

Esille asetettu ihminen

Kaija Kaitavuori

“Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it.”

The Blind Man -lehti 1917

Readymade, valmisesine, tai objet trouvé, löydetty esine, muutti taiteen tekemistä monella tapaa. Se ei pelkästään tuonut taiteen pariin materiaaleja ympäröivästä elämästä vaan ehkä ennen kaikkea muutti taiteilijan toimintatapaa – kuten yllä oleva sitaatti toteaa – tekemisestä valitsemiseksi. Taideteoksen ainekset ovat maailmassa valmiina, löydettävissä, eikä taidetta tarvitse luoda tai valmistaa raaka-aineista.

Valitseminen nykytaiteen menetelmänä ei koske pelkästään esineitä vaan yhtä lailla esimerkiksi paikkoja, ilmiöitä tai toimintatapoja. Esimerkkinä tällaisesta eri elämänpiireistä haettujen asioiden liittamisestä taiteen osaksi voi toimia vaikkapa keväällä 2017 Helsingin Taidehallissa nähty Tommi

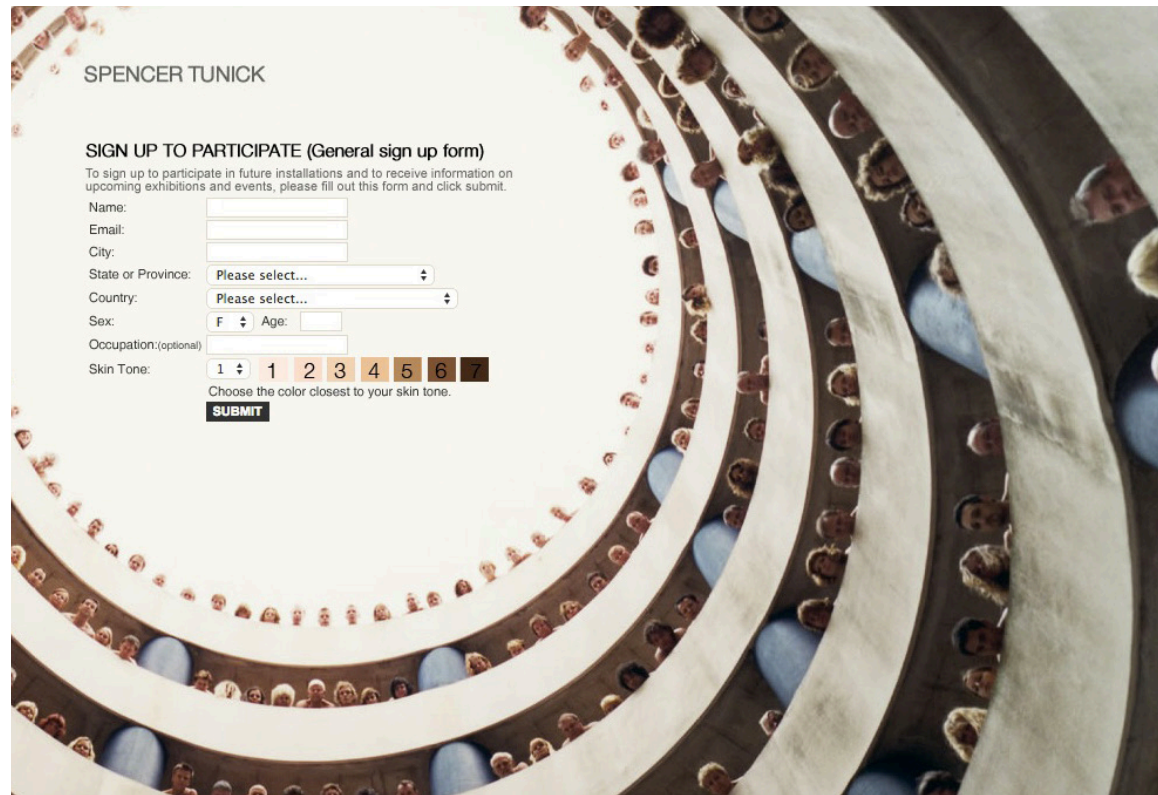
Kuva 1. Spencer Tunick, *Nude Adrift in Helsinki*, 2002, osallistujan vedos (kuva jonka jokainen osallistuja sai muistiksi ja kiihtokseksi osallistumisesta).



Grönlundin ja Petteri Nisusen näyttely, jossa insinöörieteistä peräisin olevat laitteet ja fysikaalis-kemialliset ilmiöt oli otettu taiteen rakennusmateriaaliksi.¹

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, miten taiteilija valitsee ja käyttää ihmisiä teostensa materiaalina. Esitän, että joitakin niin sanottun osallistavan taiteen muotoja voi tarkastella esineitaiteen jatkumona, eräänlaisina ihmis-readymadeina, pikemmin kuin esimerkiksi yhteisötaiteen tarkastelukehyksessä. Pohdin, millaisessa teoriakehyksessä tällainen toiminta tapahtuu ja millaisia, esimerkiksi eettisiä, kysymyksiä siihen liittyy.

Kaikenlainen ihmisten kanssa tehtävä taide on yleistynyt varsinkin tämän vuosikymmenen puolella merkittävästi. Kaikki osallistava taide ei suinkaan ole ihmisiä objektiivavaa, vaan suuri osa perustuu ihmisten aktiiviseen osallistumiseen ja valtuuttaa osallistujia antamaan panoksen myös teoksen sisältöön. On esimerkiksi osallistavaa taidetta, jossa ihmiset saapuvat live-tilanteeseen ja tekevät siinä päätöksen ottaa vastaan teoksen kutsun osallistua ja asettaa itse itsensä esille. Tällainen on vaikkapa Erwin Wurmin *Minuuttiveistos*, jossa näyttelykävijät voivat tehdä itsestään veistoksen taiteilijan antamien oh-



Kuva 2. Lomake Spencer Tunickin kotisivulla, jossa voi ilmoittautua tuleviin kuvauksiin ja määrittää oman ihonvärisä (so. pigmenttinsä).



jeiden mukaan ja mahdollisia apuvälineitä käyttäen. On myös osallistavaa taidetta, jossa projektiin sitoutuvat ihmiset määrittävät oman osallistumisensa rajat ja vaikuttavat teoksen sisältöön ja muotoon. Tällainen oli vaikkapa Antony Gormleyn *One and Other* Lontoon Trafalgar-aukiolla, jossa osallistujat valtasivat patsasjalustan (Fourth Plinth) tunniksi kerrallaan haluamallaan tavalla; he siis päättivät tunnin ajaksi, mitä teos käsitteli. Eri tekemisen tapojen välillä vallinnee enemmänkin jatkumo kuin kategorinen erottelu, mutta ideaalituypillisesti on mahdollista analyysia varten rakentaa osallistumisen kategorioita tai luokkia tämän tyyppiseen taiteeseen liittyvien kysymysten selventämiseksi.² Tässä artikkelissa on erityisesti kyse taiteesta, joka ei kysy osallistujilta, mitä nämä haluaisivat tehdä tai tuoda esiin, vaan pyytää heitä tavalla tai toisella osaksi teoksen fyysistä toteutusta taiteilijan suunnitelmien mukaisesti. Ihmiset asettuvat toiminnan kohteeksi tai välineeksi.

Ihminen kuopassa ja ihonväri pigmenttinä

Käytän lähtökohtana kahta tapausesimerkkiä: Santiago Sierran *Ihminen kuopassa* (2001)³ ja Spencer Tunickin *Nude Adrift*

(2002) -teoksia. Sierran teos toteutui osana Nykytaiteen museo Kiasmassa järjestettyä ARS 01 -näyttelyä ja sijoittui museorakennuksen taakse, eduskuntatalon puolelle avautuvalle maa-alueelle. Teoksessa yksi asunnoton ihminen istui maahan kaivetuksessa 3x5x3 metrin kuopassa kahdeksan tuntia päivässä. Käytännössä päivittäin teoksessa istui kaksi miestä, kumpikin neljä tuntia kerrallaan. Kuopassa oli pieni katos ja tuoli. Näyttelykävijät seisoivat kuopan reunalla metallisten tukiseinien takana ja kurkkivat kuopassa istujaa. Teoksen saattoi nähdä myös museon sisältä pohjoiseen päin avautuvista ikkunoista⁴ (ks.kuva: http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php

Taiteilija valitsi teoksen aiheen tutustuttuaan museon tarjoamiin materiaaleihin. Sierra yleensä toteuttaa teoksensa paikan päällä liittäen ne paikallisiin taloudellisiin sosiaalisiin ongelmiin. Hänen teoksensa ovat käsitelleet ja sisältäneet prostituoituja, huumeriippuvaisia, laittomia siirtolaisia ja ylipäättään yhteiskunnan marginaaleissa eläviä ihmisiä. Suomessa ei ehkä ollut yhtä helppo löytää ilmeistä syrjittyjen ryhmää tai sosiaalista ongelmaa, ja asunnottomuus valikoitui teemak-

si osin väärinkäsityksen perusteella. Sierra liitti teokseen tekstin:

Helsinki has a homeless population of some 10,000 people: an unexpectedly high number for a country with such a high standard of living. The country does not ignore them though, the homeless receive economic aid and shelter, which they reject. Most of them are alcoholics driven out of their places of work and homes.

Sierra tosin ilmeisesti ymmärsi väärin saamansa informaation. Vuonna 2001 Suomen asunnottomien määrä oli lähes 10 000 mutta Helsingin vain vajaa puolet tuosta määrästä.⁵ On mahdotonta spekuloida, olisiko teos ollut erilainen tai kokonaan eri teos, jos taiteilija olisi tiennyt asioiden oikean laidan. Itse teoksen asetelmaan virhe ei sinänsä vaikuta: taideyleisö kohtaa syrjäytyneeksi määritellyn ihmisen tilassa, joka fyysisesti erottaa heidät toisistaan ja määrittää tämän ihmisen katseen kohteeksi.

Spencer Tunick on tunnettu valokuvistaan, joihin kokoontuu satoja tai tuhansia ihmisiä alasti johonkin julkiselle paikalle tai luonnonmaastoon. Elokuun 2002 varhaisena aamuna lähes kaksituhatta ihmistä saapui



Helsingin kauppatorille, jossa heidät ohjattiin kauppahallin taakse jättämään kaikki vaatteen ja tavaransa niille varatulle paikalle. Alue oli eristetty muulta liikenteeltä tai satunnaisilta kulkijoilta, vaikka kuvaus tapahtuikin ennen kaupungin heräämistä. Alastomien kehojen joukko vaelsi keskelle tyhjää kauppatoria ja asetui taiteilijan määräämiin paikkoihin ja asentoihin kuvausta varten.⁶

Tunickin projektit ovat hyvin eriluonteisia kuin Sierran taide. Niihin ihmiset ilmoittautuvat spontaanisti omasta halustaan ja ovat valmiit maksamaan matkakuluja päästäkseen mukaan.⁷ Sierra puolestaan maksaa osallistujille minimikorvauksen, summan joka jotenkin liittyy projektiin, Helsingissä se oli paikallinen minimituntipalkka viisikymmentä markkaa. Teokset ovat myös esillä eri tavalla: Tunickin live-aktioita yleisö ei pääse katsomaan paikan päälle vaan ne ovat esillä ainoastaan valokuvina näyttelyissä. Sierran projektit ovat yleensä ensin nähtävissä installaatioina ja sen jälkeen dokumentointeina. Kiasma videoi kuopassa istuvaa miestä, ja live-tapahtuman loputtua video oli esillä näyttelyssä. Näyttelyn päätyttyä Sierra valikoi videosta kaksi ruutua, jotka vedostettiin valokuviksi. Näistä kuvista tuli taiteilijan sig-

neeraamina itsenäisiä teoksia, joita hänen galleriansa välittää. Yksi niistä ostettiin Kiasman kokoelmiin.

Yhteistä Sierran ja Tunickin teoksille on se miten ne kohtelevat osallistuvia ihmisiä teoksen materiaalina. Kuopassa istuja on toteuttamassa taiteilijan suunnittelemaa tehtävää, jossa hän istuu passiivisena muiden tarkasteltavana. Hänen persoonansa tai intressinsä eivät tule mitenkään esille, hän on vaihdettavissa kehen tahansa toiseen asunnottomaan, yksi kymmenestä tuhannesta, kuten teosteksti täsmentää. Tunick puolestaan puhuu taiteestaan mm. värikenttämaaluksena ja vertaa kuviensa ihmisiä maalarin käyttämiin väreihin.⁸ Tunickin kotisivulla, jossa voi ilmoittautua kuvausreserviin, pyydetään osallistujaa itseään määrittämään ”värisävynsä” vertaamalla ihonväriään annettuihin värimalleihin.⁹ Ihon pigmentti on siten suoraan verrannollinen maalipigmenttiin. Varsinaisessa kuvaustilanteessa osallistujilla ei ole sen enempää päätäntävaltaa siitä, miten teoksessa esiintyvät, eikä heidän persoonansa ole mitenkään merkittävä teoksen kannalta. Nämä kaksi teosta eivät ole mitenkään poikkeuksellisia, samankaltaista asennetta edustavat vaikkapa Vanessa Beecroft,

joka puhuu malleistaan teostensa materiaalina,¹⁰ tai Rirkrit Tiravanija, jonka teosnimiläpuissa säännöllisesti listataan materiaaleiksi myös ”lots of people”, paljon ihmisiä.

Ihminen näyttelyobjektina

Ihmisen käyttämiselle taiteen materiaalina löytyy perinne teoksissa, joissa taiteilija itse asettuu teoksen asemaan. Performanssitai-teessa ja kehotaitteessa (body art) taiteilija käyttää omaa kehoaan taiteen välineenä kuten Gilbert & George elävinä veistoksina, Chris Burden ampumataulun (Shoot, 1971) tai Marina Abramovic yleisön käsittelyn kohteena. Näissä teoksissa taiteilija ottaa taideobjektin paikan asettuen yleisön katseiden tai toiminnan kohteeksi, toisinaan alistuen jopa nöyryyttävälle tai tuskalliselle käsittelylle. Esimerkiksi Abramovicin teoksessa *Rhythm 0* (1974) yleisö sai käyttää haluamallaan tavalla esille asetettuja esineitä täysin passiiviseen taiteilijaan. Pöydällä oli mm. sulka, viinirypäleitä, ruusu, veitsi sekä käsiase ja luoti. Teoksen ohjeissa taiteilija julisti: ”I am the object. During this period I take full responsibility.” Abramovic on muutoinkin pohtinut suhdettaan objekteihin ja kokee muun muassa että hänen vuorikristalliteok-



sensa ovat hänen itsenä korvikkeita galleriatilassa. *Artist is present* -teoksessa hän taas kertoi asettuvansa taideteoksen paikalle.¹¹ Myös Andrea Fraser on ilmaissut toiveensa olla näyttelyesine: "I'd like to live like an art object".¹² Hän on vienyt itsensä objektivoimisen kenties pisimmälle teoksessaan *Untitled* (2003), jossa taiteen keräilijä osti eroottisen hotelliyön taiteilijan kanssa ja videotallenteen yön tapahtumista.¹³

On kuitenkin varsin eri asia ottaa itse teoksen paikka kuin asettaa näytteille joku toinen. Tällaiselle toiminnalle on vaikeampi löytää edeltäjiä taiteen historiasta. Tunnetuin esimerkki lienee Yves Kleinin teos *Anthropometries* (1960), jossa taiteilija käytti alastomia naisia elävinä siveltiminään. Jo hänen teoksensa *Le Vide* (1958) voi nähdä ihmisten taiteeksi altistamisen hienovaraisempaan tutkielmana: Näyttelyn ajan valkoiseksi maalattu galleria oli täysin tyhjä ja ainoa tyhjyyden lisäksi nähtävä asia olivat galleriaan saapuvat ihmiset itse. Avajaisissa galleria oli niin täynnä, etteivät kaikki mahtuneet sisälle. Ihmiset ja heidän reaktionsa päätyivät näin teokseksi. Piero Manzoni puolestaan valikoi ihmisiä teoksikseen signeeraamalla heidät ja julistamalla heidät eläviksi veistok-

siksi (1961). Argentiinassa 1968 Oscar Bony asetti kokonaisen työläisperheen esille ja-lustalle osaksi kokeellista näyttelyä: isä, äiti ja heidän poikansa istuivat palkkaa vastaan esillä tehden kahdeksantuntista työpäivää.¹⁴

Jos ihmiset taideteoksina tai teoksen osina ovat yksittäistapauksia, toisenlainen historiallinen perinne ihmisten esillepanosta ovat kolonialistisen etnologisen kiinnostuksen nimissä kulkeneet ihmisnäyttelyt, human zoos, joissa ulkoeurooppalaisia heimoja asetettiin näytteille dioraamojen tapaan. Toinen vastaava perinne on sirkusmaailman parissa kiertäneet freak showt, jotka esittivät omasta yhteisöstä löytyviä outouksia. Molemmat näyttelytyypit keskittyivät toiseuden esittämiseen ja asettivat ihmisyksilöitä muiden tirkisteltäviksi. Etenkin human zoo -näyttelyt rinnastivat ihmiset yhtäältä eläimiin – heidät asetettiin esille kuin kiinnostava laji eläintarhassa ja toisinaan suoraan sellaisen yhteyteen – ja toisaalta tavaaraan: siirtomaista tuotiin paitsi raaka-aineita ja rikkauksia myös ihmisiä. Moninkertaisista moraalisisista kyseenalaistuksista ja tuomiosta huolimatta toiminta jatkui yksittäistapauksina pitkälle 1900-luvulle.¹⁵

Tätä historiaa hyödynsivät Coco Fusco ja Guillermo Gómez-Peña performanssissaan

Undiscovered Amerindians (1992). Taiteilijat sulkiivat itsensä kolmeksi päiväksi kultaiseen häkkiin, joka asetettiin esille erilaisiin julkisiin paikkoihin mm. Columbus Plazalle Madridissa, Covent Gardeniin Lontoossa sekä Smithsonianin museoon Washingtonissa. He esittivät olevansa tähän asti tuntemattomaksi jääneen heimon jäseniä Karibian meren saarelta. Taiteilijat olivat pukeutuneet erikoisiin asuihin ja harjoittivat häkissä erilaisia käsitöitä, tansseja ja muita "eksoottisia" toimia mutta käyttivät myös muun muassa tietokoneita. Heitä vietiin vessaan kaulahihnassa ja ruokittiin kaltereiden läpi. Yleisö sai ottaa kuvia itsestään poseeraamassa "alkuasukaiden" häkin edessä.

Performanssi oli kommentti Amerikan "löytämisen" 500. juhlavuoteen. Häkin vieressä oli lisäksi esillä tietoa human zoo -näyttelyiden historiasta. Taiteilijat liittivät siten oman kokemuksensa tämän kolonialistisen historian jatkumoon ja sen ilmenemismuotoihin niin tieteessä, viihteessä kuin kulttuurissa. Heidän suureksi hämmästykseksään huomattava osa performanssin yleisöstä ei havainnut esityksen ironista sävyä vaan otti sen todesta.¹⁶ Tavallaan tekijät siis päätyivät oman teoksensa materiaaliksi ja tulivat ob-



jektivoiduiksi eri tavalla kuin olivat suunnitelleet. Performanssin sijaan osa yleisöstä tulkitsee heidät löydetyiksi, esille asetetuiksi eksemplaareiksi tuntemattomasta maailmasta.

Ajatukselle ihmisistä taiteen materiaalina voi nähdä yhteyksiä myös valokuvan perinteeseen ja jotkut, muun muassa Tunick, käyttävätkin valokuvamediaa työssään. Valokuvan mutkikkaasta subjekti-objekti-problematiikasta kertovat kiistat, joita on käyty kuvaajien oikeudesta käyttää muita ihmisiä kuviensa kohteena. Aihe liittyy tuonempana käsiteltävään kysymykseen tekijän ja objektin suhteesta ja moraalisisista oikeuksista. Suuri osa ihmismateriaalia käyttävistä taiteilijoista ei kuitenkaan työskentele ainaakaan ensisijaisesti valokuvan avulla tai he käyttävät valokuvausta lähinnä live-tilanteen dokumentointiin.

Readymade-ihmiset

Ihmisten esille asettamisessa on yllä esitetyn mukaisesti yhteyksiä performanssitaiteen ja osin valokuvan historiaan. Tästä huolimatta näistä kuvataiteen suuntauksista ei löydy suoraa historiallista edeltäjää puheena olevalle taiteelle, jossa fyysisesti asetetaan esille tai-

teilijan värväämä ihminen tai joukko ihmisiä. Ehdotankin että nykyiset ihmisiä objektivoivat teokset asettuvat pikemminkin esinetaiteen jatkumoon ja ovat siinä uusi vaihe.

Mitä perusteita on kutsua tätä taidetta readymade-taiteeksi? Ensinnäkin siinä toteutuu esinetaiteen tuoma taiteen tekemisen uusi menetelmä: valinta. *Objet trouvé* -periaatteella taiteilija löytää maailmasta elementtejä – tässä tapauksessa ihmisiä – jotka hän siirtää taiteen pariin. Esineet de- ja re-kontekstualisoidaan, asetetaan esille, nimetään ja signeerataan.

Taiteen erottaminen tekemisestä tai valmistamisesta muutti perusteellisesti taidekäsitystä. Esineiden löytäminen ja ottaminen ei suinkaan vakiintunut taiteeseen vuoden 1917 ensimmäisen kokeilun seurauksena; kului useampi vuosikymmen ennen kuin Duchamp itsekään ryhtyi edistämään readymade-taidetta systemaattisemmin.¹⁷ Alun täydellinen tyrmäys ja pitkä kypsymisaika kertoo toimintatavan vallankumouksellisuudesta suhteessa vallinneeseen modernistiseen taidekäsitykseen, klassisesta puhumattakaan. Se yksinkertaisesti putosi taiteen määritelmän ulkopuolelle. Edes kubistien maalauskaalle lisäämät materiaalinäyt-

teet eivät aiheuttaneet vastaavaa katkosta taiteen tekemisessä: arkiesineen siirtäminen kutakuinkin sinällään taiteeksi edusti eräänlaista paradigmaattista hyppyä.¹⁸

Valinta merkitsee jonkin maailman osan nimeämistä taiteeksi. Boris Groys näkee valitsemisen koko nykytaidetta ohjaavana toimintaperiaatteena: museo tai jokin komitea valitsee kuraattorin, kuraattori valitsee taiteilijat, taiteilija valitsee työnsä elementit.¹⁹ Groysin näkemyksen mukaan nykytaiteesta muodostuu erilaisten valintaketjujen verkosto, jossa kuraattorin ja taiteilijan työmenetelmät yhtenäistyvät eikä kuratointia ja taiteen tekemistä voi enää erottaa toisistaan. Niinpä ei ole ihme, että kuraattorit pitävät työtään taiteen tekemisenä ja taiteilijat puolestaan kuratoivat joko osana taideprojektejaan tai satunnaisina näyttelykuraattoreina.

Puheena olevissa teoksissa taiteilija valitsee teokseensa tarvitsemansa ihmisen tai ihmiset. Valinnan kriteerit vaihtelevat projektin mukaan; ne voivat olla esteettisiä, kulttuurisia, sosiaalisia tai poliittisia. Taiteilija ei valmista tai itse esitä teoksessa olevaa vaan siirtää teokseen elementin jostain toisenlaisesta ympäristöstä. Sierra tarvitsi asunnottoman, Tunick paljon alastomia kehoja.



Toiseksi ready-made-ihmistaidetta ohjaa sama arjen ja taiteen ulkopuolisen todellisuuden kaipuu kuin esinetaidetta: teokset eivät pelkästään viittaa vaan vielä vahvemmin tuovat arjen suoraan mukaan taideteokseen ja solmivat taiteen yhteyden elämään. Ihmismateriaali samoin kuin esinemateriaali tekee teoksen rajaamisesta haasteellista: ready-made-taidetta ei erota taiteeksi materiaalien perusteella, sillä samat esineet voivat esiintyä taiteessa ja ei-taiteessa ja samat ihmiset voi kohdata taiteessa ja sen ulkopuolella. Readymadet onkin kehystettävä diskursiivisesti tai institutionaalisesti. Esineellisyys on todellista, sitä kantaa toden tuntu. Claire Bishopin mukaan myös ihmistaiteen tärkeät kvaliteetit ovat autenttisuus ja elämänmakuisuus, jotka ihmiset teoksen osana tuovat.²⁰ Kuopassa istuva mies ei esitä asunnotonta vaan on sellainen. Jos taiteilija itse esittäisi asunnotonta, esitys olisi teatteria ja asettuisi toisenlaiseen katsomiskontekstiin. Tehdäkseen ihmisreadymaden hänen on löydettävä ainekset muualta.

Tästä syystä en pidä perusteltuna Bishopin näkemystä ihmisten mukaan ottamisesta ulkoistamisena. Hänen käsitteensä ulkoistettu (outsourced) tai delegoitu performans-

si (delegated performance) kuvaavat sitä, miten taiteilija palkkaa ihmisiä esiintymään puolestaan. Heidän tehtävänsä on ”esittää itseään”.²¹ Taiteilija ei kuitenkaan tarvitse korviketta itselleen vaan nimenomaan ihmisen tai ihmisiä, jotka edustavat jotain muuta kuin hän itse. Hän ei siis palkkaa toista tekemään projektistaan jonkin osan pystyäkseen itse keskittymään olennaiseen ydintoimintaan (ulkoistus, delegointi), vaan hän tarvitsee teokseensa jonkin tietyn ominaisuuden (asunnottomuus) tai suuren määrän (alastomat). Pysyäksemme liike-elämän terminologian parissa taiteilija ei ulkoista vaan päinvastoin ostaa sisään eräänlaista erityisosaamista, jotain mihin hän itse ei kykene. Tähän tarkoitukseen hän etsii ja löytää valmiin tekijän tai tekijät.

Ihmisreadymadeja ei voi teoretisoida myöskään yhteisötaiteen kehityksessä. Yhteisöllinen lähestymistapa kohtelee osallistujia taiteilijan kanssa ellei täysin tasavertaisina niin ainakin merkittävänä taiteen sisältöön vaikuttavina tekijöinä. Taiteilija pikemmin luo alustoja tai kehyksiä muiden toiminnalle ja toimii mahdollistajana tai projektin ohjaajana eikä yksin teoksen sisällön ja muodon päättävänä auteur-tekijänä. Puheena olevassa

ihmisreadymadeja käyttävässä taiteessa taiteilijan rooli sen sijaan on muuttumaton, hän yksin hallitsee koko prosessia ja sen tulosta. Kun tätä taidetta yrittää jäsentää yhteisötaiteen kehikossa, näyttäytyy se pelkästään epäonnistumisena. Tämä on ymmärrettävää, koska kyseinen taide ei edes pyri toimimaan yhteisötaiteen paradigman sisällä. Tällaiseen näkemykseen päätyy esimerkiksi Grant Kester, joka tuomitsee muun muassa Santiago Sierran taiteen kelvottomaksi, koska se ei kunnioita osallistujien autonomiaa oman toimintansa subjekteina.²² Johtopäätös tässä tapauksessa mielestäni pitäisi olla, että tarkastelukehys on väärä ja olisikin hyvä löytää parempia työkaluja kyseisen taiteen tarkasteluun pikemmin kuin pyrkiä sovittamaan sitä sääntöihin, joita se ei edes pyri noudattamaan.

Bishopin puolestaan ei näe arvoa yhteisötaiteen lähestymistavoissa vaan kritisoi sitä sosiaalisten kriteereiden asettamisesta taiteellisten kriteereiden edelle. Hänkin katsoo kohdettaan sille vastakkaisten kriteerien läpi. Sen sijaan hän suhtautuu myönteisesti puheena olevaan ihmisiä esineellistävään taiteeseen ja käsittelee sitä antagonistisen poliittisen teorian puitteissa.²³ Oma ehdotuk-



seni on tarkastella sitä ihmisreadymade-taiteena.

Puheena olevassa taiteessa ei siis ole kyse performanssista eikä yhteisötaiteesta. Valinta taiteen tekemisen menetelmänä ja arkitodellisuuden tunkeutuminen teokseen ovat piirteitä, joiden perusteella sijoitan ihmistaiteen readymade-taiteen kehykseen. Ihmisten ottaminen osaksi taideteoksia tuo kuitenkin yhteneväisyyksien lisäksi myös seuraavassa osiossa käsiteltäviä uusia elementtejä readymade-taiteeseen ja taiteen tekemisen ylipäätään.

Taiteeksi tekemisen valta

Ihmisten käyttäminen taiteen materiaalina herättää monenlaisia kysymyksiä, etenkin eettisiä. Esineiltä ei kysytä lupaa taidekäyttöön, mutta ihmisten kanssa pitää luoda jonkinlainen sopimus yhteistyöstä. Ihmisten asettaminen esineen asemaan herättää myös moraalisia kysymyksiä.

Toisin kuin yhteisöllisemmissä taidemuodoissa puheena olevissa teoksissa taiteilija pidättää itsellään täyden määrittelyoikeuden siitä, mitä teos sisältää ja mikä osallistuvan ihmisen rooli siinä on. Asetelma taiteilijan ja osallistujan välillä on siten lähtökohtaisesti

epäsymmetrinen; teoksen kontekstissa toisella on enemmän valtaa kuin toisella. Esinetaiteessa – ja analogisesti ihmisesinetaiteessa – taiteilija käyttää esillepanovaltaa, Mieke Balin sanoin *expository agency*, joka perinteisesti on ollut museointendenttien tai kuraattoreiden hallussa.²⁴ Boris Groysin kuvaaman menetelmällisen yhtenäistymisen seurauksena valinnasta ja esillepanosta on tullut myös taiteilijan työmenetelmä. Balin mukaan kyse ei ole pelkästään rutiinomaisesta käytännöstä, eleestä tai ehdotuksesta vaan teosta: esille asettaminen luo kohteen taiteena ja huomion arvoisena. Esillepanovaltaa käyttävä on Balin skeemassa 'ensimmäinen persoona', esille pantua katsomaan saapuva yleisö on 'toinen persoona' ja esille pantu puolestaan 'kolmas persoona'. Esinetaide murtaa peruskuviota siten, että taiteilija anastaa instituution antamaa esillepanovaltaa itselleen. Kolmas persoona, oli se sitten esine tai ihminen, on joka tapauksessa mykkä ja vailla toimintavaltaa.

Asunnottoman asettaminen kuoppaan ei eroa olennaisesti historiallisista ihmisenäytelystä. Asetelma muistuttaa hyvinkin Fuscon ja Gómez-Peña häkkiperformanssia ja sen esikuvia. Kun *freak shown* ihmiset valikoitui-

vat jonkin näkyvän, fyysisen ominaisuuden perusteella, asunnottoman tapauksessa kriteerinä on sosiaalinen poikkeama. Tässä tapauksessa taide mahdollistaa esittämisen, joka muilla elämän alueilla on karsittu pois alentavana: ihmisen asettamisen esille marginalisoidun ihmisryhmän tai kategorian edustajana. Hyvin suoraviivaista objektivointia harjoittaa myös Vanessa Beecroft live-installaatioissaan ja valokuvissaan. Hän asettaa esille useimmiten pelkästään naisia, käsittelee heidän alastomat vartalonsa pyrkien yhtenäistämään nämä toistensa kopioiksi ja laittaa heidät seisomaan liikkumatta tuntikausiksi tilaan, jossa katsojat pääsevät lähietäisyydelle. Jokin lisävaruste, esimerkiksi korkokengät, ja ohje olla ottamatta katsekontaktia yleisöön korostaa edelleen esineen kaltaisuutta.

Osallistuminen teokseen taiteilijan materiaalina perustuu kuitenkin vapaaehtoisuuteen ja toimijoiden välille muodostuu jonkinlainen sopimus. Sopimus voi olla suullinen tai kirjallinen, muodollinen tai epämuodollinen, mutta jonkinlainen yhteisymmärrys tehtävästä ja mahdollisesta korvauksesta syntyy. Joissain tapauksissa osallistumisesta maksetaan palkkio, toisissa ei.

Teoksen luonteesta sinänsä ei suoraan voi



tehdä päätelmiä siitä, maksetaanko tehtäväs-
tä korvausta vai ei. Sierra maksaa aina koh-
teilleen ja tämä rahaan perustuva suhde on
osa hänen projektiansa sisältöä. Sen sijaan
esimerkiksi Francis Alÿs ei maksanut korvaus-
ta teoksessaan *When Faith Moves Mountains*,
jossa viisisataa perulaista opiskelijaa teki ras-
kasta fyysistä työtä lapioimalla hiekkadyyniä.
Hänen tarkoituksensa oli luoda yhteinen pon-
nistus, johon osallistutaan sen idean vuoksi,
ja rahallinen korvaus olisi hänen mukaansa
muuttanut teoksen luonnetta olennaisesti. Tu-
nick ei palkitse mallejaan rahallisesti, mutta
Beecroft sen sijaan palkkaa alastonmallinsa.
Projektit ovat toki keskenään hyvin erilaisia.

Vaihtosuhde ei välttämättä perustu ra-
haan, vaan ihmisillä voi olla jotain muuta saa-
tavaa tilanteesta. Motiivina voi olla yksinker-
taisesti halu auttaa taiteilijaa työssään ja siitä
saatava hyvä mieli tai erikoisesta tilanteesta
syntyvä erityinen kokemus. Elämyksellisyys
on epäilemättä yksi ylipäättään nykytaitee-
seen liittyvä piirre, joka houkuttelee ihmisiä
sen pariin. Tunickin projekteihin osallistuneet
kuvaavat kokemusta usein eräänlaiseksi on-
ce-in-a-lifetime-elämykseksi.²⁵ Tino Sehgalin
Tate Modernin Turbine Halliin tehty projek-
tia *These Associations* (2012) ja sen työs-

töön liittynyttä workshopia markkinoitiin juuri
elämyshoukuttimella.²⁶ Elämys toimii näin
vaihdannan välineenä. Sehgal käytti osal-
listujia materiaalinaan teoksen kehittämisessä;
osa osallistujista jäi myös toteuttamaan esi-
tystä, siinä vaiheessa palkattuina.

Toisaalta aina ihmisten yksityiset motiivit
eivät näy päälle päin. Kaksi taiteilija-aktivistia
ilmoittautui Beecroftin projektiin tarkoitukse-
naan sabotoida esitystä protestina naismal-
leja objektivoivaa toimintaa vastaan. Heidän
kaavailemansa lopputulema oli jotain muu-
ta, kuin mitä taiteilija tai kukaan mukaan oli
suunnitellut. Prosessin kuluessa he kuitenkin
muuttivat mielensä eivätkä lopulta toteutta-
neet suunnitelmaansa.²⁷ Bishop puolestaan
spekuloi itsensä objektivoivien motiiveista ar-
vellen takana olevan jonkinlaista masokistista
mielihyvää.²⁸ Hän ei kuitenkaan esitä mitään
todisteita näkemykselleen. Ainakaan yhden
kuopassa istujan tapauksessa tämä ei pitänyt
paikkaansa, vaan hänellä oli osallistumiseen-
sa perin rationaaliset syyt.²⁹ Yksittäiset tarkoi-
tusperät ja projektista saatava ”palkkio” eivät
sitien välttämättä näy ulospäin.

Yhteistyön ja hyväksikäytön raja ei sil-
ti suinkaan ole itsestään selvä tai ilmeinen.
Toisinaan on perusteltua kysyä, ovatko so-

pimuksen osapuolet tasa-arvoisessa neu-
vottelutilanteessa, toisin sanoen, pystyisikö
toinen osapuoli kieltäytymään ilman seu-
raamuksia. Tämä ei selvästikään Sierran
tapauksessa ole tilanne, vaan hänen sopi-
muskumppaninsa ovat jo lähtökohtaisesti
heikommassa neuvotteluasemassa. Ongel-
ma näyttäytyy erityisesti, jos taiteilijan ja koh-
teen välinen ero – taloudellinen, sosiaalinen,
kulttuurinen – on suuri ja taiteilijan asema
vahvempi kuin osallistujien. Asetelma ei ole
Sierran aiheuttama, vaan hän operoi valmiik-
si epätasa-arvoisessa tilanteessa ja ikään
kuin siirtää sen sellaisenaan taiteeseensa.
Sosiaalis-taloudellinen syrjäytyneisyys on
teoksen materiaalia ja sen aihe.

Katsojan kannalta tavallisen ihmisen koh-
taaminen taideteoksessa on eri asia kuin tai-
teilijan performanssin katsominen. Tietoisuus
siitä, että teoksessa on toinen itsen kaltainen
ihminen – ei taiteilija – tekee kohtaamisesta
erityisen. Kuopassa istuu samanlainen, haa-
voittuva ja tunteva olio. Myös valokuvassa
välittyvä tilanne tulkitaan samaan tapaan,
tavallisen ihmisen näkökulmasta, kuten re-
aktiot Tunickin valokuviiin kertovat.

Ihmisobjekteja käyttävät projektit operoi-
vat yleensä nimenomaan visuaalisuuden



alueella. Verrattuna yhteisöllisempiin projekteihin, jotka usein perustuvat osallistujien äänen kuulumiseen, näissä osallistujien on mykkä, vailla sanan valtaa: Mieke Balin mykistetty 'kolmas persoona'. *Undiscovered Amerindians* -teoksessa Fusco, joka yleensä käyttää tekstiä ja puhetta performansseissaan, teki hiljaisuuslupauksen objektivoiden itsensä kaksinkertaisesti.³⁰ Sen sijaan esimerkiksi jo mainitussa *One & Other* -teoksessa osallistujien ääni kuului sekä symbolisesti – he vastasivat sisällöstä – että konkreettisesti. Jalustalla olevaa ihmistä saattoi seurata paitsi paikan päällä myös nettistreaumauksena, jossa kunkin osallistujan viesti ja ääni saavutti kuulijat. Samaa tapausta useassa maassa toteutettu Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen *Valituskuoro* perustuu osallistujien ääneen: he tuottavat kuorokappaleen sanoituksen ja myös esittävät sen. Äänettömyys ei ole yllättävää silloin, kun ihminen rinnastetaan esineeseen, mutta ihmisen kohdalla potentiaalisen äänen puuttuminen korostaa menetettyä toimijuutta ja katseen kohteena olemista.

Korostunut näkyvyys voi saada monitahtoisia merkityksiä. Se voi paljastaa, asettaa alltiiksi ja suojattomaksi, mutta se voi myös

tarjota näyttämön piilossa pidetyille ja syrjityille. Jälkimmäinen ulottuvuus on keskeinen erilaisten vähemmistöjen strategioissa päästä osaksi poliittista keskustelua. Kuten Judith Butler muistuttaa: "For politics to take place, the body must appear."³¹ Mierle Laderman Ukeles toi projektissaan *Touch Sanitation* (1977–1980) näkymätöntä puhtaanapitotyötä kaupunkilaisten tietoisuuteen. Vuoden kestäneen projektin aikana hän kätteli kaikki New Yorkin puhtaanapitolaitoksen työntekijät, "roskakuskit", ja kuvasi kohtaamiset. Työntekijät olivat hänen materiaalinaan, sillä he pelkästään toteuttivat taiteilijan antaman tehtävän, mutta tässä tapauksessa näkyvyys palveli voimauttavaa tavoitetta.

Toisenlaisen näkemyksen tuo Peggy Phelan, joka varoittaa näkyvissä olon ambivalenttisuudesta ja kontrollinäkökulmasta. Hänen mukaansa näkyvyyden asettamat ansat ovat valvonta, fetisismi, voyeurismi ja kolonialistinen omistushalu.³² Tähän ansaan putosivat esimerkiksi Fusco ja Gómez-Peña häkkiteoksellaan, jonka oli tarkoitus juuri käsitellä tuota väkivaltaista esille asettamista ja etenkin kolonialistista omistushalua.

Ennen Suomeen tuloaan Sierra hyödynsi näkyväksi tekemisen valtaa teoksessaan

Venetsian biennaalissa 2001. Siellä hän värjäsi laittomien katukauppiainden hiuksia valkoisiksi (*200 personas remuneradas para se tenidas de rubio*). Palattuaan toimeensa Venetsian kaduille valkoihiuksiset aasialais- ja afrikkalaisperäiset kaupustelijat erottuivat kollegoidensa joukosta ja muodostivat biennaalin avajaisvieraille taideteoksen. Sierran mallit olivat vapaaehtoisia ja saivat korvauksen osallistumisestaan, mutta sama tekniikka on käytössä Meksikon ja USA:n rajapoliisilla: kiinni jääneet laittomat rajanylittäjät värjätään, jotta heidät on helpompi havaita vastaisuudessa.

Ei ole yksiselitteistä arvioida ihmisready-made-teoksia, ei edes Sierran tapauksessa, sen perusteella onko niissä näkyvyyden käyttö voimauttavaa vai alistavaa.³³ Jos Sierra asettaa asunnottoman kuoppaan tai värjää laittoman siirtolaisen hiukset, hän ei tee sitä viranomaisena eivätkä seuraamukset ole samanlaisia. Hän tekee sen taiteilijana ja siirtää ihmisen ja ilmiön maailmasta taiteeseen. Hänen eleensä tavallaan toistaa ja liioittelee yhteiskunnan hierarkiaa, mutta samalla se tuo koko asetelman, ei pelkästään ihmistä, näkyväksi. Bishop on tulkinnut näin toimivaa taidetta poliittisena puheenvuorona, jossa



julkista tilaa käytetään yhteiskunnan konfliktien käsittelyyn.³⁴ Tunickin valokuvat puolestaan tuovat intiimiä ja yksityistä edustavan haavoittuvan ja hauraan alastoman ihmiskehon julkiseen tilaan. Nämäkin kuvat on joissain tulkinnoissa nähty ihmisarvoa riistävinä mutta yhtä lailla niitä on tulkittu vapauttavina ja voimauttavina.

Esineellisyyden kaksi suuntaa

Vaikka Duchampille teollisesti massatuotettu esine toimi taideteoksen anti-esteettisenä vapauttajana, jälkipolville pullonkuivaajat ja urinaalit näyttäytyvät helposti romanttisemmassa valossa. Myöhempi esineitaide ylipäättään ei ole välttämättä seurannut uskollisesti duchampilaista älyllisen toteavaa linjaa vaan on varustanut esineitä materiaalintunnulla, historiallisilla tarinoilla ja muilla tunteisiin ja aisteihin vetoavilla ominaisuuksilla. Stephen Zepken mukaan readymade-taiteessa kulkeekin kaksi traditiota, duchampilainen ja vasta-duchampilainen, käsitteellinen ja affektuaalinen.³⁵ Ensimmäinen korostaa esineen informaatiotehtävää, jossa esteetikalla, maulla tai taidolla ei ole väliä, vaan mikä tahansa esine voi tulla taiteeksi. Kyse on käsitteellisestä päätöksestä ja esineen

nimeämisestä taiteeksi. Linjan jatkajiksi nimitään yleensä mm. Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Jeff Koons, Sylvie Fleury ja Damien Hirst.³⁶ Jälkimmäinen, jonka tulkitsijaksi Zepke paikantaa Felix Guattarin readymade-luennan, puolestaan korostaa esineiden muistia, historiaa, materiaalisuutta, auraa ja singulaarisuutta. Tällaisesta anti-duchampilaista readymaden käyttöä voi nähdä surrealistien pyrkimyksessä liittää esineitä alitajunnan prosesseihin tuottamaan reaktioita ja elämyksiä tai arte poveran tavassa ladata materiaalit ja tavarat historialla, käytön jäljillä ja taktiilisuuksella. Kun ensimmäinen linja on epistemologinen ja institutionaalinen, jälkimmäinen on eksistentiaalinen ja ontologinen.³⁷

Zepken analyysissä readymade paradoksaalisesti mahdollistaa sekä instrumentaalisoinnin että sen vastavoiman. Duchampilainen tie johtaa kapitalismin logiikan mukaan esineiden ja ihmisten hyödykkeistämiseen. Hyödykkeen suhde materiaalisuuteensa ei ole oleellinen, vaan se rinnastuu muihin hyödykkeisiin, se on vaihdettavissa toiseen. Affektiivinen readymade, Zepken mukaan, sen sijaan on poliittisesti resistentti ja kesittää kapitalistisen mekanisaation. Tähän perustuu esteettisen paradigman poliittisuus.

Toisin kuin kapitalistinen vaihdettavuus (sarjatuotanto) tai mekaaninen toistettavuus (valokuva), jotka tuhoavat esineen auran, taiteen pariin siirretty tavarain tai materiaalin aura kirkastuu. Ne siirtyvät vaihtotaloudesta symbolitalouteen. Readymade voi siis joko vapauttaa materiaalin hyödykkeisyydestä tai korostaa sen hyödykeluonnetta.

Ihmisreadymadejen kohdalla näitä kahta mallia voidaan ajatella tutkimus- ja tulkintakehyksinä pikemmin kuin teoksen ominaisuuksina. Ne avaavat samastakin teoksesta useampia mahdollisia, jopa vastakkaisia, tulkintamahdollisuuksia. Edellinen ulottuvuus on, jotta tietäisimme, jälkimmäinen, jotta tuntisimme. Duchampilais-kognitiivisesta näkökulmasta Sierran asunnoton tai katukaupustelija voidaan vaihtaa toiseen ilman, että teos siitä muuttuu; he eivät tuo teokseen muistiaan, historiaansa tai yksilöllisyyttään. Siitä huolimatta, oli esillepano kuinka mekaaninen tahansa, elävän ihmisen kohtaaminen koskettaa ja herättää katsojan tuntemuksia tuottamalla sekä samastumista että torjuntaa eli vetoa affektiiviseen vastaanottoon. Tunickin alastomat kehot on niin ikään riisuttu yksilöllisyyden merkeistä ja esitetty anonyymisti osana ihmismassaa mutta niitä voi



tarkastella myös alastomuuden haurauden näkökulmasta. Täydellinen käsitteellinen viiely onkin ihmisreadymadejen kohdalla vaikea saavuttaa, koska ihmiset ovat paitsi aina 'affektiivisiä' myös arvaamattomia. Jopa äänettömäksi vaiennettu asunnon kuopassa ottaa hetkeksi toimijuutensa omiin käsiin ja viilkuttaa vierailijoille museon sisällä: katsoja huomaa sen ja hymyilee. Beecroft pääsee tavoitteessa melko pitkälle muuntamalla mallinsa ehostuksen avulla kuvan kaltaiseksi ja etäännyttäen heidät live-tilanteesta kieltämällä heiltä katsekontaktin yleisön kanssa.

Zepken kaksi linjaa rinnastuu kahteen piirteeseen, joiden perusteella tunnistan ihmisprojektit readymadeiksi: valinta taiteen tekemisen metodina vastaa kognitiivista moodia; toden tunnun tavoittelu taas affektiivista. Ready-made-teoksissa taiteilija siis valitsee ja nimeää elementtejä maailmasta osaksi teostaan. Toisekseen arki, autenttisuus ja 'tosi elämä' tulee teokseen ihmiskehon myötä ja sysää liikkeelle teoksen katsojan/kohdattajan affektiivisen reaktion koskettamalla tätä lihallisenä ja historiallisena ihmisenä.

Tässä artikkelissa olen kuvannut yhden osallistavan taiteen tyyppin, jonka olen nimenyt ihmisreadymadeiksi, ja ehdottanut

sen tarkasteluun aiemmin käyttämätöntä esinetaiteen viitekehystä. En sulje pois muita käytössä olevia osallistavan taiteen genealogioita (yhteisötaide, performanssi, installaatio, interaktiivinen taide jne.), mutta esitän, että juuri tämän tyyppisen taiteen erityispiirteet selittyvät parhaiten tässä kehityksessä. Ihmisreadymade nojaa perinteiseen taiteilijakäsitykseen, jossa taiteilijan valinnat ja päätökset säätelevät lopputuloksen ja jossa osallistuminen palvelee taiteilijan ilmaisua, ei osallistujan, toisin kuin yhteisöllinen tekeminen, jossa taiteilija avaa luomisprosessin muille. Ihmisten läsnäolo readymadeina, taiteilijan materiaalina, perustuu vapaaehtoiseen itsensä objektivointiin ja omasta toimijuudesta luopumiseen rajatun toimintakehysten sisällä. Valintojen olosuhteita määrittää voimien ja mahdollisuuksien epätasapaino, joka usein muodostaa osan itse teoksesta. Lopputuloksessa osallistujien konkreettinen ja ruumiillinen läsnäolo, jopa raatava ja kärsivä keho tulee osaksi immateriaalista merkitysten tuotantoa. Yksittäisten teosten tulkittoja ei tässä kuitenkaan ole ollut mahdollista analysoida.

Viitteet

- 1 Grönlund–Nisunen: Grey Area. Helsingin Taidehalli <http://taidehalli.fi/nayttelyt/gronlund-nisunen> (haettu 26.2.2017).
- 2 Olen käsitellyt näitä kategorioita systemaattisemmin väitöskirjassani *Art of Engagement: Audience Participation and Contemporary Art* (Courtauld Institute of Art, 2015).
- 3 http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php Haettu 4.10.2017.
- 4 Teoksen toteutusprosessi on kuvattu artikkelissa Leevi Haapala, "Dokumentaarin käänte. Neuvotteluja dokumentin ja taideteoksen välillä", teoksessa *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa. Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*, toim. Päivi Rajakari (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2008), 107–126. Ks. myös *ARS 01: Unfolding Perspectives*, toim. Maria Hirvi (Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 2001).
- 5 Ympäristöministeriön tiedote 13.6.2006. <http://www.ymparisto.fi/default.asp?contentid=188260&-lan=fi> Luettu 15.4.2012. Teosteksti virheellisine numeroineen löytyy edelleen Santiago Sierran kotisivulta http://www.santiago-sierra.com/200111_1024.php Luettu 12.1.2016.
- 6 Kuvaus perustuu omaan kokemukseen mukanaolosta. Ks. myös Marjaana Toiminen, "Hyvien ihmisten juhla", *Image* 06, 2002: 56–61.
- 7 Tunickin kuvausessioiden ympärille on kehittynyt eräänlainen Tunick-turismi. "The Spencer Tunick Experience"-kotisivu <http://www.spencertunickforum.org> kokoaa asiaa harrastavia ihmisiä, jotka järjestävät yhdessä matkoja kuvauspaikoille ja jakavat kokemuksiaan niistä.
- 8 Gerald Matt, *Interviews 2, Kunsthalle Wien*. (Köln: Walther König, 2008), 284–289. "Helsinki riisuutuu Spencer Tunickille", *Kaleva* 1.8.2002.
- 9 Spencer Tunick kotisivu <http://www.spencertu->



nick.com/index.html.

10 Helena Kontova & Massimiliano Gioni, "Vanessa Beecroft: Skin Trade", *Flash Art* 36, Jan-Feb, 2003: 94–97. Thomas Kellein, "The secret of female intimacy", teoksessa *Vanessa Beecroft. Photographs, films, drawings*. (Kunsthalle Bielefeld. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), 9 & 143.

11 *Marina Abramović: The Artist is Present*, toim. Marina Abramović & Klaus Peter Biesenbach. (New York: Museum of Modern Art, 2010), 17, 24. Rudolf Frieling, Boris Groys, Robert Atkins & Lev Manovich, *The Art of Participation: 1950 to now*. (New York & London: Thames & Hudson, 2008), 39–40. Zoe Kosmidou, "Transitory Objects: A Conversation with Marina Abramović". *Sculpture Magazine*, November, 2001, Vol. 20 No.9.

12 Andrea Fraser, *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, toim. Alexander Alberro. (Cambridge, Ma.: MIT Press, 2005), 107.

13 Teos liittyy myös Fraserin näkemykseen taiteesta palveluna (Fraser, *Museum Highlights*, 153–161).

14 Teosta kuvaa mm. Claire Bishop (*Artificial Hells*, 113–118) ja nimeää tämän sekä pari muuta vastaavaa tapausta yksittäisiksi edeltäjiiksi työskentelytavasta, joka yleistyi vasta 1990-luvulla. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (London, New York: Verso 2012).

15 Eksotisoidut toiset näyttelyissä ks. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, toim. Ivan Karp & Steven D. Lavine. (Smithsonian Institution Press, 1991.)

16 Coco Fusco, "The Other History of Intercultural Performance", teoksessa Coco Fusco, *English is broken here*. (New York: The New Press, 1995), 50.

17 Martha Buskirk käsittelee Duchampin aktiivista työtä readymade-teosten vakiinnuttamiseksi taiteena 1950- ja 60-luvuilla. Tämä tarkoitti mm. kadonneiden esineiden replikoiden uudelleen hankkimista tai

valmistamista ja diskursiivisen tarkastelukeyhksen luomista tälle taiteelle. Readymade-taiteen nousuun vaikutti myös muutamien museonjohtajien ja kuraattorien kiinnostus tuottaa näyttelyitä. Martha Buskirk, "Thoroughly Modern Marcel", teoksessa *The Duchamp Effect*, toim. Martha Buskirk & Mignon Nixon. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 191–203.

18 Ajattelutavan muutoksen radikaaliutta käsittelee esimerkiksi Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. (Paris: Gallimard, 2014.)

19 Boris Groys, "Multiple authorship", teoksessa *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, toim. Barbara Vanderlinden & Elena Filipovic. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), 93–100.

20 Bishop *Artificial Hells*, 236–238.

21 Bishop *Artificial Hells*, 220–239.

22 Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. (Durham, N.C.: Duke University Press, 2011), 32, 82–85. Myös Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. (Los Angeles: University of California Press, 2004.)

23 Bishop käyttää Chantal Mouffen ajattelua. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, Autumn, 2004; Claire Bishop, "The social turn: Collaboration and its discontents", *Artforum*, February, 2006, 179–85. Tässä ei ole mahdollista paneutua Bishopin yhteisötaidekriittikkiin lähemmin.

24 Mieke Bal, *Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis*. (London, New York: Routledge 1996.) Balin termi viittaa instituutioon pikemmin kuin henkilöön.

25 Paal Aarsaether, "Getting naked at Helsinki photo shoot", *The Baltic Times*, 2002, August 22nd. Ks. myös

The Spencer Tunick Experience.

26 "An opportunity to work with a world-famous artist ... offering a unique opportunity to work in the Turbine Hall out of the normal opening hours." Markkinointipuheen toteuttaja ei välttämättä ollut taiteilija itse vaan projektin organisoinut museo. Museon tiedote "Tino Sehgal workshops" <https://www.facebook.com/southwarkevents/posts/10150315716327843> Luettu 22.10.2012.

27 Julie Steinmetz, Heather Cassils & Clover Leary, "Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31.3.2006, 1–30.

28 Bishop *Artificial Hells*, 236–238.

29 Projektiin osallistuneen, entisen asunottoman haastattelu 5.2.2014.

30 Fusco *English is broken here*, 39.

31 Judith Butler, "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", *Transversal*, 2011. <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en> Luettu 28.9.2013.

32 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*. (London & New York: Routledge, 1993), 6.

33 Vastaava asetelma on valokuvan yhteydessä toistuva keskustelu alistettujen tai kärsivien ihmisten esittämisestä kunnianosoituksena tai "sosiaaliporona". Taidenäyttely-yhteydessä tällaista keskustelua on käyty esimerkiksi Alfredo Jaarin valokuvista (esim. Hanna Kuusela, "Kun politiikka ei riitä", *Voima*, 4, 2014.) tai Sebastiao Salgadoon kuvista Sahelin nälänhädästä, ks. David Levi Strauss, "Epiphany of the Other", teoksessa David Levi Strauss, *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*. (New York: Aperture, 2003), 46–49. Kiistaa herättivät myös Mari Koutaniemen ympärileikkausta dokumentoivat kuvat, jotka sittemmin ovat olleet esillä myös Kiasmassa. Ks. myös Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. (New York: Picador/Farrar, Straus and



Giroux 2003.) Valokuvaajan ja mallin suhteesta, ks. Julian Stallabrass, "What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography", *October* 122, Fall, 2007, 71–90.

34 Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics", 65–68.

35 Stephen Zepke, "The Readymade: Art as the Refrain of Life", teoksessa *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, toim. Simon O'Sullivan & Stephen Zepke. (London: Continuum. 2008), 33–44. Saman asetelman kuvaa myös Jaimey Hamilton Faris, Tim Mitchell & Holly Rose, *Uncommon Goods: Global Dimensions Of The Readymade*. (Bristol: Intellect, 2013), 11–.

36 Esim. Hamilton & al., *Uncommon Goods*, 8.

37 Zepke "The Readymade", 33–35.

PhD Kaija Kaitavuori on taidehistorioitsija ja museopedagogi, joka on kiinnostunut taiteesta, ihmisistä ja niiden yhdistelmästä. Väitöskirja nykytaiteesta ja osallistumisesta valmistui vuonna 2015 (Courtauld Institute). Tätä ennen hän työskenteli taidemuseoiden ja yleisöjen parissa museolehtorina Kiasmassa ja yksikön johtajana Kehyksessä, Valtion taidemuseossa.

