

WiderScreen.fi 2/2006

16.10.2006

Näkökulmia lantakasaan

Roope Eronen

fil.yo

Mediatutkimus

Turun yliopisto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)

Näkökulmia lantakasaan: Kurt Krenin ja aktionistien kohtaamisia

Johdanto

Käsittelen artikkelissani itävaltalaisen Kurt Krenin (1929–1998) aktionistien performansseja [ts. aktioita] tallentavia elokuvia dokumenttielokuvan näkökulmasta. Pyrin erityisesti performatiivisen dokumenttielokuvan käsitteen kautta sijoittamaan elokuvat suhteeseen dokumentaarisuuden kanssa. Voidaanko Krenin elokuvia kutsua dokumenttielokuviksi? Pyrin selvittämään, millä tavalla Krenin ja aktioiden todellisessa maailmassa tapahtunut kohtaaminen on läsnä ohjaajan strukturalistisissa ja filmin materiaalisuutta korostavissa elokuvissa. Lähdän purkamaan alkuperäisen tapahtuman ja siitä tehdyn elokuvan jännitettä performatiivisuuden näkökulmasta. Käsittelen myös performanssien tallentamiseen liittyvää problematiikkaa. En artikkelissani lähilue elokuvia kovinkaan tarkasti, vaan keskityn avaamaan näkökulmia niiden dokumentaarisuuteen.

Käsittelen tutkimuskohteitani auteuristisen ajattelun kautta. Näen sekä Krenin että aktionistit auteursina, jotka ovat suurimmassa vastuussa teoksistaan. Kren tekee elokuvissaan kaikki valinnat filmin, kuvakulmien, -rajausten ja -kokojen, leikkauksen ynnä muun kuvamateriaalin käsittelyn suhteen. Samoin aktionistit suunnittelevat performanssiensa kulun, näyttelijät ja muut materiaalit. Auteursien asema ei tietenkään ole aukoton. Esimerkiksi Krenin aktionistielokuvia ei olisi olemassa ilman aktionistien osallistumista. Asiaa ei myöskään selvennä tosiasia siitä, että suuri osa Krenin tallentamista performansseista on suunniteltu tallennettaviksi ja toteutettu visuaalista vaikutelmaa silmällä pitäen. Krenin tekemien valintojen määrä kuitenkin pitää vastuun lopullisesta teoksesta hänellä itsellään. Hän pystyy teostensa kautta vaikuttamaan merkittävästi siihen miten katsojan on mahdollista kokea performanssit.

Wienin aktionistit

Aktionistit [\(1\)](#) vaikuttivat voimakkaimmin Itävallassa 1960-luvulla. Heidän "lantakasa-estetiikkaansa" kuului muun muassa ulosteiden palvontaa, omituisia seksuaalisia eleitä, väkivaltaa ja jopa eläinten teurastamista. Keskeisimmät hahmot olivat Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch ja Rudolf Schwarzkogler. Heidän tyylinsä ja ajatuksensa olivat keskenään erilaisia. Esimerkiksi Nitsch koki aktionsa eskaattisina uskonnollisina rituaaleina kun taas Mühl keskittyi omissaan seksuaalienergian tutkimiseen. Brus ja Schwarzkogler olivat kiinnostuneita kärsimyksen ja itsetuhon eri muodoista. Aktionistien perinnettä jatkavat yhä monet, etenkin itävaltalaiset ja sveitsiläiset taiteilijat. Näistä maineikkaimpia lienee sveitsiläinen kollektiivi Schimpfluch Gruppe. Heidän vaikutuksensa myöhempään performanssitäiteeseen, etenkin body artiin, on huomattava. Suomessa jatkumoa voidaan hahmottaa esimerkiksi Jumalan teatterin kohua herättäneessä aktiossa vuodelta 1987 [\(2\)](#).

Aktionistit eivät Nitschin sanojen mukaan koskaan muodostaneet ryhmää. Ennemminkin kyseessä oli joukko taiteilijoita, jotka reagoivat vallitseviin olosuhteisiin samanlaisin keinoin ja tuloksin. Yhteistyötäkin toki oli. Esimerkiksi Brusin ja Mühlin perustamaan "Välittömän taiteen instituuttiin" kuului neljän maineikkaimman aktionistin ohella muun muassa Weibel, Kren, Josef Dvorak ja Valie Export. Lähes poikkeuksetta useamman osallistujan aktiot esitettiin yhden taiteilijan nimissä. Mühl, Brus, Nitsch ja Schwarzkogler esiintyivät kaikki yhdessä vain kerran.

Malcolm Green mainitsee joitakin aktionisteja yhdistäviä tekijöitä. Ensinnäkin kaikkien aktiot ovat kehittyneet maalaustaiteesta. Aktionistit pyrkivät laajentamaan taiteen kankaalta elämään, jota lähestyttiin materiaalina. Pyrkimyksenä on häivyttää rajat elämän ja taiteen väliltä. Näistä lähtökohdista aktiot ovat kehittyneet taiteenlajiksi, joka yhdistelee ruumiin ja todellisuuden osia nykyhetkessä. Aktiot korostavat ihmisruumiin materiaalisuutta ja yhtäaikaista olemusta performanssin subjektina, materiaalina sekä pintana. Näiden seikkojen lisäksi voidaan tunnistaa toistuvia psykoanalyttisia viittauksia syntymän, kuoleman, sulautumisen ja uudistumisen teemoihin, sekä mainintoja aktioiden terapeuttisista [\(3\)](#) vaikutuksista. Yhdistävää on myös esitysten provokatiivisuus sekä jatkuva levottomuuden ja skandaalien herättäminen. Provosoinnin onnistumisesta ja heihin kohdistuneesta paheksunnasta kertovat aktionistien vastaanottamat lukuisat vihakirjeet ja jopa tappouhkaukset. (Green 1999, 11–16.)

Suuri osa aktioista tapahtui yksityisissä tiloissa, sillä sopivia esityspaikkoja oli vaikea löytää. [\(4\)](#) Aktionistien huonon maineen kasvettua galleriat eivät enää suostuneet yhteistyöhön.

Yksityisissä puitteissa joidenkin aktioiden luonne oli verrattavissa laboratoriokokeisiin, joista teatraalisuus puuttui täysin. Yksityiset aktiot tehtiin usein suoraan tallennettaviksi, mikä näkyi niissä eksessiivisenä visuaalisuutena. Ilmaisuun vaikuttivat myös Kurt Krenin kanssa käydyt keskustelut. (Green 1999, 10–12) Yksityisimmätään aktiot eivät kuitenkaan pysyneet neljän seinän sisällä, vaan ne aina saivat aikaan huhuja ja spekulatiota. Nämä liittyivät usein aktioiden sosiaalisiin, poliittisiin ja laillisiin ulottuvuuksiin. Oikeustupaan jouduttaessa spekulointi jatkui – aktionistien toiminnan epämääräisyydestä ja hämmentävyydestä johtuen niitä oli vaikea tuomita minkään olemassa olevan lain mukaan. Usein aktionistit tuomittiinkin vain epämääräisesti "rauhan häiritsemisestä".

Oikeudenkäyntien epämääräisyys kertoo aikalaisten vaikeudesta ymmärtää aktionistien käyttäytymistä ja tunnistaa heidän päämääriään. Joitakin selviä pyrkimyksiä on kuitenkin helppo tunnistaa. Aktionistit pyrkivät murtamaan rajoja sosiaalisten määrittelyjen sekä taiteen ja muun todellisuuden väliltä. Provokaation ja shokin voimin sekä olemassa olevia paradokseja esiin nostamalla aktionistit pyrkivät herättämään ihmiset arkipäiväisestä kuorestaan. Kosmisimmillaan heidän tavoitteenaan oli havahduttaa ja sulauttaa yleisö kaikkeuden kauneuteen ja ykseyteen. Nihilistisimmillään taas julistettiin lähes koko olemassa olevan maailman tuhoamisen välttämättömyyttä.

Krenin aktionistielokuvat

Aktionistien performansseja on tallennettu myös muiden tekijöiden kuin Krenin toimesta. Valokuvallinen dokumentaatio on runsasta. Elokuvien ohjaajista maineikkaimpia ovat strukturalistisen elokuvan tekijä Ernst Schmidt jr. sekä Mühl itse. Etenkin Mühlin teoksiin verraten Kren erottuu aktioiden koherenssin rikkovalla tyylillään sekä voimakkaalla näkökulman korostamisella. Aktionistien ja Krenin mielikuvat tallentamisesta olivat ristiriidassa keskenään. Aktionistit luulivat Krenin tallentavan esitykset sellaisinaan, mutta Kren toteutti joustamatta omaa ilmaisuaan jo kuvausvaiheessa. Elokuviissaan Kren muokkaa kuvaamiansa tapahtumia voimakkaasti elokuvan ilmaisua samalla radikaalisti kokeillen. Hän repii alkuperäisen esielokuvallisen tapahtuman ajan ja tilan palasiksi ja järjestää palaset teoksessaan uudeksi kokonaisuudeksi. Brutaalilla leikkaus- ja filminkäsittelytekniikallaan hän tuo samalla esiin elokuviensa materiaalisuuden. Leikkaus on karkeaa – se liittää kohtaukset toisiinsa jyrkästi vaihtelevine kuvakulmineen ja kuvakokoineen ajallista sekä tilallista yhtenäisyyttä rikkoen. Esimerkiksi elokuvassa *Mama und Papa* (1964) kuvat on järjestetty epäkronologisesti erittäin tiheällä leikkauksella. Sekunnin aikana saatetaan näyttää kymmenenkin eri otosta, joiden kuvakulmat, sisällöt ja värimaisemat vaihtelevat jyrkästi. Esimerkiksi sekunnin 1:23 aikana näytetään seuraavat kuusi otosta:



Otos 1

1. Punaiseksi maalattu takapuoli ja siitä töröttävä ruusu alaviistosta kuvattuna.
2. Jauhoilla peitetty ruumis, ruusu ja koko tila vastakkaisesta suunnasta alaviistosta.
3. Erikoislähikuva kiiltävin nestein sotketusta selästä.
4. Epäselvä pimeä kuva josta voi tunnistaa lähinnä hiuksia.
5. Vasemmasta reunasta esiin tuleva epäselvä taikinaan peitetty pää punaisessa valossa.
6. Toisinpäin oleva samainen pää imee yläpuoleltaan roikkuvaa rintaa.

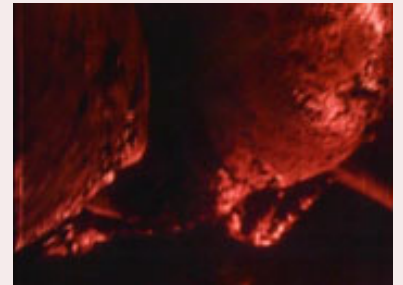
Halki elokuvan eri kohtauksiin palataan jokseenkin syklisesti, ja niitä leikataan toisiinsa rinnastaen edellisen kaltaisella vauhdilla. Runtas toisto helpottaa performanssin sisällön hahmottamista, mutta tekee sen kokemuksesta ainutlaatuisen. Krenin elokuvassa aktiossa kaikki voi tuntua tapahtuvan samalla hetkellä. Sijainnin ja etäisyyden jatkuva muuttuminen taas pyrkii poistamaan tilan hahmottamisesta kaiken koherenssin, mikä mahdollistaa huomion kohdistumisen pelkkään materiaaliin ja sen muutoksiin. Samalla Kren ohjaa katsojan huomiota elokuvan materiaaliseen olemukseen hajottamalla ja naarmuttamalla filmiä.

Krenin elokuvien filmin fyysisyys rinnastuu kiinnostavasti kohteittensa ruumiillisiin performansseihin. Ihmisruumis on aktioissa pelkkää materiaalia, jota käsitellään mitä käsittämättömimmillä aineilla ja esineillä. Brus ja Mühl julistavat "Toiseen totaaliseen aktioon" liittyvässä tekstissään, kuinka aktiot tutkivat ennakkoluulottomasti kaikkia todellisuuden muodostavia materiaaleja. Näitä materiaaleja yhdistellään, vaihdetaan toisiinsa, käännetään ympäri ja tuhotaan sekä niiden muotoa muutetaan. Tämä käsittely luo tapahtuman, jonka muoto riippuu materiaalivalinnoista ja esiintyjän tiedostamattomista pyrkimyksistä. Mikä tahansa voi toimia materiaalina tuulesta, taiteenlajeista ja urheilulajeista kasveihin, eläimiin ja esiintyjään itseensä. Kaikki materiaalin mahdollisuudet tutkitaan ja kulutetaan loppuun. Mahdollisuuksien loppumattomuuteen havahtuessaan ja välittömän toiminnan virtaan laskeutuessaan esiintyjällä on kirjoittajien mukaan mahdollisuus löytää itsensä rajoituksista vapaasta todellisuudesta. Samalla materiaalisuuden korostaminen on ainoa keino väistää aktionistien vastustaman porvarillisen elämäntavan merkitykset käytetyissä materiaaleissa. He pyrkivät riisumaan materiaaliltaan totutut merkitykset ja alentamaan ne pelkkien materiaalistien välittömien tosiseikkojen tasolle. (Brus & Mühl 1966)

Aktionistien käsittelemään materiaaliin liittyvät rajojen ylittämisen, kuluttamisen ja tuhoamisen teemat jatkuvat Krenin elokuvissa. Myös Krenille filmi on materiaa, jonka rajoja pyritään äärimäisin keinoin venyttämään. Leikkaukset ovat karkeita – esimerkiksi katkenneen filmin reuna saattaa näkyä. Edellä kuvatuin naarmuin ja kulumin hän korostaa filmin



Otos 3



Otos 5

haurautta. Lisäksi elokuvien ja niiden kuvaamien tapahtumien rajat kyseenalaistuvat Krenin tuodessa kuvaamiinsa tapahtumiin kuvamateriaalia toisista tapahtumista ja jopa löydettyä kuvamateriaalia. Kren tuntuu korostavan tallenteen olevan olemassa nimenomaan filmillä, jonka hän on leikannut ja liimannut yhteen. Tallenne on muuttunut alkuperäisestä tapahtumasta erilliseksi materiaaliseksi taideteokseksi. Se on vain kelallinen ohjaajan käsissä vapaasti muokattavissa olevaa filmiä. Taideteosten erillisyydestä huolimatta Krenin tapa käsitellä materiaalia tuhoisine ja rajoja ylittävine metodeineen lähestyy aktionistien materiaalisuutta koskevaa ajattelua.

Strukturalismin ja dokumentaarisuuden kohtaamisia

Aktionistielokuvat muodostavat noin neljänneksen Krenin tuotannosta. Niiden tyyli ei erotu Krenin muista elokuvista. Krenin tyyli on ollut vahvan omaperäinen hänen esikoisteoksestaan (*Verscuh mit Synthetischem Ton* 1957) saakka. Aikanaan se oli selvästi irrallaan paitsi perinteisestä narratiivisesta kerronnasta, mutta myös aikansa kokeellisesta elokuvasta. Elokuvassa kuvataan epäterävällä kuvatarkkuudella satunnaisten ja spontaanin oloisia, mutta tarkkaan harkittuja yksityiskohtia ja henkilökohtaisia havaintoja maisemasta. Sen ääniraita on maalattu käsin suoraan filmin ääniraidalle. Krenin elokuvissa näennäisen arkipäiväiset tilanteet, asiat ja havainnot muuttuvat monikerroksisiksi teoksiksi. Krenin itsensä läsnäolo tulee esiin levottomasti liikkuvaisena kuvaajana ja korostuneena leikkaajana, mikä tekee elokuvista hyvin henkilökohtaisia. Ohjaaja-teoreetikko Malcolm Le Griceen mukaan Krenin elokuvissa on näin saavutettu "yksikön ensimmäisen persoonan näkökulma". (Le Grice 1977, Lähde *Avanto*-festivaalin ohjelmalehti 2004.) Aktionisti-elokuvat eroavat Krenin tuotannosta lähinnä kuvastonsa vuoksi. Niissä ruumiit muuttuvat värikkäiden, suorastaan geometrysten muotojen ja pintojen välkkyväksi liikkeeksi. Etenkin Brusin aktioita tallentavissa elokuvissa kuvat lähentelevät usein täysin abstrakteja tasoja. Elokuvassa *Ana* (1964) mustavalkoisessa kuvassa sekoittuvat aktionistien ruumiit, polkupyörä, seinät ja maaliroiskeet.

Strukturalistisen elokuvan, jota myös Krenin elokuvien voidaan nähdä edustavan, voi nähdä katkoksena vallitsevaan elokuva-ilmaisuun. Elokuvateoreetikko ja -ohjaaja Peter Kubelkan mukaan elokuvan täytyy tuoda esiin oma maailmansa ja argumentoitava sen puitteissa. Kubelka huomauttaa, kuinka monimutkainen todellisuus on ja toteaa, että sen tallenteet ovat aina puutteellisia. (Kubelka 1987, 143–150.) Elokuvan esittämä "jatkuva" ja "realistinen" maailma on aina monimutkainen ja hauras konstruktio. Tämän vuoksi strukturalistien mukaan elokuvan täytyy kehittää omaa kieltänsä todellisuuden jäljentämisen sijaan. Strukturalistinen elokuva keskittyy elokuvan muotoon ja materiaalisuuteen etsien puhtaasti elokuvallista ilmaisua. Se ammentaa ilmaisunsa niin havaintojärjestelmien tieteellisistä ja filosofisista lähestymistavoista, kuin Krenin kohdalla anarkistisesta ilmaisun auki repimisestä ja

uudistamisesta. Elokuviissaan Kren ei yritä rekonstruoida tallennettua todellisuutta, vaan strukturalistisen perinteen mukaisesti luo niistä itsenäisiä elokuvateoksia.

Krenin elokuvilla kuitenkin on strukturalistisesta ja destruktiivisesta tyylistään huolimatta myös dokumentaarinen merkityksensä: ne tallentavat aktion hetken autenttisenä "todisteena" jälkipolville. Bill Nicholisin mukaan dokumenttielokuva kantaa itsessään aina kuvaamansa materiaalisen objektin jäljen, indeksin. Merkittävänä ero fiktioon on se, että dokumenttielokuvan suhde kuvaamaansa historialliseen objektiin on keskeisessä asemassa. Vaikka elokuva kokonaisuudessaan ei koskaan voikaan olla objektiivinen, pidetään dokumentin kuvatessaan tallentamaa hetkeä yleensä autenttisenä. (Nichols 2001, 35–42.) Krenillä indeksisyyden vaikutus on voimakas. Aktionistien toiminta on äärimmäisyydessään kuvamateriaalina hätkähdyttävää juuri siksi, että katsoja voi ymmärtää sen olleen kuvaushetkellä fyysistä todellisuutta – olemassa olevien ruumiiden sekoittuneita rajoja. Välillä kuva kuitenkin muuttuu erikoislähikuvien ja nopean leikkauksen vuoksi lähes tai täysin abstraktiksi. Kren temppuileekin kiinnostavalla tavalla kuvamateriaalin tunnistettavuuden rajoilla. Näin hän pystyy käyttämään hyväksi samalla sekä tunnistamisen ja autenttisuuden kokemukseen liittyviä elementtejä että abstraktioon liittyviä mahdollisuuksia. Jälkimmäisillä tarkoitan esimerkiksi kokeiluja sommittelun, värin ja rytmin sekä näiden kokemusten parissa. Seuraavassa luvussa käsittelemäni performatiivinen dokumenttielokuva toimii tämän kaltaisen kokeellisen ilmaisun ja tallentamisen välimaastossa ja tarjoaa siksi antoisan näkökulman Krenin tuotantoon.

Performatiivinen dokumenttielokuva

Bill Nicholisin mukaan performatiivisessa dokumenttielokuvassa sen realismia häiritään ja todellisuuteen viittaava aspekti asetetaan epäilyksen alaiseksi. Päinvastoin dokumenttielokuvan traditiossa tuotantoprosessi on pyritty piilottamaan objektiivisuuden illuusion säilyttämiseksi. Performatiivisessa dokumenttielokuvassa viittaavuus todellisuuteen myös säilyy, mikä erottaa sen fiktiosta. Viittaavuussuhde toimii kuitenkin lähinnä pelkästään esitetyn tulkinnan ainesosana, eikä siltä odoteta täydellistä autenttisuutta. Totuttuun dokumenttielokuvien autenttisuuden illuusion puutteeseen liittyy vieraannuttavuuden tunne. Tämä vieraannuttavuus ei pelkästään kohdistu huomiota elokuvassa esitetyn todellisuuden rakennettuun olemukseen, vaan myös dokumenttielokuvan epistemologiaan ja sen piileviin periaatteisiin. Vanhasta tyylistä vieraantuminen mahdollistaa uudenlaisen suhtautumisen maailmaan. Tämä suhtautuminen kumpuaa katsojan ja elokuvan välisestä suhteesta – realismin, narratiivisuuden tai empirismin sijasta. Performatiivisessa dokumenttielokuvassa osa kiinnittää huomion itse esitettyyn, osa taas esittämiseen. (Nichols 1994, 96–102.) Tällaista liikettä tapahtuu myös Krenin elokuvissa.

Esimerkiksi elokuvassa *O tannenbaum* (1964) huomio kiinnittyy vuoroin kohtausten sekä kuvien muodostamien kollaasien yhdistymiseen nopeassa leikkauksessa ja vuoroin itse tapahtumiin – erityisesti hieman pidemmissä otoksissa. Elokuva alkaa noin minuutin mittaisella jaksolla, jossa alaston mies makaa ilmapalloon koristellun joulukuusen juurella. Hänen päällään on pahvi, jonka päällä lepää hänen pahvin läpi tungettu peniksensä. Penistä ja ruumista käsitellään eri materiaalein, kuten höyhenin, maalein, kananmunin ja kukin. Kohtaus on leikattu salamannopeaksi kuvien ryöpyksi, jossa sekunnin murto-osien lähikuvat kuusesta ja ruumiin yksityiskohdista sekä yleiskuvat koko näytteillepanosta vaihtuvat verkkaisesti. Suuri osa kuvista on värikkäitä lähes abstrakteja lähikuvia eri materiaalien sekoittumisista. Välillä kuvan sisältö on helpommin tunnistettavissa. Kohtaus vaihtuu miehen noustessa istumaan selkeämmäksi. Nyt pitemmät otokset kuvaavat miehen suihkuttamista maidolla ja vihreällä maalilla. Kohtaus jatkuu vaihtelevatempoisella kollaasilla mukaan tulleen naisnäyttelijän ruumiin maalaamisesta, minkä jälkeen siirrytään taas joulukuusen alle sotkemaan sukupuolielimiä. Elokuva jatkuu ruumiiden suihkumaalaamisen ja sukupuolielinten sotkemisen värikkäänä ja kaoottisena vuorotteluna.

Nicholsin mukaan sekä avantgarde- että dokumenttielokuvien tavoitteena on saada katsojat havaitsemaan maailmaa uudella tavalla (5). Dokumenttielokuvat antavat uusia näkökulmia usein jo tunnettuihin aiheisiin, tai nostavat esiin esimerkiksi piilossa olleita ihmisryhmiä. Avantgarde-elokuva taas pyrkii löytämään uusia havaitsemisen ja ajattelun tapoja sekä jopa uudenlaisten tajunnan tilojen kuvauksia. Tyylien välillä on vaikutussuhde. Fragmentaarisuus on merkittävimpiä avantgardesta dokumenttielokuvaan tulleet ilmaisullisista keinoista. (Nichols 2001.) Etenkin performatiiviset dokumenttielokuvat korostavat, kuinka maailma tulee havaituksi fragmentteina ja kuinka se koostetaan havaitsijan omassa ymmärryksessä. Tästä suhteesta johtuu myös performatiivisten dokumenttielokuvien kyky muuttaa katsojan käsitystä suhteestaan maailmaan. Performatiiviset dokumenttielokuvat osallistuvat sosiaalisen subjektiviteetin muodostamiseen; tärkeää on itsen ja toisen välisen suhteen käsitteleminen. (Nichols 1994, 102–105.) Krenin elokuvissa kysymys toisesta ilmenee äärimmäisenä – jonakin täysin toisena. Aktionistien transgressiiviset eleet edustavat useimmille katsojille totutusta täysin poikkeavaa käyttäytymismallia. Ristiriidalla on mahdollista vaikuttaa katsojien käsityksiin ruumiillisuudesta, seksuaalisuudesta sekä yhteiskunnan näille asettamista rajoista – näiden luovan ylittämisen kautta. Parhaimmillaan esityksillä voi olla katsojien luovuutta vapauttava vaikutus.

Stella Bruzzin mukaan dokumenttielokuvat ovat aina keskusteluja elokuvantekijän ja todellisuuden välillä, sekä tämän keskustelun esityksiä. Performatiiviset dokumenttielokuvat vain tuovat suoremmin tämän esitysluonteen esille. Todellisuuden esittäminen on aina subjektiivista. Tämä ei merkitse, etteivätkö performatiiviset dokumenttielokuvat pyrkisi dokumenttielokuvan tradition tavoin todenperäisyyteen. Pikemminkin performatiivinen dokumenttielokuva korostaa, kuinka myös ei-fiktiivinen elokuva tehdään aina kameroille.



Tämän vuoksi elokuvan esitysluonne on myös dokumenttielokuvasta erottamaton. Dokumenttielokuvan merkitys nouseekin todellisuuden ja sen esittämisen välisestä vuorovaikutuksesta. Tämän vuoksi Bruzzi ei ajattele Nicholsin tavoin performatiivisuuden vievän elokuvaa etäämmälle sen kuvaamasta kohteesta, vaan olevan välttämätön osa dokumentaarista kanssakäymistä. (Bruzzi 2000, 154–155.)

Krenin elokuvissa esitysluonne on korostunut kahdella tapaa. Ensinnäkin esitykset on luotu varta vasten kameralle. Niinpä Krenillä on ollut esimerkiksi oikeus keskeyttää esitys filmin vaihdon ajaksi. Kuvatut aktionistit ovat myös varsin tietoisia osallistumisestaan tapahtumaan ja sen tallentamiseen. Toiseksi, merkittävää on Krenin läsnäolo. Elokuvissa Krenin suhde tapahtumaan välittyy kameran muuttuvien kuvakulmien ansiosta. Katsojalle ilmenee Krenin muuttuva sijainti ja etäisyys aktioon, mikä muistuttaa kyseessä olevan tilassa liikkuvan todellisen ihmisen näkökulma tapahtumaan. Tämä korostuu myös elokuvan jälkikäsitellyssä, missä Krenin henkilökohtainen tyyli tulee voimakkaasti esille. Kyseessä on todellakin Krenin tulkinta performanssista ja sen suhteesta elokuvataiteeseen.

Elokuvassa *Sinus Beta* (1967) Krenin läsnäolo korostuu erityisen paljon. Elokuvassa Krenin ja aktionistien kohtaaminen tiivistyy ristiriitaan sekä jopa ohjaajan ylimielisyyteen aktionisteja kohtaan. *Sinus Betassa* aktion tarjoamaan kuvamateriaaliin on lisätty sen ulkopuolisia otoksia: sateista hiekkarantaa, mimiikkaa ja elekieltä käsitteleviä kuvia sekä ihmisiä kadulla. Lisätty kuvamateriaali saa aikaan parodiseksikin tulkittavan sosiologisen tai psykologisen tulkintakehikon aktioihin. Aktioon yhdistetyt mimiikkaa ja elekieltä käsittelevät kuvat voidaan tulkita aktionistien eleiden ja rituaalien tyypillistymisen ironiseksi kommentiksi. Samalla aktiot itsessään on kuvattu Krenin tyyllille epätavallisen pitkinä otoksina. Ratkaisu paljastaa aktioiden kömpelyyden ja rutiininomaisuuden ja samalla korostaa leikkauksen vallankumouksellisuutta. Haastattelussa Kren onkin ilmaissut kokevansa leikkaustekniikkaansa aktioita radikaalimpana toimintana. (Tscherkassky 2004.)

Performanssien tallentamisesta

Taiteilija ja esseisti Teemu Mäen transgressiiviset performanssit ovat läheistä sukua aktioille. Hänen mukaansa olennaista performansseissa on yleensä se *mitä* tehdään, eikä se *miten* tehdään. Hänelle performanssi on ruumiillisten ideoiden, eikä niinkään ruumiillisen läsnäolon taidetta (poislukien esitykset, joissa vuorovaikutus yleisön kanssa on pääasia). Silti pelkkä idea ei riitä, vaan se pitää myös toteuttaa ja lihallistaa. Hän ei koe merkittävää eroa performanssin ja sen tallenteen kokemuksen välillä. Hän pikemminkin korostaa tallenteen merkitystä, sillä performanssi tavoittaa valtaosan yleisöstään sen avulla. Koska performanssin tekotavalla ei ole merkitystä, tallentuu merkittävin osa siitä tekstin ja kuvien avulla.

Performanssi on Mäen käsityksen mukaan dokumentein leviävä käsitteellinen taidemuoto. (Mäki 2005, 366–369.) Mäen ajatukset yhtyvät osittain käsitykseeni aktionistien performansseista. Myös suurin osa niiden yleisöstä – kuten minut – on tavoitettu tallenteiden avulla. Lisäksi materiaaliaktioissa transgressiivista on nimenomaan se mitä tehdään: niissä korostuu totuttujen rajojen ylittämiseen liittyvä kauhun tunne ja kiehtovuus. Sen sijaan tekojen suorittaminen saattaa olla hyvinkin kömpelöä, mikä paljastuu hyvin elokuvan *Sinus Beta* pitkistä otoksista.

Mäki puhuu tallenteista kuitenkin vain aktioiden välittäjinä, mutta jo edellä olen huomannut Krenin elokuvien olevan jotakin enemmän. Ne toimivat yhtä aikaa sekä välittäjänä ja taideteoksena. Välittäminen on Krenin elokuvissa eräänlainen lähtökohta kuvaamiselle. Osa välittävistä aineksesta on yhä elokuvassa läsnä – tieto siitä *mitä* on tehty. Edellä totesin juuri tämän indeksisyyden merkityksen tallenteiden shokeeraavuudelle. Kuvatusta materiaalista kuitenkin muodostuu oma taideteoksensa, jossa tapahtuman eheyttä rikkova ja abstraktioita luova tyyli sekä ohjaajan näkökulma häiritsevät välittämistä. Tämän paljastaa *Sinus Betan* esiintuoman kömpelön liikkeen ja Krenin elokuvien maagisen rytmin ristiriita. Krenin leikkauspöydällä aktioiden kömpelyys katoaa ja ne saavat elokuvateoksessa uudenlaisen luonteen. Puretuista ainesosista uudelleenkasattu teos on juuri sellainen kuin Kren haluaa. Tämä ulottuu myös esimerkiksi kokemukseen aktioiden odottamattomuudesta – ominaisuuteen mikä saa kiinnostavia ulottuvuuksia ja ilmaisumuotoja siirryttäessä taidemuodosta toiseen.

Koen aktionistielokuvien odottamattomuuden ja näennäisen spontaaniuden niiden merkittävänä ominaisuutena. Odottamattomuuteen ja avoimeen rajojen ylittämiseen liittyy niiden merkittävin muutosvoima. Ne onnistuvat säilyttämään illuusion jatkuvasta spontaanista nykyhetkestä. Gilles Deleuzen mukaan C.S. Peircen kehittämän merkkiteorian nykyhetki on eräänlainen kaoottinen nollatila, josta kaooksella on mahdollisuus järjestyä minkälaisiksi tahansa merkeiksi. Ensimmäisessä vaiheessa [*qualisign*] merkit järjestyvät ikonisessa suhteessa kuvattuun. Laadullisten piirteiden joukkoina ne tulevat koetuksi tunteina ja affekteina. Dokumenttielokuvan todenperäisyyden vaikutus selittyy tällä tasolla: katsoja havaitsee kuinka elokuvan affektiot syntyvät todellisuudesta itsestään, eivätkä tarvitse juurikaan ohjaajan osallistumista. (Marks 2000, 194–199.) Krenin tapauksessa ja performatiivisessa dokumenttielokuvassa laajemminkin tämä todenperäisyyden vaikutus on usein läsnä, mutta kokemus on samalla paljon monimutkaisempi. Näissä elokuvissa todenperäisyys perinteisessä mielessä alistuu näkökulmalle ja kohtaamiselle. Tällöin on Deleuzen mallin soveltamisessa pikemminkin kyseessä merkkien syntyminen tallentajan ja tallennetun kohtaamisen affektiivisista ominaisuuksista. Vaikka kohtaaminen ei itsessään ilmene vielä tällä tasolla, on se kuitenkin pinnan alla läsnä.

Deleuzen mallin toisessa vaiheessa [*sinsign*] alkaa merkin havainnon ymmärtämiselle

välttämättömien merkkien välisten suhteiden järjestäminen. Toisin sanoen fyysiset tosiasiat ja tilanteet keskinäisine suhteineen tulevat ilmi. Suhde katsojaan on indeksinen. Laura U. Marksin mukaan tämä vaihe on dokumenttielokuvalla ominainen – dokumenttielokuvat tuovat esiin suhteita todellisten asioiden välillä. Krenin aktionistielokuvissa indeksinen suhde vahvistaa niiden vaikutusta nykykatsojaan. Vaihe liittyy myös Mäen ajatukseen performanssin konkreettisten tapahtumien tallentumisen olennaisuudesta. Kolmannessa vaiheessa [*legisign*] merkin suhde todellisuuteen on symbolinen. Siihen liittyvät katsojan denotatiiviset mielleyhtymät ja elokuvan avautuminen sen ulkopuoliseen todellisuuteen. (Marks 2000, 194–199.)

Koen kuitenkin myös nykyhetken nollatilan kaoottisuuden merkittävästi läsnäolevana. Tässä tilassa kaikki kaaoksen järjestäytymismahdollisuudet ovat avoinna. Mitä tahansa merkityksiä voi syntyä, jopa totuttujen maailman käsittämistapojen ulkopuolella. Krenin elokuvissa on säilytetty aktionistien performanssien odottamattomuus – sekä illuusio siitä että mitä hyvänsä voi tapahtua että pyrkimys ravistaa ja muuttaa ihmisten maailmasuhteita. Myös tallenteissa aktiot voidaan kokea pysähtymättömänä mielikuvituksen ryöppynä, vaikkakin suuri osa niistä on etukäteen suunniteltuja. Mühlin mukaan aktioissa on kyse situaatioiden lavastamisesta. (Grossman 2002.) Vaikka aktionisteilla itsellään olisi tiedossa mitä tulee tapahtumaan, on aktioiden sisältö yleisölle aina odottamaton kokemus. Yleisö joutuu jakamaan aktionistien kanssa pienen tilan, johon aktion toteuttajien ruumiit epämääräisesti ja sotkuisesti sulautuvat. Aktiolla luodaan näin jatkuvan tulemisen, spontaaniuden ja muutoksen tila. Tähän totutusta voimakkaasti irralliseen odottamattomaan maailmaan katsoja pakotetaan läsnäolollaan osallistumaan. Mäen mukaan performanssissa läsnäolo on kuitenkin korvattavissa. Tallennettujen aktioiden kohdalla kysymystä on kuitenkin mietittävä tarkemmin, sillä niiden kokemukselle läsnäoloon liittyvä odottamattomuuden ja siihen liittyvä kauhun tunne ovat erityisen merkittäviä. On kuitenkin muistettava, kuinka yleisemminkin elokuvan olemukseen liittyy tietty odottamattomuuden kokemus. Etenkään elokuvateatterissa silmänsä auki pitävällä katsojalla ei ole juurikaan mahdollisuuksia vaikuttaa näkemäänsä.

Krenin elokuvissa odottamattomuuden kokemus voi kuitenkin olla korostuneempi ja lisäksi moniulotteisempi. Kolme seuraava piirrettä pyrkivät voimistamaan tätä kokemusta. Ensinnäkin kameran läsnäolo on Krenin tyyliin voimakasta. Se liikkuu Krenin mukana ja hakee jatkuvasti uutta asemaansa muuttuvaan tapahtumaan ja tilaan nähden. Samalla katsojan näkökulma heitetään jatkuvaan muutoksen tilaan ja pakotetaan osallistumaan tällä tavalla aktion odottamattomuuteen. Toisin olisi jos katsoja voisi tarkkailla aktiota vakaasta kuvakulmasta ja samalta etäisyydeltä. Tällöin katsojan olisi paremmat mahdollisuudet määritellä asemansa tapahtumiin nähden ja jopa kokea hallitsevansa näkemäänsä. Toinen odottamattomuutta lisäävä tekijä on Krenin tapa leikata. Toisinaan Kren on toiminut ilman leikkaussuunnitelmaa (ensimmäistä kertaa elokuvassa *Ana*). Silloin hän on antautunut odottamattomien tapahtumien vietäväksi ja toteuttanut leikkauksen kuvatessaan. Tällöin



elokuva saa muotoutua avoimesti muuttuvan tilanteen mukana. Kolmas tekijä on kuvien epämääräisyys. Salamannopea leikkaus ja abstraktioita hipovat lähikuvat tekevät välillä jopa mahdolliseksi tunnistaa mistä kuvassa on kysymys. Usein kuvat jäävät edellä käsiteltyyn kaoottisuuden järjestäytymättömälle tasolle, merkin tulemisen nollatilaan.

Krenin aktionistielokuviissa kuvattu kaoottinen nykyhetki järjestyy ja hajoaa levottomasti eri intensiteetein. Nopean leikkauksen ja kuvien vaihtelun vuoksi kuva pysyy kaoottisena ja välillä se on järjestymäisillään tunnistettaviksi hahmoiksi, lähinnä väreiksi ja muodoiksi. Toisinaan katsoja pystyy hahmottamaan tapahtuman tilallisia suhteita ja saamaan selvää tapahtumista. Selvimmillään Krenin ilmaisu sallii katsojan ymmärtävän myös aktioiden symbolisia merkityksiä. Samainen ilmenemisen heiluriliike on yhdistettävissä myös siihen, kuka elokuvassa on äänessä: Kren vai aktionistit, elokuva itse vai sen välittämä tapahtuma? Useimmiten äänessä on Kren. Välillä aktionistien eleet saavat tilaa, mutta lopulta näiden eleidenkin valinnasta ja niiden näyttämisen kestosta on vastuussa Kren. Kuitenkaan elokuvia ei olisi olemassa ilman aktionistien esityksiä. Krenin ja aktionistien väliset kohtaamiset näyttäytyvät samanlaisessa heilurimaisessa liikkeessä. Välillä korostuu tapahtuman ja kohtaamisen läsnäolo, välillä taas yksinäisen Krenin käden ohjaama filmin materiaalisuus.

Lopuksi

Olen edellä tarkastellut Krenin aktionistielokuvia dokumentaarisuuden näkökulmasta. Niiden suhde dokumenttielokuvaan on problemaattinen, sillä kokeellisuus ylittää usein merkitykseltään alkuperäisen tilanteen. Performatiivisen dokumenttielokuvan perinteeseen Krenin elokuvat ovat kuitenkin sijoitettavissa. Niiden korostunut ohjaajan läsnäolo ja materiaalisuus kiinnittävät huomion täydellisen suoran ja aktuaalisen tallentamisen mahdolluuteen. Vaikka Krenin elokuvien indeksinen suhde todellisuuteen säilyy, on kyseessä aina kuitenkin tekijän näkemys maailmaan, ja hänen kuvaamansa kohteet ovat tietoisia esiintymisensä luonteesta esityksensä kameralle. Täysin objektiivinen tallenne on mahdoton, sillä siihen sekoittuu aina merkittäviä määriä eri subjektiivisuuksia. Myös materiaalisuuden korostaminen kiinnittää huomion tapahtumien luonteeseen Krenin tulkitsemina ja esittäminä. Samalla ne yhtenevät kiinnostavalla tavalla aktionistien ruumiillisen ja kaoottisen tyylin kanssa ja peräti voimistavat aktioiden kokemusta.

Roope Eronen

[WiderScreen.fi 2/2006](http://www.widerscreen.fi/2/2006)

Viitteet

1. Ensimmäisen kerran nimitystä "Wienin aktionistit" käytti Peter Weibel vuonna 1970 ja myöhemmin samana vuonna Rüdiger Engereth *Protokolle*-lehdessä julkaistun esseensä otsikkona. 1980-luvulta alkaen termiä on käytetty lähes synonyyminomaisesti puhuttaessa neljästä kanonisoituneesta aktionistista: Otto Mühlistä, Gunter Brusista, Hermann Nitschistä ja Rudolf Schwarzkoglerista. Weibelillä termi kattaa laajemman toiminnan kentän, alkaen 1940- ja 50-lukujen vaihteessa toimineen Arnulf Rainerin teoksista ja jatkuu jopa kolmenkymmenen aktionistitaiteilijan työn kuvaukseen. Engerethin essee taas käsittelee ainoastaan Mühliä, Brusia ja Nitschiä. Myöhemmistä kirjoituksista on löydettävissä vastaavanlaisia hiettoja, riippuen usein saatavilla olevasta informaatiosta. (Green 1999, 11.) [[takaisin](#)]

2. Ks. esim. Janne Seppänen: *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta* (1995). [[takaisin](#)]

3. Tosin aktiot eivät missään nimessä aina olleet terapeuttisia. Taidekritiikki onkin liian usein korostanut terapia-näkökulmaa. [[takaisin](#)]

4. Esimerkiksi puolet Brusin aktioista ja Nitschin ensimmäisistä 21:sta aktiosta 15 tapahtuivat yksityisissä puitteissa. Läsä oli taiteilijan lisäksi yleensä muutama läheinen ystävä sekä valokuvaaja. (Green 1999, 10.) [[takaisin](#)]

5. Tällä en tarkoita että avantgarde- ja dokumenttielokuva olisivat ainoat elokuvan suuntaukset, jotka pyrkivät muuttamaan maailmaa. Pikemminkin maailmasuhteiden muuttaminen liittyy olennaisesti elokuvan olemukseen. Eri elokuvasuuntausten metodit muutoksen aikaansaamiseksi vaihtelevat. [[takaisin](#)]

Lähteet

Elokuvat

Kren, Kurt (ohjaus, kuvaus ja leikkaus):

Ana. Itävalta 1964.

Mama und Papa. Itävalta 1964.

O tannenbaum. Itävalta 1964.

Sinus Beta. Itävalta 1967.

Verscuh mit Synthetischem Ton. Itävalta 1957.

Kirjallisuus

Brus, Günter, Mühl, Otto (1999), *Second Total Action*, Text of Invitation (1966). Teoksessa Malcolm Green (ed.), *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. London: Atlas Press, 41.

Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.

Green, Malcolm (ed.) (1999), *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. London: Atlas Press.

Green, Malcolm (1999), Introduction. Teoksessa Malcolm Green (ed.), *Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler Writings of the Vienna Actionists*. London: Atlas Press, 9–21.

Kubelka, Peter (1987), The Theory of Metrical Film. Teoksessa P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film Reader: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives. (Alk. 1978.)

Marks, Laura U (2000), Signs of the Time. Deleuze, Peirce, and the Documentary Image. Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 193–214.

Mäki, Teemu (2005), Performanssi ei ole katoavaa taidetta (Mitä performanssi on? 1. osa). Teoksessa *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like, 365–369.

Nichols, Bill (1994), Performing Documentary. Teoksessa *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 92–106.

Nichols, Bill (2001), Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry* 27 (summer 2001) (sähköinen lehti).

Tscherkassky, Peter (2004), Ikkunasta kurkkijoita, roskia yms. Kurt Krenin haastattelu *Avanto-festivaalin ohjelmalehdessä* 18.–21.11.2004.

Internet-lähde

Grossman, Andrew (2002), *An Actionist Begins to Sing*. An Interview with Otto Mühl, September 4, 2002. [<http://www.brightlightsfilm.com/38/muhl1.htm>] (linkki tarkistettu 29.11.2005)

© WiderScreen.fi 16.10.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

