

Taideinstituutio kollektiivina

Tulkintoja Michel Serres'n filosofiasta ja videotäiteesta

Rose Pietola

Pro gradu -tutkielma

Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2020

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

PIETOLA, ROSE: Taideinstituutio kollektiivina – Tulkintoja Michel Serresin filosofiasta ja videotaiteesta

Pro gradu -tutkielma 78 s.

Taidehistoria

Toukokuu 2020

Tämä taidehistorian pro gradu -tutkielma käsittelee taideinstituutiota ranskalaisen filosofin Michel Serres'n kollektiivin teorian kautta. Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa "Kollektiivi" tarkastelen Serres'n kollektiivin toimintaa Serres'n luomien käsitteiden, kuten kvasiobjektin, parasiitin, kohinan, perustamisen ja ulossulkemisen avulla. Kollektiivi muodostuu Serres'n mukaan kerääntymällä kvasiobjektien ympärille ja ulossulkemalla parasiittija ja kohinaa. Tärkein lähdeosa on Serres'n *The Parasite* vuodelta 1982. Tutkimusaineistona käsitteitä havainnollistamassa on kolme videoteosta: Miao Haon *The Performance* vuodelta 2017, Daniel Djamon Territorial Marking vuodelta 2015 sekä Julian Öfflerin *Reise nach Kiew* vuodelta 2014. Teosesimerkkejä käsittelen tutkielman toisessa käsittelyluvussa, "Taideteos itsetietoisena kvasiobjektina". Kolmannessa käsittelyluvussa, "Taideinstituutio kollektiivina", esittelen joitain tutkielman kannalta tärkeimpiä sosiologisia sekä taiteentutkimuksellisia teorioita ja käsitteitä, joiden avulla kollektiivia voi hahmottaa. Taideinstituution käsitettä selkeytän vertaamalla sitä Pierre Bourdieun taidekentän sekä Arthur Danton ja Howard Beckerin käyttämiin taidemaailman käsitteisiin. Tutkielmassa pyrin osoittamaan, että taideinstituutio toimii Serres'n kollektiivin tavoin, ja että taideteokset toimivat kollektiivin yhteenkeräävinä kvasiobjekteina. Tässä käytän apuna toimijaverkostoteorioita (ANT) sekä uusmaterialistista taiteentutkimusta. Tutkielman lopussa summaan prosessin myötä tapahtuneita löydöksiä, kuten taiteilijoiden toimimista parasiitteina sekä tuloksia, kuten taideteosten toimimista kvasiobjekteina taideinstituutiossa.

Asiasanat: Michel Serres, taideinstituutio, kollektiivi, kvasiobjekti, parasiitti, videotaide, taidekenttä, taidemaailma.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. Keskeiset käsitteet.....	3
1.2. Tutkielman rakenne.....	6
2. KOLLEKTIIVI	7
2.1. Michel Serres'n ajattelusta yleisesti.....	8
2.2. Kollektiivi ja sen perustaminen.....	10
2.3. Kvasiobjekti.....	12
2.4. Parasiitti ja kohina.....	16
2.5. Ulossuljettu kolmas.....	21
3. TAIDETEOS ITSETIETOISENA KVASIOBJEKTINA	23
3.1. Miao Hao: <i>The Performance</i> (2017).....	24
3.2. Daniel Djamo: <i>Territorial Marking</i> (2015).....	31
3.3. Julian Öffler: <i>Reise nach Kiew</i> (2014).....	37
3.4. Videoteokset kvasiobjekteina festivaalikollektiiveissa.....	46

4. TAIDEINSTITUUTIO KOLLEKTIIVINA.....	48
4.1. Ilmiö nimeltä taide	
– instituutio, maailma, kenttä, kollektiivi, verkosto.....	49
4.2. Tekijyys, omistus ja luovuus taideinstituutiassa	
– toimijaverkostoteoreettinen näkökulma.....	54
4.3. Taiteilijat ja parasiitit.....	57
4.4. Taideteokset kvasiobjekteina.....	63
5. LOPUKSI.....	68
KUVALUETTELO.....	74
LÄHDELUETTELO.....	76

1. Johdanto

Pro gradu -tutkielmani käsittelee taidetta yhteiskunnassa esiintyvänä ilmiönä, josta käytän nimeä taideinstituutio. Taideinstituutio on täysin omanlaisensa osa maailmaa, tavallaan abstrakti mutta silti hyvin konkreettisesti olemassa käytäntöineen, sääntöineen ja hierarkioineen¹. Taideinstituution muodostumista hahmotan ranskalaisen filosofin Michel Serresin (1930-2019) kollektiivin teorian avulla. Kollektiivi on Serresille materiaallinen yhdessä olemisen tapa, jota voi käyttää muottina minkä tahansa yhteisön tarkastelemiseen. Sitä ovatkin käyttäneet etupäässä sosiologit, ja heistä erityisesti toimijaverkostoteoreetikot² kuten Bruno Latour, John Law ja Michel Callon³.

Taiteen tarkastelu sen kollektiivisen ja verkostomaisen olemuksen kautta on minulle luontaisempi tapa lähestyä taidehistoriaa ja taiteentutkimusta kuin yksittäisten teosten tai tulkitseminen ”tekstinä”, josta etsitään erilaisia merkityksiä. Silti en pidä näitä lähestymistapoja vastakkaisina, enkä näe niiden sulkevan toisiaan pois. Kokemus taiteen luonteesta ihmisiä yhteenkeräävänä tekijänä on korostunut työskennellessäni Video Art Festival Turku -tapahtuman parissa vuodesta 2015 alkaen. Festivaalin tuottajana olen päässyt kokemaan perustavanlaatuisella tavalla myös sen, kuinka verkottunutta ja monipuolisesta yhteistyöstä kumpuavaa taiteen esittäminen on.

VAFT on kansainvälinen videotaidefestivaali, joka on tähän mennessä järjestetty neljä kertaa Turussa pääosin vapaaehtoistyön voimin. Hyvin erityyppistä

¹ Taideinstituutiota on teorisoitu paljonkin 1960-luvulta alkaen, nimillä taidemaailma (ks. esim. Becker 1982; Danto 1964) sekä taidekenttä (ks. esim. Bourdieu 1984; Bourdieu 1993). Näistä kerron lisää tutkielman luvussa 4, ”Taideinstituutio kollektiivina”.

² Ks. esim. Latour 2005; Latour 1999; Callon & Law 1995; Callon 1986; Law 2007.

³ Tämä pro gradu -tutkielma on jatkoa kandidaatin tutkielmalleni ”Salonkiart – Serresiläinen kollektiivi Oulun taidekentällä” (2014).

liikkuvaa kuvaa useissa lokaatioissa eri puolilla Turkuu ohjelmistossaan näyttävän festivaalin teokset valitaan avoimen haun kautta, vuosittain vaihtuvien taiteilijajuryttäjien⁴ avulla. VAFT järjestettiin ensimmäisen kerran vuonna 2016 ilman ammattimaista pohjatietoa videotäiteesta tai festivaalituotannosta, ja on vuosien varrella välttänyt sekä tietoisesti ja tiedostamatta vastaavien festivaalien sekä galleria- ja museoinstituution totuttuja käytäntöjä ja tuonut myös esiin taiteilijoiden oikeuksia.

Tutkielmassa käsittelemäni videoteokset olen valinnut vuoden 2017 VAFT:in sekä newyorkilaisen VAEFF:in eli Video Art and Experimental Film Festivalin vuoden 2017 ohjelmistoista. Tuona vuonna vierailin ensimmäistä kertaa VAEFF:issa verkostoitumistarkoituksessa, ja vierailu johtikin yhteistyöhön festivaalien välillä. Sieltä poimimani teos on kiinalais-amerikkalaisen Miao Haon lyhytelokuva *The Performance* (2017), joka kertoo vahingossa kuuluisuuteen nousevasta nuoresta taiteilijasta, ja havainnollistaa viihdyttävällä tavalla joitain taideinstituution erityispiirteitä. Niinikään kansainvälisen yhteistyön seurauksena vuoden 2017 VAFT:issa esitetystä GREENER ON THE OTHER SIDE -näytöksestä valitsin saksalaisen Julian Öfflerin videoteoksen *Reise nach Kiew* (2014), joka herättää filosofisia kysymyksiä taiteen tarkoituksesta ja olemuksesta. Juryttäjä Salla Tykän "varsinaiseen" VAFT 2017 -festivaalin ohjelmistoon valittu romanialaisen monitaiteilija Daniel Djamon videoteos *Territorial Marking* (2015) taas havainnollistaa tutkielmani aiheeseen liittyvän Michel Serresin kollektiiviin kytkeytyvää ulossulkemisen käsitettä.

⁴ Ennen jurytystä festivaalin tuotantoryhmä tekee saapuneista teosehdotuksista esikarsinnan. Juryttäjinä ovat vuosien varrella toimineet mediataiteilija Heidi Tikka (VAFT 2016), mediataiteilija Salla Tykkä (VAFT 2017), elokuvaohjaaja Mika Taanila (VAFT 2018) ja kuvataiteilija Hertta Kiiski (VAFT 2019). Tulevan vuoden 2020 festivaalin juryttävät nuoremman polven kuva- ja mediataiteilijat Reija Meriläinen sekä Artor Jesus Inkerö.

1.1. Keskeiset käsitteet ja aiempi tutkimus

Olen valinnut käyttää tutkielmassani termiä taideinstituutio, vaikka sekä sosiologia että taidehistoria ovat tarjonneet aikojen saatossa taiteen yhteiskunnalliseen käsittelyyn myös muita, laajemmassa yleisessä käytössä olevia termejä. Näitä ovat esimerkiksi taidekenttä ja taidemaailma. "Väkijoukko aaltoilee mutta instituutio on tehty kivistä" kirjoittaa Michel Serres (Serres 1995, 106). Instituutio-termillä haluan sekä erottaa ajatteluni taidekentän ja taidemaailman käsitteistä sekä välittää tietynlaista vakiintuneisuuden mielikuvaa, joka helpottaa myös taiteen hahmottamista kollektiivin kautta. Kollektiivin olemassaolo edellyttää perustamista, ja instituutio sanana vahvistaa perustettavuuden mielikuvaa.

Taidemaailmasta puhui ensimmäisenä Arthur Danto (1924-2013) artikkelissaan "The Artworld" (1964). Taidekriitikkona hän luokittelee taidemaailman teosten tulkinnan kautta; taiteen "kieliyhteisö" muodostuu heistä, jotka tulkitsevat taideteoksia (Danto 1973, 16. Ks. myös Säätelä 1988, 52). Täten taidemaailmaan sisältyvät myös taiteentutkijat ja -filosofit (Honkanen 1986, 139). Taidetta on Danton mukaan olemassa, kun siitä tehdään kielellisiä tulkintoja (Säätelä 1988, 53). Danton teoriaa on jatkanut 1970–1980 -luvulla George Dickie. Taidemaailman käsitettä käytetään nykyisin enemmän sosiologistyypisessä merkityksessä, ja se sekoitetaankin usein taidekenttään, josta kerron enemmän alla. Danton näkemyksellä on paikkansa taidehistoriassa ja käsitteenä taidemaailma ansaitsee tulla esitellyksi myös tässä tutkielmassa, mutta sen kieli- ja tulkintapainotteisuuden vuoksi en pureudu siihen enempää.

Taidekentän käsitteen on luonut ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu (1930-2002). Bourdieun mukaan yhteiskunta muodostuu erilaisista kentistä.

Kenttäteorian kantava ajatus on, että sosiaaliset ja yhteiskunnalliset toiminnot muodostavat kenttiä, joiden sisällä vallitsee tiettyjä normeja ja (peli)sääntöjä (Kangaspunta 2011, 9). Kentällä on rajallinen määrä toimijoita, jotka kamppailevat oikeudesta ylläpitää ja muuttaa kentän normeja. Symbolisen kamppailun tavoite on joko säilyttää kentän hierarkia ja siinä vallitsevat rakenteet tai muuttaa niitä. (Liski 2015, 15-16.) Bourdieun ajattelusta kumpuaa monia yleisiä käsityksiä, kuten se, että taidemaailman sekä “suuren yleisön” yhtäaikaisen hyväksynnän saavuttaminen on vaikeaa. Bourdieun ajatteluun kuuluu kiinteänä osana kulttuurisen pääoman käsite sekä siihen linkittyvä luokkajako, jossa yläluokka määrittelee hyvän maun, keskiluokka tavoittelee sitä erottautuakseen alaluokasta, joka taas kuluttaa populaarikulttuuria (Bourdieu 1984, 12-16).

Tutkielmani kannalta ratkaisevin teoreetikko on filosofi Michel Serres. Serres’n filosofia ei löydy kiteytettynä yksittäisiin artikkeleihin tai tiivistettyihin lauseisiin, vaan se on ripoteltuna pitkin hänen huomattavan laajaa kirjallista tuotantoaan. Toisaalta jokaisen hänen yksittäisen teoksensa voi nähdä sisältävän hänen koko ajattelunsa (Pyyhtinen, 2015, 4), joten olen valinnut hänen mittavasta tuotannostaan muutamia teoksia tutkielmani pohjaksi. Niistä tärkein on vuonna 1982 englanniksi ilmestynyt *The Parasite* (ranskankielinen *Le Parasite* julkaistiin vuonna 1980). Suomeksi Serres’n teoriaa ovat artikkeleissaan avanneet sosiologian näkökulmasta Olli Pyyhtinen ja Turo-Kimmo Lehtonen, joihin viittaankin usein jokaisessa käsittelyluvussa.

Tutkielmassani esittelen ja tulkitsen Michel Serres’n käsitteitä, joista tärkeimmät ovat kollektiivi, kvasiobjekti sekä parasiitti. Käsitteitä on mahdotonta erottaa toisistaan; kollektiivia ei voi selittää ilman kvasiobjektia ja parasiittia. Ihmisyhteisöä Serres nimittää kollektiiviksi, sillä hänen mukaansa yhteisö saa

alkunsa *kerääntymällä* kvasiobjektien ympärille – tai oikeammin kvasiobjektit aktiivisesti keräävät yhteisön yhteen. Serres’lle kielellä on mitä olennaisin rooli, kun asioita määritellään. Kollektiivi-sanankin alkuperä on ranskan verbissä *collecter*, joka merkitsee poimimista tai yhteen keräämistä. Sanat itse siis selittävät pitkälti käsitteiden luonnetta. Objektiin on liitetty kvasi- eli ”näennäis-” etuliite, sillä Serres’n mukaan objekti ei ole irrallaan ihmisistä ja välillämme olevista suhteista; objektit ovat ”kvasi-me” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 245). Kvasiobjektien kiertoliike välillämme kerää meidät yhteen kollektiiveiksi. Serres’n bravuuriesimerkki tästä on jalkapallo; joukkue syntyy, kun pallo liikkuu pelaajalta toiselle. ”Me” syntyy vasta palloa syötettäessä. Jos pallo pysyy liikkumattomana, peliä ei ole. Vastaavasti ilman peliä pallo ei voisi olla ”jalkapallo”.

”Pallon ympärillä joukkue hulmuaa nopeasti liekinä, säilyttää organisaationsa ytimen sen ympärillä ja suhteessa siihen. Pallo on järjestelmän aurinko ja elementiltä toiselle kiertävä voima, keskus joka on poissa keskialueelta, paitsiossa, harhautuksessa.” (Serres 1995, 88, suomennos Lehtonen & Pyyhtinen.)

”Me” ei siis ole Serresille vain joukko yksilöitä, vaan se saa olemassaolonsa objektien kierrossa yksilöiden välillä (Serres 1982, 228). Objektit välittävät suhteita yksilöiden välillä, ja kollektiivi on olemassa näissä suhteissa; ”toisiinsa yhdistyvien pisteiden välissä” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 241).

Myös ulossulkemisen käsite on tärkeä Serresin kollektiivin ymmärtämisessä. Yhteisö saa alkunsa suhteessa parasiittiin tai *kohinaan*, jota yhteisön jäsenet yrittävät yhteisvoimin torjua (Pyyhtinen 2015, 96). Parasiitti on Serres’lle oleellinen osa kollektiivia. Tutkielmassani avaan parasiitin käsitettä sekä tarkastelen sen avulla taiteilijuutta osana taideinstituutiota. Näen kollektiivin

teorian sopivan erinomaisesti taideinstituution tutkimiseen. Tarkoituksenani on osoittaa taideinstituution olevan serresiläinen kollektiivi ja taideteosten sen kvasiobjekti. Mutta onko taiteilija parasiitti?

Taideteosten tuotantoa sekä näyttelyinstituutiota materiaalisina ja kollektiivisina prosesseina ovat tutkineet aikaisemmin muiden muassa taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturi teoksessaan *Ways of Following – Art, Materiality, Collaboration* (2018, ks. myös Kontturi & Tiainen 2007) sekä sosiologi Olli Pyyhtinen artikkelissaan ”Kollektiivinen luovuus ja taiteen tuotanto näyttelyinstituutiosta” (*Tiede & Edistys* 2/2012, ks. myös Pyyhtinen 2013). Tässä tutkielmassa en keskity niinkään taideteosten valmistusprosessiin, vaan niiden sijoittumiseen taideinstituution sisällä ja rooliin taideinstituution muodostumisessa. Tarkastelen taideinstituutiota serresiläisenä kollektiivina, jossa taideteokset toimivat kvasiobjekteina.

1.2. Tutkielman rakenne

Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa ”Kollektiivi” esittelen Serres’n kollektiivin teoriaa tarkemmin. Perustaminen, kvasiobjekti, parasiitti sekä ulossulkeminen ovat Serres’n käyttämiä avaintermejä, jotka avaavat kollektiiviajattelua helposti hahmotettavaan muotoon. Käytän tutkielmassani esimerkkinä kolmea videotaideteosta, joiden avulla pyrin havainnollistamaan taiteen ja taidemaailman olemusta. Teosesimerkkeihin pureudun tutkielman toisessa käsittelyluvussa, ”Taideteos itsetietoisena kvasiobjektina”. Daniel Djamon, Miao Haon ja Julian Öfflerin teoksiin olen tutustunut vuoden 2017 aikana työssäni VAFT:in parissa, ja valikoin ne osaksi tutkielmaani, koska ne ovat osaltani muokanneet käsitystäni taideinstituutiosta sekä Michel Serres’n kollektiivista. Taideinstituution, -kentän tai -maailman määritelmiin liittyy

saumattomasti myös kysymys taiteen olemuksesta; mikä kussakin ajassa nähdään taiteena ja mikä ei. Näin ollen tulen tutkielmassani sivuamaan myös avantgarden käsitettä.

Kolmannessa käsittelyluvussa, "Taideinstituutio kollektiivina", tarkastelen taideinstituutiota serresläisenä kollektiivina. Esittelen joitain tutkielman kannalta tärkeimpiä sosiologisia sekä taiteentutkimuksellisia teorioita ja käsitteitä, joiden avulla kollektiivia voi hahmottaa. Taideteosten tekijyyteen ja omistajuuteen liittyviä kysymyksiä käsittelen toimijaverkostoteorian avulla. Problematisoin Serresin parasiitin käsitettä muutamien esimerkkitaiteilijoiden avulla, minkä kautta palaan taideteoksiin kvasiobjekteina. Viimeisessä luvussa summaan tutkielman tärkeimmät havainnot, sekä pohdin jatkotutkimusmahdollisuuksia liittyen taideinstituutioon, videotaieteeseen sekä kulttuuripolitiikkaan.

2. Kollektiivi

Tutkielmani käsittelee taideinstituutiota kollektiivina, tarkemmin määriteltynä serresläisenä kollektiivina. Tässä luvussa esittelen Michel Serres'n (1930–2019) kehittämää kollektiivin teoriaa ja siihen liittyviä käsitteitä. Serres oli yksi tunnetuimmista filosofiista Ranskassa ja ranskalaisella kielialueella. Kansainvälisesti hänen tekstinsä tunnetaan varsinkin sosiologien, kuten Michel Callonin, Bruno Latourin sekä John Lawn toimijaverkostoteorioiden inspiraation lähteenä (Guilherme 2015, 1053). Suomessa Serres'tä ovat eniten tutkineet ja selittäneet sosiologit Olli Pyyhtinen ja Turo-Kimmo Lehtonen.

2.1. Michel Serres'n ajattelusta yleisesti

Serres'n ajattelu on elämän sekä tieteen filosofiaa. Siitä löytyy runsaasti yhteiskuntiin ja yhteisöihin liittyviä teemoja ja käsitteitä, joten se on tarjonnut luonnollista tarttumapintaa sosiologeille. Heidän Serres'ltä käyttöönottamiaan käsitteitä ovat muiden muassa perustaminen, kollektiivi, kvasiobjekti, kommunikaatio, sekoittuneisuus, sopimus, parasiitti ja ulossulkeminen. (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 234.) Post-strukturalistiksi (esim. Guilherme 2015, 1053) ja (uus)materialistiksikin (Dolphijn & van der Tuin, 2012) luokitellun Serres'n tekstien kantava ajatus on eksaktien luonnontieteiden ja humanististen tieteiden vastakkainasettelun lieventäminen. Hänen laajaan tuotantoonsa levittävä kirjoitustyyli on näennäisen yksinkertaisen kuoren alla äärimmäisen monikerroksinen; tiukan tieteellisen argumentoinnin sijasta Serres kertoo ajatuksensa kaunokirjallisin ja etymologisin viittauksin, puolihuolimattomasti tiputellen ja usein implisiittisesti, kuin vaivihkaa. Varsinaista teoriaa ei ole, vaan se on kätkeytynä selkeiden kappaleiden ja järjestelmällisten lukujen tai edes yksittäisten kirjojen sijasta koko hänen kirjalliseen tuotantoonsa, sillä hänen ajattelunsa on pysynyt melko lailla samana läpi vuosikymmenten.

Christopher Watkinin mukaan juuri Serres'n kirjoitustyyli on osasyy hänen aliedustukseensa angloamerikkalaisen filosofian piireissä (Watkin 2016, 142). Alan Murray jopa esittää, etteivät Serres'n tekstit avaudu niitä ensimmäistä kertaa lukevalle filosofiana lainkaan (Murray 2001, 57). Monimerkityksellinen tyyli lieneekin tehnyt tekstin kääntämisestä haasteellista. Serresin teoksista oli 2000-luvun alkuun mennessä käännetty englanniksi vain noin puolet (Brown 2002, 1), mikä kenties selittää käytännöllisemmällä tasolla hänen vähäisen tunnettuutensa ranskankielisen kielialueen ulkopuolella. Teoksia käännetään kuitenkin lisääntyvään tahtiin, sillä posthumanismiin, ekologiaan ja ilmastokriisiin

sekä uusmaterialismiin ja poikkitieteellisiin julkaisuihin hänen ajattelunsa on erittäin käyttökelpoista (Watkin 2015, 6-8). Serres, joka kuoli hiljattain vuonna 2019, julkaisi 1960-luvun lopulta kuolemaansa asti keskimäärin yhden kirjan vuodessa – viimeisinä vuosinaan jopa tiheämmin, keskittyen moninaiisiin ajankohtaisiin aiheisiin. Hänen tunnetuin englanniksi käännetty teoksensa on kuitenkin vanhempaa tuotantoa, *The Parasite* vuodelta 1982 – alkuperäiskielinen *Le Parasite* julkaistiin vuonna 1980. Tämä Lawrence R. Screchrin käännös toimii myös hyvin pitkälti tutkielmani pohjatekstinä, sillä kaikki käyttämäni keskeiset käsitteet ovat koottuna yhteen juuri *The Parasite* -teoksessa.

Serres'n tuotanto käsittelee laajasti erilaisia ilmiöitä liittyen yksilöön ja yhteisöön, luontoon ja yhteiskuntaan, tieteeseen ja kaunokirjallisuuteen, myytteihin ja politiikkaan. Steven D. Brown kirjoittaa artikkelissaan *Michel Serres: Science, translation and the logic of the parasite*:

“Poikkitieteellisyyden aikanakin on hätkähdyttävää törmätä ajatteluun, jossa tieteen- ja elämäntieteiden rajoja ylitetään jatkuvasti. Tyypillinen Serres'n teksti voi esimerkiksi siirtyä informaatioteoriasta myytteihin taide- ja kirjallisuusesimerkkien kautta. Tai se saattaa asettaa muinaisen ja modernin maailman vastakkain tiukan Leibniz- tai Lucretius-analyysin kautta. Serres'n tuotannossa filosofia täydentää kovia tieteitä ja myytit heräävät eloon sosiaalitieteissä. Jules Verne sekoittuu Platoniin ja Thaleeseen. Don Juan ja La Fontaine kulkevat rinnakkain Descartes'n kanssa.” (Brown 2002,1, suomennos oma.)

2.2. Kollektiivi ja sen perustaminen

Michel Serres ei pidä yhteiskuntaa annettuna tai itsestäänselvyytenä, vaan lähtee luonnehtimaan kollektiivia alusta, sen muodostumisesta eli *perustamisesta* lähtien. Perustaminen ei ole jokin myyttinen, muinainen tapahtuma, vaan sitä tehdään jatkuvasti uudelleen. Kollektiivi on moneus, joka saa alkunsa ja olemassaolonsa *kvasiobjektien* eli muka-objektien kiertoliikkeen myötä. Kaupankäynnin sijasta yhteiskunta perustuu monimuotoisiin loisimissuhteisiin. Kvasiobjekteihin ja loisiin (*parasiitteihin*) syvennyn seuraavissa alaluvuissa. Serres kirjoittaa kollektiivin perustamista edeltävästä hallitsemattomasta moneuden tilasta teoksessa *The Parasite*:

"[--] kuka meistä olisi subjekti? Mikä tämä "me" olisi? Ketä siihen kuuluu? Mitä se sanoo? Missä se on? Tämä joukko ei ole subjekti eikä objekti; se on siksi tiedon funktion ulkopuolella. Emme tiedä, mitä "me" tarkoittaa emmekä tiedä, mikä perustaa sen." (Serres 1982, 124, suomennos oma.)

Yhteisössä tiedämme jakavamme jotain, muttemme tiedä tarkasti, mitä: "Yhteisön ajattelu on Serres'ille tämän jakamisen tarkastelua rakenteena. [M]iten hajanaisesta moneudesta tulee yhteisö" (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 237). Serres'n kollektiiviajattelu on toiminut innoittajana sosiologisille toimijaverkostoteorille. Se soveltuu siihen hyvin, sillä Serres'ille kollektiivi on yhteisön jäsenten välillä vallitsevissa suhteissa ja kytköksissä. Näin ollen kollektiivi on mitä suurimmassa määrin verkostomainen kokoonpano. Serres korostaa teksteissään kaiken moninaisuutta, aaltoilevuutta ja muutoksenalaisuutta. Hän hylkää valmiin ykseyden ajatuksen täysin: "Emme ole vielä koskaan törmänneet todella atomisiin, perimmäisiin, jakamattomiin termeihin, jotka eivät itsessään puolestaan olisi jaollisia" (Serres 1995, 3,

suomennos Lehtonen & Pyyhtinen 2015). Kollektiivissa on kuitenkin hitunen rakennetta epämääräisyydestään huolimatta. Marcel Hénaff tulkitsee Serres'n kollektiivin ”standardoiduksi moneudeksi” (Hénaff 2005, 170–189). Lehtonen ja Pyyhtinen tulkitsevat kollektiivin ”järjestäytyneiden moneuksien järjestäytyneenä moneutena” (2015, 238, vrt. myös Serres 1995, 106). Yksilön ja kollektiivin suhde on dynaaminen; ”me” on subjektiuden, ”minän”, edestakaista liikettä. Subjektius muodostuu vain kollektiivissa kiertävänä ominaisuutena, suhteessa objektiin. ”‘Me’ ei ole ‘minän’ summa, vaan uusi, ‘minän’ perintöjen, myönnytysten, vetäytymisten ja eroamisten tuottama asia” (Serres 1991, 108, suomennos Olli Pyyhtinen 2014).

Serres'n mukaan kollektiivi on perustettava asia. Sille raivataan tila, tyhjiys johon asettua, kuten maanviljelijät raivaavat pellolle tilan luonnosta. Rikkaruohot joutuvat väistymään viljasadon tieltä. Perustamista edeltävä alkutila ei ole Serres'ille Thomas Hobbesin tapaan kaikkien sota kaikkia vastaan, vaan hallitsematon moneus: kaikkien *väkivalta* kaikkia vastaan. Sota vaatisi jo sellaista järjestäytyneisyyttä ja kommunikaatiota, joka vaatisi yhteisön olevan jo valmiiksi perustettu (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 238). Alkuperäinen primitiivinen väkivalta on yksisuuntaista muiden raivaamista pois uuden tieltä, ja sota voi olla yksi tavoista syrjäyttää se (Serres, 1995, 83). Kollektiivin perustaminen ei onnistu ilman alkuperäisen väkivallan poistamista, mutta se on silti samaan väkivaltainen ele itsessäänkin. Perustaminen ei myöskään lopu koskaan; väkivaltaa joudutaan rauhoittamaan jatkuvasti milloin sodalla, milloin pyhällä, milloin kaupankäynnillä. Sota, pyhä ja vaihto suojaavat yhteisöä hallitsemattomalta väkivallalta, mutta ovat samalla väkivallan tuottamia, riippuvaisia väkivallasta ja myös tuottavat lisää väkivaltaa:

“Pyhä edellyttää uhrausta, sen nimissä vuodatetaan verta ja sen puolesta ollaan valmiita kuolemaan. Talous riistää luonnonvaroja ja ihmisiä sekä aiheuttaa jatkuvasti konflikteja. Sotatoimet tähtäävät väkivallan lopettamiseen nimenomaan asein.” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 238-239.)

Serresin kollektiivin teorian avulla voi tarkastella taideinstituutiota sosiologisten teorioiden, kuten Bourdieun taidekentän tai Beckerin taidemaailman rinnalla⁵. Sen sijaan, että se sosiologian tavoin yrittäisi havainnoida ja selittää tarkkoja instituutiossa tapahtuvia mekanismeja ja prosesseja, kollektiiviajattelu tarjoaa yleisluontoisen ja muutoksenalaisuutta korostavan kehyksen yhdessä olemiselle taiteen ympärillä. Näkemykseni mukaan keskeisin juuri taideinstituutioon linkittyvä kollektiivin piirre on sen muodostuminen suhteessa kvasiobjektiin, jota käsittelen seuraavassa alaluvussa.

2.3. Kvasiobjekti

”[Ihminen] on puhdas idealisti, jolle objekti ei ole kuin sosiaalinen representaatio. Uskon, mutta voin myös erehtyä, uskon että juuri näin eläimillä, ylemmilläkin, myös vahvassa kollektiivissa elävillä, ei ole objektia. Kun objekti ilmaantuu, toinen ihminen ilmaantuu.” (Serres 1983, 211, suomennos Lehtonen & Pyyhtinen 2015.)

Objektilla tarkoitetaan yleisesti jotakin aistein havaittavaa ja käsinkosketeltavaa kohdetta, esinettä tai oliota. Se juontuu latinan sanoista *objectum* ja *objectus* ja tarkoittaa ”eteen”, ”tielle” tai ”vastaan” asetettua tai ”heitettyä” (latinan *obicere*,

⁵ Bourdieun ja Beckerin sosiologisia teorioita käsittelen lisää luvussa 4, ”Taideinstituutio kollektiivina”.

esittää, vastustaa, heittää tielle/vastaan, koostuu etuliitteestä ob-, vastaan, vasten, ja verbistä *jacere*, heittää).

Michel Serres vastustaa kartesiolaista subjekti–objekti -dikotomiaa sekä lingvististä filosofiaa, joka käsittelee vain sanoja jättäen objektit huomiotta. Hänen kehittämällään kvasiobjektin käsitteellä on ollut vaikutusta objektorientoituneeseen filosofiaan. (Watkin 2015, 5-6, myös Watkin 2016, 144.) Serres'n mukaan ihmisten keskinäisiä suhteita ei voi hahmottaa ilman niiden välittäjinä toimivia objekteja. Kollektiivi ei ole olemassa "sinänsä", vaan se muodostuu jonkin siinä kiertävän elementin, kuten rahan liikkeessa jäseneltä toiselle. Kollektiivi ei voi olla olemassa ilman yhteen keräävää objektia. Johdannossa esitelty jalkapallovertaus kuvaa kollektiivin muodostumista yksinkertaisen havainnollisesti. Pallo menettää merkityksensä pelitilanteen ulkopuolella, ja pallon puuttuessa taas pelissä ei olisi mitään mieltä. Pallo on kollektiivin osanen: "kvasi-me" (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 241). Kukaan ei muodosta suhdetta objektiin yksin, eikä objekti voi konstituoitua muualla kuin ryhmän jäsenten välisissä suhteissa. Se merkitsee yksilön subjektiksi; pelaaja tulee subjektiksi vasta muodostaessaan suhteen palloon.

"Kvasiobjekti ei ole objekti, ja kuitenkin se on objekti, koska se ei ole subjekti, koska se on maailmassa; se on myös kvasisubjekti, sillä se merkitsee tai nimeää subjektin, joka ilman sitä ei olisi subjekti. [-] Syötettäessä tämä kvasiobjekti tekee kollektiivin, ja pysähtyessään se tekee yksilön." (Serres 1982, 225. suomennos oma.) *"Kvasiobjekti subjektin merkitsijänä on hämmästyttävä intersubjektiivisuuden rakentaja. Tiedämme sen kautta, kuinka ja milloin olemme subjekteja ja milloin emme. Mitä "me" tarkoittaa? Me olemme nimenomaan edestakaisin*

heiteltävä "minä". Pelissä syötämme minuutta [pelaajalta toiselle]." (Ibid. 227, suomennokset omat.)

Tämä syöttöjen verkosto, subjektiuden vaihtaminen, kerää kollektiivin yhteen.

Objektia ei vastaavasti voi olla ilman kollektiivia. Mikään asia ei ole itsessään objekti, vaan objekti tapahtuu sen suhteissa toisiin asioihin. Sen vuoksi Serres lisää sanaan etuliitteen "kvasi-" eli "muka-" tai "näennäis-". Lehtonen ja Pyyhtinen selittävät kvasiobjektia seuraavasti: "Objekti ei ole kantilaisittain 'asia sinänsä' tai subjektin luomus, saati sosiologisesti sosiaalinen konstruktio, vaan objekti konstituoi itse itsensä, mutta se voi tehdä tämän vain kollektiivissa" (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 242). Objekti vakauttaa kollektiivin vetämällä yhteen sen dynamiikan tehden samalla historiasta hidasta. Mikäli luottamus objekteihin menetetään, ajautuu kollektiivi kriisiin. Esimerkiksi maailmantalous kriisiytyisi, jos luottamus rahaa kohtaan katoaisi. (Ibid.)

Teoksessaan *Rome: Le livre des fondations* vuodelta 1983 (englanninkielinen käännös McGarren 1991) Serres havainnollistaa kvasiobjektia jokeri-pelikortin idealla. "Olen antanut nimen *jokeri*, tai tyhjä dominopala, tavallaan neutraalille tai moniarvoiselle elementille, joka on itsessään määrittelemätön, mutta voi ottaa minkä tahansa arvon, identiteetin tai päämäärän, riippuen ympäröivästä systeemistä. Voin sanoa, että jokeri on kuningas, jätkä, kuningatar, tai mikä tahansa numero." (Serres 1991, 93, suomennos oma). Kvasiobjekti on voi siis olla mitä tahansa tilanteesta riippuen: pallo jalkapallopelissä, ringissä kiertävä piippu, tai maailmantaloudessa liikkuva raha. Sen ominaisuuksilla itsessään ei ole väliä, vaan sen liikkumisella ihmisten välillä (Brown 2002, 18).

Serres tarkastele objekteja symbolien sijaan materiaalisina asioina. Toimijaverkostoteorioiden – joiden useat keskeiset käsitteet on poimittu juuri Serres’ltä – ydintä on ajattelumalli, jonka mukaan verkostoon kuuluu myös ei-inhimillisiä toimijoita: esineitä, välineitä ja teknologioita, jotka osallistuvat yhteisön toimintaan siinä missä ihmisetkin. Esineillä on aktiivisia ja tuottavia vaikutuksia sen sijaan, että ne olisivat vain passiivisia tekemisen kohteita. (Pyyhtinen 2013, 225.) Ajattelutapa liittyy niin sanottuun materiaaliseen käänteeseen, joka on tapahtunut samoihin aikoihin useilla eri tieteenaloilla. Toisaalta kvasiobjektit eivät myöskään ole puhdasta materiaa – muka-objekteina ne ovat eräänlaisia sekamuotoja: samaan aikaan luontoa ja yhteiskuntaa sekä ainetta ja suhteita. Serres näkee todellisuuden laskoksellisena (Serres 1994, 47-49)⁶. Hän vertaa laskoksellista todellisuutta nenäliinaan. Silitettyyn kangaspalaan voi merkitä pisteitä, joiden väliset etäisyydet ovat mitattavissa. Nenäliinaa rypistettäessä aiemmin etäiset pisteet tulevat toisiaan lähemmäs, ja vastaavasti pisteet etäännyvät toisistaan liinaa revittäessä kappaleiksi. (Serres & Latour 1995, 60.)

Serresin kvasiobjektin käsite voi olla taiteentutkimukselle hyödyllinen, sillä se voi auttaa hahmottamaan taideinstituution muodostumista kenties totutusta poikkeavalla tavalla. Taideteosten hahmottaminen kvasiobjekteina auttaa pitämään materiaalisuuden mukana taideinstituution tarkastelussa. Mikä muukaan keräisi taiteen kollektiivin selkeämmin yhteen kuin itse taideteokset? Taiteen kontekstissa kollektiivin ja kvasiobjektin käsitteitä on jo käyttänyt sosiologi Olli Pyyhtinen artikkelissaan “Kollektiivinen luovuus ja taiteen tuotanto näyttelyinstituutiossa” (*Tiede & Edistys* 2/2012). Käsittelen ajatusta taideteoksista kvasiobjekteina tutkielmani neljännessä luvussa.

⁶ Laskoksellisuudesta lisää ks Deleuze 1993.

2.4. Parasiitti ja kohina

Selittääkseen Michel Serres'n kollektiiviajattelua on olennaista ymmärtää myös parasiitin ja kohinan käsitteitä. Ennen kuin serresläistä parasiittia esitellään tarkemmin, on tärkeä tietää, että ranskan kielessä sana *parasite* tarkoittaa kolmea asiaa: biologista parasiittia (kuten lapamatoa), sosiaalista parasiittia (joka viittaa enemmän ihmistenvälisiin suhteisiin) sekä kohinaa (engl. *static*) (Serres, 1982, kääntäjän alkusanat, vii). Suomessa ja esimerkiksi englannissa sama merkitys on vain kahdella ensimmäisellä. Kielellisen ulottuvuuden mielessäpitäminen siis auttaa ranskaa taitamatonta lukijaa ymmärtämään Serres'n ajattelua paremmin.

Asioiden olemuksen sijaan Serres jäljittää niiden välillä olevia suhteita. Hänen mukaansa maailma on pullollaan kaikenlaisia loisimissuhteita – oikeastaan koko ihmiskunnan olemus perustuu niihin. Serres aloittaa teoksensa *Le Parasite* (1980) kertomalla uudelleen ikivanhan La Fontainen sadun maalaishiirestä ja kaupunkilaishiirestä. Tarina kertoo parasiittisesta ketjusta; maalaishiiri loisii kaupunkilaishiirtä olemalla tämän vieraana, kaupunkilaishiiri taas loisii veronkerääjää⁷, jonka talossa asuu ja jonka ruoantähteistä saa ravintonsa. Veronkerääjä loisii maanviljelijöitä ottamalla itselleen osan heidän sadostaan ja lihoistaan. Maanviljelijät puolestaan loisivat luontoa, kuten ihmisille on Serresin mukaan ominaista⁸. Kaupunkilaishiiri kutsuu maalaishiiren aterioimaan kanssaan veronkerääjän matolle pudonneita murusia. Hiirten aiheuttama rapistelu on kohinaa, joka herättää veronkerääjän yöuniltaan. Veronkerääjä nousee tarkistamaan ruokasalin epäilyttäviä tapahtumia, mistä aiheutuva kohina taas

⁷ Huom. sanalla veronkerääjä, ransk. *imposteur*, on kaksoismerkitys; se tarkoittaa myös huijaria, toiseksi tekeytyvää.

⁸ Serres on kirjoittanut paljon ihmisen ja luonnon suhteesta, ja näkee myös tämän parasiittisena. Ks. esim Serres 1994b [1990].

toimii keskeytyksenä hiirten iloiselle juhla-aterialle. Kohina on tarinan lopullinen voittaja (Serres 1982, 4), julistaa Serres. Voittaja tai ei, kohina palaa aina paikalle, ja kaupunkilais- ja maalaishiiren tarinassa se ainakin näyttää karkottavan pelaajat pois kentältä.

Isännän ja vieraan teema kulkee hiirten ohella mukana koko *Le Parasite*-teoksen halki. Itse asiassa parasiitti-sanankin alkuperä palautuu juuri vieraanvaraisuuteen ja pöytätapoihin. ”Para” on kreikaksi vieressä tai rinnalla olemista, ”sitos” ruokaa. Loisiminen on siis ”vieressä syömistä” (Serres 1982, 7). Suhteet ovat kuitenkin kaikkea muuta kuin pysyviä. Serres käyttää sanaa *hôte*, joka voi ranskan kielessä merkitä samanaikaisesti vierasta ja isäntää. Asemat siis vaihtelevat alati, eikä lukija voi tietää varmasti, milloin on kysymys isännästä, milloin vieraasta. Kukin on omalla vuorollaan parasiitti. ”Ihminen on ihmiselle täi. Näin ollen ihminen on ihmiselle isäntä.” (Ibid. 5. Suomennos Lehtonen & Pyyhtinen) Pysyvää on vain parasiitti, joka ei milloinkaan katoa kokonaan. Loisimissuhde kuvaa kaikkia suhteita, mutta sen on mahdotonta perustaa kollektiivista, saadessaan itse oman olemassaolonsa vasta kollektiivilta. Parasiitti kytkeytyy aina johonkin sitä jo edeltävään suhteeseen, josta se hyötyy. (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 249.)

Loinen ottaa antamatta mitään takaisin; se heikentää isäntäänsä kuitenkin tätä tappamatta. Parasiitilla on Serres’lle ranskan kielestä johtuen yhtä aikaa biologinen, antropologinen ja kommunikaatioteoreettinen olemus; toisen eliön kustannuksella elävä organismi, isäntänsä anteliaisuudesta vain puheella maksava kutsumaton vieras sekä kommunikaation väliin ilmestyvää hälyä, joka pyritään sulkemaan ulos. Biologisen parasiitin tavoin toimivaa ihmistä Serres kuvaa vertauksen avulla; halvaantunut ja sokea mies päätyvät järjestelyyn, jossa kumpikin hyötyy toisesta sokean kantaessa halvaantunutta, joka ohjeistaa, minne

kuljetaan. Kumpikaan ei pärjäisi ilman toista. (Serres 1982, 35.) Alex Guilhermen mukaan tällainen ajattelu kertoo Serres'n pitävän parasiittisuhdetta vastavuoroisena hyötysuhteena – kuten mettä imevät mehiläiset, jotka samalla pölyttävät kukkia – sen sijaan, että siitä olisi yksinomaan haittaa toiselle osapuolelle (Guilherme 2015, 1054-1055). Kuitenkin Serres itse korostaa loisimisen yksisuuntaisuutta kutsuen sitä toistuvasti yksisuuntaiseksi nuoleksi. Olennaista onkin, että hänen mukaansa osapuolet vaihtavat jatkuvasti paikkoja, parasiitista isännäksi ja päinvastoin. Ottaminen ja antaminen pysyvät yhdensuuntaisina, vaikka asemat vaihtuvat. (Serres 1982, 5.) Kuka tahansa voi olla parasiitti. “Ei kaikki miinus yksi, vaan jokainen, absoluuttisesti puhuttuna” (ibid.117, suomennos oma). Parasiittius ei ole olioiden pysyvä ominaisuus eikä asema, vaan kiertävä “liikanimi”, jonka voi saada osakseen myös vastoin tahtoaan. Isännän ja vieraan osat vaihtelevat jatkuvasti. (Pyyhtinen 2014, 61-62.)

Serres painottaa myös, ettei ihmisen toiminnassa ole kyse pedosta ja sen saaliista, vaan nimenomaan loisimisesta. Aika, jolloin ihminen selviytyi metsästämyllä, on jo kaukana takanapäin, eikä enää määritä häntä (Serres 1982,10).

“Isäntä ei ole saalis, sillä hän tarjoaa ja jatkaa antamistaan. -- Vieras ei ole peto, vaan loinen. Voisitko muka väittää, että äidinmaito on vauvan saalista? Se on enemmän tai vähemmän vauvan koti. Mutta tämä suhde on yksinkertaisinta laatua; -- se jatkuu aina samansuuntaisena.” (Serres 1982, 7, suomennos oma.)

Biologisen loisen määritelmään kuuluu, että loinen elää kiinni isäntäeliössään – jopa tämän sisällä. Serres ei anna tämän häiritä: mehän puemme itsemme

syömiemme eläinten nahkoihin sekä kasveista kehräämistämme langoista tehtyihin kankaisiin. (Serres 1982, 9-10.) Hän muistuttaa, palaten jälleen kaupunkilais- ja maalaishiiren tarinaan ja veronkerääjineen ja maanviljelijöineen, että vaikka äkkiseltään miellämme maanviljelijät tuottajiksi, hekin ovat itse asiassa varkaita ja parasiitteja. “Mitä ihminen antaa takaisin lehmälle, puulle, härälle, jotka antoivat hänelle maitoa, lämpöä, suojaa, työtä ja ruokaa? Mitä hän antaa? Kuoleman.” (Ibid. 5, suomennos oma.) Nimenomaan hyötymissuhteen yksisuuntaisuus, mahdottomuus suunnanvaihdokseen, tekee siitä parasiittisen.

Antropologisen (sosiaalisen) parasiitin Serres elävöittää toistamalla kuvausta kutsumattomasta vieraasta, joka nauttii isäntänsä pöydän antimista, mutta maksaa ateristaan vain puhumalla ja kertomalla tarinoita (Serres 1982, 34). Konkreettista vaihtoa ei tapahdu, joten myöskään kvasiobjektit eivät kierrä. Parasiitti ei siis ole osa yhteisöä. Vierasta ehkä siedetään jonkin aikaa, mutta lopulta hänet on ajettava ulos. Serres havainnollistaa immateriaalisen vaihdon merkityksettömyyttä kollektiiville toisen tarinan avulla. Rahaton ohikulkija jää haistelemaan ja hekumoimaan ravintolasta leijuvia ruuantuoksuja. Tämän huomattaessa tarjoilija tulee vaatimaan maksua siitä, että toinen on tällä tavoin hyötynyt ravintolasta. Alkavan tappelun tulee estämään toinen ohikulkija. Hän ehdottaa, että kolikosta lähtevän kilahduksen tulisi olla riittävä maksu ruuantuoksujen haistelemisesta, jos kolikko on maksuvälineenä aterian arvoinen.

“[E]mme voi täyttää itseämme ilmalla ja äänellä. Tarvitsemme jotain kouriintuntuvaa ravitaksemme itsemme. [--] Tämän viisauden mukaan, mikäli vaihtoa tapahtuu, tulee sen olla samaa laatua. Tämä on filosofiaa, vatsan oikeutta. Kiinteää kiinteästä, ainetta aineesta, ateria kolikosta; muutoin, ilmaa äänestä ja päinvastoin.” (Ibid. 35, suomennos oma.)

Kolmas parasiitin olomuoto, kohina, on hälyä, joka tulee kommunikaation väliin. Lehtosen ja Pyyhtisen mukaan kohinan tarkastelu auttaa ajattelemaan järjestelmien rajoja ja niiden häilyvyyttä (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 234). Kuten parasiitti, kohinakin on jatkuvaa – pitäen mielessä sanojen yhteenkietoutuneisuuden ranskan kielessä. Ymmärtääkseen viestin on ympäriltä kuuluva kohina suljettava pois. ”Hälyn torjunta mahdollistaa abstraktion, pysyvän objektin” kirjoittavat Lehtonen ja Pyyhtinen (ibid. 248). Kollektiivin jatkuvuus mahdollistuu toistuvan perustamisen ja jatkuvan kohinan ulossulkemisen keinoin.

Kommunikaatio ja sitä keskeyttävä, häiritsevä kohina ovat Pyyhtisen mukaan suhteellisia, eivät absoluuttisia⁹ (Pyyhtinen 2015, 96). Ne vaihtavat osia jatkuvasti; ”Toisten kommunikaatio on häiriötä toiselle. [--] Melu tai parasiitti ei näin ole yksinomaan tuhoava, vaan se voi myös synnyttää uuden järjestyksen ja kollektiivin” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 250). Jos puhelin soi luentosalissa, se häiritsee opetusta. Toisaalta henkilön vastatessa puheluun, muuttuu itse luento kommunikaatiota häiritseväksi taustakohinaksi; uusi järjestys on syntynyt (ibid.). Huomaamme, että järjestykset ovat jatkuvassa muutoksessa ja aina väliaikaisia.

Michel Serres'n sanoin: ”Alussa oli kohina” (Serres 1982, 13, suomennos oma). Kollektiivin perustamista edeltävä alkutila näyttäytyy melko epämääräisenä ja vaikeastihahmotettavana. *Genesis*-teoksessa Serres esittää väitteen, joka valaisee kuviota: hän vertaa jatkuvaa taustakohinaa kaikkien järjestelmien alkuun, puhtaaseen moneuteen. ”Taustakohina voi hyvinkin olla olemisemme perusta. [--] Taustakohina ei lakkaa koskaan; se on rajatonta, loppumatonta, muuttumatonta. Se on vailla taustaa ja ristiriitoja.” (Serres 1995, 13, suomennos oma.)

⁹ Vrt. sosiologi Manuel Castellsin (s.1942) teoria ulossulkemisesta verkoston yhtenäisyyttä ylläpitävänä tekijänä.

Kohinan ja parasiitin käsitteet ovat käyttökelpoisia taidehistorian ja taiteen tutkimuksessa. Taide toimintana voi olla kutsumatonta, häiritsevää ja keskeyttävää, ja silti – tai usein juuri siksi – sillä voi olla myös tuottavia ja instituutiota muokkaavia vaikutuksia. Tämän ovat huomanneet myös taiteilijat itse, kuten Sabrina Mumtaz Hasan *Socio-Parasitology Manifesto* -teoksellaan, jota käsittelen luvussa 4. Sivuan taiteilijoiden parasiittisuutta taideteosesimerkkien avulla myös luvussa 3.

2.5. Ulossuljettu kolmas

Kollektiivin teoriassa parasiitin ja kohinan voidaan nähdä edustavan negatiivista ja kvasiobjektin puolestaan positiivista. Kuten on jo todettu, serresläinen kollektiivi perustuu sekä sen jäsenten välisissä suhteissa kiertävään ja kollektiivin yhteen keräävään kvasiobjektiin, että parasiitin ja kohinan jatkuvaan ulossulkemiseen. Virheet, häiriöt ja katkokset kuuluvat olennaisella tavalla kollektiiviin. Ulossulkeminen ei ole koskaan onnistu täydellisesti, joten onkin järkevää tehdä parasiitin kanssa sovinto. Kamppaileva ei kykene luomaan mitään uutta. Olli Pyyhtinen vertaa ulossulkemisen ja perustamisen elettä rokotteeseen; koska parasiittien täysi ulossulkeminen on mahdotonta, on parempi tehdä niiden kanssa rauha; ruiskuttaa elimistöön siedettävä määrä taudinaiheuttajaa immuniteetin saavuttamiseksi. Hänen mukaansa parasiittisuhteesta irtipääseminen ja symbioosin saavuttaminen on eettisyyden alku. (Pyyhtinen 2014, 63-64.)

Pyyhtisen mukaan mikään yhteisö ei voi olla täysin mukaanottava, vaikka sitä ajatusta joissain utopioissa vaalitaankin. Ilman ulossulkemista yhteisö ei voi selvitä, vaan se romahtaisi hetkessä. Jos parasiitteja ei pidetä ulkopuolella,

ajaudutaan kaaokseen. Kollektiivin ylläpitäminen vaatii jatkuvasti rajanvetoa siihen kuuluvien ja kuulumattomien välillä. Pelto raivataan ja ei-toivottu syrjäytetään uuden tieltä. Kollektiivia häiritsevä, kohiseva parasiitti on suljettava ulkopuolelle. Parasiitteja karkottavat myös toiset, vahvemmat parasiitit, aivan kuten sodassa taistelevien joukkojen väliin voidaan määrätä ”rauhanturvaajat”, joilla on sotojoita tehokkaammat aseet. Järjestys on mahdollista säilyttää vain sulkemalla kaaos ulos – ja kaaos vastaavasti saa olemassaolonsa suhteessa järjestykseen. Väkivaltainen ulossulkemisen ele on toistettava uudelleen ja uudelleen. Täten yhteisöllä on kaksijakoinen suhde väkivaltaan; vaikka se suojaa meitä väkivallalta, se on myös väkivallan tuottamaa. (Pyyhtinen 2014, 61-62.)

Kollektiivin ulossulkevuus on siis sen olemassaolon ehto. Parasiitin ja kohinan ulossulkeminen on välttämätöntä vaihdon ja kommunikaation mahdollistamiseksi; ne ovat ”yhteinen vihollisemme” (Pyyhtinen 2014, 46), ”kolmas”, keskeyttäjä ja väliinasettuja, joista on päästävä eroon. Kahdenvälisiksi mieltämämme suhteet ovatkin siis aina kolmenvälisiä, sillä ne sisältävät kohisevan parasiitin, joka on suljettava ulos. Parasiitin ollessa paikalla, vaikka se vaihtaisi paikkaa, kysymys suhteesta pysyy avoimena. Ulossuljetussa suhteesta tulee pysyvä. (LeMieux 2018.)

“Samalla kun häly tai kohina noudattaa parasiitin logiikkaa, se myös liittyy toisenlaiseen yhteisön logiikkaan, joka ei enää kuulu parasiitille. Tämä on kolmannen poissuljetun logiikka. Parasiitti kuuluu siihen mutta vain ulossuljettuna.” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 246.)

Serresille ”kolmannen” tekemät keskeytykset ovat parasiittisen suhteen ydintä. Kolmas on parasiitti. Se keskeyttää, mutta myös ”edeltää toista” (Serres 1982,

63). Tämä liittyy hänen näkemykseensä kohinasta alkutilana ennen kollektiivin perustamista. Kollektiivi syntyy siis negatiivisesti suhteessa parasiittiin. Vaihdon tai keskustelun on kuitenkin löydettävä myös jokin positiivinen perusta. Ulossuljetun kolmannen lisäksi tarvitaan “vastaanotettu, sisäänsuljettu kolmas, joka itsessään välittää vastaanottamista ja sisäänsulkemista” (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 249-250). Tämä sisäänsuljettu voi olla esimerkiksi jaettu kieli, joka toimii kommunikaatiokanavana, tai aiemmin mainittu kvasiobjekti. Kollektiivi on “läpikotaisin sidoksissa kvasiobjektiin, joiden kierron kautta se vasta on olemassa” (ibid. 250).

Serres'n omaperäiset käsitteet auttavat ymmärtämään yhdessä olemisen rakentumista. Niiden avulla voi tarkastella hyvin monenlaisia yhteisöjä ja ilmiöitä – kuten taideinstituutiota, vaikka Serres itse ei ole käsitteitään juuri siihen soveltanut. Seuraavassa luvussa esittelen kolme videotaideteosta, jotka havainnollistavat omalla tavallaan kollektiivin, parasiitin, kohinan ja ulossulkemisen käsitteitä.

3. Taideteos itsetietoisena kvasiobjektina

Tässä luvussa esittelen kolme videotaideteosta, joiden avulla pyrin osoittamaan taideteosten toimivan taiteen kollektiivin yhteen keräävinä kvasiobjekteina. Lisäksi tavoitteenani on havainnollistaa niiden avulla, kuinka hahmotan taideinstituution serresläisenä kollektiivina. Miao Haon, Julian Öfflerin ja Daniel Djamon teokset käsittelevät kaikki taidemaailmaa ja taiteen olemusta omista näkökulmistaan, keskenään hyvin erilaisin keinoin. Kukin teos on enemmän tai vähemmän itsetietoinen ja itsereflektiivinen suhteessaan taideinstituutioon ja omaan olemukseensa taideteoksena. Taideteoksen määrittäminen on niissä jatkuvasti läsnäoleva teema. Myös Michel Serresin kollektiivin teoriaan

sovellettavia piirteitä löytyy jokaisesta teoksesta omalla tavallaan. Taidemaailman jatkuvasti määritellessä uudelleen, mikä on taidetta, se perustaa itsensä uudelleen ja sulkee ulos häiritsevän kohinan. Parasiitit kuitenkin kerääntyvät alati paikalle, ja sama uudelleenmäärittely ja ulossulkeminen toistuu kerta toisensa jälkeen. Seuraavilla teosesimerkeillä pyrin osoittamaan tämän ajatuskuvion.

3.1. Miao Hao: *The Performance* (2017)

Marraskuussa 2017 matkustin New Yorkiin Video Art and Experimental Film Festivalille (VAEFF). Festivaalin ohjelmistoon oli valikoitunut ensimmäisen vuoden elokuvaopiskeljan, Miao Haon (s. 1996) teos *The Performance*. Haon teos on kolmesta teosesimerkistä ilmeisin taideinstituutiota ja sen mekanismeja käsittelevä teos, ja eroaa muista kahdesta myös sillä, että se on rakennettu hyvin perinteisen elokuvakerronnan keinoin. Teos ei alleviivaa voimallisesti olevansa taideteos, vaan avaa katsojalle ikkunan elokuvan tapahtumiin mimeettiseen Hollywood-tyyliin. Sen voikin hyvällä omallatunnolla tyypittää lyhytelokuvaksi.

Noin seitsemänminuuttisen teoksen alkukohtaus sijoittuu hämääjän ateljeehen, jossa huonovointisen oloinen nuori taiteilijamies maalaa taulua. Hänellä on syötävänänsä vain kellastuneita omenan siemenkotia. Nälkiintyneisyyden vaikutelmaa vahvistetaan voimakkain ääniefektein, kuten poikkeuksellisen kuuluvalla vatsan kurinalla ja rouskahduksella, joka tulee taiteilijan haukatessa siemenkotaa. Näin katsojalle luodaan noin kahdessakymmenessä sekunnissa tehokas mielikuva yhdestä taidemaailman kliseestä; nälkäkuoleman partaalla taistelevasta taiteilijasta.

Seuraavassa kohtauksessa taiteilija on lähtenyt ulos työhuoneeltaan ja kadulla kävellessään huomaa galleriassa olevan meneillään ryhmänäyttelyn avajaiset. Hän astuu sisään ei-diegeettisen pianomusiikin säestämään maailmaan, joka vilisee lisää hauskalla tavalla karrikoituja (amerikkalaisen) taidemaailman kliseitä. Tyhjää, lennosta keksityn oloista ja sivistyssanoja ja ismejä vilisevää tulkintaa - ranskalaisella aksentilla, totta kai - jota kuulija teeskentelee ymmärtävänsä, sekä itsetyytyväisiä nuoria taiteilijoita kehumassa itseään ja poseeraamassa valokuvaajille. Taiteilijahahmo horjahtelee ja yrittää pysyä tajuissaan. Hän nojaa vahingossa taideteokseen, mistä saa heti satikutia näyttelyvalvojalta. Taideteosten luvaton (ja joskus tahaton) koskettelu tai arkisiksi esineiksi luuleminen on myös eräs taideinstituution toistetuimmista ulossulkemiseen liittyvistä kliseistä. Henkilö, joka saattaa olla näyttelyvieras tai yksi näyttelyn



Kuva 1. Kuvakaappaus Miao Haon teoksesta *The Performance* (2017).

taiteilijoista, tulkitsee performanssiteosta: “Taiteilija saa olla linkki Jumalan ja yleisön välillä. Kaikkihan haluavat yleisön, jopa Jumala!¹⁰”

Tässä vaiheessa kerronta siirtyy nääntyneen taiteilijahahmon sisäiseen maailmaan, hallusinaatioon. Hän löytää tarjoilupöydän, jossa on esillä näyttelynavajaisille hieman erikoisia ruokia: muun muassa raaka pihvi ja kokonainen ananas. Miehen koskettaessa pöytää näyttää yhtäkkiä siltä, kuin kaikki galleriassa olevat keskeyttäisivät puuhansa ja katsoisivat suoraan hahmoa kohti. Myös musiikki pysähtyy. Hetken päästä illuusio särkyi; kaikki tarjoilut on jo syöty, puheensorina alkaa uudelleen, ja uudenlainen, dramaattisempi jousivoittoinen kappale alkaa soida. Lähikuvissa vilahtavat galleriassa olevien vieraiden ja taitelijoiden kasvot, hidastettuina liitoiteltuihin ilmeisiin ja eleisiin heidän keskustellessaan taiteesta. Kuva sumenee erikoislähikuvasta päähenkilön silmistä, jonka kautta tulee leikkaus mustaan huoneeseen, jonne päähenkilö ikäänkuin tipahtaa tyhjältä. Huoneessa ovat kaikki galleriavieraat, jotka nauravat osoittelevat häntä kohti. Hän joutuu kulkemaan ihmisjoukon muodostaman käytävän läpi, kunnes pyörtyy lattialle. Silmät jäävät auki.

Kuvaus palaa jälleen galleriaan, jossa vieraat kerääntyvät vähitellen maassa makaavan taiteilijan ympärille, silmälasipäinen Jumalasta puhunut nuori mies edellä. Ihmisten asennot ovat samankaltaisia kuin arvioitaessa taideteoksia; kädet puuskassa tai leukoja hivellen, kulmat kurtussa, paino toisella jalalla. Kuuluu vaimeaa mutinaa. “Mielenkiintoista”, kuiskaa eräs. “Ikinä ei tiedä, mihin taidegalleriassa voi nykyään törmätä”, sanoo toinen. Joku pohtii, onkohan mies kunnossa, toinen vakuuttaa hänen varmasti olevan. Pian yksi taiteilijoista, glitterillä poskipäitään korostanut nuori mies, astuu esiin ja sanoo: “Tämä luomani teos on kuin olisin maalannut sieluni kankaalle.” Sivistyneitä tulkintoja

¹⁰ Teoksesta lainattujen englanninkieliset sitaattit olen suomentanut itse.

aiemmin esittänyt vanhempi ranskalaismies kuiskaa nuorelle naisseuralaiselleen: “Luulen, että tämä on osa näyttelyä”. Tämä aiheuttaa huojentuneen ja innostuneen muminan yleisössä, ja innostaa valokuvaajan ottamaan kuvia maassa makaavasta miehestä. Näyttelyvieraat alkavat tehdä tulkintojaan “teoksesta”:



Kuva 2. Kuvakaappaus Miao Haon teoksesta *The Performance* (2017).

“Kasvot likaisella lattialla, kipu ja tuska... Yhteiskunta. Haavoittuvuus! Hyvä Jumala, tämä on täydellistä!”

“Tapa, jolla hän on tehnyt itsestään sekä maalin, että kankaan... Hän tavallaan aloittaa keskustelun. Shh, kuuletko?”

Osa myös haluaa ottaa osaa esitykseen ja asettuu makaamaan miehen viereen. Yleisö alkaa osoittaa suosiotaan taputtamalla, mikä herättää näyttelyvalvojan

huomion. Hän säntää paikalle hätistellen ihmisiä pois, tarkistaa makaavan miehen sydämensykkeen ja kutsuu ambulanssin. Valvoja, joka sattuu olemaan joukon ainoa musta mies – onko ratkaisu harkittu vai ei, sitä emme tiedä – tuntuu olevan gallerian ainoa täysjärkinen henkilö. Hän joutuu jopa taistelemaan yleisön ja tungettelevan valokuvaajan kanssa päästäkseen auttamaan pyörtynyttä.

Salamavalojen räpsynnän saattamana siirrytään pyörtyneen miehen luota seuraavaan kohtaukseen, jossa sama mies istuu sohvalla valokuvattavana ja haastateltavana. “Puhutaanpa vielä ensimmäisestä performanssistasi. Kriitikot kiistelevät yhä siitä, pyörryitkö vahingossa vai suunnittelitko kaiken”, kuuluu toimittajan ääni. Toimittajan itäeurooppalainen aksentti saattaa viitata siihen, että suosio on jo levinnyt kansainväliselle tasolle. Taiteilija katsoo maahan, naurahtaa, ja kertoo sitten suunnitelleensa kaiken tarkasti ja harjoitelleensa pyörtymistä joka päivä ennen ensiesitystä, ja jopa laihduttaneensa yli 10 kiloa projektia varten. Lopuksi hän sanoo hymyillen sen olleen ehdottomasti kaiken tuon arvoista. Haastattelu loppuu, ja valo- ja ääniteknikot alkavat kerätä laitteistoaan pois. Seinällä näkyy juliste gallerian lattialla makaavasta taiteilijasta tekstillä “Pyörtymisen estetiikka”.

The Performance avaa taidekentällä vallitsevia ja sitä määrittäviä mekanismeja ja konventioita. Galleriajärjestelmä, jossa teokset leijuvat esillä tyhjässä “valkoisessa kuutiossa” (O’Doherty 1986, 15.) irrallaan kontekstista, ja jossa taiteilija itse maksaa tilavuokraa saadakseen teoksia myyntiin – tai useammin vain näkyville. Avajaisvieraiden puheessa kuuluva karrikoitu jargon ja teoksiin päälleliimatut merkitykset tuovat esille klisettä, jonka mukaan taidetta pitäisi jollain tavalla ymmärtää, ollakseen museo- tai galleriassakäynnin “arvoinen”. Yleinen asenne, jossa taiteen pariin hakeutumista vältellään, koska “en kuitenkaan ymmärrä siitä mitään”, on valitettavaa, sillä se rajaa suuren joukon

kävijöitä taidekokemusten ulkopuolelle. Sivistyssanoja vilisevä, vieraannuttava taidepuhe vahvistaa tätä asetelmaa, ja täten osaltaan, kenties tahattomasti, vähentää taiteen saavutettavuutta. "Ymmärtäminen" tässä yhteydessä tuntuukin merkitsevän ennemminkin kykyä sanoittaa taidekokemusta riittävän uskottavalla tavalla.

Serres'n teoriaan nojaten näen vaatimukset valmiuksista tuottaa taidepuhetta yhdenlaisena taideinstituutiosta ulossulkevana toimintana. Taideinstituutio, kuten muutkin kollektiivit, määrittelee itseään jatkuvasti uudelleen, osittain juuri tämän ulossulkemisen kautta. Ulossulkemisella mahdollistaa kollektiivin jatkuvuuden, ja sama väkivaltainen perustamisen ele on toistettava uudelleen ja uudelleen.



Kuva 3. Kuvakaappaus Miao Haon teoksesta *The Performance* (2017).

Ulos suljetaan potentiaalisen yleisön lisäksi myös epäkelvoksi määritelty taiteilija-aines. Museoiden ja gallerioiden ulkopuolelle on jäänyt ja jää paljon taidetta, joka on myöhemmin kanonisoitu osaksi taidehistoriaa. Impressionistien “Reputettujen salonki”, Salon de Refusés (ks. esim. Honour & Fleming 1992, 601) on tästä oiva esimerkki.

Taideinstituutio-kollektiivi siis määrittelee itseään määrittämällä sekä sen, kuka pääsee esille, että kuka pääsee kokemaan. Kohina ja parasiitit suljetaan ulos. Samaan aikaan kollektiivin yhteenkeräävä kvasiobjekti, taide, on myös jatkuvan määrittelyn alaisena. On määriteltävä, mitä on taide, ja mikä on taidetta, jotta sen ympärille voidaan kerääntyä. Haon teoksessa galleristi on valinnut taiteelle pyhitetyssä tilassa esitettävät teokset ja täten määritellyt ne taiteeksi. Tätä ennen teosten tekijät, taiteilijat, ovat määritelleet ne taiteeksi. Näyttelyvieraat eivät kyseenalaista tätä, vaan kohtelevat kyselemättä tilassa olevia teoksia taiteena – ja päätyvät samaan lopputulokseen myös pyörtyvän nuorukaisen tapauksessa. Myöhemmin myös hän määrittelee pyörtymisensä taideteokseksi. Voidaan jopa sanoa, että hänen saapumisensa galleriaan tapahtuukin parasiittina; hänen tarkoituksenaan kun ei ollut tulla ihaillemaan taidetta, vaan etsimään ilmaista ruokaa. Pyörtymällä hän muuttuu tahtomattaan parasiitista taideteokseksi eli kvasiobjektiksi. Tarina on tietysti tulkittavissa monilla tavoilla, mutta omani ja varmasti monen muun tulkinta on, ettei taiteilijalla ole alunperin intentiota tehdä pyörtymisperformanssia, vaan kyseinen merkitys annetaan tapahtuneelle jälkikäteen, mistä hän ottaakin kritiikittä kaiken irti, hyötymällä esimerkiksi taideyleisön rakastaman ryysyistä rikkauksiin -tyyppisen narratiivin tuomasta julkisuusnosteesta. Siinä vaiheessa ei ole enää tarvetta kysyä, oliko tapaus performanssitaidetta, sillä taidemaailma on jo ehtinyt imaista sen osaksi kaanoniaan.

3.2. Daniel Djamo: *Territorial Marking* (2015)

Vaikka serresläisellä kollektiivilla ei ole selkeitä saati pysyviä rajoja, sen olemassaolo vaatii silti jatkuvaa rajanvetoa siihen kuuluvien ja kuulumattomien välillä (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 238). Daniel Djamon (s.1987) videoteos *Territorial Marking* käsittelee rajojen vetämistä hyvin kouriintuntuvasti. Hän kuvaa teostaan seuraavasti:

“Merkitsen äitini kodin ympärillä Nogent-sur-Vernissonissa olevan alueen Romanian lipulla. Merkitsin romanialaisen reviirin Ranskaan. Äitini lähti (Romaniasta) ollessani 20, ensimmäisten joukossa suurissa maastamuuttoalloissa EU:hun hyväksymisen jälkeen. Hän työskentelee yksityislääkärinä lähellä Montagrista. Teoksen ääniraita edustaa äitini reaktiota teokseen, jonka suunnittelin toteuttavani Pariisissa 14. kesäkuuta 2014. Halusin ottaa keltaista graffitisprayta ja muuttaa kaikki Champs Elyseen Ranskan liput Romanian lipuiksi. Koska romanialaiset ovat onnistuneet varastamaan kaiken, mitä ranskalaiset omistivat vain 7 vuodessa, päätin viedä heiltä vielä viimeisenkin jäljelläolevan asian: heidän kansallispäivänsä sekä kansallisylpeytensä (lipun muodossa).”
(<http://djamo.weebly.com/territorial-marking.html>, suomennos oma.)

Näin teoksen ensimmäisen kerran vuonna 2016 esikatsellessani tuotantotiimin kanssa Video Art Festival Turku 2017 -tapahtumaan tulleita teosehdotuksia. Teos läpäisi karsinnan, ja myöhemmin juryttäjä Salla Tykkä valitsi sen osaksi festivaalin ohjelmistoa.

Video alkaa vehreällä lehtometsänäkymällä. Ääniraita tuo kuulijan heti ensimmäisellä sekunnilla hengästyttävään romaniankieliseen väittelyyn.¹¹ Puheen aloittaa kipakka naisääni:

“Dani, ei missään tapauksessa! Lain kanssa ei ole pelleilemistä. Ymmärrätkö?”

“Äiti...”

“Ole järkevä. Jotkin asiat on kielletty lailla.”

“Mitä väärää suunnitelmassani on? Haluan ottaa Ranskan lipun ja vähän graffitisprayta...”



Kuva 4. Daniel Djamon teos *Territorial Marking* installoituina Vanhan Suurtorin makasiineilla Video Art Festival Turku 2017 -tapahtumassa. Kuvaaja: Krista Mamia.

¹¹ Teos on tekstitetty englanniksi, ja olen suomentanut tutkielmassani esiintyvät lainaukset tekstitysten pohjalta. On siis otettava huomioon mahdolliset merkitysten muutokset romaniasta englannin kautta suomeen.

"Dani, on ok tehdä se kotona. Mutta Ranskan lipun kanssa ei pelleillä. Lippua saa heiluttaa ja katsoa, siinä se. On ihan eri asia alkaa värittää sitä. Häiritset ihmisiä."

Keskustelu jatkuu samanlaisena koko 19-minuuttisen teoksen verran. Taiteilija perustelee äidilleen, miksi taiteen nimissä on sallittua muokata kansallisia symboleja kuten Ranskan lippua, ja äiti perustelee, miksi niin ei saa tehdä. Molemmat provosoituvat ajoittain, mutta mukaan päästyään kuuntelija huomaa kinastelun arkisuuden ja ikään kuin rutiininomaisuuden; tämän tyylinen keskustelu on tuttua tässä perhepiirissä, jonka välit ovat selvästi läheiset. Djamo purskahtaa vähän väliä nauruun, ja keksii jatkuvasti uusia ideoita: *"Vessapaperia Ranskan väreissä! -- Olet nero! Huomaa selvästi, että olet taiteilijan äiti. Miten fiksu äiti!"*. Molemmat kiroilevat ja keskeyttävät toisiaan jatkuvasti ja häpeilemättä. Sanat sinkoilevat pökerryttävällä tahdilla, mutta vain toinen keskustelijoista tietää, että niitä nauhoitetaan. Kun vauhtiin pääsee mukaan, tempaa keskustelu mukaansa; onhan tuntemattomien ajatuksia ja perhe-elämää kutkuttava päästä kuuntelemaan, kuin avaimenreiästä. Välillä keskustelu palautuu perusasioiden äärelle, kuten siihen, mitä nyt syötäisiin, ja muistihan poika ottaa lääkkeensä.

Liikkumaton kamera ja kauniit luontokuvat tasapainottavat ääniraidan kiihkeyttä. Näemme erilaisia vehreitä maalaismaisemia, jotka ovat kuin levollisia ikkunoita ranskalaiseen luontoon. Jokaista kuvaa saadaan ihailta pitkään, ennen kuin Djamo ilmestyy ruutuun lippuineen. Punainen t-paita sekä sini-kelta-punainen lippu erottuvat selvästi luonnon vihreää vasten. Hän heiluttaa kiireettömästi Romanian lippua edestakaisin, kävellen samalla maastossa kohti kameraa. Kun hän ohittaa kameran, kuva pimenee lipun peittäessä kameran, ja siirrymme

uuteen maisemaan, jossa sama meditatiivinen rituaali toistuu. Linnunlaulu ja muut rauhalliset luontoäänet kuuluvat keskustelun taustalla.



Kuva 5. Kuvakaappaus Daniel Djamon teoksesta *Territorial Marking* (2015).

Spraymaalin käyttö on sekä käytännöllinen (“ -- koska guassi ei toimi --”) että symbolinen ratkaisu, sillä se yhdistetään graffiteihin ja vandalismiin. Vandalismia, joksi myös katutaidetta toisinaan valitettavasti luokitellaan, voi pitää serresläisittäin ajateltuna kollektiivina häiritsevästä kohinana, joka pyritään sulkemaan ulos kaikin keinoin.¹² Katutaiteilijat suljettiin 1980-luvulle asti systemaattisesti taideinstituution ulkopuolelle. Myös ajalla ja paikalla on väliä; Djamo painottaa, että tehokkainta on toteuttaa teos Pariisissa, julkisella paikalla ja kansallispäivänä. Jos lipun värjäisi yksityisessä tilassa, jossa se ei olisi sivullisten nähtävissä, ei sen toteuttaminen olisi hänelle yhtä mielekästä.

¹² Katutaiteilijoiden yhteisölle taas kaupungin pintoja puhdistavat viranomaiset ovat häiritsevää kohinaa. Asemat vaihtuvat jatkuvasti.

Äiti on huolissaan, että pojan teko johtaa hänen itsensä tai molempien karkottamiseen Ranskasta (parasiitit suljetaan ulos!) ja täten koko suvun toimeentulon vaarantumiseen. Hän käyttää teosideasta voimakkaita sanoja, kuten jumalanpilkka, perversio, rikos, aggressio, konflikti, haitta ja hankaluus. Potentiaalisista seuraamuksista puhuessaan hän toistaa sanoja vaikeuksiin joutuminen, karkotetuksi ja pidätetyksi tuleminen, sekä “kuseen joutuminen” (“You’ll be fucked”). Äiti ja poika myös leikittelevät näillä mielikuvilla yhdessä; jos joutuu Vincennesin vankilaan päätyy tietysti raiskatuksi. Äiti yllättää heittäytymällä mukaan ronskiin mustaan huumoriin keksimällä, että raiskaaja on markiisi de Sade, ja nauraa keksinnölleen makeasti.

Äiti pyytää poikaansa ei vain luopumaan teosideasta, vaan jopa lopettamaan puhumasta negatiivisia asioita Ranskasta – ainakaan ranskaksi ja Ranskassa ollessaan. Hän viittaa useasti taustaansa entisen kommunistisen Romanian kansalaisena, mikä toki selittää pelkoa tarkkailun kohteena olemisesta. Daniel Djamo taas on ollut kommunismin loppuessa vain 3-vuotias, eikä muista ajasta mitään. Puhuessaan ranskalaisten suhtautumisesta romanialaisiin, hän käyttää useamman kerran sanaa “paska” ja “ei paskankaan arvoinen”. Romanialaisilla on ollut äidin mukaan huono maine Euroopassa romanien takia kommunistijohtaja Nicolae Ceausescun ajoista asti. Romaneihin liitetyt mielikuvat, kuten varastaminen, huijaaminen ja kerjääminen – hyvinkin yhteiskunnan kannalta parasiittisiksi toiminnoiksi luokiteltavissa olevat asiat – eivät kuitenkaan hänen mukaansa päde muihin romanialaisiin, jotka on pohjimmiltaan “rakennettu ahkeriksi”. Äiti siis maalaa omaan kokemukseensa perustuvaa mielikuvaa, jossa ranskalaiset sulkevat ulos parasiitteina pitämiään romanialaisia, jotka puolestaan sulkevat ulos parasiitteina näkemänsä romanit. Rajoja vedetään, ja kollektiivit määrittyvät. Samaan aikaan videolla Daniel Djamo vetää Romanian lipulla

symbolisia rajoja Ranskan maaseudulle. Video loppuu kohtaukseen syrjäisellä tiellä, jossa Djamo peittää kameran linssin heiluttelemallaan lipulla. Samaan aikaan kuulemme hänen äänensä sanovan: “*Ja mitä vessapaperiin tulee, aion tehdä sen. Sekä Ranskan että Romanian lipulla.*”

Territorial Marking on taideteos, joka on hyvin tietoinen omasta olemuksestaan taideteoksena. Tasoja ja metatasoja vilisee, sillä videokuva symbolisine rajanvetämisineen voisi olla jo yksinään taideteos, samoin teoksen dokumentaarinen osa: äänite äidin ja pojan keskustelusta. Lisäksi keskustelun kohteena on toinen taideteos, tai sen idea. Djamolla on luultavasti ollut intentio käyttää nauhoitusta taideteoksen materiaalina jo nauhoitushetkellä. Keskustelu



Kuva 6. Kuvakaappaus Daniel Djamon teoksesta *Territorial Marking* (2015).

kenties alkoi spontaanisti, mutta dokumentaarisia teoksia tekevä taiteilija sen käyttökelpoisuuden, ja päätti painaa rec:iä. Siitä lähtien voidaan olettaa, että hän on omia sanojaan valitessa pitänyt mielessä tulevan mahdollisen teoksensa.

Täten oikeastaan vain äidin repliikkejä voi pitää “aidosti” dokumentaarisena. Joka tapauksessa, teoksessa kulkee sekä itsetietoisuuden tasoja, että Serres’n kollektiiviin palautuvia tasoja. Kollektiivia edustavat esimerkiksi kansallisvaltiot Ranska ja Romania, jotka tukeutuvat kansallissymboleihinsa lippuihin kuin kvasiobjekteihin konsanaan. Parasiittia edustavat romanialaiset Ranskassa ja romanit Romaniassa ja koko Euroopassa. Äiti-Djamo haluaa estää poikaansa toimimasta häiritsevän kohinan lailla välttääkseen ulossulkemisen. Videon lipunheilutusrituaali edustaa taiteilija Djamon omaa rajojen vetämistä, ja puhe karkotetuksi joutumisesta ja vankilaan joutumisesta edustaa ulossulkemista kansallisvaltion näkökulmasta.

VAFT 2017 -tapahtumassa *Territorial Marking* toimi tapahtuman mahdollistavana ja taiteen tekijät ja kokijat yhteenkeräävänä kvasiobjektina. Toki nämä kaikki ovat itse jälkikäteen teokseen liittämiäni merkityksiä, koska olen valinnut katsoa sitä serresläisestä näkökulmasta. Valitsen tarkastella tutkielmassani juuri tätä teosta, sillä se toimii mielestäni oivana havainnollistavana esimerkkinä kollektiivin toimintalogiikasta. Kollektiivin teoria taas voi auttaa hahmottamaan maailmaa. Kuten Daniel Djamo ja hänen äitinsä, eivät muutkaan tietoisesti ajattele toimivansa juuri kollektiivissa parasiitteineen ja kohinoineen, saati havainnollistavansa sitä. Teoria on kuin lasten lelupalikka, joka sopii yllättävän moneen koloon. Taideinstituution tarkasteluun se soveltuu erinomaisesti.

3.3. Julian Öffler: *Reise nach Kiew* (2014)

Julian Öfflerin (s. 1985) *Reise nach Kiew* (Matka Kiovaan) -teoksen myötä siirryn käsittelemään yhä “itsetietoisempaa” taideteosta, joka tavallaan “ymmärtää” olevansa nimenomaan taidetta. Kun Haon teoksessa taiteen määrittelyä pohditaan mimeettisen kerronnan kautta, ja Djamon teosta katsoessamme

tekijän intentio käyttää nauhoittamaansa keskustelua taideteoksessa selviää katsojalle implisiittisesti, Öfflerin teoksessa taas kerrotaan suoraan ensi hetkestä lähtien, että nyt ollaan tekemässä taidetta.

Vuonna 2014 Bremenin Filmbüro palkitsi Julian Öfflerin videotaiteen edistämispalkinnolla (22. Videokunst Förderpreis). Vuodesta 1992 alkaen jaettu palkinto on yksi vanhimmista ja arvostetuimmista Saksassa myönnettävistä tunnustuksista videotaiteen saralla, ja se myönnetään teoksen ideasta tai konseptista, ei valmiista teoksesta. Toiseksi sijoittunut Öffler sai Filmbürolta 1500 euroa *Reise nach Kiew* -teoksen toteuttamiseen. Palkitut teokset asetettiin esille näyttelyssä Bremenin Städtische Galeriessa palkinnon julkistamispäivänä 29. marraskuuta 2014¹³. Itse näin teoksen ensimmäisen kerran osana VAFT 2017 -festivaalia järjestettyä vierailevan kuraattorin, saksalaisen Clemens Wilhelmin koostamaa GREENER ON THE OTHER SIDE -näytöstä. Wilhelmin vuonna 2011 aloittama ”maailmaa kiertävä videotaidefestivaali” esittää videoteoksia, jotka heijastelevat globalisoituneen sukupolven ongelmia¹⁴.

20-minuuttinen videoteos alkaa lentokentältä, käsivaralla kuvattuna. Julian Öffler istuu kahvilapöydässä odottamassa lennon alkua ja näyttää siltä, että yrittää tarkoituksella olla mahdollisimman ilmeetön. Naisen ääni kysyy saksaksi kameran takaa: ”Kuinka voit?”¹⁵. Öffler ei vastaa. Hän katsoo suoraan kameraan ja sitten pois, pysytellen edelleen ilmeettömänä. Näkymätön nainen jatkaa kyselemistään (”Miltä kahvisi maistuu?”, ”Mitä sinä ajattelet?”) ja Öffler hiljaista pälyilyään. Lento vaikuttaa viivästyneen. Kuvauspaikat ja rajaukset vaihtuvat,

¹³ (<http://www.filmbuero-bremen.de/22-vkp-austellung-der-preistraeger/>)

¹⁴ Näytöksessä esitettiin seuraavat teokset: Jan Sobotka: *Nach Auschwitz* (2014), John Butler: *Children of the Null* (2016), Clemens Wilhelm: *Kiki the War Dog* (2013) Julian Öffler: *Trip to Kiev* (2014) Julia Charlotte Richter: *Promised Land* (2013) ja Dave Sherry: *The sausage roll conundrum* (2016). (<https://www.facebook.com/events/652437494949668/>)

¹⁵ Saksankieliset sitaatit olen suomentanut englanninkielisten tekstitysten pohjalta.

mutta pysyvät edelleen lentokentällä. Kysymyksiä satelee, välillä kuvaaja jopa usuttaa Öffleriä sanomaan jotain. Hänen kasvonsa kuitenkin pysyvät edelleen peruslukemilla, kunnes uudenlainen kysymys aiheuttaa reaktion: hymynkareen. “Onko tämä jo osa taideteostasi?”

Kysymys paljastaa katsojalle, että kyse ei ole sattumanvaraisesta kuvamateriaalista, vaan tekijät ovat tietoisesti kuvaamassa taideteosta. Myös ennaltamäärätyt roolit vaikuttavat olevan suhteellisen selvät sekä Öfflerille että kameran takana olevalle naiselle. Kuvaaja ja Öffler pääsevät vihdoin lentokoneeseen ja matka alkaa. Kysymysten tulva jatkuu, käsitellen säätä ja lentomatkestamista, kunnes palataan jälleen käsillä olevaan tehtävään. Kuvaaja kysyy nukkuvalta Öffleriltä, onko tällä valmis suunnitelma tai toteutettava konsepti perillepääsyn jälkeen. Taiteilija jatkaa nukkumista tai sen esittämistä.

Seuraavaksi kuva siirtyy taksiin. Kysymystulvaan alkaa jo tottua, ja se alkaa vaikuttaa huvittavalta - niin myös Öffleristä, jolla näyttää olevan vaikeuksia pysyä ilmeettömänä. Hän laittaa hassut aurinkolasit päähänsä peittääkseen silmänsä. Jälleen kuulemme kysymyksiä, jotka liittyvät itse taideteokseen ja sen olemassaolon oikeutukseen: “*Miksi minun pitää kuvata juuri sinua?*”, “*Haluatko väittää, että tämä elokuva on taidetta?*” Kuvaajanainen kyseenalaistaa myös ennaltamäärättyä roolijakoa ja sitä, kuka saa näkyä kuvassa ja kuka ei. “*Oletko egosentrinen? -- Koko elokuva saattaa vaikuttaa sinun omakuvaltasi.*” Myös teoksen eri työvaiheet, kuten editointi tulevat esiin puheessa. Kuvaaja miettii ääneen myös teosprosessin materiaalisempia aspectteja, kuuluuko hänen pureskelemansa purukumi mikrofoniin, aikooko Öffler leikata tekeillä olevan kohtauksen pois, tai pitäisikö hänen itsensä tehdä jotain eri tavalla, jotta ei tekisi turhaa työtä. Kuvaaja kyseenalaistaa hetki hetkeltä enemmän koko teoksen ideaa ja työprosessia. “*Olisiko sillä merkitystä, jos voisit vastata kysymyksiini?*”

hän kysyy. Kysymyksestä käy ilmi, että tekijöillä on ainakin toiveena saada teoksella jotain “aikaan”, että sillä olisi “merkitystä” – kenties poliittista tai sosiaalista vaikutusta. Teoksessa kyseenalaistetaan myös taiteilijuutta. “Julian,



Kuva 7. Kuvakaappaus Julian Öfflerin teoksesta *Reise nach Kiew* (2014).

oletko sinä taiteilija?” kuvaaja kysyy Öffleriltä taksissa. “*Haluatko leikitellä taiteilijan kliseellä? Hiljaisuutesi saattaa helposti näyttäytyä ylimielisyytenä. Oletko kliseinen taiteilija?*”

Vielä ei ole tullut selville, että kaksikko on matkustanut nimenomaan Kiovaan. Kysymyksissä viitataan kuitenkin “poliittiseen tilanteeseen”, ja määränpää on toki selvillä niille katsojille, joilla teoksen nimi on tiedossa. Barrikaadeista puhuttaessa alkaa selvitä, että ollaan konfliktialueella. Pian taksin ikkunasta näkyikin autonrenkaista rakennettuja kulkuesteitä aukion laidalla. Kuvaaja kertoo ihmisiä

neuvottaneen pysymään sisällä kyseisenä päivänä. Kadut vaikuttavatkin melko hiljaisilta, joskin ihmisiä näkyy silloin tällöin. Sireenien ääniä kuuluu vähän väliä. Käy ilmi, että myös hotelli, jonne he ovat matkalla, on ympäröity barrikaadein. Itä-Ukrainan sota alkoi huhtikuussa 2014, ja teos on kuvattu samana vuonna, joten kuvaushetkellä tilanne on ollut Kiovassa akuutti.

Viimein kaksikko poistuu taksista. Öffleriä kuvataan kävelemässä aukiolla, joka on täynnä autonrenkaita ja hiekkasäkkejä, kivimurskaa ja roskia, mutta myös ihmisiä ja telttoja, kukkia, kynttilöitä ja väliaikaisia muistomerkkejä. Kuvakulman laajentuessa aukion tunnistaa palaneista rakennuksista huolimatta Maidaniksi, Ukrainan Itsenäisyyden aukioksi. Taustalla alkaa soida Neuvostoliiton kansallislaulu, joka voimistuu sitä mukaa, kun Öffler kävelee Maidanin maamerkkien keskellä. Musiikin rinnalla kuuluu piippaus, joka on tuttu vanhojen puhelinverkkojen häiriöistä – kohinaa! Öffler asettuu seisomaan itsenäisyyden monumentin pylväiden väliin, ja rajaus tiukkenee lähikuvaksi hänen kasvoistaan. Koko aukiokohtauksen aikana emme kuule yhtään kysymystä tai kommenttia.

Aukiolta siirrytään hyvin nopealla leikkauksella hotelliin. Tekijäpari asettuu taloksi huoneeseensa. Kuohuviinipullo avataan. Kuvaaja puhuu taas: *“Koko päivän olen kuvannut sinua vastavalossa.”* Kuva on tosiaan ollut vastavalon takia usein ylivalottunutta, käsivarasta johtuvan heilumisen lisäksi. Öffler on sulkemaisillaan verhon, mutta kuvaaja huomauttaa, että silloin ikkunan näkymä raunioiden ympäröimälle Maidanille peittyy. Kohtaus vaihtuu, ja Öffleriä kuvataan katsomassa uutisia hotellihuoneen pienestä kuvaputkitelevisiosta. Ruudulla näkyy teksti: *“Happening now: President Putin’s first visit to Crimea since annexation by Russia in March. Live: Crimea, Victory Day”* sekä sotahelikoptereita, paraatiasuisia upseereita sekä hurraavaa väkijoukkoa. Öffler

ei enää katso ruutua, vaan suoraan kameraan. Sitten hän vaihtaa kanavaa, ja katselee kiinnostuneena hotellin kokoustiloja esittelevää videota.

Kuva siirtyy hotellihuoneen parvekkeelle, jossa valkoiseen kylpytakkiin pukeutunut, kuohuviinilasia pitelevä Öffler sytyttää tupakan. Kuvaaja kysyy: *“Mitä me oikeastaan teimme?”*. Hän vastaa itselleen: *“No, ainakin olin täällä.”* Yksinpuhelu jatkuu: *“Eikö olekin perverssiä? Istua parvekkeella kylpytakissa kuohuviinin kanssa, aivan Vallankumouksen aukion vieressä? Onko se vain piittaamatonta? Vai onko se taidetta?”* Öffler jatkaa parvekkeelta tähyilyä, kuohuviinin juomista ja tupakointia poissaolevana. Kuvaaja muistuttaa, että ihmisiä on kuollut aivan kuvauspaikan lähellä, roskien ja barrikaadien keskellä, eikä Öfflerillä ole mitään tekemistä niiden tapahtumien kanssa. Hän kuvailee tilannetta Kiovassa omasta näkökulmastaan; millaista oli saapua kaupunkiin ja kulkea metallinpaljastimen läpi työpötyhjään hotelliin. Hän puhuu myös valmiin teoksen vastaanotosta sekä pohtii ääneen, miten teos voisi sijoittua nykytaiteen kentälle. Hän myös analysoi teosta itse:

“Tällä teoksella on hyvin suuri todennäköisyys tulla väärinymmärretyksi. Tai sitten katsojalla on mahdollisuus ymmärtää, että teoksessa käsitellään useita eri metatasoja. -- Asenteesi on provokatiivinen. Se näkyy myös kieltäytymisessäsi vastata kysymyksiini.”

Öffleriltä pääsee välillä nyökkäyksentapainen kuvaajan puhuessa, mutta enimmäkseen hän vain jatkaa juomista ja tupakointia, meinaten kertaalleen tukehtua.



Kuva 8. Julian Öfflerin *Reise nach Kiew* -teoksen katselua B-galleriassa Video Art Festival Turku 2017 -tapahtuman aikana. Kuva: Isa Lehtinen.

Kerronta etenee loppukohtaukseen. Paikkana on edelleen hotellihuone, mutta nyt tunnelma on hyvin erilainen. Öffler on pukeutunut kiiltävään, magentan ja kullanväriseen Power Rangers -tyyliseen lycrapukuun, joka vetoketjun ollessa suljettuna peittää kasvot kokonaan. Tässä asussa hän esiintyy erilaisissa asennoissa ympäri huonetta: muun muassa ruokapöydän ääressä, ikkunalaudalla, sängyllä, verhon takana ja kaapin päällä. Richard Claydermanin varsin pateettinen kappale *Aline* soi ei-diegeettisenä taustalla. Teos loppuu mustaan ruutuun ja musiikki vaimenee pois. Tyyllilajin käänne on hämmentävä. Ikään kuin teoksen ensimmäiset 17 minuuttia olisivat jokin erillinen dokumentaatio matkasta kuvauspaikalle – ja tämäkö on nyt se teos, jota tultiin tekemään? Ehkei sentään; pinkissä pinkeässä puvussa hassuttelu tuntuu ennemminkin alleviivaavan koko teoksessa vallitsevaa temaa taiteen

vaikuttavuudesta ja eritoten sen kyseenalaistamisesta. Taide ilmiönä on absurdi, mutta ajatus siitä, että sen avulla voisi saavuttaa muutosta ei ole. Historiassa taiteella on ollut usein ratkaiseva rooli, kun yhteiskunnallisia muutoksia on tapahtunut. Mitä matkalla Kiovaan ja siitä taideteoksen tekemisellä voi saavuttaa? Millä tavalla se vaikuttaa sodan keskellä asuviin ukrainalaisiin? Öfflerin seisominen Maidanilla tuskin auttoi ukrainalaisia sen enempää, kuin lycrapuvussa kekkulointikaan. Tekohetkellä vaikutukset eivät liene mittavat, mutta vaikutusta voi olla sillä, että Ukrainan sodasta tehdään taideteoksia, ja aihetta tuodaan esille keskusteluissa. Taideteokset herättävät ajatuksia, ja Ukrainan sotaa käsittelevä teos voi saada yksilöt toimimaan tavalla, joka voi johtaa jonkinlaiseen muutokseen.

Epätietoisuus taideteoksen mahdollisista ”vaikutuksista” on *Reise nach Kiew*-teoksen kantava ajatus. Se herättää kysymyksiä yleisellä tasolla; voiko taide tehdä oikeastaan mitään, voiko sen avulla muuttaa mitään, tarvitseeko sen tehdä mitään tai saada aikaan muutosta? Se, että mitään mitattavissa olevaa ei tapahdu, vaikka aiheesta on herätetty ajatuksia ja tehty keskustelunavaus, voi olla yksi teoksen vaikutus. Vaikuttavuuden vastuun voidaankin tällöin katsoa siirtyneen taiteilijalta teoksen vastaanottajille. Öffler palkittiin jo pelkästä *Reise nach Kiew*:in ideasta, jolloin ”vaikutuksia” ja niiden laajuutta on ollut mahdotonta tietää etukäteen. Palkinnon myöntänyt instituutio on valinnallaan ymmärtänyt teoksen filosofisen näkökulman, ja omalta osaltaan jopa vahvistanut sitä.

Reise nach Kiew kysyy paljon filosofisia kysymyksiä taitelijan asemasta ja vastuusta sekä taideteoksen määrittelystä antamatta niihin minkäänlaisia vastauksia. Se suhteutuu Serresiin kolmesta esimerkkiteoksesta löyhimmin. Sisällöllisesti siitä voi löytää viitteitä esimerkiksi parasiittiin; taiteilijat tunkeutuvat ympäristöön, johon eivät oikeastaan kuulu. He eivät saa aikaiseksi mitään

parannusta ympäristössä vallitsevaan tilanteeseen, sotaan, vaan loisen tavoin ottavat antamatta mitään takaisin. Parasiittisesta toiminnasta syntyy kuitenkin uutta: taidetta, joka on olemassa vain itsensä vuoksi, l'art pour art. Kyseinen taideteos on sittemmin toiminut osaltaan taiteen kollektiivin yhteen keräävänä kvasiobjektina. Tavallaan merkittävin syy siihen, miksi päädyin silti käyttämään



Kuva 9. Kuvakaappaus Julian Öfflerin teoksesta *Reise nach Kiew* (2014).

sitä esimerkkinä suhteessa Serresiin ja kollektiiviin, on sen saama tunnustus ja palkinto Bremenin Filmbürolta. Mikäli Öffler ei olisi saanut palkintoa ja sen myötä rahoitusta taideinstituutiolta, ei teosta olisi edes olemassa. Se on näin ollen kokonaisuudessaan verkostojen, siis kollektiivin tuote. Itsetietoinen ja itsereflektiivinen teos myös muistuttaa taideinstituution erityispiirteestä muihin kollektiiveihin nähden; myös itse instituutio harjoittaa ajoittain itsereflektiota, ja on tietoinen omasta erityisasemastaan maailmassa.

3.4. Videoteokset kvasiobjekteina festivaalikollektiiveissa

Valitsemani teosesimerkit *The Performance*, *Territorial Marking* ja *Reise nach Kiew* eivät välttämättä ole ensisilmäyksellä mitenkään sidoksissa Serresin filosofiaan, ja silti kukin niistä on aikanaan saanut minut ymmärtämään paremmin kollektiivin teoriaa ja taideinstituutiota. On myös taiteilijoita, jotka viittaavat teoksillaan suoraan Serresiin, ja esittelenkin joitain heistä tutkielman seuraavassa luvussa. Taideinstituution kollektiivin erityispiirteisiin viittaa suorimmin Haon *The Performance*, esittämällä niitä viihteellisellä otteella kokeellisen elokuvan keinoin. Djamon lipunheilutus *Territorial Marking* -teoksessa taas havainnollistaa kollektiiviin liittyvää ulossulkemisen käsitettä. Öfflerin *Reise nach Kiew* on hankalin sijoittaa suoraan kollektiivin teoriaan. Syy sen ottamiselle osaksi tutkielmaa on ennemminkin sen herättämä pohdinta siitä, mikä on taidetta, sillä taideinstituution olemukseen kuuluu kiinteänä osana taiteen määrittäminen. Taideinstituutioon taiteen määrittelijänä perehdyn tarkemmin seuraavassa käsittelyluvussa.

Kaikki kolme esittelemääni videoteosta ovat serresläisittäin ajateltuna taideinstituutiossa kollektiivin yhteen kerääviä kvasiobjekteja. Kvasiobjektit sekä syntyvät kollektiivin jäsenten välisissä suhteissa, että mahdollistavat kollektiivin muodostumisen ylipäätään, kuten ”jalkapallo” syntyy vasta pelaajien syöttäessä palloa toisilleen. Samoin taideinstituutiota ei olisi olemassa ilman taideteoksia, jotka saavat alkunsa verkostomaisesti kollektiivin sisällä. Kumpakaan ei olisi olemassa ilman toista. Taideteosten syntymisen lisäksi myös niiden esittäminen tapahtuu kollektiivissa. Jokaisen esimerkkitöksistä olen päässyt katsomaan festivaaleilla. Taidefestivaalit ovat laajemman taideinstituutio-kollektiivin sisällä toimivia väliaikaisia minikollektiiveja, jotka tulevat hetkeksi yhteen kvasiobjektien eli taideteosten äärelle. Teokset toimivat kvasiobjekteina myös siten, että niiden

tekijät eli taiteilijat muodostavat myös tietynlaisen yhteisön. Se on löyhempi ja paljon moninaisempi, mutta samaan aikaan pysyvämpi kuin festivaalin muodostama kollektiivi. Nämä sekä koko maailman kattava hyvin epämääräinen kollektiivi, taideinstituutio, eivät olisi olemassa ilman taideteoksia, kuten kollektiivia ei ole ilman kvasiobjektia.

Juuri taideinstituutiolle ominainen erityispiirre on myös itsetietoisuus ja itsereflektiivisyys kvasiobjektien kautta – tietoisuus siitä, että juuri instituutio määrittelee taiteen taiteeksi. Taiteen välittäjäporras, jota myös sivuan seuraavassa luvussa, arvottaa teoksia omien konventioidensa kautta. Esimerkiksi taidehistorian ja taideteorioiden merkkijärjestelmien tuntemus on osa välittäjäportaana ammattitaitoa, jonka avulla voidaan arvottaa taideteoksia niiden sisällöllisten ominaisuuksien, kuten tyylin perusteella. Videoteokset ovat liikkuvaa kuvaa, joka voi erota joiltain osin muista liikkuvan kuvan lajeista, kuten mainoksista tai elokuvista. Elokuvissa harvoin sallitaan jatkuvaa käsivaralta kuvaamista kuten Öfflerin teoksessa – ja jos sallitaan, teokset saatetaan tyypittää taide-elokuvaksi, art houseksi tai kokeelliseksi elokuvaksi. Myöskin Daniel Djamon tapa yhdistää näennäisesti toisiinsa liittymättömät ääniraita ja erittäin yksinkertainen, symbolinen kuvamateriaali, on tyypillisempää videotaiteelle tai “kokeelliselle elokuvalla” kuin valtavirtaiselle viihde-elokuvalla. Toisin on Miao Haon laita; tyyllisesti “kokeellista” materiaalia on teoksessa vähän, korkeintaan hallusinaatiokohtauksessa, joka sekin kuitenkin menisi läpi valtavirtaelokuvan piirissä.

Ratkaisevaa onkin, että taideinstituutio ja erityisesti sen välittäjäporras on tehnyt ratkaisun esittää teoksen taiteen kontekstissa. Vaikka VAEFF:iin eli Video Art and Experimental Film Festivaliin (New York) sisältyy “Video Art”:in lisäksi myös “Experimental Film”, festivaalilla kaksi kertaa vierailleena näkemykseni on, että

verrattuna puhtaasti elokuvaan keskittyviin festivaaleihin, VAEFF:ssa kielenkäyttö viittaa enemmän taiteen kuin elokuvan maailmaan. Esimerkiksi teosten tekijöitä kutsuminen VAEFF:ssa ohjaajien sijasta taiteilijoiksi sekä kilpailusarjan puuttuminen kertovat ratkaisevasta asenteellisesta erosta elokuvafestivaaleihin nähden, vaikka video- ja elokuvateosten väliset eroavaisuudet saattaisivat olla hiuksenhienoja.

4. Taideinstituutio kollektiivina

Edellisissä luvuissa tutkin Michel Serres'n teoriaan kollektiivista suhteessa kolmeen videotaideteosesimerkkiin. Olen tutkielmassani käyttänyt laveaa termiä *taideinstituutio* puhuessani taiteesta yhteiskunnallisesti jäsentyvänä ilmiönä. Olen pitäytynyt yhdessä termissä selkeyden vuoksi, minkä lisäksi olen halunnut pitää etäisyyttä maantieteellisemmältä kalskahtaviin nimityksiin taidemaailma sekä taidekenttä. Tässä luvussa tulen käyttämään kaikkia näitä termejä niissä yhteyksissä, joissa kyseisen teorian ymmärtäminen sitä vaatii, mutta pysyttelen mahdollisuuksien mukaan taideinstituutiossa yleisellä tasolla puhuttaessa.

Taidekentän käsite lähtöisin sosiologiasta, mutta on yleisesti käytössä myös taidehistoriassa taidemaailman ohella. Tässä alaluvussa esittelen joitakin taidekenttään liittyviä teorioita sekä tutkimuksia, ja suhteutan niitä Michel Serresin kollektiivin teoriaan. Esittelen myös toimijaverkostoteorioita (actor network theory, ANT), jotka ovat sosiologien käyttämiä tutkimusvälineitä, ja soveltuvat erinomaisesti taideinstituution tarkasteluun sekä tuovat oman lisänsä kollektiivijatteluun.

4.1. Ilmiö nimeltä taide – instituutio, maailma, kenttä, kollektiivi, verkosto

Taideinstituutiota on teoretisoinut Pierre Bourdieun lisäksi muun muassa yhdysvaltalaisen sosiologi Howard Becker, joka käyttää Dantonin tavoin termiä *taidemaailma*. Hänen mukaansa taidemaailmassa toimii aktiivisesti yhteistyössä useiden alojen ihmisiä, joiden päämäärä on tuottaa sellaisia taideteoksia, joista taidemaailma tunnustetaan. Taiteilija pysyy toiminnan ytimessä, sillä hän tekee "todellisen työn". (Becker 1982, 77.) "Tukiammatillaiset" eivät ole taiteilijan tavoin uniikkeja, vaan heidät voi korvata toisilla tukiammatillisilla (Halonen 2011, 14). Taiteen toiminnallinen kollektiivi muodostuu kaikista niistä toimijoista, jotka omilla tavoillaan osallistuvat teosten valmistamiseen. Jonkun muun on tehtävä kaikki se, mitä taiteilija ei tee itse. (Becker 1982, 24-25.) Huomionarvoista on myös, ettei Beckerin taidemaailma keskity vain taiteen tuotantoon, vaan siihen kuuluu olennaisesti myös taiteen vastaanotto (Honkanen 1986, 139).

Palataan hetkeksi Pierre Bourdieun kenttäteoriaan. Kaija Kaitavuoren mukaan Pierre Bourdieun taidekentän teoria ja siihen liittyvä kulttuurisen pääoman käsite analysoivat sitä, "miten taidemaailma on olemassa suhteellisen autonomisena alueena suhteessa muuhun yhteiskuntaan ja miten sen sisäinen dynamiikka toimii", ja on siksi toimivampi malli taidemaailman tarkasteluun kuin beckeriläinen tai dantolais-dickieläinen näkemys (Kaitavuori 2017, 40). Bourdieulle kentät ovat muuttuvia, sillä niiden sisällä käytävät taistelut aiheuttavat muutoksia, jotka kehittävät kenttää eteenpäin (Liski 2015, 14). Kenttien olemukseen kuuluvat toistuvat vallankumoukset, joissa asioiden arvostukset muuttuvat ja vaihtavat paikkaa (Bourdieu 1984, 142-151). Taidehistoriaa tunteva voi yksinkertaistaen soveltaa tätä ajattelutapaa kuvataiteen historialliseen kehitykseen ja siinä tapahtuneisiin "vallankumouksiin" ja niistä seuranneisiin tyyllisuuntien muutoksiin. Kentällä olevien toimijoiden välisten kamppailujen rajana toimii kentän

arvostaminen. Mikäli vaikkapa taiteen kentällä systemaattisesti kyseenalaistettaisiin taiteen olemassaolo, lakkaisi taiteen kenttä olemasta. Kyseenalaistaminen linkittyy käsityksiin siitä, mikä milloinkin tulee määritellyksi taiteeksi – ja eritoten hyväksi taiteeksi. (Liski 2015, 16.) Tällaisen konfliktin kohdalla voidaan käyttää esimerkkinä avantgardea, jonka yritys hyökätä taideinstituutiota vastaan ei tuhonnut kenttää, vaan avantgarde päätyikin imeytymään osaksi kenttää, koska hyökkäys tehtiin taiteen keinoin (Pyhtilä 1999). Jos sama ajatellaan serresläisittäin, avantgarden voi ajatella olevan taideinstituutio-kollektiivia häiritsevää kohinaa. Kollektiivin rajat määritellään uudelleen, kun kohinaa suljetaan ulos. Joskus sen seurauksena voi kuitenkin syntyä jotain uutta.

Myös Arthur Danton taidemaailman käsitteeseen kuuluu olennaisesti (hyvän) taiteen määrittely. Hänen mukaansa taidemaailma liittyy ensisijaisesti taiteen merkkijärjestelmän tulkitsemiseen; taiteen ja siitä käytetyn kielen välillä sisäinen suhde, ja vasta tulkinta konstituoi taideteoksen (Säätelä 1988, 52). Miao Haon *The Performance* -teoksen yhteydessä mainittu taidejargon ja sen ulossulkevat mekanismit kumpuavat mielestäni tämänkaltaisesta ajattelusta. Teoksen näyttelyvieraiden karrikoidun teennäinen, ismejä viljelevä tulkintapuhe osoittaa katsojalle tämän yhden taideinstituution epäkohdan; taide *ei* tunnu kuuluvan kuulu kaikille, vaan vain niille, jotka kykenevät tulkitsemaan taideteoksia oikeanlaista kieltä käyttäen. Jos palautetaan analyysi itse teokseen, voidaan todeta, että juuri teoksen esittämiskonteksti vaikuttaa sen määrittelyyn. Esimerkiksi Haon *The Performance* ei poikkea valmistustavaltaan, tyyliltään eikä muodoltaan lyhytelokuvista lainkaan. Sen tekijä on valmistunut elokuvakoulusta ja määrittelee itsensä ohjaajaksi ja editoijaksi (<https://www.miaohaofilm.com/>). Mikä tekee siitä *taideteoksen*, ainakin väliaikaisesti, on esityskonteksti; koska teos esitettiin taidefestivaalilla, se luetaan taiteeksi. Instituutio siis määrittelee,

mikä on taidetta, ja sen sisäiset mekanismit tuottavat määritelmää “hyvästä” taiteesta; koska teos pääsi esitettäväksi arvostetulle VAEFF-festivaalille New Yorkiin, on sen oltava “hyvää” taidetta. Läpäisemällä festivaali-, biennaali- ja museonäyttelyjärjestäjien seulan, tietyt teokset pääsevät myös yleisön koettavaksi ja arvotettavaksi, sekä esimerkiksi omalta osaltaan taideinstituutiota ylläpitävien taidekriitikoiden arvioitavaksi.

Esityskonteksteilla on myös omat konventionsa, jotka määrittävät instituutiota. Esimerkiksi Video Art Festival Turku perustaessa työryhmän jäsenet eivät olleet juuri vierailleet muilla taide- tai elokuvafestivaaleilla, jotka ovat tapahtumamuodoltaan videotaidefestivaalia lähimpänä. Tämä aiheutti esimerkiksi sen, että VAFT:iin ei koskaan tullut kilpailusarjaa tai -sarjoja, mikä on elokuvafestivaaleille tyypillinen tapa toimia. Näistä kilpailusarjoista festivaalilla vieraileva jury valitsee *voittajat*, jotka usein palkitaan rahallisesti. Koska VAFT:in työryhmä tuli taidehistorian ja kuvataiteen kentältä, ei kilpailun järjestäminen tullut meille edes mieleen. Toisaalta VAFT rikkoi tietoisesti elokuvan perinteiden lisäksi myös kuvataiteen esittämiseen liittyviä konventioita maksamalla kaikille festivaalin ohjelmistoon valituille taiteilijoille esityskorvaukset sekä olemalla vaatimatta jurytysmaksuja tai CV:tä avoimeen hakuun osallistuvilta.

Bourdieu valottaa kulttuurituotannon ja taiteen positiota laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa teoksessaan *The Field of Cultural Production* (1993). Siinä hän kuvailee monimutkaisen, eri toimijoiden ja instituutioiden muodostaman kentän tai suhteiden verkoston, joka tuottaa taideteoksen arvon ja uskoo tähän arvoon (Halonen 2015, 15). Taideteokset syntyvät koko kentän yhteistoimintana, joten ilman kenttää ei ole taiteilijaakaan. Taiteen luojien ja

yleisön välillä toimii välittäjäammattien¹⁶ ryhmä, joka saattaa teokset markkinoille ja yleisön eteen. (Bourdieu 1993, 76-77.)

Vappu Lepistö tutki 1990-luvun alussa suomalaista kuvataidemaailmaa teoksessaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991). Hänen mukaansa kuvataidemaailma koostuu sekä virallisista instituutioista että muista epävirallisista yhteisöistä, joihin kuuluvat esimerkiksi taidehallinto, taiteen lainsäädäntö, apurahajärjestelmä sekä muut taloudelliset taiteen tukitoimet, julkiset ja merkittävät yksityiset kokoelmat, taidekoulutus, näyttelyjärjestelmä, taiteilijoiden järjestöt, tekijänoikeudet, taideyhdistykset, taiteilijoiden tukijärjestöt, taidekriittikki sekä taiteen tutkimus. (Halonen 2011, 16; ks. myös Lepistö 1991, 16–17.)

Myös toimijaverkostoteorioiden (jotka, kuten aiemmin on mainittu, ovat perustavalla tavalla innoittuneet Serresistä) pohjalta on tutkittu taideinstituutiota (ks. esim. Kaitavuori 2017; Pyyhtinen 2013, Eriksson & Voutila 1999). Olli Pyyhtisen *Tiede & Edistys* -lehdessä (2/2012) julkaistu artikkeli ”Kollektiivinen luovuus ja taiteen tuotanto näyttelyinstituutiossa” valaisee aihetta osuvasti, tarkoituksenaan haastaa romantiikan ajan taidekäsitteestä periytyvää ja edelleen sitkeästi elävää taiteilijaneron myyttiä, joka ruokkii ajatusta käsitystä taiteilijasta teosten riippumattomana alkulähteenä. Toimijaverkostoteorian ja erityisesti Bruno Latourin ajattelun avulla Pyyhtinen kiinnittää huomion taiteen tekemisen kollektiivisuuteen, sekä havainnollistaa yksilöllisen tekijyyden tuottamisen sekä yksilöhahmon konstruktion käytäntöjä taidemaailmassa.

¹⁶ Ks. lisää välittäjistä: Katri Halonen on tutkinut taiteen ja muun kulttuurintuotannon välittäjäpositioita väitöskirjassaan *Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteykskohdassa* (2011).

“Toimijaverkostoteorian näkökulmasta tarkasteltuna taideteosten ainoa tekijä ei ole ihmisyksilö, taiteilija – vaikka hän ilmenee teosten valmistumiseen osallistuvan verkostollisen kokoonpanon etuoikeutettuna ja yksilöllisenä edustajana.” (Pyyhtinen 2012, 96).

Toimijaverkostoteoriat käyttävät myös kollektiivin käsitettä; toimijoiden ominaisuudet ja kyvyt määrittyvät niiden keskinäisuuhteissa. Kollektiivit ovat usein väliaikaisia, alati yhteen tulevia ja liikkuvia sekä ovat jatkuvasti yhdistymisen ja eroamisen tilassa (ibid. 97), mikä mukailee Serres'n ajatuksia. Bruno Latourin mukaan toimijaverkostoteoriassa kollektiivin käsite ei tarkoita, että kollektiivin jäsenet olisivat tietoisia omasta saati muiden inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden kuulumisesta verkostoihin (Latour 2005, 200-202). Ei-inhimillisten toimijoiden sisällyttäminen onkin toimijaverkostoteorioiden tuoma lisä jo Beckerin esittelemään taidemaailman verkostomaisen olemuksen ajatukseen (Pyyhtinen 2012, 98). Pyyhtinen kirjoittaa toimijaverkostoteorian annista taideinstituution tarkastelemiselle seuraavasti:

“Kiinnittämällä huomio taiteen prosessin kollektiivisuuteen taide siirretään pois siltä marginaaliselta alueelta, johon taiteen autonomisuutta korostava vastaanotto sen helposti sijoittaa. Tässä onnistui toki jo niin sanottu perinteinen ja erityisesti Pierre Bourdieun (1984) työstä ammentava taiteensosiologia painottamalla sitä, etteivät taiteen tekeminen ja arvottaminen tapahdu koskaan irrallaan yhteiskunnallisesta kontekstista ja luokan, vallan, sukupuolen, ideologioiden, instituutioiden sekä yhteiskunnallis-taloudellisten suhteiden kaltaisista sosiaalisista tekijöistä. Toimijaverkostoteoria kuitenkin auttaa kyseenalaistamaan entisestään siistin ja selvärajaisen jaon taiteen “sisältöön” ja “kontekstiin”. (Ibid. 112.)

Taideteosten tuottaminen vaatii eri toimintoja kytkeytymään ja ketjuuntumaan toisiinsa. Esimerkiksi taidenäyttelyn verkosto ei siten vain yhdistä jo valmiiksi olemassa olevia toimijoita, kuten taiteilijoita, kuraattoreita, museomestareita, kriitikoita ja näyttelyvieraita ja niin edelleen. (Ibid. 98.) Toimijoiden “-- olemassaolo, vakaus ja toimintakyky riippuvat olennaisesti verkostoitumisesta” (ibid. 102). Pelkkä toiminnan kollektiivisuuden osoittaminen ei riitä kumoamaan taiteilijan erityisasemaa kollektiivissa, sillä kaikkien toimijoiden työpanos ei ole yhtä ratkaiseva¹⁷. Avustajien mukanaololla saattaa olla jopa vahvistava osa taiteilijan erityisaseman muodostumisessa. (Ibid, 100.) Ajatus saattaa häiritä yksilöllisen taiteilijaneron myyttiä, mutta sen ei tarvitse dekonstruoida sitä¹⁸ (ibid. 96). Julian Öfflerin valinta pitää avustajansa – jonka rooli kuvaajana ja “haastattelijana” on olennainen teoksen olemassaolon kannalta – pois kameran edestä *Reise nach Kiew* -teoksessa, heijastelee samaa ajatuskulkua joko tietoisesti tai tiedostamatta. Avustajan läsnäolo vahvistaa Öfflerin omaa asemaa taiteilijana ja teoksensa päähenkilönä, samaan tapaan kuin Serresin kuvailema rampa hyötyy ohjailemastaan sokeasta, jonka toimivat jalat toimivat sokealle pääsynä uusiin paikkoihin.

4.2. Tekijyys, omistus ja luovuus taideinstituutiassa – toimijaverkostoteoreettinen näkökulma

Taideinstituution yksi erityispiirteistä on taiteilijayksilön lähes kyseenalaistamaton yksinoikeus teoksiinsa. Jopa siinäkin tapauksessa, että hän myisi teoksensa oikeudet, oikeus säilyy jossakin määrin luovuttamattomana. Pyyhtisen mukaan taidemaailmassa taiteilijan nimi edustaa koko teosten valmistumiseen

¹⁷ Vrt. Howard Becker ja “tukiammattilaisten” korvattavuus taiteen tuotantoprosessissa (Becker 1982, 86).

¹⁸ Janet Wolff pyrkii dekonstruoimaan neromyyttiä teoksessaan *The Social Production of Art* (1993 [1981])

osallistunutta kollektiivia sekä kertoo jotain erityistä kyseisen kollektiivin luovuudesta¹⁹. Taiteilijan erityisasema tuotetaan kollektiivisesti muun muassa taidekriiikin toimesta: kollektiivi itse järjestää jäsenensä hierarkkisiin järjestyksiin. (Pyyhtinen 2012, 104-106.) Kriiikin ohella erilaiset palkitsemisjärjestelmät tekevät samaa; esimerkiksi Julian Öfflerin saama Videokunst förderpreis -palkinto sekä mahdollisti *Reise nach Kiew* -teoksen toteutumisen, että vahvisti Öfflerin asemaa taiteilijana. Pyyhtinen liittää tämän yksinoikeuden Serres'n teoksessaan *Le Mal Propre* (2008) esittelemään ajatukseen omistamisesta ja omistussuhteen merkitsemisestä. Esimerkiksi nisäkkäiden tapa merkitä reviiirensä rajoja virtsalla, katutaiteilijoiden tägit kaupunkitilassa, sekä yritysten logot ja sloganin koko meitä ympäröivässä maailmassa ovat kaikki omilla tavoillaan *tahraamista*, joka on keino vallata tai säilyttää asioita omistuksessaan – ja rajata verkosto. (Ibid. 106-108.)

Kuvataiteessa yleinen käytäntö signeerata teokset liittyy samaan merkitsemisen eleeseen. Signeerauksen lisäksi myös teosten tyyli ja muoto voivat kertoa asiantuntevalle katsojalle teoksen tekijän. Pyyhtinen kirjoittaa:

“Molemmat merkitsemisen tavat tuovat esiin omistuksen ulossulkevuuden: taiteilijan henkilökohtaiset jäljet sulkevat pois muut mahdolliset omistajat. Subjektipositiona taiteilijayksilö perustuukin verkoston leikkaamiseen, yhteisen yksityistämiseen merkitsemisen eleellä (vaikka tekijyys voi olla kollektiivisesti jaettua ja levittäytyntä, esimerkiksi kuvataiteissa vallitseva taidekäsitys ei tunnu hyväksyvän ajatusta “taiteilijasta” kollektiivisena, monikollisena). Taiteilijasubjektin itsenäisyys perustuu rajaan yksityisen ja

¹⁹ Pidän “luovuuden” käsitettä osin problemaattisena. Niiltä osin kuin se sopii asiayhteyteen, olenkin tässä tutkielmassa käyttänyt luovuuden sijaan sanaa “luominen”. Tyhjästä luovan neron kritiikistä ks. esim. Koskinen, Taava 2006, *Neroudesta: myytit, kultit, persoonat*.

yleisen, oman ja yhteisen, välillä. Taiteilija on tämän rajan nimi ja ilmentymä.” (Ibid, 108.)

Omistajuuden lailla myös tekijyyden rajat hälvenevät, kun taiteen tekemistä ajattelee kollektiivisena toimintana. Esimerkiksi julkisten veistosten tekijät saattavat olla esimerkiksi rakennus- tai hitsausammattilaisia, jotka valmistavat teoksen taiteilijan ohjeiden mukaisesti. Tällaisen toimintatavan ei kuitenkaan katsota vievän taiteilijalta oikeutta ottaa ja pitää teos omissa nimissään – eikä pitäisikään. Vertailupohjana voidaan pitää esimerkiksi elokuva-alaa, jossa yleisenä konventiona on mainita lopputeksteissä jokainen elokuvan tekemisessä avustanut henkilö nimeltä. (Kuva)taideteoksiin tapana on merkitä vain yksi nimi.

Videotaide tasapainottelee näiden kahden tradition välimaastossa. Joissain teoksissa on lopputekstit, joissain taas ei (kuten arvata saattaa, Haon teoksessa on lopputekstit, Djamon ja Öfflerin teoksissa ei). Joissain tekijöitä on vain yksi, joissain monta. Usein videotaiteen kohdalla onkin niin, että koko tuotannon käsikirjoituksesta kuvaamiseen ja editointiin on kuin onkin tehnyt yksi henkilö, jolloin vain yhden nimen mainitseminen on toki oikeutettua. Kuvataiteen traditiosta nousevat liikkuvan kuvan tekijät näyttävät siis omaksuvan mielikuvan taiteilijasta yksin toimivana luojana, *uomo universalena*, kun elokuvan piiristä tulevat sen sijaan noudattavat alansa käytäntöjä toiminnoiltaan eriytetystä ja laajasta moniammatillisesta työryhmästä. Kollektiiviajattelu kuitenkin muistuttaa, että myös yksittäinen yksin työskentelevä videotaiteilija on suhteidensa kautta osa laajempaa kollektiivia, joka mahdollistaa teosten tuottamisen. Myös Pyyhtinen painottaa, ettei tekijyyttä, sen paremmin kuin luovuutta tai ylipäätään toimintaakaan, voida ongelmattomasti paikantaa yksittäisiin henkilöihin tai toimijoihin, vaan toimijoiden luovuus juontuu suhteista (ibid. 110).

Tekijyys liitetään taiteen tuotannon materiaalisuutta tutkineiden Kontturin ja Tiaisen mukaan taiteentutkimuksen valtavirrassa yleensä aina inhimilliseen toimijaan (Kontturi & Tiainen 2007, 33). Toimijaverkostoteoriaan tutustuttuamme olemme jo huomanneet, että mukaan voidaan laskea myös ei-inhimillisiä toimijoita. Toinen tärkeä huomio on toimijuuden kytkeytynyt ja verkottuva – siis kollektiivinen – olemus. Luovuus tai luominen on mahdollista ymmärtää kollektiiviseksi tapahtumaksi ja vuorovaikutukseksi (ibid, 32). Se ei ole ainoastaan taiteilijayksilön vaan kollektiivin ominaisuus: luomiseen osallistuu moninainen joukko taidemaailman sisäpiiriläisistä sivullisiin ihmisiin, teknisiin laitteisiin sekä ei-inhimillisiin elämänmuotoihin (Pyyhtinen 2012, 110). Luominen taas on tapahtuma, joka houkuttelee parasiitit välittömästi paikalle.

4.3. Taiteilijat ja parasiitit

Taiteilijat ovat tarttuneet Serres'n teoriaan ja erityisesti parasiitin käsitteeseen. Brittiläinen Sabrina Mumtaz Hasan (1995-) on jopa perustanut koko työskentelyfilosofiansa käsitteen ympärille, ja kirjoittanut aiheesta manifestin. Mainitsematta Michel Serresiä nimeltä kertaakaan, *Socio-Parasitology Manifesto* toistaa teorian keskeisiä käsitteitä jatkuvasti. Hasan kirjoittaa:

“-- kaikki suhteet ovat parasiittisia. -- Keskeytys on interaktion tärkein osa. Keskeytys on muutosta haluavan parasiitin ja kaukaisen isäntäruumiin välissä. Kaikki keskeytykset ovat muutoksia. Kaikki muutokset ovat tuottavia. Kaikki kontaktit ovat parasiitteja. Kaikki keskeytykset ovat positiivisia parasiitteja.”

(Mumtaz Hasan 2018, suomennos oma.)

Mumtaz Hasan, joka tekee tilallisia installaatioita yhdistämällä maalausta ja veistosta äänitallenteisiin, tarttuu mielenkiintoisella tavalla luomisen tai tuotannon teemaan, jota Serreskin teksteissään käsittelee. Manifestin sanoma tuntuu olevan, että juuri keskeyttävä parasiitti (siis kohina) on muutoksen ja täten myös luomisen ja tuottamisen takana. Koska manifestin tapauksessa ei ole kyse tieteellisestä tekstistä, ei siihen ole merkitty lähdeviitteitä. Käsitteiden samankaltaisuuden vuoksi on silti mahdotonta olla olettamatta, etteikö Hasan olisi törmännyt Serres'n ajatteluun jossain muodossa, ja imenyt siitä vaikutteita. Hän on tosin kääntänyt ajatuksen pääläelleen, sillä *The Parasite* -teoksen alkusivuja tarkastellessa huomaamme Serres'n ajattelevan luomisesta toisin; uuden luominen on mitä harvinaisin ja epätodennäköisin tapahtuma, joka houkuttelee välittömästi parasiitteja puoleensa. Parasiitit tekevät luomisesta tavanomaista ja banaalia. (Serres 1982, 4.) Parasiitille tuotanto ja luovuus ovat kuitenkin jotain annettua, sen olemassaolon syy. Juuri parasiitit tekevät tuotannosta harvinaista. (Lehtonen & Pyyhtinen 2015, 245.) Parasiitti on siten "syy syidensä katoamiseen" (Serres 1991, 158), siis toisin sanoen luomisen loppu. Serres'lle tuotanto on siis jotain mystistä ja harvinaista, jota parasiitit hyödyntävät. Serres moittii ihmisten maailmaa jatkuvasta kopioinnista: "On parempi tulkita kuin säveltää; on parempi muodostaa mielipide tehdystä päätöksestä kuin tehdä itse päätös." (Serres 1982, 4.) Mumtaz Hasanille taas juuri parasiitit ovat luojia. Joidenkin tahojen poliittinen mielipide on, että taiteilija on yhteiskunnassa parasiitti, koska hänen tuottamaansa hyöty yhteisölle ei ole helposti mitattavissa. Mumtaz Hasan ottaa tämän ajatuksen omakseen ja syleilee sitä, juhlistaen taiteilijoiden parasiittisuutta positiivisena asiana. Hän liittää samaan ajatusmalliin myös maahanmuuttajat.

Toinen Serres'tä sivuava brittiläistäiteilija on Madeleine Barrat, joka muun muassa vuonna 2018 julkaistulla *HOST GUEST* -videoteoksellaan käsittelee

parasiitin teemaa. Kuvissa näkyy oikeita ihmisruumiista verta imeviä iilimatoja sekä niiden iholle jättämiä haavoja. Kotisivuillaan Barratt kertoo teosten käsittelevän oman kehonsa suhdetta muihin eläviin organismeihin. Kuppaamisen



Kuva 10. Näkymä Socio-Parasitology Manifesto -näyttelystä Nunnery-galleriasta Lontoosta vuodelta 2019. Vasemmalla Madeleine Barrattin *HOST GUEST* -videoteos. Kuva: Sabrina Mumtaz Hasan.

historialliseen rituaaliin viitaten teos paljastaa hänen mukaansa parasiittisen isäntä/vieras -suhteen. Barratt kuvaa töitään seuraavalla tavalla:

“Sen jälkeen, kun 13-vuotiaana jouduin seksuaalisen hyökkäyksen kohteeksi, näin oman kehoni muita hyödyttävänä isäntänä, isäntäeliönä parasiitin ravinnoksi ja sen jälkeen poisheitettäväksi.

lilimadot ja minä olemme kehittäneet suhteen, jossa ne hyötyvät minusta, tarjoten vastineeksi kärsimystä, mutta tämän suunnitellun hoivasuhteen (jota itse loppupeleissä kontrolloin), ruumis voidaan nähdä elämän antajana pelkän poisheitetyn isännän sijaan. Yksipuolinen liitto onkin muuttunut molempia hyödyttäväksi.”

(<https://madeleinebarratt.co.uk/about-1>, suomennos oma.)

Barrattin tapauksessa viittaukset Serresiin eivät ole yhtä suorina kuin Mumtaz Hasanin, vaan lähinnä huomion kiinnittää isäntä- ja vieras-sanojen käyttö. Nimenomaan *vieras* (guest) tuntuu serresmäiseltä, sillä biologian termein parasiittia ei kutsuta tällaisella nimellä. Barratt on Mumtaz Hasanin tavoin kääntänyt parasiitin idean omaksi voimakseen; kuppaaamisen parantavaksi katsotulla vaikutuksella loinen ei enää ole pelkkä riistäjä, vaan apuväline henkilökohtaisesta traumasta selviämiseen. Tämä positiivinen näkemys parasiitista toteutuu koko *Socio-Parasitology Manifesto* -näyttelyssä, jonka Sabrina Mumtaz Hasan kuratoi yhdessä taiteilija Rayvenn Shaleigha d’Clarkin kanssa Lontoossa toimivaan Nunnery-galleriaan. Näyttely pidettiin tammikuussa 2019, ja siellä oli esillä audiovisuaalisia installaatioita seuraavilta taiteilijoilta: Catalina Renjifo, Aura Raulo, Katie Taylor, Piotr Bockowski, TRY1, Madeleine Barratt, Samiya Younis, Maria Camila Cepeda, Farrukh Akbar, Mita Vaghela, Sandra Poulson, Moetaz Fathalla ja Sabrina Mumtaz Hasan. Kaikki taiteilijat olivat tutkineet parasiitin ja maahanmuuton teemaa, ja teokset käsittelivät aihetta eri tavoin, esimerkiksi videon, veiston, biotaiteen, tekstiilien, äänen ja videomäppäyksen keinoin²⁰. (Vartanian Collier 2019.)

²⁰ Lisää näyttelystä, ks. myös Vartanian Collier 2019; näyttelykatalogi (https://bowarts.org/sites/default/files/Press%20Pack_Socio-Parasitology%20Manifesto%20Exhibition.pdf); sekä Sabrina Mumtaz Hasanin haastattelu (<https://www.l3m0ncur5.com/sabrina-mumtaz-hasan>).

Suoraan Serresiin viittaa – jopa lähdeviittein – Suomessa toimiva Karolina Kucia (1978-) tekstissään “Parasitic is artistic” (*Inflexions* 8/2015). Kucia on tehnyt performanssi- ja installaatioteoksia liittyen parasiitin teemaan. Esimerkiksi hänen *Parasitical Furniture* -teossarjansa purkaa subjekti–objekti-suhdetta muun muassa kaksijalkaisen pöydän avulla (Kucia 2013). Hän kirjoittaa *Inflexions*-verkkojulkaisussa:

“Kohinan mukana tulee parasiitti. Parasiitti on yhtä aikaa olio ja ei-olio, suhde ja ei-suhde. Kohina on aina ja ei koskaan paikalla.” -- “Elämme kollektiivissa. Vähäisempi olento, jolla on kyky asettua asumaan suurempien suhteisiin. Se on olento, joka elää ja syö niiden vierellä.”
(Kucia 2015, suomennos oma.)

Varhaisempi parasiitin teemaan tarttunut taiteilija on Harvey Stromberg, joka vuonna 1969, eli yli kymmenen vuotta ennen Serres’n *Le Parasite* -teoksen julkaisemista, toteutti salaa taideprojektin, jossa hän kaikessa hiljaisuudessa sijoitti yli kolmesataa valokuvaa New Yorkin modernin taiteen museoon MoMA:an. Valokuvissa oli museon osia, kuten valokatkaisijoita, avaimenreikiä, tiiliä, ja ilmanvaihtoventtiileitä 1:1 -mittakaavassa. Stromberg kiinnitti ilman museon lupaa kuvat samoihin kohtiin, mistä ne oli otettu. Vaikka museon henkilökunta usein löysikin valokuvia ja tuhosi niitä, Stromberg ei koskaan jäänyt kiinni. Mielenkiintoista on, että hän ensin toimi anonyymisti, mutta kahden vuoden jälkeen hän päätti ottaa edelleen jatkuvan projektin omiin nimiinsä herättääkseen keskustelua siitä, ketkä taiteilijat pääsevät esille museoissa. (Constable 1971, 56–57.) Samaan tapaan toimii Miao Haon *The Performance* -teoksen päähenkilö ottaessaan pyörtymisensä omiin nimiinsä ja määrittämällä sen taideteokseksi, hyödyntäen taidemaailman konventioita ja mekanismeja. Koska esimerkiksi dadan, readymade-teosten ja performanssitaiteen myötä arjen

ja aiemmin sublimoidussa asemassa olleen taiteen raja on hämärtynyt, on teoksen taiteilijahahmolla mahdollisuus määritellä pyörtymisensä taiteeksi, ja nousta ”ryysyistä rikkauksiin”, tai ainakin maineeseen. Toisaalta, koska taide edelleen nähdään tietynlaisella arjen yläpuolisella alustalla, on vaikea uskaltaa kyseenalaistaa näitä määrittelyjä. Kukaan ei halua olla se, joka luulee galleriassa olevaa palosammutinta vain palosammuttimeksi, kuten *The Performance* -teos havainnollistaa.

Asettamalla leikillisesti omat teoksensa museon sisä- ja ulkotiloihin, Stromberg sekoitti instituution hyväksymää ja hyväksymätöntä ainesta keskenään. Hän omaksui parasiittisen tavan tehdä taidetta sekä käytännöllisellä että käsitteellisellä tasolla. Chris Fitzpatrick ja Post Brothers kirjoittavat Strombergista ja parasiittisuudesta *Fillip*-verkkojulkaisussa (15/2011) ja osoittavat, miten Stromberg toimi parasiitin tavoin; hän tuli ”isäntäeliöön” löytämänsä heikon kohdan kautta, käytti hyväksi sen tiloja ja osoitti museon läpätunkemattomuuden olevan illuusiota. Viitaten Serresiin, he kirjoittavat, että parasiittisuus ei ole pelkästään vihamielistä, vaan sillä voi olla tuottavia vaikutuksia; sen aiheuttamat häiriöt tuovat esiin monimutkaisia ja perustavanlaatuisia suhteita ihmisten ja asioiden välillä. (Fitzpatrick & Post Brothers 2011.) Myös Mumtaz Hasanin näkökulma on vastaava korostaen parasiitin tuottavuutta ja uutta luovaa voimaa. Tuntuukin, että taiteilijat, jotka tarttuvat parasiitin käsitteeseen, löytävät siitä uusia puolia, jotka ovat jääneet arkisten käsitystemme ulkopuolelle. Tässä yhteydessä tosin on huomattava, että Strombergin taideprojekti on suhteutettu Serresiin myöhemmin ja muiden toimesta, toisin kuin on 2010-luvulla toimivien Mumtaz Hasanin, Barratin ja Kucian kohdalla.

Palautetaan mieleen Serres’in esimerkki sosiaalisesta parasiitista, kutsumaton vieras. Isäntä antaa saamatta mitään konkreettista takaisin, mutta asia ei

välttämättä ole niin yksinkertainen; vieras ei maksa ylläpidostaan, mutta se ei tarkoita, etteikö vaihtoa tapahtuisi. Isännän vieraanvaraisuus palkitaan keskustelulla, huumorilla ja muilla immateriaalisilla viihdyttämisen tavoilla. (Ibid.) Tätä immateriaalista viihdykettä voidaan katsoa samoin kuin taidetta; teatterilipun tai museon pääsymaksun maksaessamme emme odota saavamme mitään konkreettista takaisin, vaan halajamme kokemuksia, virikkeitä ja viihtymistä, ajatuksiaherättävää sisältöä. Fitzpatrick ja Post Brothers myös huomauttavat, että taiteilija sopii myös Serresin määritelmään parasitista viestintää häiritsevänä kohinana: “keskeyttäminen, palautteen antaminen ja informaation hajottaminen” (ibid.) kuuluvat taiteilijan toimenkuvaan. Strombergin asettuminen MoMA-museoon on yhtä lailla kompleksinen tapaus; vaikka hän saattoikin käyttää hyväkseen MoMA:n arvovaltaa ja tilaa luodakseen oman taideteoksensa, eikö museon status vahvistunutkin Strombergin tekojen myötä? (Ibid.) Ajatuksessa on samaa, kuin Pyyhtisen toimijaverkostoteoreettisessa näkökulmassa taidemaailmaan, sekä avantgarden teoriassa, joissa instituution ulkopuolelta tuleva taiteen tekemisen tapa haastaa vallitsevan taidekäsityksen, ja lopulta muuttaa sitä. Haon *The Performance* -teos, jossa tahaton pyörtyminen saakin uuden merkityksen performanssiteoksena, on narratiivinen esitys tästä ilmiöstä.

4.4. Taideteokset kvasiobjekteina

Osa taideinstituutiota, -maailmaa tai -kenttää teoretisoivat tutkimukset tuntuvat pitävän itse taideteoksia sivuroolissa tai keskittyvän niiden tulkitsemiseen “tekstinä”. Uusmaterialistinen taiteentutkimus palauttaa taiteen tekemisen materiaalisiksi prosesseiksi, ja nostaa materian tasavertaiseksi toimijaksi ihmisen rinnalle. Katve-Kaisa Kontturi kirjoittaa teoksessaan *Ways of Following* tulkinnallisten ja “lukevien” metodien jäävän vaillinnaisiksi, kun tarkoitus on tutkia

taiteen materiaalisuutta. Hän katsoo materian olevan pysähtyneisyyden sijaan alati liikkeessä, uudelleenmuotoutuen suhteessa muihin liikkeellä oleviin materioihin, inhimillisiin sekä ei-inhimillisiin. Materiaa ei tulisi nähdä vain staattisena “pohjana” muuttuville merkityksille. (Kontturi 2018, 192-193.)

Toimijaverkostoteoriasta ammentavissa taiteentutkimuksissa korostetaan Serres'n kvasiobjektille rinnasteisesti taideteoksen itsensä aktiivista roolia *aktanttina* eli toimijana taiteen verkostojen muodostumisessa. (Pyyhtinen 2012, 102) Pyyhtinen kirjoittaa:

“ -- ”*taideteos on yksi sen omaan valmistumisen draamaan osallisista toimijoista*”. Tämä ajatus toisin sanoen yhdistää kaksi keskenään ristiriitaista näkökulmaa: taideteosta tarkastellaan yksilöitynä, rajattuna entiteettinä (ts. objektina tai toimijana), joka kuitenkin tulee itsekseen vain osana jotakin laajempaa verkostomaista kokoonpanoa. Se ei ole irrotettavissa edelleen suhteista.” (Ibid. 102-103.)

Pyyhtisen mukaan toimijaverkostoteoreettinen käsitys, jossa taideteosten tuotantoprosessi tuo yhteen useita erilaisia inhimillisiä ja ei-inhimillisiä toimijoita, palauttaa huomion käytäntöjen materiaalisuuteen. Pelkkiin ihmisten mentaaliin kykyihin tai heidän väliseen kanssakäymiseensä keskittyminen ei riitä kuvaamaan uskottavalla tavalla taiteen luovia käytäntöjä. “Taideteokset eivät muotoudu pelkästään yksilöpsykologisissa prosesseissa tai kielessä ja kommunikaatiossa, vaan ne kietoutuvat ja perustuvat vähintään yhtä olennaisesti erilaisiin materiaaleihin ja niiden muokkaamiseen.” (ibid, 103. Ks. myös Kontturi 2018.)

Erilaisia näkemyksiä taideinstituutiosta, -maailmasta tai -kentästä tarkasteltuamme voimme huomata, että mistä tahansa näkökulmasta yhteisöä katsookin, kollektiivin yhteen keräävänä voimana ovat nimenomaan taideteokset. Ne ovat esillä museoiden ja gallerioiden näyttelyissä, biennaaleilla sekä festivaaleilla, ja tuovat yhteen alalla toimivia ammattilaisia sekä kiinnostunutta yleisöä. Oma kokemukseni Video Art Festival Turku -tapahtuman tuotannossa tukee tätä käsitystä. Festivaalilla esitettäväksi valikoidut teokset tuovat yhteen niiden tekijät, festivaalijärjestäjät sekä yleisön. Erityisesti tekijöille festivaaleista saatavat verkostoitumismahdollisuudet ovat tapahtumien parasta antia. Tutustumalla toisiin videotaiteen tekijöihin, taiteilijoilla on mahdollisuus uudenlaisiin yhteistyöprojekteihin sekä kartuttaa tietoaan muista alan tapahtumista ja esillepääsymahdollisuuksista.

VAFT:in ja muiden videotaidefestivaalien kohdalla tapahtuu myös eri alojen yhteentörmäyksiä; koska festivaalin ohjelmistoon valitaan videotaide-kattotermin alla kaikenlaista liikkuvaa kuvaa animaatiosta dokumentaariseen lyhytelokuvaan ja abstrakteihin audiovisuaalisiin teoksiin, tapahtuma kokoaa yhteen erilaisista maailmoista ponnistavia tekijöitä, maantieteellisistä ja kulttuuris-nationalistitista eroavaisuuksista puhumattakaan. Myöskin, koska video välineenä on nykymaailmassa saavutettavissa niin monelle, on VAFT:in videotaiteilijoiden joukossa ollut myös esimerkiksi kirjailija (Raoul Colvile, älypuhelimella kuvatulla teoksellaan *True Love Story* [2017]). Toisinaan teokset itsessään pakenevat määritelmiä; esimerkiksi Daniel Djamo kertoi vuonna 2017 festivaalin vieraana ollessaan *Territorial Marking* -teoksen olleen esillä eri festivaaleilla sekä videotaideteoksena, kokeellisena lyhytelokuvana että dokumenttielokuvana. Teos on siis toiminut Djamolle pääsynä hyvin erilaisiin verkostoihin ollessaan myös itsessään monien verkostojen tuote. VAFT:in avoimessa haussa ei myöskään käytetä kriteerinä esimerkiksi taiteellista koulutusta tai näyttävää

CV:tä, joten esillepääsymahdollisuus jakautuu myös opiskelijoille ja itseoppineille kokeneiden ja koulutettujen ammattilaisten rinnalla. Videotaideteosten tekijät ovat usein moniammatillisia ja muuntautumiskykyisiä taitureita, jotka toimivat yhtä aikaa useilla eri taiteen aloilla. Myös VAFT:in avoimen teoshaun maksuttomuus mahdollistaa sen, että kaikilla halukkailla videontekijöillä on mahdollisuus päästä esille taloudellisista lähtökohdista huolimatta.

Näkemykseni on, että taideteokset ovat taideinstituutina tuntemamme kollektiivin yhteen kerääviä kvasiobjekteja. Wäinö Aaltosen museossa näyttelyinstituutiota tutkineen Olli Pyyhtisen sanoin:

“Selvimmin kollektiivi kuitenkin kerääntyi yhteen nimenomaan taideteosten ympärille: se koostui suhteista, joissa teokset syntyvät, ja suhteista, jotka ovat teosten synnyttämiä ja välittämiä. Taideteokset toimivat siis eräänlaisina “kvasiobjekteina” edellä esitellyssä Serresin käsitteelle antamassa merkityksessä: ne keräävät taiteen yhteisön yhteen. Ei ole taiteen yhteisöä ilman teosobjekteja eikä objekteja ilman yhteisöä. Molemmat syntyvät samanaikaisesti.” (Ibid. 104.)

Videotaiteen parissa useita työskenneltyäni tämä näkemys on vain vahvistunut, vaikka videoteosten kohdalla ei edes ole kyse materiaalisista objekteista sanan varsinaisessa merkityksessä. Teosten helppo liikuteltavuus onkin osasy siihen, miksi verkostoituminen tapahtuu liikkuvan kuvan tekijöiden parissa nopeammin ja laajemmin kuin vaikkapa veistotaiteen, jonka liikuttelussa ympäri maailmaa on omat (materiaaliset) haasteensa. Vaikka videotaiteen lähettäminen on helppoa, sen esittäminen ei silti missään nimessä onnistu ilman materiaa ja ei-inhimillisiä toimijoita vaan on täysin riippuvainen saatavilla olevasta tekniikasta kuten tietokoneista ja mediasoittimista, projektoreista, näytöistä, kaiuttimista ja

kuulokkeista, esityspinnoista kuten valkokankaista tai seinistä sekä tiloista, joissa taidetta esitetään. Nämä eivät ole vakaita elementtejä, vaan voivat pettää siinä missä inhimillisetkin toimijat. Kaikki nämä materiaalisuuteen palautuvat puolet videotaiteen esittämisestä ja kokemisesta vahvistavat ajatusta siitä, että videoteokset ovat kaikessa digitaalisuudessaan kuitenkin objekteja.

Taideinstituution voi katsoa toimivan serresläisenä kollektiivina, sillä siinä on selkeästi havaittavissa oleva kvasiobjekti, taide, joka kerää kollektiivin yhteen. Kollektiivia ei olisi ilman kvasiobjektia, eikä kvasiobjektia ilman kollektiivia. Kollektiivista suljetaan jatkuvasti ulos aktiivisesti muun muassa kuratoinnin keinoin häiritsevää kohinaa, kuten "huonoksi" tulkittuja ja/tai vallitsevaa taidekäsitystä haastavia taiteilijoita, sekä passiivisesti vakiintuneiden tapojen kuten sivistyssanoja vilisevän taidepuheen avulla karsiutuvat vähemmän koulutetut potentiaaliset yleisöt. Joskus parasiitit kuitenkin pääsevät sisään kollektiiviin, ja muuttavat taidekäsitystä avantgardistien tavoin, kuten Harvey Strombergin tapauksessa. Jotkut taiteilijat, kuten Sabrina Mumtaz Hasan, ovat ottaneet parasiitin käsitteen omakseen ja tehneet siitä voimavaran negatiivisista miellelyhtymistä huolimatta.



Kuva 11. Taiteilijakeskustelu B-galleriassa osana VAFT 2017 -tapahtumaa. Keskustelu oli tarkoitettu livestreamata, mutta kohina puuttui peliin katkaisten nettiyhteyden ja tekniikka petti. Keskustelun osanottajat (kuvassa vasemmalta oikealle moderaattori Kimmo Sillanmikko, vieraileva kuraattori Tobi Ayedadjou, taiteilija Lilli Haapala, vieraileva kuraattori Clemens Wilhelm, ja taiteilijat Emanuele Dainotti sekä Daniel Djamo) olivat kaikki erittäin tyytyväisiä tapahtumien saamaan käännteeseen. Kuva: Isa Lehtinen.

5. Lopuksi

Tutkielman käsittelyluvuissa olen pyrkinyt osoittamaan, että taideinstituutio toimii serresläisen kollektiivin tavoin. Taideteosten toimiminen taideinstituution muodostaman kollektiivin kvasiobjekteina on luonnollinen ajatuskulku, joka on saanut vahvistusta esimerkkiteosten tarkastelun myötä. Serres'n tekstien lisäksi sosiologiset toimijaverkostoteoriat sekä uusmaterialistinen taiteentutkimus auttavat hahmottamaan asiaa.

Videoteosesimerkkien myötä esiin on noussut myös eräs huomattava taideinstituution erityispiirre: taideteosten itsetietoisuus ja itsereflektio. Teokset tuntuvat olevan hyvin tietoisia olemuksestaan taiteena, ja myös itse taideinstituutio, tai ainakin sen välittäjäpositioissa toimivat organisaatiot ja muut toimijat ovat hyvinkin tietoisia omasta roolistaan taiteen määrittelijöinä ja arvottajina. Tästä kertoo esityskontekstin vaikutus teosten lukemiseen taiteena. Vaikka Miao Haon, Daniel Djamon ja Julian Öfflerin teoksissa on sisällöllisiä piirteitä, joiden avulla taiteeksi tai ei-taiteeksi jakamista voidaan harjoittaa (esimerkiksi The Performancen elokuvallisuus ja käsikirjoituksellisuus vastaan Reise nach Kiewin heiluva käsivarakamera), tutkimuksen kannalta keskeisemmäksi on muodostunut se, että ne on esitetty taiteen kontekstissa. Djamon ja Öfflerin teokset esitettiin Video Art Festival Turku -tapahtumassa ja Haon teos Video Art and Experimental Film Festivalilla. Teosten sisällöllisessä analyysissä unohtuikin helposti tila ja tilanne, jossa teoksen on alunperin kohdannut. Työssäni VAFT:issa sekä työskentelyn myötä saamieni verkostojen kautta olen viimeisen viiden vuoden aikana nähnyt tuhansia liikkuvaa kuvaa hyödyntäviä taideteoksia, jotka voi tyypittää muun muassa videotaiteeksi, kokeelliseksi elokuvaksi, animaatioksi ja dokumenttielokuvaksi. Usein luokittelu (ja siitä johtuva mahdollinen ulossulkeminen) sisällöllisin perustein tuntuu turhalta, ja luontevampi ratkaisu on antaa esityskontekstin puhua puolestaan.

Mielenkiintoinen ja odottamaton löydös oli joidenkin taiteilijoiden suhde Michel Serresiin ja parasiittiin. Parasiitin käsitteen kääntäminen positiiviseksi ja luovaksi voimaksi kertoo osaltaan taiteen uniikista asemasta yhteiskunnassa. Sabrina Mumtaz Hasanin kuratoima *Socio-Parasitology Manifesto* -näyttely on tästä hyvä



Kuva 12. Miao Haon *The Performance* -teos heräsi uudelleen eloon performanssiteoksena Video Art and Experimental Film Festivalilla New Yorkissa marraskuussa 2017. Hao kuvassa vasemmalla. Kuva: videoart.net.

osoitus. Manifestissa nähty parasiitin teorian kääntäminen pääläelleen auttaa myös näkemään Serresin tekstit kriittisessä valossa. Laveudessaan ja maalailevuudessaan niissä on hyvin tilaa monenlaisille tulkinnoille. Taiteilijoiden näkökulma avasi yhteyden parasiitin ja avantgarden välillä, mikä on oiva alusta tuleville tutkimuksille.

Kollektiiviin liittyvä ulossulkeminen tuli tutkielmassa esille Miao Haon ja Daniel Djamon havainnollistavien teosten avulla. Kollektiivi syntyy negatiivisesti suhteessa ulossuljettavaan kohinaan tai parasiittiin, ja pysyy vakaana ulossulkemisen ollessa jatkuvaa. Taideinstituution tapauksessa se voi tarkoittaa

epäkelvoksi katsotun taidemateriaalin kuratoimista taiteen esityskontekstien, kuten näyttelyiden ja festivaalien ulkopuolelle.

Taideinstituutio-kollektiivi siis määrittelee itseään määrittämällä sekä sen, kuka pääsee esille, että kuka pääsee kokemaan. Kohina ja parasitit suljetaan ulos. Samaan aikaan kollektiivin yhteenkeräävä kvasiobjekti, taide, on myös jatkuvan määrittelyn alaisena. On määriteltävä, mitä on taide, ja mikä on taidetta, jotta sen ympärille voidaan kerääntyä.

Jatkotutkimusta ajatellen kollektiiviaiheen ja erityisesti parasitiin voisi liittää vahvemmin avantgarden teorioihin, ja kiinnittää huomio niin sanottuun *vapaan kentän* kulttuuritoimijuuteen. Tämä on aihe, joka jäi tutkielmani ulkopuolelle aineiston rajaamiseksi. Vapaa kenttä on kunnallispolitiikassa käytetty termi kunnan omien instituutioiden ulkopuolisesta toiminnasta. Esimerkiksi VAFT katsotaan vapaan kentän toimijaksi ja Wäinö Aaltosen museo instituutioksi. Taideteosten ja taiteilijoiden lisäksi taideinstituutio koostuu myös välittäjistä, joita olen tutkielmassani sivunnut useampaan kertaan, mutta jotka ansaitsisivat sosiologisen lähestymistapojen lisäksi tulla tarkastelluksi myös taiteentutkimuksen keinoin. Vapaalla kentällä toimivat taiteen välittäjät – kuten VAFT – saattavat tuoda uusia taiteen kuratoimisen, esittämisen ja kokemisen tapoja taideinstituutioon, kuten taiteilijat voivat tuoda siihen uudenlaisia taiteen tekemisen tapoja. Hyvänä esimerkkinä toimii Oulussa toimineet monitaidetila KulttuuriBingo sekä Salonkiart, joiden uudenlaisen näyttelytoiminnan myötä vakiintuneetkin galleriat alkoivat kutsua itseään “matalan kynnyksen gallerioiksi” (Pietola 2014, 29). Itse VAFT:in vastaavana tuottajana välittäjäpositiossa toimivana henkilönä olen erityisen kiinnostunut tästä aiheesta.

Taiteentutkimuksen lisäksi aihe tarjoaa myös hedelmällisen tutkimusaiheen ekonomeille, politiikan tutkijoille ja sosiologeille. Mielenkiintoista olisi tutkia, kuinka paljon kunnat hyötyvät vapaan kentän toimijoiden työstä, joka on useimmiten vapaaehtoistyötä. Monimuotoinen kulttuurielämä ja runsas tapahtumavalikoima kasvattavat kuntien vetovoimaa niin mahdollisten uusien veronmaksajien, koti- ja ulkomaisten turistien kuin yritysten ja sijoittajienkin näkökulmasta. Tässä mielessä vapaan kentän voidaan sanoa tekevän ilmaistyötä kuntien hyväksi.



Kuva 13. Daniel Djamon teos *Territorial Marking* installoituina Vanhan Suurtorin makasiineille VAFT 2017 -tapahtumassa. Kuva: Krista Mamia.

Videotaiteen ja muiden liikkuvaa kuvaa hyödyntävien teosten tuotantoprosessien materiaalisuuden ja kollektiivisuuden tutkiminen tarjoaisi toimijaverkostoteoriaa hyödyntävälle uusmaterialistiselle taiteentutkimukselle mielenkiintoisen

lähtökohdan. Digitaalisessa muodossa olevien teosten materiaalisuus tulee esiin erilaisissa muodoissa kuin vaikkapa kuvanveiston ja maalaustaiteen tapauksessa.

Tutkielmassani vähemmälle huomiolle jäi videotaideteosten vastaanotto. Videotaiteen esittämisen ja kokemisen tapojen tutkiminen olisi herkullinen alusta uusmaterialistiselle taiteentutkimukselle, toimijaverkostoteorioita unohtamatta. Ensisilmäyksellä immateriaaliselta vaikuttavat videotiedostot heräävät eloon materiaalisen tilan sekä laitteiston puitteissa ja ovat riippuvaisia saatavilla olevista resursseista. Myös sillä on väliä taidekokemuksen kannalta, ovatko teokset installoituina tilaan pyörimään looppina näyttelynomaisesti, vai katsotaanko ne näytöksenä toistensa perään alusta loppuun. Videotaiteen kokemisen affektiivisuus on sidoksissa näihin materiaalisiin puitteisiin, jotka ovat sekä taideinstituution kollektiivin mahdollistamia että itsessään aktiivisia ei-inhimillisiä toimijoita kollektiivin sisällä.

KUVALUETTELO

- Kuva 1. Miao Hao, *The Performance*, 2017. Kokeellinen lyhytelokuva.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 2. Miao Hao, *The Performance*, 2017. Kokeellinen lyhytelokuva.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 3. Miao Hao, *The Performance*, 2017. Kokeellinen lyhytelokuva.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 4. Daniel Djamon teos *Territorial Marking* installloituna Vanhan Suurtorin makasiineille VAFT 2017 -tapahtumassa. Installloinnin toteutti Kunstventures Oy. Kuvaaja: Krista Mamia.
- Kuva 5. Daniel Djamo, *Territorial Marking*, 2015. Videoteos.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 6. Daniel Djamo, *Territorial Marking*, 2015. Videoteos.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 7. Julian Öffler, *Reise nach Kiew*, 2014. Videoteos.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 8. Julian Öfflerin *Reise nach Kiew* -teoksen katselua B-galleriassa Video Art Festival Turku 2017 -tapahtuman aikana. Kuvaaja: Isa Lehtinen.

- Kuva 9. Julian Öffler, *Reise nach Kiew*, 2014. Videoteos.
(Kuvakaappaus.)
- Kuva 10. Näkymä Socio-Parasitology Manifesto -näyttelystä Nunnery-galleriasta Lontoosta vuodelta 2019. Kuvaaja: Sabrina Mumtaz Hasan. Lähde:
<https://hyperallergic.com/480081/artists-recognize-the-benefits-of-a-parasite-host-relationship/>
- Kuva 11. Taiteilijakeskustelu B-galleriassa osana VAFT 2017 -tapahtumaa. Kuvassa vasemmalta oikealle moderaattori Kimmo Sillanmikko, vieraileva kuraattori Tobi Ayedadjou, taiteilija Lilli Haapala, vieraileva kuraattori Clemens Wilhelm, ja taiteilijat Emanuele Dainotti sekä Daniel Djamo. Kuvaaja: Isa Lehtinen.
- Kuva 12. Miao Haon *The Performance* -teos heräsi uudelleen eloon performanssiteoksena Video Art and Experimental Film Festivalilla New Yorkissa marraskuussa 2017. Hao kuvassa vasemmalla. Kuva: videoart.net. Lähde:
<https://videoart.net/vaeff-2017-highlights/>
- Kuva 13. Daniel Djamon teos *Territorial Marking* installoituna Vanhan Suurtorin makasiineille VAFT 2017 -tapahtumassa. Installoinnin toteutti Kunstventures Oy. Kuvaaja: Krista Mamia.

Taiteilijoilta on saatu lupa kuvakaappausten käyttämiseen tutkielmassa.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Internet-lähteet:

Barrat, Madeleine.

<https://madeleinebarratt.co.uk/about-1>, 30.4.2020.

Djamo, Daniel, Territorial Marking.

<http://djamo.weebly.com/territorial-marking.html>, 15.2.2020.

Fitzpatrick, Chris & Post Brothers 2011. "A Productive Irritant : Parasitical Inhabitations in Contemporary Art", *Fillip* 15 / 2011.

<https://fillip.ca/content/parasitical-inhabitations-in-contemporary-art>

Film Buero Bremen, 22. Videokunst Förderpreis.

<http://www.filmbuero-bremen.de/22-vkp-austellung-der-preistraeger/> 7.5.2020.

Hao, Miao.

<https://www.miaohaofilm.com/> 7.5.2020.

Hao, Miao: *The Performance* (2017).

<https://vimeo.com/226594571> salasana: performance.

Kucia, Karolina 2015, "The Parasitic is Artistic". *Inflexions* 8, "Radical Pedagogies" -numero s. 333-335, huhtikuu 2015.

<http://www.inflexions.org/radicalpedagogy/PDF/Kucia.pdf>.

Kucia, Karolina 2013. Parasitical Furniture.

<http://karolinakucia.com/parasitic-furniture/>, 8.5.2020.

LeMieux, Steven 2018. *Thanks to the Anthropocene: Figuring Parasitic Rhetoric through Human-Earth Relations*.

<http://enculturation.net/thanks-to-the-anthropocene>.

Lemon Curd, Q&A with Sabrina Mumtaz Hasan.

<https://www.l3m0ncur5.com/sabrina-mumtaz-hasan> 19.5.

Mumtaz Hasan, Sabrina 2018. *Socio-Parasitology Manifesto*.

<https://www.sabrinamumtazhasan.co.uk/socio-parasitology-manifesto>, 30.4.2020.

Näyttelykatalogi, *Socio-Parasitology Manifesto -näyttely*.

https://bowarts.org/sites/default/files/Press%20Pack_Socio-Parasitology%20Manifesto%20Exhibition.pdf, 8.5.2020.

VAFT: Videos/Visits (GREENER ON THE OTHER SIDE).

<https://www.facebook.com/events/652437494949668/> 18.5.2020.

Vartanian Collier, Lizzy 2019. "Artists Recognize the Benefits of a Parasite-Host Relationship", *Hyperallergic* 16.1.2019.

<https://hyperallergic.com/480081/artists-recognize-the-benefits-of-a-parasite-host-relationship/>.

Video Art and Experimental Film Festival (VAEFF).

<https://videoart.net/>, 8.5.2020.

Watkin, Christopher 2015. *Michel Serres Today*, Conference paper: Melbourne University English and Theatre Studies Research Seminar.

https://www.researchgate.net/publication/282819134_Michel_Serres_Today.

Öffler, Julian.

<http://julianoeffler.f-a-q.net/files/pdf/portfolio.pdf> 7.5.2020.

Öffler, Julian: *Trip to Kiev* (2014) with English subtitles.

<https://vimeo.com/219972318/165fceeabc> 19.5.2020.

Painamattomat opinnäytteet:

Turun yliopisto (TY), Turku

Pietola, Rose 2014. *Salonkiart – serresiläinen kollektiivi Oulun taidekentällä*.

Taidehistorian kandidaatintutkielma.

Tampereen yliopisto, Tampere

Kangaspunta, Veera 2011. *Pölkkytaiteilijasta muodon mestariksi. Kain Tapperin ura kulttuurijournalismin peilinä*.

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma.

Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä

Liski, Minna 2015. *"MUSIIKKI EI OLE MITÄÄN TYRNIMARJOJA"*

Haastattelututkimus ammattimuusikoiden näkemyksistä liittyen taiteen hyödyntämiseen.

Kulttuuripolitiikan tutkimuksen pro gradu -tutkielma.

PAINETUT LÄHTEET

Kirjallisuus:

Becker, Howard 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, Pierre 1984 [1979]. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature*. toim. Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.

Brown, Steven D. 2002. “Michel Serres: Science, translation and the logic of the parasite”. *Theory, Culture & Society*, 19(3)/2002.

Callon, Michel 1986. “Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay”. *Power, Action and Belief: a new Sociology of Knowledge? Sociological Review Monograph*. Toim. John Law. London: Routledge and Kegan Paul.

Callon, Michel & Law, John 1995. “Agency and the hybrid collectif”. *The South Atlantic Quarterly* 94.

Constable, Rosalind 1971. “The Longest Running One-Man Show in Town”. *New York Magazine*. 28.6.1971.

Danto, Arthur 1964. “The Artworld”. *Journal of Philosophy* vol 61 no 19.

Danto, Arthur 1973. "Artworks and Real Things". *Theoria* 39, no 1.

Deleuze, Gilles 1993. *The Fold – Leibniz and the Baroque*. Kääntänyt Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dolphijn, Rick & van der Tuin, Iris 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: University of Michigan Open Humanities Press.

Eriksson, Marja & Voutila, Kari 1999. "Patterns of Management in Four Finnish Festivals". *AIMAC '99. 5th International Conference on Arts & Cultural Management*. Toim. L. Uusitalo & J. Moisander Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.

Guilherme, Alex 2015. "Michel Serres' LeParasite and Martin Buber's I and Thou: Noise in Informal Education Affecting Dialogue Between Communities in Conflict in the Middle East". *Educational Philosophy and Theory* 47:10/2015.

Halonen, Katri 2011. *Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteyskohdassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hénaff, Marcel 2005. "Of Stones, Angels, and Humans: Michel Serres and the Global City". *Mapping Michel Serres*. Toim. Niran Abbas. Ann Arbor: University of Michigan press.

Honkanen, Matti 1986. *Taideyhteisö ja puhe taiteesta*, Helsingin Yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 13. Helsinki: Yliopistopaino.

Honour, Hugh & Fleming, John 1992[1982]. *Maailman taiteen historia*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila, Seppo Sauri, Tutta Palin. Helsinki: Otava.

Latour, Bruno 1999. "On recalling ANT". *Actor Network Theory and After*. Toim. John Hassard & John Law. Oxford: Blackwell.

Latour, Bruno 2005. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Latour, Bruno & Serres, Michel 1995. *Conversations on science, culture and time*. Kääntänyt Roxanne Lapidus. University of Michigan Press.

Law, John 2007. "Actor-network theory and material semiotics". *The New Blackwell Companion to Social Theory, 3rd Edition*. Toim. Bryan S. Turner. Oxford: Blackwell.

Lehtonen, Turo-Kimmo & Pyyhtinen, Olli 2015. "Michel Serres ja yhteisön logiikat". *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Toim. Miikka Pyykkönen & Ilkka Kauppinen. Helsinki: Gaudeamus.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Kaitavuori, Kaija 2017. "Välittäjät nykytaidemaailmassa: tuotantoputkesta toimijaverkkoon". *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2* (2016). Kulttuuripolitiikan tutkimuksen seura. (<https://doi.org/10.17409/kpt.60097>)

Kontturi, Katve-Kaisa 2018. *Ways of Following – Art, Materiality, Collaboration*. Open Humanities Press, London.

(<http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/ways-of-following/>)

Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007. "Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus: osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja". *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Toim. Risto Pitkänen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Koskinen, Taava toim. 2006. *Neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Murray, Alan 2001. "Rebirth: review of Michel Serres' *The Birth of Physics*". *Radical Philosophy* 105/2001.

O'Doherty, Brian 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.

Pyhtilä, Marko 1999. *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki: Like.

Pyhtinen, Olli 2012. "Kollektiivinen luovuus ja taiteen tuotanto näyttelyinstituutiossa". *Tiede & Edistys* 2/2012.

Pyhtinen, Olli 2013. "Tosiasioiden aineellinen luominen – Taideteosten aitouden tutkimuksesta". *Sosiologia* 50 (3) /2013.

Pyhtinen, Olli 2014. "Paradise with/out Parasites". *Disruptive Tourism and its Untidy Guests: Alternative Ontologies for Future Hospitalities*. Toim. Soile Veijola et al. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pyhtinen, Olli 2015. "Triadi". *Verkostot yhteiskuntatieteissä*. Toim. Kai Eriksson. Helsinki: Gaudeamus.

Serres, Michel 1982 [1980]. *The Parasite*. Kääntänyt Lawrence Schehr. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Serres, Michel 1991 [1983]. *Rome: The Book of Foundations*. Kääntänyt F. McGarren. Stanford: Stanford University Press.

Serres, Michel 1994a. *Atlas*. Paris: Julliard.

Serres, Michel 1994b [1990]. *Luontosopimus*. Kääntänyt Aila Virtanen & Jussi Vähämäki. Tampere: Vastapaino.

Serres, Michel 1995 [1982]. *Genesis*. Kääntänyt Geneviève James & James Nielson. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Säätelä, Simo 1988. *Taiteen vallankumoukset Kuhnin paradigma-teorian valossa*, Helsingin Yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 16. Helsinki: Yliopistopaino.

Watkin, Christopher 2016. "Michel Serres: Universal Humanism". *French Philosophy Today – New Figures of the Human in Badiou, Meillassoux, Malabou, Serres and Latour*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wolff, Janet 1993. *The Social Production of Art: Second Edition*. New York: New York University Press.