

KIPU GINA PANEN PERFORMANSSITAITEESSA

Mari Aarnipelto

Kandidaatintutkielma

Taidekasvatus

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2017

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
2. TAITEILIJASTA – GINA PANE JA HÄNEN KEHOTAITEENSA	4
2.1. Gina Pane	4
2.2. Kehotaiteesta	5
2.3. Performansseista	6
2.4. Valokuvista	7
3. YHTEYKSIÄ – L’AZIONE SENTIMENTALE JA KRISTILLISEN KIVUN NÄKÖKULMA	10
3.1. Rituaali ruusujen kanssa	10
3.2. Kivusta haavaan	12
3.3. Nainen ja partaterä	13
3.4. Marttyyrin roolissa	15
3.5. Krusifiksi	16
3.6. Lähimmäinen	17
3.7. Vaikeneminen	20
4. YKSITYISTÄ, JAETTUA -POLIITTISESTA KIVUSTA JA KATSOJAN ASEMASTA	21
4.1. Kivun kollektiivisuudesta	21
4.2. Katsojan osa	25
4.3. Varma ja epävarma	27
5. PÄÄTÄNTÖ	28
LÄHTEET	29

1. JOHDANTO

Tässä tutkielmassani lähestyn kipua Gina Panen performanssitaiteessa ja sen kautta kokemuksellisena, välittyvänä, viestejä välittävänä ja esteettisenä ilmiönä. Tutkin sitä, millä tavoin Panen performanssit ovat rakentuneet, ja miten erilaiset aspektit (kuten valokuvauksen suuri rooli) vaikuttavat kivun välittymiseen katsojalle. Tulen tarkastelemaan missä määrin Panen kehotaide on yhteydessä kristillisen kivun perinteeseen, ja kuinka tämä mahdollisesti vaikuttaa kivun välittymiseen. Tutkin performanssitilannetta, teosten poliittista kipua, ja katsojan ja taiteilijan asemoitumista kivun keskellä.

Lähestyn kipua ja ruumista performanssitaiteen kontekstissa vaikeasti määriteltävinä ja moniulotteisina käsitteinä. Käsittelen haavaa kivun konkretisoijana, avaumana, ja kivun välineiden roolia kivun käsittelyyn vaikuttavina tekijöinä. Käsittelen Panen tapoja kommunikoida yleisön kanssa kivun keinoin, ja sitä, millä tavoin Pane on toisaalta keskiaikaisia mystikoita muistuttava uhrautuva toimija, henkilökohtainen ja poliittinen toimija.

Tarkastelen ja tulkitseen Panen teoksista yksityiskohtaisimmin teosta *L’Azione Sentimentale*, jota kuljetan tulkintojeni mukana koko tutkielman ajan. Tulkitseen kyseisen teoksen kautta kipua kristilliseen perinteeseen kytkeytyvänä ilmiönä. Vertailen teoksessa esitettävää kipua Panen poliittisesti latautuneisiin teoksiin *Action Escalade non-anesthésiée* ja *Action Nourriture/Actualités télévisées*. Näitä kahta edellä mainittua teosta ja niissä esiintyvää kipua lähestyn yhteiskunnallisena viestinä ja erityisesti Vietnamin sodan vastaisena kannanottona. *Autoportraits*-teossarjan osaa *The Conditioning* sivuan esimerkkinä kivun kielen ja ruumiillisen kommunikaation osalta.

Gina Pane kirjoitti ja piirsi koko ajan (Chavanne ym. 2012, 7). Olen ottanut hänen tekstejään mukaan jonkin verran ja kääntänyt osan niistä ranskasta, kokoelmasta *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Pane kirjoitti persoonallisella tyyllillä, eikä aina ottanut kirjoituksissaan huomioon oikeinkirjoitusta tai kieliopillisia seikkoja (Chavanne ym. 2012, 9). Edellä mainitut tyyllilliset seikat ja se, etten ole natiivi ranskan kielen taitaja tai kyseisen kielen kääntäjä vaikuttavat varmasti omalta osaltaan siihen, kuinka tekstit ovat kääntyneet.

Gina Pane teki taiteellisella urallaan monipuolisesti erilaista taidetta. Keskityn tässä tutkielmassani hänen performansseihinsa, joissa hänen ruumiilleen aiheuttamat kiputilat ovat tärkeässä roolissa. Liikun tutkielmassani henkilökohtaisesta kollektiiviseen, uskonnollisesta poliittiseen ja esiintyvistä taiteilijasta kohti katsojaa. Moninainen suhde ja tila, jossa taiteilija ja katsoja kohtaavat ja kommunikoivat ympäröi tulkintojani kivusta teosten, erityisesti teoksen *L'Azion Sentimentale*, kautta.

2. TAITEILIJASTA – GINA PANE JA HÄNEN KEHOTAITEENSA

2.1. Gina Pane

Gina Pane syntyi italialaiselle isälle ja itävaltalaiselle äidille Biarritzissa, Ranskassa vuonna 1939, mutta vietti nuoruutensa Italiassa. Hän muutti Pariisiin vuonna 1961 opiskelemaan taidetta opinahjoon nimeltä *École nationale supérieure des Beaux-Arts*, jonka jälkeen hän työskenteli taiteilijana etupäässä Pariisissa, vaikka matkustelikin usein erityisesti takaisin Italiaan. (Baumgartner 2011, 249.)

Pane työskenteli uransa alussa abstraktin maalaustaiteen parissa. Richards (2008, 111) nostaa esiin, kuinka Pane pettyneenä maalin rajoituksiin alkoi työskennellä fyysisemmän taidemuodon, veistoksen parissa. Haluttuaan pian tämän siirtymän jälkeen liittää liikettä teoksiinsa, hän kehitti performanssinsa, joita nimitti sanalla "action" (Richards 2008, 111). Pane toteutti ensimmäisen performatiivisen taideteoksensa, spontaanisti ulkona toteutetun teoksen *Pierrés déplacées* (suom. siirretyt kivet) vuonna 1968 ja hänen viimeinen performanssinsa *Little Journey 3* valmistui vuonna 1978 (Baumgartner 2011, 249). Pane jatkoi kuitenkin edelleen taiteen tekemistä.

Gina Pane kuoli vuonna 1990 pitkään jatkuneen sairauden myötä (Baumgartner 2011, 249).

2.2. Kehotaiteesta

Taide, jossa taiteilijan keho on teoksen materiaalia, tuli tunnetuksi nimellä kehotaide (body art). Tämä termi oli kuitenkin varsin löyhä ja piti sisällään laajan joukon erilaisia tulkintoja. Toiset keskittivät oman persoonansa taiteen materiaaliksi, kun taas toiset asettivat ruumiinsa tilaan, kuten avoimille niityille tai seinää vasten ja saivat näin aikaan eläviä veistoksia (human sculpture). (Goldberg 1995, 153.)

Vuosi 1968 merkitsi 1970-luvun alkamista. Poliittiset tapahtumat ravistelivat kulttuurielämää sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa, ja yleinen ilmapiiri ja suhtautuminen ajan arvoihin ja rakenteisiin oli ärtynyt ja vihainen. Samaan aikaan taiteilijat alkoivat kyseenalaistaa omia arvojaan paitsi nykyiseen kulutuskulttuuriin myös taiteeseensa liittyen, minkä seurauksena muodostui konseptuaalinen taidekäsitelmä, jossa materiaa olivat konseptit fyysisten objektien sijaan. (Goldberg 1995, 152.)

Ei varmasti ole sattumaa, että Panen ensimmäinen performanssi valmistui juuri vuonna 1968. Panen kotikaupungissa Pariisissa järjestettiin paljon opiskelijamellakoita ja taiteilijat olivat voimakkaasti mukana muutoksen ikeessä ja aktivoituvat poliittisesti. Pitkään venynyt Vietnamin sota oli yksi protestien aihe, joka tulee esille myös usean Gina Panen teoksensa kohdalla. Panen poliittinen aktivoituminen tulee selkeästi ilmi siinä, kuinka 70-luvun alussa hänen katsottiin olevan yhteiskunnallisen taiteen edustaja (Baumgartner 2011, 252).

Baumgartner (2011, 253) siteeraa Panea:

”Before May 68, all living forces in Paris were working intensely to be able to get beyond the 'Social Criticism Theory' in order to be at peace with 'real life'. In this broken, upset environment, creativity was emerging everywhere. The confrontation of mine with the post-1968 public benefited from a relationship that I could define as 'Active' and my work was not only looked at, but lived.”

2.3. Performansseista

Panen ensimmäiset, ulkoilmassa tapahtuneet performanssit, olivat kuin pieniä, konseptuaalisia tapahtumasarjoja. Teos *Enfoncement d'un Rayon de Soleil* (suom. auringonsäteen hautaaminen) koostui tapahtumista, joissa hän käveli pellolle, kaivoi maahan kuopan, heijasti peilin avulla kuoppaan auringonsäteen, peitti kuopan ja käveli pois. Teoksen minimalistinen herkkyys toistuu useissa muissakin hänen ulkoilmaperformansseissaan. Panen tunnetuimmat teokset ovat kuitenkin hänen oman ruumiinsa ympärille rakennettuja esityksiä, tapahtumasarjoja, joissa hän usein vahingoittaa ruumistaan erilaisilla välineillä: partaterällä, ruusun piikeillä, metallinpaloilla, tulella, lasilla tai asettautumalla paikkoihin, joihin liittyy vaara vahingoittumisesta.

Käytän tässä tutkielmassa sanaa performanssi, vaikka Gina Pane itse määritteli teokset, joissa hänen oman ruumiinsa oli keskiössä, sanalla *action*. Sanan voisi suomentaa toiminnaksi tai toiminnoksi, mutta kumpikaan ei tunnu mielestäni luontevalta, kun taas alkuperäisen ”action”-sanan käyttö etupäässä suomenkielisessä tutkielmassa erottuisi liiaksi ja vaikeuttaisi lukemista. Performanssi-sana kuitenkin ohjaa lukijaa ja onkin hyvä tehdä selväksi, että Gina Pane ei määritellyt teoksiaan pelkästään performanssiensa kautta, vaan käsitti niiden koostuvan useasta osasta. Varsinainen performanssi oli vain yksi näistä osista, joista teos muodostui. Pane määritteli performansseissaan (*les actions*) olevan kolme erilaista osiota, joista yksi ei hänen mielestään ollut toista vähäpätöisempi tai tärkeämpi:

1. Valmisteluvaihe, joka koostui erilaisista piirroksista, ”esi-valokuvista”, teksteistä ja luonnoksista.
2. Varsinainen performanssi.
3. *Le Constat* (suom. raportti, pöytäkirja), sommitelma, joka koostui performanssin aikana otetuista valokuvista.

(Pane, 2012, 29.)

Gina Pane käsitti nämä kolme vaihetta tarpeellisiksi ja tärkeiksi, jotta ”kaikki kommunikaatio”, kolme erilaista kontekstia tulisi mukaan teoksiin: valmisteluvaiheessa kokonainen, globaali (*global*) performanssissa tilallinen (*situationnel*) ja valokuva-

asetelmassa ikonisen välittäminen (*inter-iconique*) (Pane 2012, 30). Globaalin tavoittelu voi ilmetä myös Panen tavassa nimetä teoksensa eri kielillä, kuten ranskaksi, italiaksi ja englanniksi.

Paitsi että teokset olivat monivaiheisia kokonaisuuksia, myös itse performanssit koostuivat erilaisista tarkoin ennalta suunnitelluista tapahtumasarjoista. "Pane's actions were carefully planned and calmly executed. Over the course of an hour, more or less, the artist presented a multivalent and at times cryptic vocabulary of symbolic objects and gestures." (Blessing 2002, 14.)

Richards kirjoittaa, kuinka nimeämällä performanssinsa sanalla *action*, Pane on voinut haluta nostaa prosessin esiin muiden nykyperformanssitaiteilijoiden tapaan, jotka kävivät vastustamaan nopeaa kulutushyödykkeiden kulttuuria korostamalla prosessia valmiin taideobjektin sijasta. Toinen seikka, joka korostaa tekoja Panen teoksissa on hänen hillitty persoonansa, jopa sen kätkeminen performanssien ajaksi. Blessing (2002, 14) kirjoittaa, että performansseissa Panen persoona oli tietyn luonteen sijasta näyttelijä, henkilö toteuttamassa tekoja. Kun Panen oma persoona on ikään kuin häivytetty ja hänen toimijuutensa on korostetussa asemassa, saavat tapahtumat, teot suuremman roolin.

2.4. Valokuvista

Performanssien dokumentointi herättää erilaisia kantoja. Peggy Phelan (1996, 146) kirjoittaa, kuinka performanssi ei voi osallistua representaatioiden representoimisen listaan dokumenttien, tallenteiden tai nauhoitusten muodossa, vaan se ilmaantuu ajassa eikä näin ollen ole toistettavissa. Gina Pane valitsi tallentaa performanssinsa, mutta sen sijaan, että tekisi niin vain dokumentoidakseen ne, hän teki niistä osan performanssiaan. Baumgartner (2011, 249) nostaa esiin, kuinka tässä kontekstissa yleisön läsnäolo ei näyttäytynyt niin tärkeänä kuin valokuvista koottu raportti (*constat*), joka Panen mielestä välitti performanssia kaikista voimakkaimmin. Baumgartner jatkaa, kuinka taiteilija piti valokuvaraporttia osana hänen performatiivista kieltään, koska se mahdollisti hänet ohjaamaan tarkemmin katsojan katsetta.

Pane työskenteli performansseissaan valokuvaaja Françoise Massonin kanssa (Baumgartner 2011, 249). Työskentely tapahtui tiiviissä yhteistyössä, jossa he molemmat kohtasivat toistensa näkemykset. Blessing (2002, 19) kirjoittaa, että kuvaustilanteet kuvakulmineen suunniteltiin etukäteen ja Pane itse kuvaili, kuinka he työskentelivät yhteistyössä löytääkseen kaikista objektiivisimman kohtaustilan, josta siirtyä toteutukseen.

Se, kuinka yhtäläisen tärkeänä Pane piti valokuvista koostuvaa ”raporttia” tulee hyvin ilmi siinä, miten hän halusi Massonin ottavan valokuvia performanssiensa aikana. Valokuvaaja saattoi aika ajoin seistä yleisön ja taiteilijan välissä ja peittää näin näkyvyyden (O’Dell 1998, 28). Kuvaajan häpeämättömältäkin kuulostava toiminta on kuitenkin mahdollistanut kuvallisen materiaalin laadukkuuden ja visuaalisen kerronnan monipuolisuuden. Kuvia Gina Panen performansseista katsoessaan tuntuu, että kaikki oleellinen ja tärkeä on esillä, ja mahdollisesti pystyy jopa pääsemään lähemmäksi hetkiä, kuin paikan päällä performanssia seuranneet. Pane onkin sanonut, ettei missään nimessä pettänyt yleisöään, vaan nämä olivat täysin tietoisia siitä, että he saivat valokuvamateriaalin luettavaksi jälkeinpäin (O’Dell 1998, 28).

Valokuvaraportit rakentuivat nimensä mukaisesti usein pöytäkirjamaisiksi kokonaisuuksiksi, ajalliseksi ja tapahtumalliseksi sarjaksi, mikä muistutti performanssia itsessään. Blessing (2002, 18) kuvaa valokuvien lukemisen prosessia:

“The constats are constructed to be read sequentially, like text in a book, or serially, like a comic strip. Sometimes both of these methods of reading, in combination and along with other more complicated structures, have to be puzzled out by the viewer. Looking at the constats is always a process that unfolds across time, it is never one of momentary absorption characteristic of a single image. The constats demand mental and emotional engagement, with sensate experience. In this way they recall the live actions.”



L'Azione Sentimentale (1973)

3. YHTEYKSIÄ – L'AZIONE SENTIMENTALE JA KRISTILLISEN KIVUN NÄKÖKULMA

3.1. Rituaali ruusujen kanssa

L'Azion Sentimentale (suom. tunteellinen/hellämielinen teko) vuodelta 1974 on Panen teoksista kauneimpia. Kuvien vaalea väritys, kukassa olevat valkoiset ja punaiset ruusut, käsivarren pienet, siistit haavat, joista veri ei ryöppyä tai valu, vaan on paikallaan kuin pienellä pensselillä tökätty punainen maali. Tunnelma, joka kuvista huokuu, on rauhallinen, tunteellinen, jopa eteerinen. Ojennettu käsi on kuin yksi ruusuista; partaterällä hajotettu kämmen edustaa ruusun kukintoa ja pistelty käsi on suora kuin ruusun varsi. Kumartuneena eteenpäin ruusut sylissänsä Gina Pane on herkkä ja haavoittuvainen, voimakas ja tyyni hahmo, jonka valkoiset vaatteet hengittävät ja loistavat puhtautta tilaan.

Performanssi esitettiin galleria Diagrammassa, Milanossa, Italiassa 9. marraskuuta 1973. Yleisö koostui pelkästään naisista. *L'Azion Sentimentale* koostui neljästä erilaisesta vaiheesta, joista ensimmäisessä Pane teki punaisen ruusukimpun kanssa sarjan liikkeitä seisoen, maaten selällään, nojaten eteenpäin. Hän päätti liikesarjan sikiöasentoon. Toisessa vaiheessa Pane teki yleisöä kohti ojennetun vasempaan käsivarteensa haavoja ruusun piikeillä ja yhden haavan kämmeneensä partaterällä, samaan aikaan, kun kaksi naisääntä luki kahden naisen välistä kirjeenvaihtoa ranskaksi ja italiaksi. Kolmannessa vaiheessa Pane toisti valkoisten ruusujen kanssa samat liikkeet kuin alussa punaisten ruusujen kanssa. Neljänneksi vaiheeksi Pane nimeää, kuinka valkoisten ruusujen kanssa tehtävien liikkeiden aikana radiosta alkaa soida Frank Sinatran kappale *Strangers in the Night*. (Duplaix 2012, 116.)

Panen teoksesta voisi tehdä useita erilaisia tulkintoja. Pane on itse kirjoittanut teoksen nimeä kantavan tekstin, jossa lukee: "*Projection d'un espace "intra" où le vécu les sentiments entre deux femmes est intercalé par la relation "magique" mère/enfant que symbolise la mort* (suom. Heijastus sisäisestä tilasta, jossa elävien tunteiden väliin kahden naisen välillä on asettunut "taianomainen" suhde äiti/lapsi, joka symbolisoi kuolemaa)" (Pane 2012, 13). Teksti ohjaa kiinnittämään huomionsa erityisesti siihen, että performanssissa oli läsnä vain naisia, ja että Panen liikkeillä oli suoriakin viittauksia syntymään. Jo tästä huokuu teoksen omakohtaisuus,

mutta vielä enemmän se tulee ilmi tekstissä, joka Noyess Plattin (2014) mukaan oli käsinkirjoitettuna teoksen valokuvaraportin vierellä:

Azione Sentimentale(1973), as described in a handwritten narrative that accompanies the photographs, was a tribute to her mother. The narrative recalls a bitter sweet moment of both beauty and sadness, as she visits a cemetery with her mother. As a recording played of two women reading intimate letters, Pane carefully pierced her arm with eight thorns from a bouquet of red roses, then cut her palm with razor blades.

Teoksesta nousee esiin muistojen kivuliaisuus, hyvin henkilökohtainen kipu, jonka Pane jakaa yleisönsä kanssa, ja on samalla luomassa uutta kivuliasta muistoa galleriatilassa.

Ruusut luonnollisesti symboloivat monia asioita. Rakkaudesta puhutaan kuin ruususta piikkeineen päivineen, eikä ehkä ole sattumaa, että juuri ruusu kuuluu suosituimpiin iholle tatuoitaviin aiheisiin länsimaissa. Kukkat edustavat toisaalta kukoistusta ja elämää, mutta ne voi samalla nähdä kuvastavan kaiken katoavaisuutta, alati läsnä olevaa kuihtumista, kuolemaa. Hall (1979, 268) kirjoittaa subjekteja ja symboleita käsittelevässä kirjassaan:

Rose. A flower particularly associated with the Virgin Mary, who is called the 'rose without thorns', i.e. sinless. An early legend mentioned by St. Ambrose tells how the rose grew without thorns until the Fall of Man. -- A red rose symbolizes martyrdom (the martyr's blood), a white one purity.

Punaisia ruusuja, joiden yhteydessä haavat syntyvät, seuraa puhdas valkoinen, joka tulee paikalle ikään kuin kivun jälkeisenä puhdistuksena, puhtaana ja parantavana. Teoksessa *L'Azione Sentimentale* kipu kuvataan kauniina, jopa eteerisenä: Onko olemassa kauniimpaa välinettä haavan tekemiseen kuin ruusu?

Pane pitää yhdessä valokuvaan tallennetussa liikkeessä punaista ruusukimppua jalkojensa välissä, kuin se olisi tunkeutumassa ulos hänen kohdustaan. Äidin ja lapsen suhde, kahden naisen suhde, jotka Pane itse nostaa teoksen nimeä kantavassa tekstissä esille syntyy kipeänä, mutta kasvaa kohti valoa. Panen liikesarjat ovat kuin toistensa heijastuksia, ja niiden voi ajatella edustavan elämää ja kuolemaa, jotka ovat toistensa peilikuvia, käännteisiä tapahtumia, samoin kuin synnyttäjät ja syntyvät. Samoin voi ajatella olevan rakkaudessa, ihmissuhteessa – toisen kasvot ovat sinun peilisi, sinun kasvosi ovat toisen peili: ne reagoivat eleisiin, ilmeisiin, kieleen, tavoittelevat harmonista heijastusta.

”Key movements, such as bouncing a ball, were ritualistic in their repetition and duration” (Blessing 2002, 14). Blessing kuvailee Gina Panen performanssien liikkeitä, joista tärkeimmät toistuivat useasti kuin mantra. Taiteilijan performanssit rakentuivat yksittäisistä huolella suunnitelluista kohtauksista, jotka muodostuivat yksittäisistä liikkeistä. Näistä liikkeistä kasvaa toiston kautta merkittävämpiä. Toisto ja symbolisia merkityksiä kantavat esineet ja liikkeet tekevät performanssista hyvin rituaalin kaltaisen tapahtuman. Se on kuin suljetussa tilassa tapahtuva riitti, johon ympärässä istuvat naiset ovat ottamassa osaa.

Yleisön koostuessa vain naisista, naisen äänen lukiessa kirjettä samalla, kun Pane tekee haavansa, ja tietenkin taiteilijan ollessa nainen, galleriaan muodostuu intiimi tila, joka rakentuu myös sukupuolen ympärille. Performanssista kasvaa yksityinen naisten välinen hetki, jossa ollaan todistamassa rakkautta ja samalla pahuutta, kipua, jota naiset toisilleen ja itselleen aiheuttavat tai antavat aiheuttaa. Performanssin lopussa soivan kappaleen *Strangers in the Night* sanoista välittyä rakkauden universaalius, keskenään tuntemattomien astuminen Toisaalta naiseuden ympärille ja sisään rakennu kohtausta hajoaa, kun Frank Sinatra alkaa laulaa - mies on astunut tilaan.

3.2. Kivusta haavaan

Elaine Scarry (1987, 12) kuvaa kirjassaan *A Body in Pain*, kuinka kivulle ei ole kieltä. Hänen mukaansa kipu vastustaa enemmän kuin mikään muu ilmiö verbaalista määrittelyä (1987, 12). Kivun sanallistamisen vaikeus tekee siitä performanssitaiteessa vaikean ilmiön: Kuinka määrittellä kipu taiteessa? Kuinka analysoida sitä?

Kivun määrittelyn monimutkaisuudesta ja vaikeudesta kertoo myös tämä konkreettinen ja arkinen havainto: Internetin lääketieteellisestä Duodecim-terveyskirjastosta ei löydy artikkelia otsikolla kipu, vaan ainoastaan yksityiskohtaisempia, kivun kohtaa osoittavia otsikoita kuten lonkkakipu, lantionpohjan kipu tai kasvukivut. Kivun fyysiset ominaisuudet ja ilmenemismuodot voivat olla niin vaikeita kielellistä, että sellaisen artikkelin kirjoittamisesta, joka määrittäisi ’mitä kipu on?’ ei vain yksinkertaisesti tulisi mitään. Kivun määritelmälle ei tahdo löytyä alkua eikä loppua, joten usein sen sijaan, että kysyttäisiin ’mitä kipu on?’ kysytään ’missä kipu on?’. Tehdään jakoja fyysisen ja psyykkisen kivun välille,

sanotaan, että päähän sattuu, jalkoihin sattuu tai sormiin sattuu. Lääkärissä kysytään, 'mihin sattuu?' ja kohta voidaan pukea sanoiksi: siinä kipu on.

Kipua ei voi kielellistää, mutta kipu voi toimia kielen asemasta performanssitaiteen kontekstissa. Kivussa voi välittää viestejä, ja kipu voi olla viesti. Kivun kielestä kirjoittanut Essi Kausalainen (2009, 67) pohtii tekstissään sitä, olisiko kehotaitteessa pakko aiheuttaa itselleen konkreettista kipua, purkaa pakottavuutta haavan kautta: "olisiko kivun kieltä mahdollista luoda luomatta samalla aina uutta kipua, uusia haavoja?"

Haavan merkitys kivussa, sen ymmärtämisessä ja käsittämisessä on suuri. Usein toiselta kysytään: "Sattuiko sinuun?" kun hän kaatuu, mutta mikäli polvessa on haava, kysymykselle harvoin nähdään tarvetta, se tuntuisi jopa hölmöltä. Tietysti haava sattuu, iho on mennyt rikki. Veri, jonka kuuluisi olla ihmisen sisällä, tulee ulos, ja silloin asiat ovat hullusti. Haavassa kipu konkretisoituu, tulee näkyväksi ja todeksi. Scarry (1987, 5) kirjoittaa, kuinka kipu on täysin ilman objektia, verrattuna siihen, että muuten suuntaudumme maailmaan erilaisten objektien kautta: emme tunne jotain vain, koska tunnemme sen, vaan koska tunteellamme on kohde. Haava antaa kivulle kohteen, jota sillä ei aina ole.

Haavan, hajottamisen toisella puolella on paraneminen, joka on huomattavasti hitaampi prosessi kuin haavan aiheuttama viilto tai isku. Paraneminen alkaa kuitenkin saman tien, kun haava on syntynyt (ellei siihen ole esteitä). Kivun lakkaamisen tai lievenemisen hetki on myös läsnä (ellei siihen ole esteitä) siitä hetkestä, kun kipu on alkanut.

3.3. Nainen ja partaterä

Ihmisruumiin alttius, herkkyys ja haavoittuvuus tulee konkreettisesti ilmi siitä, kuinka helposti sitä suojaavan ihon saa rikki. Haava on ehkä konkreettisin ja selkein kipua kuvaava merkki, kuva ja symboli. Haava voi olla kivun syy tai seuraus kivusta. Siinä missä haavan, jonka saa aikaan omaa huolimattomuuttaan, vahingossa tai toisen toiminnan seurauksena voi nähdä kivun aiheuttajana, nähdään itse tietoisesti aiheutetun haavan olevan seuraus pahoinvoinnista, kivusta. Tällöin haava saattaa olla edustamassa kivun sijasta hetkellistä helpotusta kipuun. Ariel Glucklich (1999) käsittelee artikkelissaan *Self and Sacrifice: A*

Phenomenological Psychology of Sacred Pain Maria Maddalena de Pazzin, uuden ajan alussa eläneen nunnan, pyhiä itsensä vahingoittamisen rituaaleja ja vertaa niitä nyky-yhteiskunnassa tapahtuvaan psykologisoituun ilmiöön itsensä vahingoittamisesta viiltämällä.

Glucklich (1999, 480) nostaa esille 14-vuotiaan Jill-tytön kokemuksia itsensä viiltelystä: "At age fourteen Jill discovered that by cutting herself with a razor and watching the blood come out, her psychic pain would vanish, at least temporarily." Kivun näkyminen konkreettisena, sen tuleminen todeksi haavana, saattaa saada aikaan hetkellisen helpotuksen tunteen.

Verratessa Gina Panen haavoista otettuja kuvia ja kuvia, joissa hän on juuri viiltämässä itseään, jälkimmäiset tuntuvat jollain tavalla painostavammilta. Haavan ollessa auki kipu on läsnä ja totta. Hetki ennen haavan tapahtumista kipu repeää.

Gina Panen teoksissa esiintyviä itsen vahingoittamisen välineitä voi lähestyä monelta suunnalta, joista yksi voi olla edellä mainittu psykologisen, mielen sairauksiin ja kärsimyksiin kytketty tausta. Erityisesti tämä viittaus nousee pintaan Panen yleisimmin itsensä viiltelyyn käytetyn välineen, partaterän kautta. "We associate cutting ourselves with razors with suicide or attempted suicide, particularly for women for some reason" (Noyess Platt, 2014). Partaterä on länsimaisessa kulttuurissamme hyvin sukupuolittunut. Miesten käyttämänä se on tavallinen väline, jolla leuan saa sileäksi, kun taas naisen kädessä siitä tulee itsensä vahingoittamisen väline, valtimoiden suurin vaara ja makuuhuoneissa salaa tapahtuvan itsekurituksen symboli. Partaterässä voi irrotettuna parranajoon tarkoitettu varresta nähdä naisen naiselle (itselleen) aiheuttaman pahan. Panen kädessä tämä ennuste käy toteen: hänestä tulee oman ruumiinsa kurittaja ja kidutettu, aivan kuten esineeseen liittyvästä kuvastosta voi tulkita. Hän vain tekee sen muiden edessä, ei piilossa katseilta.

Gina Pane oli pioneeri tehdessään 1970-luvulla performansseja, jotka olivat aikanaan hätkähdyttäviä ja rajuja erityisesti naistaiteilijan tekemiksi. Siinä missä yhdysvaltalainen Chris Burden määräsi ystävänsä ampumaan itseään käsivarteen teoksessa *Shoot* vuodelta 1971, Pane käytti feminiinisemmiksi miellettyjä välineitä, kuten edellä mainittua partaterää, itsensä vahingoittamiseen. Hän teki useimmiten siistejä, pieniä ja harkittuja viiltoja eri kohtiin kehoansa: vatsaan kulmakarvojen alle, käsivarteensa. Pane teki vahinkoa itse itselleen, mikä kääntää väkivallan suuntautumaan sisäänpäin, jättää yleisön pohtimaan, miten siihen pitäisi suhtautua. Väkivalta on Panen teoksissa esillä, katsojille avattua, sisäänpäin kääntynyttä, mutta silti suuntautuneena, yhteyttä yleisöön luovana.

3.4. Marttyyrin roolissa

La blessure va jusqu'au bout de ses conséquences. (Ils ont peur de la douleur muée dans la chair.) Ils ont peur de saigner de tous côtés.

Haava kulkee seuraustensa loppuun saakka. (He pelkäävät kivun sekoittumista ihoon.) He pelkäävät vuotaa verta kaikilta puolilta. (Pane 2012, 61.)

Panea voi teostensa valossa tarkastella paitsi kaikilta puolilta omaa kehoaan vuotavana myös kaikkien yhteistä haavaa, kaikkien kärsimystä ja kipua konkretisoivana hahmona. Taiteilija vuotaessaan verta katsojien edessä, kokee kivun heidän puolestaan, heidän vuokseen. Tällainen käsitys on kuin viittaus kristilliseen marttyyriuden perinteeseen, Kristuksen ristiinnaulitsemiseen ja keskiajan mystikkojen tapoihin rangaista itseään fyysisesti toinen toistaan brutaaleimmilla tavoilla.

Mary Richards (2008, 109) kirjoittaa artikkelissaan *Specular Suffering (Staging a Bleeding Body)* kuinka länsimainen nykyperformanssitaide, jossa esitetään verta vuotava ruumis yleisön edessä, on aina viittaus Kristuksen ristiinnaulitsemiseen ja koko tapahtuman kuvantamisen kaksituhattu vuotiseen perintöön.

Pane's bleeding body, like the motionless image of religious faith, emphasised a shared humanity, promoted a sense of awe and provided an opening through which onlookers could focus on the fragility of human life (Richards 2008, 112).

Kristuksen tavoin Pane on asettautunut kärsijöiden ja syntisten keskelle ja vuotamalla verta hän vuotaa ajatuksia, tunnetta ja kipua. Sanattomuus ei ole Panen performansseissa tila ilman kieltä, vaan kieli on ottanut ruumiin käyttöönsä. Teot puhuvat, iho puhuu, ja sanattomuudessaan Gina Panen viesti uppoaa suoraan ja syvälle. Kommunikointi on vailla sanoja, mutta silti sen merkitys ei jää ymmärtämättä: samanlainen hauraus koskee meitä kaikkia. Richards (2008, 109) nostaa esiin, kuinka performanssin arvo ja välittömyys kumpuavat energiasta ja yhteydestä, joka intiimissä jakamisen tilassa syntyy: taiteilijan avoimuus ja anteliaisuus ovat vastauksena yleisöstä huokuvalla energialle, ja päinvastoin. Katsojan ja taiteilijan, Gina Panen ja hänen yleisönsä välille syntyy yhteys, joka on kehollinen, vaikka he eivät kosketa toisiaan.

3.5. Krusifiksi

Richards nostaa esille, kuinka krusifiksit olivat etenkin keskiajalla tärkeitä ja pyhiä esineitä. Krusifiksit olivat esillä, niitä palvottiin, ja niille annettiin huomiota, jopa konkreettista huolenpitoa. Glücklich (1999, 484) kuvailee uuden ajan kynnyksellä eläneen nunnan Maria Maddalena de' Pazzin suhdetta pyhään esineeseen: Marian samaistuminen krusifiksiin oli niin voimakasta, että joskus hän otti ”Maria’s identification with the crucifix was such that she sometimes would remove it from the cross at the monastery’s Quire and wipe the sweat and blood from the face of her beloved” (Glücklich 1999, 484). Maria Maddalenan suuntautuminen kohti kärsivää Kristusta oli niin voimakas, että hän tavoitteli samaa tilaa, samaa kivun kokemusta erilaisilla harjoitteilla.

Maria Maddalenan itsekidutusrepertuaari oli laaja: kun hän ei solminut piikikkäistä oksista itselleen kruunua ja nukkunut se päässä koko yötä, hän kielsi itseltään unen. Hän kulki paljasjaloin talvella, pudotti kuumaa kynttilänvahaa iholleen ja pukeutui ihoa ärsyttävään kankaaseen. (Glücklich 1999, 484.) Gina Panen teoksissa tennispallokin muuttuu kidutusvälineeksi, joka törmää otsaan uudelleen ja uudelleen. Se, että objektien muoto on niin moninainen, muuttaa paitsi teosta, myös kipua. Ovathan liekit selän alla aivan erilainen kokemus kuin terävät metallinpalat jalkojen alla. Kivun aiheuttamiseksi käytettävillä välineillä myös määritellään itse kipua, esimerkiksi äänen kautta. ”A pain is described in terms of the tool or weapon that causes it, or in terms of the effect such a tool may have had squeezing, rippling, and so forth” (Glücklich 1998, 396).

Keskiajan mystikoiden itsekidutusmenetelmät olivat paitsi jumalallisen tavoittelemista ja marttyyriin samaistumista myös sielun puhdistamiseen liittyviä rituaaleja. Maureen Flynn (1996) avaa artikkelissaan sitä perustaa, jolle keskiajan mystikoiden itsekidutus jumalallisen tavoittamiseksi ja sielun puhdistumiseksi oli rakentunut. ”*De Anima*, that there were five corporal senses charged with this task of rendering matter into form: sight, hearing, smell, taste, and touch. These five external senses, offering information about the world to the internal psychic senses, were the essential components relating body to soul.” (Flynn 1996, 264.) Tämä aistien kautta syntyvä sielun ja ruumiin yhteys olivat paitsi pyhän viisauden ja moraalisen hyveellisyyden lähde, sisälsivät myös vaaran ajautua kauemmas Jumalasta (Flynn

1996, 266). Ruumiin ollessa tunnetusti se, joka ajautuu kohti alamaailmaa milloin seksuaalisten viettiensä, milloin herkkujen ylensyönnin kautta, myös sielu oli vaarassa vajota. Yhteyden ollessa olemassa, tämä toimi kuitenkin toisin päin: pidättäytymällä mukavuuksista, rankaisemalla ruumista voidaan pitää sielua puhtaana ja varmistua taivaspaikasta.

Käsitys, jonka mukaan ruumiin kautta voi rankaista henkeä ja puhdistaa sitä, voi ohjata myös Panen teoksissa esiintyvän kivun tarkastelua. Kuten teoksessa *L'Azione Sentimentale*, jossa viattomaan sulautuu synti, syntymään kuolema, ruumiin kautta voidaan kurittaa jotain muuta. Kivun kohdistuessa ruumiin yhteydessä johonkin, joka ei ole fyysisesti määriteltävissä, kuten mystikoiden käsityksissä sieluun, se vapautuu koskettamaan mitä ja ketä vain.

3.6. Lähimmäinen

Kristilliseen perinteeseen kytkeytyy vahvasti käsitys lähimmäisenrakkaudesta. Vaikka Panen teokset tuskin suoraan todentavat kultaista sääntöä ”kohtele muita niin kuin itse haluaisit itseäsi kohdeltavan”, hänen teoksistaan ja teksteistään välittyy vilpitön välittäminen, suuntautuminen toiseen itsen sijasta. Panen teot vahingoittavat häntä itseään, mutta kirjoittaessaan teoksiinsa kytkeytyvästä kivusta, hän ottaa esille toisen: ”If I open my body it is for the love of you, the other” (Pane 2016, 35).

Essi Kausalainen (2009, 70) kirjoittaa: ”Ihmisen ruumiin määräävä piirre on sen läpäistävyys. Tämä ominaisuus liitetään liian usein väkivaltaan ja haavoittamiseen, vaikka tärkeimmillään se ilmenee kosketuksessa, kielessä ja äänessä, värähtelynä ruumiista ruumiiseen.” Gina Panen itsensä haavoittaminen ei ole vain itsensä haavoittamista, vaan itsen koskettamista. Samalla jakamalla tilan ja tekonsa, hän haavoittamalla itseään koskettaa yleisöään, koskettaa ihmisiä, joiden iholle ei koskaan voisi asettaa kämmentään, koska ei heitä koskaan tapaa. Se on tuntemattoman kosketusta tuntemattomalle, ja toisaalta jonkin hyvin läheisen, oman lihan ja veren koskettamista. *L'Azione Sentimentale* oli omistettu hänen äidilleen, missä kivun voi nähdä kipuna, mutta myös rakkautena, ja haavan kosketuksena, yhteytenä. Sama veri virtaa äidin ja tyttären suonissa, ja se nostetaan esille, näkyviin, kuin sanoen: tässä olen minä, ja minä olen sinä. Minä olen tullut sinusta, sinä olet osa minua.

Kausalainen kirjoittaa, kuinka haavan avautumisen vastaparina on avautuminen rakkaudelle. Samalla tavalla myös marttyyrit, mystikot hajottaessaan ruumiitaan, ja Kristus ovat uhreja rakkauden tähden: rakkaudesta ihmisiin, rakkaudesta Jumalaan ja paratiisiin. Guy Sircello kulkee kirjassaan *Love and Beauty* Uutta Rakkauden Käsitystä (New Theory of Love) pitkin vielä pidemmälle: hänestä mitään sellaista, jossa ei olisi rakastettavia ominaisuuksia, ei ole. Sircello nostaa myös kivun rakastettavien asioiden listalle, jopa siinä määrin, että siinä ei ole vain rakastettavia ominaisuuksia, vaan kipu itsessään on rakastettava (Sircello 1989, 181). Sircello käyttää esimerkkeinään erilaisia arkisia kivuliaita tapahtumia. Oma arkinen kipeän, mutta nautinnollisen kivun esimerkkini liittyy syntisesti ruokaan: tulisen ruoan syöminen, niin, että koko suu huutaa. Kuitenkin, juodessani vahingossa liian kuumaa teetä, tilanteessa ei ole mitään nautinnollista. Teot, jotka ovat kivuliaita ikävällä ja nautinnollisella tavalla eivät aina ole kovin kaukana toisistaan.

"Le corps du Saint irradie la lumière ou brille comme un feu brûlant" (suom. Pyhän ruumis säteilee valoa tai loistaa kuin polttava tuli) (Pane 2012, 110). Tässä lauseessa välittyy, kuinka Panen oma suhde pyhiin ja pyhien kuvastoon, tai uskonnollisiin kysymyksiin ylipäänsä, ei ollut yksinkertainen. Tätä kompleksista suhdetta, johon liittyy valo, joka polttaa, Pane tutki monissa teoksissaan. Vahvasti uskonnolliseen perinteeseen ja rituaaleihin kytkeytyvä elementti, tuli, nousee konkreettisesti esille yhdessä hänen tunnetuimmista teoksistaan, *The Conditioning*. Hieman ironisesti "hoitavaksi" (esim. hiustenhoitoaine kulkee nimellä conditioner) nimetyssä teoksessa Pane makaa metallista tehdyllä sängynkaltaisella rakennelmalla samalla, kun viisitoista kynttilää palaa hänen selkensä alla.

Pane kuvailee kokemuksiaan kielettömästä, ruumiillisesta kommunikaatiosta kyseisen teoksen kohdalla: "The public understood my suffering from the way I wrang my hands much more than from my face, so it was actually a very primitive mode of communication. When, half an hour later I was able to get up, I caressed my body gently " (O'Dell 1998, 45).



The Conditioning (1973)

Tämä kehollisen kielen ja yhteyden hakeminen saattaa selittää osaksi myös sitä, miksi hän piti toimiensa valokuvaamista (ja nimenomaan valokuvaamista ajatuksella, perusteellisesti ja havainnoiden) niin tärkeänä: Valokuvien avulla kommunikointi ylitti paikan ja ajan tarjoamat rajoitteet – viesti levisi laajalle ja on tulkittavissa vuodesta toiseen sellaisessa muodossa, jota Pane on itse ollut tekemässä (työskentelemällä kuvaajan kanssa, valitsemalla kuvat ja asettelemalla ne). Teoksen *The Conditioning* kohdalla valituista kuvista voi nähdä, kuinka tärkeänä Pane piti näitä edellä mainittuja eleitä, jotka välittivät katsojille paitsi kivun poltetta myös toisenlaista koskettamista, hellää selän hyväilyä, mikä korosti sitä, että hän satutti itseään taiteen vuoksi, että hänen ruumiinsa todellakin oli vain teosten materiaalia.

3.7. Vaikeneminen

Mystiikka tulee kreikan kielen sanasta *μῦω*, *muo*, joka tarkoittaa vaikenemista. Myös Gina Pane esiintyi lähes aina hiljaisena ja vaieten. Uskonnollisen näkökulman nostaminen esille Panen teosten yhteydessä on tarpeellista siksi, että hän esiintyi usein hiljaisuudessa (Dumont, 2013). Hiljentyminen on usein oleellinen ja tärkeä osa uskonnollisia rituaaleja, joissa esimerkiksi äänettämiin rukouksiin syventymällä tavoitellaan yhteyttä korkeampiin voimiin. Pane (2016, 33) kirjoittaa: "It's true, I remain silent during my actions, words being empty in their meaning."

Mary Richards (2008, 108) kirjoittaa, kuinka myöhäiskapitalistisessa, jälki-teollistuneessa länsimaisessa yhteiskunnassa sanat ovat riittämättömiä, epätarkkoja ja mahdollisesti harhaanjohtavia. Hän jatkaa, että myös kuvat ylenmääräisellä läsnäolollaan ovat menettäneet vaikutuksensa, mutta nämä [performanssi]taiteilijat ovat yhteydessä ruumiillaan, muuntaen kommunikoiduttoman "sanan" vuotavaksi lihaksi. Tämä liha puhuu (hieman groteskilla tavalla ilmaistuna), eikä performanssitilanteessa sanoille ole tarvetta. Kuitenkin esimerkiksi teoksessa *L'Azione Sentimentale*, puhuttu kieli oli läsnä naisten puheena ja Frank Sinatran laulussa. Pysymällä itse hiljaisena hahmona, Gina Panen ruumillinen läsnäolo, ruumillinen kieli eleineen, ilmeineen ja toimineen kuitenkin korostui.

Hiljaisuudessa kivusta tulee äänekästä, ja se välittyy myös kuvissa. Teoksen *Action Escalade non-anesthésiée* (teos esitellään tarkemmin luvussa 4.1.) jokainen askelmaa saa värähtämään ja vihloo, ja valokuvista välittyvä kipu on niin äänekäs, että paitsi että tekisi mieli sulkea kuvilta silmänsä, haluaisi laittaa myös kädet korviensa peitoksi.

4. YKSITYISTÄ, JAETTUA -POLIITTISESTA KIVUSTA JA KATSOJAN ASEMASTA

4.1. Kivun kollektiivisuudesta

Poliittisuus on vahvasti läsnä useissa Gina Panen performansseissa. *Action Escalade non-anesthésiée* (suom. ei-unettava kiipeäminen/eskaloituminen) vuodelta 1971 on jo nimensä puolesta kytköksissä yhteiskunnalliseen kysymykseen. Eskalaatio-sanaa käytetään sodissa terminä sotatoimien lisäämisen ja vahvistamisen yhteydessä.

Performanssi koostui vain yhdestä osasta, jossa Pane kiipeää ylös ja alas tikasrakennelmaa. Askelmilla, joihin hän tarttui käsillään ja astui jaloillaan, oli teräviä metallinpaloja, jotka tekivät haavoja hänen kämmeniinsä ja jalkapohjiinsa. Pane jatkoi liikettä puoli tuntia, kunnes saavutti täydellisen uupumuksen tilan. Performanssi tapahtui Panen työhuoneessa Pariisissa, niin, että läsnä oli vain valokuvaaja. (Baumgartner 2011, 249.) Työn ohessa oli alun perin konekirjoitettu teksti, joka ilmaisi selkeästi sen sanomaa:

“Climbing” [the word also means escalation, as in a war] –assault [can be military or verbal,] of a position by means of a ladder

The strategy consists in climbing a ladder.

The American escalation in Vietnam

The Artist – the artists also are climbing

Pain- physical pain in one or many points of the body

Pain – internal, profound, suffering. Pain (moral)

The opposite of an anesthetized climb.”

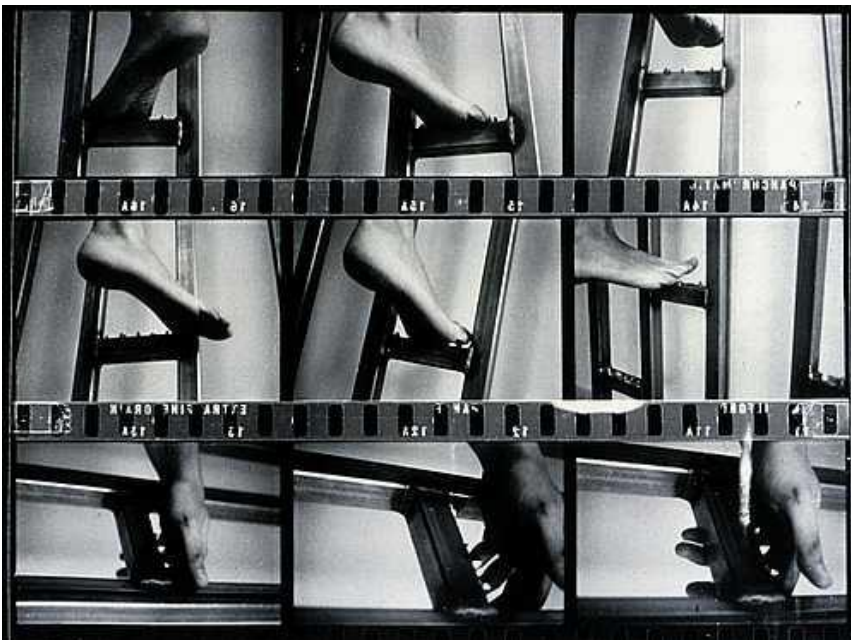
(Noyess Platt, 2014)

Kivun tärkeyden ja välttämättömyyden korostuminen ja sen näkeminen hereillä olemisena, anesteettisen, puudutetun ja nukutetun vastakohtana tulevat Gina Panen tekstissä selkeästi ilmi. Panen kiivetessä tikkaita ylös ja alas, hänen kokemansa kipu edustaa varsin suoraan sekä Vietnamin sodan uhrien kärsimystä että passiivisten länsimaisten ihmisten tiedostamatonta

ja tukahdutettua särkyä. Panen runnellut jalkapohjat ja kämmenet ovat kuin syytös unisille, tekemättömille ihmisille, pahuuden sallimiselle ja ohittamiselle. Samalla ne pakottavat katsomaan taiteilijan ohi itään, taistelukentille, television ruudun läpi kyseisen ajan vietnamilaiseen todellisuuteen. Kipu herättelee katsojaa, eikä mitenkään hennoin sormin silittämällä, vaan repimällä tämän väkivaltaisesti ylös ja moukaroimalla sohvan.

Teoksen yhteiskunnallisuus sisälsi viestin myös pystyvyydestä, aktiivisuuteen kannustamisesta, itsensä ylittämisestä. Baumgartner (2011, 259) kirjoittaa: ”Among Pane's gestures of resistance to society's oppression, *escalade*, in the sense of climbing, was particularly emblematic, as it signified both an effort to overcome an obstacle and an affirmation of free will.” Kivun ylittäminen, yrittäminen siihen asti, kunnes raja tulee lopullisesti vastaan viittaa myös pessimistisellä tavalla siihen, kuinka yhden ihmisen kipu ei riitä muutokseen. Liikkumalla edestakaisin Pane toisintaa loputtomalta tuntuvan sodan jatkumista, sotavoimien monotonista liikettä vetäytymisen ja hyökkäämisen, eskaloitumisen ja vähenemisen pisteiden välillä.

Se, että Pane esitti teoksensa ilman yleisöä, vaikuttaa myös poliittiselta teolta. Kaikki ovat nyt tasaveroisessa asemassa tarkastelemassa tätä puolen tunnin mittaista tuskaista urakkaa. Näin globaali kommunikaatio (ks. s. 6) tästä yhteiskunnallisesta aiheesta korostuu. Näin kivusta tulee kaikkien kipua, kollektiivisesti. Verrattuna *L'Azione Sentimentale*-teoksen henkilökohtaisuuteen ja pyrkimykseen intiimiin jakamiseen

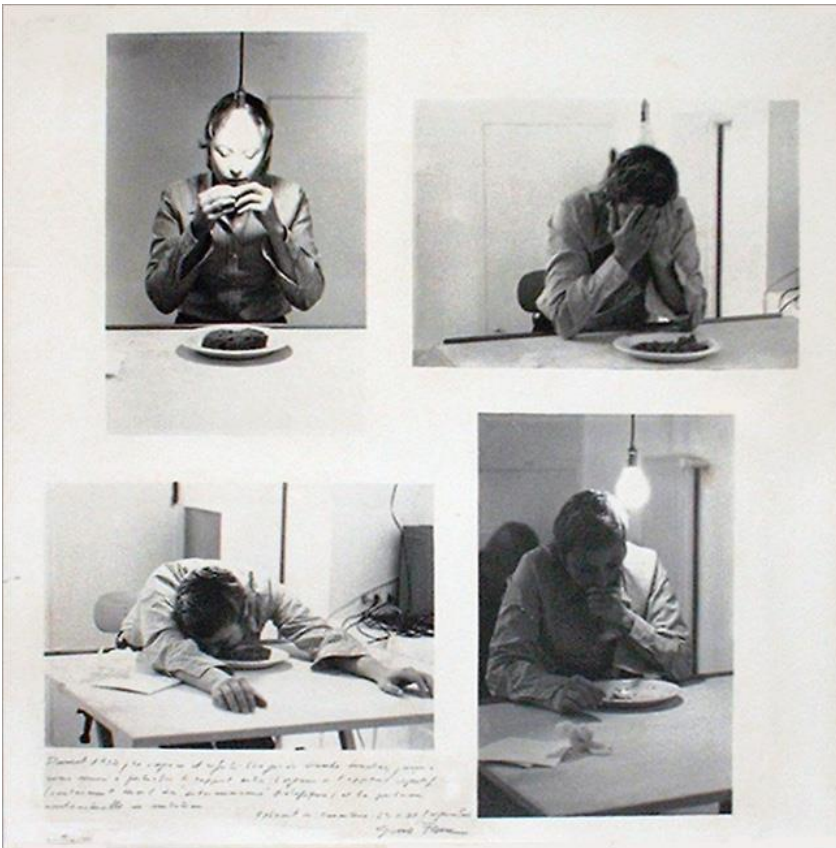


Action Escalade non-anésthésiée (1971), yksityiskohta valokuvaraportista



Action Escalade non-anesthésiée-teos esillä installaationa näyttelyssä "Parallel Practices: Joan Jonas & Gina Pane" Houstonin nykytaiteen museossa vuonna 2013. Kuvasta voi huomata, että *constat* on tehty samankokoiseksi ja muotoiseksi kuin kiipeämiseen käytetty tikasrakennelma. Blessing (2002, 14) kirjoittaa, kuinka kuvien toistuvuudella kuvataan aikaa, joka performanssiin on kulunut.

Toinen Vietnamin sotaan voimakkaasti kytkeytynyt teos on *Action Nourriture/Actualités télévisées* (suom. ruoka, televisiouutiset). Performanssi järjestettiin samana vuonna kuin *Escalade non-anesthésiée* yksityisessä pariisilaisessa kodissa, yleisön läsnä ollessa. Performanssissa Pane istuu pöydän ääressä samalla, kun hänen jalkojansa pöydän alla polttaa tuli ja kirkas lamppu loimottaa yläpuolella kohti hänen kasvojaan. Pane syö ja sylkee raakaa lihaa samalla kun katsoo televisiosta uutisia. (Duplaix 2012, 88.)



Action Nourriture/Actualités télévisées (1971)

Katsojan rooli ja vastuu nostetaan esille teoksessa monella tapaa. Duplaix (2012, 88) kirjoittaa, kuinka heidän tuli luovuttaa säilöön kaksi prosenttia kuukausipalkastaan sisäänkäynnin luona olevaan arkkuun ennen osallistumista. Oksanen (2009, 48) kirjoittaa: ”Maksamalla katsojat ottivat osaa masokistiseen rituaaliin. He eivät voineet ainakaan puolustautua, että olisivat vain eksyneet paikalle.” Performanssi järjestettiin illallisaikaan kodissa (Duplaix, 2012, 88), mikä oli omiaan asettamaan paineita katsojan harteille: asetelmat muistuttivat varmasti hyvin paljon monen arkielämää. Erona vain oli se, etteivät katsojat tuskin kokeneet samanlaista kipua istuessaan television ääressä iltaisin.

Vietnamin sota oli ensimmäinen ”televisiosota”, jossa audiovisuaaliset kuvat sota-alueelta välittyivät koteihin, samalla kun televisioruutu muutenkin veti ihmisiä puoleensa sohvien nurkkiin. Pane ottaa *Nourriture*-teoksessa kantaa Vietnamin sotaan vastaan, mutta tällä kertaa hänen kritiikkinsä kohteena ovat vielä selvemmin tavalliset kansalaiset, jotka ruokailevat katsoessaan toisten kärsimyksiä televisiosta, antaen itsensä turtua anesteettiseen tilaan.

Samaan tapaan kuin *Escalade*-teoksessa hän pyrkii ravistelemaan katsojaansa, vetämään tämän väkisin kivun keskelle.

Siinä missä teoksessa *L’Azione Sentimentale* kipu näyttäytyi elegantissa ja kauniissa roolissa ja teoksessa *Escalade non-anesthésiée* se oli viiltävä ja brutaali, teoksen *Nourriture* kohdalla kipu on kuvottavaa, pisteliästä ja inhottavaa. Kipu näyttäytyy vielä moninaisemmissa muodoissa muissa Panen töissä ja tuntuu ottavan jokaisessa erilaisia ominaisuuksia. Kivun kohtaaminen ja sen vastaanottaminen voi hyvin vaikuttaa, millä tavoin, missä yhteydessä ja millaisilla välineillä kipu tuodaan esiin ja mitä merkityksiä sen viereen asetetaan. Vietnamin sotaan viittaaminen muuttaa radikaalisti paitsi teoksen muuta olemusta, myös kipua. Siitä tulee taustaansa vasten entistä hirvittävämpää.

4.2. Katsojan osa

Katsoja ei ole aina vastaanottavainen. Kausalainen (2009, 67) kirjoittaa, että taiteilijan lähtökohta horjuttaa katsojaa, saada hänet kohtaamaan haavoittuvuutensa, ei aina toteudu. Katsojan silmissä haavoittumisesta saattaa kasvaa spektaakkeli, jossa kipu on kestettävä ilmeenkään värähtämättä, ja shokeerattu katsoja saattaa kieltäytyä kokemasta empatiaa. Tällöin ruumiiden yhteys katkeaa. (Kausalainen 2009, 67.) Voi kuitenkin olla, että shokeeraavuudessaan teos jää katsojan mieleen ja otettuaan siihen etäisyyttä kokee tilanteen tarpeeksi turvalliseksi teoksen ja myös kivun pohtimiselle. Tällaisessa tilanteessa valokuvadokumentit näyttävät tärkeää roolia: niiden avulla palaaminen on helpompaa.

Toisessa ääripäässä Panen kipu voi tuntua kuin omana kipuna: ”In the video documentation of Pane’s performance, there is a striking moment when the camera halts its pan across the room and focuses on a woman in the first row. As Pane slices her lip with the razor, the woman appears paralyzed, her hand pressed over her mouth.” (O’Dell 1998, 29.) Esimerkki kuvastaa hyvin sitä, kuinka eläytyessään esitykseen, yleisö saattaa kokea Panen ruumiin tulevan niin lähelle (tai he itse kulkeutuvat niin lähelle sitä), että voivat kokea sen jopa omakseen. Tällöin kivun voi kuvitella tuntevan omassa kehossa asti, tai vaikei tuntuisi,

saattaa painaa kätensä kuin suojellakseen omaa kehonosaansa, sitä samaa jota taiteilija haavoittaa.

Kausalainen (2009 68-69) kirjoittaa performanssissa vallitsevasta valta-asetelmasta, jossa itseään vahingoittava taiteilija hallitsee yleisöään. ”Katsojan haavoittuvuus kasvaa voimattomuudessa, kykenemättömyydessä tehdä muuta kuin todistaa (myötäelää/vastustaa/suuttua/pelätä) taiteilijan ääri rajoille viedyn ruumiin läsnäoloa. Katsoja asetetaan hauraaseen ja haavoittuvaiseen tilaan aseettomana ja alastomana.” (Kausalainen 2009, 69.) Gina Pane aiheuttaa kipua itselleen, mutta hän voi valita, hän on se, joka tekee. Hän on uhri ja syyllinen yhtä aikaa. Katsoja valitsee tulla katsomaan performanssia ja hän voi kääntää katseensa pois tai lähteä, mutta siinä yhteisessä tilassa, tapahtumien todistajana, hän on se, joka on sidottu paikalleen, sanattomaan, ruumiinsa kielen tilaan.

”Le langage du corps s'est mis à la place du spectateur et il a commencé à bâtir sa représentation de tous les côtés à la fois. Le mouvement, l'énergie s'effectue dans chaque partie de son corps.

(suom. Ruumiin kieli asettui katsojan paikalle ja alkoi rakentaa esitystään kaikilta puolilta yhtä aikaa. Liike, energia tapahtuu hänen [katsojan] ruumiin joka kohdassa.) (Pane 2012, 115).

Kivuliaat hetket, joissa Pane haavoitti itseään, olivat kuitenkin vain osa hänen performanssejaan. Blessing (2002, 18) kuvaa, kuinka Panen performanssissa *Laure* (1977), jota leikin ja haavoittamisen teot vuorottelivat. Myös esimerkiksi *L'Azion Sentimentale*-teoksessa haavojen pistäminen ja viiltäminen ihoon on vain yksi kohta monien kohtausten virrassa. Se näyttäytyy kuitenkin valokuvaraportissa hyvin keskeisenä, missä juuri haavojen tekeminen ja ruusukimpun kanssa kumartuneena istuminen on tärkeimmässä roolissa. Performanssitaidetta tulkitessaan onkin syytä muistaa, että tulokulma on aivan erilainen, *kun ei itse ollut paikalla*. Tulee kuitenkin luottaa siihen, että Gina Pane valitsi juuri sellaiset kuvat, joista toivoi katsojan hänen teoksensa muistavansa.

4.3. Varma ja epävarma

Panen kivun voisi kristillisestä näkökulmasta ajatella olevan eräänlainen synninpäästö katsojalle. Gina Pane kokee kipua kaikkien puolesta, jotta kaikki voisivat vapautua kokemastaan ja aiheuttamastaan kivusta. Teoksista kuten *Escalade non-anesthésiée* tai *Nourriture* välittyvä tunnelma ja niihin liittyvät voimakkaasti kantaa ottavat tekstit viittaavat kuitenkin siihen, että vaikka asema voisi olla pyhän ruumiin kaltainen, se ei sitä kuitenkaan ole. Sen sijaan näissä selkeästi poliittisemmissä teoksissaan Pane tuntuu haastavan turtuneen ja saamattoman kansalaisen katsomaan samaan aikaan itseään ja heitä, jotka ovat kärsimyksen keskellä toisaalla, potemaan syyllisyyttä, ahdistusta, surua ja häpeää.

Richards (2008, 111) kirjoittaa, että mikäli performansseilla voisi sanoa olevan jokin jaettu lähtöpiste, niin se varmasti olisi halu luoda epäilyä, mikä on vastakohtana uskontojen halulle vahvistaa varmuutta. Performanssissa syntyvä epävarmuus rakentuu ruumiin käsityksen pirstoutumiseen, mikä liittyy esiintymistilanteeseen. ”Eesityksessä ruumis on samanaikaisesti yksityinen ja julkinen ruumis. Se on persoona ja persoonaton, jaettu jakamaton.” (Kausalainen 2009, 68.)

Myös kivun kokemukseen itsessään liittyy epävarmuus, nimenomaan toisen kipua tarkastellessa. Elaine Scarry kuvailee (1987) kirjassaan, kuinka omaan kipuun liittyy varmuus, kun taas toisen kivun voi nähdä mallina siitä, mitä epäily on. Performanssitaide perustuu kuitenkin toisenlaiselle pohjalle kuin teatteri: haava on oikea haava, kun taas teatteriesityksessä voi olla varma, että veri ei vuoda näyttelijän hihan alta oikeasti. Silti toisen kipua, tästä totuuden tiedostamisesta huolimatta, ei voi tavoittaa sellaisena, kuin hän sen kokee, mikä on surullista, vaikka onkin samaan aikaan myös suuri siunaus.

Kausalainen (2009, 68) nostaa tekstissään esille, kuinka kivun kieltä rakennettaessa ollaan kysymyksen ’kenen ruumis haavoittaa ja ketä’ äärellä. Performanssissa asetelmat kääntyvät nurinkurisiksi: siinä haavoitetulla on valtaa, haavoitettu haavoittaa kaikkia tilassa olijoita, itseään ja katsojiaan. Ja katsojat katsovat, vapaaehtoisesti ja yrittävät tavoitella samaa kokemusta, päästä pois oman ruumiinsa kahleista ja ottaa edes hetkeksi omaksi sen, miltä toisesta tuntuu. Jacques Rancière (2016, 18) kirjoittaa tästä yhteyden tavoittelusta osuvasti: ”Ihmiseläimet ovat toisistaan etäisyyden päässä ja siksi heidän pitää viestiä toisilleen merkkien sokkeloiden välityksellä.”

5. PÄÄTÄNTÖ

Kipu kulkee Gina Panen kehotaitteessa teoksesta toiseen, muuttuvana ja elävänä. Se vaihtuu henkilökohtaisen kivun ja rakkauden herkästä kuvauksesta aina syyllistävään, inhottavaan ja katsojaa haastavaan kipuun. Gina Pane on yhtä aikaa pyhimyksen kaltainen, uhrautuva ja toisten puolesta kärsivä ja toisaalta teoksissaan tilaa ottava ja valtaa pitävä hahmo. Gina Pane on äänekkäs ja hiljainen, satuttaja ja satutettava.

Kipu, jonka Pane taiteessaan esittää varsin brutaalisti, ei edusta aina samanlaista kipua, jossa veri valuu ja partaterät pistelevät, vaan teosten kipu on nimetön, se voi olla mitä tahansa, joka polttelee sisältä tai ulkoa, se voi olla yksityistä ja jaettua, jopa yhteiskunnallista, maailmanlaajuista pahoinvointia. Yksittäinen haava voi edustaa erilaisia kipupisteitä ihmisen kehossa, mielessä tai maailmassa. Yhdessä kehossa, joka kärsii voi nähdä kaiken, joka kärsii. Samalla se kipu tulee näkyväksi, koettavaksi. Kipu käydään punasolu kerrallaan läpi, jolloin voi kokea paitsi traumatisoituneensa myös puhdistuneensa ja keventyneensä. On kuin itse olisi selvinnyt ankarasta taistelusta, vaikka olikin vain todistamassa sellaista.

LÄHTEET

Baumgartner, Frédérique (2011) Reviving the Collective Body. *Oxford Art Journal* 34 (2): s. 247 —263.

Blessing, Jennifer (2002) Gina Pane's Witnesses. The Audience and Photography. *On Archives and Archiving*. 7 (4): s. 14 —26.

Dumont, Fabienne (2013) Sophie Duplaix, Gina Pane : terre - artiste – ciel », *Critique d'art* [En ligne] <http://critiquedart.revues.org/5581> [Viitattu 21.2.2017]

Duplaix, Sophie (2012) Gina Pane. *Terre-artiste-ciel*. Paris: Actes Sud.

Flynn, Maureen (1996) Spiritual Uses of Pain in Spanish Mysticism. *Journal of the American Academy of Religion* 24 (2): s. 257 —278.

Glücklich, Ariel (1999) Self and Sacrifice: A Phenomenological Psychology of Sacred Pain. *The Harvard Theological Review* 94 (4): s. 479 —506.

Goldberg, RoseLee (1995) *Performance art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.

Hall, James (1979) *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper and Row.

Kausalainen, Essi (2009) Haavoittuva ruumis. Teoksessa Annette Arlander (toim.) *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Essays on live art and performance art.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Noyess Platt, Susan. 2014. *Feminism and performance: Joan Jones and Gina Pane.*
<http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/> [Viitattu 10.2.2017]

O'Dell, Kathy (1998) *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970's.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Oksanen, Atte (2009) *Äärimmäistä kulttuuria.* Helsinki: Johnny Kniga.

Pane, Gina (2012) *Lettre à un(e) inconnu(e).* Paris: Beaux-arts de Paris.

Pane, Gina (2013) Letter to a Stranger. Julkaisussa Dean Daderko (edit.), *Parallel Practises: Joan Jones & Gina Pane.* https://issuu.com/thecamh/docs/2013_parallel_practices [Viitattu 17.2.2017]

Phelan, Peggy (1996) *Unmarked. The Politics of a Performance.* London: Routledge.

Rancière, Jacques (2016) *Vapautunut katsoja.* Helsinki: Tutkijaliitto.

Richards, Mary 2008. *Specular Suffering: (Staging) the Bleeding Body.* *PAJ: A Journal of Performance and Art* Vol. 30, No. 1 (Jan., 2008), s. 108 —119.

Scarry, Elaine (1987) *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.

Sircello, Guy (1989) *Love and Beauty*. New Jersey: Princeton University Press