

Riikka Niemelä

# SÄHKÖISIÄ SIIRTYMIÄ, RUUMIIN JA KUVAN RISTEÄMIÄ: Läsnäolo 1980-luvun videoperformanssissa

Videoteknologian omaksuminen performanssiin merkitsi huomion kohdistumista eroihin ”elävän” ja teknisesti välitetyn esitystaitteen välillä. Käsitteesiintyjän läsnäolosta sai uuden mediamuodon myötä vaihtoehtoisia jäsennyksiä. Videon väliintulo problematisoi oletuksen performanssin tämänhetkisyystä ja välittömyydestä. Välittäminen teknisin keinoin ei silti haihduta esityksestä läsnäoloa, vaan tekee sen uusilla tavoilla tavoitettavaksi.

Videotaide muotoutui 1970-luvulla rinnakkain performanssitaitteen kanssa. Varsinkin aluksi performanssille pidettiin ominaisena tämänhetkisyttä, sen toiston mahdottomuutta. Esintyjän ruumiillinen läsnäolo sekä suora vuorovaikutus yleisön kanssa jaetussa ajassa ja tilassa nähtiin sen olemuksellisena piirteenä.<sup>1</sup> Video tarjosi keinon ”tällaisen” välittömyyden ontologian haastamiseen. Esitystaitteen ”mediasukupolvi” omaksui videon osaksi performanssia antaen sille jo 1970-luvulla suunnan kohti elävän ja teknisesti välitetyn rajapintaa (Goldberg 1988, 195–199). Tulokulmani avantgardeen on siten se alue, jolla eläviin esityksiin sisällytettiin uusia ilmaisukeinoja; kokeellisuus näyttäytyy näin teoksen sijaan sen osana. Uusien teknologioiden ja esitystaitteen monimuotoisessa kohtaamisessa video oli silti vain yksi keino.<sup>2</sup>

Tarkastelen artikkelissani välittömän ja välitetyn rajankäyntiä suomalaisessa 1980-luvun kuvataidekontekstissa läsnäolon problematiikan kautta.<sup>3</sup> Kysymys ruumiillisuuden ja representaation erosta nousee siksi keskeiseksi. Vaikka kumpikin on käsitteenä vaikeasti rajattavissa ja määritettävissä, ne tarjoavat tavan jäsentää sitä, kuinka oletus läsnäolosta ruumiillisena tämänhetkisytenä kyseenalaistui, kun representatiivisena toistona tai tallenteena miellyvä video omakuttiin performanssitaitteen eläviin esityksiin.

Peggy Phelanin (1993, 31, 146–149) performanssin määritelmä painottaa välittömyyttä. Hetkellisyteen perustuvaa performanssia ei

<sup>1</sup> Peggy Phelan sijoittaa performanssin olemuksen vielä 1990-luvun alussa sen katoavuuteen ja hetkellisyteen. Hänelle performanssi on ”reprodusoimatonta representaatiota” (Phelan 1993, 2–3, 31, 146–149, 192; vrt. Jones 1998, passim., erit. 32–37; ks. myös Erkkilä 2008, 149–150, 281, 283).

<sup>2</sup> Esimerkiksi Kari Yli-Annala tarkastelee videotaidetta monimuotoisemman liikkuvan kuvan tradition osana. Hän viittaa ”taiteilijoiden liikkuva kuva” (artist film and video) ilmaisulla myös muiden kuin videon ja kokeellisen elokuvan tekijöiden elokuviin, videoteoksiin ja installaatioihin, sekä ulottaa käsitteen kattamaan myös esitykset (Yli-Annala 2007, 140, 167). Oma kirjoitukseni lähestyy videota vastaavasti videotaiteen kategoriaa laajemmin esitystaitteen osana.

<sup>3</sup> Merkittävä kotimaisen 1980-luvun videotaiteen kartoitus on Hannu Eerikäisen vuonna 1993 ilmestynyt artikkeli (Eerikäinen 2007). Kari Yli-Annala (2007) on

sittemmin uudelleenarvioinut ajan kenttää myös lukemalla videon osaksi laajempaa, marginaalista nousevaa kokemusta, "pientä jälkiteollista tuotantoa" 1980- ja 1990-lukujen taiteessa.

<sup>4</sup> Amelia Jones (2006b, 245, 248) esittää kuvateknologioiden tarjoavan mahdollisuuden tarkastella oletuksiamme kuvasta ja sen suhteesta reaaliseseen. Ruumiillisuuden teknologisesti tuotettu representaatio on Jonesin mukaan sarana läsnä- ja poissaoloon, yhtä aikaa reaalin ja kuitenkin vailla todellista referenttiä.

<sup>5</sup> Käytän artikkelissa *liveness*-käsitteestä käännöstä "elävä läsnäolo" tekemään eroa ruumiilliseen, tämänhetkiseen läsnäoloon. Suomen kieleen *liveness* (merkityksessä suora, elävyyttä implikoiva) ei käänny täysin ongelmattomasti. Se on tiettyssä määrin päällekkäinen läsnäolon (*presence*) käsitteelle ja sisältää implisiittisenä myös ajatuksen television suorasta lähetyksestä. Käännös tukee artikkelin tarkoituksia, toisenlainen ratkaisu olisi mahdollisesti kuvannut käsitteen muita sisältöjä paremmin.

<sup>6</sup> Vaikka videobuumi tiedostettiin Suomessa jo 1970-luvulla, tämä tapahtui pitkälti valvonnan, viestinnän, opetusteknologian ja markkinoinnin kehityksessä. Taiteelliseen ilmaisuun videoteknologia etsiäyttyi enemmälti vasta 1980-luvulla. Eerikäinen (2007, 89–90) osoittaa syyksi videon myöhäiseen omaksumiseen kuvataidekontekstissa myös sen kokeellisuuden ja elittisyyden, joka oli ristiriitainen 1970-luvun taidekenttää hallitseville tendensseille yhteiskunnallisesta realismista arkirealismia korostavaan elokuvaan.

<sup>7</sup> Performanssista oli

hänen mukaansa voida tallentaa tai toistaa sen menettämättä olemustaan. Esiintyjän elävä ruumis implikoi Phelanin psykoanalyttisessa tulkinnassa reaalista, tallenne sen reproduktiota. Kuvien täyttämässä ja medioituneessa kulttuurissa tällainen ajattelutapa tuntuu kuitenkin riittämättömältä. Pysin tuomaan esille näkökulmaa, jossa ruumiillisuutta tarkastellaan erilaisten teknologioiden välittämänä, kokemuksena läsnäolosta teknologisoituvassa elämismaailmassa.<sup>4</sup> Näkökulmani kannalta tärkeä käsite on siten *liveness*, elävä läsnäolo<sup>5</sup>, joka tekee eron välittömän (*immediate*) ja välittyneen (*mediate*) välillä esitystaiteessa. Kyse on teoreettisesta ongelmasta, jonka varsinkin (liikkuvan) kuvan omaksuminen osaksi performanssin tai teatterin käytäntöjä teki näkyväksi, mutta joka kytkeytyy yhtä hyvin esimerkiksi Roland Barthesin (1985) kirjoituksiin läsnä- tai poissaolosta valokuvassa, tai edelleen Walter Benjaminin (1989) ajatukseen teoksen "auran" menettämisestä mekaanisen toiston aikakaudella.

Philip Auslanderin teos *Liveness* on yritys kyseenalaistaa välitetyt ja elävän esityksen ontologista eroa massamedian hallitsemassa kulttuurissa analysoimalla tapoja, joilla välittyneisyys tulee osaksi elävää esitystä. Performanssin välittyneissä muodoissa, kuten elo- tai videokuvassa, voidaan hänen mukaansa osoittaa samoja ontologisia ominaisuuksia kuin elävässä esityksessä, ja toisaalta taas elävä esitys usein mukautuu välittyneisiin kulttuurisiin muotoihin (Auslander 1999, passim. ks. erit. 7, 158–159). Auslanderin näkemyksessä kyse ei siis ole elävän ja välittyneen vastakohtaisuudesta ontologisen eron mielessä, vaan läsnäolon elinkykyisyydestä myös välittyneenä, teknologisesti tuotetussa kuvakulttuurissa. Olemuksellisuutta olennaisemmaksi artikkelissani nouseekin kysymys siitä, kuinka kuvateknologia rakentaa kokemusta läsnäolosta. Erittelemällä läsnäolon tuottamisen tapoja kotimaisissa videoperformansseissa kahdelta suunnalta, esitystallenteen ja multimediam performanssin näkökulmista, jäsenän samalla elävän läsnäolon problematiikkaan liittyvää teoreettista keskustelua.

Suomessa kansainväliset videotaideilmiöt saivat enenevässä määrin palstatilaa 1980-luvun alussa. Videoperformansseja nähtiin jo vuodesta 1980 alkaen Kluuvin ja Vanhan ylioppilastalon galleriassa, Sara Hildénin taidemuseossa sekä Ars-83 -näyttelyssä, joiden myötä tekemisen vaikutteet tulivat Suomeen varsinkin Saksan liittotasavallasta ja Yhdysvalloista (ks. HYY, toimintakertomus 1982, 74, 85; Vuorikoski 1982; Eerikäinen 1993, 9, 93–94, 119). Lokakuussa 1982 oli esillä ensimmäistä kertaa myös kotimaista esitystaidetta ja videota yhdistäviä teoksia. Soveltuvan laitteiston puuttuessa videoteoksia päästiin Suomessa tekemään silti kansainvälisiin videotaidevirtauksiin verraten melko myöhään.<sup>6</sup> Tärkeä lähtökohta kotimaiselle videotuotannolle oli performanssi (Eerikäinen 2007, 85).<sup>7</sup> Videon ja performanssin yhdistelmä muodostui osaksi 1980-luvun taiteen murrosta ja aloitti kasvunsa kansainvälistyvän ja taiteidenvälisyyttä korostavan kentän marginaalissa.<sup>8</sup> Liikkuva kuva esitystaiteen, nykytanssin, musiikin tai kuvataiteen liepeillä levittäytyi sille monisyiselle alueelle, jolla taiteidenvälinen yhteistyö 1980-luvulla tiivistyi. Varhaisen eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen videotaiteen on tulkittu jäsentäneen uudelleen esiintyjän elävää läsnäoloa joko häivyttämällä tai moninkertaistamalla ruumiillisuutta elektronisen kuvan keinoin (Birringer 1991, 69). Videon ilmaisullinen

potentiaali otettiin käyttöön performanssin tallennuskeinona ja lava-performanssien rakenteellisena elementtinä. Studioperformansseissa videokamera asetui välittömän vuorovaikutuksen sijaan täyttämään tilaa esiintyjän ja yleisön välillä. Tämä tapahtui kuitenkin rakentamalla erityistä suhdetta esityksen ja sen tallenteen välille kadottamatta näin kokonaan kokemusta välittömästä läsnäolosta (Frohne 2008, 361). Multimediaperformanssissa välittömyyden kysymys mutkistui entisestään. Uutta elokuvaan nähden oli videon mahdollisuus suoraan reaaliaikaiseen toistoon, mikä mahdollisti elävän esityksen samanaikaisuuden nauhoitetun tai suoramonitoroidun videokuvan kanssa. Toisaalta sekä video- että multimediaperformanssi rakentuivat usein myös ajallisen viiveen varaan, joka teki välittyneisyyden tapahtuman näkyväksi.<sup>9</sup> Audiovisuaalinen keinovalikoima toi esityksiin välittömän ja tämänhetkisen ruumiillisen läsnäolon oheen representoituja läsnäolon tasoja sekä rinnasteisia aika-tila -jäsennyksiä.



*PIIPÄÄ* ensiesitys 29.5.1987, Vanha Ylioppilastalo, Helsinki. Ohjaus Marikki Hakola. Toteutus Piipää-työryhmä, tuotanto Kaligari Oy 1987. Kuvassa Tomi Salmela, Sanna Kekäläinen, Kirsi Monni, Ari Tenhula ja Tiina Helisten. Kuvaoikeudet Marikki Hakola.

Teosten ominaispiirteiden sijaan painotus on uudemmassa tutkimuksessa siirtynyt enemmän kohti teoskokemusta. Video performanssin osana tai sen tallenteena ei poista läsnäolon edellytyksiä, vaan kyse on siitä, miten läsnäoloa teoksesta luetaan. Esimerkiksi Nick Kayen (2007, 114–115) mukaan teoksen ”aura”, sen kokeminen olevana tässä ja nyt, ei seuraa välittömyydestä ja alkuperäisyydestä, vaan sen eron havaitsemisesta, jossa läsnäolon merkit toimivat. Läsnäolo on koettavissa eron kautta. Toiselta suunnalta katsoen myöskään ruumiillinen läsnäolo ei aina ole tae välittömyydestä. Olennaisempaa onkin kysyä, minkälaisia vuorovaikutussuhteita performanssiin rakentuu erilaisten kuvantuottamisen teknologioiden kautta. Jo 1970-luvun kuvataiteessa katsoja rakennettiin minimalismin jälkimainingeissa osaksi videoinstallaatioiden visuaalista suljetun piirin struktuuria. Vastavuoroisuus toteutui silti yhtä hyvin esimerkiksi monitorilta verbaalisin tai ruumiillisin elein suoraan yleisöön vetoavissa nauhateoksissa. Huomio

tullut vuosikymmenen puoliväliin mennessä taiteen kentällä kohuttu ilmiö, jolla myös populaarijournalismi herkkuteli. Vaikka se tuoreena taidemuotona herätti hämmennystä, kiinnostus heijastui kuitenkin päivälehtikirjoitusten tulvassa ja ruuhkaisissa esityksissä.

<sup>8</sup> Videotaiteen kaksivaiheisesta rantautumisesta Suomeen ks. tarkemmin Erikäinen 2007, erit. 84–85, 95. Video- ja performanssitaide pysyttäytyivät Suomessa pitkään vaihtoehtoisissa esitystiloiissa. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan ylläpitämä Vanhan galleria syntyi tarpeesta saada juryttamaton foorumi nuorille taiteilijoille. Sen imago muodostuikin nopeasti kokeilevan taiteen näyttämöksi. Taiteilijoilta ei peritty vuokraa, mikä edesauttoi rohkeampia valintoja ilman taloudellisia riskejä. Kokeellisuus leimasi myös Kluuvin galleriaa, joka tarjosi vaihtoehdoisen näyttelykanavan Vanhan menettäessä myöhemmin toisen näyttelytiloistaan. (Heiskanen 1983, 14–15.)

<sup>9</sup> Kiitos tästä huomiosta kuuluu käsikirjoitukseni refereelle. Myös esim. Johannes Birringer (1991, 64) toteaa, että juuri ajallinen viive problematisoi esityksen ja kiinnittää huomion representaation, subjektiiviteetin ja toiseuden kysymyksiin.

<sup>10</sup> Esimerkkinä käy hyvin Peter Widénin 16 mm:n filmille tallentama *Suomen Talvisodan* esitys Haagan ja Piispanristin metsissä vuosilta 1968–1969. Ryhmä tunnetaan parhaiten musiikistaan ja Widénin ääniraidaton elokuvallinen esitettiin usein yhdessä ryhmän Love Recordsille levyttämän *Underground rockin* kappaleiden kanssa. Suomen Talvisota ei silti ollut ainoastaan rockyhtye vaan poikkitaiteellinen teatteriryhmä, jonka underground-asenteella toteutetuista tapahtumista tapahtumista musiikki muodosti vain yhden osan (Lindfors & Salo 1988, 91). Erkki Kurenniemen ja Timo Aarnialan underground-elokuvista ks. Taanila 2007, 23–26.

kiinnittyi siihen, kuinka kokija täydentää teoksen performatiivisissa tilanteissa. Elävän esityksen ”aura” siirtyy näin esiintyjästä teoskoemukseen, teoksen kohtaamisen ”reaaliseen” aikaan ja tilaan. (Kaye 2007, 121–123, 212.)

## Kuvin tuotettu läsnäolo

Yksinkertaisimmillaan videon väliintulo elävään esitykseen tapahtui, kun sitä alettiin käyttää valokuvan rinnalla ”katoavan taiteen” dokumentointiin: aktiot, rituaalit ja performanssit välittyivät yleisölle tallenteina horjuttaen välitöntä vuorovaikutussuhdetta yleisön ja esiintyjän välillä. Etujoukkona voidaan pitää taideopiskelijoiden muodostamia Turppi- ja Auki-ryhmiä, joiden performansseissa kamera oli mukana 1980-luvun alkupuoliskolta lähtien. Esitystallenteissa kysymys läsnäolosta kiinnittyy dokumentaarisuuden problematiikkaan. Valvonnan ja viestinnän kehityksessä kehittynyt video assosioituu helposti todellisuuden vääristäväksi tallenteeksi rajauksista, leikkauksista ja editoinnista huolimatta. Käsivaralla kuvattu tai epätarkka rakeinen kuva myös usein tuntuu viimeisteltyä tai editoitua todenmukaisemmalta ja tarjoaa siten vaikutelman välittömämmästä suhteesta kuvauskohteeseen. Esitystallenteiden kohdalla herää kysymys siitä missä määrin ne toistavat ”autenttisen” tai improvisoidun esityksen, missä määrin taas näytellyn, suunnitellun ja välineen keinoin rakennetun.

Varhaisimpiin suomalaisiin videoperformansseihin luetaan usein Marikki Hakolan, Jarmo Velloksen, Lea ja Pekka Kantosen ja Martti Kukkosen muodostaman Turppi-ryhmän teokset. *Earth Contacts* (1982) on tallenne Lehtimäellä ympäristötaide-symposiumissa esitetyistä performansseista. Lea Kantonen ja Marikki Hakola murtautuvat esiin maasta ja valuvat alastomina hiekkaista mäkeä alapuolella olevaan veteen. Taustalla kuuluu tuulen ja lintujen ääniä. Performanssin tavoitteeksi Hakola kuvaa yhteyden rakentamisen luontoon liikkeillä (Kekäläinen & Niemi 1989; ks. myös Yli-Annala 2007, 141). Tämä luontoyhteys talentuu materiaalisuutta korostavilla lähikuvilla kivien pinnasta, maasta ja maankyljystä syntyvien esiintyjien kehoista. Seuraavana vuonna Helsingin vanhan Merikasarmen tsaarinaikaisella teloituspihalla kuvattiin videoperformanssi *Deadline* (1983). Siinä Kukkonen esiintyy uhrina Tuomas Airolan musiikin vahvistaessa tuntumaa väkivallan uhasta. Teoksessa ”deadline” kulkee myös maalattuna mustana viivana yli Kukkosen kehon jatkuen pitkin kasarmin seiniä ja päätyen lopulta ruohoa kasvavaan viherhuoneeseen. Turpin teoksissa rinnastuvat näin elämä ja kuolema, luonto ja teknologia.

Lineaarisia leikkauksia ja lisättyä ääntä lukuun ottamatta kumpikin teos on silti enimmäkseen dokumentaatiota eivätkä ne sellaisenaan ole kaukana underground-liikehdinnän happening-tallenteista.<sup>10</sup> Matka undergroundista performanssin videotallenteisiin ei ole pitkä. Kannettava kamera kulki helposti mukana ja mahdollisti esitystilanteiden tallentamisen. Underground-elokuva tallensi ”fiiliksiä” usein suunnittelematta ja oli Tipi Larmelan sanoin ”osa sitä ympäristöä mikä siinä happeningissä luotiin” (Lindfors & Salo 1988, 136). Yhtäläinen satunnaisuus leimasi varhaisia suomalaisia videoteoksia. Kamera

tallensi spontaanisti ja improvisoiden esitysten tunnelmia, myös yleisön reaktioita, toistaen samalla performanssissa monesti korostettua sattumanvaraisuutta.

Videon ja performanssin yhdistelmä oli keskeinen myös Auki-ryhmälle, johon kuuluivat Lea ja Pekka Kantonen, Heidi Tikka, Tarja Pitkänen, Juha Saitajoki ja Iris Koistinen. Ryhmä avasi Meilahden taiteilijakommuunin ovet järjestäessään sinne kesällä 1984 yhteisöllisyyden ja uskonnollisuuden tematiikkaa korostavan Auki-näyttelyn. Maalausten tai päivittäisten performanssien rinnalla tärkeäksi tuli yhtä hyvin hieronta, ruuanlaitto ja yhdessäolo. Pekka Kantosen ja Martti Kukkosen kuvaamassa ja Kantosen editoimassa tallenteessa kamera tarjoaa yleisön ja esiintyjien näkökulmia miljööseen teoksineen.<sup>11</sup> Performanssin lisäksi nauhalle on tallennettu niin valmistautumista esityksiin kuin paikalle saapuvaa yleisöä.

Video tallenteena oli ominainen myös Kantosten omalle myöhemmälle tuotannolle. Perheen arjesta päivittäin vuosina 1993–1997 kuvattu videopäiväkirja sai videoinstallaation muodon *Joka hetki* -teoksena. Work in progress -teosta täydensivät päivittäisistä muistiinpanoista kootut kirjoitukset eräänlaisina affektiivisina muistijälkinä kuvaustilanteista, toisinaan myös Kantosten teoksen yhteydessä toteuttamat arkiset performanssit (Wartiovaara 1991).

Videon myötä Auki-ryhmän ja Kantosten esityksiin rakentuu illuusio kameran paljastamasta todellisuudesta, vaikutelma autenttisesta läsnäolosta, jota edelleen vahvistaa liikkuminen intiimin ja yksityisen alueella. Eroa elämän ja taiteen, yksityisen ja julkisen, välille ei tehdä. Pikemminkin kyse on kameran läsnäolosta perheen arjessa tai taiteilijakollektiivin keskinäisessä vuorovaikutuksessa sekä suhteessa yleisöön. Näyttelyn lähtökohtana ollut pyrkimys rikkoa kodin yksityisyys seuraa mukana myös *Joka hetki* -teoksessa. Videotallenne teosten elementtinä suuntaa esitystä myös vaihtoehtoisille tulkinnan alueille. Esimerkiksi Ilona Hongisto (2005, 5, 10, 13, 18) korostaa dokumentaarista läsnäoloa tarkastelevassa artikkelissaan merkitysten liikettä: dokumentaarinen elokuva ei vain tallenna tai toista todellisuutta, vaan tutkii sitä tuottaen mahdollisia tarttumapintoja, dynaamisia merkitysten risteämiä. Esitystallenne ei siten vain rekonstruoi kohteena olevaa tapahtumaa, vaan avaa sen uusille merkityksille.

Vuonna 1987 Auki tallensi kolmeviikkoisen Pohjois-Norjan matkan aikana Laskelvikin erämaa-alueella rituaaleja, joissa rakennetaan yhteyttä luontoon ja teknologiaan. *Jumalan silmä* -teos työstää videon avulla sisäisiä ristiriitoja esiintyjien ”henkilökohtaisesta maailmasta käsin”. Näyttelytiedote kuvaa tavoitetta seuraavasti: ”dialogia käyvät keskenään esiintyjä tai hänen äänensä sekä hänen videokuvansa. Yksi ihminen esittää näin useaa osaa, jotka ovat näennäisesti ristiriidassa, mutta jotka kuitenkin edustavat pyrkimystä kohti sisäistä eheyttä”. Videosta tuli keino ehyen subjektiviteetin tavoittelussa etäällä luonnon helmassa tapahtuneissa akteissa. Se on samalla kanava tavoittaa etäällä toteutunut tapahtuma: yleisön tavoittamattomissa toteutettujen aktioiden tallenteet lähenevätkin kameralle esitetyn studioperformanssin tai yleisölle kuvatallentein välitetyn maataiteen logiikkaa.

Performanssin videotallenne asettuu ristiriitaisesti autenttisen dokumentin ja rakennetun kerronnan välimaastoon. Tekijän valin-

<sup>11</sup> Mukana on mm. moniosainen äänitaido-  
deperformanssi (*Auki  
konsertti*) sekä Johan-  
neksen evankeliumiin  
pohjautuva performanssi:  
mäntyy kivanut Sai-  
tajoki lausuu (ja huutaa)  
evankeliumia muiden  
ryhmäläisten ekstaat-  
tinen esitys alapuolel-  
laan. Esityshuoneessa  
Pitkäsen ekspressiiviset  
maalaukset loivat puitteet  
rajulle esitykselle, jossa  
keskeiseksi nousevat  
niin vihan ja aggression  
kuin surun ja pelkojen  
terapeuttinen kohtaami-  
nen. Tallenteeseen on  
lisätty tekstikatkelmia  
evankeliumista.

<sup>12</sup> Esimerkiksi Turppi pohtii näyttelytiedotteessaan esityksen alkuperäisestä poikkeavaa ilmettä videolle kuvattuna (Turppileikit, tiedote). Videon käyttötavoista performanssin lisänä ks. myös Eerikäinen 2007, 84, 96–97.

<sup>13</sup> Erityisesti monet korostuneen fyysiset, kehotaiteelliset aktiot provosoivat katsojassa affektiivisen reaktion ja myös näin tuottavat vaikutelman spontaaneista, performatiivisista akteista kameran edessä.

<sup>14</sup> Auslanderin ja Kayen lisäksi ks. esim. Engelbach (2001), Berghaus (2005) ja Dixon (2007).

noilla ja videolla kuvantuottamisen teknologiana on tässä kohdin oma merkityksensä. Esimerkiksi *Joka hetki* -teoksen tavoitteena oli esittää kuvattu mahdollisimman suoraan, editoimatta. Kantonen luonnehtii videota teoksessa myös ajallisuuden tutkimisen tapana: esityksestä on tietoisesti valittu kohtia, ”joissa aika tuntuu hidastuvan tai tihentyvän äkkiä”, tai käytetty tehokeinona reaaliaikaa, ”joka tuntuu katsojasta uskomattoman tylsältä” (Wartiovaara 1991). Samanlainen spontaaniuden ja suunnitelmallisuuden ristiriita nousee esiin myös Auki-ryhmän työssä, jossa kontakti-improvisaatiolla oli tärkeä sija: Meilahden näyttelyn pyrkimyksenä mainitaan ”valmistautua huolella, mutta ei tarjota valmista.” Lähtökohtainen autenttisuus on siis toisinaan tietoisesti rakennettua.

Kysymystä videon todellisuussuhteesta on tarkasteltava dokumentaation mutta myös siihen tarkoituksellisesti tuotettujen merkitysten rajalla. Vaikka videota käytettiin dokumentoinnin välineenä videopäiväkirjoista performanssiin, sen katsottiin toisaalta mahdollistavan reprodusoinnin ohella myös uusia prosesseja. Turppi koosti esitystallenteistaan Turppi-leikit -näyttelyn Vanhan galleriaan syksyllä 1982, Auki-ryhmän esittäessä omiaan *Jumalan silmä* -teoksena samannimisessä näyttelyssä syyskuussa 1987. Teokset ovat dokumentaarisia, mutta avautuvat samalla uudella tavoin näyttelyn osana.<sup>12</sup>

Vaikka tallenne problematisoi esiintyjän konkreettisen, materiaalisfyysisen läsnäolon, videoperformanssi toisaalta tuottaa vaikutelmaa läsnäolosta monin visuaalisin ja sisällöllisin keinoin. Liikkuva kuva tähdentää esiintyjän ruumiin liikkeitä ja eleitä ja paljastava ja yksityiskohtainen lähikuva rakentaa ruumiillisuuden tuntua.<sup>13</sup> Performanssin välittäminen teknisin keinoin ei häivyttä esityksen elävyyttä, vaan voi myös tuottaa sitä, tarjota elävän läsnäolon koetettavaksi (Kaye 2007, 118). Läsnäolo nauhateoksissa rakentuukin ennen muuta videon mahdollistaman kerronnan varaan, eikä video performanssissa siten tee automaattisesti tyhjäksi esitystilanteen välittömyyttä. Kääntäen, kokemus esityksen välittyneisyydestä seuraa vasta teoksen etäännyttävää kokemusta tukevasta sisällöstä (Auslander 2008, 110).

## Toisinnettu ruumiillisuus

Esitystaiteen tarkastelussa korostuu usein elävä esitys sen sisältämien audiovisuaalisten ilmaisukeinojen tai niiden rinnakkaisuuden sijaan (Auslander 2008, 107–108). Kuluvan vuosikymmenen aikana on kuitenkin ilmestynyt useampia, performanssia sen välittyneen luonteen näkökulmasta lähestyviä tutkimuksia ja katsauksia.<sup>14</sup> Esiintyjän ruumis, aika ja tila monistuivat videoteknologian keinoin varsinkin 1980-luvun speaktaakkelimaisiksi kasvaneissa multimedaperformansseissa. Elektroniset reproduktiot esityksen osana problematisoivat oletusta ”alkuperäisestä” ruumiillisesta läsnäolosta kyseenalaistaen samalla eronteon ruumiillisuuden ja sen representaation välille.

Toisin kuin Phelanin määrittäessä, jossa performanssi on olemuksellisesti ”reprodusoimatonta representaatiota”, multimedaperformanssi erilaisine valo- ja kuvaprojisoineineen kiinnitti huomion siihen, miten elävää läsnäoloa voidaan tuottaa myös kuvin. Tässä

kohdin olennaiseksi tulee se, millaiseksi kuvantuottamisen välineen tarjoamat mahdollisuudet mielletään. Erityisesti 1970-luvun kritiikki korosti videon ns. suoraa palautetta (instant feedback), kuvauskohteen välittömän toiston mahdollisuutta.<sup>15</sup> Videokuvan katsottiin tuovan esitykseen toisaalta rinnasteisia todellisuuden tasoja, toisaalta taas täyttävän samanaikaisuuden ja läsnäolon vaatimukset (Kaye 2007, 12). Multimediaperformanssissa esiintyjän ruumiillisuus ja läsnäolo asettuvat näin välittömän ja välitetyn rajalle: ruumis ja sen representaatio eivät ole toistensa vastakohtia, vaan toisiaan täydentäviä.

Yhdistämällä live-esityksiin eri medioita – videota, diaprojisoiteja, multivisiota ja ääntä – teoksiin rakennettiin monimuotoisia elävän ja reprodusoidun esityksen risteämiä. Vahvimmin efektiä hyödynsi Suomessa Marikki Hakolan multimediaperformanssi *PIIPÄÄ*. Helsingissä ja Tukholmassa 1987 esitetty moniosainen teos tarkasteli minuuden ja informaatioyhteiskunnan suhdetta.<sup>16</sup> Esiintyjien ääni ja liikkeet rinnastuivat vaihdellen suoramonitoroituihin, manipuloituihin tai ennalta kuvattuihin dia- ja videokuviin esiintymislavan taustaa hallitsevilla kolmella projektiopinnalla tai lavalla seisovissa monitoreissa. Samoin operoitiin äänellä. Keskeinen hahmo on kansanjohdaja Gyrus Minor, jonka pitämän puheen aikana Gyruksen kuva monistuu taustalle ja kerrostuu aiemmin tallennettujen kanssa kasvaen lopulta alkuperäänsä mahtavammaksi. Samalla tanssijoiden liikkeet toistuvat neljästä pienemmästä monitorista.

Vaikka *PIIPÄÄN* tekniikkakuohu oli osa aikansa videovallankumousta, sen pyrkimyksiä on lähestyttävä sisällöllisellä tasolla. 1960-lukulaisen massaviihteen ja nuorisokulttuurin jälkeisessä 1980-luvun punk-hengessä keskityttiin enemmän median kriittiseen kommentointiin, tässä tapauksessa subjektiin mediakuvaston hallitsemassa yhteiskunnassa. Hakola kuvaa haastattelussa: ”Gyruksen valta kasvaa viestintävälineiden ansiosta lakipisteeseensä, jossa viestintävälineiden valta nousee suuremmaksi kuin Gyruksen” (Hakolasta Kekäläinen & Niemi 1989). Väline valjastetaan tukemaan teoksen sisältöä, häilyvää rajaa reaalisen ja representoidun välillä tietoyhteiskunnassa, jossa kuva alkaa elää baudrillardilaisittain omaa elämänsä.

<sup>15</sup> Oletus videon välittömyydestä on silti ristiriitainen sen tallenneluonteelle. William Kayzen (2008, 261–265) kuvaakin välittömyyttä ”diskursiivisena liimana”, illuusiona, joka on seurausta videoteknologian historiasta osana television ”suoria” lähetyksiä: videon keinoin lähetykseen saatettiin esittää tuntien viiveellä ”live on tape” (ks. myös Auslander 2008, 110).

<sup>16</sup> Teoksen sisällöistä tarkemmin ks. Yli-Annala 2007, 143–144.



*PIIPÄÄ* ensiesitys 29.5.1987, Vanha Ylioppilastalo, Helsinki. Ohjaus Marikki Hakola. Toteutus Piipää-työryhmä, tuotanto Kaligari Oy 1987. Kuvassa Tomi Salmela. Kuvaoikeudet Marikki Hakola

<sup>17</sup> Helena Erkkilä analysoi väitöskirjassaan mitä tekniset apukeinot Jack Helen Brutin teosten elementteinä merkitsevät ruumiinkuvalle. Ruumis muuntuu Erkkilän mukaan henkilökohtaisesta ja läsnäolevasta etäännytyksi, kollektiiviseksi ja anonyymiksi – projektiopinnaksi ja visuaaliseksi komponentiksi. Erkkilä rinnastaa Jack Helen Brutin esitykset kuvateatteriin, johon ryhmän työ myös toisinaan kytkettiin 1980-luvun lehtikirjoituksissa. (Erkkilä 2009, 29, 79–81, 84–88.)

<sup>18</sup> Suomessa kuvankäsittelyn keinot sisällöllisine ulottuvuuksineen alkoivat näkyä teoksissa vasta vuosikymmenen puolivälissä, jolloin laitteistoa ja koulutusmahdollisuuksia alkoi olla saatavilla. Videopajakulttuurin merkityksestä ks. Rastas 2007, 194–196; koulutusmahdollisuuksista ks. Eerikäinen 2007, 100. YLE TV1 Asiaohjelmat esitti 1989 myös videokulttuuria monilta tahoilta esittelevää *Videoootti*-ohjelmasarjaa tehden sitä tutuksi harrastajia laajemmallekin yleisölle.

Toisinaan kuvaprojisoinnit esityksessä eivät toisinnalla ehyttä ruumiillista subjektia, vaan etäännyttävät siitä. Varsinkin Jack Helen Brutin ryhmä problematisoi ruumiillista läsnäoloa performansseissaan valo- ja kuvaprojisoinein, limittämällä elävän esityksen ja representaation tasot.<sup>17</sup> Tämä tulee esille varsinkin itä- ja länsimaisen kuolemakäsityksen eroja luotsaavassa teoksessa *Illumination* (1984), jossa ruumiillisuutta häivytetään myös kuvankäsittelyn keinoin.<sup>18</sup> Ylen lähettämän teoksen perustana on tanssiperformanssi, jossa esiintyjän koherentti ruumiinkuva hajoaa dia- ja valoprojisoinein erillisiksi ruumiin kappaleiksi. Teoksen editoidussa versiossa esityksen kolmiulotteinen tila pelkistyy kuvamanipuloinnin avulla edelleen kaksiulotteiseksi kuviksi ja ruumis pelkiksi abstrahoiduiksi värikentiksi. Projisoinnit ja kuvankäsittely tuottavat teokseen näin merkityssisältöjä: maallinen ruumiillisuus henkistyy kohti valaistumista Ari Taskisen musiikin luodessa itämaista tunnelmaa.

Hieman toisella tavalla ehyttä ruumiinkuvaa haastaa Jack Helen Brutin yhdessä Homo\$ -ryhmän kanssa toteuttama multimediasperformanssi *Ihmisen reiät* (1985). Siinä fyysinen ruumis kohtaa ruumiin representaation hyvin konkreettisella tavalla. Tanssijoiden maalatut vartalot rinnastuvat esiintymistilan taustalle projisoidun elokuvan ja diojen erikoislähikuviin kehon yksityiskohdista. Näihin ihmisen reikiin esiintyjät projektiopinnan rikkomalla tunkeutuvat (Erkkilä 1999, 47–50).

Kuten näissäkin esimerkeissä, multimediasperformanssissa tarkastelun kohteeksi muodostuu esiintyjän ja audiovisuaalisen aineiston kytkös. Ruumiin ja sen tallenteen toisiaan täydentävässä yhdistelmässä ero muuntuu siirtymäksi representaation ja fyysisen ruumiillisen kokemuksen välille (Frohne 2008, 362; ks. myös Birringer 1991, 64–65). Multimediasperformanssissa ruumiillinen läsnäolo rakentui vuorovaikutussuhteessa teknisesti tuotettuun visuaaliseen ja auditiiviseen esiintymistilaan. 1980-luvulla usein nimenomaan tanssijan liikkuva ruumis kohtasi teknisesti tuotetun projisoinnin. Tässä mielessä kiinnostavaksi tulee Amelia Jonesin (1998, 197, 200–205) tavoitteleva määrittely ruumiillisuudesta teknologisoituvassa (taide)kulttuurissa fragmentoituneena, prosessuaalisena ja vuorovaikutussuhteessa muuntuvana ”teknosubjektina”. Ruumiillinen subjektiviteetti rakentuu suhteessa medioituneen kulttuurin kuvavirtaan, eri välinein tuotettujen kuvien tarjoamiin kokemuksiin. Kiinnostavalla tavalla tämä suhde nousee esille tanssivideoissa ja tanssin varaan rakentuviissa multimediasperformansseissa, joissa ruumiin liikkeet todentuvat suhteessa kuviin.

1980-luvulla videosta tuli osa myös Dimensio-ryhmän jäsenen ja valotaiteen pioneeri Annikki Luukelan tanssia sekä valo- ja kuvaprojisoiteja yhdistäviä teoksia. Tanssija Lena Gustafsonin kanssa toteutetussa *Valovisio*-teoksessa (1982) monitorilta näytettävä *Luonnoksia*-tanssivideo yhdistyi kahdeksan diaprojektorin heijastamiin maisemakuviin ja Pekka Sirenin elektroakustiseen musiikkiin. Gustafson myös tanssi teoksen yhteydessä se ollessa esillä Kluuvin galleriassa. Luukelalle tanssin liike on graafinen tapahtuma, jossa yksilö sulautuu taustalla olevaan maisemaan (Tulevaisuuden taidetta videolla, 1983). Teoksessa kuva ja liike nivoutuvat toisiinsa, nykyhetki menneeseen ja elävä esitys aiemmin tallennettuun. Samankaltaisia monitahoisia



liikkuvan ruumiin sidoksia representaatioon muotoutui Studio Juli-  
uksessa kantaesitettyyn teokseen *Lävitse valoajan* (1984). Siinä liikkuva  
kuva, projisoinnit ja Gustafsonin varjokuvina näkyvä liike yhdistyivät  
liike- ja muototutkielmaksi Joe Davidowin musiikin täydentäessä ko-  
konaisuuden. Gustafson kuvaa haastattelussa: ”En esiinny tanssijana,  
vaan hahmona, ja minun on koko ajan kontrolloitava varjostinpinnalla  
esiintyvän ’toisen minäni’, varjoni liikkeitä” (Liesimaa 1984).

Kuvan ja esiintyjän liikkeen yhdistelmä oli tärkeä myös Kimmo  
Koskelan ja tanssija-koreografi Rea Pihlasviidan 1980-luvun lopulla  
alkaneessa yhteistyössä. Lavaesitys *4 Bis – Pathological Inventions* (1991)  
esitettiin muun muassa Porvoon Magnusborgin videotyöpajan yhtey-  
teen toteutetun audiovisuaalisen teatterin (M.A.T.) avajaisesityksenä  
vuonna 1991. Pihlasviita kuvaa tavoitteena olleen ruumiin eheyttämi-  
nen, postmodernismin hajonneen ja fragmentoituneen ruumiinkuvan  
kritiikki. Taustalla oli yritys liikuttaa kehoa vain luurangon avulla,  
ilman lihaksia (Magnusborg blev unik audiovisuell teater 1991). Pih-  
lasviidan tanssiva keho toimiikin teoksessa vastavuoroisessa suhteessa  
niin teknisesti tuotetun kuvan ja äänen muodostamaan tilaan kuin  
omaan kehoonsa liikkuvana ja ruumiillisia merkityksiä tuottavana  
kokonaisuutena.<sup>19</sup>

Suomalaisissa 1980-luvun multimediamiapertansseissa toistuu  
ruumiinkuvan, ruumiillisuuden ja liikkeen tematiikka. Vaikka pyr-  
kimykset eivät olleet yhteneväisiä, yhdistävänä tekijänä on silti esiin-  
tyjän vastavuoroinen suhde teknisesti tuotettuun kuvaan ja ääneen,  
ruumiin kytkeytyminen teknisiin keinoihin. Teokset osoittavat, miten  
oletus performanssiesityksen tämänhetkisyydestä ontuu nykykuva-  
kulttuurissa. Esiintyjän ruumiillinen läsnäolo toteutuu esityksen ja  
sen elektronisen toisinnon välisissä kokemisen tiloissa. Välittömyyttä  
olennaisemmaksi tulee vuorovaikutus kuvantuottamisen välineisiin.

## Esityksen muuntuvat muodot

Videon ja performanssin yhdistelmä on osa laajempaa uuden tekno-  
logian ja elävän esityksen välistä vuorovaikutusta. Vaikka 1980-luvun  
taiteiden välisyys seurasi ennen kaikkea postmodernismin ajatusmal-  
leja, vaikuttivat videoperformanssin taustalla myös edeltävät poikki-  
taiteelliset taidetapahtumat happeningeista underground-iltamiin.  
Esitystaide muuntuu uusien välineiden myötä. 1990-luvulta lähtien  
performanssi on mm. digitalisoitunut ja siirtynyt uusiin, virtuaali-  
siin, tiloihin. Erilaisia audiovisuaalisia keinoja hyödyntävät esitykset  
voidaankin nähdä genren muunnelmina, juuri sellaisena syklistenä  
paluuna, jota RosieLee Goldberg (1983, 93–94) performanssille 1980-lu-  
vun alussa ennusti. Elävän esityksen ja teknologian kohtaamisessa  
uudet ilmaisuvälineet määrittävät ehdot läsnäolon kokemiselle.

Taiteenlajien välimaastoon asettuvat jo monet videoaikaa edeltävät  
kokeellisen elokuvan tai musiikin esitystilanteet, jotka usein olivat  
valo- ja kuvaprojisoituneen eri välineitä yhdisteleviä kokonaisuuk-  
sia.<sup>20</sup> Samalla fluxus ja happening tarjosivat mallin kokeiluille, joissa  
rajat niin taiteen lajien kuin korkea- ja populaarikulttuurin välillä  
löytiin tietoisesti maahan. 1960-luku merkitsikin liikkuvan kuvan

<sup>19</sup> Tanssivan ruumiin ja ”konelihän” kytköksestä ks. Kurikka 2003.

<sup>20</sup> Esimerkiksi monet Andy Warholin elokuvista oli tehty esitettäväksi monikanavaisina – esimerkiksi The Velvet Undergroundin kanssa toteutettujen multimediasesitysten yhteydessä. Warholin yhteistyö New Yorkin muusikkojen kanssa oli myös uraa uurtava avaus vastavuoroisuudelle undergroundkulttuurin, kokeellisen elokuvan ja punk/rock-kentän välillä (Sargeant 2008, 10 28, 42).

<sup>21</sup> 1970-luvulla Youngblood (1970, 365) katsoi, etteivät intermediaaliset käytännöt kyseenalaista mediiumien olemuksellisuutta, vaan vastakkainasettelu vahvistaa niitä. Multi-mediaesitys laajentuvan elokuvan jälkimainingeissa on silti, Rosalind Kraussia mukaillen, jälkivälineellisen tilan(teen) (*post-medium condition*) taidetta parhaimmillaan.

<sup>22</sup> Marksin kautta Jonesin käsitys palautuu edelleen Youngbloodin ajatukseen videon signaalista plastisena, materiaalisena läsnäolona (Marks 2002, 163, 234; Marks 2000, 256).

<sup>23</sup> Jay David Bolter ja Richard Grusin (1999, 5) puhuvat *remediaation* kaksoislogiikasta, nykytilanteelle ominaisesta pyrkimyksestä yhtä aikaa moninkertaistaa kokemuksen välittyneisyys ja silti häivyttää ristiriitaisesti välittyneisyyden jäljet.

<sup>24</sup> Verkkokommunikaatio on ollut mm. internetperformanssin pioneerin Annie Abrahamsin taiteellisen työskentelyn keskiössä 1990-luvulta lähtien.

<sup>25</sup> Kasselin kuudes Dokumenta vuonna 1977 oli satelliittisovellusten koelaboratorio, jossa telemaattisia teoksia toteuttivat Nam June Paik ja Charlotte Moorman, Joseph Beuys ja Douglas David. Jo tätä aiemmin Kit Galloway ja Sherrie Rabinowitch työskentelivät telemaattisesti vuosien 1975–77 tanssiperformansseissaan.

laajenemista poikkitaiteelliselle alueelle ja siirtymistä teattereista kohti kuvataiteen tiloja. Gene Youngbloodin käsitteli teoksessaan *Expanded Cinema* (1970) ajan intermediaalisen taiteen pyrkimyksiä multimedia-performansseista monikanavaisiin ja immersiiivisiin liikkuvan kuvan esityksiin, joissa audiovisuaaliset teknologiat tuottavat monimuotoisia kokemuksellisia katsomisen tiloja.<sup>21</sup> Suomessa nämä kokeilevan 1960-luvun uudet tuulet näkyivät varsinkin 1967 perustetun Sperm-yhtyeen keikoilla. Spermin lavaesiintymisissä valoshown vauhdittamaa jammailua saattoivat siivittää myös Peter Widénin elokuvaprojisoinnit (Lindfors & Salo 1988, 135; ks. myös Taanila 2007, 23, 27–29).

Video- ja multimediaperformanssi ovat osa esitystaiteen monitaiteista jatkumoa. Videon rajalla olemisen eetokseen ovat muun muassa Johannes Birringer ja Rosalind Krauss kiinnittäneet huomiota: genren sijaan videotaide voidaan käsittää erilaisina tekemisen moodeina ja taiteellisina paikantumisina (Birringer 1991, 55–56; Krauss 1999, 31–32). Vastaavasti myös performanssille on leimaa-antavaa sen heterogeenisuus. Se jäsentyy eri konteksteissa ja erilaisia ilmaisuvälineitä yhdistäessään aina uudelleen.

Kokemus läsnäolosta teoksessa on suhteessa teoksen tarjoaman katsomistapahtuman ehtoihin. Läsnäolo rakentuu siten myös performanssissa hyödynnetyn ilmaisuvälineen ominaispiirteiden varaan. Videoperformanssin tuottamaa teoskokemusta on tulkittu esimerkiksi elektronisen kuvan materiaalisuuden näkökulmasta. Laura U. Marksin videokuvan haptisuutta käsittelevät kirjoitukset lähtökohtanaan Amelia Jones toteaa esiintyjän ruumiin saavan videokuvassa materiaalisuutensa monitorin elektronisesta, rakeisesta tekstuurista. Jones (2006b, 135–138) pyrkii määrittelemään uudenlaista, ”televisuaalista subjektiviteettia”, jossa ruumiillisuus ei ole vastakkainen representaatiolle.<sup>22</sup> Emme näin ollen kohtaakaan vain kuvaa esiintyjästä, vaan elektronisten kuvan mahdollistaman materiaalisen läsnäolon.

Sen sijaan multimediaperformanssi kokemistapahtumana noudattaa usein perinteistä teatteria: lavalla tapahtuvaa esitystä seurataan katsomosta käsin. Tällöin kyse ei ole niinkään kokijan, vaan esiintyjän vuorovaikutussuhteesta kuvaan. Läsnäolon kysymys multimediaperformanssissa kytkeytyy silti tapoihimme lukea kuvissa ruumiilliselle läsnäololle rinnastettavia läsnäolon tasoja. 1960-luvun kokonaisvaltaiseen kokemukseen tähtäävien teosten, kuten happeningin, minimalistisen kuvanveiston tai tilateosten tapa haastaa totunnaisia katsomisen tapoja sai jatkoa erityisesti interaktiivisen nykyaikaisen muodoissa. Kiinnostavaa onkin se, mitä elävälle läsnäololle tapahtuu internetissä, jossa ruumiillisuuden ja representaation aspektit voivat jäsentyä jälleen uusin tavoin. Internetin toimintalogiikassa silmiinpistävää on pyrkimys häivyttää väline, vakuuttaa siitä että olemme tekemisissä suoraan kuvatun kohteen kanssa.<sup>23</sup> Tällainen välittömyyden logiikka on aktualisoitunut monissa virtuaali- tai teleteknologian avulla vuorovaikutustilanteita rakentavissa internetperformansseissa.<sup>24</sup>

Telemaattisen verkkotaiteen esimuodot löytyvät jo 1970-luvulta videolla ja satelliittilähetyksillä tehdyistä kokeiluista, joissa satelliitti mahdollisti telelänäolon, fyysisesti eri paikassa olevien kohtaamisen samassa ”virtuaalisessa” kuvatilassa.<sup>25</sup> Tällainen uusi maailmassa olemisen tapa kiinnosti taiteilijoita myös 1990-luvun Suomessa. Esimer-

kiksi Koskelan ja Pihlasviidan mediainstallaatiossa *Kutsu* (1994) yleisö saattoi kommunikoida Helsingin taidehallin Applikaatio-näyttelyssä puhuvan maalauksen kanssa (Eerikäinen 1993, 42). Kultakehyksiin reaaliaikaisen videokuvan ja televerkon avulla projisoitu Pihlasviita mukautti liikkeensä studiosta käsin yleisön esittämiin toivomuksiin.

Perinteisemmän performanssiesityksen tavoin internetperformanssissa korostuu vuorovaikutus: läsnäolo palautuu reaaliaikaiseen kanssakäymiseen, joskin virtuaalisen tilan välityksellä. Teoksesta tulee näin vuorovaikutuksen paikka, jossa läsnäoloa neuvotellaan suhteessa toisiin.<sup>26</sup> Suomessa verkkotaide on performanssin sijaan keskittynyt paljolti vuorovaikutteisiin teoksiin ja demoskeneen.<sup>27</sup> Telematiikka oli silti tärkeä Merja Puustisen ja Andy Bestin 1990-luvun verkkoteoksissa. Esimerkiksi *Conversations with Angels*-teoksen (1996–1998) MUD-tilassa saattoi kohdata ja kommunikoida ohjelmoitujen ”bottien” lisäksi taiteilijoiden avatarien kanssa.<sup>28</sup> Internetperformanssissa ”liveness” on sidoksissa Nick Couldryn nimeämään online-läsnäoloon (*online liveness*), sosiaaliseen läsnäoloon (*co-presence*) internetsivustoilla (Auslander 2008, 111). Esiintyjän sijaan huomio kiinnittyy kohtaamiseen teoksen virtuaalisessa tilassa.

Läsnäolon kokemus ei siten edellytä esiintyjän ja yleisön tilallista vuorovaikutusta, vaan jäsentyy pikemmin fenomenalisen kokemuksen alueella (Auslander 2008, 108–112; ks. myös Dixon 2007, 127–130). Esimerkiksi Jonesin (2006a, 134) mukaan emme miellä avataria representaatioksi, sillä koemme kuvan yksilönä tai asiana itsessään. Saman logiikan mukaan myös kohtaaminen virtuaalisessa tilassa voi tuottaa tuntuman ruumiillisuudesta.<sup>29</sup> Tapa ymmärtää ”liveness”, elävä läsnäolo, performanssissa muuttuu uusien teknologioiden myötä. Klassiset läsnäolon ajalliset ja tilalliset ehdot – esiintyjä reaalisena ja välittömästi ruumiillisuudessaan läsnä olevana – eivät nykyisissä esitystaiteen muodoissa aina enää toteudu (Auslander 2008, 112).

## Ajan patinaa

Amelia Jones (2006a, 134) toteaa, että huolimatta teknisesti tuotetun kuvan yli satavuotiaasta historiasta, emme vielääkään ymmärrä täysin sen subjektia tuottavaa voimaa. Kuvan mieltäminen joksikin muuksi kuin vain toisinnoksi ei silti liity vain teknologioiden kyllästäämään nykykuvakulttuuriin, vaan hyvin erilaisiin kuvakäytäntöihin aina idolatriasta fetisismiin, kristinuskon pyhiin kuviin tai muotokuvaan. Performanssin sähköistyminen on osa kuvakulttuurin historiaa, jossa läsnäoloa tuotetaan kuvin.

Esitystallenne tai suoramonitoroitu videoprojisointi problematisoivat oletuksen esiintyjän materiaalis-fyysisestä läsnäolosta. Ontologisten piirteiden sijaan onkin mielekkäämpää kiinnittää huomio tapoihin, joilla videoteknologia tuottaa kokemusta läsnäolosta ruumiillisuuden ja representaation risteämäkohdissa. Olen tässä kirjoituksessa lähestynyt siirtymää ruumiillisuudesta kuvin tuotettuihin läsnäolon kokemuksiin kolmelta taholta: pohtimalla sitä, miten tallenne tuottaa tuntuman elävästä läsnäolosta ja ruumiillisuudesta, tarkastelemalla ruumiillisuuden muotoutumista vastavuoroisessa suhteessa ko-

<sup>26</sup> Esim. Jones (1998, 236, 239) korostaa vuorovaikutteisten teknologioiden merkitystä uudenlaisten subjektiviteettien rakentumisessa.

<sup>27</sup> Yksittäisten taiteilijoiden ohessa verkkotaiteen asiaa ovat edistäneet erityisesti vuonna 1995 osana MUU ry:n toimintaa avattu medialogoratorio MuuMediaBase sekä vuonna 2005 Jyväskylässä perustettu Live Herring -työryhmä taustanaan jo 1997 toimintansa käynnistänyt verkkotaidegalleria Henkevä silakka, sekä digitaaliseen mediataiteeseen keskittyvä Katastro.fi. Mailis Saralehto kuratoi vuonna 2003 taiteilijaseura Arten www-sivuille kokonaisuuden kansainvälistä verkkotaidegalleriaa. Myös *Electric Artery*n virtuaalisessa suositossa kulki pääasiassa interaktiivisia teoksia.

<sup>28</sup> Videon tavoin verkkotaide neuvottelee uudelleen suhdetta aidon ja simuloitun, fyysisen ja virtuaalisen todellisuuden välillä. Jättämällä epäselväksi keskusteleeko ohjelmoidun botin vai teoksessa vierailevan ”todellisen” hahmon kanssa *Conversations with Angels* haastaa tietoisesti näitä rajankäyntejä (Best & Puustinen 1998).

<sup>29</sup> Kiinnostava tältä kannalta on varsinkin Susan Kozelin (2008, 92–103) tutkimus, joka osoittaa virtuaalisessa tilassa tapahtuvan kohtaamisen ruumiillisuutta ja affektivisuutta.

neellisesti tuotettuihin ympäristöihin ja ruumiin representaatioihin multimediaperformansseissa, sekä lopulta kohdistamalla huomion siihen, miten performansseissa sovelletut ilmaisukeinot tuovat omat ehtonsa läsnäolon kokemukseen.

1980-lukulainen elektroninen kuva on nykykatsojan silmissä jo ajan patinoima, mutta sen myötä korostunut läsnäolon kysymys esitystaiteessa on edelleen ajankohtainen. Ruumiillisuuden ja representaatioiden kautta asettuva läsnäolon kysymys performansstaiteessa on kaikkea muuta kuin selvitetty ja ratkaistu. Siksi on yhä tärkeää pohtia, minkälaisia kokemuksen tai ruumiillisen läsnäolon muotoja teknologiset välineet esitystaiteessa tarjoavat.

## Lähteet

### Arkistoaineistot:

Kuvataiteen keskusarkisto (KKA), leikearkisto

Kuvataiteen keskusarkisto (KKA), media-arkisto

Helsingin ylioppilaskunnan arkisto (HYY), n. 1966–2005

Heinonen, Erkki Sakari (1985) Performanssista alueelliseen mystiikkaan. *Kalajokilaakso* 7.6.1985. Leikearkisto, KKA.

Heiskanen, Seppo (1983) Uutta Vanhalla. Ovet auki avantgardismille. *Nuori voima*, 2/1983. Leikearkisto, KKA.

Jumalan silmä -näyttely, tiedote. Auki-ryhmä, Vanhan ylioppilastalon galleria, Helsinki, [8.–18.9.1987]. Leikearkisto, KKA.

HYY, toimintakertomus, 1982. HYY.

Kekäläinen, Annu & Niemi, Marja (1989) Haastattelu: Marikki Hakola. *Akkavaäki* 1/1989, 39–43.

Liesimaa, Eero (1984) Varjotanssia Juliuksessa. *Uusi Suomi* 9.2.1984. Leikearkisto, KKA.

Magnusborg blev unik audiovisuell teater, Borgåbladet 17.9.1991. Leikearkisto, KKA.

Tulevaisuuden taidetta videolla. Liitto 15.5.1983

Turppi-leikit: dokumentteja kesältä 1982 -näyttely, tiedote. Turppi-ryhmä, Vanhan ylioppilastalon galleria, Helsinki, HYY.

Valkonen, Markku, (1985) Etäisyyttä myrskyyn ja kiihkoon. *Helsingin Sanomat* 19.5.1985.

Vuorikoski, Timo (toim.) (1982) Video Video Video. Videotaidetta Saksan liittotasavalta 25.4.–2.5. 1982. Sara Hildénin museon julkaisuja 10. Tampere: Sara Hildénin museo.

Wartiovaara, Katariina (1991) Huraa arki, huraa. *Ylioppilaslehti* 17.10.1991. Leikearkisto, KKA.

## Kirjallisuus

Auslander, Philip (2008) Live and technologically mediated performance. Teoksessa Tracy C. Davis (toim.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 107–119.

--- (1999) *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London & New York: Routledge.

Barthes, Roland (1985) *Valoisa huone – La chambre claire – Camera lucida*. Helsinki: Kan-

sankulttuuri.

Benjamin, Walter (1989) Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Koski, Markku, Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim.) *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Kansan Sivistystyyön Liitto & Tutkijaliitto, 139–173.

Best, Andy & Puustinen, Merja (1998) *Conversations with Angels, CD-ROM*. The Banff Centre for the Arts & Kiasma, Helsinki. Media-arkisto, KKA.

Berghaus, Günter (2005) *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & NY: Palgrave Macmillan.

Birringer, Johannes (1991) Video Art/ Performance: A Border Theory. PAJ. *Performing Arts Journal* 13:3, 54–84.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts: The MIT Press.

Dixon, Stewe (2007) *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge & London: The MIT Press.

Eerikäinen, Hannu (2007) Videotaide Suomessa – Taiteen laidalla, eturintamassa vai ei-kenenkään maalla?. Teoksessa Väkiparta, Kirsi (toim.) *Sähkömetsä: Videotaiteen ja keellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Kuvataiteen keskusarkisto 13. Helsinki: Valtion taidemuseo, 84–137.

--- (1993) Rajatiloja. Teoksessa *Applikaatio: Suomen taiteen I triennaali*. Helsinki: Suomen taiteilijaseura, 42–65.

Engelbach, Barbara (2001) *Zwischen Body Art und Videokunst: Körper und Video in der Aktionkunst um 1970*. München: Verlag Silke Schreiber.

Erkkilä, Helena (2008) *Ruumiinkuvia!: Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.

--- (1999) Performanssitaiteen monimielinen ruumis. Teoksessa Haapala Leevi (toim.) *Katoava taide*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 33–58.

Frohne, Ursula (2008) Dissolution of frame: immersion and participation in videoinstallations. Teoksessa Leighton Tanya (toim.) *Art and the moving image: A Critical reader*. London: Tate publishing, 355–370.

Goldberg, RoseLee (1988) *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: New York: Thames and Hudson.

--- (1984) Performance: The Golden Years. Teoksessa Battcock, Gregory & Nickas, Robert (toim.) *The Art of Performance: A Critical Anthology*. NY: E.P. Dutton, Inc, 71–94.

Hongisto, Ilona (2005) Liikettä raiteilla: Dokumentaarinen läsnäolo. *Lähikuva* 3/2005, 5–19.

Jones, Amelia (2006a) decorporealization. Teoksessa Caroline A Jones (toim.) *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 133–136.

--- (2006b) *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London & NY: Routledge.

--- (1998) *Body-Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kaye, Nick (2007) Multimedia: Video – Installation – Performance. London & New York: Routledge.

Kayzen, William (2008) Live on tape: video, liveness and the immediate. Teoksessa Leighton Tanya (toim.) *Art and the moving image: A Critical reader*. London: Tate publishing, 258–272.

Kurikka, Kaisa (2003) Tanssivat konelihat: Taidetanssin kytkentöjä eleeseen ja koneeseen. Teoksessa Sihvonen, Tanja & Väliäho, Pasi (toim.) *Experiencing the Media. Assemblages*

*and Cross-overs*. Turku: Mediatutkimus.

Kozel, Susan (2007) *Closer: Performance, technologies, phenomenology*. LEONARDO. Massachusetts: MIT.

Lindfors, Jukka & Salo, Markku toim. (1988) *Ensimmäinen aalto: Helsingin underground 1967 – 1970*. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

Marks, Laura U. (2002) *Touch. Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

--- (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.

Rastas, Perttu (2007) Töpselitaide virtaa Suomeen. Teoksessa Väkiparta, Kirsi (toim.) *Sähkömetsä: Videotaiteen ja kokeellisen elokuvaan historiaa Suomessa 1933–1998*. Kuvataiteen keskusarkisto 13. Helsinki: Valtion taidemuseo, 190–209.

Sargeant, Jack (2008) *Deathtripping: The Extereme Underground*. NY: Soft Skull Press.

Taanila, Mika (2007) Seitsemännen taiteen sivullisia: kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Teoksessa Väkiparta, Kirsi (toim.) *Sähkömetsä: Videotaiteen ja kokeellisen elokuvaan historiaa Suomessa 1933–1998*. Kuvataiteen keskusarkisto 13. Helsinki: Valtion taidemuseo, 10–181.

Yli-Annala, Kari (2007) Pieni jälkiteollinen tuotanto: taiteilijoiden liikkuva kuva Suomessa 1982–1998. Teoksessa Väkiparta, Kirsi (toim.) *Sähkömetsä: Videotaiteen ja kokeellisen elokuvaan historiaa Suomessa 1933–1998*. Kuvataiteen keskusarkisto 13. Helsinki: Valtion taidemuseo, 140–187.

Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. NY: Dutton & Co.