ole käännättänyt enkä työstänyt dramatisoinneiksi.

paattisen tarinan lapsuuden hämmästelystä. *Huominen*-lyhytelokuva perustuu tähän kertomukseen. Kun siirsin alkuperäisen tarinan oman lapsuuteni aikakauteen estetiikan, puvustuksen ja lavastuksen avulla, tarinasta tuli oma, kuvitteellinen lapsuudentarinani. Näin ollen estetiikka oli tärkeässä osassa nauhoitetun alkuperäisen tarinan ja luomani oman, fiktiivisen tarinani välisessä halkeamassa.

Näyttelyssäni *Huominen* Valokuvagalleria Hippolytessa³⁶³ esitin sekä *Story Cafessa* nauhoittamani kertomuksen että siihen perustuvan *Huominen*-lyhytelokuvan, sillä pyrin performatiivisuuden avulla kiinnittämään huomiota käsitteellisiin halkeamiin, kuten tarinan kertomistilanteen ja tarinoista valmistamieni dramatisointien eroon esittämällä molemmat rinnakkain näyttelytilanteessa.³⁶⁴ Performatiivisuudella tarkoitan tässä yhteydessä Stella Bruzzin määrittelemää performatiivisuutta, eli elokuvassa näytetään, että elokuvan todellisuus on rakennettu. Käsitän Bruzzin performatiivisuuden määritelmän niin, että performatiivinen dokumentaari onokuva, joka hyödyntää performatiivisia elementtejä – kuten esiintymistä – vieraannuttavina keinoina ei-fiktiivisessä kontekstissa. Teoksen rakentuneisuus voidaan näyttää esimerkiksi siten, että tekijä esiintyy kuvassa itse tai siinä viitataan elokuvantekoprosessiin näyttämällä valokalustoa tai lavastuksen rajoja.³⁶⁵ Omassa työssäni käytän performatiivisuutta koskemaan teoksen tekoprosessia taidekontekstissa. Useassa tapauksessa näytän *Story Cafén* eri vaiheet samassa näyttelyssä. Menetelmästä tulee osa teosta. Tämä paljastaa lähtökohdan ja siitä työstetyn käsikirjoitetun lopputuloksen erot. Esimerkiksi Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmanäyttelyssä *Järjestetty juttu* vuosina 2010–2011 oli esillä neljä tuntia nauhoitettuja tarinoita ja neljä tallennettujen tarinoiden perusteella valmistamaani

363 Kyseessä oli vielä vuonna 2007 Kalevankadulla sijainnut galleria.

364 Ks. halkeaman määrittelystä keskusteluni tutkielman alussa alaviitteessä 4.

365 Bruzzi 2000, 153–154; 156. Bruzzi erottaa performatiiviset elokuvat elokuvista, joissa performatiivisuus koskee ainoastaan niissä esiintyviä henkilöitä. Bruzzin määritelmä koskee näin ollen elokuvan maailmaa, kun aiemmin mainittu Butler sitä vastoin keskittyy performatiivisuuden määritelmässään sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiin. Ks. Butler (1990) 2006; Butler 1993.



Tuotantovalokuvia lyhytelokuvasta *Huominen* (2007).





dramatisointia. Tallensin näyttelyn alkuvaiheessa lisää tarinoita Kiasman ulkopuolella sijaitsevassa kontissa, jonka olin sisustanut kahvilan kaltaiseksi. Ajatukseni oli, että teokseni osat näyttävät sen syntyprosessiin liittyvät vaiheet.³⁶⁶ Tämä vastaa mielestäni taidekontekstiin tuotuna Bruzzin performatiivisuuden määritelmää, jossa dokumentaarisen elokuvan tuotantokoneisto näytetään. Teokseni näyttää tuotantoprosessinsa osat samassa näyttelyssä vaikkakaan ei samassa liikkuvan kuvan teoksessa.³⁶⁷

Valokuvagalleria Hippolyten näyttelyssä etuhuoneessa näkyi piennellä, seinään kiinnitetyllä videomonitorilla nauhoittamani alkupeäinen tarina ja takahuoneessa oli seinälle projisoituna siitä dramatisoitu lyhytelokuva. Etuhuoneessa tarinaa saattoi katsella samanlaisen pöydän äärestä, kuin kahvilassani oli ollut. Pysin jäljittelemään kahvilan tunnelmaa ja visuaalisuutta niukoin keinoin.³⁶⁸ Pöydän ääreen mahtui kaksi katsojaa kerrallaan. Pimennettyyn takahuoneeseen oli asetettu tuoleja elokuvateatterin katsomoa mukaillen. Tavoittelin elokuvateatterin rauhallista, pimeää katselutilaa. Liikkuvan kuvan teoksia katsottaessa voi mielestäni muodostua lyhytaikaisia yhteisöjä, niin kuin Bourriaud kirjoittaa relationaalisista teoksista.³⁶⁹ Kuitenkin hiljainen yhteisöllisyys, joka saattaa muodostua elokuvateatterin pimeydessä, toteutui ainoastaan näyttelyn avajaisissa, kun vieraita oli riittävän paljon ja katsomon tuolit olivat varattuja. Käydessäni näyttelyssä muina aukioloaikoina, siellä ei useinkaan ollut kuin korkeintaan pari vierailijaa, eikä elokuvateatterista tuttua yhteisöllisyyttä syntynyt.

366 Myös *Belluard Bollwerk International* -festivaaleilla Sveitsissä ja *Turku Biennaalissa* vuonna 2009 teoksen eri osat olivat esillä.

367 Ks. Bruzzi 2000, 153–154; 156.

368 Uskottelusta yleisöä osallistavissa teoksissa ks. Bourriaud (1998) 2009, 57.

369 Ks. Bourriaud (1998) 2009. Rancière sitä vastoin huomauttaa, että esimerkiksi teatterikatsojat ovat yksilöitä, eikä oletettua yhteisöllisyyttä välttämättä synny. Mielestäni (elokuva- ja teatteri-) katsomossa on kuitenkin mahdollisuus yhteisöllisyyden kokemiseen, sillä katsojat jakavat teoksen suoman katsomiskokemuksen. Rancière (2008) 2009, 16.



Yllä: *Huominen* (2006), alkuperäinen *Story Cafessa* nauhoitettu tarina. Näkymä yksityisnäyttelystä *Huominen* Valokuvagalleria Hippolytessä, Helsingissä, 2007.
 Alla: Lyhytelokuva *Huominen* (2007) yksityisnäyttelyssä *Huominen* Valokuvagalleria Hippolytessä, Helsingissä, 2007.

A Summer Job

Näyteltyä dokumentaaria teoksistani eniten muistuttaa *A Summer Job* (2009).³⁷⁰ Se on yksikanavainen teos, joka on kokonaan kuvattu mustassa studiossa värilliselle kaitafilmmille. Kolme esiintyjää esittää *Story Cafessa* nauhoittamani tarinan niin kuin se olisi tapahtunut heille itselleen. Teosta varten litteroin kertomuksen ja annoin tekstin kolmelle amatööriesiintyjälle. Kenenkään äidinkieli ei ole englantia, joten murrettu englantia on osa esitystä. Tällaisilla keinoilla pyrin kiinnittämään katsojan huomion aiemmin määrittelemääni halkeamaan, illuusion rikkomiseen teoksen tarinamaailmassa.³⁷¹

Esiintyjillä ei ollut esiintymiskokemusta kameran edessä. En antanut heille ohjeita esiintymisen suhteen, enkä pyytänyt heitä esittämään tietynlaista hahmoa, mutta he saivat käsikirjoituksen lisäksi alkuperäisen tarinan katsottavakseen DVD-levyllä. Yhdistän menetelmän Trinhin käyttämään tapaan hyödyntää amatööriesiintyjä, jotka esittävät uudelleen vietnamilaisnaisten haastatteluja teoksessa *Surname Viet, Given Name Nam*. Trinhin teoksessa uudelleenesitetyt haastattelut vuorottelevat alkuperäisten kanssa. Hän toteaa, että osa katsojista huomasi heti, milloin kyseessä olivat esitykset, kun taas osa ei kiinnittänyt eroon huomiota.³⁷² Teoksessani *A Summer Job* alkuperäinen kertoja näytetään vasta lopputekstien lomassa, eikä hänen ääntään kuulla. Hän kuitenkin elehtii vilkkaasti, ja lopputeksti kuvan vieressä paljastaa, että kuvassa näkyy alkuperäisen tarinan kertoja.

Jokainen *A Summer Job* -teoksen esiintyjä kertoo vuorollaan osan tarinasta alkuperäisen kertojan sanoja toistaen. Seuraava esiintyjä jatkaa siitä, mihin edellinen jäi. Silti osa katsojista, joiden kanssa olen keskustellut teoksesta, ei tulkinnut tarinaa yhden henkilön

370 Ks. esim. Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011, 115–130.

371 Illuusion rikkomisesta ks. Bruzzi 2000, 153–180. Tarinamaailma merkitsee kertomuksen synnyttämää vaikutusta maailmasta. Se ”viittaa sekä fiktiivisten että ei-fiktiivisten kertomusten luomiin vaikutelmiin kertomuksen kokonaistilanteesta.” <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tarinamaailma>.

372 Ks. esim. Trinh (1990) 1992b, 164–165.

kokemuksesi vaan pohti, kenelle esiintyjistä tapahtumat olivat oikeasti tapahtuneet. Kuka oli uskottava? Sekä alkuperäisessä tarinassa että esityksissä on epäjohtamukaisuutta. Teokseni ensimmäinen kertoja kertoo, että tarinan tapahtumista on todella kauan, ne sijoittuvat hänen opiskeluaikaansa. Toinen kertoja on niin nuori, että on vaikea kuvitella hänen opiskelleensa koreografiksi ”kauan sitten”. Kolmas esiintyjä taas on mies, joten hänenkin tarinansa vaikuttaa epäloogiselta, kun aiemmin tarinassa on ollut puhe yökerhosta, jossa on vain miehiä, ja kertoja on todennut olleensa kollegansa kanssa ainoa nainen paikalla. Edellä mainitun kaltaiset murtumat kiinnostavat minua. Tavallaan teos vertautuu näyteltäisiin dokumentaariseen elokuvaan tai uudelleenesitettävään haastatteluun.³⁷³ Koska se on kuvattu kaitafilmiä, kuvan laatu ei vastaa nykypäivän dokumentaarisen elokuvan tai haastattelun tarkasti piirittävää digitaalista kuvaa vaan tuo mieleen muistumia varhaisista performanssitilanteista tai harrastajaelokuvista.

Tein teoksen *Turku Biennaaliin*, Aboa Vetus Ars Novaan vuonna 2009. Se esitettiin suurikokoisena projisointina pimennetyssä näyttelytilassa. Katsojia varten oli upottava, pehmeä, punainen sohva. Ajatukseni oli luoda hiukan elokuvateatterin katsomistilannetta muistuttava tilanne. Viereisessä näyttelytilassa oli kolmessa kuvaputkitelevisiossa esillä *Story Cafén* nauhoitettuja tarinoita. Vierailijat saattoivat istua mukavilla tuoleilla ja kuunnella ja katsella tarinoita kuulokkeet korvillaan. Tästä syntyi toisenlaista yhteisöllisyyttä kuin kahviloissa, joissa tarinoita kerrottiin ja tallennettiin. Katsojat olivat sekä yksin että yhdessä samassa tilassa. He jakoivat samankaltaisen kokemuksen, mutta samaa tarinaa ei voinut katsoa kuin yksi henkilö kerrallaan. Tällaisen yhteisöllisyyden voi tulkita bourriaud’laiseksi mikrotopiaksi, jossa yhteisöllisyys muodostuu ja katoaa hetkessä.³⁷⁴ *Turku Biennaalissa* järjestin Turun Taiteiden yönä

373 Ks. Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011, 115–130.

374 Bourriaud (1998) 2009.

Story Cafén kahvilaosuuden, jossa nauhoitin lisää tarinoita. Samoin kuin *Huominen*-näyttelyssä, esitin teoksen eri vaiheet, sekä kahvilan, jossa nauhoitin tarinoita, otannan tallennetuista tarinoista että valmistamani dramatisoinnin, tässä tapauksessa uudelleen esitetyn tarinan. Tarkoitukseni oli tuoda esiin teoksen tuotantoprosessin eri vaiheet, eli näyttää työskentelymenetelmäni ja sisällyttää se osaksi teosta.³⁷⁵

Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta

Teoksella *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta* halusin viitata satutuokioihin, joissa sadunlukija tempaa kuulijat mukaansa sadun maailmaan. Samanaikaisesti pyrin viittaamaan *Story Cafén* menetelmään, tarinankerrontaan, jossa kertoja kerää ympärilleen kuulihoitoja. *Terapiaeläinsatu* rakentuu sadun lukemisesta, jonka animoidut kohtaukset välillä katkaisevat. Siinä vaihtelee kertominen ja näyttäminen.³⁷⁶ Teoksen nimen toinen osa viittaa Ingmar Bergmanin televisiosarjaan *Scener ur ett äktenskap* (1973), jonka kuusi osaa olin katsonut kokonaisuudessaan peräkkäin. *Terapiaeläinsadun* käsikirjoitus perustuu nauhoittamaani tarinaan, jonka *Story Cafén* osallistuja oli kirjoittanut ja luki kahvilassani Galleria Huudossa Helsingissä vuonna 2006. Päähenkilöitä ovat Pikukissa ja Suurisilmäinen Pöllö. Teoksen tarina käsittelee parisuhdeongelmia, lapsettomuutta, puolisoiden kyllästymistä toisiinsa ja mahdollista avioeroa. Kertomus on kerrottu kokonaan kissan näkökulmasta. Kuten Bergmanin tv-sarjassa, teokseni ei asetu kummankaan osapuolen puolelle, vaan tarina etenee melko toteavana. Bergmanilla loppuratkaisu on avioero, *Terapiaeläinsatu* sitä vastoin jää avoimeksi. Kummassakin teoksessa toinen pääosan esittäjä on kotityranni, joka alistaa puolisoaan verbaalisesti.

375 Ks. tuotantoprosessin näyttämisestä Bruzzi 2000, 153–180.

376 Kertomisen ja näyttämisen suhteesta elokuvanteossa esim. Bordwell 2010.



Terapiaeläinsatu esitettiin ensi kertaa Raumalla Lönnströmin taidemuseossa vuonna 2010 järjestetyssä ryhmänäyttelyssä *Tarinoiden luno*.³⁷⁷ Kuten aiemmin mainitsemisani näyttelyissä, joihin olin valmistanut uuden dramatisoinnin, myös Raumalla oli esillä useita tv-monitoreja, joista saattoi katsoa aiemmin nauhoittamiani alkuperäisiä tarinoita. Installaatio-osuutta varten olin sisustanut ullakkokerrokseen viihtyisän katselutilan. Museoympäristössä teos toimi mielestäni samoin kuin edellä mainitut kokonaisuudet *Turku Biennaalissa* vuonna 2009 ja Nykyaiteen museo Kiasmassa vuosina 2010–2011 muodostaen lyhytaikaisia katsojayhteisöjä.³⁷⁸ *Terapiaeläinsatu* esitettiin näyttelyssä erillään nauhoitetuista tarinoista, väliseinälle projisoituna.

Tytöt pahana – *Häkki* Forum Boxissa

Suunnitellessani yksityisnäyttelyäni *Häkki* Forum Boxiin³⁷⁹ huomasin, että *Story Cafessa* nauhoittamiani tarinoita, jotka käsittelivät tyttöjen pahantekoa, oli kertynyt useita. Moni aikuinen, etenkin nainen, kertoi oman lapsuudenkokemuksensa. Dramatisointeja varten valitsin itseäni kiinnostavia aiheita. Minua kiinnostivat erityisesti synkät tarinat, joilla ei välttämättä ollut selkeää loppuratkaisua. Valitsin niistä kolme, jotka pystyin kuvittelemaan audiovisuaalisina teoksina. Teosten *Skuld* ja *Häkki* käsikirjoitukset perustuvat *Story Cafessa* Helsingissä 2006 nauhoitettuihin tarinoihin. Pohdin, miten ja millä keinoilla voisin muuttaa suullisen tarinan elokuvalliseksi kertomukseksi. *Eräs joulutarina* -teoksessa minua inspiroi brittinaisen Tallinnassa kertoma tarina, jonka yhdistin omiin kokemuksiini ja mielikuviini joulupukin paljastamisesta.³⁸⁰

377 Näyttely järjestettiin 12.6.–26.9.2010. Sen kuratoi taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen. https://museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely_id=5048.

378 Ks. lyhytkestoista yhteisöistä Bourriaud (1998) 2009.

379 29.11.–22.12.2013.

380 Koska näyttelyn kaikki teokset eivät olleet peräisin *Story Cafén* tarinoista, en korostanut yhteyttä näyttelyssäni. Se tuli kuitenkin ilmi teostiedoissa.

Olen pohtinut tyttöjen ja naisten asemaa sekä aiemmassa tutkimuksessani että teoksissani.³⁸¹ Omat kokemukseni tytöille ja naisille tarjolla olevista stereotyyppisistä rooleista ja jo nuoriin tyttöihin kohdistuvista odotuksista ovat vaikuttaneet aihevalintaani. Esikuva tyttöjen epäsovinnaiseen käytökseen elokuvallisissa teoksissa löytyy esimerkiksi Ahtilan monikanavaisesta liikkuvan kuvan installaatiosta *If 6 was 9* (1995)³⁸². Se käsittelee muun muassa nuorten naisten seksuaalisuutta hyvin suoralla, epäsovinnaisella tavalla ja hyödyntää muun muassa pornografista kuvastoa. Omissa teoksissani tyttöjen pahanteko ja aggressiivisuus nousivat tärkeimmiksi aiheiksi. Koska suoran aggressiivisuuden näyttämistä ei yleensä olla pidetty tytöille sopivana ja aihe alkoi toistua useissa kertomuksissa, päädyin sen käsittelyyn. Esimerkiksi psykologi Marion K. Underwood tarkastelee sukupuolen vaikutusta vihan tunteiden näyttämiseen. Hän pohdii sosiaalista aggressiota, kuten selän takana puhumista, juoruilua ja ryhmästä ulossulkemista ihmissuhteissa, eli muuten kuin fyysisen aggression kautta ilmaistuja aggression muotoja. Onko sosiaalinen aggressio tytöille tyypillistä sukupuolistereotyypioiden takia? Onko se keino ilmaista vihaa, kun samalla yrittää olla mukava, kiltti [nice]? Underwoodin tarkastelemat tutkimukset antavat laajemman kuvan tyttöjen vihasta ja aggressiivisuudesta kuin yleiset stereotyyppiat, joiden mukaan tytöt mielletään manipuloijiksi ja pojat fyysisesti aggressiivisiksi. Vaikka tytöt osoittavat vähemmän fyysistä aggressiivisuutta kuin pojat, jotkut tytöt tappelevat ja useiden tutkimusten mukaan sekä sosiaalista että fyysistä aggressiivisuutta esiintyy molemmilla sukupuolilla.³⁸³

Näytellyn dokumentaarin keinoja fiktiivisen lyhytelokuvan tekota-poihin yhdistelevä työskentely vaikutti mielestäni sopivalta menetelmältä käsitellä vaikeaa aihetta.³⁸⁴ Näyttelyssäni *Häkki* tytöt esitetään

381 Lecklin 2008. Liikkuvan kuvan teoksissani kuten *PERFECT* (1999), *About Dancing* (2000), *Balance* (2000), *A Few Nightmares* (2001), *Discipline* (2001), *Hitwoman* (2009).

382 Ks. <http://crystaleye.fi/eija-liisa-ahtila/installations/if-6-was-9>. Kuraattori Taru Elfving on väitöskirjassaan käsitellyt tytön hahmoa Ahtilan teoksissa. Elfving 2009.

383 Underwood 2003, 3–13; 129.

384 Ks. näyttelystä dokumentaarista Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011.







kaikissa teoksissa pahantekijöinä. Näyttelyn pääteoksessa Häkki, josta näyttely sai nimensä, pahanteon alullepanija on tyttö. Hän manipuloi itseään nuoremmat pojat osallistumaan uhrin kiusaamiseen. Kiusaaminen on sekä fyysistä väkivaltaa, tönimistä, vapauden riistoa ja kepillä tökkimistä että verbaalista haukkumista ja panettelua. *Skuldissa* on kyse nuoren naisen omantunnontuskista. Hän muistelee lapsena kokemaansa mustasukkaisuutta ja sanallista ilkeyttään äitiään kohtaan. Eräässä joulutarinassa päähenkilö yllättää lahjoja jakavan joulupukin ja kiskoo tämän parran irti. Näin hän murskaa vielä joulupukkiin uskovien lasten unelman ja aikaansaa kaaoksen. Lapset alkavat repiä lahjoja toisiltaan ja kiistellä niistä.³⁸⁵ Kyseisessä kohtauksessa esityksen ja todellisen kiistelyn raja ylittyi, sillä osa lapsista halusi tosissaan jonkun tietyn lelun tai lahjan, joka oli toisella lapsella. Kohtaus oli kuvattava viimeiseksi ja saatava valmiiksi yhdellä kerralla, sillä lapset riehaantuivat kovasti. Teos koostuu kahdella kaitafilmikameralla käsivaralla kuvatusta värifilmistä, joka on siirretty videolle. Kuvaajat ovat tarkoituksella zoomailleet kuvaa edestakaisin ja tehneet amatöörikuvajille tyypillisiä kameran liikkeitä, jotta jälki muistuttaisi vanhojen kaitafilmille kuvatujen harrastajaelokuvien kuvaa. Esimerkiksi Trinh kirjoittaa pitkien ottojen ja käsivarakameran käytöstä, kun halutaan aikaansaada autenttista vaikutelmaa dokumentaarisissa elokuvissa. Olen ottanut tällaiset keinot käyttööni teoksessani. Käsivarakamera voi rikkoa elokuvallisen koherenssin, mutta yleensä kiinnitetään ennemmin huomiota elokuvallisen tilan koherenssin luomiseen kuin sen rikkoutumiseen.³⁸⁶ Osa yleisöstä onkin luullut, että kyseessä on autenttinen harrastajaelokuvan materiaali. Tämä on käynyt ilmi keskusteluista katsojien kanssa.

Useissa dramatisoiduissa teoksissani käytän kertojaa tai kertojääntä eri tavoin. Elokuvatutkija Michel Chionin teorian elokuvan

385 Lisätietoja liitteessä Teoskuvauksia *Story Cafén* dramatisoinneista.

386 Trinh 1991, 56–58.



Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta (2010) Tarinoiden lumo -näyttelyssä Lönströmin taidemuseossa Raumalla 2010.

äänestä, kertojaäänien kaikkivaltiudesta ja kertojasta ovat innoittaneet tutkimukseni viimeistä produktio-osiota, *Häkki*-näyttelyä ja etenkin *Häkki*-teosta.³⁸⁷ Kertojan näyttäminen tai esimerkiksi ruumiiton kertoja vaikuttavat teoksen kokemiseen. Rakentuuko kertomus useiden näkökulmien välille vai käytetäänkö tarinan ulkopuolista kertojaa?³⁸⁸ Kertoja voi olla kaikkitietävä tai esittää yhden näkökulman tarinaan. Teoksessani päädyin kertojan näyttämiseen heti teoksen alusta saakka. Kertojan ja kertojaäänien käyttäminen toi teokseen viitteitä dokumentaariseen haastatteluun ja tapahtumia selostavaan kommentaariin. Teoksessa *Häkki* kertoja on kuitenkin subjektiivinen ja valottaa vain omaa näkemystään tapahtumista. Kuva ja kertoja ovat paikoin ristiriidassa keskenään, eivätkä kerro tarinaa samalla lailla.

Seuraavassa käsittelen vielä muun muassa äänen vaikutusta näyttelyssä, jossa esitetään monikanavaisia liikkuvan kuvan teoksia. Pohdin, miten katsojan reittiä ja näyttelykokemusta voi johdatella äänen avulla.

Näyttämöllepano

Ikkunassa näet kaunokirjoituksella kirjoitetun valkean neontekstin: *I have nothing else to say*. Astut sisään Forum Boxin pimennettyyn näyttelytilaan. Näyttelytilan aulasta oikealle näet näyttelyn pääteoksen, kaksikanavaisen liikkuvan kuvan installaation *Häkki*, jonka mukaan koko näyttely on saanut nimensä. Se on kahdelle vierekkäiselle seinälle ripustettu teos. Voit istua penkille tai liikkua tilassa, kun katsot sitä. Tarina on julma kiusaamistarina, jossa päähenkilö kohtaa lapsuuden kiusaajansa aikuisena. Teos alkaa kesken kertomusta: toisessa kuvassa näkyy kohtaus baarissa ja toisessa kertoja istuu mustassa studiossa. Baarikohtauksesta siirrytään lapsuuden maisemiin.

³⁸⁷ Chion 1999.

³⁸⁸ Kertojasta ks. Bordwell & Thompson 2001, 74–75.





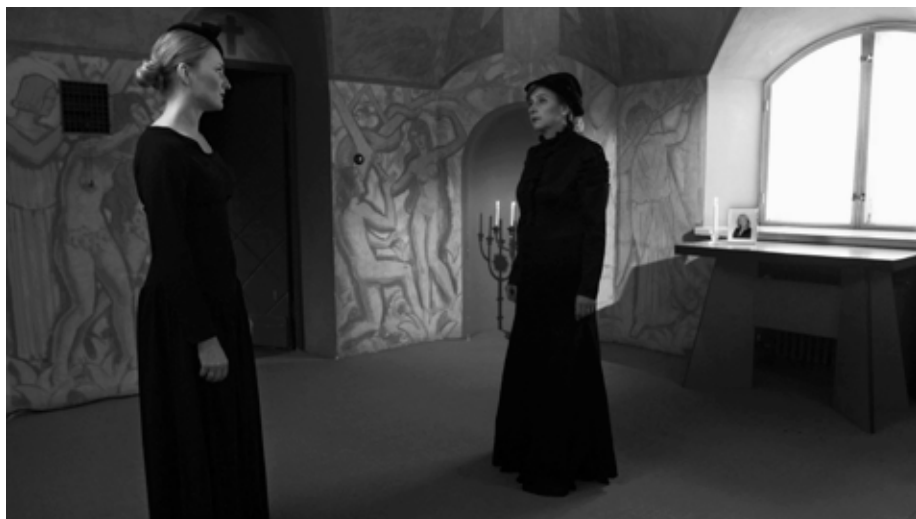
Nuori päähenkilö valmistautuu lähteäkseen syntymäpäiväjuhliin. Toisella kanavalla kertoja katsoo ensin nuorempaa itseään ja jatkaa sitten kertomustaan. Tarina tapahtuu yhtä aikaa, kun nainen kertoo sitä. Syntymäpäiväsankari ja joukko poikia työntävät kertojan met-sikköön rakentamaansa häkkiin ja tönivät ja haukkuvat häntä. Välillä molemmissa kuissa on aikuinen kertoja ja välillä molemmilla kana-villa näytetään kohtauksia lapsuudesta tai jälleennäkemisestä kiusaa-jan kanssa baarissa. Toisinaan kertoja kertoo tarinaansa, toisinaan taas näytetään esitettyjä kohtauksia.³⁸⁹

Gallerian aulassa vasemmalla näet pienen koristellun joulukuusen ja putkitelevisiion, jonka edessä on punainen nojatuoli. Televisiossa pyörii joulupukkivideo, *Eräs joulutarina*. Se muistuttaa 1970-luvun vä-rillisiä kaitafilmejä. Teos on mykkä tytön hyräilemää joululaulua ja kaitafilmi-projektorin hyrinää lukuun ottamatta. Myös siinä näkyy jou-lukuusi, jonka ympärillä lapset tanssivat. Kun koittaa lahjojen jaon aika, yksi tytöistä vetää joulupukin parran pois. Välitekstit kommentoivat kertomusta ikään kuin lasten näkökulmasta mutta aikuisten käsitteitä käyttäen; parrastavetäjä kritisoi joulun kulutushysteriaa ja päättää paljastaa joulupukin. Joulupukki häipyy nolona paikalta ja lapset alkavat repiä lahjoja toisiltaan.

Vasemmanpuoleisessa näyttelytilassa joulukuusen ja putkitelevisi-ion takana näet seinälle projisoidun mustavalkoisen tanssi- ja musiik-kielokuvan *Skuld*. Siinä kaksi naista, äiti ja tytär kohtaavat vuosien jäl-keen hautajaiskappelissa. He tanssivat tangoa yhdessä. Tytär haluaa sovittaa lapsuuden pahat tekonsa, vaikka teoksen lopussa käy ilmi, ettei äiti edes muista niitä. Molemmilla on yllään pitkät mustat hau-tajaismekot ja -hatut. Tytär laulaa vuorosanansa äidille ja pyytää hän-tä antamaan anteeksi sisaruskateuden ja mustasukkaisuuden, jota hän lapsena tunsi ja yritti kostaa äidilleen. Tarina on tyypillinen³⁹⁰

389 Näyttämisen ja kertomisen vaihtelusta esim. Bordwell 2010.

390 Äitini luuli, että kirjoitin omasta lapsuudestani.



Stillkuva musiikki- ja tanssiteoksesta *Skuld* (2013).



Stillkuva mykkäelokuvasta *Eräs joulutarina* (2013).

mutta musiikki, koreografia ja naisten vaatetus tekevät kohtaamisesta dramaattisen. Naisten asut viittaavat menneeseen aikaan.

Näyttelyn neljäs teos, *Girls Just Wanna Have Fun*, on kolmen kanavan liikkuvan kuvan installaatio, jossa kolme eri-ikäistä tyttöä hyppelee vuorollaan kuva-alan poikki. Kuva on hidastettua. Keskellä keskimäistä projisointia he murskaavat meloneja ja jatkavat sitten hypelyään. Teoksessa ei ole tarinaa. Sen ääni koostuu muun muassa lintujen äänistä ja pianonsoitosta. Äänimaailma on iloinen, leikkisä ja samalla meditatiivinen. Melonin murskaantuessa ääni kuulostaa siltä, että jotakin rikkoutuu.

Aiemmin mainitun Dunckerin romaanin kirjailijahahmo, jonka kirjoittamisen oikeuttaa tieto lukijan olemassaolosta, on mielestäni kiinnostava myös suhteessa tilallisiin liikkuvan kuvan installaatioihin.³⁹¹ Samoin kuin Dunckerin kirjailija tarvitsee lukijansa perustellakseen kirjoittamisensa itselleen, tarvitsen yleisön motivoimaan liikkuvan kuvan teoksen esittämisen tilassa. Tilallisissa liikkuvan kuvan installaatioissa yleisö osallistuu aktiivisesti liikkeilään ja valinnoillaan teoksen kokemiseen. Omissa teoksissani tämä liittyy tarinan rakentumiseen, joka on suhteessa katsojan paikkaan tilassa.³⁹² Katsojien aktiivinen rooli tarinan rakentamisessa korostuu. Äänen suunnan avulla olen pyrkinyt johdattelemaan katsojien kokemusta teoksissani. Tämä koskee esimerkiksi kaksikanavaisia liikkuvan kuvan installaatioita *Paljon on iloakin*, *Kieli on avain kaiken* ja *Häkki*.

Häkki-näyttelyssä pyrin ohjaamaan katsojan kulkua. Ikkunassa näkyvä neonteksti *I have nothing else to say* oli erään lapsen kommentti, kun innokkaat vanhemmat asettivat hänet kertojan paikalle kahvilassani. Teksti ei ollut kutsuva, mutta toivoin, että se sai yleisön mielenkiinnon heräämään, pohtimaan, mitä mustien verhojen

391 Duncker (1996) 1998, 51–52; 97; 197.

392 Kivinen tarkastelee monikanavaisen installaatiomuodon vaikutusta katsojien kokemukseen. Hän pitää liikkuvan kuvan installaatiomuotoa ennemmin esitysalustana audiovisuaaliselle materiaalille kuin tarinankerronnan välineenä Eija-Liisa Ahtilan teoksissa. Kivinen 2013, 153–158.

takana on esillä ja astumaan sisään. Sisällä näyttelyssä etenkin teosten ääni johdatteli katsojien liikkumista tilassa. Oli hankalaa ripustaa samaan tilaan monta teosta, joissa ääni on tärkeässä osassa. Ratkaisin tämän niin, että Häkin ääni kuului jo näyttelyn sisään-tuloaulassa. Sen esillepanossa pyrin tuomaan esille kiinnostukseni tarinan rakentamiseen tilallisessa teoksessa. Teoksen kaksi projisointia oli 90 asteen kulmassa toisiinsa nähden, ja sopivan välimatkan päästä katsoja saattoi nähdä molemmat yhtä aikaa. Äänen suunta ohjasi teoksen katsomista. Välillä ääni tuli voimakkaammin toisen projisoinnin kaiuttimesta ja toisinaan toiselta suunnalta. Usein tarina eteni toisessa projisoinnissa visuaalisesti ja toisessa kuva oli melko staattinen, sillä kertoja näkyi puolikuvassa tai lähikuvassa istumassa studiossa. Erään joulutarinan ääni oli melko hiljaisella, sillä teoksessa ei ole muuta ääntä kuin pikkutytön hyräilyä teoksen alussa ja lopussa sekä kaitafilmiprojektorin ääntä. Näyttelyssä teosta katsottiin sitä varten lavastamassani katselunurkkauksessa vanhalta televisiomonitorilta nojatuolilla istuen. Teoksessa *Skuld* oli oleellista, että musiikki ja laulun sanat kuuluivat. Katsomisspiteen yläpuolella oli suuntaava kaiutin, jotta ääni ei vuotaisi liikaa muihin teoksiin. Ylhäällä parvella oli kolmen kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Girls Just Wanna Have Fun*, johon äänisuunnittelija oli suunnitellut äänimaailman.

Ääni johdatteli vierailijaa ensin katsomaan *Häkki*-teosta, sitten *Erään joulutarinan* nojatuoli saattoi houkutella istahtamaan ja seuraavaksi sen vieressä näkyi *Skuld*-teos. Lopuksi vierailija näki yläparvella *Girls Just Wanna Have Fun* -teoksen kolmen suuren projisoinnin virtana. Esimerkiksi taiteilijapari Elmgreen ja Dragset ohjaavat teoksiensa avulla katsojien kulkua näyttelyssä ja saattavat jopa estää vierailijoiden kulun tiettyihin näyttelytiloihin.³⁹³ Bour-

393 Filosofi Peter Osborne päätelee tavasta, jolla Elmgreen ja Dragset johdattelevat yleisöä näyttelyssään *The Welfare Show*, että jotkut ovat lukeneet *Postproductioninsa*. Jackson sitä vastoin pitää heidän tapaansa rakentaa näyttely "epärelationaalisena" estetiikana. Osborne 2006, 34; Jackson 2011, 192–194; 207. Ks. myös Bourriaud (1998) 2009; (2002) 2010.

riaud kirjoittaa teoksessaan *Postproduction* näyttelyistä tuotantoina, yhteisasumuksina tai näyttämöinä.³⁹⁴ Itse ajattelen Forum Boxin näyttelytilaa näyttämönä, jolle asetin esiin erilaisia tilallisia kohtauksia. Katsojien kokemuksista saattoi muodostua lyhytkestoista yhteisöllisyyttä, mikäli näyttelyssä vieraili useampi katsoja kerrallaan.³⁹⁵

394 Bourriaud (2002) 2010, 69–73.

395 Bourriaud (1998) 2009.



Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Häkki* (2013)
yksityisnäyttelyssä *Häkki* Forum Boxissa Helsingissä 2013.





Teokset *Eräs joulutarina* ja *Skuld* yksityisnäyttelyssä Häkki Forum Boxissa Helsingissä 2013.





Kolmen kanavan liikkuvan kuvan installaatio *Girls Just Wanna have Fun* (2013)
yksityisnäyttelyssä Häkki Forum Boxissa Helsingissä 2013.





I have nothing

Näyttelytilan ulkoikkunaan ripustettu neonkyltti *I have Nothing else to Say* (2013)
yksityisnäyttelyssä Häkki Forum Boxissa Helsingissä 2013.

else to say.

Lopuksi

Tutkimukseni rungon muodostavassa *Story Cafessa* tulee eri vaiheissa esiin erityyppisiä kysymyksiä. Tutkimukseni kulku on seurannut taiteellisen työni vaiheita ja siitä nousevia aiheita. Taiteellinen työskentelyni on kuitenkin edennyt toisella lailla kuin tutkimus, orgaanisemmin ja intuitiivisemmin. Esimerkiksi *Story Café* on jatkoa aiemmille videomuotokuville, haastatteluille, joista olen leikannut haastattelijan kysymykset pois. Pidän kompastelua tutkimusmenetelmääni kuvaavana. Alussa kaatuu useammin mutta oivallukset tuntuvat suurilta, eteneminen menee harppauksittain mutta välillä joutuu aloittamaan uudelleen melkein alusta. Loppua kohden horjahtelua on vähemmän mutta eteneminen on hitaampaa, työläämpää ja suunnitelmallisempaa. Taiteen tekijänä minulle yksi hienoimmista teoksen tekemiseen liittyvistä hetkistä on, kun näen, miten kerrotusta, tallennetusta tarinasta käsikirjoittamani teksti herää eloon, kun esiintyjä ottaa sanat haltuunsa, tekee repliikit omikseen. Monipolvisen *Story Cafén* kahvilassa kerrottu, nauhoittamani pieni kertomus muuttuu elokuvan keinoin eläväksi kuvaksi, sanallisesti kerrottu henkilöhahmo tulee uudelleen lihaksi fiktiivisessä maailmassa.

Minua kiinnostaa sekä esityksissä itsessään oleva että tallennetun ja dramatisoidun materiaalin välinen käsitteellinen juopa, halkeama. Tämä on havaittavissa jo varhaisessa teoksessani *Flick-kvinnan*, jossa yhdistän ohjattua haastattelumateriaalia spontaanimpaan arjen kuvaukseen. Osassa tarkastelemissani teoksissa halkeama on selvä; esitetyn ja annetun todellisuuden kuvaksen välissä on railo. Osassa teoksista sitä vastoin kyseessä on ennemminkin liukuma, jossa aitouden ja esityksen raja ei ole selkeä. Tällainen teos on muun muassa Bäckströmin elokuva *Kira Carpelan*. Esimerkiksi

Story Cafén dramatisoinneissa ja kaksikanavaisissa installaatioissani *Paljon on iloakin* ja *Kieli on avain kaikkeen* käytän näytellystä dokumentaarista ja dokufiktiosta tuttuja menetelmiä.³⁹⁶ Teoksessa *Kieli on avain kaikkeen* toinen esiintyjä oli osallistunut haastatteluihin, ja toinenkin huomasi esittävänsä itsensä kaltaista hahmoa. Teosten installoinnissa tämä tulee esille, kun alkuperäinen haastateltava näytetään samassa näyttelyssä kuin käsikirjoitettu dramatisointi. Esimerkiksi yksityisnäyttelyssäni Haningen taidehallissa 2012 oli esillä sekä dramatisoitu teokseni *Kieli on avain kaikkeen* että otteita osallistujien haastatteluista, joihin käsikirjoitus perustui. Samoin Kiasman kokoelmanäyttelyssä 2010–2011 ja yksityisnäyttelyssäni *Huominen* Valokuvagalleria Hippolytessä 2007 näytin alkuperäisiä tarinoita ja niistä valmistamiani dramatisointeja. Teoksen *Kieli on avain kaikkeen* loppukohtauksessa näytetään stillkuvassa esiintyjä, kuvaaja, kamera ja valot kuvaustilanteessa. Tarkoitukseni ei ole väittää, ettei eroa toden ja fiktion välillä ei ole. Sitä vastoin haluan näyttämällä teoksen tekoprosessin rikkoa illuusiota ja kritisoida esimerkiksi dokumentaarisen materiaalin oletettua koherenssia, joka usein mielletään suoraksi todellisuuden tallentamiseksi, vaikka kyseessä saattaa olla käsikirjoitettu, lavastettu tilanne.³⁹⁷

Ettinen tapa toimia ohjaa työtäni sen kaikissa vaiheissa.³⁹⁸ Kuitenkaan en tekijänä koskaan pääse irti valta-asemastani suhteessa osallistujiin. Etenkin kahvilassani olen tekijä, joka toivoo vierailijoiden osallistuvan tarinoillaan, vaikka en itse haluaisi tai uskaltaisi osallistua vastaavanlaiseen teokseen. Vaikka *Story Café* -teokseni perustuu vapaaehtoisuuteen, tekijän ja osallistujan asemat poikkeavat toisistaan. Pysin kuitenkin ottamaan huomioon, kuinka esitän osallistujat, mitä näytän ja mitä jätän pois sekä missä kontekstissa teos on esillä. Pohdin tätä etenkin arkaluontoisten tarinoiden kohdalla. Erotan tallenteissa esiintyvien osallistujien tarinat niiden

396 Helke 2006, 13; Niney (2002) 2011, 115; Haapala 2008, 107–126; Haapala 2012, 49–63.

397 Autenttisuuden vaikutelmaa luovista keinoista Trinh 1991, 53–62. Illuusion rikkomisesta Bruzzi 2000, 157–163.

398 Toisen eettisestä kohtaamisesta esim. Lévinas 1996.

perusteella tekemistäni uudelleenesityksistä. Teen eron fiktiossa ja tallenteessa esiintymisen välille. Kuitenkaan tämä ero ei aina ole selkeä. Mikä on esitystä? Milloin kohdataan esitettyä aitoutta? Miten paljon ohjailua, käsikirjoittamista, rajaamista ja tekijän näkökulmaa dokumentaarinen teos sisältää? Kun taiteilijat kuten Martens tai Sierra käyttävät hyväkseen heikommassa asemassa olevia ihmisiä, he eivät tee sitä fiktiivisessä maailmassaan, vaan osallistujien todellisessa elämässä. Martensin oma roolinotto, tietoinen esitys elokuvassaan ei merkitse aliravitsemukseen kuolevan lapsen äidille tai haavaista peräaukkoa esittelevälle lapselle osallistumista fiktion, vaan nöyryyttävää kohtausta heidän arkielämässään. Tarvitseeko vieraantunut länsimainen yleisö esityksen ja elämän sekoittumista käsittääkseen epäoikeudenmukaisuutta ja hyväksikäyttöä vai onko kyseessä vain šokkiefektin metsästäminen? Onko tämänkaltaisten teosten ansio siinä, että ne herättävät keskustelua vaikeista aiheista? Menetelmä poikkeaa radikaalisti fiktiivisestä esityksestä, jossa kerrotaan riistosta tai kuvataan vääryyttä, sillä osallistujat elävät edellä mainitussa teoksessa arkeaan, kun taas fiktiivisessä esityksessä tai kertomuksessa heidän rooliaan esittää yleensä joku muu. Hämmennyksen valtaan minut saa myös Bäckströmin teos *Kira Carpelan*, sillä harhaudun useaan kertaa pohtimaan, onko tämä totta vai ennalta käsikirjoitettua esitystä. Hyväksikäyttääkö tunnettu taiteilija nuorta taiteilijanalkua, vai osallistuuko Kira Carpelan harjoittelijaroolissaan fiktion? Sekä Sierran, Martensin että Bäckströmin teokset saattavat herättää häiritseviä ja epämurkavia tunteita katsojissa.³⁹⁹ Kuitenkin teosten suhde annettuun todellisuuteen vaihtelee. Huomaan, että selkeimmin fiktiivisessä teoksessa esiintyvät loppujen lopuksi Bäckström ja Carpelan.⁴⁰⁰ Martensin tapauksessa Martens saattaa itse esiintyä provokatiivisessa roolissa mutta kuvaa samalla kongolaisten arkea.

399 Bishop mainitsee Sierran kirjoittaessaan antagonistista teoksista. Mielestäni Bishopin kuvailemaa antagonismia löytyy Martensin elokuvasta ja myös Bäckströmin elokuva herättää minussa osittain vastaavia reaktioita. Bishop 2004, 65–67; 69; 71–72.

400 Ks. Allen 2007.

Useissa dramatisoinneissa olen luonut osallistujan kertomuksesta omaan lapsuuteeni maailmaan sijoittuvan elokuvallisen kertomuksen. Olen pyrkinyt kunnioittamaan alkuperäisten kertomusten logiikkaa ja arvoja. Kuitenkaan en ole näyttänyt esimerkiksi rasisia tai seksistisiä kertomuksia tallenteina tai valinnut niitä dramatisoitaviksi. Teosten estetiikassa olen hyödyntänyt erilaisiin elokuvagenreihin viittaavia keinoja. Fiktion ja dokumentaarisuuden määrä vaihtelee eri teoksissa. Osa teoksista koostuu nauhoitettujen repliikkien uudelleenesityksistä, toiset taas perustuvat lyhyemmin nauhoituksiin. Tällaisia menetelmiä hyödyntävissä teoksissa taiteilijan täytyy tehdä selväksi osallistujille, minkälaisiin tarkoituksiin heidän panostaan saatetaan käyttää ja millaisissa yhteyksissä teoksia tulevaisuudessa mahdollisesti esitetään. Omista virheistäni opin, että käyttösopimukset tulee tehdä kirjallisena. On myös kohteliasta mahdollisuuksien mukaan ilmoittaa osallistujille, kun heidän tuotamaansa tai heidän osallistumisensa pohjalta syntyynyttä materiaalia esitetään julkisesti.

Omassa työssäni olen teoksen tekijä, vaikka käyttäisinkin teoksen valmistamiseen osallistujien tuottamaa materiaalia, heidän tarinoitaan ja esiintymistään.⁴⁰¹ Määrittelen, millainen materiaali päättyy jatkotyöstöön, mitä tallennettuja tarinoita näytän, miten ne leikkaan, mitkä kertomukset päätyvät dramatisoinneiksi ja millaisen muodon dramatisoinnit saavat. Vaikka osallistujat eri syistä haluavat antaa työpanoksensa teokseen, tekijyys säilyy useissa tapauksissa taiteilijalla, joka on työn alullepanija ja organisoija, ja työ esitetään hänen nimissään.⁴⁰² Mielestäni taiteilijan asema taiteen kentällä⁴⁰³ edesauttaa teoksen näkyvyyttä sekä instituutioissa että niiden ulkopuolella, vaikka teos olisikin yhteistyön tulos. Median rooli nousee tärkeäksi, sillä jo valmiiksi tunnettu taiteilija saa usein helpommin huomiota työlleen kuin tuntematon tekijä.

401 Vertaa Bourriaud'n ajatuksiin tekijästä dj:nä, ohjelmoijana tai tuottajana. Bourriaud (2002) 2010, 13; 35–47.

402 Esim. Kwon 2002, 38; 42–44; 51.

403 Sosiologi Pierre Bourdieu kirjoittaa, että kulttuurituotannon kentän muodostumiseen vaikuttavat useat tekijät, kuten valta, luokka, talous, yleisöt ja taiteen instituutiot, eli sosialliset olosuhteet. Bourdieu (1983) 1993, 29–73.

Kuraattorien valitsemien teemojen kautta *Story Café* -teoksensani ovat korostuneet eri yhteyksissä eri puolet, kuten anteliaisuus, talouskriisin kommentointi tai paikan historiaan liittyvät salaiset ja kätkeytyt tarinat. Tilan sijainti ja luonne sekä esityskonteksti, eli näyttely tai festivaali ovat määrittäneet, ketkä tilaan ovat löytäneet ja ovatko he olleet kiinnostuneita osallistumaan tarinankerrontaan. Kynnys osallistua on näistä syistä mielestäni ollut matalampi kuin esimerkiksi Tiravanijan olohuonemaisissa teoksissa, jotka sijaitsevat kaupallisissa gallerioissa tai taideinstituutioissa, sillä pyrkimykseni on ollut, että vaikka työni olisi osa taidetapahtumaa, se sijaitisi katutasossa, näkyvillä.⁴⁰⁴ Tämä kriteeri on useimmiten toteutunut.⁴⁰⁵ Dramatisoinnit, jotka olen valmistanut tallennettujen tarinoiden perusteella, ovat olleet esillä myös taideinstituutioissa ja elokuvafestivaaleilla, joten sama ei päde niihin. Esimerkiksi yksityisnäyttelyyn galleriaan tai elokuvateatterissa järjestettyyn screening-tapahtumaan ei satunnainen ohikulkija välttämättä löydä. Elokuvafestivaaleille saattaa myös olla maksulliset sisäänpääsyliput. Teoksen kahvilaosaan on osallistunut hyvin eri ikäisiä ja eri taustaisia ihmisiä, joista ainoastaan osa on etukäteen vihkiytynyt teoksen ideaan. Joillain paikkakunnilla enemmistönä ovat olleet varta vasten taideprojektia katsomaan tulleet, mutta usein teos on tavoittanut laajan yleisön. Kuitenkaan se ei ole ollut esillä missään yli kahta viikkoa, joten vaikka joissain kaupungeissa muutama kertoja on tullut useaan otteeseen, teos ei täytä Kesterin dialogisen estetiikan kriteerejä.⁴⁰⁶ *Story Café*n kahvilaisuus on herättänyt yleisössä ajatuksia julkisen tilan käytöstä, vaikka teos ei edusta aktivismia tai suoraa yhteiskuntakritiikkiä. Esimerkiksi Helsingissä järjestämässäni kahvilassa työtön ekonomi esitti, että vastaavia tiloja, joihin voi poi-

404 Tiravanijan teoksista esim. Kester (2004) 2010, 58; Jackson 2011, 47; 54–56.

405 Kolmessa paikassa, Liverpool Biennalen Pohjoismaisessa paviljongissa vuonna 2010, Moskovan museoiden yössä vuonna 2008 sekä Kuopion ANTI-festivaaleilla vuonna 2008 *Story Café* on sijainnut rakennusten uumenissa.

406 Kester 2004, 97–101.

keta ilmaiseksi, tulisi olla tarjolla enemmän.⁴⁰⁷ Myöskään Bishopin suosimaa antagonismia ei kahvilassani ole, sillä sen ei ole tarkoitus aiheuttaa epämukavuutta osallistujissa tai katsojissa.⁴⁰⁸ Kuten jo edellä olen esittänyt, teoksen voi mieltää edustavan Kwonin määrittelemää nomadista paikkasidonnaista työskentelyä, sillä olen pystytännyt sen useissa erityyppisissä tapahtumissa eri miljöihin monissa maissa Euroopassa.⁴⁰⁹ Teoksestani löytyy piirteitä, jotka viittaavat mainitsemieni teoreetikoiden ajatuksiin, mutta ne eivät menetelmänä selitä hybridisen teoksen eri vaiheita kokonaisuudessaan.⁴¹⁰ Kahvilaosuuden yhtenä päämääränä on ollut kerätä osallistujilta materiaalia, tarinoita, mahdollista jatkokäsittelyä varten, eri tavoin dramatisoimiini elokuvallisiin teoksiin.

Yksityisnäyttelyssäni *Huominen 2007, Turku Biennaalissa* ja Lönnströmin taidemuseossa järjestetyssä näyttelyssä *Tarinoiden lumo* vuonna 2009 sekä Kiasman kokoelmanäyttelyssä vuosina 2010–2011 esitin alkuperäisiä tarinoita ja niistä tekemiäni dramatisointeja, eli tein näkyväksi menetelmän, jonka avulla olin kirjoittanut dramatisointien käsikirjoitukset.⁴¹¹ Kahviloissa tapahtuvissa kohtaamisissa ja tarinankertomistuoquioissa saattoi syntyä lyhytkestoista yhteisöllisyyttä, kun yleisö osallistui tarinankerrontaan tai jäi kuuntelemaan toisten osallistujien kertomuksia. Nämä ovat selvästi bourriaud’laisia piirteitä. Sama koskee nauhoitusten katselua videomonitoroilta ja dramatisointien katsomista elokuvateatteriin viittaavassa pimeässä tilassa, jotka voivat synnyttää jaettuja kokemuksia.⁴¹² Katsojat ovat usein keskustelleet katsomistaan tarinoista kanssani tai keskenään ja ne ovat saattaneet vaikuttaa heidän omaan osallistumiseensa. Kesterin ihannoimaa pitkäkestoista dia-

407 Galleria Huudossa Helsingissä vuonna 2006 oli kerralla useampi vierailija, joka pohti samaa aihetta.

408 Bishop 2004, 65–67; 69; 71–72.

409 Kwon 2002, 12–14.

410 Tutkimuksessani esiintyvien teoreetikoiden näkemykset eroavat esimerkiksi siinä, miten he määrittelevät ajattelulleen keskeisiä käsitteitä. Esim. Kester ja Bourriaud määrittelevät yhteisön käsitteen eri kriteerein. Kester 2004, 1: 9–13; Bourriaud (1998) 2009, 14; 30–32.

411 Sovelsin Bruzzin performatiivisuuden ajatusta taidekontekstiin. Bruzzi 2000, 153–180.

412 Ks. Bourriaud 1998 (2009).

logia homogeenisen yhteisön kanssa teokseni ei synnytä. Sen ei myöskään ole tarkoitus parantaa paikallisten ryhmien tai sorrettujen vähemmistöjen oikeuksia, kuten yhteisötaiteilijoiden pyrkimykseen usein kuuluu.⁴¹³ Työssäni pohdin esimerkiksi Bishopin relationaaliselle taiteelle esittämiä kysymyksiä: kenelle, mitä ja miten.⁴¹⁴ *Story Cafén* kahvilaosassa vastaukset näihin kysymyksiin vaihtelevat paikan mukaan, sekä kaupungin että tilan, jossa kahvila sijaitsee.

Estetiikka on tärkeässä osassa *Story Cafén* eri vaiheissa, sillä visuaalisuus, värit, äänet ja jopa tuoksut, kuten vastakeitetyn kahvin tuoksu, luovat viihtyisän, miellyttävän ympäristön, jossa yleisö voi viettää aikaa katsomalla nauhoitettujen tarinoiden tallenteita tai osallistumalla itse tarinankerrontaan. Dramatisoinneissa estetiikka rakentaa tarinamaailmaa, ja teosten ripustus tilassa vaikuttaa teosten kokemiseen ja tulkintaan. Joissain näyttelyissä tai tapahtumissa kahvila on sisältänyt teoksen kaikki osat, sillä esillä on ollut tallennettujen alkuperäistarinoiden lisäksi myös tarinoihin perustuvia dramatisointeja, jotka on esitetty pimeässä tilassa projisoituna seinälle tai taustakankaalle.⁴¹⁵ Tilalliset ratkaisut näyttelytiloissa ovat toisinaan johdatelleet katsojia muodostamaan hetkellisiä yhteisöjä. Katsojien välille on saattanut muodostua myös elokuvateatterissa koettua yhteisöllisyyden tuntua.⁴¹⁶ Kuitenkin dramatisointeja on voinut tulla katsomaan missä vaiheessa hyvänsä, eikä kaikissa teoksissa ole selkeää alkua tai loppua. Tämän vuoksi jokaisen katsojan kokemus on hiukan erilainen.⁴¹⁷ Bishopin määrittelemää antagonismia saattoi teosten sisällön kautta löytää *Häkki*-näyttelystä.⁴¹⁸ Kahdella kolmesta näyttelyssä esillä olevasta narratiivisesta teoksesta ei ole onnellista loppua. *Häkki*-teoksen loppu jää avoimeksi, katsojan

413 Esim. Kester 2004; 2011.

414 Bishop 2004, 63–65.

415 Tällaisia olivat *Belluard Bollwerk Festival* Fribourgissa Sveitsissä 2009, *Turku Biennaali* Aboa Vetus Ars Novassa 2009 ja kokoelmanäyttely *Järjestetty juttu* Kiasmassa 2010–2011.

416 Ks. lyhytkestoisista mikrotopioista Bourriaud (1998) 2009, 15; 17.

417 Ks. myös Rancièren kritiikki teatteriyhteisön oletettua yhteisöllisyyttä kohtaan. Teatteriyhteisö (kuten elokuva- ja taideyleisökin) koostuu erilaisista yksilöistä eikä yhteisöllisyyttä voi ottaa annettuna. Rancièr (2008) 2009, 16.

418 Bishop 2004, 65–67; 69; 71–72.

päätettäväksi, mutta tarina ei tarjoa sovittua. Näyttely voi jättää häiritsevän tai ahdistavan mielikuvan nuorten tyttöjen käytöksestä ja kokemuksista. Näyttelyssä pyrin ohjailemaan yleisön kokemusta etenkin äänen avulla. Ääni johdattelee katsojia teokselta toiselle ja luo näyttelyn tunnelman.⁴¹⁹

Sukupuolen tarkastelu on merkittävässä osassa etenkin useissa dramatisoiduissa teoksissani. Sukupuolen esitys saattaa muodostaa tärkeän osan teoksen temasta, kuten teoksessa *Paljon on iloakin*, jossa nuorukainen pohtii omaa sukupuoltaan. Samoin varhaisessa teoksessani *Flick-kvinnan* [Tyttönainen] (2002) päähenkilö sekoittaa perinteisesti maskuliinisina ja feminiinisinä pidettyjä piirteitä sukupuolensa esityksessä.⁴²⁰ Yksityisnäyttelyssäni *Häkki* esillä olleet liikuvan kuvan teokset käsittelevät nuorten tyttöjen aggressiivisuutta sen eri muodoissa.⁴²¹

Vaikka omassa työskentelyssäni esimerkiksi *Story Cafén* kahvilaosuudessa on terapiaan tai sosiaalityöhön viittaavia piirteitä, sen on tarkoitus olla monivaiheisen taideteoksen ensimmäinen osa, jonka avulla tallennan osallistujien kertomuksia jatkokäsittelyä varten, ei osallistujia pelastava hoivaprojekti.⁴²² Tämän vuoksi olen halunnut tutkimuksessani kiinnittää huomiota myös taiteen rahoitusmalleihin, sillä koen, että Suomen nykyisessä poliittisessa ilmapiirissä taiteen vapaus on uhattuna.⁴²³ Rahoitusta kohdennetaan poliittisen ohjauksen avulla erilaisiin hyvinvointia kohentaviin taideprojekteihin, joita ei ole määritelty taiteen vaan talouden näkökulmasta.⁴²⁴

419 Esimerkiksi Bourriaud kirjoittaa *Postproductionissa* siitä, miten taiteilijat toimivat kuin koodarit tai dj:t kun he ohjaavat yleisöä näyttelyissä. Bourriaud (2002) 2010 69–73.

420 Sukupuolen performatiivisuudesta ks. Butler (1990) 2006; Butler 1993. Ks. *Flick-kvinnan* teoksesta tämän tutkielmani alussa.

421 Tyttöjen aggressiivisuudesta esim. Underwood 2003.

422 Sosiaalityöhön viittaavista piirteistä osallistavassa työskentelyssä esim. L. Kantonen 2005, 57–58.

423 Pursiainen näkemykset ovat mielestäni esimerkkejä tästä, vaikka hän mielestään ajaa taiteen vapauden asiaa uusliberalistisilla keinoillaan. Pursiainen 2017a; Pursiainen 2017b.

424 Esimerkiksi hallituksen kärkihankkeet. <http://valtioneuvosto.fi/hallitusohjelman-toteutus/osaaminen/karkihanke4>.

Taiteen rahoituksen tulisi mielestäni olla läpinäkyvää eikä poliittisesti ohjattua. Kun suositetaan hyvinvointia tuottavaa taidetta, tärkeä kysymys kuuluu, kuka määrittelee hyvinvoinnin. Mikäli hyvinvointia tarkastellaan ainoastaan talouden ja hyödyn näkökulmasta ja taiteen tulisi taipua edistämään näin määritettyä hyvinvointia, taiteen vapaus on mennyt. Jos hyvinvointi määrittyy taiteen kriteereillä, taiteen vapaus voidaan turvata. Taiteilijan luovaan kokeiluun, joka vaatii pyyteetöntä, sitoutumatonta tukea toimeentuloon ja teostuotantoon, ei ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota. Luovuus vaatii aikaa ja kontemplaatiota, yritystä ja epäonnistumista, ei jatkuvaa hyötynäkökulman korostamista.

Tutkimuksessani dialogi teosten kanssa on mahdollistanut teosten tarkastelun.⁴²⁵ Behar kirjoittaa haavoittuvan tutkijan matkasta:

At the end of the voyage, if you are lucky, you catch a glimpse of a lighthouse, and you are grateful. Life, after all, is bountiful.⁴²⁶

Behar viittaa antropologian tekemiseen mutta ajatus sopii mielestäni taiteelliseen tutkimukseenkin. Tutkimusta tehdessäni olen kokenut, että kompastelen pimeässä eri suuntiin, sillä kiinnostavat kysymykset johdattelevat minua yhä uusille reiteille. Eteenpäin tutkimusta on vienyt halu oppia uutta, syventää ymmärrystäni, tietää enemmän, ymmärtää paremmin, jakaa tietoani, yhdistellä löytämiäni johtolankoja. Kirjoittamalla ajattelevainen kuvaa mielestäni parhaiten omaa tutkimusmenetelmäni.

Olin kirjoittanut työskentelypäiväkirjaa valmistellessani *A Summer Job* -teosta vuonna 2009, jolloin tutkimukseni kirjallinen osuus oli aivan alkuvaiheessa:

425 Ks. taiteen kanssa kulkemisesta Johansson 2004, taiteellisten prosessien seuraamisesta Kontturi 2012 ja elokuvan kanssa teoretisoimisesta Trinh (1989) 1992; (1990) 1992a.

426 Behar 1996, 3.

Filmi on kuvattu eilen! Viimeiset päivät olivat niin kiireisiä, etten ehtinyt kirjoittaa niistä mitään.

[...]

Keksin, että kuvaukseen ehkä voisi saada joko vuokrattua edullisesti tai lainattua vaatteita ja rekvisiittaa, joten varasin kolmesta liikkeestä erilaisia asuja ja käsilaukkuja ja asusteita.

[...]

Minun pitäisi käydä läpi käsikirjoitusta eikä juosta ympäri kaupunkia.

Perjantaina noudin vaatteet ja keskustelin sitä ennen ohjaajani Leena-Maija Rossin kanssa taiteellisesta tutkimuksestani ja etenkin siihen liittyvästä kirjallisesta osiosta. En tiedä mitä kirjallinen työni tulee pitämään sisällään ja siksi kirjoitan useata tekstiä yhtä aikaa: johdantoa, jossa mietin oman taiteellisen tutkimukseni metodia ja taiteellista tutkimusta ylipäänsä, analyysikappaletta, jossa tarkastelen *Flick-kvinnan*-haastatteluvideotani sekä tätä työskentelypäiväkirjaa. Koska en ole ennen tehnyt tällaista, on tämä jännittävää. Voiko tällainen kirjoittaminen olla muuta kuin subjektiivista muistiinpanojen tekemistä?⁴²⁷

Tunnistan yhä lähes vuosikymmenen jälkeen yllä kuvailemani innostuksen, joka valtaa, kun valmistelee uutta teosta: jännitys, odotus, poukkoilu sinne tänne ja epävarmuus siitä, tuleeko työstä mitään. Taiteellisen tutkimuksen myötä olen kyseenalaistanut taiteellista työtäni entistä enemmän. Ainainen keskeneräisyyden tunne on toiminut tutkimuksen motivoijana. Olen tutkimuksesani käsitellyt omista teoksistani kumpuavia aiheita ja kysymyksiä muiden taiteilijoiden teosten tarkastelun kautta. Tämä on toiminut tärkeänä menettelytapana etenkin, kun olen tarkastellut eettisiä kysymyksiä. En kuitenkaan ole valinnut yksi yhteen samanlaisia

427 Ote *A Summer Job* -teoksen tekemisen aikana kirjoittamastani työskentelypäiväkirjasta. Lecklin 12.3–3.4.2009.

teemoja käsitteleviä teoksia vaan sellaisia, jotka ovat saaneet minut kiinnostumaan, järkyttymään, innostumaan ja niin edelleen. Teoksen tekemiseen liittyvät omakohtaiset kokemukset, tekijän tieto, on myös muodostunut osaksi tutkimusta. Kiinnostavaa on ollut yritys rekonstruoida ainutkertaisia, kestollisia tapahtumia, kuten tarinan kertomistilanteita, tutkimuksen avulla.⁴²⁸ Tutkimus on edennyt taiteen kanssa kulkien, taiteellisesta työstä lähtöisin olevia kysymyksiä ja oikkuja seuraten.⁴²⁹

Uusimmissa teoksissani, kuten vuoden 1918 tapahtumia käsittelevässä liikkuvan kuvan installaatiossa *Ei ainoastaan intohimosta* (2018) ja valokuvasarjassani *Olipa kerran, tässä paikassa* (2018), olen työskennellyt arkistomateriaalien parissa. Vaikka yleisöä osallistava työskentely korostuu taiteellisessa tutkimuksessani, olen jatkanut taiteellista työtäni etenkin liikkuvan kuvan keinoin. Yleisöä osallistava *Story Café* toimi ikään kuin tekosyynä hankkia materiaalia, tarinoita, elokuvallisia teoksia varten. Aiemmissa, tutkimukseeni liittyvissä teoksissa olen useasti käyttänyt amatööriesiintyjä. Viimeisimmissä teoksissani olen jatkanut työskentelyä yhdistelemällä dokumentaarisia ja fiktiivisiä keinoja yhteistyössä ammattinäyttelijöiden ja -esiintyjien kanssa. Käsikirjoitukset ovat muodostuneet kollaasinomaisesti sekä omista kokemuksistani että muiden ihmisten kertomuksista ja taustatutkimuksessa kertyneestä materiaalista. Tekeillä olevissa teoksissani käytän sekä uudelleen esitettyjä arkistoituja haastatteluja että itse tallentamaani ja keräämääni materiaalia ja tekemääni taustatutkimusta.

Jatkotutkimusaiheeni käsitteleekin taiteilija-tutkijaa todistajana. Tarkastelen todistajan auktoriteettia suhteessa kohteisiinsa tai aiheeseensa. Miten taiteilija voi esimerkiksi toimia todistajana päiväkirjoihin ja arkistomateriaaliin nojaten? Tähän liittyy kysymyksiä esimerkiksi toisen tarinan käyttämisestä, fikcionalisoimisesta.

428 Rekonstruktioista esim. Jones 1997, 11–18; Johansson 2004.

429 Taiteen kanssa kulkemisesta tutkimusmenetelmänä ks. Johansson 2004. Elokuvan kanssa teoretisoinnista Trinh (1989) 1992b, 122.

Hyödynnän jatkotutkimuksessa esimerkiksi narratologian käsitteitä ja kritiikkiä, sillä se vaikuttaa hedelmälliseltä työkalulta suhteessa kertojaan todistajana. Jatkan eettisten kysymysten pohdintaa myös eri tavoin yleisöä osallistavissa teoksissa. Taiteellisen tutkimuksen menetelmäni viittaa jo tässä tutkimuksessa käsittelemääni etnografiasta lainattuun haavoittuvan tarkkailijan käsitteeseen⁴³⁰, jonka avulla tarkastelen taiteilija-tutkijan kaksoisroolia tekijänä ja koki-jana. Todistajuuden kriittinen tarkastelu syventää tätä näkökulmaa.

430 Behar 1996.

Näyttelyt ja teokset

Story Café, Artsadmin, Toynbee Studios, Lontoo, yleisöä osallistava kahvila Broadway Marketilla 28.4–9.5.2004.

Paljon on iloakin, kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, 16 mm filmi siirretty videolle, 10 min 45 s, Galleria Heino, Helsinki, Valokuvia ja video -yksityisnäyttely, 1.10.–23.10.2005. [Esitarkastettu 2017.]

Give(a)way, On generosity, giving, sharing and social exchange. 30th annual, 6th Biennial Exhibition of Visual Art (e v a), Limerick, Irlanti, ryhmänäyttely, *Story Café* -installaatio 11.3.–18.3.2006, yleisöä osallistava kahvila 10.3.–21.5.2006.

Story Café – Tarinoita ja kahvia, Galleria Huuto Uudenmaankatu, yksityisnäyttely, jossa yleisöä osallistava kahvila 11.–22.10.2006. [Esitarkastettu 2006.]

Story Café, Consequences and Proposals, Biennial of Young Artists, Tallinna, Viro, Rüütelkonnahoone, ryhmänäyttely, 26.9.–11.11.2007, yleisöä osallistava kahvila 27.–30.9.2007, Linnagalerii.

Huominen, yksityisnäyttely, Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki, 9.11.–2.12.2007. [Esitarkastettu 2008.]

Moscow Museum Night, Artpaly, Venäjä, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 15.5.–17.5.2008.

Due North, The Gallery, Burren College of Art, Ballyvaughan, Irlanti, ryhmänäyttely, *Story Café* -installaatio, 10.8.–27.9.2008.

ANTI-Festival Kuopio, taidefestivaali, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 26.9.–27.9.2008.

Pinta, Turku Biennaali, Aboa Vetus Ars Nova, Turku, ryhmänäyttely 10.5.–6.9.2009, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 13.8.2009.

A Summer Job, kaitafilmi siirretty videolle, 7 min, 2009. Esitetty *Turku Biennaalissa* *Pinta*, Aboa Vetus Ars Novassa, Turussa 10.5.–6.9.2009. [Esitarkastettu 2014.]

Belluard Bollwerk International, taidefestivaali, Fribourg, Sveitsi, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 26.6.–4.7.2009.

Trouble 5#, Live Art festivaali, Les Halles Schaerbeek, Bryssel, Belgia, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 25.4.–26.4.2009.

Story Café, Järjestetty juttu, Nykyaiteen museo Kiasma, Helsinki, kokoelmanäyttely
26.3.2010 – 6.2.2011, yleisöä osallistava kahvila 7.4.–11.4.2010.

Tarinoiden lumo, Lönnströmin taidemuseo, Rauma, ryhmänäyttely
12.6.–26.9.2010. *Story Café* -installaatio.

Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta, HD-video ja animaatio
14 min 4 s, 2010. Esitetty *Tarinoiden lumo* -ryhmänäyttelyssä, Lönnströmin
taidemuseossa Raumalla 12.6.–26.9.2010. [Esitarkastettu 2014.]

Liverpool Biennial, City States, Pohjoismaiden paviljonki, Iso-Britannia, ryhmänäyttely
18.9.–28.11.2010, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 18.9.–19.9.2010.

es.terni 5 -teatterifestivaali, Terni, Italia, *Story Café*, yleisöä osallistava kahvila 23.9.–2.10.2010.

Story Café, Suomesta galleria, Berliini, Saksa, yksityisnäyttely
8.7.–28.7.2011, yleisöä osallistava kahvila 13.7.–15.7.

Häkki, yksityisnäyttely, Forum Box, Helsinki, 29.11.–22.12.2013.
[Esitarkastettu 2014.]

Liite: Teoskuvauksia Story Cafén dramatisoinneista

Huominen

Nuori ranskalainen nainen kertoi alkuperäisen tarinan, jossa pieni tyttö ei ymmärrä huomisen merkitystä. Siirsin kohtaukset, jotka kirjoitin kertomuksen perusteella, omaan lapsuuteeni. Noin kaksi ja puoli minuuttia kestävästä kertomuksesta kirjoitin käsikirjoituksen, ja lähes viisiminuuttinen lyhytelokuva *Huominen* toteutettiin kolme päivää kestäneiden kuvausten aikana. Tarina muuttui aika-kauden ja paikan valinnan myötä omaksi, fiktiiviseksi tarinakseni. Minua reilusti nuoremman tarinankertojan luultavasti Ranskassa 1980-luvun lopulla viettämä lapsuus olisi näyttänyt aivan toisenlaiselta. Lyhytelokuvani sijoittui 1970-luvun Suomeen. Teos alkaa uutistenlukijan äänellä, joka kertoo sodasta ja kapinasta nimettömässä paikassa. Pieni tyttö ja hänen isänsä kuuntelevat lähetystä iltapalaa syödessään. Alkuperäisessä tarinassa tyttö kyselee vanhemmiltaan ja muilta aikuisilta, mitä huominen merkitsee. Elokuvasani esiintyvät ainoastaan isä ja tytär. Toista vanhempaa ei näy ja miesnäyttelijän kanssa olimme pohtineet, että ehkä tytön äiti on kuollut. Se toi esiintymiseen tietynlaista tunnelmaa. Päähenkilö, pieni, vaaleahiuksinen, nimetön tyttö, yrittää valvoa keskiyöhön, jotta hän näkisi huomisen tulevan. Hänen isänsä nostaa hänet sänkyyn, kun hän on nukahtanut lattialle lelujensa sekaan. Aamulla tyttö herää äreänä, sillä hän on yön aikana käsittänyt, ettei huomista voi nähdä.

Järjestin kuvaukset lukioaikaisen ystäväni kodissa, joka oli säilytetty melko lailla muuttumattomana 1970-luvun asussaan⁴³¹. Lavastuksella korostin aikakautta. Teoksessa värit olivat tärkeitä. Kuvasimme vierashuoneessa, jonka olin lavastanut kirkkaanväriseksi lastenhuoneeksi, keltaisessa keittiössä ja kuvioidulla kultanvärisellä tapetilla tapetoidussa olohuoneessa. Olin valinnut suurikuvioisia tunnistettavia 1970-luvun kuoseja, värikkäitä verhoja ja lakanoita. Nautin suuresti teoksen lavastamisesta ja puvustamisesta. Vaatteiden ja muun rekvisiitan värien ja muotojen yhteensovittaminen oli hauskaa, kiinnostavaa ja palkitsevaa. Kuvaajan kanssa keskustelin siitä, miten voimme luoda kuviin lapsuuden mysteeriä. Koska kuvaukset toteutettiin päivällä ja päähenkilö oli noin kuusivuotias, eikä saanut tehdä yli kuuden tunnin päiviä, päivästä piti kuvauksissa luoda yö värifilttereiden ja valaistuksen avulla.

Äänisuunnittelijan kanssa äänitin lopuksi studiossa kaikki äänet esiintyjien repliikkejä lukuun otattamatta. Toimin itse *foley artistina*⁴³², eli tein studiossa äänet, kuten kävelyn, veden kaatamisen ja niin edelleen, jopa pikkutyön repliikin, kun hän leikkii leluhevosillaan. Äänimaailma tukee teoksen tunnelmaa, yön taianomaisuutta, ja keskiyön odotusta korostaa kellon tikitys, joka kovenee hetki hetkeltä keskiyön lähestyessä. Seuraa kohokohta, ikään kuin laukaisinta olisi viritetty ja se laukeaisi. Kellon lyödessä kaksitoista tikityksen ääni painuu jälleen taustalle. Mitään muuta ei tapahdu. Kun tyttö herää aamulla ärsyyntyneenä ja pettyneenä, ulkoa kantautuva koirien haukunta ja lasten kovaääniset leikin äänet korostavat kireää tunnelmaa.

431 Tutkielmani alussa mainittu teos *Flick-kvinnan* on kuvattu samassa talossa.

432 Ks. esim. <http://filmsound.org/terminology/foley.htm>.

A Summer Job

A Summer Job -teoksen tarina on uskomaton seikkailu. Se kertoo koreografista ja tanssijoista, jotka lähtevät kesätöihin Italiaan. Siellä he joutuvat mafian kynsiin ja ovat vähällä joutua ihmiskaupan uhreiksi. Koreografi-kertojan nokkeluus pelastaa heidät. Alkuperäinen tarinankertoja esiintyi ensimmäisessä kahvilassani Lontoossa vuonna 2004. Hän kertoi tarinan ikään kuin hauskan seikkailu-anekdootin ja eläytyi iloisesti nauraen kertomukseensa. Aihe jäi kytämään mieleeni, sillä pohdin, oliko kyseessä todellinen tapah-tuma vai keksitty tarina. Esitystavan ja kertomuksen sisällön väli-nen kontrasti korosti merkillistä vaikutelmaa.

Teokseen osallistui kaksi naista, noin kolmekymmentävuotias tummahiuksinen ja -silmäinen valkoinen suomalaisnainen, tum-maihoinen suomalainen lukiolaistyttö sekä tummaihoisen noin 35-vuotias venäläismies. Halusin esiintyjien valinnalla kiinnit-tää huomiota katsojien mahdollisiin ennakko-oletuksiin – kenelle tämä voisi tapahtua, ketä voimme uskoa? Voisiko hyvin nuori tum-maihoinen tyttö olla mahdollinen ihmiskaupan uhri? Vai hymyilevä, kaunis suomalaisnainen? Tekeekö venäjäinen aksentti esiintyjästä uskottavamman tanssijakoreografin roolissa? Miten sukupuoli vai-kuttaa ennakko-oletuksiimme?⁴³³

Teokseni ensimmäinen esiintyjä esiintyi kimaltelevassa paljet-tipuserossa ja hänellä oli päässään hattu, jossa oli turkissomiste. Kun hän aloitti kertomuksensa kuvausstudioissa, hän riisui vaaleat nahkahansikkaat ja lyhyen krimiturkin päältänsä. Lukiolaistytöllä oli yllään vaaleanpunainen huppari ja sen alla vihreä t-paita. Kor-vissaan hänellä oli suuret muoviset korvarenkaat, joissa oli hänen

433 Osa katsojista piti teosta totena. Yksi tuttu kysyi esimerkiksi, oliko kertomus todella tapahtunut tuttavapiiriimme kuuluvalla venäläismiehelle.

t-paitansa sävyisiä palloja. Miehellä oli siisti, oranssi pienikuivioinen paitapusero. Puvustuksella halusin tehdä eroa henkilöiden välille.

Esiintyjät näytetään kahdessa eri kuvakoossa. He istuvat vuorolaan ohjaajantuolissa pöydän ääressä ikään kuin studiossa haastateltavina. Molemmat naiset päätyivät pitkälti jäljittelemään alkuperäisen tarinankertojan tapaa kertoa kertomustaan. He kertovat ikään kuin hassua anekdoottia, elehtivät suureleisesti, hymyilevät ja naurahtelevat. Miehen esitys on vakavampi. Hän taistelee englannin kielen lausumisen kanssa ja hänellä on voimakas korostus. Hänen esityksensä päättää tarinan. Naisten esitys on spontaanimpaa, kepeämpää. Toinen naisista pitää pitkän tauon, josta voi päätellä, että hän on joko unohtanut vuorosanansa tai muistelee tapahutumia samalla kun kertoo niistä.

Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta

Teokseen *Terapiaeläinsatu. Kohtauksia eräästä eläinavioliitosta* valitsin kolme erityyppistä lukijaa. Kaikki ovat yli 60-vuotiaita naisia. Ensimmäisen tyyli on asiallinen ja toteava, toisen eläytyvä ja kolmannen hidastempoinen ja pohdiskeleva. Toisinaan animoidut pehmolelut kuljettavat tarinaa eteenpäin. Välillä ne lausuvat repliikkejä ja välillä kertojan ääni vie tarinaa eteenpäin, kun pehmolelut esiintyvät kuvissa.

En ollut koskaan ennen tehnyt tämänkaltaista animaatiota. Ideoin ja valmistin animaatiohahmot alusta loppuun saakka. Suunnittelin niille kaavat, hankin niitä varten materiaaleja askartelukaupasta, kursin ne kokoon käsin ommellen, liimasin sulkia pöllön sulkapeitettä varten. Niiden valmistaminen muistutti tavallaan ihmis- tai ennemminkin eläinveistoksen tekoa, sillä jokainen eläinhahmo kaipasi sisuksiinsa metallikehikon pysyäkseen pystyssä. Olin perusopintojeni aikana Kuvataideakatemiassa valmistanut vain yhden

veistoksen, savesta, joten työskentely oli uutta ja jännittävää. Olen kuitenkin ommellut lapsesta saakka, eli ompeleminen oli tuttua. Rautalangasta taivuteltu kehikko edesauttoi hahmojen liikuttelua. Päähenkilöiden, Pikkukissan ja Suurisilmäisen Pöllön lisäksi teoksessa esiintyy koko joukko kissoja, velkaneuvoja, fysioterapeutti ja psykoterapeutti, sielunhoitaja ja kissan työtoverit kehräämössä sekä kissanpentu. Kuvasin kohtaukset pöytätasolla työhuoneessani. Valosuunnittelija valaisi kohtauksia ja auttoi minua kuvaamisessa. Animaatio-osuudet koostuvat tuhansista stillkuvista. Tarinanlukijat lukivat kertomusta työhuoneessani, joka oli tyhjennetty kuvauksia varten. Pieni kuvausryhmä, johon kuului itseni lisäksi kuvaaja, äänittäjä ja valaisija, toteutti kuvaukset yhden kuvauspäivän aikana. Kun olin leikannut teoksen, annoin äänisuunnittelijalle ohjeita animaation äänisuunnittelua varten.

Teoksen ääni jäljittelee diegeettistä ääntä, joka syntyy tarinatilassa, mutta koska kyseessä on animaatiohahmojen kansoittama maailma, äänet ovat keinotekoisia. Esimerkiksi päähenkilöiden, kissan ja pöllön, häissä kuuluu pöllön huhuilua, kun kertomuksessa todetaan, että häävieraat kyllä huomasivat, ettei siippa olekaan kissa, vaan pöllö. Kun kertoja lukee, että pöllö tekee ylitöitä, näemme pöllön näyttöpäätteen äärellä ja kuulemme kiireisen toimistotyön ääniä, laskukoneen kilahduksia ja puhelimien pärinää. Pöllön tietokoneruudulta paljastuu kuitenkin, että pöllö katselee pöllötyttöjen pin-up-kuvia ollessaan ylitöissä. Teoksessa vakavat aiheet yhdistyvät lapsekkaaseen pehmolelumaailmaan, joka paikoitellen korostuu humoristisen äänen avulla. Seitsemän vuoden kuluttua teoksen valmistumisesta pidän yhä teoksen aiheita tärkeinä. Se on yleisinhimillinen tarina itsensä kadottamisesta parisuhteesta, miellyttämisen tarpeesta, lapsettomuuden pelosta, kovasta työstä, kumppanista vieraantumisesta sekä lopuksi itsensä uudelleen löytämisestä.

Häkki Forum Boxissa⁴³⁴

Häkki

Häkki on kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, joka perustuu tarinaan tyttöjen välisestä kiusaamisesta. Nauhoitin alkupe räisen kertomuksen *Story Cafessa* Galleria Huudossa Helsingissä vuonna 2006. Tarinassa aikuinen kiusaaja ja kiusattu tapasivat ravintolassa järjestetyssä luokkakokouksessa. Muutin tämän spontaaniksi tapaamiseksi baaritiskillä. Sain näin mukaan yllätyksellisyiden, sillä päähenkilö ei osaa varautua satunnaiseen kohtaamiseen. Teoksessani takautumana esitetyssä lapsuuden kiusaamiskohtauksessa kiusaaja on kertojalle tuttu tyttö ja pojat toimivat tämän hiukan vanhemman tytön käskystä päähenkilöä vastaan. Kun kiusaaja ja kiusattu vuosia myöhemmin kohtaavat, kiusaaja yrittää tehdä sovintoa, mutta kiusattu ei pysty unohtamaan eikä antamaan anteeksi. Haastattelututkimuksia tyttöjen aggressiivisuudesta tehnyt kirjailija Rachel Simmons on haastatellut kiusaamisen uhreja ja kiusaajia. Uhri voi esimerkiksi haaveilla kostosta ja kertoa, että vuosikymmenienkin jälkeen vihaa yhä kiusaajaansa.⁴³⁵ Teokseni kertojahahmolle näyttää käyneen näin.

Alun alkaen halusin, että teoksen loppuratkaisu jää avoimeksi. Kun kiusaaja ja kiusattu aikuisena kohtaavat ravintolassa, ensimmäisessä versiossa entinen kiusattu heittää lasillisen kuohuviiniä entisen kiusaajansa kasvoille ja rinnoille tunnistettuaan tämän, toisessa vaihtoehdossa kiusaaja yrittää sovinnon eleenä tarttua kiusatun kädestä mutta tämä vetää kätensä pois ja kolmannessa entinen kiusattu sylkäisee maahan kiusaajan edessä. Katsoja ei voi olla varma, mikä kolmesta vaihtoehdoista loppukohtauksesta toteutui teoksen todellisuudessa ja mikä oli vain kertojan kuvitelmaa. Mikäli

434 Näyttely järjestettiin 29.II.–22.III.2013.

435 Simmons 2002, 25–30.

katsoja tulkitsee kohtauksen uneksi, haaveeksi, toiveeksi tai muistoksi, hän käsittää sen eri tavoin, kuin mikäli hän lukee sen osaksi tarinan tapahtumia.⁴³⁶ Jokainen versio päättyy toistoon, tekonsa jälkeen kiusattu kääntyy ja kiirehtii pois kenkien korot kopisten. Tällaista saman teon näyttämistä useaan otteeseen pidetään elokuvan teossa virheenä⁴³⁷. Itse halusin toistolla ja samaa kohtausta varioimalla korostaa tilannetta, johon kertoja oli mielessään juuttunut. Tekoa ei soviteta eikä anneta anteeksi ja päähenkilö kelaa yhä mielessään kohtaamista ja siihen liittyviä kuvitelmiaan: loppuratkaisu jää avoimeksi.⁴³⁸ Katsoja ei voi olla varma, tapahtuiko kohtaamista ollenkaan.

Luin Michel Chionin ajatuksia äänestä ja kertojasta samaan aikaan kun leikkasin *Häkki*-teoksen kaksikanavaista verisoita ollessani residenssitaiteilijana Cité des Artsissa Pariisissa keväällä 2013.⁴³⁹ Vaikka kaikki materiaali oli jo valmiiksi kuvattuna, saatoinkin leikkausvaiheessa ohjailla kertomuksen kulkua vaihtelemalla kertojan ja esitettyjen tapahtumien näyttämisen välillä.⁴⁴⁰ Teos oli esillä niin, että se alkoi heti loputtuaan alusta, joten katsoja saattoi tulla ja lähteä kesken tarinaa. Kertojaa näytetään suurimman osan ajasta, jolloin ei jää epäselväksi, kenen näkökulmasta tarinasta on kyse.⁴⁴¹ Tämän lisäksi kertojan ääni kommentoi esitettyjen kohtausten tapahtumia *voice-overina*. Hän varioi samoja repliikkejä ja rytmittää kuvassa näkyviä tapahtumia toiston avulla. Repliikit ovat uudelleen esitettyjä, alkuperäisestä kertomuksesta peräisin olevia virkkeitä.

436 Diegeettisen ja ei-diegeettisen maailman vaikutuksista katsojan luentaan elokuvan tarinasta ks. esimerkiksi Branigan 1992, 50. Branigan kirjoittaa katsojan tulkintaa vaikuttavan, uskooko hän, että elokuvan henkilö uneksii vai ei.

437 Koekatsojana ollut tuttu elokuvaleikkaaja huomautti tästä.

438 Päinvastoin kuin Hufvudstadsbladetin kritiikin kirjoittanut Synnöve Rabb tulkitsi, että tarina on ennalta määritetty ja suljettu. Rabb 2013.

439 Chion 1999.

440 Ks. kertomisen ja näyttämisen vaihtelusta Bordwell 2010.

441 Chion kirjoittaa äänen ja kuvan synkronoinnista ja siitä, kuinka katsoja pienistä vihjeistä yhdistää äänen ja kuvassa näkyvän henkilön. Chion 1999, 127–130. Ks. myös Trinh 1991, 59.

Teoksessa ei-diegeettisen äänen on tarkoitus ilmentää kertojan sisäisiä pelkoja, joita muistot kiusaamisesta nostattavat hänessä. Kohtaukset, joissa päähenkilö lapsena näytetään häkissä mustassa studiossa, ovat epärealistista. Tyttöä ympäröivät kiusaavien poikien pimeydestä ilmestyvät, hiukan luonnollista kokoa suuremmat päät, joiden lällätys ja haukkuminen kuuluvat kaikuvina ääninä, ilkkumisen sävelmänä, ikään kuin kiusatun päänsä sisällä. Samoin hänen oma iloinen hyräilynsä, kun hän valmistautuessaan syntymäpäiville hyräili Tšaikovskin *Joutsenlampea*, toistuu näissä kohtauksissa kolkkona, kaikuvana. Taustalla kuuluu lintujen raakkumista.

Kriitikko Sini Mononen kirjoittaa *Häkki*-teoksen äänestä artikkelissaan ”Äänen väkivaltainen teknologia”. Hänen yhteenvetonsa on kiinnostava:

Suurin väkivaltainen teko *Häkissä* kuullaan. Se on aikuiseksi kasvanneen naisen puhe itselleen, ääni, joka pitää lapsena koetun häkin todellisena ja suljettuna vuosienkin jälkeen. Häkki elää minussa, äänenä.⁴⁴²

Skuld

Skuld-teos sai alkunsa *Story Cafessa* Helsingin Uudenmaankadun Galleria Huudossa vuonna 2006 nauhoitetusta tarinasta, jossa nuori nainen kertoi lapsuuden tapahtumista, mustasukkaisuudestaan ja sisaruskateudesta sekä yrityksestä kostaa äidilleen. Tarinan kertoi japanilaistaustainen nainen englanniksi, mutta käänsin sen teosta varten ruotsiksi. Halusin tehdä lyhytelokuvan mittaisen musikaalinkaltaisen teoksen.⁴⁴³ Minua kiinnostivat vanhat musikaalit, ja taustatutkimustani varten katsoin paljon musikaaleja. Olin

⁴⁴² Mononen 2014.

⁴⁴³ Musikaaleista ks. esim. Bordwell & Thompson 2001, 105–108.

taiteilijaresidenssissä Pariisissa ja tutustuin muun muassa Cinémathèque françaiseen kirjaston kokoelmien 1900-luvun alun varhaisiin mustavalkoisiin elokuviin.⁴⁴⁴ Tanssi- ja musiikkielokuvat viehättivät minua. Alun perin teokseni piti kuvata 16 mm mustavalkoiselle filmille. Pienen budjetin takia se kuvattiin kuitenkin videolle.

Suunnittelin lyhytelokuvan, jossa on dramaattinen tangotanssi äidin ja aikuisen tyttären välillä. Teokseni on kuvattu Helsingin yliopiston pienessä kappelissa Siltavuorenpenkereellä Helsingissä. Kappelin seinillä on freskoja⁴⁴⁵. Neuvottelin muusikko Jarno Kukkosen kanssa teoksen tunnelmasta ja keskustelujemme pohjalta hän sävelsi siihen musiikin. Tein sanoituksen Kukkosen avustuksella. Sanoitus perustui melko suoraan tallentamaani tarinaan, jonka käänsin ruotsiksi, muokkasin hiukan sisällöllisesti ja muotoilin Kukkosen ohjeiden mukaan. Hän sovitti sanoituksen musiikkiin. Oleellisin kohta, jota muutin, oli kertojan pikkusisaruksen sukupuoli. Kun vaihdoin kertomuksen pikkusiskon veljeksi, tarina muuttui omaksi tarinakseni. Kertomus on tyttären anteeksipyyntö äidilleen. Hän muistelee ilkeitä sanojaan, jotka mustasukkaisena lausui äidille, kun hänen pikkuveljensä oli syntynyt. Esiintyjät, ammattitanssija ja amatööri näyttelijä, tekivät koreografian paikan päällä. Tytär laulaa koko tarinansa äidille, kun he kohtaavat hautauskappelissa. Todellisuudessa ammattilaulajan esitys oli äänitetty studiossa ja esiintyjä ainoastaan esitti laulavansa. Äidillä on teoksen lopussa muutama repliikki, kun äiti ja tytär tekevät sovinnon. Esiintyjä ei kuitenkaan osannut ruotsia, joten nauhoitin repliikit, jotka lausuin itse ja synkronoin ne kuvan kanssa myöhemmin.⁴⁴⁶

444 Esimerkiksi naiselokuvantekijäpioneerin, Alice Guy-Blachén (1873–1968) teoksiin. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/>.

445 Freskot maalasi rakennuksen arkkitehtien Jussi ja Toivo Paatelan veli Oskari Paatela. <http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=16313457>.

446 Synkronoidun äänen luomasta vaikutelmasta suhteessa elokuvan luonnollisuuteen ks. Trinh 1991, 57; 59.

Eräs joulutarina

Eräs joulutarina on tavallaan henkilökohtaisin tekemistäni dramatisoinneista, sillä sen käsikirjoitus perustuu osin omaan pettymykseeni lapsuudessa, kun minulle selvisi, ettei joulupukkia ole tai oikeammin, että kaikki joulupukit ovatkin esiintyjä. Teoksen idea on yhdistelmä *Story Cafén* osallistujan tarinasta, jossa hän lapsena paljasti muille lapsille, ettei joulupukkia ole, ja omasta kokemuksestani, kun vanhempani turhautuneina ihmettelivät, uskonko vielä taruolentoihin, vaikka olen jo koululainen. Muiden dramatisointien kohdalla olen seurannut tarinankertojan alkuperäistä kertomusta melko tarkkaan ja muokannut sitä jonkin verran, yleensä ainoastaan visuaalisesti, tai muuttanut jotain yksityiskohtaa, jotta siitä on tullut ikään kuin oma tarinani. Kyseisessä teoksessa esitetyt kohdat eivät kuitenkaan ole tapahtuneet kertojalle tai itselleni vaan ovat fiktiivisiä.

Eräs joulutarina esittää sekä joulupukin paljastajan että tietoon pettyvän tytön näkökulman. Paljastaja katselee sivummalta, kun muut lapset odottavat innoissaan, että heidän keskellään istuva joulupukki jakaa heille lahjat. Juonikkaan näköisenä hän tarkkailee tilannetta ja syöksyy yllättäen pukin parran kimppuun kiskoen sen irti. Seuraa hämmennystä ja vähitellen pukki poistuu vihoittelevan näköisenä paikalta. Lapset villiintyvät ja alkavat kiistellä lahjoista lähes väkivalloin. Toinen päähenkilö osoittaa pettymyksensä heittelemällä lahjapapereita ja näyttämällä nyreältä.

Kuvan väliin on leikattu välitekstejä, ikään kuin vanhoissa mykkäelokuviissa. Väliteksteissä kerrotaan, että Nina kyllästyi joulun koulutushysteriaan ja päätti paljastaa joulupukin ja Jonna totesi, että tämä on aikuisten kapitalistien juoni ja he ovat valehdelleet lapsille. Tekstit edustavat aikuisten käsitteitä, jotka on tuotu lasten maailmaan. Alussa ja lopussa tytön ääni hyräilee *Joulupuu on rakennettu*

-kappaletta. Muuten teoksessa kuuluu ainoastaan kaitafilmiprojektorin ääni.

Teos kuvattiin kotonani, joten olin lavastanut olohuoneeseen joulun, vaikka oli loppusyksy. Aikakausi oli tässäkin teoksessa oman lapsuuteni aika. Lavastin asunnon tyypillisillä 1970-luvun kuoseilla ja keskelle olohuonetta koristelin muovikuusen. Suurin osa tekstiileistä oli punaisia ja oransseja, sillä halusin joulun tunnelman tulevan esiin värimaailmassa⁴⁴⁷. Lasten vaatteet hankin yhdessä puvustajan kanssa, ja osa lapsista käytti omia vaatteitaan, jotka sopivat aikakauden henkeen. *Eräs joulutarina* lukeutuu vaikeimpiin teoksiini toteuttaa, sillä 12 lapsen ohjaaminen pienessä, kuumassa tilassa, johon sulloutui lasten lisäksi elokuvaryhmän seitsemän aikuista, ei ollut helppoa.

Girls Just Wanna Have Fun

Näyttelyn viimeinen teos, *Girls Just Wanna Have Fun*, on erityyppinen kuin näyttelyn muut teokset, sillä siinä ei ole tarinaa, vaan se kuvaa ikään kuin tyttöjen ikäkausia kolmen tytön avulla. Tytöt ohittavat kolme kameraa hyppelemällä. Keskimmäisen kameran edessä on vesimeloni ja jokainen hyppii vuorollaan melonin hajalle. Projisoinneista muodostuu laaja panoraamanäkymä nurmikosta. Teos on kuvattu suurella ylinopeudella, joten kuva näyttää hidastetulta.

Nuorin tytöistä on noin kuusivuotias ja hänen liikkeensä ovat lapsen hiukan kömpelöitä liikkeitä. Toinen tyttö näyttää olevan alakoulun yläluokilla. Hän liikkuu sulavasti ja ottaa pitkiä loikkia kuva-alan poikki. Kolmas tyttö näyttää teini-ikäiseltä ja hän loikkii suurin harppauksin kameroiden ohi ja hyppää korkealle murskattaessaan meloneja. Hänen liikkeissään on energiaa ja hypyissään

⁴⁴⁷ Teosta varten tein mitä ihmeellisimpiä valmisteluja. Ompelin esimerkiksi tekokukkia joulukaktukseen, joka ei vielä kukkinut.

aggressiivisuutta. Näistä seikoista huolimatta teos pyrkii saamaan aikaan iloisen ja kevyen vaikutelman. Tätä korostaa teoksen äänimaaailma, sekoitus kesäisiä luonnon ääniä, kuten lintujen viserrystä, ja pianonsoittoa, marakassin helistystä sekä tamburiinin kilahtelua. Teoksessa nähdään jokainen tyttö vuorollaan halkomassa kuva-alaa. Tämä toistuu kaksi kertaa. Molempien kierrosten viimeisellä kerralla he pitävät toisiaan kädestä loikkiessaan kuvan laidasta laitaan. Tällä kertaa he eivät pysähdy hajottamaan meloneja vaan ohittavat kamerat ja poistuvat kuvasta. Tämän jälkeen teos alkaa uudelleen alusta, kun nuorin tyttö ilmaantuu taas verkkaisesti kuvaan.⁴⁴⁸ Vaikka teoksen voi tulkita tyttöjen aggression kuvaukseksi⁴⁴⁹, siinä on mielestäni ilakointia ja riemua, vapautumista, jolla halusin keventää näyttelyn melko synkkää tunnelmaa.

448 Esim. Morse kirjoittaa videoinstallaation syklisestä toistosta ja katsojien havaintototumuksista museokontekstissa. Morse (1990) 1993, 119.

449 Svenska Ylen toimittaja Stefan Brunow kommentoi haastattellessaan minua Forum Boxin näyttelyssä, kun hän teki *Pixel*-ohjelmaa, että päitähän tytöt murskaavat, se oli hänen mielestään aivan selvää. Ks. ohjelmasta Kalén 2013.

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Goldsmiths' College, University of
London Visual Cultures
Elfvig, Taru 2009. *Thinking aloud.*
On the address of the viewer.
<https://research.gold.ac.uk/15809/1/VC_Thesis_Elfvig2009.pdf> (20.6.2017).
Helsingin yliopisto (HY)
Taidehistorian oppiaine (THO)
Lecklin, Johanna 2008. *Rakennettu todellisuus, rakennettu sukupuoli. Performatiivisuudesta Veli Granön teoksessa Matias Keskisen kuviteltu elämä ja Sophie Callen teoksessa Prenez soin de vous.* Pro gradu -tutkielma.

Suullisia tiedonantoja antaneet

Bäckström, Miriam, kuvataiteilija, luento
Kuvataideakatemia, Helsinki, 8.3.2008.
Elmgreen, Michael ja Dragset, Ingar,
kuvataiteilijoita, Saastamoisen säätiön
luento, Kuvataideakatemia Exhibition
Laboratory, Helsinki, 11.1.2017.
Kantonen, Pekka, kuvataiteilija-tutkija,
tohtorin opinnäytetyön tarkastustilaisuus,
Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research,
Taideyliopiston Kuvataideakatemia,
Helsinki, 15.6.2017.
Oksala, Johanna, filosofi, luento, *The Problem of Power*, Johanna Lecklinin
symposium *Meeting the other. Ethical questions in participatory moving image*,
Taideyliopiston Kuvataideakatemia 1.
tutkimuspaviljonki, Venetsia, 30.5.2015.
Timonen, Hanna, kuvataiteilija-tutkija, luento
Confidantes, Chambermaids, Curators and Critics: Playing at Caring, Johanna Lecklinin
symposium *Meeting the other. Ethical questions in participatory moving image*,
Taideyliopiston Kuvataideakatemia 1.
tutkimuspaviljonki, Venetsia, 30.5.2015.

Tekijän arkisto

- Aarnio, Eija, kuraattori, sähköpostiviesti tekijälle, 25.1.2010.
- Heikinaho, Minna, taiteilija-tutkija, julkaisematon essee, Kuvataideakatemia, Helsinki, 11.11.2010.
- Heikinaho, Minna, taiteilija-tutkija, julkaisematon essee Tekijä etsii kotia, Kuvataideakatemia, Helsinki, 2.11.2016.
- Lecklin, Johanna, julkaisematon työskentelypäiväkirja *Festival Belluard Bollwerk Internationalin* ajalta, Fribourg, 26.6.–4.7.2009.
- Lecklin, Johanna, julkaisematon työskentelypäiväkirja *A Summer Job* -teoksen kuvausvalmistelujen ajalta, Helsinki, 12.3–3.4.2009.
- Svenungsson, Jan, vieraileva professori, sähköpostiviesti tekijälle, 6.3.2013.

Elokuvalähteet ja muut audiovisuaaliset lähteet

- Ahtila, Eija-Liisa *Jos 6 ois 9*. 1995 Kolmen kanavan installaatio, 10 min 46 s.
- Ahtila, Eija-Liisa *Tiuli*. 2002. Kolmen kanavan installaatio, 14 min.
- Bäckström, Miriam *Kira Carpelan*. 2007. 78 min.
- Kaurismäki, Aki I Hired a Contract Killer. 1990. 79 min
- Martens, Renzo Episode III. Enjoy Poverty. 2008. 90 min.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aaltonen, Jouko 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Austin, J. L. (1962) 1975. *How to Do Things with Words*. Toim. J.O. Urmson & Marina Sbisa. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- Barnouw, Erik (1974) 1993. *Documentary. A History of Non-fiction Film*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1968) 1993. ”Tekijän kuolema.” *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suomentoksen toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel, 111–117.
- Barthes, Roland (1973) 1975. *The Pleasure of the Text*. Käänt. Richard Miller. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland (1975) 1977. ”From Text to Work.” *Image Music Text*. Koonnut ja käänt. Stephen Heath. London: Fontana Press, 155–164.
- Beech, Dave 2010. ”Keynote Essay: Don’t Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation.” *Searching for Art’s New Publics*. Toim. Jeni Walwin. Bristol: Intellect Books Ltd, 15–29.
- Behar, Ruth 1996. *The Vulnerable Observer. Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Benjamin, Walter (1934) 1986. ”Tekijä tuottajana.” Suom. Kalevi Haikara. *Kuvista sanoin* 3. Koonnut Martti Lintunen, Suomen Valokuvataiteen museon säätiö. Porvoo: WSOY, 23–47.
- Berlin Biennale 2010. KW Institute for Contemporary Art. Toimituspäällikkö Katrin Sauerländer. Cologne: DuMont Buchverlag.

- Bhabha, Homi K. 1998. "Conversational Art." *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Toim. Mary Jane Jacob. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998, 38–47.
- Bishop, Claire 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110, Fall 2004, 51–79.
- Bishop, Claire, 2006a. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum*, February 2006, 178–183.
- Bishop Claire 2006b. "Live Installations and Constructed Situations: The Use of 'Real People' in Art." *Art of Welfare*. Toim. Martha Kuzma & Peter Osborne. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 61–86.
- Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.
- Blom, Ina 2007. *On the Style Site. Art, Sociality, and Media Culture*. Berlin and New York: Sternberg Press.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin 2001. *Film Art. An Introduction/Sixth Edition*. New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre (1983) 1993. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Toim. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 29–73.
- Bourriaud, Nicolas (2002) 2010. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Käänt. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, Nicolas (1998) 2009. *Relational Aesthetics*. Käänt. Simon Pleasance & Fronza Woods Mathieu Copelandin avustuksella. Paris: Les Presses du réel.
- Branigan, Edward 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge.
- Bruzzi, Stella 2000. *New Documentary. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Burke Seán, (1992) 1998. *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Busch, Thomas W. 1997. "Merleau-Ponty and Derrida on the Phenomenon." *Écart & Différence: Merleau-Ponty and Derrida on Seeing and Writing*. Toim. M. C. Dillon. New Jersey: Humanities Press, 20–29.
- Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1990) 2006. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge.
- Bäckström, Miriam 2004. *Anonymous Interviews*. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel; Christoph Merian Verlag.
- Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Conrad, Joseph (1902) 1990. *Heart of Darkness*. New York: Dover Publications Inc.
- Critchley, Simon 2002. "Introduction." *The Cambridge Companion to Levinas* 2002. Toim. Simon Critchley & Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press, 1–32.
- Cronberg, Tarja 2010. *Luova kasvu ja taiteilijan toimeentulo. Selvittäjä Tarja Cronbergin raportti*. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö, opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2010:6.
- Debord, Guy (1967) 2002. *Skådespelssamhället*. Käänt. Bengt Ericson. Göteborg: Daidalos.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1994. *What is Philosophy?* Käänt. Graham Burchell & Hugh Tomlinson. London: Verso.
- Derrida, Jacques [1972] 1986. *Margins of Philosophy*. Käänt. Alan Bass. Brighton: The Harvester Press.

- Det möjligas konst. *Art of the Possible*.
Miriam Bäckström. Ion Grigorescu.
Artūras Raila. Raqs Media Collective.
Lunds konsthall. 2007. Vilnius: Logotipas.
- Deutsche, Rosalyn 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press.
- Dillon, M. C. 1997. "Introduction: Écart and Différance." *Écart & Différance: Merleau-Ponty and Derrida on seeing and writing* 1997. Toim. M. C. Dillon. New Jersey: Humanities Press, 1–17.
- Documenta (13) *Das Begleitbuch / The Guidebook*. Catalogue 3/3 2012. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Duncker, Patricia (1996) 1998. *Houreissa Foucault*. Helsinki: Basam Books Oy.
- Eco, Umberto (1962) 1989. *The Open Work*. Toim. Anna Concogni & Bruce Merry. Boston: Harvard University Press.
- Ekholm, Johannes 2016. *Rakkaus niinku*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Enjoying Poverty? Ord&Bild i samtal med Maria Eriksson Baaz, Erik Pauser, Mats Rosengren & Elin Wickström om Renzo Martens' film *Episode III*. *Ord&Bild*. Nr 5/ 2010, 66–86.
- Enwezor, Okwui 2008. "Documentary/ Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art". *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* #1. Toim. Maria Lind ja Hito Steyerl. Berlin: Sternberg Press, 63–102.
- ev+a 2006 – give(a)way 2006. Kinsale, Co Cork: Grand Editions.
- Finkelpearl, Tom 2000. "Five Dialogues on Dialogue-Based Public Art Projects." *Dialogues in Public Art*. Toim. Tom Finkelpearl. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 270–274.
- Foster, Hal 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Foucault, Michel (1963) 2003. *Birth of the Clinic: an archaeology of medical perception*. Käänt. Alan Sheridan. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1967) 1993. *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*. Käänt. ranskan kielestä Richard Howard. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1969) 1979. "What is an Author?" *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Käänt. ja toim. Josué V. Harari. New York and London: Cornell University, 141–160.
- Foucault, Michel (1975) 2001. *Tarkkailla ja rangaista*. Käänt. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Fried, Michael 1998. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael 2008. *Why photography matters as art as never before*. New Haven and London: Yale University Press.
- Garoian, Charles R. 1999. *Performing Pedagogy. Towards an Art of Politics*. Albany: State University of New York Press.
- Goffman, Erving 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.
- Grierson, John (1946) 1966. *Grierson on Documentary*. Toim. ja koonnut Forsyth Hardy. London: Faber and Faber Ltd.
- Guttorm, Hanna 2014. *Sommitelmia ja kiepsahduksia. Nomadisia kirjoituksia tutkimuksen tulemisesta (ja käsityön sukupuolisopimuksesta)*. Helsinki: Unigrafia.
- Haapala, Leevi 1999. "Taiteilijan muuttuva rooli – yhteisötaidetta 90-luvun Suomessa." *Katoava taide = Förgänglig konst = Ephemeral art*. Toim. Helena Erkkilä, Leevi Haapala, Hanna Johansson & Marja Sakari. Helsinki: Ateneum, Valtion taidemuseojulkaisu, 78–103.

- Haapala, Leevi 2008. "Dokumentaarin käänne. Neuvotteluja dokumentaation ja taideteoksen välillä." *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa?* Toim. Päivi Rajakaru. Helsinki: KEHYS, Valtion taidemuseo, 107–126.
- Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 22.
- Haapala, Leevi 2012. "Dokufiktio – askelia pois alkuperästä." Tosi kyseessä. Reality Bites. Toim. Eija Aarnio & Patrik Nyberg. Helsinki: Nykytaiteen museon julkaisuja 132/2012, 49–63.
- Haapalainen, Riikka 2018. *Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011*. Helsinki: Unigrafia.
- Habermas, Jürgen (1984) 1994. *Järki ja kommunikaatio: tekstejä 1981–1989*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hannula, Mika 2004. *Nykytaiteen harharetket. Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hautakangas, Mikko 2011. "'Käytä valtaasi!' Aktivoidut yleisöt ja toimijuuden rajat Suomen Big Brotherissa." *Kuinka meitä kutsutaan. Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Toim. Anu Koivunen & Mikko Lehtonen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Heikinaho, Minna 1999. *Kuvataiteilijapäivät/1999*. *Taide* 3/1999, 54.
- Helke, Susanna 2006. *Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Jyväskylä: Gummerus. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A65.
- Honkasalo, Laura 2000. "Taide tulee kansan pariin." *Kulttuurivihkot* 1/2000, 20–21.
- Hustvedt, Siri 2014. *The Blazing World*. London: Hodder & Stoughton Ltd.
- Jackson, Shannon 2011. *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.
- Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Johansson, Hanna & Heikinaho, Minna 2006. "A Commitment to What the Other Says: Minna Heikinaho in Conversation with Hanna Johansson." *Framework* 2006, no 5, 68–72.
- Jonsson, Stefan 2006. "Realism and the Documentary Turn. Lecture at Iaspis, 15 September 2006." *Nifca Info*, final issue 1/06, 26–28.
- Kaitavuori, Kaija 2014. "Participation in the Gallery: (Re)negotiating Contracts." *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Toim. Outi Remes, Laura MacCulloch & Marika Leino. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 103–117.
- Kant, Immanuel (1790) 2003. *Kritik av omdömlsekraften*. Käänt. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales.
- Kantonen, Lea 2005. *Telttä. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Kantonen, Lea 2010. "Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä: yhteistyötä, vuoropuheluja, palvelua ja provokaatiota." *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskusteluvaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. ja suom. Lea Kantonen. Kuvataideakatemia julkaisusarja. Helsinki: Yliopistopaino, 74–83.
- Kaprow, Allan 1995. "Success and Failure When Art Changes." *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Toim. Suzanne Lacy. Washington: Bay Press, 152–158.

- Kantonen, Pekka 2017. *Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Helsinki: The Academy of Fine Arts at the University of the Arts Helsinki.
- Karjalainen, Marketta 2006. "Ilmaista kahvia tarinaa vastaan. Johanna Lecklin tekee taidetta kertomuksista." *Helsingin Uutiset* 11.10.2006.
- Kella, Marjaana 2014. *Käänöksiä. Maisema, kasvat ja esittäminen valokuvassa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral Dissertations 17/2014. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Kester, Grant H. (2004) 2010. "Dialoginen estetiikka." *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaiseista taiteesta*. Toim. ja suom. Lea Kantonen. Kuvataideakatemia julkaisusarja. Helsinki: Yliopistopaino, 39–71.
- Kester Grant H. 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durnham and London. Duke University Press.
- Kivinen, Kati 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto 26.
- Kivinen, Kati 2014. "Valon sokaisemat. Blinded by Images." *Alfredo Jaar. Tonight No Poetry will Serve. Kun runous ei riitä*. 11.4.–7.9.2014. Toim. Patrik Nyberg & Jari-Pekka Vanhala. Porvoo: Blackwell Oy, 243–247.
- Koh, Jay 2015. *Artist-Led Participatory Processes. Dialogue & Subjectivity within Performances in the Everyday*. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of Arts Helsinki.
- Kokkonen, Tuija 2017. *Esityksen mahdollinen luonto – suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus, Acta Scenica 48.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2012. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B osa 349. Humaniora.
- Kristinä, Leena 1988. *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Kraynak, Janet (1998) 2010. "Tiravanija's Liability." *The 'do-it-yourself' artwork Participation from Fluxus to New Media*. Toim. Anna Dezeuze. Manchester and New York: Manchester University Press, 165–184.
- Krauss, Rosalind 1977. "Double Negative: A New Syntax for Sculpture." *Passages in Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1977, 243–288.
- Kristeva, Julia (1974) 1984. *Revolution in Poetic Language*. Käänt. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kuula, Arja 1999. *Toimintatutkimus. Kenttätöitä ja muutospyrkimyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Kuula, Arja 2006. *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino.
- Kuusela, Hanna 2014. "Kun politiikka ei riitä." *Voima* 4/2014, 26–27.
- Kwon, Miwon 2002. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Massachusetts, MA: The MIT Press.
- Laclau, Ernesto 1996. "Deconstruction, Pragmatism, Hegemony." *Deconstruction and Pragmatism*. Toim. Chantal Mouffe. London: Routledge, 1996, 47–67.

- Lacy, Suzanne 1995a. "Debated Territory: Toward A Critical Language for Public Art." *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Toim. Suzanne Lacy. Washington: Bay Press, 171–185.
- Lacy, Suzanne 1995b. "Introduction." *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Toim. Suzanne Lacy. Washington: Bay Press, 19–47.
- Latour, Bruno (1991) 1993. *We Have Never Been Modern*. Käänt. Chaterine Porter. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.
- Lévinas, Emmanuel 1996. *Basic Philosophical Writings*. Toim. Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley & Robert Bernasconi. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lindstedt, Laura 2015. *Oneiron*. Juva: Bookwell.
- Lippard, Lucy 1997. *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press.
- Lyotard, Jean-François (1991) 1994. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford California: Stanford University Press.
- Martin, Stewart 2007. "Critique of Relationa l Aesthetics." *Third Text*. July 2007, Vol. 21 Issue 4, 369–386.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964. "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences." *Primacy of perception and Other Essays on Philosophical Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Käänt. ja toim. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 12–27.
- Miessen, Markus 2010. *The Nightmare of Participation*. Berlin and New York: Sternberg Press.
- Miller, Nancy K. 1993. "Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader." *What is an author?* Toim. Maurice Biriotti & Nicola Miller. Manchester and New York: Manchester University Press, 1–41.
- Moore, Darrell 1998. "White Men Can't Program: The Conditions of Multiculturalism." *Art Activism, & Oppositionality. Essays from Afterimage*. Toim. Grant H. Kester. Durham and London: Duke University Press, 51–59.
- Morse, Margaret (1992) 1993. "Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila." *Video, taide, media*. Toim. ja suom. Minna Tarkka. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 108–122.
- Mouffe, Chantal 1996. "Deconstruction and Pragmatism and the Politics of Democracy." *Deconstruction and Pragmatism*. Toim. Chantal Mouffe. London: Routledges, 1–12.
- Nietzsche, Friedrich (1887) 2007. *Moraalin alkuperästä*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Nichols, Bill 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 1994. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Niney, François (2002) 2011. *L'Épreuve du Réel à l'Écran*. 2e édition. Bruxelles: Éditions De Boeck Université.
- Oinas, Elina 2004. "Haastattelu: kokemuksiä, kohtaamisia, kerrontaa." *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 290–227.
- Osborne, Peter 2006. "Elmgreen and Dragset's The Welfare Show: A Historical Perspective." *Art of Welfare*. Toim. Martha Kuzma & Peter Osborne. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 19–40.

- Owens, Craig (1992) 1994a. "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" *Beyond Recognition: representation, power, and culture*. Toim. Scott Bryson ym. Berkley and Los Angeles, California: University Press California, 122–139.
- Owens, Craig (1992) 1994b. "'The Indignity of Speaking for Others': An Imaginary Interview." *Beyond Recognition: representation, power, and culture*. Toim. Scott Bryson ym. Berkley and Los Angeles, California: University Press California, 259–262.
- Peltomäki, Kirsi 2010. *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*. Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press.
- Rabb, Synnöve 2013. "Barndomens skärsår." *Hufvudstadsbladet* 14.12.2013.
- Rancière, Jacques 2003. "The Janus-Face of Politized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill." Rancière, Jacques (2000) 2004. *The Politics of Aesthetics*. Käänt. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 49–66.
- Rancière, Jacques (2000) 2004. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Käänt. Gabriel Rockhill. Continuum: London and New York.
- Rancière, Jacques (2000) 2006. *Aistittavan osa. Esteettinen ja poliittinen*. Käänt. Janne Kurki. Vantaa: Apeiron kirjat.
- Rancière, Jacques (2008) 2009. *The Emancipated Spectator*. London and New York: Verso.
- Rancière, Jacques 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Toim. ja käänt. Steven Corcoran. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Rastenberger, Anna-Kaisa 2014. "Dokumentaarisuuden muuttuvat rajat". *Valokuva-taiteen ydin, 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Maanhenki Oy. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 46, 254–259.
- Riordan, Kate 2004. "Area Guide Broadway Market." *Time Out London* 5–12 May 2004, 24–28.
- Rirkrit Tiravanija: *A Retrospective (tomorrow is another fine day)* 2007. Toim. Francesca Grassi & Rirkrit Tiravanija. Zürich: JRP | Ringier.
- Rogoff, Irit 2003. "No Longer Required." *Devil-may-care. The Nordic Pavilion at the 50th Venice Biennial* 2003. Toim. Anne Karin Jortveit & Andrea Kroksnes. Oslo and Ostfildern-Ruit: Office for Contemporary Art Norway & Hatje Cantz Verlag, 126–136.
- Rosen, Philip 2001. *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minneapolis.
- Rosengren, Mats 2010. "Martens som Marlow. Mats Rosengren om Renzo Martens' film Episode III." *Ord&Bild* Nr 5/2010, 62–65.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Saltz, Jerry 1996. "A Short History of Rirkrit Tiravanija." *Art in America* Feb 96, Vol 84, Issue 2, 82–85; 107.
- Sanatorium by Pedro Reyes* 2012. Kassel: dOCUMENTA (13).
- Sandström, Peter 2016. *Laudatur*. Käänt. Outi Menna. Porvoo: Bookwell.
- Seppä, Anita 2002. "Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisarpuoli." *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 45–75.
- Simmons, Rachel 2002. *Odd Girl Out. The Hidden Culture of Aggression in Girls*. Florida: Harcourt Books.

- Smithson, Robert (1977) 1979. "Cultural Confinement." *The writings of Robert Smithson: essays with illustrations*. Toim. Nancy Holt. New York: New York University Press, 132–133.
- Stallabrass, Julian (1999) 2001. *High Art Lite. British Art in the 1990's*. London and New York: Verso.
- Tikka, Heidi 2003. "Välitilassa. Trinh T. Minh-Ha ja marginaalista puhumisen taito." *AVEK* 2/13, 2.10.2013, 28–33.
- Trinh, T. Minh-Ha 1989. *Woman, Native, Other*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Trinh, T. Minh-ha (1985) 1992. When I Project It Is Silent. Interview with Constance Penley and Andrew Ross. *Framer Framed*. New York and London: Routledge, 225–240.
- Trinh, T. Minh-ha (1989) 1992. Film as Translation. A Net With No Fisherman. Interview with Scott MacDonald. *Framer Framed*. New York and London: Routledge, 111–133.
- Trinh, T. Minh-ha (1990) 1992a. Theory and Poetry. Interview with Pratibha Parmar. *Framer Framed*. New York and London: Routledge, 151–158.
- Trinh, T. Minh-ha (1990) 1992b. "Why A Fish Pond?" Fiction at The Heart of Documentation. Interview with Laleen Jayamane and Anne Rutherford. *Framer Framed*. New York and London: Routledge, 161–178.
- Trinh, T. Minh-ha 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York and London: Routledge.
- Underwood, Marion K. 2003. *Social Aggression Among Girls*. New York and London: The Guildford Press.
- Yli-Annala, Kari 2007. "Pieni jälkiteollinen tuotanto – taiteilijoiden liikkuva kuva Suomessa 1982–1998." *Sähkömetsä*. Helsinki: Valtion taidemuseo/ Kuvataiteen keskusarkisto. Kuvataiteen keskusarkiston julkaisuja no. 13.
- Vadén, Tere 2001. "Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta." *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia, 91–111.
- Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto ART Books, Aalto-yliopiston julkaisusarja, TAIDE+ MUOTOILU+ARKKITEHTUURI 1/2017.
- Visweswaran, Kamala 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weizman, Eyal 2010. "Prologue: The Paradox of Collaboration." Markus Miessen 2010: *The Nightmare of Participation*. Berlin, NY: Sternberg Press, 9–11.
- Väkiparta, Kirsi 1998. "Go Public, be social." *Siksi. The Nordic Art Review XIII*, No. 2 1998, 62–65.
- Åman, Jan 2007. *Miriam Bäckström, Kira Carpelan*. Karlskrona: Printfabriken.

Sähköiset lähteet

- <<http://www.198.org.uk/about-us>> (24.9.2018).
- <<http://9elamanmuseo.blogspot.fi/>> (17.8.2017).
- <<http://www.aboavetusarsnova.fi/uutiset/saa-sanoa-tuotannon-tarinankerronnallinen-performanssi-sunnuntaina-214>> (24.9.2018).
- <<http://www.adelabidin.com/works/abidin-travels-2>> (6.4.2017).
- Allen, Jennifer 2007. "Miriam Bäckström and Kira Carpelan". *Artforum International*. Vol. 45, Iss. 8, April 2007, 10; 245–246.
- <<https://search-proquest-com.ezproxy.uniarts.fi/docview/214348286?acountid=150397>> (11.9.2018).
- Allende, Isabel. 1989. *And of Clay We Are Created*. Käänt. Margaret Sayers Peden.
- <<http://www.flippedoutteaching.com/lessons/eng2/unit6/And%20of%20Clay%20Are%20We%20Created-Holt.pdf>> (1.6.2017).
- Althusser, Louis 1970. "Ideology and the Ideological State Apparatuses." Käänt. Ben Brewster.
- <<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>> (10.1.2017).
- <<http://www.annasandersfilms.com/collection/pierre-huyghe/the-third-memory/>> (27.7.2017).
- <<http://archives.belluard.ch/en/programme-2010/renzo-martens/episode-iii-enjoy-po>> (24.9.2018).
- Aromaa, Jonni 2015. "Hyvinvointitaiteen rahoitus voimistuu Suomessa." <<http://yle.fi/uutiset/3-7826426>> (15.5.2017).
- <<http://artists.fi/ajankohtaista/tiedoteynyt-korkea-aika-maksaa-taiteilijoille-museonayttelyista/>> (24.8.2017).
- <<http://www.artsequal.fi/fi/tietoa-hankkeesta>> (30.1.2018).
- <<http://www.autismisaatio.fi/fi/materiaalit-3/tietoa-autismikirjosta/autismin-kirjo-2/>> (7.4.2017).
- Becker, Leena 2012. "Kiista tekijänoikeuksista jatkuu Saksassa." *Helsingin Sanomat* 3.7.2012.
- <<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002542072.html>> (4.6.2017).
- Bier, Arielle 2015. "In the Studio: Elmgreen & Dragset Name Their Inspirations and Spotlight the Ongoing AIDS Crisis." *Artsy* October 12, 2015.
- <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-in-the-studio-elmgreen-dragset-name-their-inspirations>> (7.6.2017).
- Bishop, Claire 2006. Another Turn. Letter to the editor. *Artforum International*, May 1, 2006.
- <https://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=145872665> (17.5.2017).
- <<http://www.blog.pedroreyes.net/>> (24.6.2017).
- <<https://www.britannica.com/biography/Clement-Greenberg>> (14.7.2017).
- <<https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>> (3.6.2017).
- <<https://www.britannica.com/topic/branding-identification>> (18.7.2017).
- Bordwell, David 2010. "Tell, don't show." <<http://www.davidbordwell.net/blog/2010/01/06/tell-dont-show/>> (30.7.2017).
- <<http://www.complaintschoir.org/doityourself.html>> (16.10.2017).
- <http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/if-6-was-9> (8.4.2017).
- <http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/house> (8.4.2017).

- <http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/present> (8.4.2017).
- <http://crystaleye.fi/eija-liisa_ahtila/installations/wind> (8.4.2017).
- Derrida, Jacques 1979. "The Parergon." Käänt. Craig Owens. *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), 3–41. <<http://www.jstor.org/stable/778319>> (14.7.2017).
- <<http://dictionary.tdf.org/fourthwall/>> (30.1.2018).
- <<http://docpoint.info/docpoint2014/content/voices-el-alto-o.html>> (9.5.2017).
- Dufton, Minna 2014. Strada: "Meeri Koutaniemen haastattelu ympärileikkauskohun jälkeen." *Yle kulttuuri* 07.02.2014. <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/02/07/strada-meeri-koutaniemen-haastattelu-ymparileikkauskohun-jalkeen>> (25.7.2017).
- <https://www.edge.org/conversation/hans_ulrich_obrist-a-rule-of-the-game> (26.7.2017).
- <<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/aani/diegeettinen.jsp>> (7.4.2017).
- <<http://www.elonet.fi/fi/elokuva/1553417>> (9.5.2017).
- <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/hygge>> (17.7.2017).
- Fraser, Andrea 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum* September 2005. Vol. 44, Iss. 1, 278–286. <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf> (16.10.2017).
- Frilander, Aino 2016. "Kiasman twerkkaajat valesaamenpuvuissa kuumentavat tunteita – "teoksessa ei ole kyse saamelaisuudesta." *Helsingin Sanomat* 10.5.2017. <<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002900460.html>> (6.4.2017).
- <<http://filmsound.org/terminology/foley.htm>> (7.5.2017).
- Færøy, Yngvild 2003. "Kunstneren i samfunnet." *Billekunst* 4/2003. <<http://www.billedkunstmag.no/node/1087>> (23.5.2017).
- <<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731>> (15.3.2017).
- Gillick, Liam 2006. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics". Editorial. *October Magazine* Winter 2006, No. 115, 95–106. <http://www.c-cyte.com/OccuLibrary/Texts-Online/Gillick_Resp_to_Bishop.pdf> (24.9.2018).
- <<https://www.guerrillagirls.com/our-story/>> (17.8.2017).
- <<https://www.guggenheim.org/artwork/10460>> (27.7.2017).
- <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/rirkrit-tiravanija>> (8.9.2018).
- Haapala, Leevi ja Miller, Arja 2016. Jenni Hiltusen *Grind*-teoksesta. *Kiasma-blogi*. 9.5.2016. <<http://blog.kiasma.fi/blog/jenni-hiltusen-grind-teoksesta/>> (22.8.2017).
- Hamberg, Ville 2017. "Suomi-Areena jyräsi Porin kaupungin antaman luvan – taideprojekti joutui hakemaan uudet tilat." *Satakunnan kansa* 5.5.2017. <<https://www.satakunnankansa.fi/kotimaa/suomi-areena-jyrasi-porin-kaupungin-antaman-luvan-taideprojekti-joutui-hakemaan-uudet-tilat-200119930/>> (26.7.2017).
- <<http://haninge.se/kommun-och-politik/finskt-forvaltningsomrade/>> (7.4.2017).

- Harris, Hanna & Rauma, Sara 2009. "Taiteilijaresidenssit taiteen viennin moottorina. Selvitys Suomen Lontoon instituutin taiteilijaresidensseistä 2002–2008." <http://archive.fininst.uk/media/W1siZiIsIjIwMTYvMDgyMjUvMTUvMTMvMTUvNzVkZTlmNjEtZGM4YiooZjMyLTg2N2YtYTgYjlxZWMyODQ4L1Jlc2lkZW5zc2lzZWxzaxR5c19GSU5BTCoYLnBkZiJdXQ/Residenssiselvitys_FINAL-2-sha=0a0286a149e27251.pdf> (24.9.2018).
- Heikinaho, Minna 2017. "Tekijä etsii kotia. Avoin kirje minulta teille muille. Harjoitus, jossa tekijä vapautuu ja eettinen yhteisöruumis astuu esiin." *Ruukku* 7, 13/01/2017. <<https://www.researchcatalogue.net/view/294615/354085>> (7.6.2017).
- Henriksson, Minna 2015. "Gallery Rent Model: Owner-Tenant Relations in Exhibiting." *Art Workers: Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*. Toim. Erik Krikortz; Airi Triisberg & Minna Henriksson. Berlin/Helsinki/Stockholm/Tallinn, 39–54. <<http://art-workers.org/download/ArtWorkers.pdf>> (16.10.2017).
- Hoban, Phoebe 2008. "How Far Is Too Far?" *Artnews* 107:7 (Summer 2008). <<http://www.artnews.com/2008/07/01/how-far-is-too-far/>> (22.5.2017).
- Hubara, Koko 2016a. Othe(i)ron. <<http://www.lily.fi/blogit/ruskeatytot/otheiron>> (24.6.2017).
- Hubara, Koko 2016b. Othe(i)ron II. <<http://www.lily.fi/blogit/ruskeatytot/otheiron-ii>> (24.6.2017).
- <<http://www.humanactivities.org/en/about-3/>> (1.6.2017).
- Ikävalko, Kari 2017. "Taide sai väistyä SuomiAreenalla – "Härskiä sananvapauden polkemista". Yle Uutiset 13.7.2017. <<https://yle.fi/uutiset/3-9722641>> (26.7.2017).
- <<https://www.issuex.fi/en/exhibition-laboratory-nayttelyita-ja-puheohjelmaa/>> (26.7.2017).
- <<https://www.issuex.fi/soveltavaa-vai-vapaata-taidetta/>> (15.5.2017).
- Jacobs, Sean 2010. 'Enjoy Poverty': Interview with Renzo Martens. *Africa is A Country* 16 July, 2010. <<https://africasacountry.com/2010/07/poverty-for-sale/>> (24.9.2018).
- Jeffries, Stuart 2002. "Provocative? Me?" *The Guardian*, 11 October 2002. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/11/art.artsfeatures>> (20.2.2017).
- Jones, Amelia 1997. "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4 (Winter, 1997), 11–18. <<http://www.jstor.org/stable/777715>> (13.7.2017).
- Kalén, Anna-Maija 2013. "Stilful final för Pixel." <<https://svenska.yle.fi/artikel/2013/12/13/stilfull-final-pixel>> (30.7.2017).
- Kantokorpi, Otso 2016. "Omimisen oikeus ja taiteen vapaus." <<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/05/12/omimisen-oikeus-ja-taiteen-vapaus>> (6.4.2017).
- Kantokorpi, Otso 2015. "Sipilän hallituksen kulttuuripolitiikkaa 1: Hallitusohjelma, taiteen vapaus, taiteilijan asema, hevosen lanta ja Suomen Taiteilijaseura." <<http://alastonkriitikko.blogspot.fi/2015/05/hallitusohjelma-taiteen-vapaus.html>> (15.3.2017).
- Kennedy, Randy 2007. "When Meals Played the Muse." *New York Times*. Feb. 21, 2007. <<http://www.nytimes.com/2007/02/21/dining/21soho.html>> (6.4.2017).

- Kester, Grant H. 2006. Another Turn. Letter to the editor. *Artforum International*, May 1, 2006.
https://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=145872665 (17.5.2017).
http://www.kiasma.fi/arkisto/?cat=8&tdo_tag=teatteri&lang=en (1.6.2017).
<http://koelnischerkunstverein.de/wp/en/institution/geschichte/> (2.2.2017).
- Koh, Jay 2010. "Are you a Spy?"
<http://www.ifima.net/IFIMA/personal/Intro%20to%20Dialogical%20Practice.pdf> (2.2.2017).
- Koitelä, Jussi 2014. "Taiteilija maksaa? Kuratoinnin uhka ja muut pelot." *Mustekala.info*. 16.1.2014.
<http://mustekala.info/blogit/taiteilija-maksaa-kuratoinnin-uhka-ja-muut-pelot-16-1-2014/> (24.9.2018).
- Korhonen, Kirsi 2016. "Suomen Taiteilijaseura: Taide ei ole mikään laastari, sitä ei saa eikä pidä välineellistää." *Helsingin Sanomat* 5.4.2016.
<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002894579.html> (15.5.2017).
- Korteniemi, Sanna 2016. Kenen taide? Kulttuurin vallasta ja vallan kulttuurista. http://www.sannakorteniemi.com/Kotisivut/Blogi/Merkinn%C3%A4t/2016/5/11_Kenen_taide.html (6.4.2017).
- Koutaniemi, Meeri 2016. "Mitä tapahtui silvotulle tytölle? Meeri Koutaniemi tapasi Keniassa tytön, jonka ympärileikkaus kohahdutti toissa vuonna."
<http://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000002924464.html> (25.7.2017).
- de Kunst, Sally 2014. "In between meeting, digging and eating: six years of hosting the Festival Belluard Bollwerk International." *Journal of Visual Art Practice* Volume 13 Number 3 November 2014, 227–240.
https://www.academia.edu/9481420/Introduction_and_Reply_to_Responses_to_This_is_Not_Art (20.6.2017).
<http://www.jsn.fi/paatokset/5402-sl-13/?year=2014> (25.7.2017).
<http://www.lacma.org/LAB> (26.7.2017).
- Latour, Bruno 2003. "Atmosphère, Atmosphère." *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Toim. Susan May, London: Tate Publishing, 29–41.
<http://web.fm/twiki/pub/Hiaz/AtmosphereAtmosphereFullVersion/LatourOnEliasson2003.pdf> (24.5.2017).
<http://www.lissongallery.com/artists/santiago-sierra/> (16.2.2017).
<http://www.lircaei.art/#research> (1.6.2017).
<http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=16313457> (27.4.2017).
<https://www.magasin3.com/utstallning/santiago-sierra/> (16.2.2017).
<http://www.medienkunstnetz.de/works/laborers/> (24.9.2018).
https://minedu.fi/avustukset/avustus/-/asset_publisher/avustukset-museoille-taiteilijoille-maksettavien-nayttelypalkkioiden-kattamiseksi (11.9.2018).
- Mononen, Sini 2014. "Äänen väkivaltainen teknologia." *Mustekala.info* 27.2.2014.
<http://mustekala.info/teemanumerot/teknologia-1-14-volume-54/aanen-vakivaltainen-teknologia/> (18.9.2018).
- Montenegro Rosero, Andrés David 2013. "Locating work in Santiago Sierras's artistic practice." *Ephemera: theory & politics in organization*. Volume 13, number 1, 2013, 99–115.
<http://www.ephemerajournal.org/contribution/locating-work-santiago-sierra%E2%80%99s-artistic-practice> (15.2.2017).
https://museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely_id=5048 (28.7.2017).

- Nousiainen, Anu 2014. "Hetki ennen silpomista – suomalaiskuvaaja todisti kahden tytön ympärileikkausta Keniassa." *Helsingin Sanomat* 5.1.2014. <<http://www.hs.fi/datajournalismi/art-2000002699345.html>> (25.7.2017). <<http://www.peckhamplatform.com/artists/barby-asante-1/>> (24.9.2018).
- Pesonen, Mikko 2015. "Kuvataiteilijat haluavat palkkaa." <<https://yle.fi/uutiset/3-7960244>> (16.8.2017). <<http://porinkulttuurisaato.org/post/160327677535/tiedote-taide-uhkana-suomiareenalle>> (26.7.2017).
- Pursiainen, Heikki 2017a. Kulttuurin valtiontuot, Virginia Woolf ja kiinalainen halpatuonti. <<http://www.libera.fi/blogi/kulttuurin-valtiontuot-virginia-woolf-ja-kiinalainen-halpatuonti/>> (31.5.2017).
- Pursiainen, Heikki 2017b. "Taiteen valtiontuesta pidetään kiinni kynsin hampain, vaikka se vaarantaa taiteen vapauden." *Helsingin Sanomat* 21.5.2017. <<http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005219326.html?share=518d8a32c23a10183ee879200e08424c>> (31.5.2017).
- Rancière, Jacques 2002. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy." *New Leftist Review* 14 March April 2002, 133–151. <<https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/the-aesthetic-revolution.pdf>> (19.10.2017).
- Rapaport, Herman 1995. "Deconstruction's Other: Trinh T. Minh-Ha and Jacques Derrida." *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), 97–113. <<http://www.jstor.org/stable/465147>> (24.7.2017).
- Rouhiainen, Leena; Anttila, Eeva & Järvinen, Hanna 2014. "Taiteellinen tutkimus yhtenä tanssintutkimuksen juonteena." *Nivel* 03 2014. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <<http://nivel.teak.fi/tanssiva-tutkimus/taiteellinen-tutkimus-yhtena-tanssintutkimuksen-juonteena/>> (30.1.2018). <<http://saasanoa.com/ilmainen.html>> (4.10.2017). <<http://saasanoa.com/push.html>> (4.10.2017). <<http://saasanoa.com/saasanoa.html>> (5.10.2017). <<http://saasanoa.com/saatansanoa.html>> (5.10.2017). <<http://saasanoa.com/sanonkogalleria.html>> (5.10.2017). <<http://www.santiago-sierra.com/>> (16.2.2017). <http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php> (7.4.2017). <http://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php> (7.6.2017). <<http://www.serlachius.fi/fi/nayttelyt/19-museum-of-no-art/>> (17.8.2017). <<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/michael-elmgreen-ingar-dragset-welfare-show>> (24.6.2017).
- Simpson, Bennett 2001. Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud. *Art Forum*, April 2001, 47–48. <<http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>> (21.8.2017). <<http://sinne.proartibus.fi/fi/event/yhdeksan-elaman-museo/>> (17.8.2017).
- Sinnige, Sanne 2017. "Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – a Shot-By-Shot Analysis." *Image & Narrative*. Vol. 18, No 2 2017, 83–113. <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1540>> (9.9.2018). <<https://skr.fi/fi/taidetta-hoitolaitoksiin>> (15.3.2017).

- Stewart, Dan 2017. "5 Reasons Why Theresa May Wants a General Election Now." *Time* April 18, 2017.
<http://time.com/4744135/theresa-may-general-election-reasons-why/> (16.6.2017).
- Steyerl, Hito 2003. "Politics of Truth. Documentarism in the Art Field." *springerin / Hefte für Gegenwartskunst*, Issue 03/2003.
<https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/> (16.9.2018).
<https://storytent.wordpress.com/background/> (9.5.2017).
<https://storytent.wordpress.com/director-bio/> (9.5.2017).
<http://www.studiokalleinen.net/complaintschoir.html> (15.2.2017).
<http://suohpanterror.com/> (17.5.2017).
- SuomiAreena – 2017 – 114. *Toisinajattelu tulevaisuus – uusia lääkkeitä talouden ja hyvinvoinnin kasvuun* 2017. <https://www.katsomo.fi/sarja/suomiareena-33001006/114-toisinajattelu-tulevaisuus-uusia-laakkeita-talouden-ja-hyvinvoinnin-kasvuun-786924> (24.9.2018).
<http://www.taike.fi/fi/apurahat-ja-avustukset/-/stipend/YVVIGZFtdtpP/viewStipend/11144> (16.10.2017).
<http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1179878> (22.9.2017).
- Tarinatelta osa 46. <https://www.youtube.com/watch?v=krTMvXk-CQ> (9.5.2017).
<https://tarinatelta.wordpress.com/> (9.5.2017).
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852> (16.2.2017).
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper/eat-live-work> (24.9.2018).
<https://www.teme.fi/fi/tyoelama-ja-toimeentulo/palkat/elokuvapalkat/> (17.2.2018).
- <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tarinamaailma> (7.4.2017).
<http://thegroundweshare.blogspot.fi/> (9.10.2017).
<http://theyesmen.org/> (18.8.2017).
<http://www.thisisliveart.co.uk/> (1.1.2017).
<https://twitter.com/IMTgallery/status/710439339512168448/photo/1> (9.10.2017).
<https://twitter.com/IMTgallery/status/710503956863197185/photo/1> (9.10.2017).
<http://www.uniarts.fi/tapahtumat/ke-26102016-0929/tekijyyden-etiikka-vapaus-ja-vastarinta> (24.9.2018).
<http://www.uniarts.fi/tapahtumat/ke-07062017-1219/toisinajattelu-tulevaisuus-taideyliopisto-suomiareenassa> (25.6.2017).
<http://www.uniarts.fi/uutishuone/taide-lahja-kampanja-taide-tekeemaailmasta-paremmam> (20.6.2017).
- Unni, Petra 2016. Case Kiasma ei kuole. <https://petraunni.wordpress.com/2016/11/15/case-kiasma-ei-kuole/> (6.4.2017).
https://valtioneuvosto.fi/artikkeli/-/asset_publisher/avustusta-taide-jakulttuuripalveluiden-juurruttamiseksi-osaksi-sote-toimintaa?_101_INSTANCE_3wyslLoiZoni_groupId=1410845 (24.9.2018).
http://www.westdenhaag.nl/artists/Rirkrit_Tiravanija/3/ (11.2.2017).
<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/> (9.8.2017).
 "Wir sind die Urheber". *Zeit Online* 10.5.2012.
<http://www.zeit.de/2012/20/Aufruf-Urheberrecht> (17.2.2018).
<http://www.wmm.com/filmcatalog/pages/c58.shtml> (7.4.2017).

<<http://www.vnomera.com.deitch.com/deitch-projects/nine-forms-of-100-x-100-x-600-cm-each-constructed-to-be-supported-perpendicular-to-a-wall>> (9.9.2018).

<<http://www.volksboutique.org/>> (30.12.2016).

Worley, Will 2017. "Theresa May's general election disaster all down to her calamitous campaign, Ashcroft poll reveals." *Independent* 10 June 2017.

<<http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/theresa-may-why-not-win-majority-conservatives-hung-parliament-jeremy-corbyn-labour-ashcroft-poll-a7783101.html>> (16.6.2017).

<<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/17/dokumenttiprojekti-ania-el-altosta>> (26.7.2017).

<<http://yle.fi/uutiset/3-8871486>> (24.9.2018).

<<http://yle.fi/vintti/yle.fi/teema/ohjelmat/juttuarkisto/161-teema-goes-docpoin.html>> (1.6.2017).

Kuvatiedot

Sivut 42–43

Johanna Lecklin

Paljon on iloakin

2005

Kesto: 10 min 45 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, 16 mm filmi siirretty videolle
Stillkuvia

Sivu 46

Johanna Lecklin

Paljon on iloakin

2005

Kesto: 10 min 45 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, 16 mm filmi siirretty videolle
Installaatiónäkyä ryhmänäyttelystä
Fat Birds Don't Fly, Nextwerk Centre for Contemporary Art, Aalst, Belgia, 2012
Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 50

Johanna Lecklin

Kieli on avain kaikkeen / Språket

är nyckeln till allt

2012

Kesto: 13 min 3 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, HD-video
Stillkuva

Sivu 52

Johanna Lecklin

Kieli on avain kaikkeen / Språket

är nyckeln till allt

2012

Kesto: 13 min 3 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan installaatio, HD-video

Installaatiónäkyä yksityisnäyttelystä *Kieli on avain kaikkeen / Språket är nyckeln till allt*, Haninge konsthall, Haninge, Ruotsi, 2012
Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 57

Miriam Bäckström

Kira Carpelan

2007

Kesto: 78 min

HD-video
Stillkuvia videelokuvasta
Miriam Bäckströmin luvalla

Sivu 65

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila
Artsdaminin ja FRAME:n taiteilijajensidenssi Lontoossa, Broadway Market, 2004
Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 66

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila
Give(a)way. On generosity, giving, sharing and social exchange. 30th annual, 6th Biennial Exhibition of Visual Art (e v a), Limerick, Irlanti, ryhmänäyttely, 2006
Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 68–69

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Videoinstallaatio yleisöä osallistavasta videokahvilasta

Nykytaiteen museo Kiasma, kokoelma-
näyttely *Järjestetty juttu*, 2010–2011

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 71

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila

Nykytaiteen museo Kiasma, kokoel-
manäyttely *Järjestetty juttu*, 2010

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 72–73

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila

Nykytaiteen museo Kiasma, kokoel-
manäyttely *Järjestetty juttu*, 2010

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 75

Johanna Lecklin

Story Café

Yleisöä osallistava videokahvila

Ryhmänäyttely *City States, Nordic
Pavilion, Liverpool Biennial*,

Liverpool, Iso-Britannia, 2010

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 76

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila

Yksityisnäyttely *Story Café* Linnagalleriissa
osana ryhmänäyttelyä *Consequences
and Proposals*, Biennale of Young
Artists, Tallinna, Viro, 2007

Valokuva: Toomas Vollmer

Sivu 77

Johanna Lecklin

Story Café

2004–2011

Yleisöä osallistava videokahvila

Yksityisnäyttely *Story Café* Linnagalleriissa
osana ryhmänäyttelyä *Consequences
and Proposals*, Biennale of Young
Artists, Tallinna, Viro, 2007

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 78

Confessions

2011

Yleisöä osallistava teos

Tuotantovalokuvia

Baltic Circle International

Theatre Festival, Helsinki

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 89

Johanna Lecklin

Story Café -kutsukortti

Suunnittelu: Johanna Lecklin

Sivu 90

Johanna Lecklin

Story Café

2006

Yleisöä osallistava videokahvila

Yksityisnäyttely *Story Café*, Uudenmaankadun
Galleria Huuto, Helsinki

Valokuva: Lasse Lecklin

Sivu 93

Tina Girouard, Carol Goodden ja Gordon Matta-Clark *FOOD*-ravintolan edessä 1971.

Valokuva: Richard Landry, kuvamuutokset Gordon Matta-Clark. Estate of Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), New York, KUVASTO, Helsinki
Lähde: <https://www.theparisreview.org/blog/2012/07/25/112-greene-street/> (23.9.2018).

Sivu 94

Gordon Matta-Clark ja Carol Goodden *FOOD*

Ravintola ja taideprojekti

Valokuva: 1972 © Gordon Matta-Clark

Lähde:

<https://www.abebooks.fr/edition-originale/Gordon-Matta-Clark-Retrospective-JACOB-Mary-Jane/1585966285/bd#&gid=1&pid=2> (25.9.2018).

Sivu 100

Rirkrit Tiravanija

untitled 1992 (*free*)

Installaatiónäkymä 303 Gallery,

New York, 1992.

Valokuva: Rirkrit Tiravanijan ja Gavin Brown's enterprisen (New York/Rooma) luvalla

Sivu 100

Rirkrit Tiravanija

untitled 1992 (*free*)

Installaatiónäkymä 303 Gallery,

New York, 1992.

Valokuva: Rirkrit Tiravanijan ja Gavin Brown's enterprisen (New York/Rooma) luvalla

Sivu 116

Pedro Reyes

Sanatorium

2011–

Yleisöä osallistava teos

dOCUMENTA (13), Kassel, 2012

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 119–120

Minna Heikkinaho

Ilmainen aamiainen

1994

Valokuva: Minna Heikinahon luvalla

Sivu 123

Johanna Lecklin

Story Café

2009

Yleisöä osallistava videokahvila

Stillkuvia videosta

Belluard Bollwerk International

Festival, Fribourg, Sveitsi, 2009

Sivu 140

Santiago Sierra

250 CM LINE TATTOOED ON THE BACKS OF 6 PAID PEOPLE, *Espacio Aglutinador*.

Havana, *December* 1999, 1999

Valokuva

150 x 216 cm

Valokuva: © Santiago Sierra,

Lisson Galleryn luvalla

Sivu 143

Michael Elmgreen & Ingar Dragset

Re-g(u)arding the guards

2005

Yksinkertaisia tuoleja

Tila ja esiintyjien määrä vaihtelevat

Valokuva: Stephen White, Galleri

Nicolai Wallnerin luvalla

Sivu 147

Renzo Martens

Episode III: Enjoy Poverty

2008

Kesto: 90 min

Stillkuva elokuvasta

Lähde: <http://doorofperception.com/2015/07/renzo-martens-enjoy-poverty/> (25.9.2018).

Sivu 157

Michael Elmgreen & Ingar Dragset

The Welfare Show

2006

Ovia, neonkyltti, tuoleja, pöytä, mikrofoni

Mitat vaihtelevat, neonkyltti 57 x 447 x 22 cm

Valokuva: Stephen White, Galleria

Massimo de Carlon luvalla

Sivut 179–181

Johanna Lecklin

Huominen

2007

Kesto: 4 min 52 s

16 mm filmi siirretty videolle

Tuotantovalokuvia teoksesta

Valokuva: Heta Kuchka

Sivu 183

Johanna Lecklin

Huominen

2006

Alkuperäinen tarina

Mini DV -video

Dokumentaatio yksityisnäyttelystä *Huominen*,

Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki, 2007

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 183

Johanna Lecklin

Huominen

2007

Kesto: 4 min 52 s

16 mm filmi siirretty videolle

Dokumentaatio yksityisnäyttelystä *Huominen*,

Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki, 2007

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 187

Johanna Lecklin

A Summer Job

2009

Kesto: 7 min

Kaitafilmi siirretty videolle

Stillkuvia

Sivut 190–192

Johanna Lecklin

*Terapiaeläinsatu. Kohtauksia**erästä eläinavioliitosta.*

2010

Kesto: 14 min 4 s

HD-video ja animaatio

Stillkuvia

Sivu 194

Johanna Lecklin

*Terapiaeläinsatu. Kohtauksia**erästä eläinavioliitosta.*

2010

Kesto: 14 min 4 s

HD-video ja animaatio

Tarinoiden lumo -näyttely Lönnsströmin

taidemuseo, Rauma, 2010

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 196–197

Johanna Lecklin

Häkki

2013

Kesto: 4 min 55 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan

installaatio, HD-video

Out of the Box -ryhmänäyttely Kuntsin

modernin taiteen museo, Vaasa, 2015

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivu 199

Johanna Lecklin

Skuld

2013

HD-video

Kesto: 3 min 30 s

Stillkuva

Sivu 200

Johanna Lecklin

Eräs joulutarina

2013

Kesto: 4 min 17 s

Kaitafilmi siirretty videolle

Stillkuva

Sivut 204–205

Johanna Lecklin

Häkki

2013

Kesto: 4 min 55 s

Kahden kanavan liikkuvan kuvan

installaatio, HD-video

Yksityisnäyttely *Häkki*, Forum

Box, Helsinki, 2013

Valokuva: Ikahu

Sivut 206–207

Johanna Lecklin

Eräs joulutarina ja Skuld

2013

Yksityisnäyttely *Häkki*, Forum

Box, Helsinki, 2013

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 208–209

Johanna Lecklin

Girls Just Wanna Have Fun

2013

Kolmen kanavan liikkuvan kuvan

installaatio, HD-video

Kesto: 4 min 30 s

Yksityisnäyttely *Häkki*, Forum

Box, Helsinki, 2013

Valokuva: Johanna Lecklin

Sivut 210–211

Johanna Lecklin

I have nothing else to say

2013

Neonkyltti

Yksityisnäyttely *Häkki*, Forum

Box, Helsinki, 2013

Valokuva: Johanna Lecklin

Hakemisto

250 cm *Line Tattooed On 6 Paid People* 137

A Summer Job 19–20; 36–37;

184–186; 223–224

Aaltonen, Jouko 168–169

Ahtila, Eija-Liisa 40–41; 44; 189

Althusser, Louis 101v162

Anonymous Interviews 60

appropriatio 144

ARS 01 38; 139

Asher, Michael 160

Barthes, Roland 133v247; 164–166; 171

Behar, Ruth 27; 32; 112; 150; 223

Benjamin, Walter 164–165

Bhabha, Homi K. 84v124

Bishop, Claire 95–97; 99–109;
154–155; 159–160

Blom, Ina 115v207

Bläfield, Maija 166v247

Bordwell, David & Thompson,

Kristin 13v1; 41v67; 45v69

Bourriaud, Nicolas 49; 81–82; 87–88; 91–92;
95–97; 100–101; 103–105; 137; 169

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors,
Even (The Large Glass) 85v127

Broodthaers, Marcel 160v325; 166

Bruzzi, Stella 16v8; 53; 178; 182

Butler, Judith 16v8; 45v71; 125; 178v365

Bäckström, Miriam 30; 54–60; 215; 217

Chion, Michel 193; 195

Cronberg, Tarja 164v337; 171v358

Deleuze, Gilles 22v22

Derrida, Jacques 14v4; 15

dialoginen estetiikka 80; 84–85;

97–98; 112; 129–130; 150

dialogiin perustuva julkinen taide [*dialo-*
gue based public art] 84v124

dialoginen taide 17; 80; 84–85;

97–98; 112; 129–130

Documenta X 37; 91

Documenta 11 Platform 5 37–38

Dog Day Afternoon 49

dokufiktio 20–21; 30v43; 37–38; 49; 216

dokumentaari 14–16; 20–21; 30–32;

37–39; 47; 49; 51; 53–56; 58; 60; 85; 134;

144; 145; 151; 168; 178; 182; 193; 216–218

Duchamp, Marcel 85; 166

Eco, Umberto 99; 101v162

Elfving, Taru 189

Elmgreen & Dragset 141–143;

156; 202 TILLADE!

Enwezor, Okwui 38; 160v181; 124v221

Episode III: Enjoy Poverty 18; 145–152 OBS!

esitetty aitous 19; 21–22; 29; 32; 215; 217

etiikka 17–19; 30–32; 54–55;

59; 104; 124–127; 135

fiktiivinen 14–16; 20–21; 25; 32; 37–39;

57–60; 134; 142; 144; 148; 151; 189; 217

Finkelpearl, Tom 84v124

Flaherty, Robert 39v62; 49

Flick-kvinnan [Tyttönen] 13–14; 215; 222; 224

Foucault, Michel 82v120; 160; 165v341

Garoian, Charles R. 115

La Grande Saison Dada 82

Greenberg, Clement 22

Gillick, Liam 17; 101–102; 105–106

Grierson, John 20; 39

Guerrilla Girls 171v359

Guttari, Félix Skrivfel, a fattas, ska

vara: Guattari, Félix 22v22

Guttorm, Hanna 21v20; 25v30; 26v34

Haacke, Hans 160

Haapala, Leevi 20–21; 37–39; 40v64;

136; 139v270; 144v280

haavoittuva kirjoittamien 27

haavoittuva tarkkailija [*vulnerable observer*] 150

Habermas, Jürgen 84v124

- halkeama 14–15; 18; 22; 31–32; 54;
60; 144–145; 178; 184; 215
Hannula, Mika 158v319; 168v349
Heikinaho, Minna 63; 79; 91;
97; 117–120; 161; 165
Helke, Susanna 20; 37; 39v61; 39v62;
45v70; 53v81; 55v89; 144v281
Henriksson, Minna 151v295
House of Cards 151v295
Huominen 177–183; 186; 216; 220
Hustvedt, Siri 169–171
Huyghe, Pierre 49; 169
Häkki 70; 188–189; 193; 195–203
- I hired A Contract Killer* 22
If 6 was 9 191
Ilmainen aamiainen 63; 79; 97; 117–120; 161
- Jaari, Alfredo Obs: Namnet fel stavat, ta bort
i: Jaar, Alfredo 128–129; 131; 148v285
Johansson, Hanna 14v4; 24–25; 102v166
Jones, Amelia 23v24; 102v166
Jonsson, Stefan 38
- Kalleinen, Tellervo 19v13; 114–115
Kant, Immanuel 84v124
Kantonen, Lea 80v108; 82; 113; 115; 118;
127–128; 133; 156; 158; 173–174
Kantonen, Pekka 17v10; 21v21;
24v27; 28v41; 58v94; 132v245
Kaprow, Allan 83v122
Kaurismäki, Aki 44
keskusteleva taide [*dialogical art*] 80;
[*conversational art*] 84v124
Kester, Grant 17; 82; 84–85; 95–98; 102;
106–107; 109; 112; 128–130; 136
*Kieli on avain kaikkeen | Språket är nyckeln till
allt* 20; 30; 36; 39; 47–54; 129; 201; 216
Kira Carpelan 18; 30; 54–60; 215; 217
Kivinen, Kati 15v5; 37v48; 39;
40v64; 148v285; 201v392
Kochta-Kalleinen, Oliver 19v13; 114–115
Koh, Jay 98; 112; 130
Koitela, Jussi 163v336
Kokkonen, Tuija 36v45
- Kontturi, Katve-Kaisa 22
Koutaniemi, Meeri 87v131; 132v244
Kraynak, Janet 92v141; 99v161; 155–156
Kristeva, Julia 25v28
de Kunst, Sally 162v332
Kuusela, Hanna 148v285
Kwon, Miwon 17; 82–84; 86; 130–131;
158–159; 161–162; 167–168
kysyvä teksti [*interrogative text*] 28
- Laborers who cannot be payed, remunerated to remain in the interior of cardboard boxes* 137v261
Laclau, Ernesto 105; 138v265
Lacy, Suzanne 81–83; 115; 117–118; 133; 166v345
Lahja 40
Lévinas, Emmanuel 18; 124; 216v398
Lumet, Sideny 49
Lyotard, Jean-François 84v124
- Martens, Renzo 18; 19; 145–152; 217
Matta-Clark, Gordon 91; 93–94
Merleau-Ponty, Maurice 14v4; 15
Miessen, Markus 131–134; 163
Morse, Margaret 23v25
Mouffe, Chantal 105; 138v265
*Musée d'Art Moderne-Département
des Aigles* 160v325; 166
Museum of No Art 166v347
- Nanook, pakkasen poika [Nanook
of the North]* 49
Nietzsche, Friedrich 82v120
*Nine Forms of 100 x 100 x 600 cm
Each, Constructed to be Supported
Perpendicular to a Wall* 139v268
Niney, François 20v15; 21v18;
37; 47v73; 144v281
nomadinen paikkasidonnainen taide 83v121
näytelty dokumentaari [*documentaire
joué*] 20–21; 37; 184
- Obrist, Hans Ulrich 99v160
Oinas, Elina 79v106; 118v215; 126v227
One or Two Things I Know about Them 128

osallistava taide 15–18; 30–31;

63; 74; 80; 82; 85; 87

Owens, Craig 118; 160; 166

Pacino, Al 49

paikkasidonnainen taide 80; 82–84;

86; 158–161; 167; 220

Peltomäki, Kirsi 160v325

Paljon on iloa 19–20; 30; 35–47; 216; 222

performatiivisuus 15–16; 53;

125; 178; 182; 220v411

Person in a ditch measuring 300 x 500 x

300 cm. Space between Kiasma Museum

and parliament building, Helsinki,

Finland. September 2001 139

Person in a Hole 139

Push Firma Beige 63; 91; 98; 117–118; 161

Rainio, Minna 39

Rancière, Jacques 81v110; 82v115; 82v117;

85v125; 105v175; 108; 110v192; 153v303;

153v306; 182v369; 221v417

Rastenberger, Anna-Kaisa 38v51

Re-g(u)arding the Guards 142

relaationaalinen estetiikka 17;

81; 81v111; 87; 105; 138

Reyes, Pedro 114

Roberts, Mark 39

Rogoff, Irit 26

The Roof Is on Fire 115; 117

Rossi, Leena-Maija 101v171

Sakkinen, Riiko 166v347

Saltz, Jerry 101

Schlafplätze für drogenabhängige Frauen 149

Sierra, Santiago 17; 18; 19; 108v190;

135–145; 148; 151; 217

Smithson, Robert 160

Sound of Silence 148v285

Spacey, Kevin 151v295

Steyerl, Hito 38v50

Story Café 15–18; 20; 22–23; 30–31; 37;

61–77; 79–81; 85–86; 88–92; 95–98;

103; 109–113; 115; 118; 121–127; 133–135;

144; 161–163; 165; 168; 171–173; 178;

185–186; 215–216; 219; 221–222

sukupuolen performatiivisuus 16;

125v225; 178v365; 222

Suohpanterror 165v342

Surname Viet, Given Name

Nam 19; 40; 168; 184

Talo 40

tekijäyys 129; 133–135; 144; 164–171; 216–218

tekijän tieto 28; 31; 225

tekijänoikeudet 171–173

Terapiaeläinsatu. Kohtauksia erästä

eläinavioliitosta 186; 188

The Third Memory 49

Tiravanija, Rirkrit 17; 31; 95–105; 108–111;

137–138; 155–156; 169; 219

Trinh, T. Minh-ha 18–19; 25–26; 40; 45v70;

58v91; 58v93; 60v100; 70v101; 70v102;

79v106; 134; 144v280; 168; 184; 193

Tuuli 40; 44

Underwood, Marion K. 189

untitled (still) 101

untitled (tomorrow is another day) 96–97

uusi julkinen taide [*new genre public*

art] 81; 82v115; 166v345

Vadén, Tere 24

Valituskuoro 114

Valkonen, Ilona 166v347

Vanderlinden, Barbara 99v160

Varto, Juha 21v19

Visweswaran, Kamala 28–29; 32

The Welfare Show 142; 156; 202v393

WochenKlausur 130; 149

Yhdeksän elämän museo 166v347

yhteisötaide [*community art*] 82

Yli-Annala, Kari 15v5

Esitettyä aitoutta Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta

Johanna Lecklin
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Abstrakti

Tutkimuksessani *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta* käsittelen omista teoksistani kumpuavia osallistavaan taiteeseen, dokumentaarisen ja fiktion väliseen halkeamaan, esitettyyn aitouteen, etiikkaan ja tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. Käyn dialogia aiheisiini liittyvien muiden taiteilijoiden teosten ja teorian kanssa. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ollut kattavasti tarkastella teoksia, joissa nousee esiin samoja piirteitä kuin omassa työssäni. Tutkimukseni lähtökohtana ovat olleet liikkuvan kuvan teokset, sekä omat että toisten taiteilijoiden, jotka jättävät minut ihmettelyn ja hämmennyksen valtaan – onko tämä totta, esittävätkö nuo ihmiset vai ovatko ainoastaan omana itsenään kameran edessä. Voiko kameran edessä olla esiintymättä?

Tässä tutkimuksessa tarkastelen myös tutkivan taiteilijan roolia. Taiteilija-tutkijan työ on usein tasapainoilua henkilökohtaisen ja tutkimuksellisen tekstin välillä. Kaikki taiteellinen tutkimus ei kuitenkaan käsittele suoraan tekijän omaa tuotantoa. Omassa työssäni tutkivana taiteilijana toimin kaksoisroolissa; tarkastelen toisaalta taiteellista tutkimusta tehdessäni teosta ulkopuolisin silmin ja toisaalta käytän hyväkseni teoksen syntyyn liittyvää tekijän tietoa, jota

itse lopputuloksesta ei näy. Taidehistorioitsijat Katve-Kaisa Kontturi ja Hanna Johansson kirjoittavat vastaavan kaltaisista menetelmistä, tavasta tehdä tutkimusta *taiteen kanssa* [with art]. Tutkimus syntyy dialogissa teosten kanssa. Antropologi Ruth Beharin avaama haavoittuvan kirjoittamisen [to write vulnerably] menetelmä, henkilökohtaisten tarinoiden ja etnografian suhde, jossa haavoittuva havaittaja kirjoittaa itsensä mukaan tekstiinsä, sopii myös taiteellisen tutkimuksen menetelmäksi.

Tutkimukseni on seurannut teokseni *Story Cafén* (2004–2011) vaiheita. Teos jakautuu erilaisiin osiin: yleisöä osallistavaan kahvilaan, jossa tallennan osallistujien kertomuksia videolle, nauhoitettuihin videokertomuksiin ja niiden pohjalta toteuttamiini dramatisoituihin liikkuvan kuvan teoksiin. Kahvilaosuuden päämääränä oli kerätä osallistujilta materiaalia, tarinoita, eri tavoin dramatisoimiani liikkuvan kuvan teoksia varten. *Story Café* -teoksen kahvilaosuuksissa tapahtuvissa kohtaamisissa ja tarinankertomistukioissa on yhtäläisyyksiä yleisöä osallistavaan ja yhteisölliseen työskentelyyn. Tämän vuoksi yhteisöllisen työskentelyn ja osallistavien teorioiden ja teosten tarkastelu korostuvat tutkimuksessani. Käsittelen teoksesta nousseita kysymyksiä suhteessa esimerkiksi Nicolas Bourriaud’n määrittelemään relationaaliseen estetiikkaan, Miwon Kwonin käsittelemään nomadiseen paikkasidonnaiseen työskentelyyn ja Grant Kesterin dialogiseen estetiikkaan. Pohdin myös Claire Bishopin relationaalisen taiteen kritiikkiä ja Shannon Jacksonin analyysyjä yllä mainitusta teorioista. Nostan esiin muita osallistavia teoksia tekeviä taiteilijoita, kuten Rirkrit Tiravanijan ja Minna Heikkinen, sillä heidän työskentelynsä sisältyy omaa työtäni sivuavia aiheita.

Miten tekijän ja osallistujien välinen valtasuhde ilmenee? Kuka on teoksen tekijä, jos sen valmistukseen käytetään yleisön panosta? Pohdin tekijäys- ja tekijänoikeuskysymyksiä suhteessa yleisöä osallistavaan työskentelyyn teosanalyyysien avulla. Tarkastelen, millaisia eettisiä kysymyksiä taiteilija-tutkija kohtaa työssään. Oman taiteelli-

sen työskentelyni taustalla toimivat eettiset periaatteeni, joista löytyy yhtäläisyyksiä filosofi Emmanuel Lévinasin ajatteluun toisen kohtaamisesta. Elokuvantekijä Trinh T. Minh-han elokuvat ja tekstit ovat vaikuttaneet eettisten kysymysten käsittelyyn ja uudelleenfilmatuisoinnin hyödyntämiseen taiteellisessa tutkimuksessani. Käsittelen eettisiä kohtaamisia sekä oman *Story Café* -teokseni avulla että muiden taiteilijoiden, kuten Santiago Sierran teoksissa, Renzo Martensin elokuvassa *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) ja Miriam Bäckströmin elokuvassa *Kira Carpelan* (2007). *Kira Carpelan* ja *Episode III: Enjoy Poverty* hämärtävät kiinnostavilla tavoilla fiktion ja dokumentaarisuuden rajaa.

Sekä omien teosteni että valitsemiini muiden taiteilijoiden teosten kautta pohdin dokumentaarisen ja fiktiivisen rajankäyntiä, niiden välistä halkeamaa liikkuvan kuvan teoksissa. Mikä on esitystä? Miten paljon ohjailua, käsikirjoittamista, rajaamista ja tekijän omaa näkökulmaa dokumentaarinen teos sisältää? Viitataan elokuvan tekijä Susanna Helken tutkimukseen dokumentaarisen elokuvan tyylistä ja elokuvatutkija Stella Bruzzin määritelmään performatiivisesta dokumentaarisesta elokuvasta. Tuon filosofi François Nineyn dokumentaarisesta elokuvasta käyttämän käsitteen näytelty dokumentaari taidekontekstiin. Keskustelen myös dokufiktiosta suhteessa omiin ja valitsemiini esimerkkiteoksiin. Esityksen ja aitouden vaihtelu vaikuttaa eettiseen tarkastelutapaan: teen eron fiktiossa ja tallenteessa esiintymisen välille. Kuitenkaan tämä ero ei aina ole selkeä.

Tutkimuksessani *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta* käsittelen sukupuolen performatiivisuutta sukupuolentutkija Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden määritelmän avulla. Sukupuolen tarkastelu läpäisee useat dramatisoidut teokseni. Sukupuolen esitys saattaa muodostaa tärkeän osan teoksen teemasta, kuten teoksessa *Paljon on iloakin* (2005), jossa nuorukainen pohtii omaa sukupuoltaan. Yksityisnäyttelyssäni *Häkki* (2013)

esillä olleet *Story Cafén* tallenteisiin perustuvat dramatisoidut liik-kuvan kuvan teokset käsittelevät nuorten tyttöjen aggressiivisuutta sen eri muodoissa.

Tutkimukseni kulku on seurannut taiteellisen työni vaiheita ja siitä nousevia aiheita. Taiteellinen työskentelyni on kuitenkin edennyt toisella lailla kuin tutkimus, orgaanisemmin ja intuitiivisemmin. Monipolvisen *Story Cafén* kahvilassa kerrottu, nauhoittamani pieni kertomus muuttuu elokuvan keinoin eläväksi kuvaksi, sanallisesti kerrottu henkilöhahmo tulee uudelleen lihaksi fiktiivisessä maailmassa. Osassa tarkastelemissani teoksissa halkeama on selvä; esitetyn ja annetun todellisuuden kuvauksen välissä on railo. Osassa teoksista sitä vastoin kyseessä on ennemminkin liukuma, jossa aitouden ja esityksen raja ei ole selkeä.

Föreställd äkthet

Om deltagande konst och dess etik

Johanna Lecklin

Konstuniversitetets Bildkonstakademi

Abstract

I min avhandling *Föreställd äkthet. Om deltagande konst och dess etik* behandlar jag frågor som berör deltagande konst, klyftan mellan det dokumentära och det fiktiva, föreställd verklighet och etik angående de ovannämnda, samt frågor om upphovsmannaskap. Frågorna härrör från mina verk. Jag för en dialog med andra konstnärers verk och teorier, som berör dessa teman. Min avsikt är inte att göra en fullständig kartläggning över sådana verk i vilka det förekommer liknande drag som i mina verk. Utgångspunkten för min forskning har varit sådana verk med rörlig bild, både mina egna och andra konstnärers, som väcker min förundran och skapar förvirring hos mig – är det här sant, spelar de där människorna eller är de enbart sig själva framför kameran. Kan man låta bli att uppträda framför kameran?

I den här avhandlingen undersöker jag också den forskande konstnärens roll. Den konstnärliga forskarens arbete innebär ofta en balansgång mellan personlig och vetenskaplig text. All konstnärlig forskning behandlar dock inte direkt konstnärens egen produktion. I mitt arbete som forskande konstnär är jag i en dubbelroll. Jag betraktar verket både med en utomståendes ögon och utnyttjar

även kunskap som har att göra med skapandet av verken [*maker's knowledge*], och som inte syns i själva slutresultatet. Konsthistorikerna Katve-Kaisa Kontturi och Hanna Johansson skriver om att göra forskning *med konst* [*with art*]. Forskningen framskrider i dialog med verken. Antropologen Ruth Behar har utarbetat en metod för att skriva sårbart [*to write vulnerably*]. Det är fråga om en balans mellan personliga historier och etnografi, där den sårbara observatören skriver in sig i texten. Metoden lämpar sig också för konstnärlig forskning.

Min avhandling har följt de olika skedena i mitt verk *Story Café* (2004–2011). Verket är uppdelat i olika skeden: kaféet, där jag spelar in deltagarnas berättelser på video, installationer med inspelade videoberättelser och dramatiserade verk som baserar sig på videoberättelserna. Ändamålet med kafédelen var att samla in historier för de dramatiseringar med rörlig bild som jag förverkligade på olika sätt. *Story Cafés* kafédelen är besläktad med deltagande konst och social konst. Därför betonas teorier om social och deltagande konst samt studien av sociala och deltagande konstverk i min avhandling. Jag behandlar frågor som uppkommit i verket exempelvis i förhållande till relationell estetik, som definierats av kuratorn Nicholas Bourriaud, nomadisk platsspecifik konst, som konstforskaren Miwon Kwon skrivit om och dialogisk estetik, som utvecklats av konsthistorikern Grant Kester. Jag reflekterar också över kritiken och kuratorn Claire Bishops kritik mot relationell estetik samt konstforskaren Shannon Jacksons analys av de ovannämnda teorierna.

Hur framträder maktrelationen mellan konstnären och deltagarna? Vem är upphovsmannen, om deltagarnas insats utnyttjas i produktionen av ett verk? Jag reflekterar kring de frågor om upphovsmannaskap och upphovsrätt som uppkommer i deltagande konstverk genom att analysera sådana verk. Jag sätter mig in i vilka etiska frågor den konstnärliga forskaren möter i sitt arbete. I bak-

grunden för mitt konstnärliga arbete bygger jag på vissa etiska principer som påminner om filosofen Emmanuel Lévinas tankar om mötet med den andre. Filmregissören Trinh T. Minh-has filmer och texter har också påverkat min behandling av etiska frågor både i min avhandling och i mina verk. Jag diskuterar etiska möten i mitt verk *Story Café* och i andra konstnärers, såsom Santiago Sierras verk, Renzo Martens film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) och Miriam Bäckströms film *Kira Carpelan* (2007). *Episode III: Enjoy Poverty* och *Kira Carpelan* suddar på ett intressant sätt ut gränsen mellan fiktion och dokumentär.

Jag undersöker gränsdragningen mellan det dokumentära och det fiktiva och klyftan mellan dessa i verk med rörlig bild, genom att exemplifiera med mina egna verk och andra konstnärers verk. Vad är iscensatt? Hur mycket regi, manusskrivande, inramning [*framing*] och synpunkter som härrör från skaparen innehåller ett dokumentärt verk? Jag hänvisar till filmskaparen Susanna Helkes forskning om stilen i dokumentära filmer och filmforskaren Stella Bruzzis definition på performativ dokumentärfilm. Därutöver tar jag upp begreppet spelad dokumentär [*documentaire joué*], som filosofen François Niney utvecklat i samband med dokumentärfilm. Jag utnyttjar begreppet spelad dokumentär i konstkontext och diskuterar också dokufiktion i förhållande till mina egna verk samt ger exempel på verk av andra konstnärer. Växlingen mellan det föreställda och det autentiska påverkar det etiska omdömet: jag skiljer mellan att delta i en iscensatt och i en dokumentär inspelning. Skillnaden är emellertid inte alltid tydlig.

I min avhandling *Föreställd äkthet. Om deltagande konst och dess etik* behandlar jag genusperformativitet med hjälp av genusforskare Judith Butlers definition. Ett genomgående tema i mina verk är utforskandet av genus. Genusperformansen kan utgöra en viktig del av verkets innehåll, såsom i verket *Paljon on iloakin* [*Det finns mycket glädje också*] (2005), där en yngling begrunder sitt kön. De

rörliga bilderna i min separatutställning *Häkki* [Buren] (2013) var dramatiserade berättelser inspelade i *Story Café*. Verken behandlar flickors aggressivitet i dess olika former.

Min avhandling har följt faser i mitt konstnärliga arbete och teman som härstammar från det. Det konstnärliga arbetet har emellertid framskridit på ett annat mer organiskt och intuitivt sätt än forskningen. En liten berättelse som jag spelat in i det mångfacetterade verket *Story Café* blir med hjälp av filmiska medel till rörlig bild, en verbalt berättad gestalt kommer till liv i en fiktiv värld. I en del av verken som jag betraktar, är klyftan tydlig; mellan den iscensatta och den givna verkligheten finns ett gap. I andra verk är det däremot mer frågan om en glidning, där gränsen mellan det äkta och det föreställda inte är uppenbar.

Performed realness On Participatory Art and its Ethics

Johanna Lecklin

University of Arts Helsinki, Academy of Fine Arts

Abstract

In my study, *Performed Realness: On participatory Art and its Ethics*, I address questions stemming from my artistic practice and concerning participatory art, the split between documentary and fiction, performed realness, the ethics of the abovementioned, and authorship. I discuss these topics in dialogue with other artists' artworks and with theories. Nevertheless, my intent is not to execute a comprehensive study on works, that have the same traits as mine. Works with moving image, my own and other artists', which leave me to wonder and perplex me were a starting point of my research. – Is this true? Are these people performing or are they just being themselves in front of the camera? Can one be in front of the camera without performing?

In this thesis, I also address the role of an artist conducting research. The work of an artist-researcher is often a balancing act between autobiographical and scholarly text. All artistic research does by no means concern the researcher's own artistic production. In my work as an artist conducting research, I act in a double role: On one hand, when I conduct research, I consider the artwork with an outsider's eyes; on the other, I use maker's knowledge, which

cannot be seen in the result. Art historians Katve-Kaisa Konturi and Hanna Johansson write about similar methods, of doing research *with art*. The research springs from a dialogue with artwork. The method of writing vulnerably, which anthropologist Ruth Behar elaborates on – the relation between personal stories and ethnography, in which the vulnerable observer writes him/herself into the text – is also suitable for artistic research.

My research has followed the stages of my piece *Story Café* (2004–2011). The piece is divided into stages: a participatory café, in which I record on video stories that the participants tell; installations of the recorded stories; and dramatizations that are based on them. The aim of the café part was to collect stories from the participators. I have used the stories to in various ways dramatize works with moving images. The meetings in the café part of *Story Café* resemble participatory and social artwork. On account of *Story Café*, an inquiry into theories on participatory art and participatory artworks is emphasized in my research. I address questions that originate from the work in relation to, for example, curator Nicolas Bourriaud's definition of relational aesthetics, art researcher Miwon Kwon's discussion on nomadic site-specific work, and art historian Grant Kester's dialogical aesthetics. I also consider critic and curator Claire Bishop's critique on relational aesthetics and art researcher Shannon Jackson's analysis of the abovementioned. I present other artists who create participatory works, such as Rirkrit Tiravanija and Minna Heikinaho, because their work includes topics similar to mine.

How do the power relations between the artist and the participant manifest themselves, and how is authorship divided in participatory work? Who is the author if the audience's contribution helps to produce a piece? I examine what kind of ethical questions an artist-researcher faces in his/her work. My artistic work is based on ethical principles with similarities to philosopher

Emmanuel Lévinas' thoughts of meeting the other. Filmmaker Trinh T. Minh-ha's films and texts have influenced the handling of ethical questions in my thesis and in my artwork. I address ethical meetings in my analyses of my piece, *Story Café*, and of other artists' work, such as Santiago Sierra's pieces; Renzo Marten's film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009); and Miriam Bäckström's film *Kira Carpelan* (2007). *Kira Carpelan* and *Episode III: Enjoy Poverty* blur the boundary between fiction and documentary in an interesting way.

I consider the dividing line between documentary and fiction through an analysis of my own and other artists' work. I examine the split between them in works that include moving images. What is performance? How much direction, scriptwriting, framing and maker's viewpoint does a documentary piece contain? I refer to filmmaker Susanna Helke's research on style in documentary film and film theoretician Stella Bruzzi's definition of performative documentary film, and I include the concept of a played documentary [*documentaire joué*], which philosopher François Niney uses for documentary film, into the context of art. I also discuss the relation of docufiction to my works and the works I have chosen to study. The variation between performing and realness plays a role in ethical scrutiny: I distinguish appearing in fiction from appearing in a recording. Nonetheless, the difference is not always clear.

In my study, *Performed Realness: On participatory Art and its Ethics*, I discuss gender performativity by means of gender theorist Judith Butler's definition. Several of my dramatized works explore gender. Gender performance may form a vital part of a piece's theme, as in *There is a Lot of Joy, too* (2005), in which a youth is concerned with his gender. Dramatized moving image pieces based on recordings from *Story Café* deal with girls' aggression in its various forms in my solo show, *The Cage* (2013).

My thesis has followed the phases and topics that arose in my artistic practice. However, my artistic practice has proceeded in a

different vein from the research, more organically and intuitively. A short tale that I have recorded in the meandering *Story Café* becomes a moving image; a verbally narrated character becomes flesh anew in a fictive world. In some of the of the works that I analyse, the split is explicit; a crevasse exists between the performed and the given depiction of reality. By contrast, in others, it is rather a drift, where the border between realness and performance is not clear.

