

TYÖVUODET

– Tulkinta Tehching Hsieh'n keston performansseista –

Anna-Kaisa Koski
Pro Gradu -tutkielma
Taidekasvatus
Humanistinen tiedekunta
Jyväskylän yliopisto
Joulukuu 2013

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Koski <u>Anna-Kaisa</u> Maria	
Työn nimi – Title Työvuodet – Tulkinta Tehching Hsieh'n keston performansseista	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 60
<p>Tiivistelmä – Abstract Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen Tehching Hsieh'n pitkäkestoisia performanssiteoksia, jotka taiteilija toteutti New Yorkissa vuosien 1978-2000 aikana. Ensimmäisessä vuoden mittaisessa performanssissa Hsieh sulkeutui virikkeettömään selliin, toisessa leimasi kellokorttia tasatunnein 24 kertaa vuorokaudessa. Kolmannen vuoden hän vietti menemättä kertaakaan sisätiloihin ja neljännen sidottuna köydellä kiinni toiseen performanssitaiteilijaan. Viidennen vuoden Hsieh lupasi olla olematta missään tekemisissä taiteen kanssa. Kuudes performanssi oli kestoltaan aiempiin verrattuna poikkeuksellisesti 13 vuotta pitkä, ja sen sisältönä Hsieh ilmoitti tekevänsä taidetta, mutta ilman, että asettaisi sitä julkisesti esille.</p> <p>Teoksia lähestyn Irit Rogoffin muotoileman taiteen kanssa kirjoittamisen ajatuksen kautta. Tulkintateossani pyrin irtaantumaan historiallisesta käsityksestä taideteoksesta representaationa ja vaihtamaan meteforan metonymiaan, kielikuvaan, jossa osa merkitsee kokonaisuutta ja kokonaisuus osaa. Hsieh'n teoksiin kytkemäni metonymiat – Sisyfos-myytti, prekariaatti, työn performointi, matkimisen taktiikka ja taidemaailmassa toimiminen – hahmottavat kaikki osaltaan teosten suhdetta työhön ja työn suhdetta teoksiin.</p> <p>Työn käsitettä lähestyn ensisijaisesti osana Hannah Arendtin ihmiselämälle olennaiseksi muodoksi määrittämää vita activan kokonaisuutta, johon kuuluvat myös valmistaminen ja toiminta. Käsitän Hsieh'n kolmen ensimmäisen teoksen kiteytyvän taiteilijan eristäytymiseen omaan itsemääriteltyyn toimintaympäristöönsä ja "esiintyvän" pääosin itselleen. Kolme jälkimmäistä teosta sen sijaan tapahtuivat kontaktissa muihin ihmisiin ja ympäröivään yhteiskuntaan. Arendtin terminologian kautta ymmärrettynä kolme ensimmäistä teosta rakentuvat työnteon ja kolme viimeistä toiminnan käsitteen ympärille. Kaikki niistä ovat silti ensisijaisesti valmistamisen tuotteita eli taidetta: tekijäänsä ja yksittäistä ihmiselämää pitkäkestoisempia taiteen objekteja.</p> <p>Vita activan merkitykset kytken nykyiseen työn tutkimukseen sekä Toiseuden analyysiin. Tutkielman päätteeksi ehdotan Hsieh'n teosten muistuttavan kahdella tavalla työnteon välineellisyydestä. Sekä taiteilijalle että laittomalle maahanmuuttajalle puurtaminen on väline korkeampaan päämäärään.</p>	
Asiasanat – Keywords Tehching Hsieh, ruumiillisuus taiteessa, metonymia, politiikka	
Säilytyspaikka – Depository Tutkielma löytyy digitaalisena versiona Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 Johdanto	5
Taide ja työ suhteessa elämään	5
Tyynenmeren ylitse	8
Aiheen merkitys	10
2 Taiteen kanssa kirjoittaminen eettisenä ja metodologisena asenteena	12
2.1 Moniäänisyys tulkintaa ja sen eettisyyttä pohjustamassa	12
2.2 Moniäänisyyden demonstrointi	14
2.3 Reitti metonyymiseen tulkintaan	17
Representaatio	17
Kolonisaatio (Rogoffilla <i>occupied territory</i>)	18
Sotkeentuminen (entanglement)	18
Metonymia	19
3 Hsieh'n vuoden mittaiset ruumiilliset kurimukset	21
3.1 One Year performances 1978-1979, 1980-1981 ja 1982-1983	21
Cage Piece	21
Time Clock Piece	22
Outdoor Piece	23
Performanssin keskeytyminen	25
Kolme vuotta elämää taiteena	26
3.2 Taiteellinen työ ja taiteilijan työ	27
Myytti	27
Työnteon performointi	30
Prekaari työ	34

4 Muiden (ja elämän) pariin	39
4.1 Art/Life One Year Performance 1983-1984, One Year Performance 1985-1986, Tehching Hsieh 1986-1999	39
Rope Piece	39
No Art Piece	40
Earth Piece	41
Toiminnan tilaan astuminen	41
4.2 Toiminnan paikantuminen ruumiiseen ja toimintaympäristöön	45
Matkimisen taktiikka	46
Toiminta suhteessa taidemaailmaan	49
Monenlainen prekariaatti	53
5 Tulkintateko sommitelmana ristiriidoista	56
6 Kirjallisuus ja lähteet	58

1 Johdanto

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen Tehching Hsieh'n kuutta performanssiteosta, jotka taiteilija toteutti vuosien 1978-2000 aikana. Teoksista viisi ensimmäistä tasan vuoden mittaista performanssia olivat sisällöltään erilaisia, mutta kaikki henkisesti ja fyysisesti hyvin vaativia. Ensimmäisen vuoden Hsieh vietti sulkeutuneena virikkeettömään selliin, toisen leimaten kellokorttia tasatunnein kellon ympäri, kolmannen menemättä kertaakaan sisätiloihin, neljännen parin metrin mittaisella köydellä toiseen performanssitaiteilijaan kiinnisidottuna ja viidennen luvaten olla olematta missään tekemisissä taiteen kanssa. Kuudes performanssi oli kestoaltaan aiempiin verrattuna poikkeuksellisesti 13 vuotta pitkä, ja sen sisältönä Hsieh ilmoitti tekevänsä kyllä taidetta, mutta ilman, että asettaisi sitä julkisesti esille.

Hsieh'n teosten edustama kokonaisvaltainen omistautuminen taiteen tekemiselle kytkeytyy monin säikein taiteen ja avantgarden historiaan. Selkeimmin hänen työskentelynsä paikantuu osaksi käsitetaiteen ja performanssin rajapinnoilla risteilevää 1960-luvulla käynnistynyttä jatkumoa, jonka tunnettuina edustajina voidaan pitää muun muassa Marina Abramovičia ja Ulayta, jotka teossarjassaan "Nightsea Crossing" istuivat pöydän vastakkaisissa päissä toisiaan tuijottaen yhtäjaksoisesti pisimmillään 16 päivää; Richard Longia ja hänen "A Line Made By Walking" -teostaan; Adrian Piperia, jonka performatiivisten interventioiden yleisöksi saattoi riittää yksin taiteilija itse sekä On Kawaraa ja esimerkiksi hänen "I Went" - teoksensa kopiokonekarttoja, joihin hän piirsi päivän aikana kulkemansa reitin punaisella mustekynällä. Hsieh lienee tästä joukosta se, jonka teokset ovat taiteentutkimuksen piirissä aivan viime vuosia lukuunottamatta jääneet hyvin vähälle huomiolle.

Taide ja työ suhteessa elämään

Tutkielmassa tarkastelen teoksia Irit Rogoffin (2003) muotoileman *taiteen kanssa kirjoittamisen* kautta. Käsitän metodin pyrkivän vastaamaan Gianni Vattimon hermeneuttiselle tulkinnan metodologialle asettamaan vaatimukseen siirtyä tulkinnallisesta etiikasta kommunikatiiviseen etiikkaan.¹ Suomalaisessa taiteen tutkimuksessa aiemmin Hanna Johansson (2005) on soveltanut Rogoffin ajatusta erityisesti sen Jacques Derridalta ammentavassa kehysten purkamisen merkityksessä². Rogoffin muotoilu taiteen kanssa kirjoittamiselle on tiivis, eikä hän ole palannut

¹ Vattimo 1999, 78.

² Johansson 2005, 23.

aiheeseen myöhemmissä teksteissään. Tässä tutkielmassa syvennyn erityisesti Rogoffin käyttämään metonymian käsitteeseen. Sovellan metonymiaa paitsi Hsieh'n teosten sisällöllisiä merkityksiä pohtiessani, myös pitäessäni mielessä, kuinka teosten ulkopuoliset seikat, kuten oma tutkijapersoonani, taiteilijan näkemykset, taidemaailman puhetavat ja aiempi kirjoitus vaikuttavat teosanalyysiin. Metodologiseen kehikkoon ja taiteen kanssa kirjoittamiseen syvennyn tarkemmin tutkielman toisessa luvussa.

Tutkielmani kannalta määrittäväksi on muodostunut kysymys siitä, millaisia yhteyksiä Hsieh'n keston performanssien ja työn käsitteen välille muodostuu. Tutkielman kulussa seuraan teosten kautta avautuvia reittejä tiettyjen työhön kytkeytyvien teemojen äärelle ja pohdin, millaisia merkityksiä noiden osa-alueiden aukikirjoittaminen tuottaa performanssien yhteyteen palautettuna. En ehdota lopullista tulkintaa tai merkityksenantoa teoksille, vaan tähän aikaan ja paikkaan sitoutunutta tulkintaa, joka suuntautuu paitsi teosten moninaiseen ymmärtämiseen, myös maailman ymmärtämiseen näiden teosten kautta.

Ensisijaisena taustoittavana keskustelukumppaninani toimii tutkielman kulussa Hannah Arendtin *Vita activa* -teos (The Human Condition, 1958). Vita activan, aktiivisen elämän, käsitteen alle Arendt rakentaa näkemyksen ihmiselämän perustavimmanlaatuisista elementeistä. Nämä elementit toimivat myös tässä tutkielmassa Hsieh'n teoksia taustoittavina punaisina lankoina. Teokset eivät erottele toisistaan taidetta ja elämää, vaan taide kuuluu elämään ja elämä taiteeseen.

Samoin voisi ajatella Arendtin nimeämien aktiivisen elämän elementtien kohdalla. Vita activa koostuu Arendtin mukaan *työnteosta* (labor), *valmistamisesta* (work) ja *toiminnasta* (action). Työätekevän eläimen, *animal laboransin* työnteko kiinnittyy ihmisruumiin biologiseen prosessiin ja toimii välittömien tarpeiden täyttäjänä. *Homo faber* taas edustaa pidemmälle jalostunutta työntekoa, valmistamista, jonka tuotteista koostuu pysyvä inhimillinen maailma, kestoaltaan yksittäisen ihmisen elämää pidempi. Valmistamisen kautta syntyvät paitsi maailman kaikki esineet, myös taide ja älyllisen valmistamisen tuotteet. Kolmas elementti, toiminta, merkitsee Arendtin kehikossa ensisijaisesti uusien asioiden aloittamista maailmassa. Se ilmenee ihmisten välisenä vuorovaikutuksena ja puheen kautta tapahtuvana jakamisena, jossa kunkin puhujan ainutlaatuinen yksilöllisyys on aina läsnä.

Arendt määrittää keskittyvänsä pohtimaan, mitä me, ihmiset, *teemme* ja sulkee ajattelun roolin

tietoisesti ja totaalisesti ulos³. Mikäli näistä tekemistemme perustavimmista elementeistä yksikin katoaa, ei ihmiselämä ole enää tunnistettavissa ihmiselämäksi, on hänen oletuksensa. Arendtia on esimerkiksi feministisissä luennoissa kritisoitu ihmisten tyypittelystä erilaisiin, eriarvoisiin rooleihin tulkittaessa *vita activassa* eri tekijöiden kiinnittyvän merkitsemään eri yhteiskuntaluokkia tai yhteiskunnallisia rooleja⁴. Itse seuraan tässä tutkielmassa käsitystä, jossa Arendtin kategoriat toisiaan täydentävinä määrittävät käsitteen “ihmiselämä” kokonaisuolemasta, sen sijaan, että ne jakautuisivat suoraviivaisesti eri ihmisten kohtaloiksi.

Tutkielmaa taustoittavassa teoriassa Arendtin yleisinhimillistä näkemystä ihmiselämän muodostumisesta täydennän 2000-luvun tutkimuksella työelämän prekarisoitumisesta ja uuden työn myötä työn luonnollistuneesta ylivallassa muihin arendtilaisen elämän kategorioihin nähden. Hyödynnän tässä Richard Sennettin (2002), Rosalind Gillin & Andy Prattin (2013), Andrew Rossin (2013), Judith Butlerin (2009) sekä Guy Standingin (2011) ajattelua. Hsieh’tä inspiroinutta Sisyfos-myyttia avaamini Albert Camus’n (1975) ja Michel Foucault’n (2000) avulla. Taiteilijuuden ja taidemaailman määrittämisessä apunani ovat Arthur C. Danto (1964) ja Jacques Rancière (2010). Hsieh’n ulkopuolisen ja laittoman aseman havainnointia kuvastavan matkimisen taktiikan rakenne taas pohjaa Homi K. Bhabhan (2004) ja Michel de Certeau’n (1988) ajattelulle. Tuon aseman globaaleja merkityksiä selventävät vielä Cristina Beltrán (2009) ja Nancy Fraser (2013).

Hsieh’n teoksia käsittelen kahdessa osassa, kolme performanssia kerrallaan. Näin pyrin askel askeleelta syventämään niiden erityispiirteisiin ja yhtäläisyyksiin. Pyrin antamaan jokaiselle teokselle riittävästi tilaa ja samalla mahdollistamaan niiden resonoinnin osana syvenevää kokonaisuutta. Kolmannessa luvussa käsittelen kolmea ensimmäistä vuosip performanssia. Käsitän niiden olevan rakenteellisesti toistensa kaltaisia siten, että ne kaikki kiinnittivät taiteilijan taiteen armoille vuodeksi kaiken muun elämän kustannuksella. Neljännessä luvussa esittelen toiset kolme performanssia ja pohdin, mitä uusia avauksia niiden kautta tapahtuu ja miten ne tapahtuvat erityisesti suhteessa elämään, eivät enää elämän kustannuksella. Teokset ja teemat kietoutuvat joka tapauksessa toisiinsa ja osiot polveilevat rinnakkain ja päällekkäin toistensa kanssa yhteisiä

³ Arendtin kuoleman jälkeen julkaistiin hänen viimeistelemättä jäänyt teoksensa *The Life of the Mind* (1978), jossa hän siirtyy pohtimaan *vita contemplativa*, tekemisen ylittävää ihmisyyttä. Elizabeth Young-Bruhl pitää teosta haastavimpana Arendtin tuotannossa juuri sen keskeneräisyyden vuoksi. *Vita activan* tavoin *Life of the Mind*’in oli tarkoitus koostua kolmesta osasta: ajattelusta, tahdosta ja näiden huipentumana arvostelukyvyistä. Arvostelukykyä käsitelty osio kuitenkin puuttuu, mikä Young-Bruhlin on puutteena vastaavanlainen kuin jos *Vita activasta* puuttuisi tärkein eli toiminta. Enemmän Young-Bruhl 2006, 159–164.

⁴ Honig 1995, 143.

viitekohtia kartoittaen.

Tyynenmeren ylitse

Tehching Hsieh (謝德慶, Xiè Déqìng) syntyi Nanzhoussa eteläisessä Taiwanissa vuonna 1950. Hän oli viidestoista lapsi suurperheessä, jossa kiinalaiselle kulttuuripiirille hieman epätyypillisesti äiti oli kristitty ja isä ateisti. Voidaan perhettä sitten pitää poikkeuksellisena tai ei, Hsieh joka tapauksessa kertoo, ettei hänen perheensä ole koskaan oikein ymmärtänyt hänen taidettaan tai elämäntapaansa, vaikka onkin kautta uran tukenut häntä taloudellisesti. Hsieh'n koulutus jäi keskenjääneeseen lukioon, mutta hän suoritti Taiwanissa kaikilta miehiltä vaaditun kolmivuotisen asepalveluksen loppuun asti keskittyen muutoin lähinnä maalaamiseen.⁵

Taiwanin saari eroaa historiansa kautta kiinalaisesta kulttuuripiiristä. Saaren ensimmäiset asukkaat, nykyiset alkuperäiskansat, saapuivat Malesian suunnalta. 1500-luvulta alkaen vierailuja tekivät myös eurooppalaiset löytöretkeilijät, joista portugalilaiset kutsuivat saarta Ilha Formosaksi, nimellä, joka tunnetaan edelleen yleisesti. Hollantilaislaivueet toivat edelleen vahvana säilyneen kristinuskon mukanaan, vaikka alue nykyisin on pääosin buddhalaista ja taolaista. Lounais-kiinalaiset siirtyivät saarelle vasta eurooppalaisten jälkeen, mutta runsain joukoin, ja japanilaisten saatua alueen Kiinan-Japanin sodan jälkeen vuonna 1895 ryhtyivät he japanilaistamaan kolmen miljoonan kiinalaisen asutusta.⁶ Japanilaisten hallinto päättyi toiseen maailmansotaan ja Taiwan siirtyi taas osaksi Kiinaa.

Hsieh'n syntyessä 1950 Kiinan kommunistinen vallankumous oli edellisenä vuonna ajanut kaksi miljoonaa Kuomintang-puolueen kannattajaa pakoon Taiwanin saarelle, josta näin ollen tuli Kiinan tasavallan kotipaikka. Manner-Kiinaan perustettiin kommunistinen Kiinan kansantasavalta. Miltei seuraavat neljäkymmentä vuotta Taiwanissa vallitsi käytännössä yksipuoluejärjestelmä sekä poikkeustila, joka tarkoitti tuhansille toisinajattelijoille kuolemaa tai ainoastaan mahdolliseen armahdukseen päättyvää elinkautista vankilatuomiota. Vuonna 1947 helmikuun 28. päivän mellakoista (228) alkanut poikkeustila tarkoitti myös kulttuurin suhteen jyrkkää sensuuria 1970-luvulle saakka.⁷

⁵ Heathfield & Hsieh 2009.

⁶ James W. Davidsonin *The Island of Formosa* vuodelta 1903 luo rakentaa kuvaa epäsiistien ja sivistymättömien kiinalaisten Formosasta, jonka infrastruktuurin japanilaiset joutuvat rakentamaan alusta pitäen. Davidson, 1988, 600–604, 612–615.

⁷ Hung, 2000, 320.

Hsieh kertoo, että esimerkiksi hippiliike saapui kyllä myös Taiwaniin ja hän oli siitä (samoin kuin rock-musiikista ja eksistentiaalisesta kirjallisuudesta) innostuneena kasvattanut hiuksensa pitkiksi. Silti koko ympäristö Taiwanissa tuntui rajoitetulta, erityisesti taiteen suhteen. Hsieh oli toteuttanut maalaamisen ohella joitain käsitteellisiä performatiivisia teoksia, mutta kertoo mahdollisuuksien olleen hyvin rajattuja kuulla tai nähdä mitään taiteen kehitykseen ja avantgardeen liittyvää muualta maailmasta.⁸

Vuonna 1974 tuolloin 24-vuotias Hsieh pestautui palvelukseen Yhdysvaltoihin suuntaavalle öljytankkerille. Hänen työtehtävänä oli pitää laivan moottori puhtaana. Kun tankkeri rantautui Philadelphian lähistöllä sijaitsevaan satamaan, Hsieh poistui laivasta ilman aikomusta enää palata. Ilman viisumia hänen maahantulonsa oli laiton. Selvä päämäärä tiedossaan Hsieh otti Philadelphiasta taksin New Yorkiin, jossa ilmestyi yllätyksenä sisarpuolensa ovelle. Hän tiesi New Yorkin olevan maailman taiteen keskus ja siten paras paikka taiteen oppimiseen.

New Yorkissa perheensä avustuksella Hsieh'n oli mahdollista vuokrata käyttöönsä tilava loft, jossa hän sekä asui että työskenteli. Lisätuloja hän sai alivuokraamalla osia loftin kokonaisuudesta. Kyseinen loft osoitteessa 111 Hudson Street oli merkittävässä roolissa Hsieh'n taiteellisessa tuotannossa ja konkreettisesti sen sijainti oli Tribecan kaupunginosassa Manhattanilla. Elannokseen Hsieh työskenteli rakennustyömailla ja iltaisin kiinalaisen ravintolan siivoojana. Maahanmuuttoviranomaisten satunnaiset ratsiat olivat hanttihommien jokapäiväinen uhka, mutta Hsieh onnistui välttämään paljastumisen. Uusi elinympäristö ja kielimuuri aiheuttivat kulttuurishokin, ja Hsieh pyrki viettämään mahdollisimman paljon aikaa työhuoneeseensa linnoittautuneena, taidetta ja elämää pohtien.⁹

Vaikka Hsieh oli Taiwanissa maalannut paljon ja toteuttanut myös muita lyhyehköjä performatiivisia kokeiluja¹⁰, joita hän jatkoi New Yorkissa, varsinaisena taiteenaan hän itse pitää silti ainoastaan kuutta pitkäkestoista performanssiteostaan. Viimeinen teoksista päättyi vuosituhannen vaihteeseen. Tämän jälkeen Hsieh ei ole enää tehnyt uutta taidetta, vaan hän on keskittynyt dokumentaation ja tallenteiden julkaisemiseen aiemmista teoksistaan sekä ylläpitämään monialaista taiteilijaresidenssiä omistamassaan kiinteistössä New Yorkin Brooklynnissa.

⁸ Heathfield & Hsieh 2009, 322, 332.

⁹ Heathfield, Hsieh, 2009, 324; Langenbach, 2002, 47; Sontag, 2009.

¹⁰ Enemmän Hsieh'n muista taiteellisista kokeiluista: Heathfield, Hsieh, 2009, 322–324.

Kuten myös Hsieh hahmotti, oli New York 1970-80 -lukujen taiteessa kuin mekka kaikille taiteiden kokeellisille muodoille. Vaikka Hsieh näin ollen ainakin maantieteellisesti oli taiteensa suhteen “oikeassa paikassa oikeaan aikaan”, on hänen taiteensa samaa huomio ja historian kirjoittaminen jäänyt vasta myöhemmälle. Vuonna 2009 julkaistiin hänen ja Adrian Heathfieldin yhdessä työstämä kirja *Out of Now – The Lifeworks of Tehching Hsieh*, joka sisältää tutkimuksellisten tekstien lisäksi äärimmäisen tarkan dokumentaation hänen teoksistaan. Samaisena vuonna myös maailman arvostetuimmat taideinstituutiot heräsivät huomioimaan Hsieh’n taiteen ja hänellä oli sekä yksityisnäyttely *Performance I: Tehching Hsieh* New Yorkin MoMAssa osana tuolloin käynnistynyttä performanssitaiteen näyttelyiden sarjaa että Time Clock Piece -teos esillä *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989* -näyttelyssä Guggenheimin museossa samassa kaupungissa. Ensimmäisen, Yhdysvalloissa harvinaislaatuisten taiteilija-apurahansa Hsieh sai United States Artists -järjestöltä vuonna 2008¹¹.

Aiheen merkitys

Suomessa Hsieh’n teoksista on tietääkseni ollut esillä ainoastaan ensimmäisen vuosip performanssin dokumentaatio nimellä “Selliesity” Nykyaiteen museon *Keston rajat: Dokumentteja* -näyttelyssä (Endurance: The Information) vuonna 1996. New Yorkilaisen Exit Art/The First World -organisaation järjestämä sekä Jeanette Ingbermanin ja Papo Colon kuratoima näyttely sisälsi myös muita pitkäkestoisen performanssitaiteen kansainvälisiä merkkiteoksia. Näyttelyn tabloidimuotoisen katalogin esittelytekstiä lukuunottamatta en ole löytänyt suomenkielisiä Hsieh’tä käsitteleviä tekstejä.¹²

Omalta osaltani tässä tutkielmassa kulminoituvat useat eri kiinnostuksen kohteeni niin taiteen, akatemian kuin maantieteenkin piiristä. En ole yksiselitteisesti kiinnostunut niinkään performanssitaiteesta, vaan enemmän taiteen ja elämän rajapinnoilla liikkuvista taiteellisista teoista ja sitä kautta taiteen soluttautumisesta eräänlaiseksi arkea värittäväksi mahdollisuudeksi. Taiteen liukuvien ja muuttuvien määritelmien pohtiminen on muodostanut vahvan ytimen taiteentutkimuksen ja taidekasvatuksen opintoihini. Tutkielmani tarkoitus ei ole pyrkiä vastaamaan kysymykseen siitä, mitä on taide, mutta haluan sen kautta nostaa esiin teemoja, jotka taiteeksi määrittymiseen ja taiteena olemiseen liittyvät. Erityisesti syvennyn tässä yhteydessä

¹¹ Tehching Hsieh –USA HOI FELLOW, 2008.

¹² Tällä hetkellä tosin Hsieh’stä kirjoittanut Ray Langenbach toimii Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun professorina, ja Hsieh’n teoksia on opetettu Taideyliopiston kursseilla. Täysin tuntematon tai unohtunut ei Hsieh siis Suomessa ole.

taidemaailman ja taiteilijuuden näkökulmiin.

Sukupuolentutkimuksen opintojeni kautta koen myös tärkeänä poliittisen ja subjektiivisuuden tiedostavan asenteen tieteellisessä kirjoittamisessa. Nämä vaikutteet näkyvät tutkielmassa moninaisuuden asenteena, mutta myös aiemmin lähinnä feministisen tutkimuksen kautta sisäistämässäni tiedossa kriittisestä työn tutkimuksesta. Feministinen tutkimus taustoittaa myös käsitystäni toiseudesta, joka tässä yhteydessä ilmenee kielitaidottoman maahanmuuttajataiteilijan paikantumisessa uuteen kotiympäristöön.

Lisäksi olen asunut opiskelijavaihdon verran Hsieh'n synnyinmaassa Taiwanissa ja opiskellut kiinaa. Näin myös minulla on kokemus Hsieh'n kohdalla kulttuurishokiksi ja mykkyudeksi määrittyneestä vierauden tunteesta uudessa kulttuuriympäristössä.

Pyrin tutkielman kautta osaltani tietoisesti rakentamaan tämänhetkistä taiteen tutkimuksen diskurssia ja hyödynnän valtaani vaikuttaa siihen, minkälaisia asioita ja tekijöitä esille nousee. Tutkielmassa risteävät taiteen ja yhteiskunnan välinen suhde; käsitteellinen, ajattelua lähenevä taide sekä taiteen ja elämän väliset erot ja yhtäläisyydet. Erityisesti motiivinani on nostaa esille Hsieh'n erikoislaatuinen teossarja, joka on tehnyt minuun lähtemättömän vaikutuksen.

2 Taiteen kanssa kirjoittaminen eettisenä ja metodologisena asenteena

Tämän tutkielman tulkintatekoa määrittävänä viitekehystenä toimii Irit Rogoffin ajatus taiteen kanssa kirjoittamisesta. Varsinaisesta teoriasta tai metodista on vaikea puhua, ainakin tällä erää, sillä Rogoff vain sivuaa aihetta lyhyehkössä artikkelissa. Rogoffin inspiraationa siirtyä taiteesta kirjoittamisesta taiteen kanssa kirjoittamiseen on Jean-Luc Nancyn artikuloima käsitys tapahtumasta yhdessätekemisestä¹³. Hanna Johansson taas etenee Rogoffin pohjalta kohti kehysten purkamisen derridalaisia juuria suuntaan, jossa taiteen kanssa kirjoittaminen tarkoittaa kärsivällisyyttä dekonstruktiossa tapahtuvan purkautumisen suhteen¹⁴. Käsitän tämän tarkoittavan sen hyväksymistä, että kirjoittamisen lopputulema ei palaudu tutkijasubjektiin, vaan teoksen kokonaisuus jää elämään ajassa ja muuttamaan muotoaan. Molempien suuntien ymmärrän viittaavan pyrkimykseen tiedon moniäänisyydestä.

2.1 Moniäänisyys tulkintaa ja sen eettisyyttä pohjustamassa

Ihmistieteiden nykyhetkessä tulkinnan tekeminen taideteoksesta tutkimuksena tarkoittanee väistämättä jonkinlaista kytkeytymistä hermeneuttiseen perinteeseen. Vähintään 'tulkinta'-sanana käyttö ja tulkinnan tekeminen metodologisena valintana vaatii tietoisuutta hermeneutiikan historiallisesta kulusta tulkintateon mahdollisuuksien ja mahdottomuuksien problematisoijana. Avainkohtina pidän ymmärrystä tulkintateon tapahtumisesta tulkitsijan ja tulkittavan objektin välillä, pohdintaa tekijän intention suhteutumisesta tähän prosessiin sekä käsitystä ymmärryksen syklisestä kasautumisesta hermeneuttisessa kehässä.

Tässä tutkielmassa huomioin hermeneuttisen perinteen lähinnä Gianni Vattimon esittämien kriittisten huomioiden kautta: Vattimo vaatii hermeneutiikan johdonmukaista uudelleenmäärittelyä sen alkuperäisen inspiraation löytämiseksi¹⁵. Hermeneutiikan kaikessa ristiriitaisuudessaankin muodostuttua miltei tulkinnan yleiseksi filosofiaksi¹⁶ ovat myös monet Rogoffin lähtökohdista sen kanssa yhteensopivia.

¹³ Rogoff 2003, 126–127.

¹⁴ Johansson 2005, 23.

¹⁵ Vattimo 1999, 20.

¹⁶ Kyseessä on käsitys, jonka oikeutusta Vattimo asettuu vastustamaan. Vattimo 1999, 16, 90.

Useista yhtäläisyyksistä huolimatta ratkaisevaksi eroksi näiden kahden lähestymistavan välille muodostuu niiden käsitys tulkinnan päämäärästä. Gadamerilainen hermeneutiikka tavoittelee tulkitsijan ja tulkittavan "horisonttien yhteensulautumista", fuusiota, josta kumpikaan osallinen ei selviä entisenlaisena¹⁷. Rogoff taas näkee tulkinnan luonteeltaan nancylaisen tapahtuman kaltaisena. Tulkinnan tekijä ja tulkittava teos kohtaavat ja sotkeentuvat yhteen, mutta tapahtuman jälkeen jatkavat olemistaan erillisinä entiteetteinä. Kohtaamisesta seuraavan muutoksen Rogoff näkee ennen kaikkea mahdollisuutena muuttaa rakenteellisesti kulttuurissa olemisen tapoja, ei niinkään individuaalista tulkitsijaa.¹⁸

Vattimo näkee tulkitsevien persoonien maailman olevan ehtymätön; samalla tavoin ehtymätön on tulkittavaksi tarjoutuvien muotojen maailma¹⁹. Käytännön syistä kaikkea tästä maailmasta ei silti ole mahdollista tutkia eikä kaikista mahdollisista näkökulmista. Käsitän Rogoffin mainitsemien kulttuurissa olemisen tapojen, samoin kuin itse kulttuurin, kehittyvän ja muuttuvan juuri "tulkitsevien persoonien", itseni mukaanlukien, tekemien valintojen kautta. Valinnan tiedostamisen vanavedessä kulkee vastuun kautta myös kysymys etiikasta. Tulkintateon tapauksessa etiikka tarkoittaa erityisesti sitä, kuinka luotettava ja rehellinen tutkimus on suhteessa kohteeseensa, teoriaan sekä itseän tutkijana, kuten Sanna Nyqvist ja Antti Kauppinen esittävät. Ihmistieteiden tutkijan etiikan ilmentämiseksi he suosittavat vastaamista kahteen kysymykseen: Miten tutkija esittää tutkimuskohteen tutkimuksessaan? Miten henkilökohtainen lukukokemus tutkimusprosessissa on mahdollista erotella lankeamatta väärän objektiivisuuden harhaan?²⁰

Tutkimuskohteeni tekee kysymysten pohtimisesta entistäkin haastavampaa. Käsittelyni kohteena on sarja kestoaltaan rajattuja, performatiivisia taideteoksia, joita en ole itse konkreettisesti nähnyt. Itseasiassa kokonaisuutena vuosiperformansseja ei ole "nähty" kukaan, ainoastaan itse taiteilija Hsieh on ollut läsnä teoksissa alusta loppuun. Myös teosten totetuttamisympäristö ja tekijän toimintaympäristö ovat kaukana omistani, sekä ajallisesti että maantieteellisesti. Näin ollen vaatimus konkreettisesti henkilökohtaisesta kokemuksesta teoksista tekisi tämän tutkielman kirjoittamisesta mahdotonta. Rogoff kuitenkin näkee etäisyyden osaltaan mahdollisuutena: se on vahvuus, joka mahdollistaa ajattelemisen välittömiä määritelmiä edemmäs²¹. Siispä pyrin avoimesti tuomaan teokset tarkasteluun juuri tässä ajassa ja oman kokemukseni kautta.

¹⁷ Mm. Gadamer 2005, 127–131; Vattimo 1999, 105.

¹⁸ Rogoff 2003.

¹⁹ Vattimo 1999, 208.

²⁰ Nyqvist & Kauppinen 2006, 221, 227.

²¹ Rogoff 2003, 135.

Vuosikymmeniä niiden toteuttamisen jälkeen, erilaisessa kulttuurisessa tilanteessa ja ulkopuolisin silmin toteutettuna tämä tarkoittaa sitä, että tulkintani on kontekstisidonnainen, ei universaali tai historiallisesti muuttumattomana pysyvä.

Kysymykset tutkimuskohteen esittämisestä ja henkilökohtaisen lukukokemuksen subjektiivisuuden mielessäpitämisestä liittyvät tutkielmassani yhteen. Pyrin antamaan teoksille mahdollisimman runsaasti tilaa lähestymällä niitä useista relevanteiksi kokemistani näkökulmista. Subjektiivisuteni ilmenee näkökulmien valinnassa, mutta toivon niiden moninaisuuden monipuolistavan myös tulkintaani. Hsieh'n teoksia avatessani yhdistän niihin laajoja käsitteitä kuten "työ", "taide" ja "elämä". Lähden purkamaan ja erittelemään näitä käsitteitä ainoastaan siinä määrin, missä koen sen tarpeelliseksi teosten sisällön kannalta. Käsitteet itse siis ylettyvät huomattavasti laajemmalle kuin käyttötapani niiden suhteen, sillä otan ne huomioon vain teosten kannalta kiinnostavia yhteyksiä tarjoavalla tavalla. Huomioin myös taiteilijan yhteiskunnallisen "aseman" laittomana maahanmuuttajana teosten toteutuksen aikana, sekä käsittelen teosten sisäisen maailman lisäksi niitä osaltaan taidemaailmaa muokkaavina ja rakentavina elementteinä. Pyrkimyksessä rehellisyyteen tutkimuskohteen suhteen ja valaistakseni näihin valintoihin liittyvää problematiikkaa, haluan tuoda esiin muutaman niin omille lähtökohdilleni kuin myös toisilleen vastakkaisen äänen teoksista, niihin liittyvistä taustaoletuksista sekä niiden sisältöön ja arvostukseen kytkeytyvistä merkityksistä.

2.2 Moniäänisyyden demonstrointi

*"My work is about time. There is an element of space in my work, but it is secondary."*²²

Ylläoleva lainaus on taiteilija Tehching Hsieh'n vastaus kysymykseen, miksi hän kieltäytyi kutsusta tulla puhujaksi haastattelija Karlyn De Jonghin järjestämään *Personal Structures: Time Space Existence* -nykytaidesymposiumiin New Yorkin New Museumissa. Lainaus tiivistää hyvin, kuinka Hsieh on erittäin yksiselitteinen teostensa sisällöstä. Teokset käsittelevät aikaa. Piste. Samaa linjaa jatkaa myös Hsieh'n yhdessä Adrian Heathfieldin kanssa toteuttaman taiteilijan tuotantoa dokumentoivan kirjan nimeäminen: *Out of Now* asemoi teosten lähtökohdaksi

²² De Jongh 2009, 302.

(nyky)hetken ja sitä kautta ajallisuuden tematiikan.

Itse Out of Now -teoksessa toinen tekijä Heathfield oikeuttaa itselleen myös toisen lukutavan teoksiin. Ensimmäistä vuosiperformanssia käsittelevässä osiossa hän tekee selväksi pelkonsa teosten rajoittumisesta tai rajoittamisesta, mikäli niitä tarkastellaan maahanmuuttopoliittisesta näkökulmasta:

“The fact of Hsieh’s illegal status makes it tempting to offer a reading of this work as a direct (or indirect) commentary on the politics of his situation. (...) However, one might argue that the framing of Hsieh’s work as a tactical ploy or form of agency in relation to the forces of interpellation, subjection and arrangement that sit around him as an illegal immigrant already begins to delimit the address and affects of his work to a particular politics of active resistance.”²³

Kuin vastalauseena tälle pelolleen Heathfield haluaa keskittyä analysoimaan teoksia vapauden tematiikan kautta. Kirjan dialogisen tekotavan vuoksi käsittän näin ollen myös Hsieh’n itsensä pitävän hyväksyttävänä lukutapana teosten ajallisuuden lisäksi niiden suhdetta vapauteen. Sen sijaan hän ei halua tuoda esille niiden suhdetta hänen henkilökohtaiseen elämäntilanteeseensa tai ulkomuotoonsa. Tämä käy ilmi myös New York Timesin jutusta vuodelta 2009 “A Caged Man Breaks Out at Last”, jossa Hsieh kuvaillaan haastattelutilanteeseen Brooklynin asuntoonsa vihreää teetä siemailemaan:

“Mr. Hsieh pushed across his kitchen table a history of performance art that mentions him only in a sentence. ‘I don’t want to say it was race’ he said, noting that he has long been reticent to promote his work. But Alexandra Munroe, senior curator of Asian art at the Solomon R. Guggenheim Museum, had no such compunctions, given what she described as a historical disregard for nonwhite artists in the avant-garde. ‘Why was Tehching left out?’ she said. ‘Because he was Chinese.’”²⁴

Politiikka ja etnisyydet ovat käsitteitä, joita taiteilija itse ei yhdistä teoksiinsa. Sen lisäksi ne vaikuttavat myös olevan asioita, joista hän ei ole kiinnostunut puhumaan. Ehkä Hsieh haluaa

²³ Heathfield & Hsieh 2009, 26.

²⁴ Sontag 2009.

ehdottomasti ehkäistä eksymisen pois teostensa kuvaamasta ajan yleisestä merkityksestä ihmiselämälle. Tai välttää juurtumisensa tällä hetkellä muodikkaaseen, mutta taidemaailman uutuudenjanon piakkoin luultavasti loppuunkaluamaan, kiinalaisen body artin genreen, niin kuin Heathfield erityisen huolissaan mainitsee. Samoin Heathfield pelkää yleisemmin taidekustantamojen ja akateemisten narratiivien yksioikoisuutta ja niiden kautta helposti tapahtuvaa luokittelua ja kategorisointia²⁵. Pyrkimällä erontekoon luokittelun ja kategorisoinnin asenteesta, Heathfield tietyllä tavalla samanaikaisesti kanonisoi oman tulkintansa Hsieh'n teoksista, MIT Pressin julkaiseman järkäleen vielä vahvistaessa hänen tulkintansa auktorisointia.

Kiinnostava yksityiskohta Out of Now -teoksessa on, kun Heathfield neuvoo ääntämään Hsieh'n nimen englannistetuksi "dur-ching shay"²⁶. Kiinalaisittain sukunimen kyseinen ääntämys on väärä: kiittämistä tarkoittavasta *shie*stä 謝 tulee kysymyssana kuka, *shei* 誰.²⁷ Englannin kielessä ei yleisesti esiinny *shie*'tä (sh'ye) vastaavaa äännettä, joten ehkä Heathfield vain helpottaa Hsieh'stä puhumista. Vai onko kyseessä Hsieh'n viimeinen katoamistempu, jossa hänen nimensä lausuminen tarkoittaa joka kerta kysymystä "kuka"?

Joka tapauksessa edelliset kommentit antavat aihetta pohtia, onko kanonisoinnin asennetta mahdollista välttää. Entä onko sitä ylipäätään syytä välttää? Jokainen teksti tai tulkinta on oma kokonaisuutensa ja sellaisena se on aina mahdollista myös kiistää. Arendt toteaa: "Ainoastaan silloin, kun useat katsojat voivat nähdä asiat monesta näkökulmasta ilman niiden identiteetin muuttumista, toisin sanoen kun niiden ympärille kokoontuneet tietävät näkevänsä saman asian täydessä erilaisuudessaan, voi maailman todellisuus näyttäytyä aidosti ja luotettavasti"²⁸.

²⁵ Heathfield & Hsieh 2009, 13.

²⁶ Heathfield & Hsieh 2009, 11.

²⁷ Taiwanissa ja manner-Kiinassa kirjoitusmerkit aakkostetaan pinyin-muotoon eri tavoin. Käyttämäni kieliasut tässä yhteydessä eivät noudata kumpaakaan, vaan vastaavat sitä, miten sanat kirjoitettaisiin suomen kielen aakkosilla. Tehching Hsieh noudattaa perinteistä taiwanilaista muotoa, vaikka etunimi on länsimaiseen tapaan kirjoitettu ennen sukunimeä; manner-Kiinassa, ja nykyään myös Taiwanissa yleistyvässä pinyinissä sama nimi kirjoitettaisiin Deqing Xie. Käytetyt kirjoitusmerkit ovat Taiwanissa käytössä olevia perinteisiä merkkejä. Useat Manner-Kiinassa käytetyistä yksinkertaistetuista merkeistä ovat erilaisia kirjoitusasultaan. Niiden ääntämys on sama kuin Taiwanissa, vaikka murteet voivat erota toisistaan.

²⁸ Arendt 2002, 63.

2.3 Reitti metonymiseen tulkintaan

Avatakseni taiteen kanssa kirjoittamisen mahdollisuuksia metodina, pyrin Rogoffin ehdotuksen mukaisesti siihen olennaisesti kytkeytyvien käsitteiden kautta rakentamaan reittiä, jota pitkin etenemällä luenta teoksesta syntyy. *Representaatio* ja *kolonisaatio* näyttäytyvät Rogoffin lähtökohdista käsin esteinä, jotka on selätettävä. Kolonisaatiota korvaamaan asettuu *sotkeentuminen*, joka taas johtaa representaation korvaamiseen *metonymialla*. Rogoff käsittelee aihetta tiiviisti, mikä tarkoittaa sitä, että termien merkitykset samoin kuin taiteen kanssa kirjoittaminen kokonaisuudessaan jäävät joustaviksi. Sen johdosta tämä osuus nojaa omiin näkökulmiini siitä, millaisia mahdollisuuksia merkityksenantoon taiteen kanssa kirjoittaminen antaa.

Representaatio

Historiallisesti kysymys representaatiosta liittyy kysymykseen siitä, mikä on taidetta, määrittää Jacques Rancière. Hänen mukaansa 1700-luvulla voidaan nähdä kehittyneen suoranaisen “representaation säännöstön” (representative regime) erottamaan taiteen siitä, mikä taas taidetta ei ole.²⁹ Seurauksena voidaan ajatella taideteoksen luonteen lähtökohtaisesti määrittyneen sellaisen ajatuksen pohjalta, että teos on jonkin todellisuuden tekijän tai osa-alueen jäljitelmä, siis jonkinlainen toisinto “aidosta”. Siirtymällä taiteesta kirjoittamisesta taiteen kanssa kirjoittamiseen Rogoff pyrkii kohti vapautusta tästä representaation diskurssista, joka hänen mukaansa on pitänyt taidetta vankinaan aivan liian pitkään. Representaation ongelmana hän näkee sen, että taideteosta ei tarkastella sinä itsenään, vaan jonkin teoksen ulkopuolisen asian *kehyksinä*.³⁰

Taideteoksen asema itsellisenä entiteettinä on mahdollista saavuttaa derridalaisella kehysten purkamisella, Rogoff esittää. Tällä tavoin sen sijaan, että tulkinnan tehtävä olisi määrittellä jokin teoksen ulkopuolinen asia, jota teos toisintaa tai representoi, on mahdollista antaa teoksen johdattaa alueille, jotka siihen assosioituvat.³¹ Edellisen alaluvun perusteella voitaisiin ajatella Hsieh’n teosten määrittyvän ajan representaatioiksi. Ne näyttävät ajan kulumisen vaikutukset ihmiseen sekä jakavat aikaa määritellyiksi yksiköiksi. Kirjoittamalla teosten kanssa tarkoituksenani on kuitenkin pyrkiä tuon jo esitetyn tulkinnallisen kehyksen ulkopuolelle ja antaa teoksille vapaus johdattaa minut muille reiteille.

²⁹ Rancière 2010, 7.

³⁰ Rogoff 2003, 134–135.

³¹ Rogoff 2003, 134.

Kolonisaatio (Rogoffilla *occupied territory*)

Yleisessä merkityksessään kolonisaatio tarkoittaa toiselle kuuluvan maaperän luvatonta haltuunottamista. Erityisesti se yhdistyy siirtomaa-aikoihin, jolloin paitsi maaperä myös sen asukkaat alistettiin keinoja kaihtamatta valloittajan hyödynnettäviksi. Vattimo käyttää juuri kolonisaation termiä määrittäessään tulkinnan etiikkaa. Hän erottaa toisistaan kommunikatiivisen toiminnan etiikan ja tulkinnallisen toiminnan etiikan ja esittää, että kommunikatiivisessa toiminnassa ei ole vaaraa “toisten tasojen laittomasta kolonisaatiosta”. Nykyhetki edustaa Vattimolle kuitenkin vaarallista tulkinnan etiikan aikakautta, jolle on tyypillistä, että kommunikaatio on tulkitsijan kontrolloimaa, kolonisoimaa.³²

Rogoff käyttää vallatun alueen termiä kolonisaation sijaan, mutta kartoittaa samaa teemaa. Rogoffin päämääränä on tuottaa taiteen kohtaamiseen sellaisia käytäntöjä, joissa niin objekti kuin katsojan subjektiivinen näkemyskään ei saa ylivaltaa. Tällainen tilanne on Rogoffin mukaan mahdollinen, mikäli voimme nähdä taideteoksen päällekkäisyyksien metonyymisenä rakenteena, ei valloituksen kohteena.³³ Näin se, että teos tulkitaan yhdeksi, ei tarkoita ettei se voisi määrittyä myös toiseksi, ehkä jopa päinvastaiseksi.

Sotkeentuminen (entanglement)

Pohtiessaan feministisiä luennan taktiikoita, Lynn Pearce tuo esille, kuinka lukijan henkilökohtainen ‘sekaantuminen’ (involvement) taideteokseen tai luennan tekoon on historiallisesti tarkoittanut lukijan sivistymättömyydestä johtuvaa kyvyttömyyttä erottaa toisistaan representaationa käsitetty taide ja niin sanottu todellinen elämä. Pearce määrittää feministisen luennan tavoitteleman henkilökohtaisuuden tunnistavan ja siitä voimaantuvan lukija-kohde -suhteen myös termillä *implikoitunut*.³⁴ Käyttäessään termiä ‘entanglement’ Rogoff rakentaa samankaltaisen (hetkellisen) *yhteenkietoutumisen* suhteen tulkitsijan ja tulkittavan välille. Saman tekee Vattimo, joka taas lainaa terminologiansa – *sitoutuneisuus*, “*sukulaisuus*” – Luigi Pareysonilta³⁵.

Olen kääntänyt Rogoffin entanglement-termin suomeksi *sotkeentumisena*. Käsitän sotkeentumisen sisältävän riskin mahdollisuuden merkityksessä “olla sotkeentunut väärään seuraan” samoin kuin

³² Vattimo 1999, 78.

³³ Rogoff 2003, 131, 133.

³⁴ Pearce 1997, 2, 7–8.

³⁵ Vattimo 1999, 101.

vapautumisen mahdollisuuden merkityksessä “kala sotkeentui verkkoon”, jolloin kalalla on vielä irtaantumisen mahdollisuus. Näiden konnotaatioiden käsitän asettuvan tukemaan Rogoffin näkemystä taiteen kanssa kirjoittamisesta derridalaisena kehysten poistamisena, joka mahdollistaa taideteoksen seuraamisen siihen assosioituvien ominaisuuksien kautta.

Rogoffin näkemyksessä tapahtuma pakenee määritelmiä hetkellisyytensä kautta, mutta samalla määrittää kulttuurimme luonnetta. Käsitän Rogoffin tavoittelevan taiteen kanssa kirjoittamisella sotkeentumisen tapahtumaa taiteen kanssa. Subjektin ja taiteen kohtaaminen on hetkellistä: se on siis tapahtuma. Tapahtuman luonteeseen kuuluu, että se jonain hetkenä on peruuttamattomasti ohi. Silti tapahtuman vaikutukset voivat yltyä ajallisesti paljon pidemmälle kuin itse tapahtumisen hetki. Näin ollen taide tapahtumisena ei ole aikomus, vaan vaikutusten tuottamista. Aikomus on termi, jonka Rogoff kiinnittää representaatioon. Se sijoittuu aikaan ennen tapahtumaa ja siinä läsnäollutta sotkeentumista. Aikomus on se, mitä ajattelemme taiteilijan teoksellaan halunneen representoida. Sotkeentumisen ajatuksessa taideteos jatkaa elämäänsä omana itsenään, ei taiteilijan halujen spekulatiivisena.

Oma sotkeentumisen tapahtumani Hsieh'n teosten kanssa alkoi keväällä 2009 Taipeiissa hyvinvarustetun kirjakaupan englanninkielisten kirjojen osastolla, jossa juuri julkaistu Out of Now -teos oli nostettu paraatipaikalle omalle pöydälleen. Teoksen visuaalinen ilme poikkesi hiljaisuudellaan ja vakavuudellaan vahvasti siitä, mihin olin Taiwanissa viettämieni kuukausien aikana tottunut ja houkutti minut selaamaan teosta. Päädyin ostamaan kirjan siltä seisomalta Hsieh'n teosten poikkeuksellisesta luonteesta vaikuttuneena. Muistin kuulleen Linda Montanon kanssa toteutetusta neljännessä vuosiperformanssista aiemmin, taidekasvatuksen opintojeni alkuvaiheessa, mutta muut teokset olivat uusia minulle. Vaikka kirja painoi rinkaassa pitkällä paluumatkalla Suomeen myöhemmin kesällä, en katunut ostostani. Se käynnisti nyt neljä vuotta kestäneen prosessin, johon on sisältynyt lukemattomia keskusteluja ja yhtä lukemattomia uusia huomioita ja näkökulmia Hsieh'n taiteeseen. Näiden keskustelujen pohjalta vaikuttaisi siltä, että ihminen, jossa Hsieh'n taide ei herättäisi jonkinlaista reaktiota ja kiinnostusta, on todella harvinaisuus.

Metonymia

Rogoff määrittää taiteen kanssa kirjoittamisella tavoiteltavan asennetta, jossa taideteos näyttäytyy metonymyymisenä rakenteena. Metonymia on enemmän kielitieteen sekä kirjallisuus- ja runoanalyysin parissa käytetty käsite, joka yleensä liitetään metaforan pariin. Siinä missä

metafora vertauskuvallistaa, metonymia tarkoittaa ilmaisun korvaamista toisella samaa tarkoittavalla ilmaisulla, jossa osa esittää kokonaisuutta tai kokonaisuus osaa³⁶. Metonyymisen rakenteen voisi näin ollen ajatella tarkoittavan tilannetta, jonka osia on mahdollista ilmaista tai nimetä toisin kokonaisuuden säilyessä silti samana.

Kaisu Kesonen määrittää metaforan tiivistävän, tihentävän ja korvaavan, kun taas metonymia mahdollistaa avoimen jatkuvuuden ja rinnakkuuden, sillä “myös se, mikä metonyymisestä ilmaisusta puuttuu tai on poissa, on silti olemassa”.³⁷ Näin ollen kuvataiteen tutkimuksen kehikossa metaforan käsite voitaisiin asettaa representaation aisapariksi, jossa teos toimii itsensä sijaan viitteenä johonkin muuhun. Metonymia taas voidaan yhdistää tapahtumaan ja sotkeentumiseen, sillä sen kautta teoksesta tulee viitekohta, joka voi joustavasti liikkua tulkitsijoiden teoksessa näkemiä ominaisuuksia kohti, palata takaisin ja liikkua uuteen suuntaan. Näin metonyyminen rakenne tulkinnessa tarkoittaa, että taideteos on mahdollista kytkeä erilaisiin aineksiin alkuperäistä viitekohtaa, itse teosta, kadottamatta.

Tutkielman luennassa Hsieh’n performansseista liitän teoksiin metonyymisiä teemoja. Siirtyminen konkreettisesta kielestä kuvataiteen kieleen tarkoittaa sitä, että teosten yhteyteen paikantamani teemat eivät ole käytössä vakiintuneita metonyymisiä ilmaisuja, vaan liittymäkohtia, joissa teoksista avautuu yhteneviä polkuja tutkielman tekoajassa ja -paikassa ilmeisiin kysymyksiin. Tarkoitukseni ei ole vakiinnuttaa teemoja Hsieh’n teosten yhteyteen kiinnittyviksi, vaan ennemmin pohtia teosten ja metonyymisten teemojen välisiä suhteita ja jännitteitä.

³⁶ Kaisu Kesonen määrittelee metonymian kielikuvana, jossa merkityksensiirto tapahtuu tuttuuden ja läheisyyden perusteella. Arkisessa kielenkäytössä “tilataan vielä yksi pullo”, vaikka todellisuudessa tilataan pullon sisältö, tai “valkotakkiset miehet” saattavat todella pukeutua valkoisiin takkeihin, mutta ennemmin edustavat tiettyä ammattiryhmää. Yleisesti käytössä olevat metonyymit ovat niin arkisia, että niitä on vaikea edes huomata. Kesonen 2007, 167–168.

³⁷ Kesonen 2007, 168.

3 Hsieh'n vuoden mittaiset ruumiilliset kurimukset

Tehching Hsieh käynnisti pitkällistä sitoutumista vaativan taideteosten sarjan vuonna 1978 New Yorkissa. Seurannut kuuden teoksen kokonaisuus ylsi loppujen lopuksi kattamaan ja määrittämään koko hänen taiteellisen tuotantonsa. Aloittamisen hetkellä Hsieh eli New Yorkissa laittomasti neljättä vuotta maastakarkottamisen uhka osana arkeaan.³⁸

Tässä luvussa kuvailen ja analysoin Hsieh'n kolmea ensimmäistä vuoden mittaista performanssiteosta. Kuvailuni pohjautuu Out of Now -teoksen yhteenkokoaman teosdokumentaation tarkastelun kautta. Luvun jälkimmäisessä puolikkaassa syvennyn kolmeen eri teemaan, jotka yhdistän erityisesti Hsieh'n kolmeen ensimmäiseen vuosipormanssiin. Teemat toimivat metonyymeinä, joiden kautta kirjoitan teosten kanssa tavoitellen päällekkäisyydet ja ristiristaisuudet hyväksyvää luentaa teoksista.

3.1 One Year performances 1978-1979, 1980-1981 ja 1982-1983

Cage³⁹ Piece

Hsieh on huolellisesti valmistellut mäntyrakenteisen sellin studioonsa osoitteessa 111 Hudson Street. Tarkat mustavalkoiset valokuvat paljastavat sellin rajautuneen huoneen nurkkaan, joten seinistä ainoastaan kaksi koostuu kaltereista. Näiden sisään jää Hsieh'n lisäksi kokoontaitettavaa mallia oleva sänky patjoineen, tyyny ja huopa, vessanpöntön roolia toimittanut kannellinen musta ämpäri, lavuaari, peili, saippua ja vessapaperia. Lisäksi sellin ulkopuolella huoneen lattiassa kulkee vaalea viiva, kuin teipillä vedetty, noin metrin päässä sellin kaltereista rajaten sellinurkan omaksi alueekseen.

Hsieh on pukeutunut valkoisiin housuihin ja valkoiseen paitaan. Kengät ovat nauhalliset nahkakengät. Paidan rintataskuihin on painettu SAM HSIEH ja amerikkalaista muotoa noudattavat päivämäärät 93078 ja 92979. Sama painatus näkyy sängyn raidallisessa patjassa. Koska Tehching Hsieh nimisestä miehestä oli tehty maahanmuuttoviraston etsintäkuulutus, taiteilija käytti ensimmäisen vuosipormanssinsa aikaan nimeä Sam Hsieh.

³⁸ Heathfield & Hsieh 2009, 319.

³⁹ John Cagen 4'33" on yksi harvoja taideteoksia, jonka Hsieh itse nimeää vertailuun omien teostensa kanssa. Heathfield & Hsieh 2009, 336.

Valokuvissa näkyy seinällä oleva lamppu, jonka ympärille Hsieh joka päivä kaivertaa yhden viivan ajanlaskun merkiksi. Hänen tukkimiehen kirjanpidossaan yhtä viikkoa merkitsee seitsemän pystysuoraa viivaa, joiden lävitse on vedetty poikkiviiva. Viimeisessä dokumentaatiokuvassa näiden viivojen alle on myös kaiverrettu teksti SAM HSIEH 93078 - 92979.

Hsieh vietti sellissä vuoden. 365 kasvokuvaa todistavat ajan kulumisen: ensimmäisessä kuvassa taiteilijan pää on ajeltu kaljuksi, viimeisessä hiukset ulottuvat olkapäille. Virallisessa lausunnossaan teosta koskien, Hsieh lupaa olla puhumatta, lukematta, kirjoittamatta, kuuntelematta radiota ja katsomatta televisiota kunnes vapauttaa itsensä. Asianajaja Robert Projansky vahvistaa Hsieh'n selliin asettamiensa paperisinettien pysyneen ehjänä vuoden ajan.⁴⁰ Esitys oli yleisön seurattavissa tiettyinä päivinä, yksi tai kaksi kertaa kuukaudessa. Muutoin Hsieh'n luona vieraili ainoastaan tämän ystävä Cheng Wei Kuong, joka toi mukanaan ruoan ja vaatetta sekä tyhjensi ämpärin jätöksistä.⁴¹

Time Clock Piece

One Year Performance 1980-1981 alkoi seuraavan vuoden keväänä. Dokumentaatiokuvista paljastuu Hudson Streetin studion saama uusi ilme. Lattiaan on jälleen rajattu tila teippimaisella viivalla. Tällä kertaa huomattavasti pienemmän suorakulmion sisään jää ainoastaan kellokorttikone ja sen yläpuolella sijaitseva muovinen tasku, jossa on kellertävä kellokorttilomake. Lisäksi lattiassa lähellä seinää on jalanjäljet, kuin askelmerkinä, ja seinässä, hieman rajatun alueen ulkopuolella, suorakulmion muotoinen lamppu.

Tällä kertaa Hsieh on pukeutunut harmaaseen paitaan ja housuihin, kengät vaikuttavat olevan samat kuin edellisenä vuonna. Paidan vasemmanpuoleisessa rinnuksessa lukee 41180-41181 HSIEH. Ensimmäinen kellokortti on leimattu kello "7.00 pm" huhtikuun 11. päivänä 1980. Kuvassa⁴² leimauslaitteen kello näyttää seitsemää ja Hsieh seisoo häikäisevässä valossa seinän vieressä, sillä kohdalla mihin askelmerkit oli maalattu. Kello kahdeksan hän on taas koneen luona ja syöttää keltaisen lomakkeen sen sisään. Laitteen sivussa näkyy sen kiinni seinään liimaava teippi, josta voi erottaa David Milnen allekirjoituksen.

⁴⁰ Teoksen dokumentaatio: Heathfield & Hsieh, 66–100.

⁴¹ Heathfield & Hsieh 2009, 66–68.

⁴² Heathfield & Hsieh 2009, 113.

Lausunnossaan Hsieh ilmoittaa leimaavansa kellokorttia studiossaan aina tasatunnein vuoden ajan. Näin 366 korttiin kertyy 365 vuorokaudelta jokaiselta 24 leimaa. Hsieh poistuu kellokorttihuoneesta heti leimaamisen jälkeen. Lausunnon liitteenä on myös tarkempi selitys toteutukseen liittyvistä käytännöistä, jotta ei heräisi epäilyksiä huijaamisesta teoksen suhteen. Liitteessä Hsieh kertoo todistajan todistavan oikeaksi 366 kellokorttia ja sinetöivän kellokorttikoneen. Dokumentaatioksi Hsieh kuvaa itsestään kasvokuvan 16 mm:n elokuvakameralla jokaisen leimauskerran yhteydessä. Kuvat tallentavat, kuinka Hsieh aloittaa performanssin jälleen hiukset ajeltuna ja antaa niiden kasvaa takaisin vuoden ajan luonnollista vauhtia.

Lisänä ovat vielä David Milnen todistukset siitä, ettei materiaaleja ole peukaloitu, sekä listaus väliinjääneistä ja myöhästyneistä leimauksista. Täydellisesti onnistuessaan Hsieh olisi leimannut kellokorttia tasatunnein 8 760 kertaa vuoden aikana. Kuitenkin 133 kertaa epäonnistui. Tarkka erittely kertoo, että nukkuminen oli syynä 94 kertaan näistä tapauksista, 29 tapauksessa Hsieh oli hetken myöhässä ja 10 tapauksessa hetken liian ajoissa. Yleisön oli mahdollista tulla tapaamaan taitelijaa ja seuraamaan performanssia yhteensä 14 eri päivänä vuoden aikana. Ray Langenbach kertoo olleensa yksi kokonaisuudessaan 35 vierailijasta⁴³.

Teoksen dokumentaatio koostuu kellokorteista, joihin on kirjattu sekä päivämäärä että järjestysnumero. Mikäli Hsieh on leimannut korttiin väärän ajan, on marginaalissa selitys tälle punakynällä kirjattuna. Lisäksi 16 mm:n filmille on tallentunut noin 8 500 kuvaa Hsieh'stä. Hänen asentonsa ja ilmeensä ovat lähestulkoon samat kaikissa kuvissa, ainoastaan hiukset kasvavat koko ajan. (Murto-)osa kuvista puuttuu, joko Hsieh'n myöhästymisten tai teknisten ongelmien vuoksi. Kokonaisuutena filmi muodostaa noin kuusiminuuttisen elokuvan, joka on samalla tarkin kuvallinen dokumentaatio kenestäkään ihmisestä vuoden ajalta. Lyhytelokuvassa staattinen asetelma väpättää hienoisesti samalla, kun Hsieh'n hiukset kasvavat ja vieressä olevan kellokorttikoneen tuntiviisarit pyörivät vinhaa vauhtia.⁴⁴

Outdoor Piece

Hudson Streetin tutuksi käyneen loftin jälkeen kolmannen teoksen sijaintina toimii edellisiin lausuntoihin kirjatun tarkan osoitteen sijaan koko New York City. One Year Performance 1981-1982 alkaa aiempia vuosia vapaamuotoisemmin farkkuihin, kauluspaitaan ja tennareihin

⁴³ Langenbach, 2002.

⁴⁴ Teoksen dokumentaatio: Heathfield & Hsieh 2009, 101–158.

pukeutuneen kaljun taiteilijan astuessa ulos ovesta, jonka sivuun on osuvasti tussattu “MANHATTEN”. Iso reppu selässään Hsieh ylittää kynnyksen.

Lausunnossaan syyskuun 26. päivältä 1981 Hsieh kertoo tuttuun tapaan aikovansa toteuttaa vuoden kestävän performanssin. Koko tämän ajan hän aikoo pysytellä ulkosalla menemättä sisään yhteenkään rakennukseen, metroon, junaan, autoon, lentokoneeseen, laivaan, luolaan tai telttaan. Mukanaan hänellä on makuupussi. Lausunto on myös kiinnitetty Hsieh’n reppuun, joten tarkkasilmäisen vastaan tulijan on mahdollista sen perusteella erottaa hänet performanssitaiteilijaksi muiden kodittomien joukosta.

Yleisön on mahdollista tulla tapaamaan Hsieh’tä ja seuraamaan performanssia neljään otteeseen. Ajat ilmoitetaan kaupunkitilaan liimatuilla julisteilla. Syksyllä teoksen avajaiset ovat Tribecan puistossa, talven tapaamispaikka on laiturin 49 osoitteessa West & Bank Streets, kevään taas South Street Brooklyn Bridgen alla ja kesän lopuksi performanssi päättyy 111 Hudson Streetin oven eteen.

Dokumentaatio on jälleen toteutettu mustavalkoisilla valokuvilla, mutta aiempien vuosien mekaanisen tallentamisen sijaan kuvat ovat jokainen yksilöllisiä ja valokuvataiteellisesti kiinnostavia teoksia jo itsessään. Kuvista välittyy Hsieh'n arki eri puolilla New Yorkia. Hän peseytyy luonnonvesien äärellä, nukkuu vaihtelevasti metsikössä, puistonpenkillä, pahvilaatikoiden alla tai parkkipaikalla autojen välissä. Hän pelaa palloa, kirjoittaa, ruokkii puluja. Lämmittelee nuotion ääressä, tapaa ihmisiä, istuu puistossa ja vihdoinkin, astuu sisälle kotirakennukseensa väkijoukon ympäröimänä.

“Chinatown was my kitchen; the Hudson River my bathroom; those parking lots, empty swimming pools, and small parks were my bedroom. In winter, the Meat Market West of 14th Street was my fireplace,” Hsieh kertoo.⁴⁵

Performanssi on jälleen dokumentoitu myös päivittäisellä tasolla, mutta uudessa muodossa. Jokaiselle päivälle on oma karttansa, johon Hsieh on piirtänyt päivän reitin ja kirjoittanut ylös tärkeimmät tapahtumat. Näitä ovat päivämäärän ja viikonpäivän lisäksi yleensä heräämisaika ja -paikka, aterioimisajat ja -paikat, ulostamisen aika ja paikka, nukkumaanmeno aika ja -paikka sekä

⁴⁵ Heathfield & Hsieh 2009, 330.

kuinka paljon rahaa päivän aikana on kulunut ruokaan. Ensimmäisen kuukauden aikana Hsieh'n reitit ovat ylänneet Manhattanin pohjoispuolelle asti, mutta tämän jälkeen hän on pysytellyt pääasiassa ydinkeskustassa Manhattanin eteläosissa ajoittaisia retkiä Brooklyniin ja Keskuspuistoon lukuunottamatta.⁴⁶

Performanssin keskeytyminen

Performanssi keskeytyi hetkeksi radikaalilla tavalla Hsieh'n joutuessa pidätetyksi ja putkaan 15 tunniksi. Hänellä oli aiemmin ollut jonkinlainen kahakka uhkaavasti kepin kanssa käyttäytyneen miehen kanssa, missä hän oli kokenut tarpeelliseksi puolustautua nunchakulla⁴⁷, USA:n lakien mukaan kielletyllä aseella, uhkaamalla. Hsieh'n törmättyä mieheen jonkin ajan kuluttua uudestaan, tämä hankki poliisit paikalle ja vaati Hsieh'tä pidätettäväksi. Hsieh'tä syytettiin toisen asteen pahoinpitelystä ja laittoman aseiden hallussapidosta. Molemmat tuomarit, jotka tapausta käsittelivät suhtautuivat myönteisesti Hsieh'n taiteeseen, josta oli kirjoitettu juuri Wall Street Journal -lehdessä. Näin ollen Hsieh'n ei tarvinnut olla läsnä oikeuden kuulemisissa sisätiloissa ja loppujen lopuksi hänen tuomionsa oli jotakuinkin osuvasti "time served".⁴⁸

Hsieh'n pidätys tallentui elokuvakameran nauhalle sattumalta, erään ystävän ollessa paikalla juuri, kun poliisit tulivat. Hsieh rimpuilee epätoivoisena, kun kaksi poliisia raahaa hänet kynnyksen yli ja sisälle rakennukseen. Osin syynä lienee omistautuneen taiteilijan kauhu tarkoin säädellyn teoksen kulun katkeamisesta, osin taas tietoisuus laittomasta maassaolosta, jonka esiintulo voisi johtaa paitsi teoksen keskeytymiseen myös maastakarkotukseen. Laiton maassaolo ei kuitenkaan noussut esiin oikeudessa, eikä siten johtanut vakavampiin seuraamuksiin.⁴⁹

Meneillään olevan teoksen kannalta välikohtauksella oli tärkeä seuraus. Hsieh on alunperin otsikoinut jokaisen vuoden kartoista teostiedoilla *One Year Performance by Sam Hsieh 9/26/81-9/26/82*, mutta jälkikäteen "Sam Hsieh'n" alle on lisätty punaisella leimasimella "Tehching Hsieh". Hsieh otti siis oikean nimensä takaisin, omien sanojensa mukaan, koska hän ei ollut enää peloissaan⁵⁰. Jo ennen ensimmäistä vuosip performanssiaan hän oli tehnyt julisteen "*Wanted by US Immigration Service*" (1978), joka on toisinto, taiteilijan itsensä mukaan eräänlainen omakuva, hänen omasta etsintäkuulutuksestaan. Viranomaiset eivät häntä sen perusteella silti jahdanneet,

⁴⁶ Dokumentaatio: Heathfield & Hsieh 2009, 159–228.

⁴⁷ Japanilaistyylinen ase, nivelnuija, jossa kaksi puukeppiä on yhdistetty toisiinsa narulla tai ketjulla.

⁴⁸ Heathfield & Hsieh 2009, 44–45.

⁴⁹ Heathfield & Hsieh 2009, 328.

⁵⁰ Heathfield & Hsieh 2009, 332.

kertoo Hsieh:

“I was living on the street during the time the “Wanted” poster was exhibited in a group show. No officer came to find me.”⁵¹

Kolme vuotta elämää taiteena

Käsitän Hsieh’n kolmen ensimmäisen vuosiperformanssin olevan rakenteellisesti hyvin samankaltaisia toistensa kanssa. Ne tarjoavat taiteilijalle eristäytymisen kehikon, jossa hän mahdollistaa itselleen keskittymisen ainoastaan taiteelliseen työskentelyynsä. Samalla kaikki tuon taiteellisen työn ulkopuolinen aines rajautuu pois. Sosiaaliset suhteet, vapaa-ajalla tapahtuva rentoutuminen, seksuaalisuus tai mahdollinen palkkatyö eivät ole osa Hsieh’n teoksissa taiteeksi määrittyvää elämää. Selviytymisen vaatimus syrjäyttää kaikki ihmiselämän pienet nautinnot.

Teokset herättävät hämmentyneen reaktion: kuinka selvitä ylipäättään järjissään täydellisesti eristyksissä tai ilman tuntia pidempää unta ja lepoa? Kuinka selvitä terveenä ja hengissä kaduilla eläen, ilman henkilöllisyystodistusta ja siten lain suojan ulkopuolella? Kysymys siitä, voiko mikään työ olla kaikkien näiden uhrauksien arvoista, herättää myös kiinnostavan ajatuksen siitä, määrittyykö taiteen tekeminen työn tekemiseksi. Ehkä ennemmin voisi kysyä, mikä on niin arvokasta, että sen tähden voi luopua muusta elämästä.

Hsieh itse tuntuu vakuuttavan, ettei mitään uhrausta tapahtunut. Hän ainoastaan kehysti toisin sen taiteellisen prosessin ja työskentelytavan, joka oli käynnissä joka tapauksessa. Kyseessä ei ollut radikaali irrottautuminen, vaan ennemmin kepeähkö keksintö: “why don’t I make the process of thinking about art in my studio an artwork, and present it using a long duration”.⁵² Samoin Hsieh tunsi jo valmiiksi elävänsä eristyksissä ympäröivästä todellisuudesta huonon kielitaitonsa ja mitä luultavammin myös “lainsuojattoman” asemansa takia.

Helppoa teosten tekeminen ei missään nimessä ollut. Hsieh kertoo, että Cage Piecen aikana ajatteleminen oli hänen elämänlankansa, ainoa asia, mitä hän saattoi tehdä. Time Clock Piece ei onnistunut sataprosenttisesti, mutta muutoin perfektionistilta vaikuttava Hsieh kertoo sallivansa itselleen tietyn määrän epäonnistumisia itsesääntelyssään – kunhan teos toteutuu tarpeeksi hyvin. Hän tavoittelee joka tapauksessa mahdollisimman hyvää tulosta, liiallinen lipsuminen vaikuttaisi

⁵¹ Heathfield & Hsieh 2009, 325–326.

⁵² Heathfield & Hsieh 2009, 319.

jo teokseen fokusoitumiseen. Tästä syystä hän ei halunnut myöskään Outdoor Piecen aikana tavata tuttuja ihmisiä liian usein, vaikka siihen olisi ollut mahdollisuus. Hän pelkäsi, että olisi saattanut unohtaa teoksen ydinajatuksen, keskittymisen ilman suoja elämiseen.⁵³

3.2 Taiteellinen työ ja taiteilijan työ

Seuraavaksi tarkastelen kolmea ensimmäistä vuosiperformanssia ja niiden tarjoamia mahdollisuuksia hahmottaa, mitä tarkoittaa taiteellinen työ ja miten sen voi Hsieh'n teosten kautta tulkita eroavan tai yhtenevän taiteilijan tekemän työn kanssa. Työn käsite taipuu tässä yhteydessä moneen suuntaan. Aloitan yhdistämällä myytin Hsieh'n teosten tapaan idealisoida rutiini. Toisaalta teokset voidaan käsittää myös "oikean" työnteon jäljittelyä, performointina. Teosten toteuttamisen olosuhteet ja taiteilijatyöntekijän asema taas resonoivat vahvasti nykypäivään ja "luovan luokan" arjen prekaareihin työskentelyolosuhteisiin.

Myytti

Pyrkimyksessään purkaa kriisi, johon näkee tulkinnan ajautuneen nykyhetkessä, Vattimo haluaa palata historiallisesti askelen taaksepäin ja ihmistieteiden jo miltei unohtamien ja ulossulkemien korkeampien voimien pariin. Hän näkee uskonnon ja myytin tarjoavan mahdollisuuksia nähdä luennan kerroksellisuus sen historiallisessa merkityksessä. Näin teksti, oli kyseessä sitten pyhä kirja tai myyttinen tarina, säilyy viitteenä, johon vuosisatojen mukana muuttuvat luennat palautuvat.⁵⁴

Paitsi että Hsieh itse voitaisiin nähdä miltei myyttisenä taiteen sankarina osoittamansa henkisen kestävyuden ja taiteelle omistautuneisuuden ansiosta, kiinnittyvät hänen teoksensa myös konkreettiseen myyttiin. Siksi Hsieh'n teosten merkityksiä pohtiessani haluan aloittaa kyseisestä myytistä, jonka tekijä itse on useassa yhteydessä tehnyt tiettäväksi inspiraationaan. Kyseessä on antiikin Kreikan taruston Sisyfos, Camus'n tulkinnan mukaan jumalten proletaari, joka suututti jumalat tottelemattomuudellaan ja sai ankaran rangaistuksen. Sisyfoksen ikuiseksi kohtaloksi lankesi kierittää painavaa kivenlohkareta ylös vuoren rinnettä siihen asti, kunnes terävän huipun saavutettuaan kivi oman painonsa voimasta vierä takaisin alas. Sisyfoksen oli kiirehdittävä kiven

⁵³ Heathfield & Hsieh 2009, 327–328.

⁵⁴ Vattimo 1999, 128–139.

perään aloittamaan uurastuksensa alusta uudelleen ja uudelleen.⁵⁵

Hsieh on performanssiensa Sisyfos, ylimpinä jumalinaan taide ja taiteilijan, eli itsensä, sana. Hänen teoksissaan jokainen päivä aloittaa alusta saman kyseenalaistamattoman tehtävän toiston. Hsieh'illä ei tietenkään ole samanlaista pakkoa tehtävänsä suorittamiseen kuin Sisyfoksella, sillä hän on itse langettanut rangaistuksensa.

Camus'lle Sisyfos edustaa absurdia sankaria, tosin ei yhtään absurdimpaa kuin "the workman of today", joka työskentelee samojen tehtävien parissa elämänsä jokainen päivä:

*"The workman of today works every day in his life at the same tasks and this fate is no less absurd. But it is tragic only at the rare moments when it becomes conscious."*⁵⁶

Hsieh'n teoksissa rutiininomainen suorittaminen näyttäytyy päämääränä itsessään. Kuitenkin samaan aikaan taiteilija toteuttaa tarkkaan harkittua ja kestoltaan määritettyä taideteosta päämääränään kuvata taiteen tekemisen ja ajattelun prosessia. Hän on siis traagisesti tietoinen kohtalonsa kauheudesta, paitsi hetkinä, jolloin hän pystyy tuudittautumaan rutiiniinsa.

Arendt näkee työntöön samassa valossa kuin Camus määritellään *animal laboransin*, työtätekevän eläimen, aktiviteetin olevan omaan olemassaoloon keskittymistä. Arendtin käsityksessä ihmisruumis on vangittu luonnon ja itsensä välille, ilman mahdollisuutta vapautua jatkuvaa uusintamista vaativasta omien biologisten toimintojensa kehästä. Työnteko keskittyy hänen mukaansa siten täysin elämään ja sen ylläpitoon ollen tietämätön ympäröivästä maailmasta aina maailmattomuuteen asti.⁵⁷ Arendtin *animal laborans* kuvaa ihmiselämän ja luonnon välistä väistämätöntä yhteyttä: selviytyminen maailmassa ja luonnon realiteettien armoilla vaatii aktiivista työtä. Hsieh'n työ ei kuitenkaan ole luonnollista tai uusintavaa. Enemmän Hsieh näyttäytyy mekaanisena rattaana taiteen valmistamiseen erikoistuneessa koneistossa, jossa hän kieltäytyy ilmaisemasta tietoisuuttaan. Kurinalaisesti taiteilija sulkee itsensä ulos maailman tapahtumisen paikoista: ei ainoastaan julkisesta tilasta, vaan myös puheesta ja sen kautta muille ihmisille ilmenevästä persoonallisuudesta, jotka Arendtin määritelmän mukaan ovat inhimillisen toiminnan

⁵⁵ Camus 1975, 107–109.

⁵⁶ Camus 1975, 109.

⁵⁷ Arendt 2002, 119, 122.

lähtökohdat. Hsieh'n performatiivista otetta teoksiinsa kuvatessaan Heathfield käyttää termiä "lived subjection", eletty alistaisuus⁵⁸.

"Kuuliainen on ruumis, joka voidaan alistaa ja jota voidaan käyttää, muuttaa ja täydentää," määrittää Foucault⁵⁹. Foucault'n tunnettu analyysi kurista tuntuu kuvaavan hyvin Hsieh'n asettumista teostensa kehukseen. Hsieh on alistainen teosten säännöille ja hänen ruumiinsa on altistettu sääntöjen mahdollisesti mukanaantuomalle fyysiselle muutokselle. Hän toimii taiteen välikappaleena, ja koekaniinina. Kriittinen ero Foucault'n kuvaamaan kuuliaisuuteen syntyy Hsieh'n kohdalla siitä, että Foucault paikansi kurin liittyvän erilaisiin valvonnan instituutioihin.⁶⁰ Hsieh taas on alistainen ainoastaan omalle kurinpitovallalleen.

Valvonta ja kurinalaisuus asettuvat Hsieh'n teosten yhteydessä itsemääritetyksi taiteelliseksi työkaluksi. Kiinteä päiväjärjestys, suorituksen tarkka aikarakenne samoin kuin toiminnan prosessien korostunut kontrollointi tulosten sijaan ovat kaikki määreitä, jotka Foucault yhdistää kurinalaisuutta tuottavaan valvontaan. Hän näkee toiminnan prosessien asettuvan toivottuihin uomiin ajan, tilan ja liikkeiden tarkalla koordinoinnilla, joka usein saavutetaan vähäpätöisiltä tuntuvin keinoin.⁶¹

Juuri elementtien vähäisyys rakentaa Sisufoksen myytin dramatiikan. Pääosia esittävät ihminen, vuori ja kivi tilassa, jossa aika ja liike matelevat eteenpäin pysyen silti päättymättömästi samoina. Foucault'n muotoilusta, jossa "aika tunkeutuu ruumiiseen ja sen myötä siihen tunkeutuvat kaikki vallan käyttämät pikkutarkat valvontakeinot"⁶², on tunnistettavissa Hsieh'n teosten kestot, jotka paljastuvat ainoastaan valokuviiin pysäytettyinä hetkinä taiteilijan hiusten kasvusta. Pelkkää valokuvadokumentaatiota tarkastelemalla on vaikea päätellä muita tapahtuneita muutoksia hänessä, mutta käsitän Out of Time -teoksessa julkaistussa kirjeessä Peggy Phelanin kuvaavan juuri ajan tunkeutumista Hsieh'n ruumiiseen Outdoor Piecen aikana:

"I want to say things like this: *You aged so much that year. You were often dirty when I saw you, but beyond that too, the weather hardened your face, and your eyes seemed to lose some of their light.* But I did not know anything of your face

⁵⁸ Heathfield & Hsieh 2009, 16.

⁵⁹ Foucault 1975, 187.

⁶⁰ Foucault 1975, 206.

⁶¹ Foucault 1975, 188–190, 206.

⁶² Foucault 1975, 206.

before I saw it in the park. It is only now I can see these things.”⁶³

Sisyfoksen myytissä ajan tunkeutuminen ruumiiseen paljastuu ainoastaan yksitoikkoisen puurtamisen keskeytyessä sillä hetkellä, kun kivi lähtee vyöryyn vuoren huipulta alas rinnettä. Camus määrittää tuon hetken katkokseksi. Laskeutuessaan rinnettä alas kiven perään Sisyfos käsittää kirotun tilanteensa. Kärsimyksen sijaan Camus lukee merkin onnellisuudesta: Sisyfoksen kuuliaisuus jumalten antamaa tuomiota kohtaan kiistää rangaistuksen tuskallisuuden. “The struggle itself towards the heights is enough to fill a man’s heart,” Camus määrittää.⁶⁴

Camus’n tulkinnassa Sisyfos-myytistä toisto on yksi identiteettiä rakentava tekijä. Myös Arendt pohtii, kuinka ihmisluonnon, joka on jatkuvassa muutoksessa, on mahdollista löytää pysyvyyttä. Hän ehdottaa ympäristössä samoina pysyvien asioiden muistuttavan ihmistä aiemmasta ja rakentavan tunnetta samuudesta.⁶⁵ Institutionalisoitu kuri, samuuteen pakottaminen, taas näyttäytyy Foucault’lle normalisoinnin pyrkimyksenä. Jälleen samuus tuottaa identiteettiä, mutta ainoastaan merkityksessä, jossa identiteettiin ei sisälly yksilöiden välistä eroa.

Ajateltaessa, kuinka Hsieh näkee elämän elinkautisena tuomiona⁶⁶, on kiinnostavaa pohtia hänen identiteettiään yksinkertaisen, mutta kuluttavan rutiinin rakentamana. “Normalisoimalla” työskentelynsä elämäkseen Hsieh onnistuu rakentamaan puuduttavuuteen asti ulottuvan rutiinin rytmin maailmassa, jossa arkinen toisto tyypillisesti viittaa kurimukseen, ei täyttymykseen. Hsieh’n teosten tapa ylistää rutiinia on yhtäaikaaisesti vapaaehtoisesti valittua kärsimystä. Se tapahtuu ilman halua tai mahdollisuutta työnteon yleensä tuottamiin palkintoihin, kuten elintarvikkeiden ja suojan uusintamisprosessien tuotteet tai rahapalkka, joka mahdollistaa samaisten tuotteiden hankinnan.

Työnteon performointi

Olen tässä yhteydessä halunnut käyttää sanaa performointi käännöksenä englanninkieliselle termille ‘performing’. Suomen kielen sana performanssi on yleistynyt merkitsemään kuvataiteen esittävää alalajia, joka ei asetu teatterin määritelmän alle. Englanninkielisen sanan ‘performance’ merkitykset ovat huomattavasti laajemmat. Performance art on terminä merkitykseltään

⁶³ Heathfield & Hsieh 2009, 345. Kursiivi Peggy Phelan.

⁶⁴ Camus 1975, 109–111.

⁶⁵ Arendt 2002, 140.

⁶⁶ “Life is a life sentence.” Heathfield & Hsieh 2009, 335.

jokseenkin samansuuntainen kuin suomen performanssi⁶⁷. Viime vuosikymmeninä termi performance on entisestään yleistynyt myös teknologisessa merkityksessä, jossa se kääntyy suorittamiseksi tai (koneen) suorituskyvyksi⁶⁸. Hsieh itse kertoo, että vaikka termi “action” kuvaaisi paremmin hänen teoksiaan, on hän silti valinnut nimetä ne “performance”-sanalla selkeyden takia. Itse asetun tässä suhteessa vastahankaan Hsieh’n kanssa ja koen performance-termin kuvaavan teoksia erittäin hyvin, juuri sen suorittamiseen konotoituvien miellelyhtymien takia.

Tässä kappaleessa pohdin tarkemmin, mitä performointi tarkoittaa yhdistyessään työntekoon Hsieh’n teosten todellisuudessa. Työntekoa lähestyn tässä yhteydessä Arendtin määrittämänä inhimilliseen elämään olennaisesti kuuluvana välttämättömyytenä. Arendt jaottelee vita activan käsitteen alle ihmiselämän pienimmiksi yhteisiksi nimittäjiksi työnteon, valmistamisen ja toiminnan. Käsitän näiden kaikkien kolmen osa-alueen ilmenevän ja yhdistyvän Hsieh’n tuotannossa selkeästi artikuloitavissa olevalla tavalla. Tulkintani mukaan Hsieh’n teokset tapahtuvat usealla eri tasolla, ja toimijana hän kiinnittyy sekä työntekoon, valmistamiseen että toimintaan. Kolmesta ominaisuudesta keskityn tässä yhteydessä tarkemmin vain kahteen ja erittelen, mitä työnteko ja valmistaminen käsitykseni mukaan teosten yhteydessä tarkoittavat. Mahdollisuuksiin käsittää toiminta suhteessa teoksiin palaan myöhemmin.

Arendtin motiivina käsittää vita activa kolmen olennaisen tekijän yhteisvaikutuksena on huoli työnteon ylikorostuneesta roolista modernissa maailmassa. Hän ymmärtää erontekonsa työn ja valmistamisen välillä olevan teoriana poikkeuksellinen, mutta perustelee valintansa etymologian “järkkymättömällä todistuksella”. Tällä Arendt tarkoittaa sitä, kuinka suurissa eurooppalaisissa kielissä on alunperin ollut kaksi erillistä sanaa, joiden on ajan myötä alettu ajatella tarkoittavan samaa asiaa. Työtä alunperin tarkoittanut sana on sisältänyt ajatuksen tekemiseen kietoutuvasta tuskasta ja vaivasta ilman merkityksellistä lopputuotetta, kun taas valmistaminen on käsitetty työskentelynä, joka suuntautuu erityisesti lopputulosta kohti. Suomenkieliset käännökset työ ja valmistaminen eivät tuota samaa vaikutelmaa tästä sekaannuksesta kuin englannin labor ja work, tai ranskan travailler ja ouvrir sekä saksan arbeiten ja werken.⁶⁹

Arendt paikantaa työn olevan kaikkien arvojen lähde modernissa maailmassa. Arendtin vastustavasta näkökulmasta, jossa työ työntekona tarkoittaa ihmisen välttämättömien tarpeiden

⁶⁷ Kts. Maukola: “Suomentajalta” teoksessa Carlson 2006, 303–304.

⁶⁸ Carlson 2006, 298.

⁶⁹ Arendt 2002, 84–85.

tydyttämistä, kyseinen tilanne näyttäytyy “luonnollisen luonnottomana kasvuna”.⁷⁰ Samalla on unohtunut ihmisen inhimillinen taipumus maallisen kuolemattomuuden tavoitteluun itseään pysyvämpiä asioita valmistamalla. Lisäksi, teollisen vallankumouksen korvattua kaiken valmistamistaidon työnteolla, näkee Arendt kaikkien modernin maailman tuotteiden olevan työnteon, ei valmistamisen, tuotteita. Ne ovat siis biologiseen uusintamiseen ja kulutukseen tarkoitettuja, eivät pysyvää elinympäristöä rakentavia. Tätä modernia näennäisen valmistamisen prosessia leimaavat tunnuksenomaisesti toisto ja prosessin loputtomuus sekä kokonaisvaltaisen valmistamistaidon korvannut pirstaloitu työnjako.⁷¹

Hsieh’n vuosiperformansseissa kiteytyy paljolti niitä määreitä, joita Arendt esittää työtätekevän eläimen, *animal laboransin*, omaavan. Hsieh’n ei voi silti käsittää olevan varsinainen *animal laborans*, sillä hänen työnsä ei tapahdu fyysisestä välttämättömyydestä. *Animal laborans* on ruumiinsa tarpeiden ohjaama, “oman yksityisyytensä vanki, kiinni sellaisten tarpeiden tyydytyksessä, joita kukaan ei voi jakaa ja joita ei voi täysin tuoda julki”, Arendt muotoilee. Tämän takia *animal laborans* “ei pakene maailmaa, vaan eristyy siitä täysin,” hän jatkaa.⁷² Hsieh ei ole todellinen *animal laborans*, mutta hänen performanssinsa on mahdollista käsittää työnteon mallintamisena tai, suorastaan, performointina. Hsieh toteuttaa teoksissa elämänsä aivan kuin se olisi jaoteltu erillisiksi tehtäin liukuhihnalla loputtomiin toisinnettaviksi mekaanisiksi suorituksiksi.

Taiteena valmistetut esineet ovat kestoiltaan olleet Arendtin näkökulmasta lähimpänä ikuisuutta koko ihmismaailmassa. Vähintään ne ovat kestäneet “käyttöä” erittäin hyvin, sillä taideteosten käyttö eli niiden katseleminen ja tarkasteleminen ei tuota niihin arkista kulumista. Taiteilijana Hsieh kuuluu maailmanaikaan ja tilanteeseen, jossa taiteen valmistaminen edelleen aikaansaa esineen (nykyään ehkä enemmän “objektin” tai jonkinlaisen kohteen merkityksessä) samalla, kun yhteiskunta pyrkii kohtelemaan kaikkia esineitä kulutustuotteina. Taidetta tuottava yhteiskunnallinen osa-alue, taidemaailma, ei ehkä ole tälle laajemmalle logiikalle täysin alisteinen, mutta vähintään sen jatkuvasti kiusaama. Arendt esittää, että valmistajan, *homo faberin* ihanteet pysyvyys, vakaus ja kestävyys, on modernissa maailmassa uhrattu yltäkylläisyydelle: ihmisen perustarpeiden yltiöpäisen runsaalle turvaamiselle.⁷³

⁷⁰ Arendt 2002, 53–54, 98.

⁷¹ Arendt 2002, 128–130.

⁷² Arendt 2002, 119, 122.

⁷³ Arendt 2002, 130.

Hsieh'n taiteellisessa toiminnassa, jota määrittävät animal laboransin tavoin toisto ja prosessin loputtomuuden tuntu, taiteen valmistamisen prosessi alkaa muistuttaa työntekoa. Teosten ympärivuorokautinen kesto tuo niihin mukaan sietämättömyyden ulottuvuuden, joka on lähempänä työn orjuutta kuin työntekoa. Työnteko teoksissa saamassaan merkityksessä ei enää ole vain väline maailman asettamien välttämättömyyksien täyttämiseksi, vaan sen voidaan käsittää muuttuvan teosten aiheeksi. Tämä työnteon "väärentäminen" johdattaa teokset pois animal laboransin alueelta ja määrittää ne enemmän homo faberille tyypilliseksi valmistamiseksi. Taiteilijan ruumiin altistaminen taiteellisen työnteon prosessille ei nimittäin tuota kulutukseen katoavaa hyödykettä, vaan harvinaislaatuista ja kestävästä taideteoksesta.

Taiteen kannalta Arendtin määrittämä kysymys työn ja valmistamisen sekaantumisesta on hyvin kiinnostava ja näyttäytyy erilaisena kuin suhteessa niin sanottuun tavalliseen, elämän ylläpidon vaatimaan välttämättömään työhön. Taide ja taidemaailman piiri vaikuttaa ottaneen kaksi erisuuntaista askelta valmistamisesta kohti työntekoa. Toisaalta myöhäiskapitalismin kulttuurisen logiikan voidaan käsittää nojavan uusien, usein lähtökohtaisesti marginaalisten ilmiöiden kaupallistamiseen ja massatuotannollistamiseen. Ylläpidetty trendien sykli on nopeudeltaan kiivas ja sen "tuotteiden" elinkaari lyhyt.⁷⁴ Toisaalta nykytaiteen piirissä on havaittavissa vahvistuva taipumus korostaa prosessia lopputuotteen sijaan. Taideteoksen päämääräksi ei tässä ajattelutavassa asetu lopputuotteen aikaansaaminen, vaan ennemmin jonkin, mahdollisesti tarkemmin määrittämättömän, asiainkulun käynnistäminen. Molemmat lähestymistavat horjuttavat aiempaa taiteen (tai arendtilaisittain valmistamisen) aikakäsitystä, sillä taideteoksen arvostukseen alkaa vaikuttaa ajanmukaisuus pysyvyyden sijaan. Samoin taide omaksuu työnteolle tyypillisen aikakäsityksen, jossa tekeminen on päättymätöntä.

Richard Sennett määrittää nykyisen yhteiskunnallisen todellisuuden kokonaisuudessaan lyhytjänteiseksi ja pohtii, kuinka tällaisessa kärsimättömyyden tilassa on ylipäättään mahdollista tavoitella pitkäjänteisiä päämääriä⁷⁵. Vastaavanlainen kysymyksenasettelu voidaan toisintaa taiteen näkökulmasta: kuinka hektisyyden asenteen tartuttama taidemaailma sovituu yhteen pysyvän, kestävästä tai hitaan teoksen pitkäjänteiseen valmistamiseen. Askeleet kohti toisaalta tuotteistamista ja toisaalta prosessia vaikuttavat molemmat vinksauttavan taiteen tekemistä valmistamisen kategoriasta kohti työntekoa. Näin nämä tendenssit osaltaan ohjaavat taidetta

⁷⁴ Enemmän: Jameson, Fredric 1989. "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa."

⁷⁵ Sennett 2002, 8.

nykyiseen yhteiskuntarakenteeseen kiinnittyväksi, sillä niitä seuraavan taiteen toimintalogiikka ei erityisesti poikkeakaan muiden yhteiskunnallisten osa-alueiden vastaavasta.

Käsitän työn ja valmistamisen sekoittuvan toisiinsa myös Hsieh'n teoksissa, mutta tavalla, jossa ne ovat molemmat yhden ja saman kokonaisuuden osia, eivät toisensa kumoavia määreitä. Samalla tavoin kuin Arendtin ihmiskuvassa, myös Hsieh'n teoksissa ihminen näyttäytyy ajatteluaan laajempaan, ruumiillisena ja toimivana yksilönä. Kyky uusintavaan työhön ja pysyvään maailman valmistamiseen ovat molemmat ihmisessä läsnäolevia ominaisuuksia, jotka eivät sulje toisiaan pois. Hsieh'n teokset lähtevät liikkeelle ajatteluun pohjaavista käsitteellisistä lähtökohdista, mutta vaativat ruumiillista omistautumista ja näin niissä tiivistyvät Arendtin määrittämät ihmisenä elämiseen liittyvät perustavanlaatuiset tekijät.

Prekaari työ

Arendtin analyysia *vita activa* voi pitää myös liiallisen avoimena rakenteena hänen kieltäytyessään kiinnittämästä minkäänlaisia subjektiviteetin tuottamia merkityksiä työntekoon⁷⁶. Arendtin näkemyksessä subjektiviteetti liittyy ensisijaisesti poliittiseen ja kommunikatiiviseen inhimilliseen toimintaan, joiden kautta se saa varsinaisen muotonsa. Työnteon kautta sen sijaan muodostuu vain välittömiä hyödykkeitä, ei subjekteja. Nykyisessä tilanteessa taas miltei kaikki arvossapidetty tekeminen määritetään työksi ja päinvastoin. Siksi on paikallaan kiinnittää huomiota Arendtin sivuuttamaan kysymykseen työn tekemiseen käytetyn ajan laadusta.

Haluan tarttua tähän erityisesti 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä kriittistä keskustelua⁷⁷ herättäneeseen aiheeseen prekaarin työn käsitteen kautta. Luokka-asetelman kautta lähestyttynä prekariaatti voitaisiin käsittää 2000-luvun proletariaattina. Guy Standingin mukaan sosio-ekonomisena luokkana prekariaatti on yhdistelmä proletariaatin subjektiivista ja prekaarin adjektiivista.⁷⁸ Judith Butler taas korostaa eroa adjektiivin prekaari (*precariousness*) ja substantiivin prekaarius (*precarity*)⁷⁹ välillä ja määrittää edellisen kuvaavan ihmiselämän yleistä epävarmuutta sekä jälkimmäisen olevan poliittisemmin määritelty, tiettyä kansanosaa koskeva sosiaalisten ja taloudellisten turvaverkostojen heikentymisen tila.⁸⁰

⁷⁶ Mm. Warner, Michael 2005. *Publics and Counterpublics*. Zone Books, New York.

⁷⁷ Kts. yhteenvetoa mm. Gill & Pratt 2013.

⁷⁸ Standing 2011, 14.

⁷⁹ Olen tässä yhteydessä kääntänyt käsitteet prekaariksi ja prekaariudeksi. Yleisimmin käytetty termi aiheesta puhuttaessa lienee prekariaatti, jonka käsitän prekaariuden tilassa eläväksi ihmisryhmäksi.

⁸⁰ Butler 2009, 3, 25.

Hsieh'n teoksissa ilmenee selkeästi prekaari laatu epävarmuutta kuvaavassa merkityksessä eli Butlerin määrittämässä suhteissa elämän perustaviin määreisiin kuten ruoka ja suoja, sosiaalisuuden ja työn verkostot, alttius loukkaantumisille ja kuolevaisuus⁸¹. Ruoka ja suoja saavat korostuneen merkityksen sekä Cage Piecen että Outdoor Piecen lausunnoissa, missä Hsieh kiinnittää niihin erityistä huomiota⁸². Teosten tekemisen myötä, niiden viedessä ajan muulta tekemiseltä myös hänen sosiaaliset ja työn verkostonsa muotoutuvat uudelleen. Mitä ilmeisimmin myös Hsieh'n alttius loukkaantumisille ja kuolemalle kasvaa teosten toteuttamisen myötä. Teosten tarkastelua jatkettaessa esiin nousee myös prekaariuden käsitteen tuottamia merkityksiä. Teossarja on mahdollista lukea esimerkkinä tai toisintona äärimmilleen viedystä prekariaatin tekemästä, ilman sosiaalista ja taloudellista turvaa tapahtuvasta työstä.

Määrittäessään työn uutta järjestystä Sennett puhuu erityisestä *uudesta työstä*. Käsite näyttäytyy monipuolisena: uusi työ on muuntautumiskykyä, avoimuutta muutoksille ja riskinottoa vaativaa; muodollisuuksista riippumatonta ja ylipäättään kaikin tavoin joustavaa. Standing jäljittää muutoksen syyksi globaalin markkinajärjestelmän vaikutukset aikakäsityksemme. Koska globaalit markkinat toimivat kellon ympäri vuoden jokaisena päivänä, jää inhimillisen ruumiin 24 tunnin vuorokauteen sitoutunut sisäinen kello huomiotta. Käytännössä työn avoimet ja joustavat muodot tarkoittavat työntekijöille usein uhrautumista – pitkiä päiviä, huonompaa palkkaa ja itsensä riistämistä – jatkaa Andrew Ross. Joustavuus soi samaa säveltä kuin korvattavissa oleminen, hän esittää. Sennett huomioi lisäksi joustavuuden synnyttävän enemmän uudenlaisia valvontamekanismeja kuin niitä vapauksia, joiden avulla sitä markkinoidaan.⁸³

Hsieh näyttäytyy Sennettin määrittämän uuden työntekijän malliesimerkkinä. Teoksissaan hän osoittaa paitsi vaadittua riskinottoa, myös täydellistä ajankäyttöä joustavuutta siinä suhteessa, ettei hän anna henkilökohtaisten asioidensa häiritä työskentelyään. Kuin merkinä aktiivisesta muuntautumiskyvystä, Hsieh vaihtaa tehtävänsä aina vuoden välein. Ilman oma-aloitteista toiminnan dokumentointia hänen joustavuutensa jäisi havaitsematta. Aktiivisen tallentamisen kautta Hsieh samalla tuo itsevalvonnan mekanismit uudelle tasolle todistaessaan, että hän on todella suorittanut jokaisen työtehtävänsä mitä suurimmalla omistautumisella.

⁸¹ Butler 2009, 25.

⁸² "I shall have food everyday," "I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent." Heathfield & Hsieh 2009, 66–160.

⁸³ Sennett 2002, 7; Standing 2011, 115; Ross 2013, 6.

Niin Gill & Pratt kuin Sennettkin kiinnittävät työn ja elämän välisen suhteen ajallisuuteen. Gill & Pratt asemoivat kysymyksen enemmän työnteon vallaksi suhteessa ihmisen käytettävissä olevaan aikaan, kun taas Sennett kiinnittää huomion identiteetin ja elämäntarinan ajalliseen rakentumiseen.⁸⁴ Kysymys identiteetin rakentumisesta on kiinnostava sekä Hsieh'n teosten että taiteilijuuden kannalta, sillä teosten toteuttamisen hetkellä Hsieh eli ilman "omaa" yhteiskuntaa ja tietyllä tavalla aiemman historiansa taaksejättäneenä sekä jo aiemmin todetussa äärimmäisen epävarmuuden tilassa. Lisäksi häntä ympäröi kielimuuri⁸⁵, joka entisestään eristi hänet omaan todellisuuteensa. Vapaana ympäristön esittämiltä normatiivisilta vaateilta aika on ollut Hsieh'lle varanto, jota hän on voinut itse kontrolloida: määrittää ja tehdä näkyväksi sen olemusta. Näin Hsieh on antanut yleensä automaattisesti työlle (tai muille velvollisuuksille) kuuluvan ajankäyttöä jäsentävän vallan taiteelleen.

Hsieh'n taiteen eristäytynyt todellisuus jäsentyy rutiinin tuottaman rytmin mukaan. Pohtiessaan rutiiniin historiallisesti liitettyjä merkityksiä, Sennett havainnoi nykyään olevan vallalla käsityksen rutiinin turruttavasta vaikutuksesta. Mahdollista olisi myös ajatella toisin ja arvostaa ennemmin vaikkapa Diderot'n näkemystä toiston kautta kehittyvästä mielen ja käden välisestä yhteydestä, hän huomioi.⁸⁶

Hsieh'n kuvaus Cage piecen toteuttamisesta tarjoaa kiinnostavan käsitetaiteellisen lähestymistavan mielen ja käden väliseen yhteyteen:

*"In such a condition, I had no work to do, so I had more work to do. I tried to bring art and life together in time, and to be in this as a process."*⁸⁷

Samalla tavoin kuin konkreettisen taideobjektin valmistaminen vaatii sulautumista tai imeytymistä tekemisen prosessiin, pyrkii Hsieh tulemaan teoksensa ajallisen muotoutumisen hahmoksi ajatteluprosessin fyysisenä ilmentymänä. Ratkaisevana erona on tässä tapauksessa se, että taiteilijan käsillä ei ole tekemistä taideteoksen valmistumisen aikana, vaan rutiinissa on kyse tiettyjen sääntöjen mukaan toimimisesta.

⁸⁴ Gill & Pratt 2013, 35; Sennett 2002, 11, 23.

⁸⁵ Sontag 2009.

⁸⁶ Sennett 2002, 30–32.

⁸⁷ Heathfield & Hsieh 2009, 327.

Sennett esittää, että jos hylkäämme ajatuksen rutiinista vastenmielisenä, voimme keskittyä työn tekemisen olosuhteiden kehittämiseen ja parantamiseen. Hsieh'n performanssien tapauksessa rutiinit mahdollistivat niiden raameissa tapahtuvan ajattelun vapauden ja itsenäisyyden sekä performatiiviseen rituaaliin osallitumisen. Tämän tarkastelukulman kautta Hsieh'llä olisi teostensa kautta kyky haastaa nykyinen lyhytjänteinen maailma ja ottaa askel kohti pitkäjänteisyyden päämäärää. *Jos sen sijaan "pidämme rutiinia luonnostaan ihmistä alentavana", Sennett esittää, että meidän tulisi käsittää joustavuus sen positiivisessa merkityksessä eli keinona kannustaa ja antaa virikkeitä.*⁸⁸

Arendt määrittää animal laboransin "sekoittuvan" työnsä kohteeseen ruumiinsa tekemän työn kautta. Työstä ja sen tekijästä tulee yhtä rytmisessä liikkeessä. Työn ja valmistamisen Arendt erottaa toisistaan määrittämällä, että valmistamisessa prosessi katoaa tuotteeseen, ei tekijäänsä.⁸⁹ Animal laborans ei käsitykseni mukaan ole yhtenevä prekariaatin kanssa. Sen sijaan se, että Arendt määrittää modernin aikakauden olennaiseksi sekaannukseksi työn ja valmistamisen käsitteiden sekoittumisen keskenään, tarkoittaisi, että valmistamisen ja toiminnan tarjoamat ulospääsymahdollisuudet välttämättömyyden vankeudesta katoaisivat ja ihmisistä tulisi työtehtävänsä ruumiillistumia. Näin siis inhimillinen tekeminen, jonka kokonaisuutta Arendt jäljittää, määrittäisi sinä työtehtävänä, jota ihminen suorittaa.

Tämän sekaantumisen vaikutukset ovat tulkintani mukaan nähtävissä kiinnostavalla tavalla taiteen ja kulttuurin "työläisissä". Näiden työläisten tekemisiä määrittävässä niin sanottujen luovien alojen, nykyään enenevässä määrin luovan talouden, diskurssissa prosessi kulttuurisen arvon tuottamisena nousee erityisesti taloudellisesta näkökulmasta lopputuotetta arvokkaampaan asemaan. Ross näkee tästä merkkeinä paitsi taideteosten käsittämisen sijoituskohteina myös muun muassa käsitykset kulttuurialueiksi paikantuvien kaupungeista tai kaupunginosista (cultural districts) urbaanin vaurauden potentiaaleina, luovan teollisuuden valjastamisen alueellisen kehityksen johtotähdeksi sekä yritysmaailman pyrkimyksen arvonlisäykseen luovuuden kautta.⁹⁰

Tässä yhteydessä haluan palata jälleen jo myytin käsittelyn kohdalla esittämäni lainaukseen Camus'ltä:

⁸⁸ Sennett 2002, 44.

⁸⁹ Arendt 2002, 139, 147.

⁹⁰ Ross, 2013, 5–6.

*“The workman of today works every day in his life at the same tasks and this fate is no less absurd. But it is tragic only at the rare moments when it becomes **conscious.**”*⁹¹

Vaikka erityisesti luovan prekariaatin tekemä työ on luonteeltaan hyvin erilaista kuin Sisifyoksen yksitoikkoinen kiven vierittäminen, onko se yhtään vähemmän absurdia kuin Camus’n työntekijän kohdalla? Tarkoittaako prekariaatin viimeaikainen itsetietoisuuden herääminen Camus’n ehdottamaa tietoiseksitulemistä työhön liittyvästä traagisesta elementistä? Ross muistuttaa, että vaikka luovaan elämään usein yhdistetään kärsimys, ei nykyolosuhteissa tyypillistä henkilökohtaista uhrausta pitäisi pitää luovuuden lähtökohtana.⁹²

Luovaan prekariaattiin yhdistettynä Camus’n tulkinta Sisifyksesta onnellisena⁹³ saa huolestuttavia sävyjä. Oman aseman näkeminen traagisena aina, kun sitä pysähtyy ajattelemaan, toiminee ennemmin hidasteena kuin luovuutta käyttöön vapauttavana ja mieltä onnellisuuteen tuodittavana tekijänä. Hsieh’n taiteellinen toiminta tekee vertauskuvallisesta myytistä toden, jopa liiallisuuksiin asti. Hänen ilmeensä tuhansissa teoksiin liittyvissä valokuvissa ei voi sanoa paljastavan mitään tyypillisesti onnellisuuteen viittavaa.

⁹¹ Camus 1975, 109. Lihavointi AKK.

⁹² Ross 2013, 9.

⁹³ “*The struggle itself towards the heights is enough to fill a man’s heart. One must imagine Sisyphos happy.*” Camus, 1975, 111.

4 Muiden (ja elämän) pariin

Kolmas vuosipermanssi Outdoor Piece vahvisti sekä Hsieh'n tunnettuutta new yorkilaisena taiteilijana että sai hänet käyttämään ylpeänä omaa nimeään. Tässä luvussa käsittelen tuon muutoksen jälkeisiä kahta viimeistä vuosipermansseista sekä niitä seurannutta ja Hsieh'n ainakin tällä erää viimeiseksi jäänyttä kolmetoistavuotista teosta. Tarkastelun kohteeksi nostan sen, kuinka eristäytymisen sijaan teosten säännöt asettavat taiteilijan kontaktiin niin muiden ihmisten kuin ympäröivän yhteiskunnallisen todellisuuden kanssa.

4.1 Art/Life One Year Performance 1983-1984, One Year Performance 1985-1986, Tehching Hsieh 1986-1999

Rope Piece

Neljäs vuosipermanssi erosi edeltäjistään radikaalisti, sillä Hsieh ei toteuttanut sitä yksin. Yhdysvaltojen itsenäisyyspäivänä, 4. heinäkuuta vuonna 1983 Hsieh ja performanssitaiteilija Linda Montano aloittivat Art/Life One Year Performance -teoksen. Lausunnoissaan he ilmoittavat pysyvänsä vuoden ajan jatkuvasti yhdessä, koko ajan samassa tilassa. Heidät sidotaan vyötäisiltä yhteen kahdeksan jalan eli 2,4 metrin mittaisella köydellä. Lisäsääntönä on, että he eivät kosketa toisiaan lainkaan vuoden aikana.

Dokumentaatioon liittyy kaksi lausuntoa todistajilta. Pauline Oliveros ilmoittaa kiinnittäneensä Hsieh'n köyteen lyijysinetin ja kaivertaneensa siihen allekirjoituksensa. Paul Grassfield ilmoittaa tehneensä samoin Linda Montanon köyden kohdalla. Molemmat vahvistavat allekirjoitustensa sineteissä pysyneen ehjänä vuoden ajan.

Rope Piecen valokuvadokumentaatiossa on selkeä ero edellisiin teoksiin nähden. Jokaiselta päivältä on yksi värivalokuva, jossa ovat vaihtelevasti molemmat taiteilijat joko keskenään tai muiden ihmisten kanssa, vain toinen heistä tai ei kumpikaan. Valokuvat ovat 'snapshot' -tyylisiä värikuvia, joiden alareunaan on tallentunut kompaktikameran läpikuultavan oranssi päivämäärä, ja niitä on 366 kappaletta. Muutama kuvista on musta ilmeisesti jonkinlaisen teknisen epäonnistumisen myötä.

Teoksen toteuttamisen ajan molemmat taiteilijat asuivat Hsieh'n Hudson Streetin loftissa.

Asunnon lautalattiat ja valkoiset seinät toimivat yleisimpänä taustana valokuville. Aluksi sekä Hsieh että Montano ovat kaljuja. He laittavat ruokaa, syövät ja nukkuvat. Lisäksi he kulkevat metrolla ja menevät elokuviin, museoon tai ravintolaan sekä ulkoiluttavat koira. Yhdessä kuvassa he jopa pyöräilevät kumpikin omilla pyörillään, peräkkäin, köysi välissään. Montano puhuu jatkuvasti puhelimesta. Hiustensa kasvaessa he tapaavat kummankin läheisiä ihmisiä ja kunnostavat asuntoa. Välillä tulee riitaa, ja silloin kuvassa on vain rypistetty paperilappu, jossa lukee "FIGHT".

Kuvien lisäksi teos dokumentoitiin äänen muodossa c-kaseteille. Vuorottaisin kuukausin jompikumpi taiteilijoista kanto kaulassaan nauhuria, joka tallensi heidän keskustelunsa. Ensimmäiseltä kolmelta päivältä kasetteja on kertynyt yhdeksän kappaletta, joista jokainen sisältää kasettiin liimatun tarran mukaan noin 400-500 minuuttia ääntä. Kolmelta viimeiseltä päivältä taas kasetteja on vain kuusi kappaletta ja ne ovat pituudeltaan puolet lyhyempiä kuin ensimmäiset. Taiteilijat käynnistivät nauhurin aina keskustellessaan keskenään. Vuoden lähetessä loppuaan heillä ei ole ollut enää niin paljon sanottavaa toisilleen kuin aluksi. Nauhat on sinetöity tarroin ja molempien taiteilijoiden allekirjoituksin vuosien 1983 ja 1984 aikana, eikä niitä ole tarkoitettu kuunneltavaksi.⁹⁴

No Art Piece

Hsieh'n viidenteen vuosiperformanssiin ei liity lainkaan dokumentaatiota, ainoastaan lausunto ja juliste, jossa ei tällä kertaa ole kuvaa teoksen toteuttamisesta, vaan pelkkä musta neliö kuvan paikalla. Teoksen tapahtumapaikaksi on ilmoitettu New York City.

Lausunto on päivätty heinäkuun 1. päivänä vuonna 1985. Otsikkona on *statment*, lausunto väärinkirjoitettuna. Hsieh ilmoittaa tekevänsä vuoden mittaisen performanssin. "I [REDACTED] NOT DO ART, NOT TALK ART, NOT SEE ART, NOT READ ART, NOT GO TO ART GALLERY AND ART MUSEUM FOR ONE YEAR. I [REDACTED] JUST GO IN LIFE. " *Will*-sanat, tulevaa aikomusta kuvaavat verbit on mustattu yli ja kielestä tulee rakeenteellisesti kuin kiinaa englanniksi. Vaikutelmaa korostavat verbit: taiteen tekemisen, "make art", sijaan Hsieh käyttää yhdistelmää "do art", enemmän taiteen suorittamisen merkityksessä, taiteen katsomiseen viittaavan "look at art" sijaan muotona on "see art", nähdä taidetta. Unohtuneet prepositiot "not talk about art", not read about art", "not go to an/any art gallery" sekä "not go to an/any art

⁹⁴ Heathfield & Hsieh 2009; Grey & Grey 1984.

museum” korostavat toisaalta entisestään vaikutelmaa kielen vieraudesta, sen kömpelyydestä, toisaalta muistuttavat siitä, että nyt Hsieh’n puhe, lukeminen ja olinpaikka eivät ole taidetta. Lisäksi Hsieh menee elämään tai elämässä, ei elä sitä.⁹⁵

Earth Piece

Joulukuun 31. päivä vuonna 1986 Hsieh täytti 36 vuotta. Samana päivänä hän aloitti viimeisen teoksensa, 13-vuotisen performanssin, joka kestäisi hänen 49-vuotispäiväänsä saakka.

Lausunnossaan, joka on poikkeuksellisesti valkoista tekstiä mustalla paperilla, hän ilmoittaa tekevänsä taidetta tämän ajan, mutta ilman että aikoi esittää sitä julkisesti. Sanat ART ja PUBLICLY on kirjoitettu isoilla kirjaimilla. Paperin alalaidassa tapahtumapaikaksi on kirjattu EARTH, maapallo. Teosjuliste on musta; kuvan paikalla on valkoinen neliö. Alle on listattu vuodet, jotka performanssi kestää.

Out of Now -kirjan seuraavat 13 sivua ovat tyhjiä lukuunottamatta vuosilukuparia sivun alalaidassa. Ensimmäinen vuosiluku on 1986-1987 ja viimeinen 1998-1999. Tämän jälkeen esillä on tammikuun 1. päivälle vuonna 2000 päivätty täydennetty juliste, jonka valkoiseen “ikkunaan” on liimattu eri lehdistä leikatuin kirjaimin teksti “ I KEPT MYSELF ALIVE. I PASSED THE DEC. 31, 1999.” sekä pieni maapallon kuva allaan Tehching Hsieh’n allekirjoitus.⁹⁶

Toiminnan tilaan astuminen

Kolmen ensimmäisen vuosip performanssin tarkastelun yhteydessä toin esille Arendtin määrittämistä vita activan osa-alueista työn ja valmistamisen suhteessa teoksiin. Neljäs vuosip performanssi, Rope Piece, kytki Hsieh’n yhteen Linda Montanon ja samalla myös New Yorkin taidepiirien kanssa. Näin teos konkretisoi reitin kohti kolmatta ja Arendtin arvojärjestyksessä tärkeintä vita activan elementtiä: toimintaa.

Etymologia on jälleen tärkeä tekijä Arendtin hahmottaessa toiminnan merkinneen alunperin jonkin aloittamista. Koska jokainen ihmiselämä on ainutlaatuinen, piilee ihmisissä mahdollisuus aloittaa loputtomasti uusia asioita, Arendt määrittää. Tämän ikuisen mahdollisuuden jollekin uudelle Arendt ymmärtää syntyvyyden (natality) potentiaalina. Lisäksi, Arendt lainaa Dantea, toiminta merkitsee yksilön sisimmän paljastamista tekojen kautta – siis oman ainutlaatuisuuden paljastumista tekemisessä. Olennaista on myös, että pelkkä toiminta tekojen muodossa ei riitä,

⁹⁵ Dokumentaatio: Heathfield & Hsieh 2009, 296–297.

⁹⁶ Dokumentaatio: Heathfield & Hsieh 2009, 300–315.

vaan merkityksellistyäkseen se vaatii kumppanikseen puhetta ja puheen kautta avautuvaa mahdollisuutta jakaa toiminnan merkitykset muiden ihmisten kanssa.⁹⁷

Täysipainoinen *vita activa* rakentuu Arendtin mukaan kolmen perustavan osa-alueen vuorovaikutuksessa. Animal laboransista ihmisen on ollut mahdollista kehittyä homo faberiksi eli vapautua osin työn ja kuluttamisen välttämättömyydestä sekä siirtyä kohti pysyvän ja kestävän maailman rakentamista. Tuo pysyvä maailma ympäröi ihmiseloon edelleen biologisen pakon vuoksi erottamattomasti kuuluvaa arkea ja siihen sisältyvää kädestä suuhun -elämää. Työnteko siis turvaa elämän ja valmistaminen maailman jatkuvuuden ja olemassaolon. Toiminnan ja puheen rooli tässä kokonaisuudessa on kiinnittää merkitys sekä elämään että maailmaan.⁹⁸

Rope Piecen dokumentaatiokuvien katsominen on hieman kuin selailisi perhealbumia. Ainoa erikoisuus on, että "perheen" jäsenet on sidottu kiinni toisiinsa köydellä. Vuoden loppua kohden tuntuu siltä, kuin kuvien estetiikka alkaisi irtaantua tilanteen absurdiuden tallentamisesta. On kuin köysi unohtuisi kuvista. Verrattuna aiempien performanssien dokumentaatioon kuvat tekee erikoislaatuiseksi Hsieh'n ilmeikkyys: useissa kuvissa hän suorastaan hymyilee. Suhteessa aiempiin vuosiperformansseihin tapahtuu ratkaiseva ero, rakenteellinen muutos, jossa Hsieh hyväksyy elämän mukaan taiteeseensa. Näin taide köyden läsnäolon muodossa toimii vain elämään lisättynä elementtinä, ei elämää eliminoivana sellaisena.

Hsieh ja Montano eivät varsinaisesti tunteneet toisiaan ennen teoksen aloittamista. Hsieh kertoo etsineensä yhteistyökumppania teokseen, Montano taas oli nähnyt Hsieh'n edelliseen teokseen liittyvän julisteen ja kuullut päässään äänen, joka "literally (...) said, 'Do a one-year piece with him.'"⁹⁹ Teos on Hsieh'n sarjasta selvästi tunnetuin. Vuoden mittaisista performansseista se nostetaan usein esille yksittäisenä esimerkkinä ja pitkään, jos Hsieh jostain tunnettiin niin juuri Rope Piecestä. Ehkä sen takia, että taidemaailman diskurssissa teos on harvoin nimetty yhdeksi osaksi mittavammasta teossarjasta, se on attribuoitu usein ensisijaisesti Linda Montanon nimiin. Montano oli tunnettu taiteilija jo teoksen toteutumisen aikoihin toisin kuin Hsieh. Hsieh'lle epätyypillinen suuttumuksen häivähdys pääsee esille Brooklyn Railin haastattelussa vuodelta 2003:

⁹⁷ Arendt, 2002, 177–181.

⁹⁸ Arendt 2002, 239.

⁹⁹ Grey & Grey 1984.

“*She took that piece and made it hers. Most people think that was her piece. (...) So I am a little angry, because actually it was my idea and we decided to do it together and share the work 50/50, but now it is like she has eighty and I have twenty.*”¹⁰⁰

Teoksessaan *Letters from Linda M. Montano* (2005) Montano korostaa jokaisen kerran teoksen mainitessaan sen olleen Hsieh’n performanssi, johon hän osallistui. “ (...) I joined, as he was looking for someone to be tied to / when I decided to join him in his rope piece (...)”, ovat Montanon tapoja kertoa teoksesta, joten hän tuskin hyväksyy Hsieh’n kritiikkiä, tai, yrittää tietoisesti korjata tilannetta.¹⁰¹

Riippumatta siitä, mikä teoksen lopullinen omistussuhde on, tarkoitti sen tekeminen Hsieh’lle joka tapauksessa aiempaa syvällisempää kytkeytymistä New Yorkin taidepiireihin Montanon tuttavien kautta. Hsieh’n tapa työskennellä taidegallerioiden ja -instituutioiden ulkopuolella ilman minkäänlaista taidemaailman valtuutusta ei tyypillisesti yllä siihen ytimeen, jossa taiteen diskurssi muotoutuu tai määritetään, Heathfield esittää.¹⁰² Neljäs vuosiperformanssi kuitenkin työnsi Hsieh’n käsitykseni mukaan Arendtin *näyttäytymisen tilana* (space of appearance) määrittämälle alueelle. Paitsi Montanon kanssa jaetun teoksen tekemällä, myös itselleen uuteen, taiteeksi jäsentyneeseen toimintaympäristöön asettumalla Hsieh’n taidetoiminta sijoittui nyt muiden toimijoiden kanssa jaettuun tilaan.

Köyden jälkeinen vuosiperformanssi *No Art Piece* tarkoitti sitä rajumpaa vetäytymistä tuosta jaetusta tilasta. Arendtilaisen toiminnan kautta ajateltuna Hsieh oli nyt “paljastanut sisimpänsä”, tuonut sen esille jaetussa julkisessa tilassa ja näin luonut identiteettinsä taiteilijana. Seuraavassa täysin dokumentoimattomassa teoksessaan hän taas kieltäytyi olemasta missään tekemisissä taiteen kanssa. *No Art Piecen* keskeinen taiteesta kieltäytymisen elementti on mahdollista käsittää usealla eri tavalla riippuen siitä, mikä käsitetään taiteeksi. Oliko teoksen kannalta riittävää, että Hsieh pysytteli kuvataiteeksi käsitettyjen asioiden ulkopuolella? Jos mukaan laskettaisiin musiikki, arkkitehtuuri, kirjallisuus, muotoilu tai taideteot, teoksen toteuttaminen vaiketutuu huomattavasti. Taiteilija itse ei määritä, tarkoittiko teos kaikkien siteiden katkeamista edellisten vuosien aikana tavattuihin taiteen parissa toimiviin ihmisiin. Joka tapauksessa se tarkoitti katkosta

¹⁰⁰ Bajo & Carey, 2003.

¹⁰¹ Montano 2005, mm. 38, 48.

¹⁰² Heathfield & Hsieh 2009, 13.

suhteessa noiden ihmisten sosiaalisesti muodostamaan taiteen järjestelmään: taidemaailmaan.

Vaikka No Art Piece -teoksesta ei ole dokumentaatiota, avautuu lausunnon totuudellisuus kiinnostavalla tavalla J.L. Austinin kartoittaman kielen performatiivisen kyvyn kautta. Austinin kuuluisa esimerkki koskee sitoutumista ja sitä, kuinka sanan “tahdon” lausuminen avioliiton solmimisen yhteydessä sisältää sitoutumisen, vaikka sitä ei konkreettisesti voida todentaa. Ilmaisusta tulee tosi, jos ja kun sitä taustoittavat oikeat olosuhteet. Totuudellisuus rakentuu, kun käytännöt ja henkilöt ovat asianmukaisia, toimenpide suoritetaan oikein ja kokonaisuudessaan sekä henkilöllä on aie ja kyky käyttäytyä toimenpiteen edellyttämällä tavalla, Austin määrittää.¹⁰³

Austinin ajatusta Hsieh'n viidennen vuosiperformanssin yhteyteen soveltaen voidaan todeta taiteilijan nouodattavan samaa käytäntöä kuin aiempien teostensa kohdalla. Näiden omistautunut toteutus on todistanut hänen kykynsä noudattaa itselleen antamia sääntöjä. Hsieh'tä voidaan siis pitää asianmukaisena ja luotettavana henkilönä toteuttamaan myös No Art Piece -teos, eikä ole syytä epäillä, että hän ei suorittaisi teosta aikeensa mukaan oikein ja kokonaisuudessaan, omien taiteellisten käytäntöjensä mukaisesti.

Kiinnostava on Hsieh'n lausunnon kieliasun sisältämä tekstuaalinen askel hylätä professionaalinen taiteilijaidentiteetti ja palata takaisin kielitaidottoman maahanmuuttajan asemaan. Suomeksi lausunnon voisi kääntää vaikkapa muodossa: “En tee taide, en puhu taide, en näe taide, en lue taide, en mene taidegalleria ja taidemuseo yhden vuoden ajan. Menen vain elämässä.” Ottaako Hsieh diskursiivisesti tekemänsä teokset taidemaailmalta takaisin itselleen luopumalla professionaalisen kuuloisesta “taide-englannista” ja palauttamalla sarjan viimeisen osan niin sanotulle omalle kielelleen, aiemmin piilossa pitämänsä laittoman kiinalaisen maahanmuuttajan kielelle?

Toki voidaan ajatella myös, että eihän Hsieh'n “kuvataiteellinen” ilmaisukaan asetu konventionaalisiin muotoihin. Miksi hänen kielellisen ilmaisunsa sitten tulisi noudattaa perinteistä kielioppia? Osin lausunnon kieliasun voidaan tulkita antavan myös pieniä, runollisia vapauksia teoksen toteuttamiseen. Ehkä Hsieh ei puhu taiteena ja lue taiteena. Ehkä hän ei näe taidetta, vaikka katsoisi sitä – tai hänen näkemisestään puuttuu taide. Muodon kautta tarkasteltuna lausuntoon sisältyvät pienet tekstuaaliset keinot (*ART* on aina kooltaan hiukan isompi kuin muut,

¹⁰³ Austin, 2004, 147–148.

will taas aina mustattu) tuovat mieleen dada-runouden. Samoin Earth Piecen lopetusjulistet ja siihen liimatut kirjaimet ovat kuin tulkinta dada-runoilija Tristan Tzaran ohjeesta runon tekemiseen sanomalehdestä leikattuja sanoja sekoittamalla.¹⁰⁴

Viiden vuosiperformanssin sarjan jälkeen Hsieh toteutti vielä yhden pitkän 13-vuotisen performanssin Earth Piecen. Tällä kertaa teoksen kehys oli niin vapaa, että hänelle jäi mahdollisuus tehdä miltei mitä vain sen rajoissa, sääntönään, että pitäisi tekemisensä omana tietonaan. Hsieh kertoo Heathfieldin haastattelussa Earth Piecen olleen epäonnistunut yritys todella kadota. Taiteilija, joka ei esitä töitään julkisesti kolmeentoista vuoteen, Hsieh'n käsityksen mukaan eristää itsensä kommunikaatiosta. Hän itse tavoitteli kahdenkertaista maanpakoa, toisaalta suhteessa taidemaailmaan ja toisaalta suhteessa kaikkeen inhimilliseen kommunikaatioon tapahtuvaa:

“I started it in 1991 and I tried to disappear until the end of the thirteen years. (...) I knew as an art piece “Disappearance” could be powerful. I could have done it in order to prove myself. But at the same time, I was thinking if I stayed in this double exile status for such a long time just for art’s sake, it was not my ideal response to life and art.”¹⁰⁵

Hsieh asettui täysin uuteen paikkaan aikomuksenaan aloittaa alusta. Hän kertoo ajaneensa New Yorkista Seattleen asti tähtäimessään suunnata lopulta Alaskaan. Tilanne oli sama kuin vuonna 1974 hänen juuri saavuttuaan maahan. Tarjolla oli vain huonopalkkaisia töitä ja loputon selviytymiskamppailu. Hsieh päätti palata New Yorkiin.

4.2 Toiminnan paikantuminen ruumiiseen ja toimintaympäristöön

Tämän tutkielman teoreettisessa kehikossa Hsieh on arendtilaisittain sekä homo faber, taiteilija, että julkisen piirin toimija, joka uutta ja pysyvää luodessaan työskentelee kuin animal laborans, välttämättömyyden orja. Kysymys toiminnan merkityksestä tarkoittaa tässä yhteydessä sen hahmottamista, mitä tapahtuu, kun teokset tulevat jaetuiksi muiden ihmisten kanssa. Käsittelen toimintaa merkityksen kiinnittäjänä Hsieh'n teossarjan kannalta kahdesta näkökulmasta, jotka

¹⁰⁴ Koponen, 2007, 128.

¹⁰⁵ Heathfield & Hsieh 2009, 338.

nousevat niistä huomioista, joita edellisessä alaluvussa esitin.

Ensimmäiseksi pohdin, mitä vaikutuksia laittoman maahanmuuttajan ruumis tuottaa teoksille poliittisena toimintana. Tässä hyödynnän Homi K. Bhabhan näkemystä matkimisesta (mimicry) koloniaalisen vallan murtavana toimintana. Ruumiillisuuden esiinnostaminen tarkoittaa jossain määrin vastahankaan asettumista Arendtin suhteen. Kuten jo aiemmin toin esille, on Arendtin tuotannon kritiikki huomionut, ettei hän näe yksityisten identiteettien tai niihin kytkeytyvien ominaisuuksien, kuten sukupuolen, rodun ja seksuaalisuuden vaikutuksia poliittiseen toimintaan¹⁰⁶. Arendtin teoretisoinnin avoimuuden ja ehkä jonkinlaisen yleispätevyyden pyrkimyksen kautta ei silti ole mahdotonta nostaa esiin kysymystä ruumiista arendtilaisen toiminnan paikkana, usko Bonnie Honig¹⁰⁷.

Toiseksi tarkastelen toimintaa taidemaailmaan asettumisen näkökulmasta. Sovellan Arendtin näkemystä ja käsittelen taidemaailmaa tietyn yhteiskunnallisen erikoisalueen näyttäytymistilana (space of appearance), joka “syntyy aina kun ihmiset toimivat ja puhuvat yhdessä”.¹⁰⁸ Lopuksi palaan siihen, mihin edellisen luvun lopussa jäin, prekaariin työhön, ja pohdin, mitä yhtäläisyyksiä laittoman maahanmuuttajan ja taiteilijan välillä on nähtävissä sitä kautta.

Matkimisen taktiikka

Pohtiessaan mahdollista suuntaa Hsieh'n vuosiperformanssien analyysille sekä Heathfield että Frazer Ward käyttävät miltei samaa houkutuksen (tempting) ilmaisua määreenä tulkinnalle, jossa teokset edustaisivat laittoman maahanmuuttajan kritiikkiä elintilannettaan kohtaan¹⁰⁹. Käsitän, että molemmat haluaisivat käydä aihetta läpi ja osin sen myös tekevät tämän esilletuodun houkutuksensa ja sen seuraamisesta kieltäytymisen nojalla, mutta samaan aikaan he vaikuttavat pitävän tätä lähestymistapaa teoksiin jollain tavalla epäoikeudenmukaisena taiteilijaa kohtaan. Aivan kuin Hsieh'n etnisen taustan ja laittomuuden huomioiminen jotenkin tekisivät hänestä enemmän poliittisen ja samalla vähemmän “oikean”, ehkä vähemmän syvällisen taiteilijan.

Ray Langenbach sen sijaan ei huomioi houkutusta eikä sen tuottamaa mahdollista riskiä ja uskaltautuu lukemaan Hsieh'n teoksia narratiivina rajoituksia vastustavasta maahanmuuttajasta

¹⁰⁶ Kts. s. 34.

¹⁰⁷ Honig 1995, 136, 144.

¹⁰⁸ Arendt 2002, 202.

¹⁰⁹ Heathfield & Hsieh 2009, 26; Ward 2006, 9.

(transgressive immigrant). Cage Piece on tällöin ymmärrettävissä näkemyksenä vangitusta laittomasta aasialaisesta siirtolaisesta, Time Clock Piece ruumiillistuneena kokemuksena merkityksettömän proletariaatin roolista globaalissa kapitalismissa, Outdoor Piece tarjoaa käsityksen kodittoman kulkurin riskialtista elämästä ja Rope Piece edustaa Green Card -häitä.¹¹⁰ Viidennelle teokselle Langenbach ei anna roolia tässä tulkinnallisessa kehikossa. Wardin tulkinta taas ei kiinnitä merkityksiä niin selkeästi yksittäisten teosten kohdille, vaikka on mahdollista yhdistää tietyt määritelmät tiettyihin performansseihin. Langenbachin näkemyksistä poiketen Ward kytkee mukaan assimilaation käsitteen merkityksessä, jossa sopeutuminen tapahtuu näkyvillä piileksien. Globalisoituneet työmarkkinat, koti ja fiktiivisen kansakunnan valta ovat muita Wardin esiinnostamia teemoja.¹¹¹

Teoretisoidessaan koloniaalisen vallan rakentumista ja sen purkamisen mahdollisuuksia Homi K. Bhabha kiinnittyy termiin ‘mimicry’, joka kääntyy suomeksi sekä *jäljittelynä* että *matkimisena*. Tässä yhteydessä koen matkimisen terminä sopivammaksi, sillä sen kautta tulevat paremmin esille Bhabhan korostamat liioittelu, pilkka ja sopimattomuus osana jäljittelevää esitystä. Käsitän Bhabhan lähtevän liikkeelle siitä, että kaikki rasistiset vitsit, stereotyyppit ja myytit perustuvat matkimiseen jonkin osaominaisuuden perusteella. Siten matkiminen on yksinkertaistavaa: se ei toista matkimisen kohdetta kokonaisuudessaan. Sen sijaan pilkan kohteena on jokin rajattu osa, jonka matkiminen asettaa edustamaan kokonaisuutta. Matkiminen on siis metonyymistä.

Toisen matkiessa Alkuperäistä; kolonisoidun matkiessa kolonisoijaa, tulee näiden valta-akselin kahden ääripään välinen diskursiivinen valtasuhde haastetuksi. Nimittäin matkiminen, kaikessa yksinkertaisuudessaan, rakentaa auktoriteettia matkijalle. Bhabha käsittää matkimisessa narsistisen Alkuperäisen subjektin tulevan pilkotuksi osaominaisuuksiin. Samalla länsimainen auktoriteetti tulee puretuksi. Lännen perustavanlaatuiset totuudet muuttuvat epäsäännöllisiksi ja oudoiksi, valloituksen *objets trouvés* -kohteiksi.¹¹²

Bhabhan käsitys matkimisesta resonoi Michel de Certeauin taktiikan käsitteen kanssa. Pohtiessaan marginaalisen mahdollisuuksia haastaa dominoiva valta de Certeau vertailee strategian ja taktiikan käsitteitä. Strategia merkitsee hänen tulkinnassaan “kunnollisen” valtasubjektin toimintatapaa. Strategia on malli rationaaliselle toiminnalle, joka tapahtuu suhteessa muihin, itsestä erillisiin

¹¹⁰ Langenbach 2002, 50.

¹¹¹ Ward, 2006, 9.

¹¹² Bhabha 2004.

toimijoihin. Taktiikka taas kuuluu Toisen, “ei-kunnollisen” repertuaariin. Taktiikka on fragmentaarista ja olosuhteista riippuvaista, osittaista olemassaoloa. Olemukseltaan se on muuntuva. Taktiikan käyttö tarkoittaa jatkuvaa mahdollisuuksien tarkkailua ja muuntautumista avautuvien mahdollisuuksien mukaan.¹¹³

Hsieh’n vuosiperformanssien käsittäminen matkimisen taktiikkana avaa niihin ulottuvuuden, jossa taiteilija edustaa laitonta maahanmuuttajaa tietoisesti. Mutta sen sijaan, että Hsieh yksinkertaistaisi itsensä taiteilijana saati ihmisenä mekaaniseksi ja mykäksi suorittavaksi koneeksi, käsittän hänen yksinkertaistavan kohteensa eli länsimaisen näkemyksen siitä, mitä tarkoittaa olla laitton maahanmuuttaja. Matkimalla sitä, millainen rooli laittomalle maahanmuuttajalle uudessa kotimaassaan lankeaa, tulkitsen Hsieh’n tekevän tuon roolin naurunalaiseksi ja näyttävän, kuinka yksi ominaisuus ei koskaan voi olla koko totuus. Tässä tulkinnassa laitton maahanmuuttaja näyttäytyy vuosi kerrallaan, joko yhteiskunnan ulkopuolelle eristettynä (Cage Piece), ainoastaan yksinkertaiseen mekaaniseen työhön kykenevänä (Time Clock Piece), kodittomana (Outdoor Piece) ja identiteettinsä jakavana, ei-yksilöllisenä (Rope Piece) sekä sivistyksen ulkopuolelle sijoittuvana (No Art Piece).

Hsieh’n matkimisen kohteeksi asettamat osaominaisuudet ja uskomattomalta tuntuva omistautuneisuus niiden toistossa, herättävät hämmennyksen tunteen. Kuinka tällainen itsemääritetty kurinalaisuus on mahdollista? Omistautuneisuus, jota Hsieh teoksissaan osoittaa, sotii vastaan sitä yksinkertaistavaa laittoman maahanmuuttajan määritelmää, jota hän matkii. Status, joka laittomalle suodaan, ei sisällä mahdollisuutta lähteä kiistämään annetun aseman paikkansapitävyyttä. Hsieh’n ruumiin kiinalaisuus sekä sen mykkyytensä ilmenevä “kielitaidottomuus” yhdistyvät yhtäaikaaisesti ironiseen sekä kunnioitusta herättävään taiteelliseen asenteeseen ja haastaavat mukaansatempaavalla tavalla sen kasvottoman auktoriteetin, jolla on valta luokitella ja kategorisoida ihmisiä kansalaisuuden eri määritelmiin. de Certeau’n taktiikan kautta ajateltuna Hsieh seuraa itsemäärittämäänsä “virheellistä” reittiä kulttuurisessa tilassa, joka rakentuu ajatukselle yksioikoisesta polusta¹¹⁴.

Arendtilainen toiminta *vita activassa* tarkoittaa ensisijaisesti jakamista. Hsieh’n ruumiiseen kietoutunut laittomuus kuitenkin estää häneltä tasaveroisen pääsyn siihen yhteiskunnalliseen näyttäytymisen tilaan, jossa vuorovaikutteinen jakaminen tapahtuu. Sen sijaan, että Hsieh pyrkisi

¹¹³ de Certeau 1988, xix.

¹¹⁴ de Certeau 1988, xviii

pääsemään tuohon tilaan ja kiinnittymään yhteiseen todellisuuteen, hän astuu askeleen taaksepäin. Tällöin käsintä tapahtuvan Bhabhan kuvaileman koloniaalista valtaa murtavan matkimisen aikaansaaman kulun. Valvonnan katse korvautuu valvotun katseella ja syrjäyttää alkuperäisen valvonnan. Tarkkailijasta tulee tarkkailtu. Matkimisen esittämä osittainen representaatio kirjoittaa alkuperäisen tarkkailijan identiteetin uudestaan vieraannuttaen sen alkuperästänsä.¹¹⁵ Sen sijaan, että Hsieh laittomana maahanmuuttajana olisi tarkkailun kohteena, hän laittomana maahanmuuttajana tarkkailee niitä tyypistämisen prosesseja, joiden kohteena on.

Outdoor Piecen puitteissa Hsieh'n kodittomuudesta tulee löytöretkeilijän seikkailu. Kirjatessaan karttoihin tunnollisesti ylös reittinsä ja rutiininsa Manhattanin saarella, joka lienee maailman kolkista historiallisesti eniten "tuntemattoman kolonisoijia" vastaanottanut paikka, hän esittää uudelleen, *matkii*, Amerikan löytämisen. "The Land of the Free" tulee kiistetyksi. Hsieh on saapunut paikalle liian myöhään, kutsumattomana vieraana.

Toiminta suhteessa taidemaailmaan

Kieltäytymällä olemasta missään tekemisissä taiteen kanssa vuoden ajan No Art Piecessä, käsintä Hsieh'n ensisijaisesti rajanneen itsensä ulos tietyn yhteiskunnallisen osa-alueen piiristä, jota on teoreetikosta riippuen nimitetty taidemaailmaksi, taiteen kentäksi tai taiteen järjestelmäksi.¹¹⁶ Käytän tässä yhteydessä Arthur C. Danton (1964) ensimmäisenä artikuloimaa taidemaailman käsitettä, mutta yhdistän siihen tulkintani arendtilaisesta näyttäytymisen tilasta. Danton käytössä taidemaailma asettui ensisijaisesti merkitsemään taidetta taustoittavaa teoriaa ja tuota teoriaa ajallisesti tuottavien toimijoiden verkkoa. Taidemaailman olemassaolon havainnoinnin kautta helpottui taidekäsityksen muutosalttiuden ja historiallisen sidosteisuuden hahmottaminen. Soveltamalla tähän yhteyteen Arendtin näyttäytymisen tilan käsitettä, voidaan taidemaailma käsittää tilana, joka sisältää ihmisen sellaisen toiminnan ja puheen, jotka tapahtuvat taiteen parissa ja taiteeseen liittyen. Tila tulee siis tuotetuksi taiteen tekemisen, esittämisen, kohtaamisen, tutkimisen ja myymisen paikoissa. Edelleen taidemaailma on sidoksissa aikaan ja altis niin kritiikille kuin itsekritiikille, joiden kuuntelemisen kautta sen oleminen tarkoittaa jatkuvaa muutosta, myös täyskäännöksiä.

¹¹⁵ Bhabha 2004, 282.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu määrittää taiteen kentän taloudellisena logiikkana, jossa liikkuu pääoma aivan kuten talouden kentällä, mutta vain symbolisessa muodossa. Howard S. Becker korostaa taidemaailmojen muodostuvan kollektiivisesti, eri professioissa taiteen parissa työskentelevien ihmisten kautta. Erkki Sevänen taas lähestyy asiaa sosiologisesta ja järjestelmäteoreettisesta näkökulmasta, jossa taiteen järjestelmä on limittäinen muiden yhteiskunnallisten järjestelmien kanssa.

Verrattuna Hsieh'n vuosien 1978-1986 aikana toteuttamaan vuosiperformanssien sarjaan, seuraavan Earth Piecensä aikana Hsieh todella tuntuu pelaavan itsensä ulos, katovan, niin kuin hän itse määrittäi Earth Piecen alkuperäiseksi tarkoitukseksi. Mikäli teos olisi toteutunut alkuperäisen suunnitelman mukaan, Hsieh olisi kadonnut paitsi läheistensä elämästä myös toimintakentältään taidemaailmasta ja sen sekä konkreettisista että käsitteellisistä tapahtumapaikoista.

Vaikka Hsieh ei kadonnut totaalisesti, on jo pelkkä yritys aiheuttanut vaikutuksen taidehistoriankirjoitukseen. Out of Time -teoksen aluksi Heathfield erittelee, kuinka käsitetaiteen historia tuskin mainitsee Hsieh'tä, Body Artin yhteydessä hänen tuotantoaan käsitellään joskus, Live Artin piirissä jokseenkin enemmän. Yhteenvetona on, että taiteen diskurssissa Hsieh'stä puhutaan harvoin. Ainoastaan Taiwanissa ja Kiinassa hänestä on muodostunut jonkinlainen kulttihahmo.¹¹⁷

Arendtilaisen toiminnan ja puheen kautta yhteiseen todellisuuteen kiinnittymisen näkökulmasta Hsieh toimii kapinallisen tavoin. Hän ei tuonut toimintaansa julkiseen piiriin. Hänen keskittymisensä omaan todellisuuteensa aikaansaa poissaolon ja kieltäytymisen taiteen näyttäytymisen tilasta, taidemaailmasta. Tämä asenne ruumiillistuu viidennessä vuosiperformanssissa ja sitä seuranneessa Earth Piecessä.

Teosten sisältämä taidemaailmasta poissapysyminen voidaan käsittää ammatillisena itsemurhana. Nykyhetkestä käsin Hsieh'n kiinnittymisen taidemaailman sisältämään näyttäytymisen tilaan voidaan tosin nähdä tapahtuneen ajallisesti myöhemmin. Tilanne ei ole poikkeuksellinen taiteilijoita ajatellen siinä mielessä, että Arendtin määrittämän maailmallisuuden on ylipäättään mahdollista tapahtua vasta, kun pysyvä esine tai teos on tuotettu valmiiksi. Pelkkä tekemisen prosessin käynnistäminen ei vielä riitä irrottamaan valmistamista työnteosta. Hsieh'n viimeisen teoksen valmistuminen ja sarjan täydellistyminen tapahtui vasta vuonna 2000 ja hänen teostensa sisällyttäminen taidemaailmaan on pääosin käynnistynyt sen jälkeen.

Nykyisin Hsieh on taiteilija, joka ei tee taidetta. Tämä hämmentää taidemaailman järjestelmää, jossa oletuksena on Langenbachin termin tuottaa uusia hyödykkeitä markkinoille, jotka vaativat taukoamatonta uusiutumista.¹¹⁸

¹¹⁷ Heathfield & Hsieh 2009, 12.

¹¹⁸ Langenbach, 2002, 53.

“Now Tehching Hsieh doesn't work as an artist any longer, neither in the sublimated and intangible form of the fifth One Year Performance. He gives some lectures, and he even takes part in a few shows, but he always and only exhibits documents of his old work.”¹¹⁹

Jacques Rancière tarttuu kriittisesti Platonin käsityksen siitä, että käsityöläisillä ei ole aikaa muulle kuin työlleen. Rancière kuitenkin esittää politiikan – jonka hän mielestäni käsittää hyvin samassa merkityksessä kuin Arendt toiminnan: uusien asioiden synnyttämiseksi ja muutoksen edistämiseksi toimimisena – tapahtuvan silloin, kun ne, joilla aikaa “ei ole”, ottavat tarvittavan ajan ja asettuvat asuttamaan yhteistä tilaa.¹²⁰ Näyttäytymisen tilana toimivaan taidemaailmaan sovellettuna tämä tarkoittaisi yhteisen diskurssin syntymistä silloin, kun taiteen tekijät konkreettisen tekemisen sijaan itse muokkaavat toimintansa tilaa.

Katoamisen sijaan Hsieh päätti jäädä. Sen sijaan, että hän jatkaisi “käsityöläisyyttään”, joka siis platonilaisen näkökulman mukaan sitoisi hänet kiinni konkreettiseen työhönsä, hänen on nyt teostensa toteuttamisen jälkeen mahdollista asettua keskusteluun julkisessa tilassa. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että toteutettuaan tarpeelliseksi kokemansa teokset loppuun asti, hän on esittänyt ne taidemaailmalle sen hyväksymässä muodossa¹²¹. Taidemaailmaan kuulumisen tarkoittaa sitä, että teokset kirjaantuvat muistiin ja ovat siten “olemassaolevia” puheen ja diskurssin kohteita. Samalla, kun teosten lopullinen säilyminen rakentuu suhteessa taidemaailmaan, ne myös karkaavat taiteilijan komentovallan alta ja altistuvat tekoprosessin ulkopuoliselle tulkintavallalle.

Lukiessani Hsieh’stä kirjoitettuja suhteellisen tuoreita lehtijuttuja, kiinnitin huomiota siihen, kuinka jotkut asiat toistuiivat niissä miltei sanasta sanaan. Nämä toistot muokkaavat ja rakentavat diskurssia Hsieh’n teosten ympärillä. Heti alkuun Hsieh’n esitellessään monet kirjoittajat mainitsevat Marina Abramovičin pitävän häntä nerona, mestarina.¹²² Puhuttaessa Hsieh’n varhaisista teoksista ja erityisesti Jump Piecestä, jossa hän hyppäsi alas toisen kerroksen ikkunasta ja mursi nilkkansa, häneltä tentataan, oliko kyseessä toisinto Yves Kleinin vastaaventyyppisestä teoksesta, jossa tosin taiteilija laskeutui patjojen päälle. Toistuvasti Hsieh vastaa, että tieto

¹¹⁹ Menegoi, Simone 2007.

¹²⁰ Rancière 2010, 24.

¹²¹ Out of Now -kirja vuonna 2009 ja One Year Performance Art Documents 1978-1999 dvd-rom.

¹²² Mm. Bajo & Carey 2003; Menegoi 2007.

yksittäisistä länsimaisista avantgardetaiteilijoista ja näiden teoksista kantautui Taiwaniin heikosti. Vuosiperformansseja käsiteltäessä ensisijainen rinnastus taas on yleensä Roman Opalkaan, joka omisti uransa elämänmittaiselle perättäisten numeroiden maalaamiselle.¹²³ Keskenään erilaisista teksteistä jää vahva yleisvaikutelma, että taidemaailman ensisijainen diskursiivinen keino ymmärtää ja tulkita Hsieh'n teoksia on kytkeä ne yhteyteen kaanonin ja muiden taiteilijoiden kanssa. Siinä missä kaanon edustaa länsimaita, näyttäytyy Hsieh kuitenkin Toisena, ulkopuolelta tulevana.

Richard Vine esittää 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen alkupuolella olleen nähtävissä mittavan kiinalaisen nykytaiteen "buumin", joka alkoi *Inside Out: New Chinese Art* -näyttelystä USA:ssa vuonna 1998 ja sai lisävauhtia seuraavan vuoden Venetsian biennaalista, jonka päänäyttelyyn kuraattori Harald Szeemann kutsui useita kiinalaisia nykytaiteilijoita.¹²⁴

Totalitaarisen kommunismin, kielimuurin ja "kaukaisuutensa" takia etäisenä pidettyä Kiinaa ei ehkä oltu länsimaissa ajateltu nykytaiteen suhteen ajan hermolla olevana. Hulluuntuminen teosten outouteen kesti useita vuosia, mikä johti myös Kiinan nykytaidetuotannon- ja markkinoiden jonkinasteiseen ylikuumenemiseen. Huuman laantuessa alkoi läntisestä taidemaailmasta kuulua myös kriittisiä ääniä, jotka määrittivät kiinalaisen nykytaiteen vain länsimaisen avantgarden myöhästyneeksi toisinnoksi.

Nyt 2000-luvulla lienemme kiistämättä tilanteessa, jossa kulttuuriset syklit etenevät ja myös kuluvat loppuun nopeammassa tahdissa kuin koskaan ennen. Yleisen kulttuurisen ilmapiirin myötä myös taidemaailmassa on vallalla korostunut muutosherkkyys, joka tarkoittaa jatkuvaa ja nopeatahtista kurkottamista uusia suuntia kohti. Tahdin kiivaus lienee ollut myös Hsieh'stä kiinnostuneiden tutkijoiden, kuten Heathfield ja Ward, huolena. Kiinalaisen nykytaiteen alkaessa menettää ylenpalttista hohtoaan liiallinen kiinnittyminen taiteilijan eksoottisena tulkittuun etniseen tai kulttuuriseen taustaan voisi johtaa myös tilanteeseen, jossa hänen nähtäisiin asettuvat matkimaan tyypillisen laittoman maahanmuuttajan sijaan "alkuperäistä taiteilijaa".

On kiinnostava kysymys, onko edellämainittu taidehistoriaan ja muihin taiteilijoihin rinnastaminen taidemaailmaan sisäänrakennettu diskursiivinen lähestymistapa vai voisiko Hsieh'n teoksia tarkastella tästä yhtälöstä irrallisina. Hsieh'n oma asenne ja vastailu toimittajien kysymyksiin viittaa pyrkimykseen artikuloida itsensä systeemin "ulkopuoliseksi". Taidemaailman

¹²³ Mm. Heathfield & Hsieh 2009; Sontag 2009; Menegoi, 2007, De Jongh, 2009.

¹²⁴ Vine 2008, 8.

monimutkaisten ja keskenään ristiriitaisten arvontuotantomenetelmien ristitulessa nousevat esiin sekä tämän ulkopuolisuuden tarjoamat mahdollisuudet että sille asetetut vaatimukset. Taidemaailma järjestelmänä toisaalta edellyttää (länsimaisen) taidehistorian tuntemusta, mahdollisesti myös sen kritiikkiä, mutta toisaalta liiallinen läntisten käytäntöjen omaksuminen saattaa merkitä autenttisuuden menettämistä. Lisähaasteita kuvioon tuovat pelisääntöjen vaihtuvuus ja kerroksellisuus sekä niiden vaikea paljastettavuus.

Monenlainen prekariaatti

Hsieh'n molemmat statukset "laiton maahanmuuttaja" ja "taiteilija" voidaan nähdä yhteisellä maaperällä liikkumisena, mikäli avuksi tarkasteluun otetaan jälleen prekaarin työn näkökulma. "Whatever you do, living is nothing but consuming time until you die" on Hsieh'n näkemys elämästä ja samalla vuosiperformansseja taustoittava ajatus. Lausahdus resonoi Rossin näkemyksen kanssa siitä, kuinka luovassa työssä selviytymisen taktiikoilla (coping strategies) on pitkät perinteet. Toisin kuin kulttuurityöläisten prekariaatti, joka kestää puutetta tulevaa menestystä odottaessa, Hsieh keskittyy puhtaasti näihin selviämisen taktiikoihin ja eristää ne elämän muista merkityksistä ja tavoitteista.¹²⁵

Käsitlemällä Hsieh'n teoksia matkimisen taktiikkana on mahdollista ajatella maahanmuuttajan länteen suuntautuvaa katsetta laajemmasta näkökulmasta. Pohdittaessa prekaarin työntekijän kaksoisroolia paperittomuuden ja menestystä odottavan kärsivän taiteilijan merkityksissä, avautuu uusia kiinnostavia ajatuspolkua. Matkimalla Hsieh esittää niin sanotun kokeellisen taiteilijan koko työskentelyprosessin. Ilman palkkaa hän työskentelee olosuhteissa, joita kukaan muu ei hyväksyisi, ja uhraa elämänsä luovuuden alttarilla. Joka vuosi hän tarkentaa eri taiteellisiin vaiheisiin: ensimmäinen vuosi kuvaa ajatusprosessia, luovuuden elinehtoa; toinen suunnitelman uskollista toteuttamista biologisesti mahdottomalta tuntuvan aikataulun puitteissa; kolmantena vuonna on aika altistaa taide ulkoisille vaikutteille; neljäntenä taas löytyy taiteilijayhteisö. Viides vuosi kuvastaa luovuttamista taiteen tekemisen suhteen ja kuudes tavalliseen elämään liukenemistä.

Kulttuurityöläisten lisäksi toinen kokonaisuudessaan selkeästi prekaariaattiin kuuluva työntekijäluokka on syntynyt matalapalkka-aloilla, jotka miltei koko maailmassa ovat enenevässä määrin maahanmuuttajien käsissä. Cristina Beltrán näkee samankaltaisuuden USA:n nykyisten

¹²⁵ Heathfield & Hsieh 2009, 335; Ross 2013, 6.

paperittomien ja Arendtin animal laboransin välillä. Hän määrittää paperittomuuden toimivan merkitsijänä, joka tarkoittaa ihmisen olevan kuin luotu puuduttavaa työtä varten sekä olemassa ja näkyvä ainoastaan työlään uurastuksensa aikana, elämän ylläpidon vaatimissa tehtävissä.¹²⁶

Beltrán käsittää paperittomien silti hyötyvän työnteosta, sillä sen kautta heillä on edes jonkinlainen asema, ellei yhteiskunnallisesti niin ainakin paikallisella tasolla. Myös Ross näkee, että halpatyökoneiston hampaisiin joutumisen lisäksi maahanmuuttajat hyötyvät siirtymisestään eri tavoin. Uudessa kotimaassaan he usein saavat vapaan tai vähintään vapaamman liikkuvuuden, vapautuvat sorrosta ja saavat mahdollisuuden tukea kotiinjäänyttä muuta perhettä taloudellisesti. Näin ollen Nancy Fraser yhdistää siirtotyöläisyyteen myös mahdollisuuden emansipatoriseen ulottuvuuteen. Emansipatorisuus ei kuitenkaan aina ole yksiselitteisesti positiivista, vaan vapautuminen tietynlaisesta sorrosta tietyllä maantieteellisellä alueella voi johtaa erilaiseen sortoon uudella alueella.¹²⁷

Käsitän sekä laittoman maahanmuuttajan että taiteilijan prekaarin aseman kietoutuvan yhteen erityisesti arvon kautta. Ihmisruumiin biologia vaatii edelleen animal laborans -tyyppistä työntekoa, mutta prosessit ovat aiempaa pirstaloituneempia ja konkreettiset lopputuotteet korvaantuneet miltei täysin työntekijän saamalla rahapalkalla. Eronteko niin sanotun ensimmäisen maailman, lännen tai kulttuurisen pohjoisen ja muiden “maailmojen” välillä tulee ilmi suhteessa rahan arvoon. Kansallisvaltioiden rajoja ylittäessään tuo arvo muuttuu. Se, mikä hädintuskin riittää yhden ihmisen elämiseen ensimmäisessä maailmassa, elättää yhden lisäksi useita muissa maailmoissa.

Myös taiteilijan palkkatyöllä ansaitsemaan rahaan liittyy vastaavanlainen emansipatorinen ulottuvuus. Siinä missä paperittoman siirtolaisen ansaitsema raha, rahoittaa kotimaahan jäänyttä sukua, rahoittaa taiteilija taiteellisen työnsä usein muiden tulonlähteiden tienesteillä. Animal laborans -prekariaatin työnteon välineellisyys saa siis merkityksiä, jotka kytkeytyvät biologisen uusintamisprosessin sijaan työn ulkopuolisiin ihmisyyden osa-alueisiin. Uuden työn ylistyslaulussa työ ja sen tekeminen edustavat itsessään ihmiselämän ensisijaista päämäärää. Luovilla aloilla ja matalapalkka-aloilla on kuitenkin vielä mahdollisuus vastadiskurssiin.

Edellisen valossa Hsieh'n vuosiperformansseihin sisältyvä sekä laittoman siirtolaisen että

¹²⁶ Beltrán 2009, 600.

¹²⁷ Beltrán 2009; Ross 2013; Fraser 2013.

taiteilijan tekemä työ muistuttavat työntöön välineellisyydestä. Jo Arendt näki, kuinka modernissa maailmassa työnteko on selittänyt muut, korkeammat päämäärät: “Työntekevien yhteiskunta on pääsemässä irti työn kahleista, mutta se ei tiedä enää mitään niistä korkeammista ja merkityksellisemmistä aktiviteeteista, joiden tähden vapaus kannattaisi voittaa.”¹²⁸

Matkimisen taktiikkaan palaten, on mahdollista todeta Hsieh’n teosten epämukavalla tavalla vihjaavan, että työn ei pitäisi olla identiteetti vaan välttämättömyys, kun identiteetti taas on jotain työn välttämättömyyden ulkopuolista.

¹²⁸ Arendt 2002, 12.

5 Tulkintateko sommitelmana ristiriidoista

Tutkielman lähtökohtana on ollut tuottaa näkökulmia Tehching Hsieh'n elämän ja taiteen välistä rajanvetoa sekoittaviin vuosipermansseihin. Hsieh'n teokset olivat pitkään taidemaailman tuottaman tulkinnan diskurssin ulkopuolella tai marginaaleissa, osin taiteilijan oman toiminnan seurauksena. Kuten aiemmin toin esille, on hänestä viime vuosina kuitenkin tullut kansainvälisen taidemaailman juhlittu "nero" ja tietyt häntä koskevat puhetavat ovat yleistyneet huolimatta siitä, että hänen teostensa logiikka toimii monin tavoin tällaista assimiloitumista vastaan. Oma työni asettuu osaksi tätä Hsieh-trendiä, joten olen halunnut olla tulkintani muodossa korostetun varovainen ja välttää yksioikoiset tai lopullisuuteen viittaavat johtopäätökset. Siksi valitsin metodiseksi välineekseni Irit Rogoffin viitoittaman taiteen kanssa kirjoittamisen, joka ei tähtää valmiiksi tulemiseen, vaan kerrosteiseen tulkintaan ja kulttuurin rakenteelliseen muuttamiseen.

Rogoffin johdattamana olen halunnut tutkielman kautta hahmotella mahdollisuuksia metonymian käsitteen käytölle taiteen kanssa kirjoittaessa. Tutkielman voi tiivistää tarkastelevan työn käsitteen metonymioita Hsieh'n vuosipermansseissa. Metonymiassa osa merkitsee kokonaisuutta ja kokonaisuus osaa. Työ suhteessa käsittelemäni Hsieh'n teoksiin samoin kuin Hsieh'n teokset suhteessa työn käsitteeseen asettuvat merkitsemään niin taiteilijan elämäntyötä, ankaraa puurtamista, luovaa työtä, esityksiä työstä, työhön kytkeytyviä luokka-asetelmia kuin myös tuottavasta työstä kieltäytymistä. Tavoitteenani on ollut luenta, jossa taideteosta ei alisteta merkitystensä kuvitukseksi. Lopputulos koostuu osin päällekkäisistä, osin toisistaan eroavista osasista. Olen keskittynyt enemmän tekstin sujuvuuteen kuin metodologisten keinojen alleviivaamiseen. Johdonmukainen pyrkimykseni on ollut liikutella metonymian rakenteen osia tekstissä ja monipuolisen, tulkinnallisuutensa ja tekijänsä äänen paljastavan kokonaisuuden muodostaminen.

Kulttuurisesti tutkielma kytkeytyy itseään laajempiin kysymyksiin erityisesti suhteessa työelämän muutokseen ja käsityksiin taiteilijuudesta työnä. Arendtin filosofian kautta nykyinen työelämä hahmottuu sekaannuksena, jossa työn merkitys ihmiselämälle on ylikorostunut muut tasapainoisen elämän osa-alueet häivyttäen. Pohdittaessa jo aiemmin nimeämiäni Hsieh'n teoksiin monella tapaa

yhdistyviä työn, taiteen ja elämän käsitteitä, voidaan Arendtiin vedoten havaita, että ne kaikki asettuvat toistensa kanssa lomittaisiksi, eivät vastakkaisiksi. Näin ollen Hsieh'n teosten lukeminen vita activan kolmiosaisen kokonaisuuden kautta mahdollistaa vastadiskurssin muotoilun nykyään Arendtin mukaan modernia aikakautta määrittävälle oletukselle työn ja identiteetin välisestä kiistämättömästä yhteydestä.

Kysymys taiteilijan ammatista on tämän hetken suomalaisessa yhteiskunnassa erittäin ajankohtainen, kun maan tärkeimpiä taidekouluja on lakkautettu tai ollaan parhaillaan lakkauttamassa. Hsieh'n teokset näyttävät, kuinka taiteilijan työ voi tuottavuusnäkökulmasta olla täysin absurdia. Vaikka hänen teoksensa ovat luonteeltaan erikoislaatuisia, voidaan ajatella että erona "perinteiseen" taiteilijan työhön, Hsieh ainoastaan tuo näkyviin sen prosessin, joka teoksen valmistamiseen kuuluu. Objektimuotoisen taiteen valmistaminen voi olla aivan yhtä pitkälinen prosessi kuin vuoden kestävä performanssi, mutta katsojan nähtävälle päättyy ainoastaan jäävuoren huippu, valmis taideteos.

Animal laboransin roolin ja kulutustuotteiden valmistamisen ylikorostumisen voidaan käsittää johtaneen tilanteeseen, jossa myös taiteilijan osana nähdään koko ajan vahvemmin jonkin tuottaminen nopeaan kiertoon. Vaatimus kytkeytyy kiinnostavalla tavalla taiteilijaan ammattinimikkeenä, mitä myös Hsieh'n nykyinen tilanne valaisee. Vaikka Hsieh ei enää tee taidetta, häntä pidetään ja tullaan aina pitämään taiteilijana. Miltei minkä tahansa muun ammatin voi lopettaa ja vaihtaa toiseen, mutta yksikin pysyvä (arendtilaisittain siis homo faberin valmistama ja yksittäisen ihmiselämän kestoltaan ylittävä) taideteos riittää merkitsemään tekijänsä ikuisesti taiteilijaksi. Näin ollen vaikuttaa väistämättömältä, että taiteilijan "ammatti" on yhteiskunnallisesti jokseenkin erityislaatuinen.

Tutkielman kulttuuria muuttava politiikka ilmenee vastaanhangottelujen aukikirjoittamisena suhteessa niin työn kuin taiteilijuuden yhteiskunnallisiin merkityksiin.

6 Kirjallisuus ja lähteet

Arendt, Hannah 2002. *Vita Activa – Ihmisenä olemisen ehdot*. Vastapaino, Tampere. Alkukielinen teos Arendt, Hannah 1958. *The Human Condition*. University of Chicago Press, Chicago.

Austin, John L. 2004. "How to do Things with Words: lecture II." Teoksessa: Bial, Henry (toim.): *The Performance Studies Reader*. Routledge, London. S. 147–153. Alunperin Urmson, J.O. and Marina Sbisa (toim.) 1962, 1975. *How to do Things with Words*. President and Fellows of Harvard College. S. 12–24,

Beltrán, Cristina 2009. "Hannah Arendt, Immigrant Action, and the Space of Appearance." *Political Theory*, Vol. 37, No. 5 (October 2009). S. 595–622. Sage Publications Inc. Saatavilla [www-muodossa: http://www.jstor.org/stable/25655506](http://www.jstor.org/stable/25655506) (4.11.2013)

Bhabha, Homi K. 2004. "Of Mimicry and Man." Teoksessa: Bial, Henry (toim.): *The Performance Studies Reader*. Routledge, London. S. 279–286. Alunperin Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. Routledge, London. S. 85–92.

Butler, Judith 2009. *Frames of War – When Is Life Grievable?* Verso, London.

Camus, Albert 1975. *The Myth of Sisyphus*. Penguin Books, London.

Carlson, Marvin 2006. *Esitys ja performanssi - Kriittinen johdatus*. Like, Helsinki.

Danto, Arthur C. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964). S. 571-584. Saatavilla [www-muodossa: http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2022937.pdf](http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2022937.pdf) (14.11.2013)

Davidson, James W. 1988. *The Island of Formosa – Past and Present*. Southern Materials Center Inc., Taipei ja Oxford University Press, Oxford, Hong Kong, New York.

de Certeau, Michel 1988 [1984]. *The Practice Of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, California; London, England.

De Jongh, Karlyn 2009. "Tehching Hsieh – Conversation with Karlyn De Jongh." Teoksessa: Lodermeyer, Peter, Karlyn De Jongh, Sarah Gold (toim.): *Personal Structures – Time, Space, Existence*. DuMont Buchverlag GmbH & Co. KG, Cologne. S. 302–306.

Foucault, Michel 2000. *Tarkkailta ja rangaista*. Otava, Helsinki.

Gadamer, Hans-Georg 2005. "Vastauksia kritiikkeihin". Teoksessa: Tontti, Jarkko (toim.): *Tulkinnasta toiseen - Esseitä hermeneutiikasta*. Vastapaino, Tampere. S. 211–238.

Gill, Rosalind ja Andy Pratt 2013. "Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work." *oncurating*, Issue #16/13, S. 26 – 40. oncurating.org. (17.5.2013.) Alunperin *Theory, Culture & Society*, Vol. 25 No. 7–8, December 2008. SAGE Publications Ltd, London, Los Angeles, New Delhi, Singapore, Washington DC. S. 1–30.

Grey, Alex & Allison Grey 2005. "The Year of the Rope: An Interview with Linda Montano & Tehching Hsieh." Teoksessa Montano, Linda M. *Letters from Linda M. Montano*. Routledge, New York, Oxfordshire. S. 39–47. Aluperin *High Performance Magazine*, Fall 1984, S. 24–29.

Heathfield, Adrian & Tehching Hsieh 2009. *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Live Art Development Agency, London.

Honig, Bonnie 1995. "Towards an Agonistic Feminism: Hannah Arendt and the Politics of Identity." Teoksessa Honig, Bonnie (toim.): *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.

Hung, Chien-Chao 2000. *A history of Taiwan*. Il Cherchio Iniziative Editoriali, Rimini.

Jameson, Fredric 1989: "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa." Teoksessa Kotkavirta, Jussi ja Esa Sironen: *Moderni/Postmoderni – Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliitto, Helsinki. S. 227–280.

Johansson, Hanna 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995*. Like, Helsinki.

Kesonen, Kaisu 2007. Luku: "Metonymia – Metaforaan limittyvä kielikuva." Teoksessa Kainulainen, Siru, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.): *Lentävä hevonen – Välineitä runoanalyysiin*. Vastapaino, Tampere. S. 167–189.

Koponen, Jouni 2007. "Dadan historiaa ja poetiikkaa." Teoksessa Katajamäki, Sakari & Harri Veivo (toim.): *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki. S. 117–138.

Langenbach, Ray 2002. "Statutory Obligations: The Performance of Tehching Hsieh." *Art Asia Pacific* 33, Summer 2002. S. 47–53.

Montano, Linda M. 2005. *Letters from Linda M. Montano*. Routledge, London.

Nyqvist, Sanna ja Antti Kauppinen 2006. "Eettistä tulkintaa etsimässä" Teoksessa: Hallamaa, Jaana, Veikko Launis, Salla Lötjönen ja Irma Sorvali (toim.): *Etiikkaa ihmistieteille*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. S. 221–240.

Pearce, Lynn 1997. *Feminism and the Politics of Reading*. Arnold, London.

Rancière, Jacques 2010. *Aesthetics and Its Discontents*. Polity Press, Cambridge, UK, Malden, USA.

Rogoff, Irit 2003. "No Longer Required." Teoksessa: Jortveit, Anne Karin and Andrea Kroksnes (toim.): *Devil-may-care. The Nordic Pavillion at the 50th Venice Biennial 2003*. Office for Contemporary Art Norway, Oslo. S. 126–136.

Ross, Andrew 2013. "The New Geography of Work. Power to the Precarious?" oncurating, Issue #16/13, S. 5–12. oncurating.org. (17.5.2013.) Alunperin *Theory, Culture & Society*, Vol. 25 No. 7–8, December 2008. SAGE Publications Ltd, London, Los Angeles, New Delhi, Singapore, Washington DC. S. 31–49.

Sennett, Richard 2002. *Työn uusi järjestys – Miten kapitalismi kuluttaa ihmisen luonnetta*. Vastapaino, Tampere.

Standing, Guy 2011. *The Precariat – The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic, New York.

Vattimo, Gianni 1999. *Tulkinnan etiikka*. Tutkijaliitto, Helsinki.

Vine, Richard 2008. *New China New Art*. Prestel, Munich, Berlin, London, New York.

Ward, Frazer 2006. "Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978-99". *Art Journal*, Vol. 65, No 3 (Fall, 2006). S. 6–19. Saatavilla [www-muodossa](http://www.muodossa.com): <http://www.jstor.org/stable/20068478> (14.11.2013)

Young-Bruehl, Elisabeth 2006. *Why Arendt Matters*. Yale University Press, New Haven & London.

Painamattomat lähteet

Bajo, Delia & Brainard Carey 2003. "In Conversation: Tehching Hsieh." <http://www.brooklynrail.org/2003/08/art/tehching-hsieh> (20.5.2013)

Fraser, Nancy 2013. "Can Society Be Commodities All the Way Down?" Luento, 11th Annual Collegium Lecture, Helsingin Yliopiston Tutkijakollegium, 29.5.2013.

Menegoi, Simone 2007. "A Question of Time." *Mousse Contemporary Art Magazine*, #11, Nov. 2007. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=62> (Luettu: 4.11.2013)

"Seven Years of Living Art: Linda Montano." http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/100 (Luettu: 6.5.2013)

Sontag, Deborah 25.2.2009. "A Caged Man Breaks Out at Last." <http://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html> (Luettu: 26.2.2013)

"Tehching Hsieh –USA HOI FELLOW" 2008. <http://www.unitedstatesartists.org/user/tehchinghsieh> (Luettu: 4.11.2013)