

Melanie Katherina Muwanga

PROVOKAATIO JA RUUMIINKUVA

1990-LUVUN TAITEESSA

Pro gradu-tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos

Taidehistoria

K1 2002

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taiteen ja kulttuurin- tutkimus Taidehistoria
Tekijä Melanie Katherina Muwanga	
Työn nimi Provokaatio ja ruumiinkuva 1990-luvun taiteessa	
Oppiaine taidehistoria	Työn laji pro gradu
Aika kl 2002	Sivumäärä 60+liitteet+kuvat
Tiivistelmä - Abstract <p>Oleennaista 1990-luvun taiteessa oli vaihtoehtotaiteen sulautuminen viralliseen taidekenttään. Itä-Euroopan taiteessa kulttuuripiirin laajeneminen heijastui vaihtoehtotaiteen aseman virallistumisena sosialismin jälkeisen uuden poliittisen tilanteen myötä. Kulttuurisen avautumisen ja sulautumisen ohella 1990-luvun kulttuurissa heijastuivat myös uuskonservatiivisuus ja politiikan keskiaikaistuminen. Tämä heijastui erityisesti USA:n taiteen sensuurin kiristymisenä ja taiteen tukemisen lakkauttamisena. Taiteen kontekssissa näkyi 1990-luvulla keskiaikaaiseen kulttuuriin rinnastettava kulttuurin viralliseen ja vaihtoehtoiseen jakautumisen ilmiö.</p> <p>Pro gradu-työssäni käsittelen 1990-luvun provokatiivista vaihtoehtoista taidetta suhteessa ajan yhteiskunnallisiin ja poliittisiin ilmiöihin Itä Euroopan ja USA:n tilanteiden kautta. Tutkin ajan olennaisen ilmiön, median suhdetta shokeraavan taiteen ilmenemiseen young British art-käsitteen ja tanskalaisen nuoren vaihtoehtoisen taiteen kautta. Käsittelen 1990-luvun provokatiivisen taiteen muotoon olennaisesti vaikuttaneita 1960-luvun taiteen kokeellisia ilmiöitä, kuten feminististä taidetta ja body artia.</p> <p>1990-luvun ruumiillisuuden olemusta sekä karnevalismin ja groteskin ilmenemistä tutkin Henrik Plenge Jakobsenin taiteen, erityisesti hänen White Love installaationsa kautta. Menetelmänä olen käyttänyt Mihail Bahtinin teorioita hänen Francois Rabelaisin kirjallisuuden kautta esiintuomastaan keskiaikaisesta karnevaalista ja groteskista. Olen tulkinnyt White Love-teosta myös Julia Kristevan objekti-teorian ja toiseuden teorioiden kautta.</p> <p>Liite-osassa selvennän installaation olemusta.</p>	
Asiasanat provokaatio, 1990-luku, nykytaide, Henrik Plenge Jakobsen, White Love	
Säilytyspaikka Taiteen ja kulttuuritutkimuksen laitos	
Muita tietoja	

Sisällys

1.Johdanto	1
2. Provokaation ilmeneminen 1990-luvun taiteessa	4
2.1 Sulautuminen viralliseen taidekenttään	4
2.2 Tekijälähtöinen vieraannuttava provokaatio	6
2.3 1960-luvun kokeellisen taiteen uusiokäyttö	7
2.3.1 Paluu vanhoihin keinoihin ja aatteisiin	7
2.3.2 Body Artin perintö	8
2.3.3 Aggressiivinen uusi feminismi	9
3. Provokatiivinen taide yhteiskunnallisen tilanteen heijastajana	11
3.1 USA:n ja Itä-Euroopan uusi tilanne	11
3.2 Venäjän uuden taiteen barbaariset tulkit	13
3.2.1 Brenerin post-intelligentti identiteetti	13
3.2.2 Taiteilija-koira Kulik	16
3.3 USA:n kiristynyt sensuuri	18
3.3.1 Kohu <i>Piss Christ</i> - teoksesta	18
3.3.2 Mapplethorpen kiistellyt kuvat	20
4. Provokatiivisen taiteen suhde mediaan ja yleisöön	23
4.1 Media-arvo	23
4.2 Young British Art- kaupallisuus ja shokeeraavuus	25
4.3 Vaihtoehtoinen uusi tanskalainen taide	28

5. Ruumiillisuus taiteen provokaationa	29
5.1 1900-luvun lopun keskiaikainen ruumiinkuva	29
5.2 Olennainen toiseus	31
5.3 Henrik Plenge Jakobsenin taiteen karnevalismi	34
5.4 Plenge Jakobsenin taiteen ruumiinkuva	37
6. White Love	39
6.1 Diagnoosi yksilön ja kehon tilasta	39
6.2 Abjekti	41
6.2.1 Kristevan abjekti-käsite	41
6.2.2 White Love abjektina	44
6.2.3 Idealisoitunut ja arkinen elementti	47
6.3 Subliimi, romanttinen ja realistinen groteski	49
7. Jälkisanat	54
8. Kirjallisuus ja lähteet	57
9. Liitteet	61
Liite 1. ARS 95 Näyttely	61
Liite 2. Henrik Plenge Jakobsen	62
Liite 3. Installaatio	63
10. Kuvat	

1. JOHDANTO

Taidehistorian pro gradu- työssäni tutkin 1990-luvun provokatiivista taidetta. Käsittämäni ajanjakson tapahtumat sijoittuvat vuosien 1987 ja 2001 välille, pääasiassa kuitenkin 1990-luvulle, joten käytän sitä kokoavana käsitteenä työssäni. Tälle ajanjaksolle oli olennaista visuaalisen taiteen moniulotteisuus. Sen tähden en näe olennaisena analysointia siitä, mihin taiteen lajiin esimerkkiteokset konkreettisen muotonsa puolesta erityisesti kuuluvat, vaan määrittelen esimerkkinä käyttämäni taiteen sen provokatiivisen muodon avulla samaan kategoriaan. Esimerkit sivuavat niin kuvataidetta, kuin elokuvaa, valokuvaa ja performanssia.

Työssäni tarkastelen provokaation ilmenemistä taiteessa lähinnä 1990-luvun osalta. Provokaation juuret ulottuvat kuitenkin tätä aikakautta kauemmaksi, pitkälle taiteen historiaan. En kuitenkaan pidä tämän ilmiön historian laajaa selvittämistä olennaisena työni osalta, vaan lähestyn aihetta vain sen kautta, minkä olen kokenut olennaisena vaikuttajana 1990-luvun shokeeraavalle taiteelle. Tämän vuoksi käsittelen 1960-luvun taiteen muotoja ja ilmiöitä, kuten body artia ja feminististä taidetta vertailukohtana ja taustana niiden uudelle ilmenemiselle 1990-luvulla. Ruumiillisuuden ja yhteiskunnallisen tilanteen osalta vertaan niiden keskiaikaisina tunnettuja ilmiöitä nykypäivän tilanteeseen.

1990-luvun provokatiivisen taiteen suhdetta ajan poliittiseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen käsittelen erityisesti ajan olennaisten ilmiöiden, kuten USA:n taiteen kiristyneen sensuurin ja kulttuurikiistojen, sekä Itä-Euroopan uuden sosialismin jälkeisen avautuneen taidekentän ilmiöiden kautta. Olennaisena osana 1990-luvun provokatiivisen taiteen ilmentymiseen on yhteiskunnallisen tilanteen ohella vaikuttanut myös media. Shokeeraavan taiteen ja median suhdetta tarkastelen young British art- käsitteen ja nuoren tanskalaisen vaihtoehtoisen taiteen esiintulon avulla. Tutkimuksessani luon näiden ilmiöiden kautta kuvan länsimaisesta visuaalisen kulttuurin provokatiivisesta kontekstin päälinjoista. Pyrin tutkimaan ilmiöitä yleiseurooppalaisena ja angloamerikkalaisena ajan hengen kokonaisuutena sen sijaan, että painottaisin erityisesti jonkin maan tiettyä omaa kulttuuriperintöä. Olen käyttänyt tätä 1990-luvun provokatiivisen taiteen yleislänsimaista kenttää olennaisena kontekstina tanskalaisen taiteilijan Henrik Plenge Jakobsenin *White Love* -installaatiolle. Siitä huolimatta, että tutkin teosta lähinnä sen ensimmäisen Suomessa tapahtuneen esilläolokerran kautta ja siinä muodossa kuin se ilmeni ARS 95 näyttelyssä Helsingissä vuonna 1995, en pidä olennaisena verrata sitä ajan suomalaisiin taiteen esimerkkeihin ja kontekstiin, sillä työ sijoittuu mielestäni laajempaan länsimaisen kulttuurin ajan kuvaan tietyn alueen taiteen vastaanottajaryhmän kansallisista ominaisuuksista nousevien tekijöiden sijaan. Provokaation tuottajan ominaisuuden ohella tulkitseen Plenge Jakobsenin taiteen maailmaa ja *White Love*- teoksen ruumiillisuuden olemusta venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin keskiaikaisen kirjallisuuden ja Francois Rabelaisin kirjallisuuden pohjalta esiintuomien karnevalismin ja groteskin realismin

käsitteiden kautta, sekä myös Julia Kristevan abjekti- teorian ja *toiseuden* teorioiden kautta.

Pro gradu-työni teoreettisena lähteenä käytän taidehistorian, kirjallisuustieteen, kulttuuritieteiden ja sosiologian alojen kirjallisuutta. Provokatiivisen nykytaiteen teorian ja tulkinnan lähteenä toimii pääasiassa angloamerikkalainen kirjallisuus. Taiteen aikakauslehtien osalta olennainen lähteeni ovat olleet 1990-luvun aikana julkaistut, nykyään NU-nimellä (Nordic Art Review) kulkevan SIKSI-lehden vuosikerrat. Taiteilija Henrik Plenge Jakobsen on antanut pro graduani varten kirjallista tietoa työstään ja teoksistaan. White Loven muodon dokumentoituna lähteenä on toiminut Private/Public cd-romille tallennettu materiaali.

Pro gradu-työni liitteenä olevat kuvat pyrkivät varsinaisen kuva-analyysin sijaan tukemaan tekstiä ja selventämään käsiteltävää asiaa. Tekstiliitteissä tarkennan *White Love* -teoksen ensimmäistä esityspaikkaa ARS 95 näyttelyä, Henrik Plenge Jakobsenin taiteellista uraa, sekä *White Love*- teoksen muodon kannalta olennaista installaation käsitettä, jonka tarkentamisen olen katsonut olennaiseksi sanan usein epäselvän merkityksen vuoksi.

2. PROVOKAATION ILMENEMINEN 1990-LUVUN TAITEESSA

2.1. Sulautuminen viralliseen taidekenttään

Provokatiivisen taiteen voi määritellä antitaiteeksi, sillä muotonsa vuoksi se sijaitsee taiteen ja arkielämän rajalla, shokeeraten usein elementeillä, joista on vaikea sanoa, ovatko ne jokapäiväisiä tapahtumia ja objekteja vai taiteellisia aktioita ja objekteja. Muodostaan, taiteen vähemmistönä ja vastavirtana toimimisestaan huolimatta antitaide muodostuu usein lopulta varsinaiseksi taiteeksi ja osaksi instituutiota. Siirtyminen antitaiteesta taiteeseen on jatkuvaa historiallisessa kontekstissa.¹ Taideinstituutio imaisee mielenkiintoiset ja näyttävät ilmiöt sisäänsä.

Vaihtoehtoisuuden ja antitaiteen käsite rikkoutui myös 1990-luvulla, sillä häiriötaiteen tai vaihtoehtoisen taiteen muodostaan huolimatta, 1990-luvun provokatiivisella taiteella oli enemmän tekemistä taideinstituution kuin aikansa alakulttuurien ja kansalaisaktiivisuuden kanssa. Provokatiivinen taide sulautui instituutioon ja alkoi toimia varsinaisen taidekentän sisällä. Sama ilmiö tapahtui myös muulle vaihtoehtoiselle taiteelliselle toiminnalle, kuten aktivistiselle taiteelle, joka 1960-luvulta lähtien on toiminut erityisesti Yhdysvalloissa taidekentän ulkopuolella vahvana vaikutuskeinona. Aktivistisen taiteen siirtymistä kansalaisaktivismista ja vaihtoehtotaiteesta osaksi taideinstituutiota osoittaa

¹ Sepänmaa 1995,156.

erityisesti se, että Whitney Museum of American Art omisti vuoden 1993 Biennial Exhibition näyttelynsä kokonaan poliittisesti ja sosiaalisesti sitoutuneelle taiteelle².

Yrjö Sepänmaan mukaan erityisesti kuvataiteissa antitaidetta on tällä hetkellä kaikkialla. Antitaide ei kuitenkaan ole perinteisen taiteen vastakohta, sillä taiteen klassikot eivät ole vastustuksen kohteena. Uusi taide ei kilpaile vanhojen teosten kanssa, vaan käyttää sitä lähtökohtana ja luo klassiselle taideteokselle esimerkiksi anakronismeille perustuvan jatkon.³ Siitä huolimatta, että 1990-luvun provokatiivisessa taiteessa oli avantgarden ja käsitetaiteen piirteitä, kuten dematerialisoitumista, de-estetisaatiota ja instituutiokritiikkiä, provokatiivinen taide ei kuitenkaan pyrkinyt näiden kaltaiseen kokonaisvaltaiseen taideinstituution ja taiteen muodon kritiikkiin.⁴ Taideinstituution kritiikki näkyi 1990-luvulla lähinnä taidemaailman miesvaltaisuuden kommentointina, kuten tanskalaisen Susan Hinnumin videoteoksena *A Very Kinky Story*, joka kommentoi taiteilijan näkökulmaa naisena ja taiteilijana (kuva 1).⁵ Hinnumin teos on kertomus taidemaailman sosiaalisesta rakenteesta. Se esittää taiteilijat pornotähtinä, joiden täytyy mielistellä gallerian omistajaa tai kuraattoria päästäkseen eteenpäin urallaan. Instituutiota kritisoivan videon kautta taiteilija käsittelee asennettaan instituutiota kohtaan.⁶

² Felshin 1995,24.

³ Sepänmaa 1995,156.

⁴ Avantgarden ja käsitetaiteen suhteesta Sakari 1999,60.

⁵ Kofod Olsen 1995,19.

⁶ Kofod Olsen 1995,19.

2.2 Tekijälähtöinen vieraannuttava provokaatio

Provokatiiviset taideteokset sisältävät usein elementtejä, jotka koetaan taiteeseen kuulumattomiksi. Tämä aiheuttaa usein vieraantumista, sillä taide koetaan tällöin perinteisen taidekäsitteen vastaisena ja niin ollen negatiivisena. Vaikka massamedian raportoimat jokapäiväiset arkielämän järkyttävät tapahtumat ylittävät shokkiarvoltaan usein moninkertaisesti shokeeraavan nykytaiteen, ihmiset kuitenkin vieroksuvat provokatiivista taidetta ja järkyttyvät siitä. Selitykseksi tälle on tarjottu sitkeästi elävää oletusta siitä, että kulttuuri on positiivinen ilmiö, ja luonteeltaan hyvä, joten näin ollen sen tulee tarjota esteettisiä, nautinnollisia ja mukavia elämyksiä.⁷

1990-luvun taiteessa provokaation käyttäminen kuvataiteen menetelmänä oli pitkälti harkittua ja tekijälähtöistä. Shokeeraava taide oli muodoltaan käsitteellistä, ja sitä oli hankala tulkita ilman taiteilijan selitystä siitä huolimatta, että teokset usein muotonsa ja ideoidensa puolesta vaativat vastaanottajan toimiakseen. Vaikea tulkittavuus aiheutti vieraantumista, vaikka esimerkiksi nuori tanskalainen taide yhteiskunnallisen aiheistonsa puolesta tulikin lähelle katsojaa. Taiteilijoiden subjektiiviset lähtökohdat ja provokatiivinen muoto kuitenkin vaikeuttivat taiteen näkemistä sosiaalisena. Erityisesti vuosikymmenen lopulla yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyä leimasi subjektiivisuus aikaisemmin vahvempien

⁷ Walker 1995,17-18.

yleisluontoisten poliittisten ja sosiaalisten aspektien sijaan. Esimerkiksi nuori tanskalainen taide keskittyi yksilön sosiaaliseen ja psykologiseen eksistenssiin ja kokemukseen maailmasta.⁸ Tanskalaisen nykytaiteen museon Arkenin yhteispohjoismainen *The Scream*-näyttely vuonna 1997 oli kokoava esimerkki provokatiivisuuden esiintymisestä nuorena taiteessa. Näyttelyssä, jonka teemana olivat sosiaaliset aiheet henkilökohtaisten konfliktien näkökulmasta, oli esillä 25 ajankohtaista ja kohuttua taiteilijaa. Näyttelyn teokset eivät tuoneet esiin suoraa yhteiskunnallista sosiaalista kritiikkiä, vaan käsittelivät ennemminkin hyvinvointi- ja kulutusyhteiskunnan aikaansaamia yksilön subjektiivisia ongelmia. Esimerkiksi ruotsalainen taiteilija Lova Hamilton toi esille bulimian syitä ja seurauksia videossaan jossa hän oksentaa koriin juotuaan raakaa lihaa sisältävää seosta.⁹

2.3 1960-luvun kokeellisen taiteen uusiokäyttö

2.3.1 Paluu vanhoihin keinoihin ja aatteisiin

1990-luvun taiteen on usein sanottu olleen reaktio 1980-luvun taiteen muotoja ja arvoja vastaan. Edellisen vuosikymmenen taiteen kaupallisuuden ja pinnallisuuden sijaan 1990-luvun taiteilijat tukeutuivat 1960- ja 1970-luvun taiteellisiin liikkeisiin ja niiden ohjenuoriin, poliittiseen tietoisuuteen ja henkilökohtaiseen sitoutumiseen, sekä kokeellisiin taiteen menetelmiin, kuten

⁸ Kofod Olsen 1995,19.

⁹ Iversen 1997,82.

installaatioon, videotaitteeseen ja body arttiin.¹⁰ Katoava taide, materiaalittomuus ja taiteenlajien sekoittuminen yleistyivät maalausten ja veistosten sijaan.¹¹ 1960- ja 1970-lukujen taiteen aatteet ja menetelmät tulivat myös shokeeraavan taiteen muodoiksi. Useat 1990-luvun provokatiiviset taideteokset myös kommentoivat intertekstuaalisesti 1960-luvun ja 1970-luvun teoksia toimien metataiteena ja sitaatteina taidehistoriallisessa kontekstissa.¹² Oleg Kulikin New Yorkissa keväällä 1997 esitetty performanssi I Bite America & America Bites Me oli omistettu Joseph Beuysin 1970-luvulla New Yorkissa esittämälle performanssille, jossa hän sulkeutui kojootin kanssa galleriaan. Kulik puolestaan sulkeutui teoksessaan alastomana häkkiin koiran kanssa muodostaen kahden ”eläimen” ottelun.¹³

2.3.2 Body artin perintö

1960-luvun body art muodostui olennaiseksi taustavaikuttajaksi 1990-luvun shokeeraavan taiteen ruumiillisuuden käsittelylle.¹ Body art tuli esiin erilaisina muotoina, sillä Silvia Ferrarin mukaan 1960-luvun body artin perintö jakautuu kahteen haaraan. Marcel Duchampin luoman hahmon Rose Sélavyn henkilöstä juontuva mieltymys muodonmuutokseen muodostaa haaran, jonka edustajia 1960-luvulla olivat mm. englantilaiset Gilbert ja George elävine veistoksineen.¹⁴ 1990-luvulla tämän suuntauksen perintö on näkynyt voimakkaan seksuaalisena muodonmuutoksena Matthew Barneyn filmeissä. Barney kuvaa esimerkiksi

¹⁰ Nacking 2000,34.

¹¹ Nacking 2000,34.

¹² Sitaattitaiteesta Sepänmaa 1995,92.

¹³ Kivirinta, ”Oleg Kulik lupaa pysyä villinä” HS 9.11.2000.

¹⁴ Ferrari 1999,112-113.

Cremaster-sarjassa muodonmuutoksia kokevia ihmisruumiita, joiden elintoiminnot esittäytyvät monivivahteisten vertauskuvien avulla.¹⁵

Muodonmuutoksesta body art haarautuu toisaalle masokistisena itseä rankaisevana asenteena.¹⁶ 1960-luvulla tämä suuntaus ilmeni taiteessa väkivaltaisen ritualismin kautta. Gina Pane, joka uskoi ritualisoidun kivun puhdistavaan vaikutukseen ja työnsä tarpeellisuuteen epäesteettisen yhteiskunnan saavuttamiseksi, toteutti Pariisissa masokistisia performansseja, joissa hän mm. viilteli vartalooan partaterällä.¹⁷ Ritualismia toivat esiin myös wieniläisen Herman Nitschin rituaaleja, verta ja eläinten uhraamista sisältävät aktiot. Nämä dionyysisten ja kristillisten rituaalien kaltaiset esitykset, joita kuvattiin ”esteettiseksi tavaksi rukoilla”, kuvasivat modernissa kontekstissa katharsiksen tavoittelua pelon, terrorin ja kärsimyksen kautta.¹⁸ 1990-luvulla masokistinen ruumiillisuus ilmeni esimerkiksi Teemu Mäen taiteessa *My Way* videoteoksen narsistisissa rituaaleissa, joissa taiteilija kokeilee kehonsa rajoja mm. pitämällä kättään ja ejakuloivaa penistään kynttilän päällä.¹⁹

2.3.3 Aggressiivinen uusi feminismi

Feministinen aate, joka oli tärkeä osatekijä taiteessa 1970-luvulla, näkyi myös 1990-luvun provokatiivisessa taiteessa.²⁰ Aggressiivisen provokatiivisesti feminismiä toi esiin ranskalainen kirjailija Virginie Despentes esikoisteoksessaan

¹⁵ Ferrari 1999,157.

¹⁶ Ferrari 1999,112-113.

¹⁷ Ferrari 1999,113;Goldberg 1988,165.

¹⁸ Goldberg,1988,163.

¹⁹ Iversen,1997,82.

Baise moi (Pane Mua, joka edustaa uuden ranskalaisen naiskirjallisuuden eroottis-seksuaalista aaltoa. *Baise Moi* on road-movie tyylinen tarina kahdesta nuoresta naisesta, Manusta ja Nadinesta, jotka tapaavat toisensa sattumalta ja päätyvät yhdessä automatkalle.²¹ Naisista tulee vähitellen koko maan etsimiä ja pelkäämiä rikollisia, jotka ryöstävät ja tappavat sekä kostavat kokemansa fyysisen ja henkisen hyväksikäytön. Sosiaalinen ulottuvuus ranskalaisen monikulttuurisen lähiön ongelmiin näkyy tarinassa provosoivan toiminnan taustalla.

Teoksen kirjoittaja, entinen punkkari ja äärivasemmistolainen Desportes on itse työskennellyt pornobisneksessä seksilinjilla ja peep showssa sekä kirjoittanut pornoelokuvien arvosteluja. Virginie Desportes ja ranskalainen tunnettu pornotähti Coralie Trin Thi ohjasivat *Baise moi* teoksen pohjalta elokuvan. Kirjana teksti oli välttänyt sensuurin, mutta elokuvaversio nostatti maassa kulttuurikiistan ja sai aikaan lakimuutoksen. *Baise moi* vedettiin pois ranskalaisista elokuvateattereista heti ensi-illan jälkeen äärioikeistolaisen parin sadan kannattajan Promouvoir painostusjärjestön sensuroinnin vuoksi. Olennainen syy elokuvan sensuurin vaatimiselle olivat elokuvassa näyttelijöinä toimivat oikeat pornotähdet. Elokuvan sensurointi sai ranskalaiset elokuvantekijät raivoihinsa ja barrikadeille taistelemaan elokuvan oikeuksien puolesta kesällä 2000. *Baise Moi* oli ensin saanut suojelemaan vastaanoton viralliselta taholta, sillä viranomaiset ja kulttuuriministeri luokittelivat Ranskassa elokuvan ikäraajaksi 16 vuotta. Elokuvien luokituksista vastaava Conseil d'Etat kuitenkin muutti luokituksen x:ksi, jolloin elokuvaa saa esittää vain pornoteattereissa. Suomessa *Baise Moi* sai ikärajan 18 vuotta, elokuvatarkastajien

²⁰ Kofod Olsen, 1995, 18-19.

²¹ Haataja 1998, alkusanat Virginie Desportesin *Baise Moi* teoksen suomennokseen.

puheenjohtajan *Maarit Pietisen* mukaan erityisesti sisältämänsä raiskaustilanteessa kuvatun kovan pornon ja huikean väkivallan vuoksi.²²

Baise Moi kuvaa vahvasti asioita, joita yhteiskunta ei sallisi naisille, kuten väkivaltaa ja avointa seksuaalisuutta. Ennen kaikkea *Baise Moi* on kuitenkin ohjaajien mukaan elokuva ystävydestä. Väkivalta on tärkeä osa elokuvaa, ja ohjaajilla on mielestään hyvä syy sen näyttämiseen. Heidän mukaansa pornoa ja väkivaltaa ei pystytä kontrolloimaan, jos niistä ei myöskään puhuta. Desportes ja Trin Thi ajattelevat, että jos asioista voi puhua, tai jopa nauraa niille, niin porno ja väkivalta muuttuvat kevyiksi.²³ Desportes sanoo halunneensa tuoda pornon ”ulos ghetosta, seksikaupoista ja miesten maailmasta”. Ohjaajat perustelevat että ovat kuvanneet seksiä, koska se on heidän mielestään tärkeä asia, eikä kuulu vain miehille.²⁴

3. PROVOKATIIVINEN TAIDE YHTEISKUNNALLISEN TILANTEEN HEIJASTAJANA

3.1 USA:n ja Itä-Euroopan taiteen uusi tilanne

1990-luvun provokatiivisen taiteen sisällössä heijastui vahvasti ajan yhteiskunnallinen ja poliittinen tilanne. Tapahtumia kuvaa parhaiten ääripäiden tilanne, Yhdysvaltain kiristynyt kulttuurisensuuri ja Itä-Euroopan avautunut taidekenttä.

²² Lanas Cavada 2000,88.

²³ Lanas Cavada 2000,88.

Sosialististen yhteiskuntajärjestelmien romahtamisella 1990-luvulla oli suuri vaikutus myös itäeurooppalaisten maiden kulttuurin ja taiteen tilaan. Taiteen järjestelmät murtuivat muun järjestelmän ohella. Kulttuurin rajat alkoivat avautua konkreettisten rajojen myötä. Itä-Euroopan taiteilijat alkoivat näkyä entistä enemmän läntisessä taidemaailmassa. Tilanne loi myös uutta yhteiskunnallisesti kommentoivaa taidetta, sillä entisten sosialistimaiden taiteilijoiden työt käsitteivät tavalla tai toisella maansa entistä yhteiskuntajärjestelmää ja suhdetta länsimaihin.²⁵ Marginaalitaide pääsi hyvin esille entisen Itä-Euroopan alueella. Vaihtoehtoisista taidemuodoista muodostui eräänlainen symboli uuden ajan yhteiskunnalle. Vanhan yhteiskunnan kommentoinnin ohella tämä uusi taide heijasti uutta yhteiskunnallista tilannetta niin muodoltaan kuin sisällöltään.²⁶ Venäjällä poliittinen dimensio korvattiin maantieteellisellä, epävirallinen neuvostotaide sai nyt nimekseen venäläinen taide.²⁷

Vastakohtana Itä-Euroopan taidekentän avautumiselle 1990-luvulla oli USA:n taide-elämän kiristynvä sensuuri. Yhdysvaltalainen taide-elämä joutui kaupallisesti ahtaalle lokakuussa 1987 tapahtuneen pörssiromahduksen jälkeen. Romahdusta seuranneesta lyhyestä taiteenostobuumista huolimatta, 1990-luvun loppuun mennessä oli selvää, että 1980-luvun taloudellinen hyvinvointi ja sen myötä suurimittainen taiteeseen sijoittaminen olivat mennyttä.²⁸ Taloudellisen ahdingon ohella taide alkoi entistä enemmän joutua myös henkisesti ahtaalle.²⁹ Samaan aikaan vastaavaa kulttuurisen ilmapiirin kiristymistä henkeä oli nähtävissä

²⁴ Lanas Cavada 2000,88.

²⁵ Hopkins 2000,233.

²⁶ Misiano 1996,104.

²⁷ Kovalev 1995,6.

²⁸ Hopkins 2000,233.

myös muualla, kuten Ranskassa, jossa nousi esiin pelko kansallisen statuksen ja vallan eroosiosta, joka heijastui kasvavana individualismina, siirtolaisvihana ja konsumerismina.³⁰

Yhdysvalloissa kysymys sensuurista alkoi jo oikeastaan 1980-luvulla, ja laajimmillaan se oli erityisesti republikaanien valtakaudella 1980-1995.

Kulttuurikiistat käsittivät koko taiteen kentän, mutta erityisesti elokuvatuotanto heijasti tämän aikakauden jakoa, sillä ryhmät sekä poliittisella oikealla että vasemmalla puuttuivat vastustamiensa elokuvien sisältöön aggressiivisesti ja suoran toiminnan kampanjoin. Elokuvakiistojen osalta oikeistoryhmät ajoivat sensuuria elokuville, jotka olivat liian vapaita seksuaalisten ja uskonnollisten näkökulmien kuvailussa. Vasemmisto puolestaan paheksui elokuvia joissa elokuvan tekijät kuvasivat objektiivisesti naisia, etnisiä ryhmiä ja homoseksuaaleja.³¹

Kulttuurikiistojen myötä keskustelu taiteen sisällöstä, moraalista ja sensuurista nousi esiin voimakkaana.³² Sensuuria taiteelle ajoivat erityisesti New Christian Right – liike, sekä konservatiivipoliitikot, joiden mieliä kiihdytti erityisesti se, että hiedän mielestään moraalisesti arveluttava taide oli saanut rahoitusta julkisista varoista.³³

²⁹ Lyons 1997,2.

³⁰ Riding, Alan "France Questions Its Identity AS It Sink Into "Le Malaise", New York Times, December 23 1990,A1,8, teoksessa Dubin 1992.

³¹ Lyons 1997,2.

³² Hopkins 2000,233.

³³ Hopkins 2000,233.

3.2 Venäjän uuden taiteen barbaariset tulkit

3.2.1 Brenerin post-intelligentti identiteetti

Venäjän uusi postsoviet -tila näkyi 1990-luvulla erityisesti nuorten venäläisten taiteilijoiden aktioissa ja performansseissa. Heidän taiteensa samastui uuden yhteiskuntajärjestelmän muotoon. Provokatiivinen taide toi niin sisältönsä kuin kontekstinsa osalta esiin sen kaaosmaisuuuden, jonka vanhan järjestelmän romahtaminen sai aikaan. Venäläisen taiteen ideologinen voima katosi vanhan järjestelmän sortumisen myötä. Olennainen tekijä oli intelligentsian kuolema, jonka myötä taiteelta jäi puuttumaan sosiaalinen ja kognitiivinen oikeutus.³⁴

Viktor Misianon mukaan uuden venäläisen taiteen post-intelligentti identiteetti todentui erityisesti Alexandr Brenerin impulsiivisessa ja aggressiivisessa, laillisuuden rajalla liikkuvassa taiteessa. Brener pyrki aktioissaan paljastamaan intelligentsian perinteisen tavan maallistaa myytit ja ideologia. Hänen taiteensa ymmärtämistä rajoittaa se, että hän kieltäytyy tuottamasta diskursiivista taidetta. Brenerin taide ottaa muotonsa aktioista ja perustuu esittämisen hetkelle, mikä kuvaa Brenerin elämänsäasettämistä taiteentekijänä, sillä hän kokee itsensä anonymiksi ”vuosisadan lapseksi” ilman tulevaisuudensuunnitelmia tai mitään tietoa menneestä.³⁵ Brenerin performanssit eivät muodottomuudestaan huolimatta olleet vailla intellektuellia tai kriittistä taustaa, hän kommentoi taiteellaan maansa yhteiskunnallista tilannetta. Tsetsenian sodan ollessa kiivaimmillaan hän seisoi

³⁴ Misiano 1996,104.

³⁵ Misiano 1996,104.

Moskovan Punaisella torilla nyrkkeilyhanskojen kanssa huutaen ja vastustaen Jeltsiniä. Eräissä toisessa performanssissa Brener jakoi Moskovan Yelokhovsky kirkossa lehtisiä, joissa hän ilmaisi halukkuutensa vapauttaa Venäjä sen raskaasta taakasta, ja ottaa henkilökohtaisesti vastuu sen rikoksista ja kyvyttömyydestä.³⁶

Brenerin taiteen muoto toi kuitenkin negatiivisella tavalla esiin myös uuden yhteiskuntasysteemin kaaoksen ja barbaarisuuden. Hänen aktioidensa sisältämät yllätykselliset ja laillisuuden kyseenalaistavat tempaukset aiheuttivat suuren mittakaavan kansainvälistä paheksuntaa. Hän tuhosi vuonna 1996 Tukholmassa pidetyssä Interpol-näyttelyssä rumpuperformanssinsa aikana kiinalaisen taiteilijan Wenda Gun teoksen.³⁷ Brener sai teollaan aikaan eräänlaisen kulttuurisodan, jossa esimerkiksi syytettiin venäläisiä taiteilijoita neofasisteiksi.³⁸ Tuhotun teoksen tekijä Wenda Gu liitti tapausta kommentoivassa artikkelissaan heidän tekonsa ja aktionsa nationalismiin ja kommunismiin. Gun mielestä nämä aktiot olivat monilta osin yhteneviä natsismin kanssa diktatuurisen muotonsa vuoksi. Brenerin tuhotyön lisäksi paheksuntaa näyttelyssä sai aikaan erityisesti poliisitoimiin johtanut venäläisen taiteilijan Oleg Kulikin yritys hyökätä kaksivuotiaan lapsen kimppuun alastonta koira esittäessään.³⁹

³⁶ Misiano 1996,104.

³⁷ Interpol oli Tukholmassa vuonna 1996 pidetty ryhmänäyttely, jonka taiteilijat tulivat Venäjältä ja Ruotsista. Mukana oli myös kiinalainen taiteilija Wenda Gu.

³⁸ Gu 1996,102.

³⁹ Gu 1996,102.

3.2.2. Taiteilija-koira Kulik

Oleg Kulik on toinen esimerkki moskovalaisesta uudesta taiteesta, joka erityisesti kuvasti Venäjän uutta tilannetta 1990-luvulla. Kulikin taide on vielä Brenerin taidetta arkaaisempaa, sillä hänen taiteensa muoto on alkukantaista ja eläimellistä. Kulik, joka kokee itsensä taiteilija-eläimeksi, taiteilija-koiraksi, tuntee myös hylkeiden ja valaiden olevan koirien ohella lähempänä häntä kuin muiden ihmisten. Kulik näkee itsensä biologisena lajina, hän on kuin oma koiransa. Hän kieltää olevansa sivistynyt ja sanoo puhuvansa hampaillaan, käsillään, syljellään ja hajuillaan.⁴⁰ Kulikin teokset eivät kuitenkaan olleet vailla älyllistä pohjaa muodostaan huolimatta. Hän sanoi teoksissaan olevan vastakkain sivistyneen maailman ja villin Venäjän. Kulikin teokset olivat ideologisia kannanottoja, joihin kuului aina alastomana esiintyminen. Kulik kävi villeyden ja sivilisaation välistä dialogia (kuva 2). Tämä aiheutti kohua ja hänen osallistumistaan kansainvälisiin näyttelyihin paheksuttiin suuresti. Venetsian biennaalissa vuonna 1997 hänen dialoginsa tuli esille videossa, jossa hän harjoitti yhdyntää koiran kanssa.⁴¹ Kulik loi myös uutta yhteiskuntajärjestelmää taiteellaan, sillä hänen taiteensa oli eläimellisyyden ohella poliittista.⁴² Kulik perusti Venäjälle Eläinten Puolueen, jonka ehdokkaana hän halusi presidentinvaaleihin. Keskusvaalilautakunta kuitenkin hylkäsi hänen ehdokkuutensa.⁴³

⁴⁰ Kivirinta ”Oleg Kulik lupaa pysyä villinä” 9.11.2000.

⁴¹ Kivirinta, ”Oleg Kulik lupaa pysyä villinä” HS 9.11.2000.

⁴² Misiano 1996,104.

⁴³ Kivirinta, ”Oleg Kulik lupaa pysyä villinä” HS 9.11.2000.

Venäjän uutta tilannetta korosti myös Kulikin toiminta 1990-luvun alkupuolella Moskovan suurimman ja varakkaimman gallerian Reginan taiteellisenä johtajana.⁴⁴ Hän uskoi rahan voimaan ja valtaan johtaa Venäjä ulos kriisistä. Regina galleriassa järjestettiin suurimittaisia shokeeraavia tapahtumia, jotka usein päättyivät eliitille tarkoitettuun esille asetettuun juhla-ateriaan. Tämä heijasti ”uusien venäläisten” elämäntyyliä. Kuuluisin aktio oli ”Piggy Gives Out Gifts” osana ”Animalistic Projects” festivaalia vuonna 1992. Tapahtumassa yleisö katsoi videomonitorista kahden ammattiteurastajan suorittamaa sian teurastusta toisessa galleriahuoneessa. Tämän jälkeen yleisölle jaettiin lihanpaloja mustissa paketeissa. Tapahtuman aikana gallerian ulkopuolella oli mielenosoittajia sitä vastustamassa. Myös lehdistö otti kantaa tapahtumaan ja käsitteli sitä pitkän aikaa.⁴⁵

Venäläisen yhteiskunnan uusi tilanne heijastui 1990-luvulla visuaalisen kulttuurin ohella myös muussa kulttuurisessa tuotannossa ja ajattelussa. Brenerin ja Kulikin aktioiden tapaista arkaismia tuo esiin Valeri Savtsuk vuodelta 1996 olevassa filosofisessa teoksessaan *Veren kulttuuri*. Savtsuk kutsuu ”uusarkaismiksi” henkeä, jonka hän toivoisi vallitsevan uudessa venäläisessä yhteiskunnassa. Savtsukin arkaismi on kuitenkin väkivallattomammalla linjalla kuin Kulikin ja Brenerin taide. Savtsukin mukaan väkivalta, pakko ja totalitarismi eivät muodosta ”uusarkaismin” olemusta. Se ei kuitenkaan ole postmodernia valinnanvapautta, vaan Savtsukin mukaan siihen tullaan inhimillisen historian iän mukana.⁴⁶

⁴⁴ Kovalev 1995,100.

⁴⁵ Kovalev 1995,103.

⁴⁶ Savtsuk 1996,248.

3.3 USA:n kiristynyt sensuuri

3.3.1 Kohu *Piss Christ*-teoksesta

USA:ssa keskustelu taiteen sensuurista oli kiihkeimmillään kesällä 1989, jolloin kohua aiheuttivat kahden valokuvaajan Robert Mapplethorpen ja Andres Serranon työt.⁴⁷ Olennaista kohua aiheuttaneiden valokuvien sisällön ohella oli, että molemmat taiteilijat olivat saaneet rahoitusta julkisista varoista. Vuonna 1987 Philadelphia Institute of Contemporary Art sai NEA:lta (National Endowment for Arts) 30 000 dollaria tukea Robert Mapplethorpen näyttelyä varten. Andres Serrano puolestaan sai NEA:n rahoittaman SECCA:n (Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salemissa) 15 000 dollarin avustuksen.⁴⁸

Andres Serranon näyttelytyöt koostuivat erilaisia ruumiin eritteitä kuvaavien valokuvien sarjasta. Ongelmaksi nousi ristiinnaulittua Kristusta kultaisen usvan keskellä esittävä valokuva. Kuva oli tehty kuvaamalla pientä muovista krusifiksia lasissa, jossa oli virtsaa (kuva 3).⁴⁹ New York Timesin kirjoituksen mukaan kuvauksen kohde esiintyi monumentaalisenä ja siitä ei voinut arvata, että kuvassa oli pieni muovinen krusifiksi. Vasta luettuaan selityksen

⁴⁷ Tapauksesta Hopkins 2000; Steiner 1995; Phelan 1993.

⁴⁸ . Steiner 1995,10.

⁴⁹ Archer 1997 ,197.

teoksesta katsoja tajusi objektin sijaitsevan virtsassa.⁵⁰ Teoksen nimi *Piss Christ* järkyttikin ihmisiä enemmän kuin itse kuva.⁵¹ American Family Associationissa toimiva pastori David Wildmonin julkaisi kesäkuussa 1989 lausunnon, jossa hän syytti Serranoa jumalanpilkasta juuri teoksen nimen vuoksi. Taidekriitikot puolustivat Serranon valokuvaa kommenttina Yhdysvaltain pinnallisuudesta. Serrano sanoi teoksellaan hyökkäävänsä mainosmaailman uskonnollisen symbolismin linnakkeeseen, ja valinneensa virtsan materiaaliksi veren ja maidon jälkeen, koska hän halusi lisätä keltaisen kuviensa väripalettiin. Serranon mukaan teos perustui dualismiin tai vastakohtaisuuteen, joka vallitsi abstraktiuden ja representaation välillä, pienen ristin kasvaessa kuvassa monumentaaliseksi ja mysteeriseksi. Olennaista oli kuvan siirtyminen uuteen kontekstiin katsojan luettua tekstin. Teoksen nimikyltti oli tärkeä osa teosta, se toi Serranon mielestä esiin vanhan kuvan taiteesta metamorfoosina.⁵²

Serranon taiteen saamasta puolustuksesta huolimatta konservatiivit USA:n senaatissa nostivat suureen huomioon kysymyksen sensuurista. Erityisen aktiivisesti protestointia harjoittivat senaattorit Jesse Helms ja Alphonse D'Amato. Helms vetosi siihen, että Serranon teokset eivät ole taidetta. D'Amato puolestaan korosti sitä, että veronmaksajat olivat järkyttyneitä rahojensa väärinkäytöstä Serranon taiteen tukena.⁵³ Närkästyneet poliitikot harjoittivat myös konkreettista kuvainriistoa; *Piss Christ* teoksen reproduktio revittiin käytännössä USA:n senaatin lattialle.⁵⁴

⁵⁰ Steiner 1995,11.

⁵¹ Archer 1997,197.

⁵² Steiner 1995,11.

⁵³ Steiner 1995,11-12.,.

⁵⁴ Hopkins 2000,233.

Kiistat taiteen sisällöstä ja sen tukemisesta julkisista varoista ulottuivat vähitellen visuaalisten taideteosten ohella koskemaan myös esim. kirjaston kirjoja, rap-artistien sanoituksia ja musiikkivideoita.⁵⁵ Tätä seikkaa kommentoivat sekä moraalisesti järkyttyneet senaatin jäsenet että yleisö.⁵⁶ Julkisen rahoituksen ohella keskustelua herättivät myös esiin nousseet kysymykset rasismista, seksismistä, jumalanpilkasta ja homofobiasta.⁵⁷

3.3.2 Mapplethorpen kiistellyt kuvat

Robert Mapplethorpen kohua herättäneet figuuritutkielmat, kukkakuvat, muotokuvat ja kuvamuodostelmat olivat esitelleet mieskauneutta, homoseksuaalista halua ja sadomasokismia kansainvälisessä taidekontekstissa jo vuosia ennen vuoden 1989 tapahtumia (kuva 4).⁵⁸ Mapplethorpen retrospektiivinen näyttely, joka alkoi kiertää Yhdysvaltoja Philadelphiasta herätti kuitenkin erityistä kohua, vaikka Philadelphia ICA:n näyttelyavustuksen saamisen aikaan ja näyttelyn avaamisen aikaan hänen töitään oli esillä ympäri Eurooppaa ja Yhdysvaltoja.⁵⁹ Taiteilija itse ei ollut osallisena teosten kohussa, sillä retrospektiivisen näyttelynsä avaamisen

⁵⁵ Lyons 1997,3.

⁵⁶ Archer 1997 ,198.

⁵⁷ Archer 1997 ,198

⁵⁸ Steiner 1995,16.

⁵⁹ Steiner 1995,16-17.

aikaan Mapplethorpe oli kuolemansairas ja liian heikko vierailemaan näyttelyssään. Hän kuoli AIDSiin liittyvään sairauteen maaliskuussa 1989.⁶⁰

Useimmat galleriat, joissa Mapplethorpen näyttely oli esillä esittelivät 175 valokuvaa, mukaan lukien kiistanalaiset portfolioit, joista X sisälsi alastonkuvia ja sadomasokistisia kuvia, Z figuuritutkielmia ja Y kukkia. Kukin portfolio koostui kolmestatoista kuvasta. Vaikka niitä ei ollut kuvattu yhtä aikaa, Mapplethorpe näki kuvat kokonaisuutena, joita yhdisti toisiinsa muoto, ja sensuaalisuus. Ne esitettiin kolmena kolmentoista työn riviä. Kuraattorit tiedostivat että sadomasokistiset kuvat olivat ongelmallisia. Kuvien sisältämästä materiaalista ja lapsille sopimattomuudesta varoitettiin ja ne olivat näytteillä erityisessä huoneessa tai suljetummassa tilassa.⁶¹

Mapplethorpen retrospektiivinen näyttely oli ensin esillä Philadelphiassa ja Chigacossa. Näyttelyn Washingtonin osuuden suunniteltuna avautumisaikana kohu Serranon *Piss Christista* oli alkanut. Kongressin jäsenet tajusivat pian, että myös Mapplethorpen tapaus oli rahoitettu NEA:n varoin. Washingtonilaisen Corcoran gallerian johtaja Christina Orr-Cahall peruutti näyttelyn kongressin jäsenten hyvän tahdon toivossa. Peruuttamisesta ei kuitenkaan seurannut hyvää, sillä Corcoran menetti suuren osan tukijoistaan ja joutui vastustuksen kohteeksi.⁶² Näyttelyn peruuttamisen seurauksena kaupungissa seurasi Mapplethorpen näyttelyn puoluskampanja. Lasertaiteilija Eockne Krebs toteutti Mapplethorpen dioista shown, jossa kuvat nähtiin Corcoran gallerian ulkopuolella. The Washington

⁶⁰ Steiner 1995,17.

⁶¹ Steiner 1995,17.

⁶² Steiner 1995,20.

Projects for the Arts järjesti näyttelylle uuden tilan ja rahoituksen kaupungissa.⁶³ Washingtonin jälkeen näyttely jatkoi kulkuaan keskeytyksettä kuraattorien turvatoimin; yleisön tiedostamisen ja taiteellisten perusteiden kuville etsimisen myötä. Seuraava näyttelyn vastustus tapahtui Cincinnatiassa, joka oli tunnettu kovasta antipornografisesta linjastaan. Näyttelyä esitelleen Contemporary Art Centerin johtaja Dennis Barrie joutui oikeuden eteen.⁶⁴ Hänet kuitenkin vapautettiin syytteistä, jotka hän sai kahden lapsia kuvanneen ja viiden sadomasokistisen Mapplethorpen valokuvan esillä olon vuoksi.⁶⁵

Keskustelu NEA:n (American National Endowment for the Arts) rahoituksesta taiteelle oli intensiivisintä vuoden 1989 lopussa ja 1990 alussa. Mapplethorpen ja Serranon kaltaiset tapaukset toimivat merkittävänä osatekijöinä Yhdysvaltain hallituksen taiteen tuen poisvetämiseen ja sen siirtymiseen yksityisen sektorin sponsorituelle.⁶⁶

⁶³ Steiner 1995,20.

⁶⁴ Steiner 1995,26.

⁶⁵ Steiner 1995,32.

⁶⁶ Hopkins 2000,233.

4. PROVOKATIIVISEN TAITEEN SUHDE MEDIAAN JA YLEISÖÖN

4.1 Media-arvo

Median valta taiteen suhteen ja sen sekaantuminen taiteeseen on nykyään laajamittaista.⁶⁷ Media hallitsee yhä enemmän taiteen yleisösuhdetta, ja yksilön arkielämä on entistä enemmän median läpäisemää. Kulttuuriset käytännöt ja ilmaisut muotoutuvat, leviävät ja muuntuvat yhä intensiivisemmin läsnäolevan joukkotiedotuksen kautta. Median kautta välittyvät teksti ja kuva ovat yhä keskeisempiä yksilöllisen ja kollektiivisen identiteetin rakentumisessa, sekä ihmisten suhtautumisessa toisiinsa aja ympäröivään maailmaan. Median levittäytyminen tällä tavoin johtaa myös kulttuurin medioitumiseen. Kulttuuriset ilmiöt jotka ennen perustuivat ensisijaisesti kahdenväliseen vuorovaikutukseen, muotoutuvat nyt median kautta.⁶⁸

Joukkotiedotus toimii kommunikoijana taiteilijan ja yleisön välillä. Taiteen kommentointia esiintyy eri tasoilla. Taiteen esittelemiseen erikoistunut media toimii taiteen ”puolella”. Taidelehdet toimivat taiteen markkinoijana mainostamalla näyttelyitä ja gallerioita. Taiteen kritiikkiin erikoistunut media puolestaan toimii usein kenttänä, joka tarjoaa tilaisuuden järkevään keskusteluun aiheesta. Iltapäivälehdistö puolestaan tarttuu usein provosoiviin taideutisiin ja esittää

⁶⁷ Walker 1995,11.

⁶⁸ Fornäs 1998,258.

tapahtumat usein negatiivisessa ja sensaationhakuisessa valossa.⁶⁹

Provosoivalla taiteella on usein arvoa ja käyttöä myyvänä uutismateriaalina. Tämä toimii myös toisinpäin. Media-arvo on tärkeää provokatiiviselle taiteelle. Tarkoitan tällä arvolla sitä huomion määrää, mitä taide saa tiedotusvälineiltä, ja kuinka paljon sitä käsitellään julkisuudessa. Media-arvon arvon tärkeys on noussut esiin taiteen muodon muututtua vaikeasti säilytettäväksi. Provokatiiviselle taiteelle media-arvo on tullut tärkeäksi perinteisen kaupallisen arvon ohella, koska uutta taidetta on katoavan tai prosessimaisen eri tekijöitä toimiakseen vaativan muotonsa vuoksi vaikeampi myydä perinteisessä taidekaupan kontekstissa.

Taiteilijat tuottavat myös itse tarkoituksellisia provosoivia tapahtumia ja taidetta, joilla he hakevat median huomiota. Taiteilijat voivat myös itse suunnitella mainoksensa, ja ottaa vastuun omasta julkisuudestaan ja markkinoinnistaan.⁷⁰ Media-arvo näkyy myös siinä, että yleisö voi olla tietoinen teoksen aiheuttamasta provokaatiosta näkemättä itse teosta. Teoksesta kuuleminen, lukeminen tai tv-kuva tuo tietoisuuden sen muodosta. Taideteoksen uutisointi luo taideteoksesta tallennemateriaalin avulla metateoksen, joka alkaa vastata varsinaista teosta tai tapahtumaa. Katsojalle voi riittää tämän metateoksen näkeminen käsityksen luomiseen teoksesta.

Huolimatta siitä, että iltapäivälehtien usein luoma negatiivinen kuva uudesta taiteesta on muokannut yleisöä sen vastaiseksi, on julkisuus myös tuonut uutta taidetta tietoisuuteen ja liittänyt sen osaksi julkisen taiteen kenttää. Media toimi osatekijänä 1990-luvun aikana tapahtuneeseen taiteen reuna-alueiden esille

⁶⁹ Walker 1995, 12.

⁷⁰ Walker 1995,13.

nousuun.⁷¹ Median usein negatiivisesta huomiosta huolimatta kiinnostus shokeeraavaa taidetta kohtaan heräsi. Tämä alkoi erityisesti yBa nimellä kulkeneen, nuoren brittitaidteen esiintulon myötä. Tämän myötä taiteen myös maantieteellisessä mielessä reuna-alueisiin ryhdyttiin kiinnittämään huomiota. Pohjoismainen taide nousi kiinnostuksen kohteeksi ja esiintyi suuremmassa mittakaavassa kuin koskaan aikaisemmin kansainvälisessä taidekentässä lukuisen näyttelyiden myötä. Pariisissa vuonna 1998 esillä olleen Nuit de blanche- näyttelyn myötä Pohjoismaisen taiteen menestys alkoi kulkea nimellä ”Nordic miracle”.⁷² Uusi ja provokatiivinen taide toimivat olennaisena osana tätä ilmiötä.

4.2 Young British Art –kaupallisuus ja shokeeraavuus

Kaupallisuutta ja kapitalistisia arvoja hyväkseen käyttävä, shokeeraamaan pyrkivä uusi taide nousi esille Iso-Britanniassa 1990-luvulla. Young British Art-buumi horjutti perinteistä yleistä välinpitämättömyyttä, joka Britanniassa oli ollut vallalla visuaalisia taiteita kohtaan. Käsitteet British art revival ja young British art syntyivät uuden ilmiön myötä ja paransivat nykytaiteen asemaa maassa.⁷³

Nuoren brittitaidteen nousu sai alkunsa, kun joukko Goldsmiths Collegen opiskelijoita päätti kääntää Thatcherin ajan taloudellisen yritteliäisyyden hengen

⁷¹ Nacking 2000,34.

⁷² Nacking 2000,34.

⁷³ Hopkins 2000,237.

hyödykseen, ja järjestää näyttelymahdollisuuksien puuttuessa itse näyttelynsä.⁷⁴

He toimivat aluksi itsenäisesti, mutta saivat myöhemmin tuekseen lontoolaisia taidekauppiaita, sekä erityisesti taidemesenaatti Charles Saatchin. yBa, young British art käsitteen alla saivat kansainvälistä mainetta esim. Sarah Lucas, Damien Hirst ja Anya Gallaccio. Young British Art- taiteilijat hyödynsivät 1960-luvun taiteellisia ideoita aivan kuten muutkin 1990-luvun taiteentekijät. Heidän taiteensa oli vastalause 1980-luvun poliittisesti korrektille taiteelle. Sen provokaatio perustui usein viktoriaaniseen kuoleman ja myrkyllisten näytteiden viehätykseen. yBa-taiteilijoiden thatcherismin vastustuksesta huolimatta sosiaalinen kritiikki ei ollut selkeästi esillä heidän teoksissaan.⁷⁵

Taloudellisen tuen hankkimisen ohella nuorten britिताiteilijoiden ryhmä osasi hyödyntää myös mediaa.⁷⁶ Tätä arvosteltiin, sillä heidän sanottiin käyttäneen mediaa hyväkseen. Erityisesti Damien Hirstin taiteella rikastumista ja porvarillista elämäntapaa kritisoitiin. Hirst ei ollut arvostelijoiden mukaan oikea radikaali, sillä hän toimi kapitalistisen taidejärjestelmän puolella. Hirstin myymiä Warhol-tyylisiä action painting- maalauksia pidettiin täysin huuhaana ja puhtaana rahastuksena.⁷⁷ Hirstin arvostelijoiden mukaan hänen teoksensa, jotka käsittivät mm. eläimiä formaldehyditankeissa ja mätäneviä lehmänpäitä, eivät shokeeraavuudestaan huolimatta sisältäneet mitään uutta. Ne pohjasivat brittiläisen eläinmaalauksen perinteeseen.⁷⁸ David Hopkinsin mukaan Hirstin "viktorianismi" näkyy vuodelta 1994 olevassa teoksessa *Away From the Flock*, niin että formaldehyditankissa

⁷⁴ Hopkins 2000,237.

⁷⁵ Hopkins 2000,239.

⁷⁶ Walker 1999,182.

⁷⁷ Walker 1999,182.

⁷⁸ Walker 1999,182.

kelluva lammas on sukua prerafaeliitti Henry Holman Huntin vuonna 1851 maalaaman *The Hireling Shepherd* -teoksen harhailevalle lampaalle (kuva 5).⁷⁹

Hirstin taide sai vastaansa myös eläintenoikeusaktivistit, jotka valitsivat hänen teoksensa vastustettavien tapausten joukkoon niiden kuvottavuuden vuoksi. Eläinsuojelijat valitsivat protestitapaukseksi tammikuussa 1997 olleet Leoni's Quo Vadis- ravintolan avajaiset, joiden koristeluna oli Hirstin veistosten malleja, lähinnä nyljettyjä lehmänpäitä formaldehyditankeissa.⁸⁰

Damien Hirstin töitä on vastustettu ja vandalisoitu myös taiteellisista syistä. ”Away from the flock” teoksen vandalisoinnin suoritti taiteilija-taidegalleristi Mark Bridger kaatamalla mustetta lampaan formaldehyditankkiin ja kirjoittamalla tankkiin: Mark Bridger, Black Sheep. Taiteilija aikoi ensin jättää Bridgerin rangaistuksetta, mutta päätyi syyttämiseen, koska ajatteli, että teon tuomitsemattomuus houkuttelee muita vandalisoijia. Hirstin kritisoijat kuitenkin pitivät vandalisointia oikeutettuna ja kommentoivat Bridgerin vain kohdelleen työtä samalla tavoin kuin Hirst kohteli kuollutta lammasta.⁸¹

”Away from the flock”-teosta lisäksi parodioitiin mainoksessa, jossa lammas kellui Boddington- oluessa. Hirst harkitsi syytettä plagioinnista, mutta tapauksessa päädyttiin sovitteluun ja mainos vedettiin pois.⁸²

⁷⁹ Hopkins 2000,239.

⁸⁰ Walker 1999,185.

⁸¹ Walker 1999,185.

⁸² Walker 1999,185.

4.3 Vaihtoehtoinen uusi tanskalainen taide

1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alkupuolella nuori tanskalainen taide oli vaihtoehtoista taidetta, joka ei saanut taidemuseoiden hyväksyntää.

Taidetta ryhdyttiin museoiden sijaan tuomaan esiin ei-kaupallisissa gallerioissa sekä epätyypillisissä taiteen esityspaikoissa, joiden ylläpitäjät olivat usein vastavalmistuneita nuoria taiteilijoita tai taiteilijaryhmiä.⁸³ Näitä pieniä vaihtoehtogallerioita pidettiin sekä positiivisena että negatiivisena ilmiönä nykytaiteen kannalta. Vaihtoehtoisten gallerioiden epäiltiin antavan museoille syyn olla esittämättä uutta taidetta. Toisaalta vaihtoehtoisten gallerioiden kansainvälinen yhteistoiminta edisti taiteen liikkuvuutta.⁸⁴ Huolimatta siitä, että vaihtoehtoista taidetta ei esitelty museoissa ja virallisten taiteen kanavien kautta, tanskalainen yleisö tuli tietoisemmaksi uudesta taiteesta. Vaihtoehtoinen toiminta, erityisesti provokatiivinen taide, onnistui herättämään erityisesti median huomion, ja useat median huomioimat taidetempaukset ja tapaukset saivat laajaa julkisuutta. Erityisesti vuonna 1994 uusi taide ja keskustelu taiteesta saivat tanskalaisen median huomioimaan taide-elämän tilanteen.⁸⁵

Kuninkaallisen taidemuseon johtajan Allis Hellelandin päätös hajottaa René Blockin taidekokoelma teosten museoon sopimattomuuden vuoksi herätti huomiota. Nykytaiteilijoiden teokset, kuten Christian Lemmercin yhteenliitetyt sikojen ruhot museossa Esjbergissä ja Burn Outin (Henrik Plenge Jakobsen ja Jes Brinch) murskatut autot julkisella aukiolla Kööpenhaminassa ja Michael Elmgreen

⁸³ Kern-Nielsen 1995,8.

⁸⁴ Kern-Nielsen 1995,10.

Love Installation täytettyine koiranpentuineen, keskustelu taiteen ja antitaiteen suhteesta sekä taiteen yleisösuhteesta saivat aikaan kohua tanskalaisen yleisön keskuudessa, mutta myös toivat tietoisuuteen uutta taidetta ja sen menetelmiä (kuva 6).⁸⁶ Aiheuttamastaan kohusta ja vaihtoehtoisesta muodostaan huolimatta nuori tanskalainen taide sulautui kuitenkin muiden pohjoismaiden uuden taiteen lailla vähitellen osaksi virallista taidekenttää taideinstituution kiinnostuttua uusista ilmiöistä..

5. RUUMILLISUUS TAITEEN PROVOKAATIONA

5.1 1900-luvun lopun keskiaikainen ruumiinkuva

1900-luvun lopun ruumiillisuus vertautuu pitkälti keskiaikaisen mytologian ruumiinkuvaan. Keskiajan yhteiskunnalle olennaista oli synnin käsite. Synti oli olennainen yleisen ahdistuksen aiheuttaja. Ruumiillisuus nähtiin vihollisena, syntiin johdettava kiusaus ilmeni ruumiin kautta. Näin ollen ruumis toimi totuudenpuhujana, joka toi ilmi synnin esiintymisen.⁸⁷ Keskiajan viralliselle kulttuurille oli ominaista yksipuolinen vakavuus. Nauru oli suljettu pois kirkon kultista, feodaalivaltion virkojen hoidosta, yhteiskunnallisesta etiketistä ja korkean ideologian kaikista lajeista. Vakavuutta pidettiin ainoana totuuden, hyvän ja olennaisen ja tärkeän ilmaisemuotona. Se leimasi keskiaikaista synnin,

⁸⁵ Kern-Nielsen 1995,10.

⁸⁶ Kern-Nielsen 1995,11.

⁸⁷ Kroker A. ja Kroker M. 1987,27.

sovituksen ja kärsimyksen sekä feodaalisen sorron ja pelottelun muotojen ideologiaa.⁸⁸

1900-luvun lopulla oli merkkejä politiikan keskiaikaistumisesta. Erityisesti amerikkalainen mediahysteria liittyi ruumiillisuuteen; paniikinomaiseen pelkoon sukupuoliteitse tarttuviin tauteihin AIDSin myötä, rattijuoppouden ja laillisten piilohuumeiden, kuten coke-juomien vaikutukseen. Paniikkia herättävät myytit anorexiasta, bulimiasta, AIDSsta ja muista taudeista, viruksista, alkoholi- ja huumeriippuvuudesta heijastuivat kriisioireina horjuvan yhteiskunnan sosiaalisen kuolemalle. Kyse ei enää ollut eksistentiaalisten kriisien torjumisesta ilman näkyvää vihollista, vaan yhteisöllisten kriisien introjektiosta näkyvän vihollisen kautta näiden uhkien myötä.⁸⁹ Yleisön hysteria ja paniikkimytologiat, joiden näyttämönä ”keskiaikainen ruumis” usein esiintymisensä myötä toimi, aiheutti erityisesti poliittista hyötyä. Tämä on ilmeistä silloin, kun yleisen kulttuurisen romahduksen myötä tapahtuu subjektiivisuuden alueelle siirtymistä. Autoritaarisen johtamisen ja kurinalaisen yhteiskunnan paluu ovat poliittisen ja taloudellisen eliitin laillisia uudistuksia ja yrityksiä selvittää kriisit ilman aikaisempaa ruumiin yksilöllisyyttä. Median monopolisoima retoriikka sekä poliittisen eliitin konservatiivisen hengen aikaansaamat kurinalaiset ohjelmat, kuten huumetestit, taistelussa näkyvää vihollista vastaan, taloudellisen eliitin ruumiin työvoiman hyödyntämisen tuottama primitiivinen kapitalismi ja fundamentalistisen moraalisen eliitin reaktiot siirtävät pelkoa ja ahdistusta riippuvuudesta ja viruksista vähemmistöissä olevien voimien kuten feminismin, seksuaalisen erilaisuuden ja

⁸⁸ Bahtin 1995,67.

⁸⁹ Kroker A. ja Kroker M.1987,27.

nuoruuden uudistushengen harteille ja käyttävät niitä näiden voimien tukahduttamiseen.⁹⁰ Ruumiillisuuden uhka ja pelko yhdistyvät ja sekoittuvat näin naiseuden ja seksuaalisuuden erilaisuuden uhkaan ja lisäävät niiden asemaa toisena, outona ja ulkopuolisena.

5.2 Olennainen toiseus

Toiseuden muoto pohjautuu 1700-luvun ja 1800-luvun taitteen romantikkojen pyrkimykseen tavoittaa outo ja tehdä siitä kesyttämällä inhimillisen olennainen osa. *Einführung*, eläytyvä samastuminen erilaiseen ja outoon, tuli tällöin ansiokkaan ja sivistyneen ihmisen tunnuspiirteeksi. Romanttisen sankarin muukalaisuus sai näin muodon ja tuli *tiedostamattoman* kasvupohjaksi. Ihmisen oletetun ykseyden ytimeen saman olennaiseksi osaksi liittyi sekä biologinen että symbolinen toiseus Sigmund Freudin luoman tiedostamattoman käsitteen myötä. Oudon sisältyminen menetti silloin patologisen puolensa. Siitä saakka vieraus ja kammottava ovat sijainneet subjektissa itsessään, sen sijaan että ne olisivat täysin ulkopuolisia.⁹¹

Unheimlich, kammottava ei ole todellisuudessa mitään uutta tai vierasta, vaan se on jotain, joka on ollut psyykkiselle elämälle tuttua aikaisemmin, ja on tullut yksilölle vieraaksi vain torjunnan prosessin kautta.⁹² Freudin mukaan tärkein tekijä kammontunteen lisääntymiselle on yksilön joutuminen vastakkain kuoleman

⁹⁰ Kroker A. ja Kroker M. 1987,28.

⁹¹ S.Freud 1942, teoksessa Kristeva 1992,187.

ja sen väistämättömyyden kanssa. Magia, animismi tai arkisemmin ”älyllinen epävarmuus” ja ”hämmäntynyt” logiikka vaikuttavat myös kammontunteen lisääntymiseen. Olennaista oudon symbolisille toiminnoille on merkkien arvon heikentyminen merkkeinä ja niiden oman logiikan haurastuminen. Symboli lakkaa olemasta symboli ja se omaksuu ”symboloidun koko tehon ja merkityksen”. Merkkiä ei koeta mielivaltaiseksi vaan se saa reaalista arvoa. Todellisuuden ja mielikuvituksen rajan häilyvyys nostaa esiin kammontunteen, jolla on monia variantteja, joissa kaikissa kuitenkin toistuu vaikeus sijoittaa itse suhteessa toiseen. Niissä kertautuu identifikaatio-projektio-liike, jota yksilö tarvitsee saavuttaakseen autonomiansa. Minän ristiriitaiseen suhteeseen toisen kanssa kuuluu ”identifikaation tarve” että ”sen pelko”.⁹³ Outoa on kohtaaminen aisteilla koettavan toisen kanssa, mutta joka ei asetu tajunnan kehyksiin. Toinen jättää sen kokijan irralliseksi ja epäyhtenäiseksi. Lisäksi se voi saada yksilön tuntemaan että hän on ilman kosketusta omiin aistimuksiinsa. Yksilö voi myös kieltää aistimuksensa tai kieltäytyä niiden arvostelusta, sen vuoksi että ne tuntuvat hänestä typeriltä. Kammottavasti outo voidaan työntää syrjään kieltämällä sen järkyttävyyden ja hämmäntävyyden, tai se voidaan muuttaa ironiaksi.⁹⁴

Toiseuden käsitettä on hyvin usein lähestytty naiseuden kautta. Naisuus on nähty olennaisena rinnasteisena muotona toiseudelle verrattuna maskuliinisen muodon arvolliseen asemaan. Lacanilainen psykoanalyysi ja derridalainen dekonstruktio ovat osoittaneet, että epistemologiset, psyykkiset ja poliittiset

⁹² S.Freud 1942, teoksessa Kristeva 1992,188-189.

⁹³ S.Freud 1942, teoksessa Kristeva 1992,191-192.

⁹⁴ S.Freud 1942, teoksessa Kristeva 1992,192.

länsimaisen metafysiikan binaariot luovat eroja ja jakoja kahteen termiin, joista ensimmäinen termi, mies on merkitty arvolla toinen termi, nainen on merkitsemätön, jolta puuttuu arvioitu arvo ja merkitys. Tässä psyykkis-filosofisessa kehyksessä kulttuurinen reproduktio merkitsee merkitsemättömän naisen uudelleen retorisesti ja imaginaarisesti. Arvolla merkitty mies puolestaan jää merkitsemättä uudelleen diskursiivisissa paradigmoissa ja visuaalisilla alueilla. Mies on normi ja uudelleenmerkitsemätön naisen ollessa toinen, jonka mies merkitsee.⁹⁵ Minuus on eri tavoin merkitty miehellä ja naisella. Nainen katsoo itseään fallisen merkin kehyksessä ja näin ollen näkee itsensä negatiivisena, ei-miehenä, toisena.⁹⁶ Todellisuuden esittämisen kuva on usein osin kuvitteellinen. Kuvan autenttisuutta kyseenalaistaessaan yksilö kyseenalaistaa myös sen totuudellisuuden, joka tekee ja kuvailee kuvaa. Silmin nähdyn kuvan kyseenalaistaminen on myös minän subjektiivisuuden näkemisen kyseenalaistamista.⁹⁷ Tämä sekä helpottaa epäilyn aiheuttaman provokaation ylittämistä että syventää sitä. Suhde todellisen ja esitetyn, katsojan ja kohteen välillä vertautuu minän ja toisen suhteeseen.⁹⁸

⁹⁵ Phelan 1993,5.

⁹⁶ Phelan 1993,7.

⁹⁷ Englannin kielessä korostuu sanojen eye, ja I kautta katsomisen ja minäkuvan yhteys ; ”To doubt the subject seized by the eye, is to doubt the subjectivity of the seeing ”I”. These words work both to overcome and deepen the provocation of that doubt.” Phelan 1993.

⁹⁸ Phelan 1993,1-3.

5.3 Henrik Plenge Jakobsenin taiteen karnevalismi

Keskiajan ja 1900-luvun lopun viralliselle kulttuurille yhteistä oli olennaisen uhkaavan toisen, ruumiillisuuden vahva läsnäolo ja pelko. Julkisen vallan ja kirkon synnillisen ruumiillisuuden kuvan sijaan keskiajan vaihtoehtokulttuurina esiintynyt kansankulttuuri puolestaan otti erityisesti ruumiin osaksi karnevalismiaan.

Keskiajalle ja renessanssille oli ominaista kansan laaja merkittävä naurukulttuuri, jonka muotojen ja ilmiöiden avara maailma muodostui vastakohtaksi keskiajan viralliselle ja vakavalle kirkolle ja feodaalikulttuurille. Tämän kulttuurin muotoihin kuuluivat mm. karnevalistiset torijuhlat, erilaiset naururituaalit ja kultit, narrit, hölmöt, kääpiöt, jättiläiset, hirviöt, erilaiset ilveilijät sekä laaja ja monimuotoinen parodiakirjallisuus.⁹⁹ Rituaaliset näytelmämuodot tässä kulttuurissa antoivat ihmiseen ja inhimillisiin suhteisiin toisen, korostuneen epävirallisen näkökulman erotessaan jyrkästi ja periaatteellisesti virallista kirkon ja valtion seremonioista ja kulttien muodoista. Näytelmämuodot loivat tavallaan kaiken virallisen tuolle puolen toisen maailman ja toisen elämän, johon kaikki keskiajan ihmiset enemmän tai vähemmän osallistuivat.¹⁰⁰

Karnevaalin nauru oli luonteeltaan juhlivaa, yleiskansallista positiivista kaikkien nauramaa ”naurua yhdessä”, universaalista kaikkeen ja kaikkiin, myös naurajaan itseensä kohdistuvaa yhtä aikaa iloitsevaa ja pilkkaavaa ambivalenttia naurua.¹⁰¹

Kansankulttuuri pyrki voittamaan virallisen kulttuurin keskeiset ajatukset kauhukuvat nauravilla maailmankatsomuksen vastineillaan ja eskatologisten

⁹⁹ Bahtin 1995,6.

¹⁰⁰ Bahtin 1995,7.

teorioiden kuvillaan. Naurun kuvat vapauttivat ihmisen pelosta ja toivat maailman lähemmäksi keventäen keskiajan maailmankuvan raskasta taakkaa.¹⁰²

Keskiajan ja renessanssin karnevalistinen ambivalenssi näkyy 1900-luvun lopulla Henrik Plenge Jakobsenin taiteessa (kuva 7). Yhtäältä Plenge Jakobsenin esiintuomassa ruumiillisuudessa ilmenee eristyneisyys, joka näkyy postmodernissa kulttuurissa hypersubjektiivisuutena ja ruumiin osien eksteriorisoitumisena, jonka osoituksia ovat mm. muistin ulkoistumina toimivat tietokoneet ja kohdusta vieroittumista osoittava keinohedelmöitys.¹⁰³ Toisaalta taas Plenge Jakobsenin taide on yhteisöllistä naurua, joka provosoi ja pyrkii horjuttamaan valmiiksi pakattujen ideologisten mallien interisaatiota subjektiivisuuteen, jonka voi eksterioitumisen ohella nähdä 1900-luvun lopun ruumiin tilassa.¹⁰⁴ Plenge Jakobsenin taiteessa väkivalta, materialismi ja sattuma ovat olennaisia apatiasta ekstaasiin vaihtelevien psykososiaalisten tekijöiden ohella. Lars Bang Larsen vertaa Plenge Jakobsenin taidetta Damien Hirstin ja Charles Rayn taiteeseen, joissa ilmenevät samat väkivallan, materialismin ja sattuman piirteet. Plenge Jakobsenin taide on kuitenkin Bang Larsenin mielestä heidän taidettaan sosiaalisempaa, mikä tuo mukaan yhteisöllisen aspektin.¹⁰⁵ Henrik Plenge Jakobsen on yrittänyt tutkia julkisissa teoksissaan taiteensa vaikutusta. Hänen provosointinsa tarkoituksensa on ravistaa

¹⁰¹ Bahtin 1995,13.

¹⁰² Bahtin 1995,350-351.

¹⁰³ Kroker A. ja Kroker M. 1987,21.

¹⁰⁴ Kroker A. ja Kroker M. 1987,21.

¹⁰⁵ . Bang Larsen 1997,45.

ennakkokäsityksiä ja uhmata turvallisia ajatustapoja.¹⁰⁶ Hän pyrkii shokeeraamisen ohella tuomaan esiin yhteiskunnan sanktioituneita sosiaalisia muotoja.¹⁰⁷

Plenge Jakobsenin mukaan taiteilijalla on velvollisuuksia taiteen historiaa ja moraalialia kohtaan.¹⁰⁸ Taiteilijan tulee olla kriittinen yhteiskuntaa kohtaan ja prosessoida yhteiskunnassa esiin nousevia asioita, jollaisia ovat mm. sota, rakkaus ja uudet teknologiat. Hän tarkoittaa, että taiteilijan pitää prosessoida yhteiskunnallisia asioita eri tavalla kuin mitä sosiologi tai liikemies tekisi.¹⁰⁹ Plenge Jakobsen haluaa säilyttää taiteensa autonomisuuden, mutta samalla näkee taiteilijan yhteiskunnan työntekijänä.

Henrik Plenge Jakobsenin taide on karnevalismia myös sen vahvan muutoshengen vuoksi. Karnevaalin käsite liittyy vahvasti muutokseen ja vapautumiseen, se vapautti keskiaikaisen tietoisuuden ja antoi mahdollisuuden katsoa maailmaa uudella tavalla.¹¹⁰ Henrik Plenge Jakobsenin mukaan jokainen taideteos tai taiteellisen ilmaisun muoto synnyttää uusia ajatuksia.

Taide on eräänlainen henkinen virus. Hän näkee taiteen viruksena. Ainakin asioiden sujuessa hyvin. Yleensä hänen mukaansa taidetta pidetään totena ja hienostuneena, positiivisena asiana. Plenge Jakobsenin mielestä taide voi kuitenkin olla

¹⁰⁶ http://www.kiasma.fi/note/tait_brinchplenge.ht Arkipelag Filmin tuottama haastattelu vuodelta 1998. 16.2.2001

¹⁰⁷ Jensner 2000.
<http://www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html>.
16.2.2001.

¹⁰⁸ http://www.kiasma.fi/note/tait_brinchplenge.ht Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu kirjoitettu muistiin Arkipelag Filmin tuottamalta nauhalta vuodelta 1998. 16.2.2001

¹⁰⁹ http://www.kiasma.fi/note/tait_brinchplenge.ht Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu kirjoitettu muistiin Arkipelag Filmin tuottamalta nauhalta vuodelta 1998. 16.2.2001

¹¹⁰ Bahtin 1995,244.

negatiivista, tuhoisaa ja tappavaa. Taiteella voi olla positiivinen vaikutus yhteiskuntaan, mutta sillä voi olla myös negatiivinen vaikutus. Taide voi aloittaa prosessin kuten viruksena leviävä sairaus.¹¹¹ Plenge Jakobsen ei koe taidettaan aktivismiksi. Hän kokee kuuluvansa taideinstituutioon. Hän näkee itsensä taideinstituutiossa ikään kuin viruksena, joka voi saada aikaan muutoksen sisältäpäin.¹¹²

5.4 Plenge Jakobsenin taiteen ruumiinkuva

Henrik Plenge Jakobsenin taiteen lähteenä on ihmisruumis ja sen toiminta.¹¹³ Ruumiillisuuden ja toimivan ruumiin käsite on pohja, jonka kautta Henrik Plenge Jakobsenin taiteen maailma avautuu. Hänen taiteessaan ruumiillisuuden teema toimii aktiivisen ruumiin käsitteen kautta kritiikkinä perinteiselle ruumiillisuuden esittämiselle. Plenge Jakobsen ei kuvaa ruumiillisuutta perinteisellä täysrenessanssin vartalon esittämisen tasolla, vaan kommentoi ruumiillisuutta molekyyalitasolta. Olennainen tausta hänen taiteessaan on DNA molekyyli, joka sisältää mahdollisuuden tieteellisen mahdollisuuden ihmisruumiille,

¹¹¹ http://www.kiasma.fi/note/tait_brinchplenge.ht Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu kirjoitettu Arkipelag filmin tuottamalta nauhalta vuodelta 1998. 16.2.2001

¹¹² Henrik Plenge Jakobsenin <plenge@post4.tele.dk> sähköposti Melanie Katherina Muwangalle <melli@st.jyu.fi> 18.1.2002.

sekä teknisen mahdollisuuden elävän organismin perusmolekyylirakenteen manipulointiin. Plenge Jakobsen näkee tämän punkin ja anarkian äärimmäisenä muotona; se on onnistuessaan mahdollisuus kaiken elävän muuttamiseen, sekä myös jotain, jonka seurauksia teknologia ei itse pysty säätelemään, vaikka kuinka haluaisi.¹¹⁴

Teoksissaan Plenge Jakobsen kyseenalaistaa laillisen ja laittoman rajaa tapahtumissa, joissa niiden seuraukset saattavat olla hyvin samanlaisia.¹¹⁵

Rikos tuo usein esiin jonkinlaisen henkisen käännekohdan Plenge Jakobsenin teoksissa. Hänen mukaansa ihmiset pitävät rikoksista, yhteiskunta pyörii niiden ympärillä. Tämän vuoksi hän sanoo rikosten olevan yhteisen kokemuksemme tärkeimpiä elementtejä.¹¹⁶ Siitä huolimatta, että useimmilla ihmisillä ei ole mitään tekemistä rikollisuuden kanssa, se kiehtoo heitä vaikka onkin samalla pelottavaa. Ilokaasu on ollut laillisuuden kyseenalaistajana Plenge Jakobsenin teoksissa usein vuodesta 1994 alkaen, jolloin hän esitteli teoksen Atomic Electronic Ecstatic. Ilokaasu toimii eri tavoin hänen töissään. Se on usein eräänlainen sosiaalinen käynnistäjä, joka saa yleisön kommunikoimaan suoraan keskenään sekä teoksen että taiteilijan kanssa (kuva 8).¹¹⁷ Ilokaasu toimii keinona kohottavaan taiteen

¹¹³ <http://www.is-bremen.de/alloceans/jacobs.htm> 1997. 16.2.2001.

¹¹⁴ Bang Larsen 1997,46.

¹¹⁵ Jensner 2000.

<http://www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html>. 16.2.2001.

¹¹⁶ http://www.kiasma.fi/note/tait_brinchplenge.ht Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu kirjoitettu muistiin Arkipelag Filmin tuottamalta nauhalta vuodelta 1998. 16.2.2001

¹¹⁷ Jensner 2000.

<http://www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html>. 16.2.2001.

kommunikoinnin kokemukseen. Käytännössä siitä tulee metafora lyhytaikaiselle kaupalliselle mielihyvälle, joka on hallitseva tekijä nyky-yhteiskunnan kehityksessä.¹¹⁸

6. WHITE LOVE

6.1 Diagnoosi yksilön ja kehon tilasta

White Love on Henrik Plenge Jakobsenin ARS 95 näyttelyä varten toteuttama installaatio vuodelta 1995.¹¹⁹ Näyttelyssä teos sijaitsi väritykseltään valkoisessa huonetilassa joka toimi kokonaisuudessaan installaationa.¹²⁰ Installaation keskeisin elementti oli taiteilijan omaa virtsaa, verta ja spermaa sisältävä pesukone, joka pyöritti ja linkosi sisältöään normaalilla pesuohjelmalla.(kuva 9) Nesteet menivät pesukoneesta pumpun avulla säiliöön ja palasivat sieltä takaisin. Pesukoneen lähellä sijaitsi valkoinen vuode, jonka päällä oli muutamia veripusseja. Vuoteen päällä oli myös valkoinen puhelin, joka

¹¹⁸ Jensner 2000.
<http://www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html>.
16.2.2001

¹¹⁹ Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu, Valopilkku 16.2.1995 TV 1.
Private/public cd-rom.

¹²⁰ Private/public-cd rom.1995.

taiteilijan mukaan symboloi jonkinlaista tyhjyyden tilaa. Vuode ja puhelin edustivat tyypillistä sairaala-asetelmaa antaen vaikutelman kontaktien puuttumisesta.¹²¹

Toisella puolella huonetilaa oli installaation toinen osa, jossa oli verta kolmessa korokkeen päällä olevassa tehosekoittimessa (kuva 10).¹²² Veri liikkui koneiden ollessa päälle kytkettyinä. Tehosekoittimien takana oli läpinäkyvä suihkuverho, jonka takana taas oli virtsaa sisältävä muovipallo. Huoneen tämän puolen etuosa edusti taiteilijan mukaan eräänlaista mielialaa tai psykoosia tai totaalista patologista tilaa.

White Love -installaatio kuului ARS 95 näyttelyssä teosryhmään, jonka teemana oli yksilö. Se oli eräänlainen diagnoosi yksilön ja kehon tilasta kyseisellä hetkellä. Teos keskittyi nestemäiseen hajoamistilassa olevaan kehoon. Henrik Plenge Jakobsen oli työskennellyt kehoaiheen kanssa jo usean vuoden ajan ennen ARS 95-näyttelyä.¹²³ *White Love*-teoksen materiaalina Plenge Jakobsen käytti omia eritteitään, jotka hän itse keräsi teosta varten. Hänen mukaansa kokoaminen oli näin helpointa. Teoksen kannalta ei kuitenkaan taiteilijan mukaan ollut olennaista, se että eritteet olivat teoksen tekijän omia ruumiineritteitä.¹²⁴ *White Love* perustui taiteilijan toiveeseen luoda ilmapiiri tai ympäristö, jossa ihminen näyttäytyy mahdollisimman eristettynä yksilönä, ja jossa ruumis ja ideat hajoavat atomeiksi.

¹²¹ Bang Larsen 1997,46.

¹²² Antti Kuivalaisen kuva, s.60, Nykyaiteen arvoja etsimässä 2000.

¹²³ Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu, Valopilkku tv 1 16.2.1995. Private/public cd-rom.

¹²⁴ Henrik Plenge Jakobsenin <plenge@post4.tele.dk >sähköposti Melanie Katherina Muwangalle <melli@st.jyu.fi> 18.1.2002.

Taiteilijan mukaan ihmisiä yhteen koonneita asioita, kuten uskontoa ja perhettä enää sitten ole. Tässä tilassa kaikki hajoaa atomeiksi.¹²⁵

White Love on ARS 95 näyttelyn ohella ollut esillä useissa näyttelyissä kokonaisuudessaan sekä myös osittain, sillä tehosekoitinosa on itsenäinen teos. Teos oli esillä mm. vuonna 1996 Århusin taidemuseossa. Tanskalainen nykytaiteen museo Arken osti *White love*- teoksen ARS 95 näyttelyn jälkeen. Teos on kuitenkin museossa vain harvoin esillä sen muotoon liittyvien ongelmien vuoksi.¹²⁶

6.2 Abjekti

6.2.1 Kristevan abjektikäsité

Kieltämisen logiikka on Julia Kristevan mukaan abjektin perusta.¹²⁷ Hän pohjaa tämän ajatuksen Georges Bataillen käsitykseen siitä, että abjektin tuottaminen perustuu kiellon heikkouteen huolimatta siitä, että kielto toimii sosiaalisen järjestyksen perustana.¹²⁸ Bataille täsmensi ensimmäisenä, että abjektio

¹²⁵ Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu, Valopilkku tv 1 16.2.1995. Private/public cd-rom.

¹²⁶ Henrik Plenge Jakobsenin <plenge@post4.tele.dk> sähköposti Melanie Katherina Muwangalle <melli@st.jyu.fi> 18.1.2002.

¹²⁷ Kristeva 1993,195. Julia Kristeva pohjaa abjektion käsitteen vahvasti psykoanalysiin, freudilaisiin teorioihin incestikiellosta, pyhästä ja isänmurhasta, sekä Mary Douglasin ja Georges Bataillen antropologisiin tutkimuksiin riittien, pyhän ja saastaisuuden käsitteistä primaareissa sekä intialaisessa kulttuurissa.

¹²⁸ Kristeva 1993,195.

toimii subjektin ja objektin keskinäissuhteen eikä subjektin ja toisen subjektin tasolla, ja että tämän arkaismin juuret ovat enemminkin anaalierotiikassa kuin sadismissa.¹²⁹ Abjekti voi olla objekti, mutta se voi myös sijaita subjektin ja objektin välissä. Se toimii olennaisena tekijänä subjektin rajojen määrittäjänä, sillä subjektin tilan muodostuminen vaatii rajoja. Abjekti toimii olennaisena yksilön minä-käsityksen käynnistäjänä.¹³⁰

Julia Kristeva osoittaa arkaaisen suhteen objektiin olevan itse asiassa äitisuhteen tulkintaa, äidin koodaamista abjektiksi.¹³¹ Ensimmäinen abjektion objekti on pre-oidipaallinen äiti.¹³²

Biologinen toimiva uutta luova naisen vartalo on se, joka muodostuu abjektiksi.¹³³ Varsinaisesti nainen itsessään ei ole abjektoitu, vaan hän on abjekti edustaessaan identiteetin katoamista mitä ihminen (mies) sekä pelkää että haluaa. Naisen vartalo merkitsee muistutusta ihmisen (miehen) kuolevaisuudesta. Toisaalta nainen edustaa myös haluttua kaiken samaksi muuttavaa tilaa, esi-oidipaalista äidin ja lapsen yhdistymistä, ennen kipeää erkanemista ja identiteetin muotoutumista.¹³⁴ Kristevan mukaan naiseuden abjektio osoittaa tiettyjen yhteiskuntien tunnustavan naisen tärkeyden. Näissä yhteiskunnissa symbolinen ”ulossulkemisen pakko”, joka itse asiassa on yhteisöllisen olemassaolon perusta, ei ole riittävän voimakas padotakseen naiseuden kuvottavan tai demonisen mahdin. Valtansa ansiosta naiseus

¹²⁹ Kristeva 1993,195. Kristeva viittaa tässä Bataillen teokseen *L'abjection et les formes misérables*, *Oeuvres complètes*, osa II, 217. Gaillimard, Paris 1970.

¹³⁰ Burgin 1996,52.

¹³¹ Kristeva 1993,195.

¹³² Burgin 1996,52.

¹³³ Burgin 1996,52-53.

¹³⁴ Burgin 1996,55.

ei pääse eroamaan toiseksi vaan uhkaa puhtaasti omaa, jonka varassa jokainen ulossulkemiselle ja arvojärjestykselle rakentuva organisaatio lepää.¹³⁵

Pyhäksi ”saastaksi” muuttunut maallinen ”lika” on antropologien huomioiden mukaan se ulossuljettu, jolle uskonnollinen tai mikä tahansa arvojärjestelmä perustuu. Monissa primitiivisissä yhteiskunnissa uskonnolliset riitit ovat puhdistumisriittejä, joilla sosiaaliset, seksuaaliset tai ikäryhmät pyritään erottamaan toisistaan kieltämällä likainen ja saastuttava elementti. Likainen nousee näin saastan rituaaliseen arvoon ja luo perustan kunkin sosiaalisen ryhmän tai subjektin ”puhtaasti omalle”. Puhdistautumisriitti on olennainen huipputapahtuma, joka kieltäessään likaisen objektin irrottaa sen maallisesta järjestyksestä ja kahdentaa sen välittömästi pyhän ulottuvuudella. Likaisuudesta tulee saastaisuutta, kun sen mahdollisuus olla objekti on poissuljettu ja se on julistettu halun ei-objektiksi, vastenmieliseksi ja pois heitetyksi objektiksi.¹³⁶

Riitein pyhitetty saastaisuus on Kristevan mukaan ehkä vain yksi keino jonka avulla yhteiskuntakokonaisuus institutionalisoi puhuvan olennon haurasta identiteettiä reunustavan objektion. Tässä mielessä objekti on sosiaalisen ja symbolisen järjestyksen rinnakkaisilmiö sekä yksilöllisellä että kollektiivisella tasolla. Se on inestikiellon tavoin universaali ilmiö, ja siihen törmätään heti, kun ihmisyyden symbolinen ja/tai sosiaalinen ulottuvuus muodostuu, ja toisiaan seuraavien sivilisaatioiden saatossa. Kristeva on tutkinut joitakin sen muunnelmia: saastaa, ravintoa koskevia tabuja ja syntiä.¹³⁷ Mary Douglasin mukaan lika ei sinänsä ole laatumääre, vaan se soveltuu määreenä johonkin sellaiseen, millä on

¹³⁵ Kristeva 1993,196.

¹³⁶ Kristeva 1993,196.

suhde rajaan, ja mikä vielä täsmällisemmin edustaa tuon rajan ulkopuolelle heitettyä objektia, rajan toista puolta ja marginaalia.¹³⁸ Ruumiin eritteet ovat Douglasin mukaan kaikkein ilmeisintä marginaalista ainesta. Ulos virratessaan sylki, veri, maito, virtsa, ulosteet ja kyyneleet ylittävät ruumiin rajan. Ruumiin rajat tulisi hänen mukaansa määritellä samanlaisina rajoina kuin muutkin rajat.¹³⁹

Julia Kristevan mukaan saastuttamisen voima ei ole myötäsyttyinen, vaan se on verrannollinen perustanaan olevan kiellon vahvuuteen.¹⁴⁰ Saastuttaminen uhkaa todennäköisimmin silloin, kun rakenteen kosmiset tai yhteiskunnalliset rajat on määritelty jyrkästi.”¹⁴¹ Uhka on oikeastaan peräisin symbolisen järjestyksen heikkoudesta, ja syntyy kielloista, joiden varaan ulkoisen ja sisäisen rajat rakentuvat, ja joiden kautta puhuva olento muodostuu.¹⁴²

6.2.2 White Love Abjektina

Julia Kristevan mukaan saastuttavat asiat ovat aina yhteydessä ruumiinaiheisiin ja moniin ruumiin aluetta leikkaaviin ja koostaviin kiintopisteisiin. Kristevan mielestä ne voidaan kaavamaisesti jakaa kahteen päätyyppiin: ulosteisiin ja kuukautisvereen.¹⁴³ Hänen mukaansa esim. kyynelillä ja spermalla ei ole saastuttavaa arvoa, vaikka ne ovat yhteydessä ruumiin rajoihin. Mielestäni nyky-yhteiskunnan abjektioihin kuitenkin kuuluvat myös sperma ja

¹³⁷ Kristeva 1993,199.

¹³⁸ Kristeva 1993,200.

¹³⁹ Kristeva 1993,200.

¹⁴⁰ Kristeva 1993,200.

¹⁴¹ Douglas 1969, teoksessa Kristeva 1993,200.

¹⁴² Kristeva 1993,200-201.

¹⁴³ Kristeva 1993,202.

kyyneleet, taudin uhkan, ruumiillisen heikkouden pelon ja seksuaalisen kieltämisen kautta. *White Love* tuo tämän esille konkreettisesti sisältäessään veren ja virtsan ohella abjektiksi muodostuvaa spermaa. Teoksen sisältämä veri toimii abjektina, sekä kuukautisveren perinteisen abjektion, että uuden abjektion, AIDSin kautta, jonka kautta sperma myös saa kuukautisveren kaltaisen sukupuolitetun abjektion ohella taudin uhkan abjektion.

Kuukautisveri edustaa Kristevan mukaan sosiaalisen tai seksuaalisen identiteetin sisältä tulevaa vaaraa. Se uhkaa yhteiskunnallisessa kokonaisuudessa sukupuolten välistä suhdetta ja sisäistettynä kummankin sukupuolen identiteettiä niiden joutuessa kohtaamaan sukupuolieron.¹⁴⁴ Sperma on mielestäni kuukautisvereen rinnastettava uhka. Näihin uhkiin rinnastuu myös kristillisten sääntöjen vahva masturbaatiokiello. Yksilön oma ruumiillisuus toimii uhkana. Uloste ja sen vastineet, kuten mädäntyminen, kuollut ruumis, sairaudet ja tartunta puolestaan edustavat identiteetin ulkopuolelta tullutta vaaraa: ei-minän uhkaamaa minää, ulkopuolensa uhkaamaa yhteiskuntaa ja kuoleman uhkaamaa elämää. Yhteistä näillä kahdella saastaisuuden tyyppillä Kristevan mukaan on psykoanalyttiseen pohjautuen se, että ne nousevat esiin äidillisestä ja/tai naisellisesta, jonka reaalin tukija äidillinen on.¹⁴⁵ Sukupuolieroa ilmaisevan kuukautisveren osalta tämä on selvää. Ulosteen osalta Kristeva korostaa sitä, että anaalinen penis on myös fallos, jolla lapsi mielikuvissaan varustaa naisen sukupuolielimen.¹⁴⁶ Toisaalta Kristevan mukaan on olennaista se, että äidin arvovalta-asema saadaan ensimmäisten oraalisten turhautumisten jälkeen ennen

¹⁴⁴ Kristeva 1993,202.

¹⁴⁵ Kristeva 1993,203.

kaikkea kokea siisteyskasvatuksessa.¹⁴⁷ Kristevan mukaan vaikuttaa siltä, että oltuaan alun alkaenkin kielen symboliikan vaikutuspiirissä ihmisolento on sen ohella alistuen totellut auktoriteettia, joka on ”kielen lakien- ajallisesti ja loogisesti välitön- vuorikangas”. Turhautumien ja kieltojen kautta auktoriteetti tekee ruumiista alueen, jossa on vyöhykkeitä. Äidin auktoriteetti on puhtaasti oman ruumiin topografian säilyttäjä.¹⁴⁸

White Loven sisältö ja muoto uhkaavat tässä ruumiillisuuden ja sen esittämisen sääntöjä. Teos tuo esiin eritteitä, objekteja, joiden esittäminen on visuaalisen taiteen perinteisen esteettisen ruumiillisuuden kuvaamisen vastaista. Sen sisältämät objektit myös uhkaavat yksilöä, sekä konkreettisella läsnäolollaan että muistutuksena niiden kielletystä luonteesta. *White Loven* sisältöä voi käsitellä sekä konkreettisen jäännöksen tasolla objektina että symbolisena objektina. Virtsa ja sperma edustavat jäännöstä, joka jää todisteeksi häpeällisestä, ei-mainittavasta ruumiillisesta tapahtumasta. Teoksen sisältämän veren myötä se toimii symbolina AIDSille. Tauti on symbolisen uhan ohella myös konkreettinen uhka katsojalle veren ollessa konkreettisesti läsnä.

¹⁴⁶ Kristeva 1993,203.

¹⁴⁷ Kristeva 1993,203.

¹⁴⁸ Kristeva 1993,203.

6.2.3 Idealisoitunut ja arkinen elementti

Helena Sederholm kuvaa artikkelissaan ”Ruumis Kiinan muurin mittana” sitä, kuinka *White Love* installaatiossa eritteet on eristetty ruumiista kodinkoneisiin. Hän vertaa niiden eristämistä Mihail Bahtinin kuvaamaan esteettisen ruumiin eristämiseen, jolloin esteettinen ruumis idealisoituu ja sulkeutuu suhteessa muihin ruumiisiin ja ulkomaailmaan.¹⁴⁹ *White Love*-teoksen kohdalla on Sederholmin mukaan kysymys toisaalta ruumiin poissaolosta ja toisaalta ruumiin eritteiden arkisuudesta.¹⁵⁰ Konkreettisen ruumiin poissaolosta huolimatta *White Love* ei jäänyt kaukaiseksi estetisoiduksi objektiksi, vaan otti ollessaan esillä ARS 95 – näyttelyssä visuaaliselle taideteokselle epätavallisen aktiivisen ja hallitsevan aseman suhteessa yleisöön, käyden aggressiivista diskurssia yleisön kanssa levittämällä hajua ja eritteitä ympärilleen. Teos muuttui toiminnassa ja prosessiensa kautta ambivalentiksi ja monikerroksiseksi, saaden aikaan ennalta arvaamattomia reaktioita kodinkoneiden ollessa toiminnassa. Se loi kiehtovaa kauhua ympärilleen koneista ulos roiskuneiden eritteiden vuoksi. *White Love*-teoksen pilaantuvan materiaalin aikaan saaman hajun ohella erityisesti ihmisveri osana taideteosta aiheutti ennakkoluuloja, inhoa ja fiktiivisiä tarinoita. Kohun lähdettyä liikkeelle näyttelystä etsittiin mm. veristä kättä ämpäriissä ja AIDS-potilaan verellä maalattua

¹⁴⁹ Sederholm 1996,27-28.

¹⁵⁰ Sederholm 1996,30.

taulua.¹⁵¹ *White Love* loi ihmisten mieliin konkreettisen uhkakuvan HIV-viruksesta ja AIDSista. Näyttelyvieraat halusivat usein tietää sen, että oliko teoksen veri testattua. Teoksen muoto ja huhut siitä antoivat katsojalle oletuksen, että *White Love* on luonteeltaan provosoiva, pelottava ja arvaamaton hiv-positiivinen taideteos. Teos oli ylittänyt perinteisen taideteoksen aseman esteettisenä objektina. Teoksen tuottaman provokaation pohjana oli kysymys katsojan omasta ruumiillisuudesta ja minä -käsityksestä. *White Love* toi esille ruumiillisuuden jo siinä, että katsojan piti kokea teos ruumiillaan aistein, hajun ja muodon vuoksi, sen sijaan että hän olisi voinut keskittyä ainoastaan älyllisempään visuaaliseen nautintoon. Teos samastui uhkaavasti katsojan omaan ruumiillisuuteen, jolloin hänen täytyi kohdata itsensä installaation elementteihin vertautumisen kautta.

Julia Kristeva tuo esiin sen, että Freudin mukaan arkaainen, narsistinen ja vielä ulkoapäin rajaamaton minä projisoi ulkopuolelle sen, minkä kokee vaaralliseksi omassa itsessään tai sinänsä vastenmieliseksi ja tekee siitä vieraan, pelottavan ja demonisen kaksoisolennon.¹⁵²

White Love-teoksen pelottavuus on siinä että, se ei sisällä taiteelle ominaista fiktiivisyyden tasoa, vaan se tulee konkreettisesti katsojan tasolle. Sigmund Freud erottaa toisistaan tositilanteessa koetusta kammosta esteettisen kokemuksen herättämän kammon. Hän painottaa erityisesti teoksia, joissa outouden vaikutelma on lakannut juuri siitä syystä, että diskurssin koko maailma on fiktiivinen. Tällaisia ovat juuri esimerkiksi sadut, joissa yleistetty kuvitteellisuus säästää lukijan kaikelta mahdolliselta vertailulta merkin, kuvitteellisen ja aineellisen todellisuuden

¹⁵¹ Jäämeri 1995,59.

¹⁵² Kristeva 1992,192.

välillä.¹⁵³ *White Love* rikkoo tämän esteettisen fiktiivisyyden sisältämällä katsojan arkielämän elementtejä. Fiktiivisyyden taso rikkoutuu ja teos siirtyy reaali maailman tasolle, jossa se ei enää toimi toisarvoisena objektina, vaan subjektina jonka toiminta on suhteutettava katsojan omaan olemiseen.

6.3 Subliimi, romanttinen ja realistinen groteski

Abjektin käsite liittyy ambivalenttisuutensa vuoksi olennaisesti ylevään, subliimiin. Victor Burgin näkee ambivalenttisen kiintymisen naisvartaloon ilmentyvän banaalina metaforisuutena 1700-luvun romantiikan subliimin ilmentymissä, villedissä luonnonmaisemissa, myrskyissä, karuissa kallioissa ja luolissa.¹⁵⁴ Subliimin kanssa olennaisesti yhtenevä on groteskin romanttinen vaihe, jota kuvaa hyvin romanttisen groteskin olennainen ilmenemismuoto goottilainen romaani tai kauhuromaani. 1700-luvun ja 1800-luvun taitteen esi- ja varhaisromantiikan aikana alkoi keskiaikaisen groteskin realismin renessanssi, joka toi mukanaan sen perusteellisen muutoksen. Groteskista tuli aikaisemman karnevalistisen maailmantuntemuksen sijaan subjektiivisen, yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisumuoto. Kansankulttuurin ja torin sijaan groteski

¹⁵³ Kristeva 1992,192.

¹⁵⁴ Burgin 1996,54.

siirtyi kamariin, yksin koettavaksi, oman erillisyytensä tiedostavaksi karnevaaliksi.¹⁵⁵

White Loven monikerroksisuus ja ambivalenttisuus näyttäytyy olennaisesti siinä, että se on sekä romanttisen groteskin muotoinen teos herättäessään katsojassa subliimia kauhua ja paniikkikauhua, että groteskin realismin karnevalistinen teos, joka esittää keskiaikaisen ruumiin draaman eristyneisyydestä. Olennaisesti sen liittyy keskiaikaisen groteskin kuvaan muutos ja uusiutuminen, joka tapahtuu teoksen prosessien myötä, sillä *White Love*- teoksen prosessi on aktiivinen ja muotoutuva groteskin tapaan. Groteskissa tulee esiin olemassaolon muutos, siinä näkyvät sekä katoava että uusi. Groteski ei jätä kuollutta ruumista, vaan se on kiertokulkua, joka näkyy myös White Loven syklisessä muodossa.

White Lovessa näkyy groteskin ruumiin sisä- ja ulkopuolen yhteys, joka esittää kaksi ruumista samassa ruumiissa.¹⁵⁶ Teoksen mekaanisen ja orgaanisen yhdistävä ruumiin muoto vastaa groteskia ruumista. Se tuo esiin ruumiin sisä- ja ulkopuolen toiminnan. Groteski kuva ei tuo esiin vain yksilöllistä ruumista, se koostuu aukoista ja ulokkeista, jotka edustavat jo toista, alulle pantua ruumista. Groteski on uudistuvan siirtymäkohta. Se sivuuttaa läpäisemättömän pinnan, joka sulkee ja rajoittaa ruumiin erilliseksi ja valmiiksi. Tämän vuoksi groteski kuva ei esitä vain ulkoista vaan myös sisäisen ruumiin kuvan: veren, suoliston, sydämen ja muut sisäelimet. Sisäiset ja ulkoiset piirteet sulautuvat samassa kuvassa yhteen.¹⁵⁷

Groteski ruumis on pysähtymätön ja muuttuva muotoutuva ruumis, jota rakennetaan ja luodaan jatkuvasti, ja joka luo ja rakentaa itse toista ruumista, joka

¹⁵⁵ Bahtin 1995,35-36.

¹⁵⁶ Bahtin 1995,49.

nielaisee maailman ja joutuu itse nielaistuksi. Tämä näkyy White Lovessa eritteiden, virtsan ja sperman muodossa ja sen osien pesukoneen ja tehosekoittimien aktiivisessa prosessimuodossa. Näissä ruumis ylittää itsensä sekä omat rajansa ja panee alulle uuden (toisen) ruumiin.

Mahalla ja falloksella tärkein tehtävä ruumiin groteskissa kuvassa. Ne voivat jopa irrota ruumiista ja viettää itsenäistä elämää. Mahan ja sukupuolielimien jälkeen tärkein ruumiin osa on suu, johon nielaistu maailma joutuu. Suun jälkeen tärkeysjärjestyksessä seuraavana tärkein on takapuoli. Kaikkien näiden ulokkeiden ja aukkojen toiminnan yhteinen piirre on se, että niissä ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat. Ne toimivat näiden vaihdon ja vuorovaikutuksen välisenä alueena. Tämän vuoksi groteskin ruumiillisuuden tärkeimmät tapahtumat, ruumiin draaman näytökset sijoittuvat tälle alueelle.¹⁵⁸ Syöminen, juominen, erittämistoiminnot, sukupuoliyhdyntä, raskaus, synnytys, kasvu, vanhuus, sairaudet, kuolema, ja toisen ruumiin nielaiseminen tapahtuvat kaikki ruumiin ja maailman rajalla tai uuden ja vanhan ruumiin rajalla. Näissä ruumiin draaman tapahtumissa elämän alku ja loppu kietoutuvat tiukasti toisiinsa.

Groteskin realismin pääpiirre on alentaminen; kaiken ylevän, henkisen, ideaalisen, abstraktin kääntäminen materiaalis-ruumiilliselle tasolle, maan ja ruumiin sekä niiden erottamattomuuden tasolle.¹⁵⁹ Tämä korostuu *White love* – teoksessa, joka tuo esiin ihmisen eritteet ambivalentissa eristävässä ja maallistavassa muodossa. Mihail Bahtin korostaa sitä, että keskiajan karnevalistinen ulosteen merkitys ei ollut sama kuin nykyään vallitseva arkinen ja

¹⁵⁷ Bahtin 1995,282.

¹⁵⁸ Bahtin 1995,282.

rajoittunut, esteettisesti köyhtynyt ahdas fysiologinen kuva. Uloste miellettiin tällöin osaksi ruumiillisuutta ja maata, elämän ja kuoleman taistelua. Se oli osana ihmisen elävää tuntemusta materiaalisuudestaan ja ruumiillisuudestaan, mikä erotiksetta liittyi maan elämään.¹⁶⁰ Virtsalla, ulosteilla ja muilla eritteillä, kuten oksennuksella ja hiellä oli lisämerkitys vanhassa lääketieteessä, ne kertoivat elämästä ja kuolemasta.¹⁶¹ Ulosteiden heittäminen ja virtsan kastelu olivat perinteisiä alentavia eleitä, jotka tunnettiin jo antiikin aikana. Ulosteet liittyivät olennaisesti ruumiin alapuoleen, joka on hedelmällinen ja synnyttävä alue sukupuolielinten alueelta. Tämän vuoksi myös ulosteiden ja virtsan kuvissa säilyi olennainen yhteys elämään, hedelmällisyyteen, uudistumiseen ja hyvinvointiin.¹⁶² Virtsan ja ulosteen kuvat olivat ambivalentteja, sekä siunattuja että halveksittuja kuvia, jotka alensivat ja tappoivat, synnyttivät ja uudistivat samanaikaisesti. Niissä yhdistyivät kuolema ja syntymä sekä sukupuoliakti ja kuolinkamppailu. Yhtäaikaisesti nämä kuvat liittyivät erotiksetta nauruun. Kuolema ja syntymä esiintyivät virtsan ja ulosteen kuvissa iloisessa nauruaspektissa. Ulosteet olivat materialistisia ja ruumiillisia, pääasiassa naurettavia. Näin ne olivat sopivinta materiaalia alentamaan ruumiillisesti kaiken ylevän.¹⁶³ Virtsa oli iloista ainetta, joka samalla alensi että helpotti muuttaen pelon nauruksi, toimien samalla toimi ruumiin ja meren välisenä linkkinä. Uloste ja virtsa antoivat oman ruumiin tuottamina eritteinä aineelle ja maailmalle, kosmisille elementeille ruumiillisen ja intiimin läheisen, ruumiillisesti ymmärrettävän muodon. Ne muuttivat suureen ja äärettömän voimakkaaseen

¹⁵⁹ Bahtin 1995,20.

¹⁶⁰ Bahtin 1995,199.

¹⁶¹ Bahtin 1995,159.

¹⁶² Bahtin 1995,132.

¹⁶³ Bahtin 1995,134.

kohdistuvan kosmisen kauhun karnevaalin iloiseksi kauhukuvaksi. Kosmista kauhua vastaan taistelemaan kehittyi näin aidosti inhimillinen ja pelosta vapautunut itsetietoisuus.¹⁶⁴ Taistelu kosmista kauhua vastaan tukeutui ihmisen omaan aineellisuuteen abstraktin toivon ja hengen sijaan. Ihminen sulautti itseensä kosmiset elementit, maan, veden, ilman ja tulen. Hän käsitti ne elävästi omassa ruumiissaan ja sen toiminnoissa, kuten syömisessä, ulostamisessa ja sukupuolielämässä.¹⁶⁵

White Loven katsojalle teos tuo esiin vallitsevan pelon ja taudin kontekstin ohella myös ruumiinkuvan, johon hän ei ole tottunut. *White Loven* esiintuoma ruumis on groteski. Modernin ihmisen ruumiinkuva on renessanssista liikkeelle lähtenyt ruumiinkuva, jossa ruumis on yksityistetty ja kätkeyty. Ruumis ei enää ole subjekti, vaan siitä on tullut toinen, jopa itselleen. Ruumis on materialisoitunut objektiksi, eikä se ole enää luonnontilassa, vaan se on kulttuurinen aikaansaannos.¹⁶⁶ Uuden ruumiillisuuden kaanonissa ruumis on muuttumaton, rajattu, läpäisemätön ja siloteltu vain yksi ainoa ruumis, joka on sulkeutunut, yksilöllinen ja itseriittoinen, ja jonka muuttumisen, kehittymisen ja sisäisen elämän merkit poistettu.¹⁶⁷ Kaksoisruumis on säilynyt vain heijastumana imettämässä. Uuden ajan ruumiin kuvassa sukupuolielämän, syömisestä, juomisesta ja ulostamisen merkitykset muuttuivat ja kapenivat irtautuen välittömästä yhteydestä yhteisön

¹⁶⁴ Kosminen kauhu kohdistui suureen ja äärettömän voimakkaaseen, tähtitaivaaseen, vuorten massaan, mereen, kosmisiin mullistuksiin ja luonnon katastrofeihin Kosminen kauhu esiintyi vanhoissa mytologioissa, maailmankatsomuksissa, kuvajärjestelmissä, kielissä ja ajattelun muodoissa. Se oli hämärä muisto menneisyyden katastrofeista ja pelko tulevaisuuden katastrofeja kohtaan, jotka muodostavat ihmisen ajattelun, kielen ja kuvien perustan. Tämä kauhu ei ole mystistä tarkassa merkityksessä. Se on pelkoa aineellisesti valtavaa ja voittamatonta voimaa kohtaan, jota käytetään kaikissa uskonnollisissa järjestelmissä ihmisen ja hänen tietoisuutensa hallitsemiseksi. Bahtin 1995,297.

¹⁶⁵ Bahtin 1995,298.

¹⁶⁶ Young 1993,124-125.

elämään ja kosmiseen kokonaisuuteen, ne siirrettiin yksityiselle ja yksilöpsykologiselle tasolle. Uudessa ruumiillisessa kaanonissa pääosaan tulivat yksilöä luonnehtivat ja ekspressiiviset ruumiinosat; pää, kasvot, silmät, huulet ja lihaksisto sekä ruumiin yksilöllinen asema ulkomaailmassa. Etualalle nousivat muuttumattoman ruumiin tarkka asema ja liikkeet muuttumattomassa maailmassa niin, että ruumiin ja maailman rajat pysyvät ennallaan. Ruumiin toimintoja ja tapahtumia ryhdyttiin tulkitsemaan yksiselitteisellä tasolla, ruumiin toiminnasta tuli yksimerkityksistä.¹⁶⁸

7. JÄLKISANAT

Olellainen 1990-luvun taiteen ilmiö oli vaihtoehtoisen taiteen sulautuminen viralliseen taiteen kenttään sekä toiminta taideinstituution sisällä. Toisin kuin aikaisempien vuosikymmenten vaihtoehtoinen taide, joka instituutioitui vasta jälkeempään, 1990-luvun provokatiivinen taide alkoi kiinnostaa gallerioita ja museoita jo esittämisen tai valmistushetkellään. Virallinen taidemaailma sulautti sisäänsä vaihtoehtoisen taiteen tekijät. Valtavirtaan sulautuminen oli yleinen kulttuurillinen ilmiö 1990-luvulla, mikä näkyi mm. alakulttuurien, kuten punk- ja rastafarikulttuurien tapojen ja pukeutumistyylien sekä erityisryhmien symbolien, kuten tatuointien ja lävistysten yleistymisenä laajemman väestöryhmän keskuudessa sekä niiden sulautumisena katumuotiin ja huippusuunnittelijoiden kokoelmiin.

¹⁶⁷ Bahtin 1995,284.

Itä-Euroopan taiteessa puolestaan kulttuuripiirin laajeneminen heijastui vaihtoehtotaiteen aseman virallistumisena 1990-luvulla sosialismin jälkeisen uuden poliittisen tilanteen myötä sekä maantieteellisten että kulttuurillisten rajojen avautumisen kautta. Venäjällä erityisesti Alexandr Brenerin ja Oleg Kulikin uusarkaistinen provokatiivinen aktiotaide symboloi uutta yhteiskuntaa ja sen sekasortoista vallitsevaa tilannetta.

Kulttuurisen avautumisen ja sulautumisen ohella 1990-luvun kulttuurissa heijastuivat myös uuskonservatiivisuus ja politiikan keskiaikaistuminen. Tämä näkyi erityisesti USA:ssa taiteen sensuurin kiristymisenä ja taiteen tukemisen lakkauttamisena, mihin vaikuttivat erityisesti julkisin varoin tuetut näyttelyt, joissa olivat esillä suurta närkästystä uskonnollisista syistä aiheuttanut Andres Serranon *Piss Christ* –teos sekä Robert Mapplethorpen sadomasokistiset, homoseksuaaliset, ja alastomia lapsia esittävät valokuvat.

Taiteen kontekstissa heijastui 1990-luvulla keskiaikaiseen kulttuurikontekstiin rinnastettava ilmiö kulttuurin jakautumisesta sekä viralliseen kulttuurin muotoon että vaihtoehtoiseen kulttuuriin 1990-luvun muoto oli kuitenkin keskiaikaista jakoa ristiriitaisempi, sillä vaihtoehtoinen taide oli yhtäältä nyt osa virallista taiteen kenttää ja toisaalta konservatiivisen kulttuurikäsitteen vastainen. Shokeeraava taide toi esiin keskiaikaisen karnevalistisen kansankulttuurin nauravaa henkeä. Suuren yleisön katsoja ei kuitenkaan ottanut provokatiivista taidetta omakseen huolimatta siitä, että sitä oli museoiden ohella esillä myös arkiympäristössä. Uusi shokeeraava taide koettiin vieraana, sen vastenmielisen tai epäesteettisen muodon, vaikean tulkinnan ja uhkaavia mielikuvia luovan kontekstin

¹⁶⁸ Bahtin 1995,285.

vuoksi, vaikkakin esimerkiksi young British art -ilmiön ja tanskalaisen nuoren vaihtoehtoisen taiteen medialta saama huomio lisäsi yleisön tietoisuutta uudesta taiteesta.

Henrik Plenge Jakobsenin *White Love*- teos ja sen aikaansaama kohu ARS 95- näyttelyssä osoitti katsojan suhdetta uuteen taiteeseen. *White Love* ei ollut kuva taudin runtelemasta ruumiista silti se eritemateriaalinsa ja niiden aiheuttamien prosessien vuoksi alkoi katsojan silmissä edustaa konkreettista ja symbolista AIDSin uhkaa. Teoksen mekaaninen ruumis edusti fyysistä ruumiista uudella tavalla, mutta piti silti sisällään keskiaikaisena tunnettuja elementtejä. Se oli vieras esteettiseen ruumiinkuvaan tottuneelle katsojalle. Provokaatiostaan huolimatta *White Love* oli selkeästi taideinstituution teos. Se toimi Henrik Plenge Jakobsenin taiteelle tyypillisellä tavalla viruksena instituution sisällä.

8. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet

Melanie Katherina Muwangan arkisto, Jyväskylä

Henrik Plenge Jakobsenin sähköpostikirjeenvaihto Melanie Katherina Muwangalle.

Kirjallisuus ja painetut lähteet

A Spectre at Large in Europe. Special report. Flash Art. May /June 1996.Milano/New York.

Archer, Michael,1997. Art Since 1960. Thames & Hudson. London.

ARS 95 Näyttelyopas.1995.Nykytaiteen museon julkaisuja nro 31.Helsinki.

Bahtin, Mihail,1995. Francois Rabelais- keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni. Helsinki.

Bang Larsen, Lars,1997. "Subversive pleasures". Siksi.1/1997.Helsinki.

Burgin,Victor,1996. In/Different spaces. *Place and memory in visual culture*. University of California Press. Berkeley/Los Angeles/London.

CV Henrik Plenge Jakobsen. <<http://www.nicolaiwallner.com/artists/henrik/henrik-cv.htm>>14.02.2001

Dubin, Steven C., 1994. Arresting Images, impolitic art and uncivil actions. Routledge. New York.

Ferrari, Silvia,2000. 1900-luvun taide. suom. Mirja Itkonen ja Elina Suolahti. Tammi. Helsinki.

Fornäs, Johan, 1998. Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.

Suomennoksen toimittanut Mikko Lehtonen. Vastapaino. Tampere.

Forsman, Liselott, 1995. Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu TV 1:n Valopilkku ohjelmassa 16.2.1995. Private /Public cd-rom.

Gu, Wenda, 1996. "The Cultural War, A Spectre in Europe: part II. Flash Art. Summer 1996. Milano/New York.

Herbstreuth, Peter, 1994. "Some went mad, some ran away". Siksi 2/94. Helsinki.

Hopkins, David, 2000. After Modern Art 1945-2000. Oxford University Press. Oxford.

Iversen, Karsten S., 1997. "On Sickness, Psyche and Society. The Scream, Borealis 8, Arken Museum." Siksi XII nro.1.1997. Helsinki.

Jensner, Magnus, 2000. Estrand Prize Presentation. 2000. <http://www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html>. 15.09.2000.

Jäämeri, Hannele, 1995. "Mitä tämä esittää minulle?". Suomen Kuvalehti 20/1995. Helsinki.

Katoava taide. Erkkilä, Haapala, Johansson, Sakari. Ateneum. Salpausselän kirjapaino Oy. Hollola. 1999.

Kern, Kristine ja Nielsen, Tone O., 1995. "Royal Copenhagen, The current young art scene in Denmark". Siksi 4/1995. Helsinki.

Kivirinta Marja-Terttu. "Oleg Kulik lupaa pysyä aina villinä". Helsingin Sanomat 9. marraskuuta 2000. Helsinki.

Kofod Olsen, Sanne, 1995. "When political comes personal". Siksi 4/1995. Helsinki.

Kovalev, Andrei, 1995. Between the Utopias. New Russian Art during and after Perestroika (1985-1993). Craftsman House. Roseville East.

Kristeva, Julia, 1992. Muukalaisia itsellemme. käänn. Päivi Malinen. Gaudeamus. Ei painopaikkaa.

Kristeva, Julia, 1993. Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993. käänn. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tammer-paino Oy. Tampere.

Kroker, Arthur and Kroker, Marilouise, 1987. Theses on the disappearing body in the hyper-modern condition. in the book *Body Invaders. Panic sex in America.* Edited Arthur and Marilouise Kroker. New World Perspectives, CultureText Series. St. Martin's Press. New York.

Lanas Cavada, Silja, 2000. "Naisten protesti". Suomen Kuvalehti 40/2000.Helsinki.

Lyons, Charles,1997. *The New Censors. Movies and the Culture Wars.* Temple University Press. Philadelphia.

Misiano, Viktor,1996. "Russian Reality, the end of intelligentsia" *Flash Art* Summer 1996. Milano/ New York.

Morberg, Maria,1998. Henrik Plenge Jakobsenin haastattelu.
Kirjoitettu muistiin Arkipelag filmin vuonna 1998 tuottamalta nauhalta.
<http://kiasma.fi/note/tait_brinchpelnge.ht>

Nacking, Åsa, 2000. Notes on Contemporary Art And Nordicness. Teoksessa Norden: zeitgenössische Kunst aus Nordeuropa; toim. Sabine Folie. Kunsthalle, Wien.

Nykytaiteen arvoja etsimässä. Toim. Irmeli Hautamäki ja Kaija Kaitavuori.
Kysymysmerkki-sarja. Kiasma , Nykytaiteen museo. Oy Edita AB, Helsinki.2000.

Phelan, Peggy,1993. *Unmarked. The politics of performance.* Routledge. London/New York.

Private/Public ARS 95 cd-rom. Nykytaiteen museon julkaisu 1995. Painatuskeskus Oy/ Oy Edita Ab. Helsinki.

Ring Pedersen, Anne, 1994."Christian Lemmerz. Esbjerg Art Museum / The Department of Prints and Drawings, The national Gallery, Copenhagen". Siksi 2/1994. Helsinki.

Sakari, Marja,2000. Käsitetaiteen etiikkaa. Dimensio 4. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Ykkösoffset. Vaasa.

Savtsuk, Valeri,1996. Veren kulttuuri. käänn. Jukka Mallinen. Vastapaino.Tampere.

Sederholm, Helena, 1996. Ruumis Kiinan muurin mittana. Teoksessa Ruumiita! *Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*. toim. Riitta Koikkalainen. JYY julkaisusarja n:o 39. Kopi-Jyvä Oy. Jyväskylä.

Sederholm, Helena, 2000. Tämähkö taidetta?. WS Bookwell Oy. Porvoo.

Sepänmaa, Yrjö, 1995. Kuukävelyllä. Esseitä taiteen tulevaisuudesta. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Miktör. Helsinki.

Sokolov, Alexander, 1997. "On the ambivalence of Russia". Siksi 1/1997. Helsinki.

Steiner, Wendy, 1995. The Scandal of Pleasure: art in an age of fundamentalism. The University of Chicago Press. Chicago.

Walker, John.A., 1999. Art & Outrage. *Provocation, Controversy and The Visual Arts*. Pluto Press. London.

9. LIITTEET

Liite 1.

ARS 95 näyttely

Helsingissä 11.2-28.5.1995 järjestetty ARS 95 on yksi suurimpia Pohjoismaissa järjestettyjä nykyaiteen katselmuksia. Näyttelyn järjestivät yhteistyössä Valtion taidemuseo ja Nykyaiteen museo. Tapahtuman sponsoroitiin osallistui näkyvästi suomalaisia suuryrityksiä. Yhteistyökumppaneina oli myös erilaisia viestintäyhtiöitä ja kulttuuri-instituutteja. Näyttelyssä oli esillä 90 taiteilijaa, jotka tulivat 23 eri maasta. Mukana oli sekä kansainvälisesti arvostettuja tekijöitä, että tuntemattomampia taiteilijoita. Näyttelyn teemoina olivat kuva-kieli, yksilö, yhteisö ja keinotodellisuus. Ateneumissa esillä olleet, pääasiassa 1990-luvulta olleet taideteokset koostuivat mm. videotaideteoksista, installaatioista, valokuvista ja maalauksista. Keinotodellisuus-osuus esitteli multimediataidetta. Joitakin teoksia sijaitsi myös eri puolilla kaupunkia. Näyttelyyn liittyi oheisjulkaisuja, seminaareja ja työpajoja yleisölle.¹⁶⁹

¹⁶⁹ ARS 95 Näyttelyopas.

Liite 2.

Henrik Plenge Jakobsen

Henrik Plenge Jakobsen (1967-) on tanskalainen taiteilija, joka on kotimaansa ohella työskennellyt pitkään myös Ranskassa. Hän opiskeli vuosina 1987-1994 Tanskan Kuninkaallisessa Taideakatemiassa Kööpenhaminassa. Vuosina 1992-1993 hänen opinahjoinaan olivat Institut des Hautes Etudes en Art plastique ja Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts Pariisissa. Yksityisnäyttelyitä Henrik Plenge Jakobsen on pitänyt vuodesta 1991 alkaen kotimaansa ohella muissa Pohjoismaissa, Ranskassa, Portugalissa ja Yhdysvalloissa. Ryhmänäyttelyihin hän on osallistunut eri puolilla Eurooppaa, Yhdysvalloissa, Japanissa ja Taiwanissa. Helsingin ARS 95 oli hänen ensimmäinen suuri kansainvälinen näyttelynsä.¹⁷⁰ Henrik Plenge Jakobsenin teoksia on julkisissa kokoelmissa modernin taiteen museossa Arkenissa Kööpenhaminassa sekä FNAC:n, kansallisen nykytaiteen säätiön kokoelmissa Pariisissa. Hänen taiteellinen tuotantonsa käsittää mm. installaatioita, videoteoksia, seinämaalauksia ja multimediataidetta. Hän on toteuttanut projekteja ja järjestänyt taidetapahtumia eri maissa. Plenge Jakobsen on shokeerannut yleisöä ja taidemaailmaa shokeeraavilla tapahtumilla ja teoksilla, joita hän on toteuttanut sekä yksin että yhdessä taiteilija Jes Brinchin kanssa Burn Out nimellä.¹⁷¹

¹⁷⁰ <<http://www.nicolaiwallner.com/artists/henrik/henrik-cv.htm>>14.02.2001

¹⁷¹ Jensner 2000.<www.rooseum.se/prevex/precol/ed2000/edstrand2000/artists.html> 15.9.2001.

2

Liite 3.**Installaatio**

Installaatio-sanaa käytetään kuvaamaan ja määrittämään monenlaisia vaikeasti luokiteltavia taideteoksia, joilla ei välttämättä ole juurikaan yhteyttä toisiinsa sisällön tai muodon puolesta. Sanan yleisnimikkeenä toimimisesta huolimatta installaatio ei ole mikä tahansa sekatekniikalla tehty taideteos, vaan sillä on tietty muoto ja määritelmä.

Installaatio on yleensä moniaistisesti koettava kokonaistaideteos, jossa voivat yhdistyä erilaiset visuaaliset taiteenlajit, kuten rakennustaide, kuvataide, mediataide, arkkitehtuuri, teatteri ja tanssi.¹⁷² Installaatio on tehty yleensä johonkin tilaan, esimerkiksi huoneeseen.¹⁷³ Sen materiaalina voidaan käyttää mm. arkiesineitä, valoa, musiikkia, puhetta, erilaisia koneita, valokuvia, tekstiä, videota ja performanssia. Installaation osat voivat olla hyvinkin erilaisia. Usein ne ovat kuitenkin jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa, esimerkiksi saman teeman kautta.¹⁷⁴

Installaation kokeminen ovat usein prosessi. Teos vaatii tekijän ja muodon ohella myös vastaanottajan, sillä se alkaa elää vasta katsojan elämyksen ja

¹⁷² Sederholm 2000,97.

¹⁷³ Sederholm 2000, 97.

¹⁷⁴ Sederholm 2000,97.

kokemuksen syntyessä. Usein vastaanottaja astuu sisään installaatioon. Teos voi tavallaan siirtää yleisönsä johonkin toiseen aikaan tai paikkaan.¹⁷⁵

Installaatio katoaa purettaessa, tuhottaessa tai muuttuu esim. sen materiaalien pilaantuessa. Teoksen prosessi kuitenkin jatkuu ja säilyy vastaanottajan mielikuvana ja kokemuksena. Katsojien kokemus on subjektiivinen, joten installaatiolla on lukuisia eri versioita heidän mielissään. Lisäksi vastaanottajien erilaisten kokemusten seuraukset jatkavat myös prosessia lukuisiin eri suuntiin.

Erilaisia installaatiomalleja

Kiinteä installaatio

Installaatio voi olla täysin kiinteä osista rakentuva kokonaisuus, jossa ei tapahdu muutosta. Installaatio ei ole muuttuva tekijä vaan vastaanottajan kokemus ja vaikutelmat. Installaatiossa itsessään ei ole muuttujia, muuttajat ovat ulkopuolisia. Näitä ovat esimerkiksi vastaanottajien vaihtuminen tai yksittäisessä vastaanottajassa tapahtuva muutos. Damien Hirstin installaatio *Away from the flock* vuodelta 1994 on kiinteä installaatio. Teos muodostuu tankista, jonka sisällä kelluu täytetty lammas formaldehydissä. Teoksen voi sijoittaa mihin tahansa sen muodon muuttumatta. Olennaiset vaikutukset tapahtuvat sen ulkopuolisessa tilassa ja katsojassa.

¹⁷⁵ Sederholm 2000,97-98

Prosessinomainen installaatio

Installaatio voi olla myös prosessitaideteos, joka on periaatteessa kiinteä. Se voidaan esittää useammassakin paikassa, sillä osat voidaan koota uudestaan vastaavaan tilaan. Prosessi-installaatio kuitenkin sisältää kiinteiden osiensa ohella myös muuttujia, sillä teoksessa on tarkoitus tapahtua prosessi.

Henrik Plenge Jakobsenin *White Love*- installaation tapauksessa prosessin tuottajina olivat ajoittain päälle menevät kodinkoneet. Pesukoneessa ja tehosekoittimissa olevat eritteet muuttuivat prosessina sekä koostumukseltaan että luonteeltaan. Koneet pyörittivät ja muokkasivat aineita, jolloin nesteseokset roiskuivat koneista odottamattomalla tavalla, ja aiheuttivat näin lisäprosesseja ja installaation luonteen muutosta. Eritteiden määrä väheni ja ne alkoivat haista, jolloin installaation tilaan syntyi sotkua, joka muutti teoksen luonnetta.

Prosessimaisen installaation kiinteät osat ovat koottavissa uudestaan kiinteään installaation lailla. Sen toiminnan aikana kuitenkin tapahtuu prosessi, jossa muuttujat tuhoutuvat tai muuttavat luonnettaan niin etteivät enää ole samoja. Teoksen uudelleen asettelussa vaaditaan uudet vastaavanlaiset muuttujat. Teoksen kiinteää luonnetta kuvaa se, ettei kiinteää muotoa voi vaihtaa muuttamatta samalla teoksen ideaa. Muuttujat kuitenkin tuottavat joka kerta uudenlaisen prosessin.

Katoava installaatio

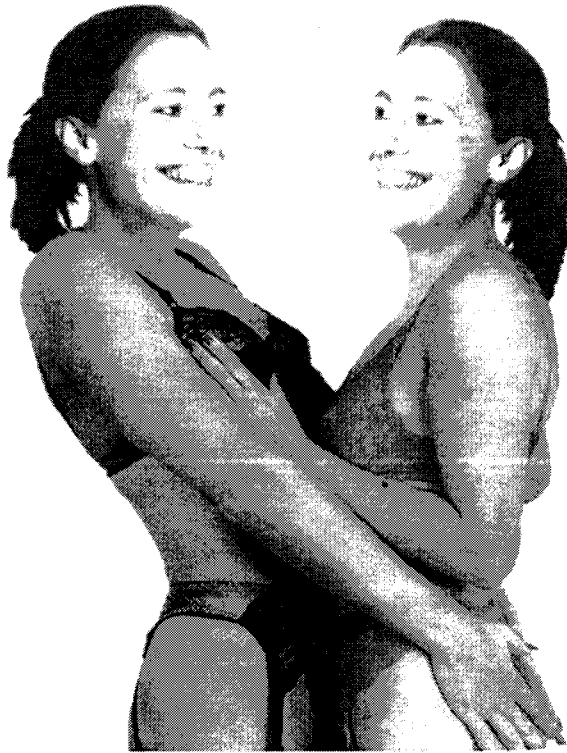
Katoava tai tuhoutuva installaatio on ainutkertainen. Esitelläkseen sen uudelleen, tekijän olisi luotava se uudestaan. Tällöin kyseessä ei olisi enää sama teos, sillä katoavassa installaatiossa ei ole muuttujia, vaan kaiken on tarkoitus olla prosessia joka häviää tai tuhoutuu. Teoksen materiaali ei ehkä varsinaisesti muutu näkymättömäksi, mutta se pilaantuu tai muuttuu. Katoamisprosessin kesto voi vaihdella. Esimerkkinä tällaisesta ovat biologisesti hajoava, kasveista ym. maativasta materiaalista tehty installaatio tai taideteos, joka esimerkiksi poltetaan tuhkakksi.

Installaation määrittelyä

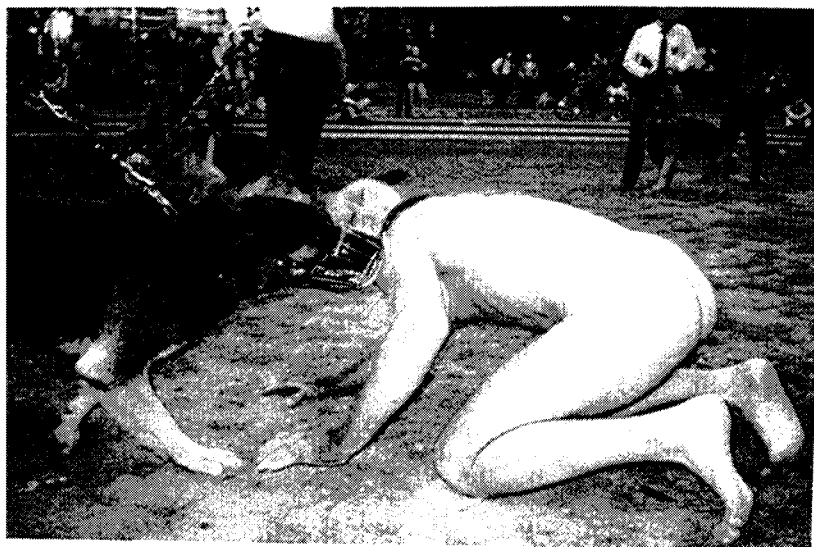
Installaation historia alkaa modernismin ajoilta. Ensimmäisenä installaationa pidetään Kurt Schwittersin teosta *Merzbau* vuodelta 1927.¹⁷⁶ Erityisesti 1960-luvulla arkielämän objektit tai taiteen objektit sekoittuivat yhä enemmän, ja installaatio taideteoksen muotona toimi tässä tärkeänä välittäjänä. Erityiseen kukoistukseensa taidemuoto nousi 1990-luvulla, jolloin 1960-luvun kokeelliset taiteen keinot nousivat arvoonsa. Installaation suosiota taiteen keinona osoittaa se, että ryhdyttiin järjestämään näyttelyitä, joissa oli esillä pelkkiä installaatioita.

¹⁷⁶ Sederholm 2000,97.

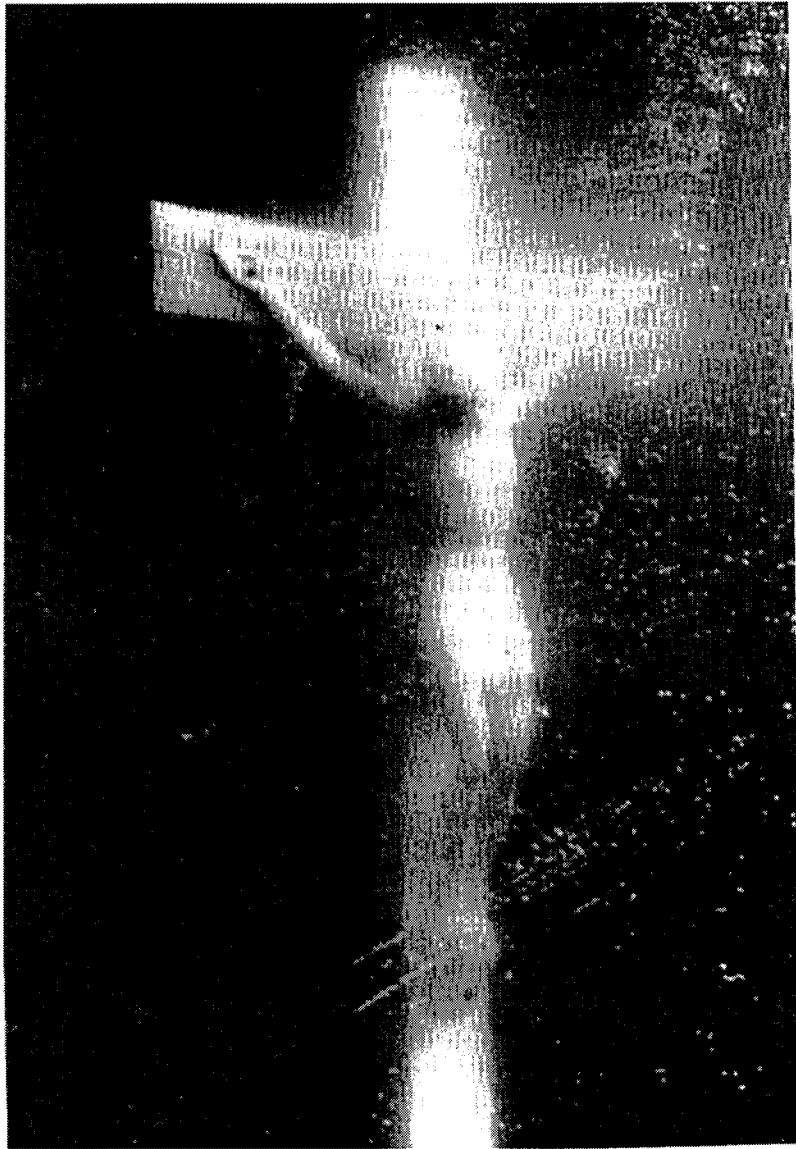
10. KUVAT



Kuva 1. Susan Hinum A Very Kinky Story, video still 1994.
Kuvälähde: Siksi 4/1995,s.18.



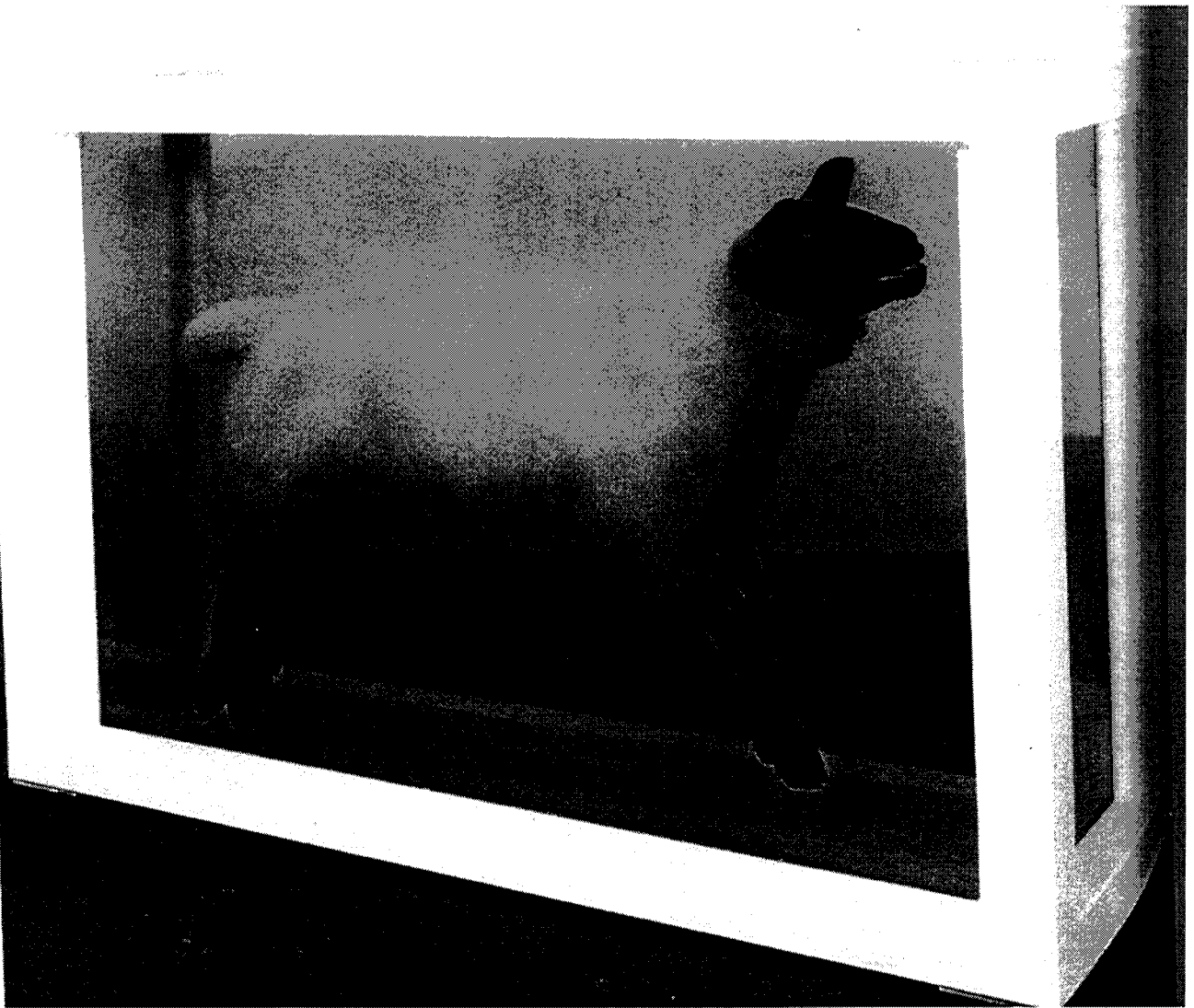
Kuva 2. Oleg Kulik, performanssi Künstlerhaus Bethanienin
edessä Berliinissä 1996. Kuvälähde: Siksi 1/1997,s.81.



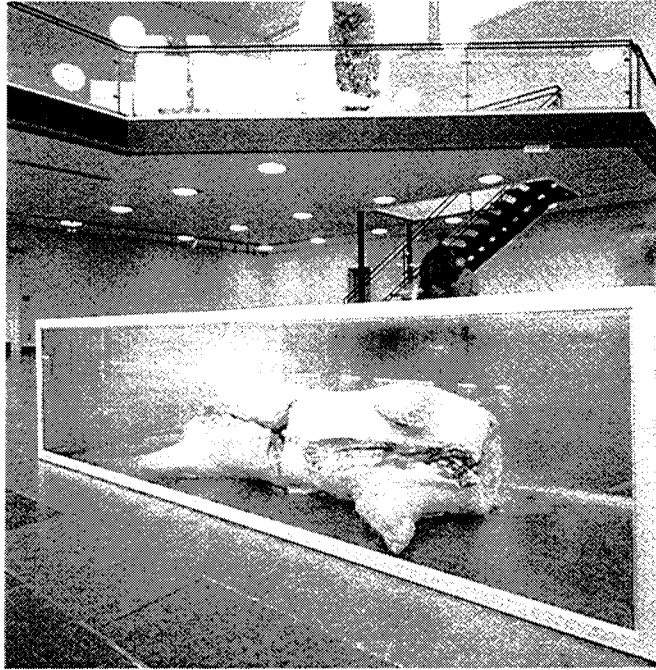
Kuva 3. Andres Serrano, *Piss Christ*.
Kuvälähde: Steiner, Wendy 1995. *The Scandal of Pleasure*, s.12.



Kuva 4. Robert Mapplethorpe. Self portrait. 1978. X-portfolio.
Kuvälähde: Steiner, Wendy 1995. Scandal of Pleasures, s.45.



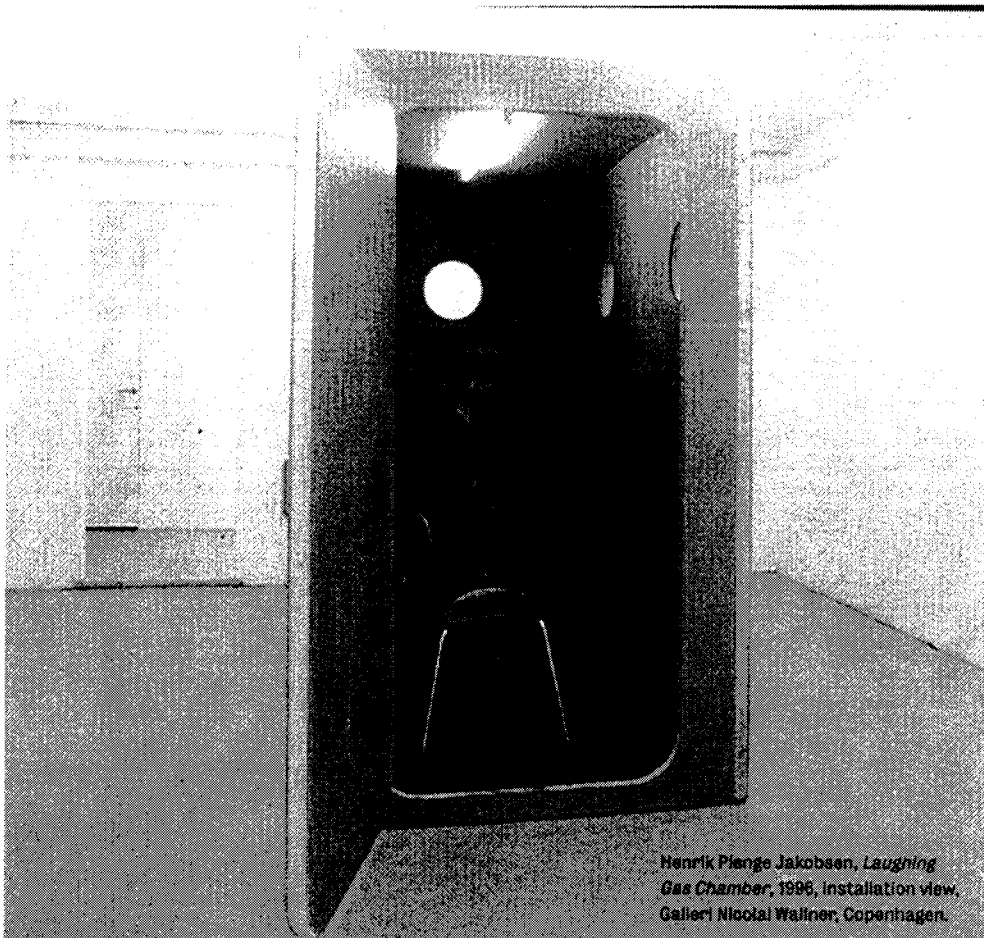
Kuva 5. Damien Hirst. Away from the Flock. 1994.
Kuvälähde: Siksi 2/1994.



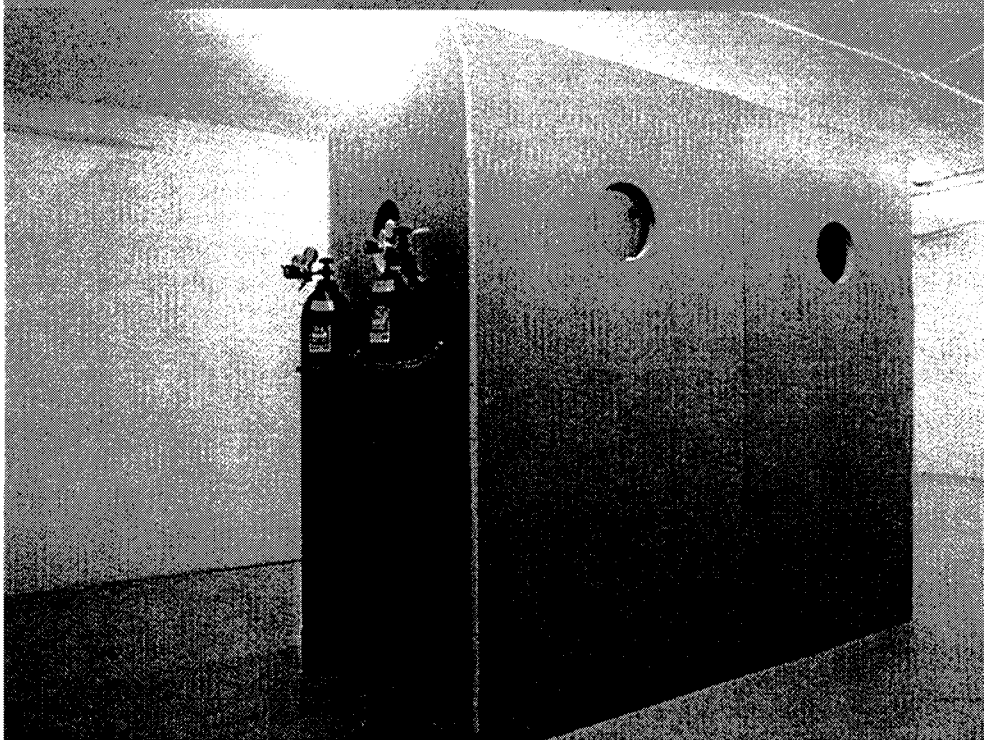
Kuva 6. Christian Lemmercin teoksen sikojen ruhoja
museossa Esbjergissä.
Kuvälähde: Siksi 2/1994,s.40.



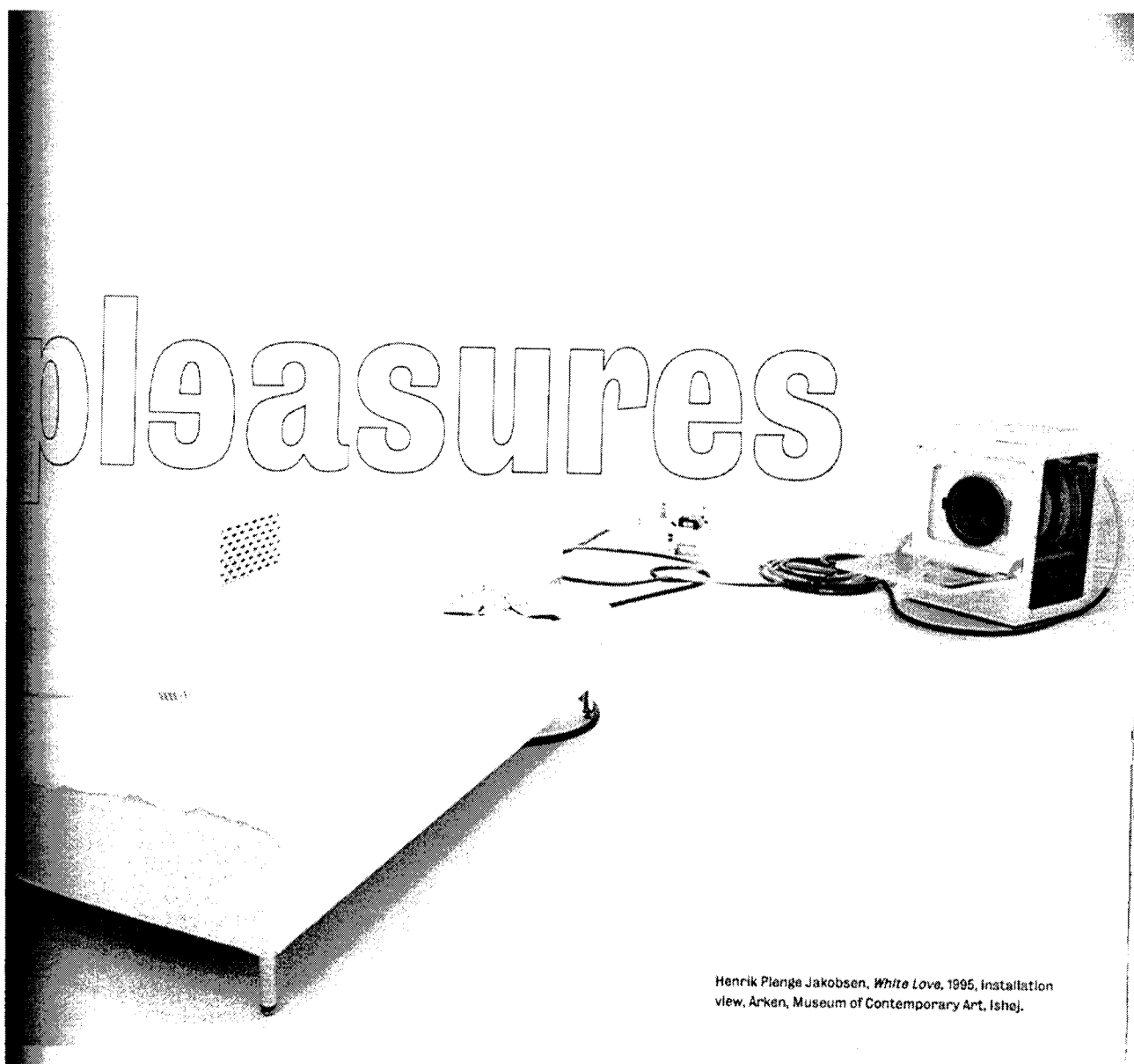
Kuva 7. Henrik Plenge Jakobsen työskentelemässä Bordeauxissa 1996.
Kuvälähde: Siksi 1/1997 s.49.



Henrik Plenge Jakobsen, *Laughing Gas Chamber*, 1996, installation view, Galleri Niotal Wallner, Copenhagen.



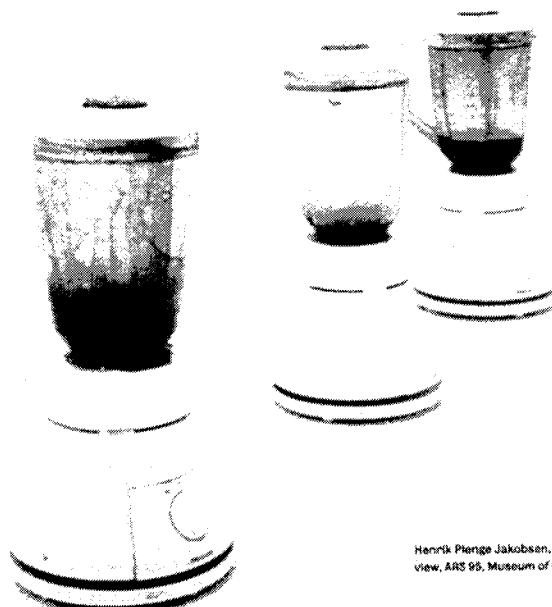
Kuva 8. Henrik Plenge Jakobsen, *Laughing Gas Chamber*, 1996. Kuvalähde: Siksi 1/1997, s.48.



Henrik Plenge Jakobsen, *White Love*, 1995, Installation view, Arken, Museum of Contemporary Art, Ishøj.

Kuva 9. Näkymä *White Love*-teoksesta Arken museossa.
Kuvälähde: Siksi 1/1997,s.45.

Subversive



Henrik Piengo Jakobsen, *White Love*, 1995, installation
view, ARS 95, Museum of Contemporary Art, Helsinki.

Kuva 10. *White Love*-teoksen tehosekoittimet ARS 95 näyttelyssä Helsingissä.
Kuvälähde: Siksi 1/1997,s.44.