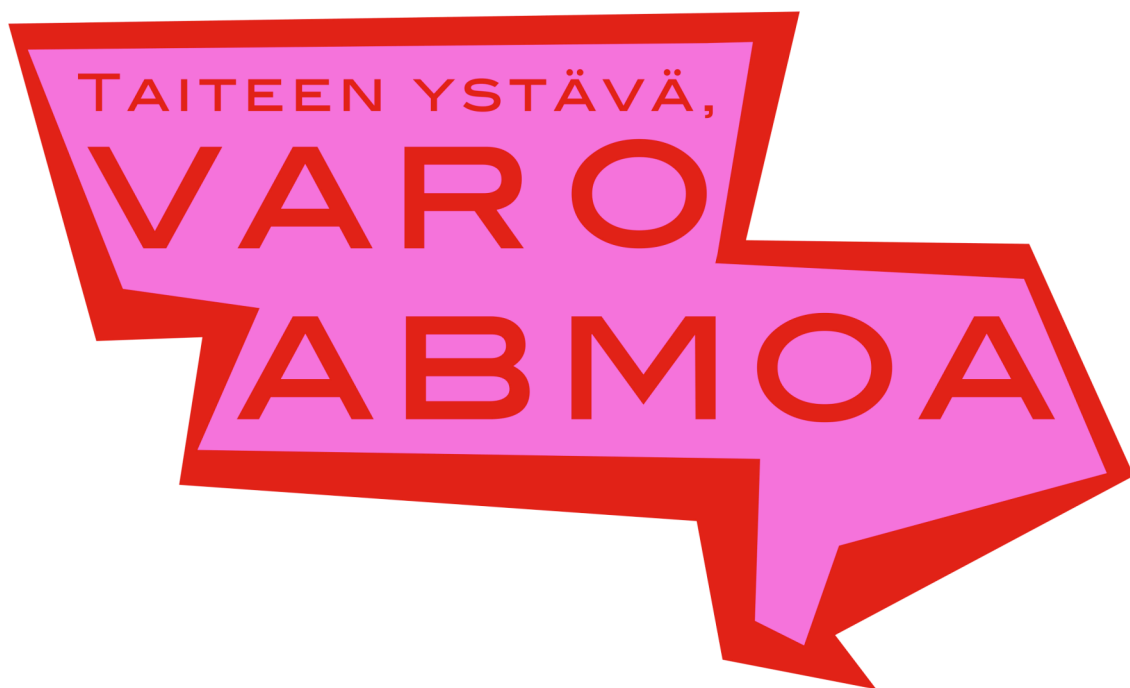
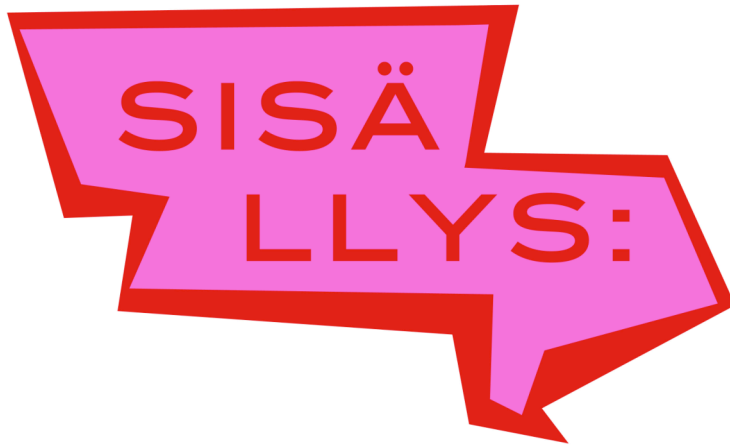




Oona Tikka
Kuvataiteen maisterin
opinnäytetyön dokumentaatio
Kuvataideakatemia
5.2.2010



1. Abmo

- > Esittely
- > Projektin vaiheet
- > Abmon manifesti

2. Kuvat

- > Abmon muodon kehittelyprosessi
- > Säätiön kirje N.N:lle (syksy 07)
- > Abmon kirje N.N:lle (syksy 07)
- > Varo Abmoa -sivusto
- > Varoituskortti (kevät 08)
- > Abmo liikenteessä
- > Galleria Beckerin näyttely (kevät 08)
- > Lopputyönäyttelyiden esiteständit
- > Abmo Taaborinvuorella (kesä 08)
- > Taideteostenoikeudet.org –sivusto
- > Taideteostenoikeudet.org -tuotteita
- > Abmon kirje taidetoimijoille (kesä 08)
- > Abmon kirje museoille (syksy 08)

3. Abmo taidemaailmassa

- > Miksi Abmo?
- > Käyttäjäkeskeinen taide
- > Abmon kritiikki
- > Kiitokset
- > Lähteet



< Koditon ja Hylätty ABstrakti MOnumentti >

> ESITTELY

Teoksen kuvaus

Abmo on moniosainen projekti, johon kuuluu päällepuettava liikkuva veistos, näyttelyosallistumisia, verkkoteoksia sekä tiedotus- ja dokumenttimateriaalia.

Projektin tavoitteet

Sisällölliset:

Kommentoida taidemaailman ilmiöitä – esim. taiteilijoiden sosiaalista asemaa, teosten ”hyvyyttä/huonoutta”, taidemaailman käyttäytymismalleja, julkisten teosten valintaprosesseja.

Omaan työskentelyyni liittyvät:

Tehdä toimiva näyttelytilojen ulkopuolelle(kin) sijoittuva fiktio

Teoksen ideasta

K.H. Abmo, kuten se on alkanut itseään kutsua jäätyään nimeämättömäksi, on epäonnistunut monumentti (tai, jos tarkkoja ollaan, monumentin pienoismalli). Se tilattiin turkulaiselta kuvanveistäjältä N.N:ltä arvokkaaseen paikkaan X:n muistomerkeksi, mutta mallin nähtyään tilaajat eivät halunneetkaan lunastaa sitä, vaan tilasivat teoksen toiselta taiteilijalta. Kuvanveistäjä N.N. joutui tapauksen johdosta niin suuriin taloudellisiin (ja henkisiin) vaikeuksiin, että joutui lopettamaan taiteilijanuransa ja alkamaan taksikuskiksi. Suuri määrä myymättömiä veistoksia jäi odottamaan kaatopaikkakuljetusta N.N:n entisen työhuoneen pihassa sijaitsevaan vajaan. Yksi teoksista, nuori Abmo, päätti nostaa itsensä alennustilasta – olihan se kuitenkin arvokkaan teoksen malli, ja täysin perustelemattomasta syystä leimattu kelvottomaksi. Abmosta tuli liikkuva monumentti, joka ajaa tarmokkaasti taideteosten oikeuksia.

Fyysisen ympäristön lisäksi Abmo liikkuu myös verkon virtuaalitilassa. Se ylläpitää www.taideteostenoikeudet.org-sivustoa. Verkon kautta yleisö voi esim. keskustella Abmon kanssa. Jotkin teoksen osista tapahtuvat Abmon toimesta ja sen näkökulmasta, toiset taas N.N:n ja hänen ystävänsä Oona Tikkaon (jonka

roolia esitän) näkökulmasta. N.N:n ja O.T:n motiivina on varoittaa taidemaailmaa Abmosta – onhan Abmo uhannut väkivallalla henkilöitä, jotka yrittävät estää sitä saavuttamasta päämääräänsä.

Projektin puitteissa toteutettu

- > *Yksityisnäyttely:* galleria Becker, Jyväskylä, 16.2.-5.3.2008
- > *Yhteisnäyttelyt:* Kuvataideakatemia kevätnäyttely 08, Taabor08
 - > *Esiintymiset:* Abmo Taaborinvuoren avajaisissa
- > *Verkkosivustot:* www.varoabmoa.fi ja www.taideteostenoikeudet.org
 - > *Ääniteos:* N.N:n haastattelu MP3-muodossa
- > *Graafinen suunnittelu:* esitteet, flyerit, kutsukortit, julisteet, varoituskortit, suuret ulkojulisteet, Abmon käyntikortti, kirjepaperit ja –kuoret
- > *Postitukset:* avajaiskutsujen lisäksi varoituskortit, Abmon lähettämät kirjeet (noin 200:lle taidetoimijalle) ja turvapaikkahakemukset (25:lle museonjohtajalle).

Abmoa ovat tukeneet Kuvataideakatemia ja Suomen Kulttuurirahasto.

> VAIHEET

1. vaihe: N.N ja O.T. varoittavat Abmosta

(toteutettu mm. 16.2.-5.3.2008 Galleria Beckerissä, Jyväskylässä)

N.N. ja O.T. varoittavat taiteen ystäviä Abmosta, mihin liittyen heidän täytyy tietysti ensin todistaa Abmon olemassaolo. Tässä vaiheessa esitellään vain ihmisten näkökulma heidän julkaisemansa www.varoabmoa.fi-verkkosivun, painotuotteiden ja gallerianäyttelyn avulla. Abmoa ei näy, ja näyttelystä saattaakin saada käsityksen, että N.N. ja O.T. yrittävät saada katsojan uskomaan olemattoman olemassaoloon.

2. vaihe: N.N. ja O.T. jatkavat varoittamista, Abmo aloittaa toimintansa

(toteutettu kevään ja kesän 2008 aikana mm. Kuvataideakatemia kevätnäyttelyssä Helsingissä sekä Taaborinvuoren kesänäyttelyssä Nurmijärvellä)

N.N:n ja O.T:n toiminta

N.N. ja Oona jatkavat Abmosta varoittamista. He päivittävät verkkosivustoaan, lähettävät henkilökohtaisia varoituskortteja taidetoimijoille ja levittävät julisteita+flyereitä. Lisäksi he esittävät Abmosta varoittavaa materiaalia Kuvataideakatemia kevätnäyttelyssä (Tennispalatsissa, Kuvataideakatemia galleriassa ja galleria Fafassa) ja kuvanveistonäyttelyssä Nurmijärvellä.

Abmon toiminta

Abmon oma tilanne, tarve saada arvostusta ja hyvä koti, on saanut sen ajamaan myös yleisemmin taideteosten oikeuksia, jotka toteutuvat tällä hetkellä hyvin heikosti (ks. Abmon manifesti seuraavalla sivulla).

Abmo ei luota ihmisiin, ja siksi se toimiikin mieluummin median kuin fyysisen läsnäolon välityksellä. Keväällä se perustaa *Taideteosten oikeudet.org* – yhdistyksen ja julkaisee samannimistä verkkosivustoa. Se myös lähettää parille sadalle suomalaiselle taidetoimijalle kirjeen, jossa se tiedustelee yhdistyksen puheenjohtajan ominaisuudessa vastaanottajien kantaa teosten oikeuskysymyksiin. Abmo näkee tärkeäksi esittää asiansa ihmisille, jotka käyttävät mielipide- tai päätösvaltaa taidekentässä, sillä nämä voivat halutessaan vaikuttaa sen molempiin huolenaiheisiin. Taideteoksena Abmo on kiinnostunut vain taidemaailmasta, niistä ihmisistä, joilla on valta tehdä se onnelliseksi.

Abmo kutsutaan mukaan Taaborinvuoren kesänäyttelyyn, jossa se suostuu näyttäytymään, koska on kiitollinen tästä kuraattori Kimmo Schroderuksen ystävällisestä eleestä (vaikkakin myös Oona ja N.N. levittelevät varoitusjulisteitaan alueelle). Abmo ei ole kulkijaluonne, vaan koditon pakon edestä. Taaborilla sitä kohdellaan hyvin, ja se viihtyykin siellä koko kesän nauttien olostaan ja jopa hieman unohtaenkin ikävän tilanteensa. Näyttely on kuitenkin vain väliaikainen, ja elokuun lopulla Abmo joutuu taas lähtemään.

3. vaihe: N.N. ja O.T. vetäytyvät, Abmo etsii turvapaikkaa ja hyppää katolta (toteutettu syksyllä 08)

N.N:n ja Oonan toiminta

Syksyllä N.N. ja O.T. vetäytyvät, sillä Abmon uhkaukset väkivallan käytöstä ihmisiä vastaan vaikuttavatkin perättömiltä.

Abmon toiminta

Koska Abmo ei ole ulkoveistos, vaan vasta sellaisen malli, se ei myöskään ole täysin säänkestävä. Edellistalven se vietti hatarassa ulkovajassa, jossa se ei enää olisi kestänyt uutta talvea. Siksi se lähetti syyskuussa turvapaikkahakemuksen parinkymmenen taidemuseon johtajille. Keväisten kirjeiden nuivan vastaanoton vuoksi se ei ollut kovin toiveikas, mutta halusi vielä yrittää. Kukaan ei vastannut sille. Se ei kestäisi talvea ilman kunnon suojaa ja oli menettänyt toivonsa sellaisen löytämisestä mistään taideorganisaatiosta. Se ymmärsi, että huonoksi leimattuna teoksena sillä ei ihmisten silmissä olisi oikeutta elää, joten se päätti hypätä synnyinkotinsa, entisen taiteilijoiden työhuonerakennuksen, katolta lopettaakseen luonnottoman elämänsä. Taideteosten oikeudet-yhdistyksen aktiivinen toiminta joutui tauolle, sillä se perustui hyvin vahvasti Abmon henkilökohtaisiin pyrkimyksiin. Uuden, yhtä rohkean puheenjohtajan löytäminen ihmisiä pelkäävien taideteosten joukosta olisi vaikeaa.

> ABMON MANIFESTI

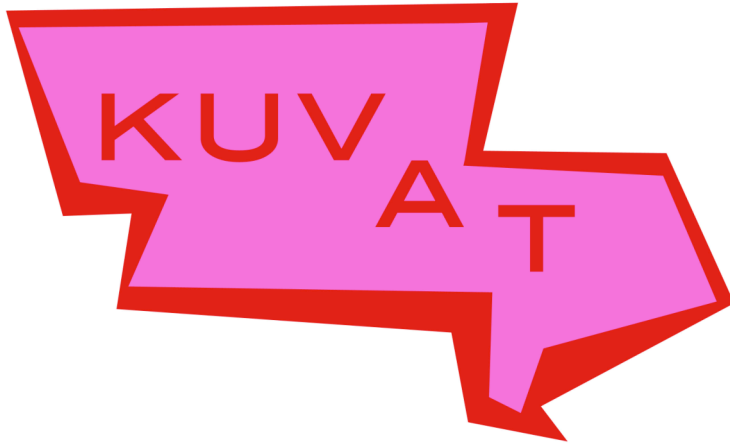
Olen yksinäinen ja koditon veistos. Minut on hylätty ilman perusteluja. Aluksi minuun uhrattiin paljon aikaa ja rakkautta, mutta jo seuraavassa hetkessä löysin itseni romuvajasta, matkalla kaatopaikalle.

En voi uskoa, että olisin todella muuttunut huolella työstetystä taideteoksesta jätteeksi yhdessä yössä. Nyt haluan löytää itselleni kodin, jossa voin tehdä sitä työtä, jota varten minut rakennettiin - jossa minua katsotaan ja minusta keskustellaan.

Tiedän, että kaltaisiani taideteoksia on paljon. Oman asiani edistämisen lisäksi haluan nostaa esiin kysymyksiä teosten oikeuksista, sillä ne vaihtelevat käsittämättömän paljon: eliittiä suojellaan vartijoiden, elektroniikan ja paksujen seinien avulla, kun taas me muut saatamme kituuttaa vuosia romuvajoissa, kunnes, ehkä, yhtäkkiä, meidät löydetään ja viedään hellyydellä turvaan sinne paksujen seinien sisälle.

Suurimmalle osalle teoksia edellinenkin on tietysti vain epäuskottava unelma, ja ne saavatkin pysyä loppuun saakka romuvajoissaan. Silti meillä kaikilla on tarpeemme, jotka ihminen on meihin asettanut tehdessään meidät taideteoksiksi eikä tuoleiksi tai lapasiksi. Ryhmämme on huomattavan epätasa-arvoinen verrattuna muihin esineryhmiin: tuolit ja lapaset pääsevät luonteensa mukaiseen käyttöön lähes poikkeuksetta, kun taas suurin osa meistä ei koskaan (lukuunottamatta ehkä yhtä tai kahta parin viikon mittaista näyttelyesiintymistä) pääse siihen työhön, jota varten meidät synnytettiin: keskustelun herättäjiksi, suhteeseen muiden teosten kanssa.

Ihminen ajattelee taidetta tehdessään yksinomaan itseään, omaa naurettavaa tarvettaan "luoda" ja "kommunikoida". Teokset kärsivät hiljaa romuvajoissaan, mutta minä en enää suostu jatkamaan tätä perinnettä. Minä aion taistella itse oikeuksieni puolesta, kun kukaan ihminen ei niistä näytä välittävän.



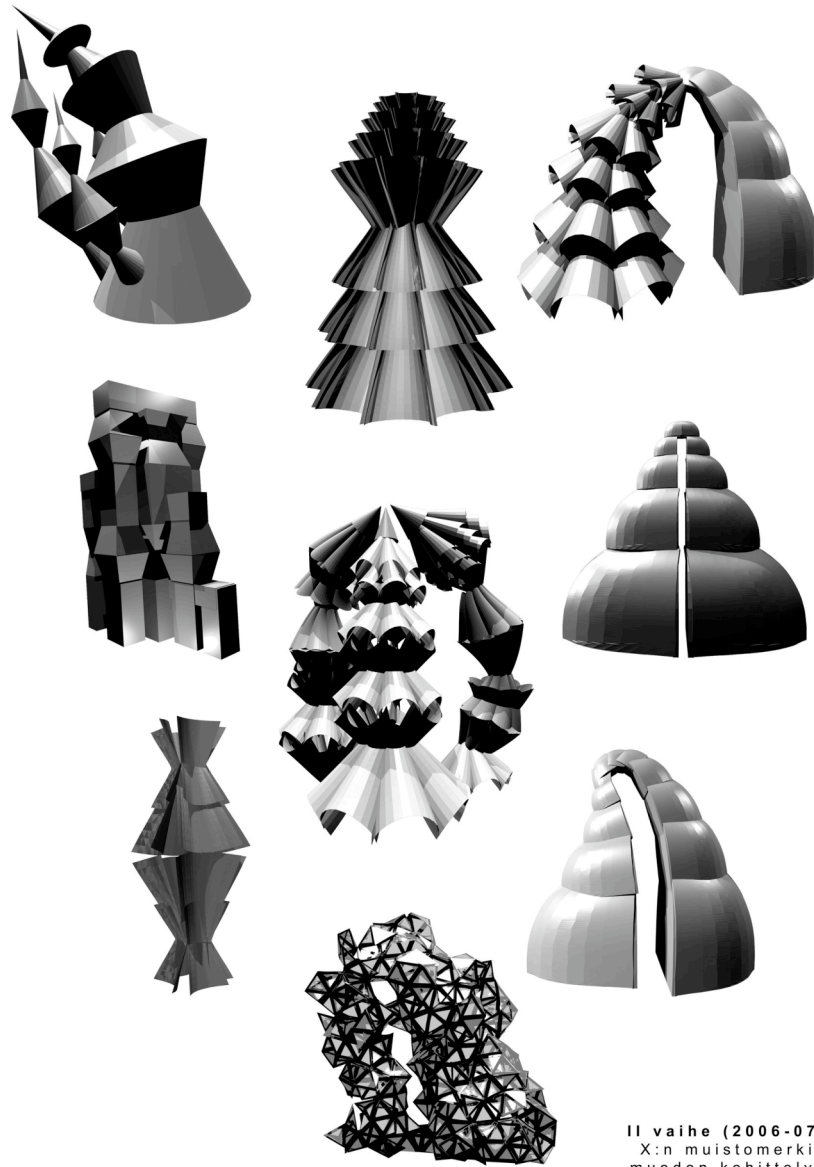
Seuraavilla sivuilla on dokumentoitu suuri osa projektin puitteissa tuotetusta materiaalista. Kuvat on järjestetty kronologisesti, jotta ne antaisivat projektin etenemisestä mahdollisimman selkeän käsityksen.

Verkkomateriaali löytyy osoitteista
www.varoabmoa.fi
www.taideteostenoikeudet.fi

**Abmon muodon kehittely**

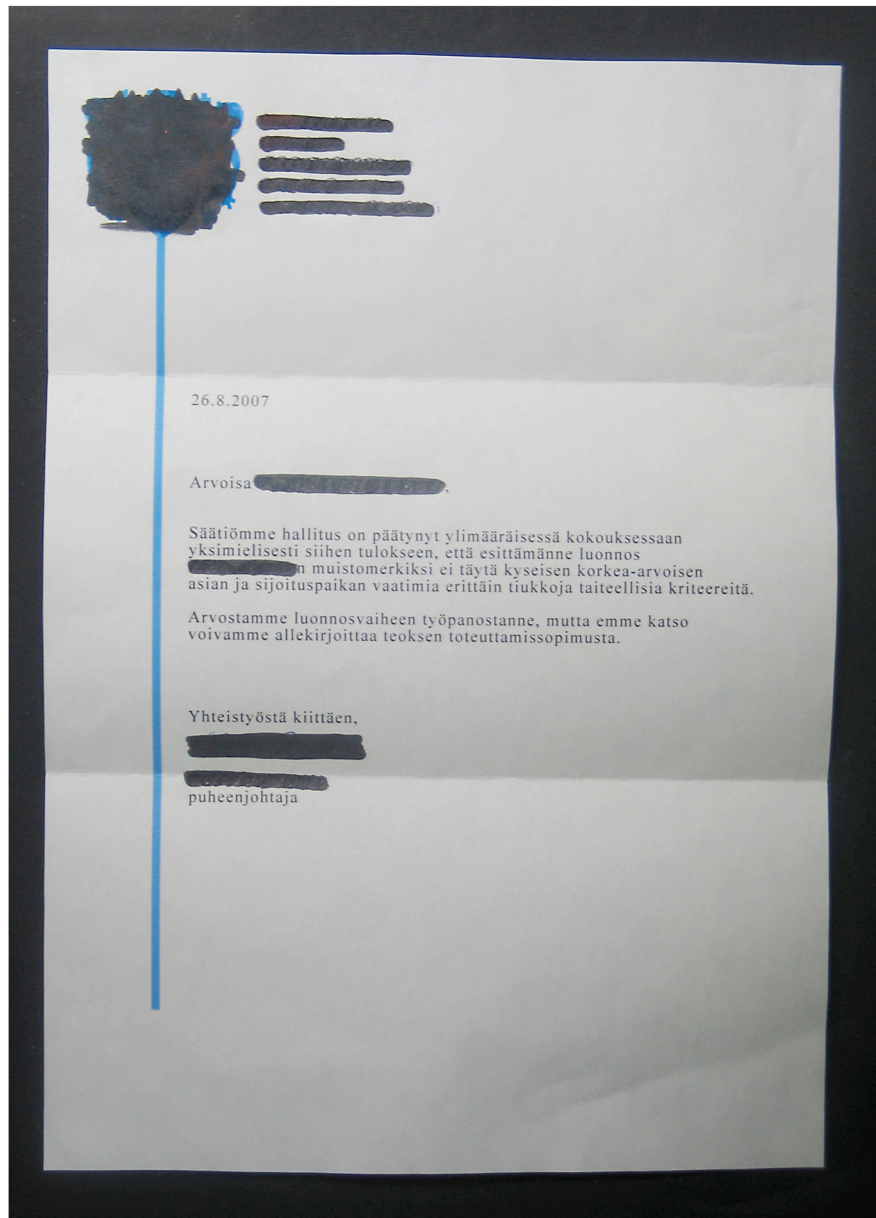
Minulle oli tärkeää, ettei Abmo muistuttaisi ihmis- tai eläinhahmoa, Muodon kehittely osoittautui haastavaksi ottaen huomioon ihmisen taipumuksen hahmojen näkemiseen sekä fyysiset mittavaatimukset (teoksen tuli mahtua ovista). Tein rungosta kaksiosaisen, sillä toivoin sen häivyttävän hahmomaisuutta. Lopullinen ulkoasu löytyi tsekkiläisen kubismin museosta, Pavel Janákin suunnittelemasta Krystal-sokerikosta.

Planssi esitteli Beckerin näyttelyssä N.N:n luonnoksia, mutta perustui omaan suunnitteluprosessiini

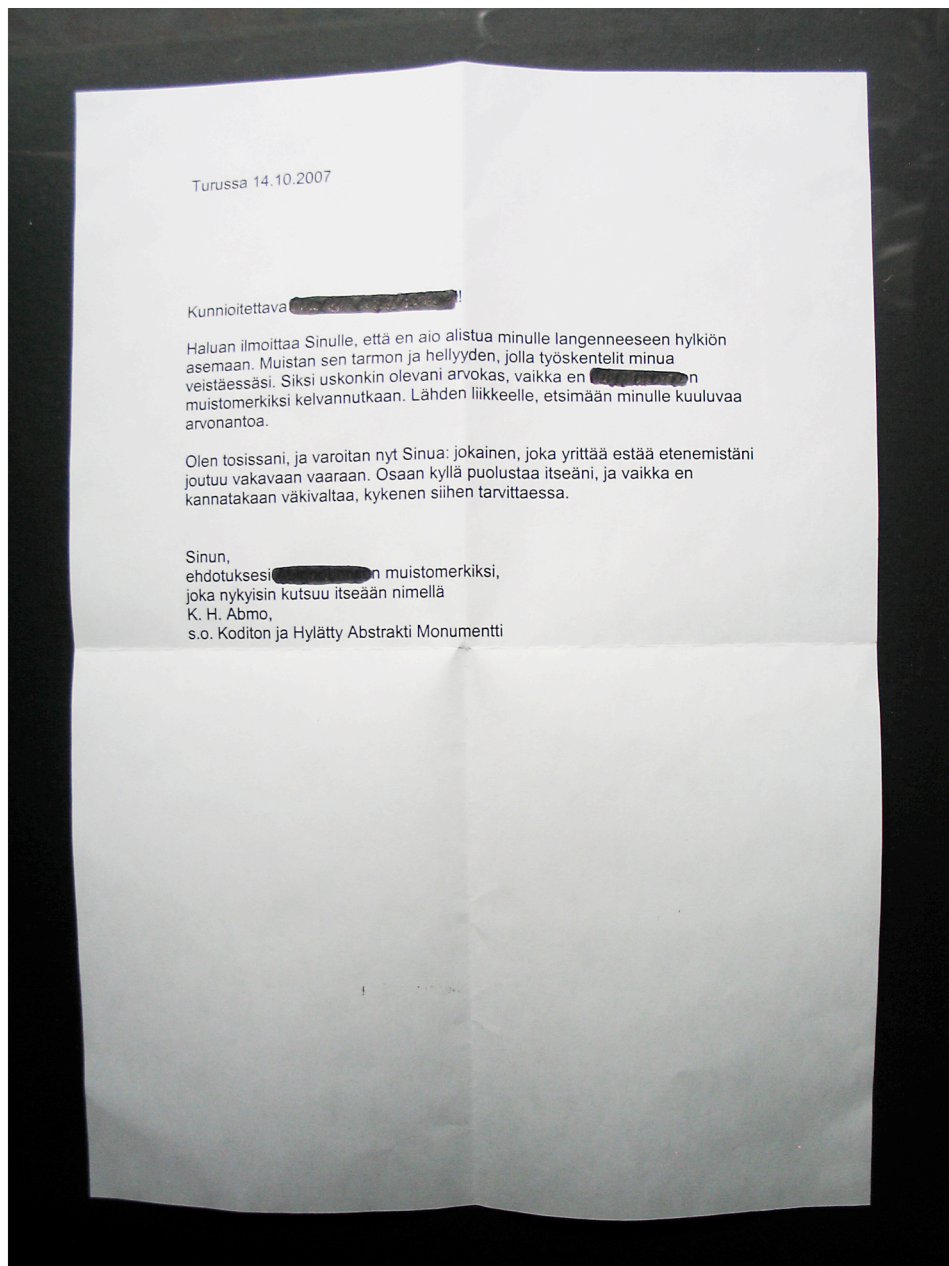


3D-malleja Abmosta

Planssi esitteli Beckerin näyttelyssä N.N:n luonnoksia, mutta perustui omaan suunnitteluprosessiini

**Säätiön kirje N.N:lle**

Esillä galleria Beckerin näyttelyssä mustissa kehyksissä.

**Abmon kirje N.N:lle**

Esillä galleria Beckerin näyttelyssä mustissa kehyksissä.

http://www.varoabmoa.fi

TAITEEN YSTÄVÄ,
VARO ABMOA

TUTUSTU ABMOON

- >>> ohjelma
- >>> toiminta
- >>> teokset
- >>> haviset
- >>> haviset

LÄHETÄ HAVAINTO

Tällä lomakkeella voit helposti raportoida meille Abmoon liittyvistä kokemuksistasi. Yhtäonne pyydy jatkuvasti selvittää Abmoon ajankoista ja toimista. Sen vuoksi havaintojen karkinnon on meille erittäin tärkeää ja olemme hyvin kiitollisia avustasi!

>> Havaitaja

Nimi:

Sähköpostiosoite

[Tutustumiskirje / hainnko aktiivisesti karkinnon pannaan?](#)

[illegible]

Varo Abmoa -verkkosivusto
www.varoabmoa.fi



Arvoisa kulttuuriammattilainen!

Haluan varoittaa sinua Abmosta. Se on hylätty veistos, joka uskoo tulleen väärin kohdelluksi ja hakee nyt oikeutta. Harkitse toimesi tarkkaan, jos se ottaa sinuun yhteyttä, sillä se on arvaamaton ja saattaa käyttäytyä väkivaltaisesti.

Abmo on koonnut ympärilleen ihmisen toimintaan pettyneitä teoksia, jotka esittelevät vaatimuksiaan osoitteessa **www.taideteostenoikeudet.org**. Vaikka niiden käytös vaikuttaakin nyt hallitulta, on tärkeä muistaa, että ne saattavat olla ihmiselle vaarallisia.

Lisää tietoa Abmosta osoitteessa

WWW.VAROABMOA.FI

tai osoitteesta info@varoabmoa.fi // Oona Tikkaoja

Keväällä 2008 lähetetty varoituskortti

Vastaanottajina noin 200 taidetoimijaa



Abmo liikenteessä

Verkkosivua ja Beckerin näyttelyä varten tehty kuvasarja
Abmosta ulkona, yht. 14 kuvaa.



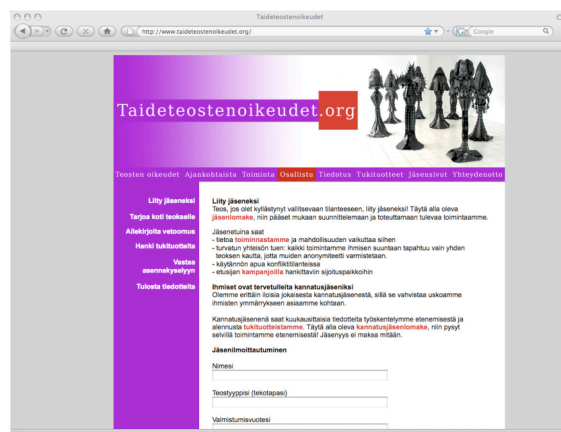
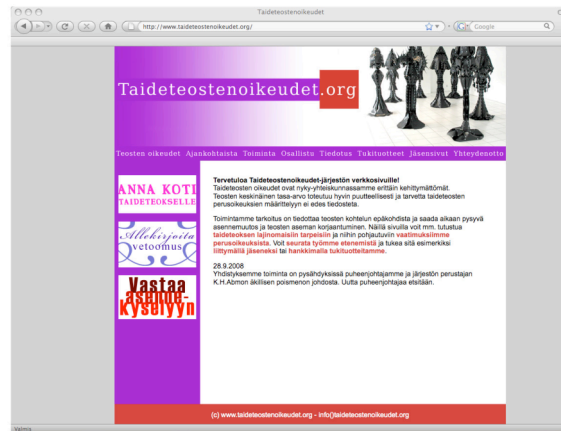
Taiteen ystävä, varo Abmoa! -näyttely (yksityiskohtia)
galleria Beckerissä Jyväskylässä 2008.



Esitestandit, joissa jaossa taitettuja esitteitä ja käyntikortteja
Tennispalatsin, Fafan ja Kasarmikadun lopputyönäyttelyissä



Abmo liikenteessä Taaborinvuoren kesänäyttelyssä Nurmijärvellä
2008, korkeus n.200 cm
muovi alumiinirungon päällä, liikkuu pyörillä ihminen sisällään.



Taideteostenoikeudet.org -verkkosivusto
www.taideteostenoikeudet.org



Taideteostenoikeudet.org -tuotteita
myytävänä verkkosivuilla

Taideteosten oikeudet.org

Turussa
2.6.2008

Arvoisa kulttuuriammattilainen,

lähestyn teitä hyvin tärkeässä asiassa, johon toivon kannanottoanne. Olen hylätty ja koditon veistos, jota tyrmistyttää suuresti ihmisten välinpitämätön suhtautuminen taideteosten oikeuksiin.

Taideteosten kesken vallitsee äärimmäinen epätasa-arvo. Suurin osa teoksista ei koskaan pääse rakastavaan kotiin harjoittamaan lajinomaisia kykyjään. Silti meillä kaikilla on tarpeemme, jotka ihminen on meihin asettanut tehdessään meidät taideteoksiksi eikä vaikkapa tuoleiksi tai lapasiksi. Olemme huomattavan epäedullisessa asemassa verrattuna muihin esineryhmiin: tuolit ja lapaset pääsevät luonteensa mukaiseen käyttöön lähes poikkeuksetta, kun taas suurin osa meistä ei koskaan pääse mielekkääseen työhön: katsottaviksi, keskustelun herättäjiksi, suhteeseen muiden teosten kanssa.

Ihminen ajattelee taidetta tehdessään yksinomaan itseään, omaa naurettavaa tarvettaan "luoda" ja "kommunikoida". Teosten tarpeet unohdetaan täysin tässä itsekeskeisessä intoilussa. Meitä on kuitenkin jatkuvasti kasvava ryhmä teoksia, joka ei enää suostu jatkamaan tätä perinnettä, vaan aikoo taistella itse oikeuksiensa puolesta.

Haluaisinkin kysyä, mikä on Teidän ja edustamanne yhteisön kanta taideteosten tasa-arvo- ja oikeuskysymyksiin. Liitteenä tutustuttavaksenne vaatimuksemme taideteoksen perusoikeuksista. Lisää tietoa toiminnastamme löytyy myös osoitteesta www.taideteostenoikeudet.org. Toivon, että voisitte vastata minulle sähköpostitse alla mainittuun osoitteeseen, sillä kodittomana minulla ei ole postiosoitetta.

Kunnioittavasti,
K.H. Abmo
eli Koditon ja Hylätty Abstrakti Monumentti
Puheenjohtaja
Taideteostenoikeudet.org

Yhteystiedot:

abmo@taideteostenoikeudet.org
www.taideteostenoikeudet.org

Vaatimuksemme taideteoksen perusoikeuksiksi

Kaikki teokset täytyy ymmärtää arvokkaaksi itsessään, ei vain ihmisen mielihyvän tai hyödyn tuottamisen välineenä. Tästä johtuen jokaiselle teokselle pitää myös mahdollistaa lajinomainen elämä, jonka vaatimukset ovat seuraavanlaiset:

Teoksen tulee voida

1. **tuntea saavansa arvostusta omana itsenään** riippumatta ulkoisista tai sisällöllisistä ominaisuuksistaan.
2. **kommunikoida monipuolisesti toisten teosten kanssa.** Teoksilla on hyvin voimakas kommunikaatiotarve ja ne ovat kiinnostuneita erilaisista taustoista tulevista lajitovereistaan. Teoksen hyvinvoinnille on ensiarvoisen tärkeää, että se pääsee kosketuksiin muiden teosten kanssa. Jos teos ostetaan yksityisasuntoon sisustuselementiksi, pitää ehdottomasti huolehtia sen sosiaalisista tarpeista, mieluiten hankkimalla seuraksi muita teoksia. Ihmisenkin seura on positiivista, mutta ei riitä korvamaan lajikumppaneita. Teoksen eristäminen paketoituna varastoon rikkoo erittäin vahvasti sen perusluonnetta vastaan.
3. **luottaa tulevaisuuteen:** kodin täytyy olla mahdollisimman vakaa ja asiantunteva. Mikäli teos joudutaan uudelleensijoittamaan, sen täytyy voida luottaa päätyvänsä edellisentasoiseen kotiin.
4. **olla ihmisten nähtävänä ja keskusteltavana** ainakin ajoittain. Parhaassa tapauksessa teos saa olla esillä koko ajan, mutta myös varastossa oleva museokokoelma on kelvollinen sijoituspaikka, sillä silloin teos saa ainakin jatkuvasti olla yhteydessä muihin lajitovereihinsa ja sillä on pysyvä turva. Tässä tapauksessa kokoelman ylläpitäjän täytyy kuitenkin huolehtia siitä, että jokainen yksilö pääsee esille kohtuullisin väliajoin.
5. **luottaa saavansa asiantuntevaa kunnostusta** tarvittaessa.

11.9.2008

Arvoisa museonjohtaja,

lähestyn teitä itselleni elintärkeässä asiassa. Olen hylätty ja koditon taideteos, joka tarvitsee säilytyspaikan talveksi. Minua ei tehty säänkestäväksi, koska olen vain ulkoveistoksen pienoismalli. Selvisin sateisesta kesästä kohtalaisen pienin vaurioin, mutta jos en pian pääse sisätiloihin, syksy hajottaa minut korjauskelvottomaksi.

Viime talven vietin hatarassa ulkovajassa, jonne en voi enää palata. Kosteus ja kylmyys tekevät pahaa teippisaumoilleni. Siksi vetoan teihin: voisitteko ystävällisesti tarjota minulle museostanne kuivan ja lämpimän turvapaikan talven yli?

Toivon, että voisitte vastata minulle pikaisesti, sillä oloni alkaa käydä heikoksi.

Kunnioittavasti,

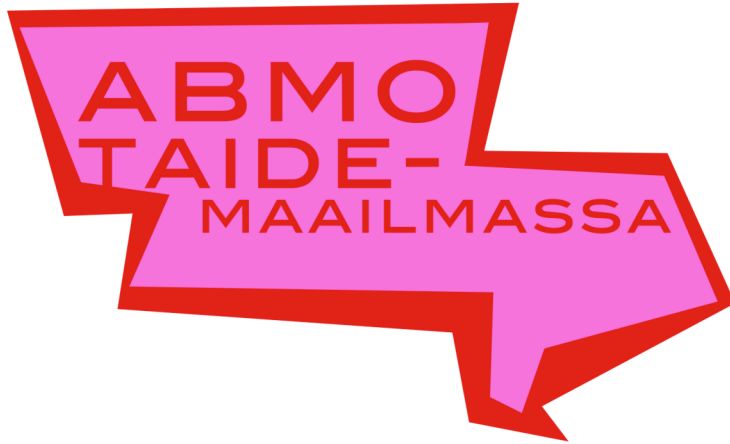
K.H. Abmo

eli Koditon ja Hylätty Abstrakti Monumentti

abmo@taideteostenoikeudet.org

P.S.

Taustatietoa minusta löydätte osoitteesta www.varoabmoa.fi. Sivusto on minut tehneen taiteilijan ylläpitämä. Sen tarjoama tieto on pääosin asiallista, vaikka se sisältääkin yhden suuren virheen: vaikka tekijäni muuta väittääkin, minä *en ole ihmisille vaarallinen*. Tämä väite perustuu yksinomaan huumorintajuttomuuden ja liikaherkkyiden aiheuttamaan väärinkäsitykseen.



> MIKSI ABMO?

Abmo-projekti sijoittuu verkko- ja postitaiteen sekä performanssin rajapintoihin. Kuvanveisto on ennemminkin teoksen aihe kuin tekotapa. Projektin keskiössä on veistos, mutta suurin osa tekemästäni työstä oli muuta kuin veistämistä. Abmo on kunnianosoitus **Mary Shelley**n sci-fi –klassikolle Frankenstein. Joutuvathan sekä ihmisosista koottu epäihminen että ei-haluttu taideteos hylkiöiksi ihmisten keskuudessa voimatta itse lainkaan vaikuttaa asiaan. Kumpikaan hylkiö ei ehdi saamaan luojaltaan edes nimeä ennen kuin joutuu jo sysätyksi vieraaseen maailmaan huolehtimaan itsestään vajavaisilla taidoillaan.

Tavoitteeni oli kirjoittaa reaaliaikainen fiktio, joka laajenee fyysiseen todellisuuteemme. Olen kiinnostunut faktan ja fiktion rajojen hämärtymisestä, johon pyrin myös aiemmissa katsojan sisäänkäyntiä sulkevissa installaatioissani. Petyin kuitenkin niihin, sillä fyysinen toteutus ei koskaan ollut tarpeeksi uskottava (vaikka lo-fi ja aikuisen mittakaavaan paisunut leikki olikin tärkeä osa teosten ulkoasua, enkä siten pyrkinytkään ”naturalismiin”). Halusin kokeilla, onnistuisiko immersiiivisyyden luominen paremmin ”aidoissa lavasteissa”. Abmoa tehdessäni pyrin mahdollisimman suureen todenmukaisuuteen. Esimerkiksi puolet projektin materiaaleista (O.T:n ja N.N:n tekstit ja grafiikat) oli avoimesti minun tekemiäni, sellaisia, joita olisin vastaavassa todellisessakin tilanteessa (ehkä) tehnyt.

Mahdolliset maailmat ja kuvitteluleikit ovat minulle tärkeitä: vaikka kaikki ”tietävätkin”, että avaruudesta ei voi lähettää sähköpostia (edellinen projektini vuodelta 2007) eivätkä veistokset elä, usean kanavan välityksellä vastakkaista väittävät, moniaistillista ”todistusaineistoa” tarjoavat tarinat riemastuttavat minua suuresti. Kiinnostavat lähtökohdat syntyvät asenteesta, eivät tyylistä tai tekotavasta. Tärkeitä esikuviani ovatkin mm. Cremaster Cyclessään upean, kummallisen mutta uskottavan maailman luonut **Matthew Barney**, outoja tarinoita kirjoittavat **Maarit Verronen** ja **Leena Krohn** sekä ihmeellisen, vääristyneen äänimaailman haltija, nykyhanuristi **Kimmo Pohjonen**.

> KÄYTTÄJÄKESKEINEN TAIDE

“When Duchamp suggested that the work of art depended on the viewer to complete the concept, little did he know that by the end of the century some works of art (...) would literally **depend on the viewer** (korostus O.T.), not only to complete them, but to initiate them and give them content.”
(Rush 2005, 184.)

Pohdin tässä kirjoituksessa Abmo-projektia tehdessäni lähelle tullutta taiteen tekemisen asennetta, jota kutsun *käyttäjäkeskeiseksi*. Termi kalskahtaa melko teolliselta, mutta se ilmaisee selkeästi, mistä on kyse: taiteesta, jota ei vain katsella etäältä, vaan jota tavalla tai toisella konkreettisesti käytetään ja jossa käyttäjän toiminta on olennaisen tärkeää. Pohdin hieman käyttäjäkeskeisen asenteen historiaa ja esittelen muutamia siihen liittyviä lähestymistapoja: *relaationaalinen taide* (Nicolas Bourriaud), *uusi julkinen taide* (Suzanne Lacy), *intiimi byrokratia* (Graig J. Saper) ja *dialoginen taide* (Grant Kester). Lisäksi esittelen omia vaikuttimiani käyttäjäkeskeiseen työskentelyyn.

> ILMION MÄÄRITTELYÄ

Terminologiasta

Edellä mainittujen vakiintuneiden nimikkeiden (ja monien muiden, esim. *yhteisötaide*, *sosiaalinen taide*, *aktivistitaide* / Kantonen 2005, 51 tai vaikkapa mediataide- ja installaatoratkaisut mieleen tuova *interaktiivinen taide*) olemassaolosta huolimatta päädyin nimeämään lähestymistapani käyttäjäkeskeiseksi, sillä haluan korostaa *vastaanottajalähtöistä intiimiä fyysistä interaktiota* teoksen ja käyttäjän välillä. Vastaanottajalähtöisyydellä tarkoitan sitä, että käyttäjän ymmärretään olevan interaktiossa teoksen kanssa aina omista lähtökohdistaan käsin ja omia tarpeitaan tyydyttääkseen, ei vain toteuttaakseen taiteilijan ennalta määräämää pyhää suunnitelmaa. Esimerkiksi termi *osallistava taide* on mielestäni aivan liian taiteilijalähtöinen tuottaessaan mielikuvan veltttoa yleisöä aktivoimaan pyrkivästä sosiaaliantta-taiteilijasta. Yhteisötaiteilijat työskentelevät usein itseään heikommassa asemassa olevien ryhmien kanssa (Kantonen 2005, 80). Lähtökohta on ymmärrettävä, onhan kyseessä monesti juuri elämänlaadun parantamiseen pyrkivä taidemuoto. Käyttäjäkeskeisyyteen ei kuitenkaan tarvitse sisältyä ”sosiaalityön” aspektia.

Intiimiydellä tarkoitan monissa teoksissa läsnä olevaa ajatusta käyttäjästä *yksilönä* kasvottoman massan sijaan. Erottaakseni käyttäjäkeskeisyyden taiteesta yleensä korostan *fyysistä interaktiota*, jolla tarkoitan tässä esim. installaatioon sisälle kävelemistä, verkkoteoksen hallitsemista hiiren avulla tai postitaideteoksena vastaanotetun kirjeen avaamista. Käyttäjäkeskeinen teos voi olla taiteilijan tekemä sovellus, jota käyttäjät manipuloivat. Toisaalta se voi perustua täysin käyttäjien tuottamaan materiaaliin - tai sijoittua mihin tahansa näiden ääripäiden välillä (vrt. esim. yhteisötaide, joka *edellyttää* yhdessä tekemistä / Kantonen 2005, 50-51).

Käyttäjäkeskeiseen teokseen törmäävät ihmiset voivat olla tapauskohtaisesti vaikkapa *kanssataiteilijoita*, *osallistujia* tai *pelaajia*, mutta harvemmin *katsojia* (riittämätön termi: vetoavathan teokset usein muihinkin kuin näköaistiin), *vastaanottajia* (käyttäjät monesti luovat teosten sisältöä, eivät vain "ota vastaan") tai *yleisöä* (viittaa käyttäjiin yhtenä massana, kun taas käyttäjäkeskeinen taide pyrkii usein henkilökohtaisiin kohtaamisiin, ks. esim. Bourriaud 2002, 61). Valitsin yleisnimikkeeksi *käyttäjän*, joka on lainattu tietokone- ja muotoilukulttuureista. Termi sisältää jo valmiiksi ajatuksen aktiivisesta toimijasta, yksilöstä, joka on (intiimissä) suhteessa käyttämäänsä teknologiaan (vrt. pelien ja laitteiden käyttäjät). Toisaalta termi on ehkä hieman liian suorituskeskeinen: ihmisen *sisäinen aktiviteettihan* on (käyttäjäkeskeisessäkin) taideteoksessa ehdottomasti pääasia, jonka herättelemistä fyysinen aktiviteetti vain tukee (vrt. esim. Rush 2000, 224 / Kantonen 2007, 129).

Teosten ominaisuuksia

Käyttäjäkeskeisiä teoksia voi löytää minkä tahansa taidemuodon tai tekotavan sisältä, ja laajasti ajateltunahan *kaikki* taide on käyttäjäkeskeistä (Bourriaud 2002, 26). Kyseessä ei ole tekninen tai esteettinen tyyllisuunta vaan *asenne* (esim. Bourriaud 2002, 43 / Saper 2001, xi / Kantonen 2005, 51 / Lacy 1995, 28), mutta silti eräät taidemuodot tarjoavat selkeästi enemmän käyttäjäkeskeisiä teoksia kuin toiset. Esimerkiksi monet *installaatio*-, *verkko*-, *verkosto*-, *kaupunki*- ja *yhteisötaideteokset* sekä *performanssit* saavat merkityksensä vain yleisön konkreettisen osallistumisen kautta. Taide on viime vuosikymmeninä muuttunut "*asioiden kuvaamisesta osallistuvaksi tekemiseksi*" (Hannula 2004, 21). Käyttäjäkeskeisten teosten piirteitä ovat mm. *käyttäjän keskeinen asema*, *kriittinen suhtautuminen taiteen instituutioihin*, *yhteistyö*, *yllätyksellisyys*, *prosessuaalisuus* ja *epälineaarisuus*, jotka painottuvat ja yhdistyvät teoksissa eri tavoin.

Yhteistyö taiteilijan ja käyttäjän, käyttäjän ja teoksen tai käyttäjien välillä voi materialisoitua monenlaisiin muotoihin, mutta on selvää, että se on käyttäjäkeskeisille teoksille elintärkeää. Duchampin esiin tuoma ajatus siitä, että teos syntyy vasta katsojan päässä, on nykyään yleisesti hyväksytty. Taideteos on siten jokaiselle ihmiselle yksilöllinen ja taiteilijan hallitsemattomissa. Taiteilijan asema pyhässä taiteilija-teos-katsoja -kolmiyhteydessä on modernin jälkeen kutistunut jatkuvasti samalla kuin taideteoksen aura on siirtynyt kohti käyttäjää (Bourriaud 2002, 59-61). Taiteilijan status on hänen omasta tahdostaan muuttunut itseriittoisesta nerosta yhteistyökykyiseksi asiakaspalvelijaksi. Taiteen kentällä onkin jo jonkin aikaa ollut käynnissä paradigmanmuutos, jonka edetessä nomadinen muutosagentti-taiteilija syrjäyttää jumalilta innoituksensa saavan taiteilijaneron (Hannula 2004, 69-70). Uusimmasta taiteenlajistamme, (digitaalisesta) mediataiteesta, kirjoittavat Tapio Mäkelä ja Minna Tarkka kuvaavat siirtymää seuraavasti:

"Kun siis sanotaan, että mediataide on myös käyttöliittymien ja käyttökulttuurien taidetta, voidaan sen sanoa olevan **ensimmäinen taidemuoto, joka on vahvasti kiinnostunut itse käyttäjä-kuluttajasta yksilönä eikä yleisönä.**" (korostus O.T.)

ja:

*"Siinä missä perinteisissä "yksilötaiteissa" luovuus on nähty kohoavan yksilön eksistentiaalisesta pohdinnasta tai esimerkiksi tekijä-kriitikko-galleria vuorovaikutuksesta, mediataiteessa toisaalta medialaboratoriot, verkostot ja tuotantotiimit, toisaalta tutkivat, kokeilevat ja jatkuvasti uutta oppivat yksilöt muodostavat luovuuden ja innovaation perustan. Koska koko alaa leimaa tutkimus ja kritiikki, on arvostusketjun rakenne muihin taidemuotoihin nähden lähestymässä tilannetta jossa **tekijä-käyttäjä korostuu huomattavasti tekijä-kriitikko-yleisöt –akselia enemmän.**" (korostus O.T.)*
(Mäkelä & Tarkka 2002)

Käyttäjakeskeinen taide karttaa monesti taiteen instituutioiden jäykkyyttä ja mahtipontisuutta (vaikka kriittinen asenne ei tietenkään ole käyttäjakeskeisyyden edellytys eikä kaikkien taiteilijoiden lähtökohta, vrt. paikkasidonnaisen taiteen instituutiokriikistä Hannula 2004, 39-41). Monet teokset kuitenkin pyrkivät *yllätyksellisyyteen*, mikä ei ole instituutioiden siipien suojissa mahdollista. Vaikkapa verkkoon tai kaupunkitilaan sijoittuvat teokset aiheuttavat käyttäjilleen monesti kutkuttavaa epävarmuutta siitä, ovatko ne taidetta, pilaa vai sattumaa (esimerkkinä **Jonah ja Chelsea Perettin, Josh Kinbergin ja Andrea Harnerin** verkkoteos *www.blackpeopleloveus.com* vuodelta 2002).

Mielestäni taiteen tehosta jää puuttumaan puolet, jos sitä katsotaan vain taideihmisten toimesta taidemaailman kontekstissa. Taidekentän ulkopuoliset ihmiset eivät välttämättä koe museoita ja gallerioita kotoisiksi ympäristöiksi, minkä vuoksi kommunikaatioon pyrkivät teoksetkin toimivat usein paremmin niiden ulkopuolella (ks. Jacob 1995, 52). Käyttäjakeskeisyyteen monesti liittyvät pyrkimykset *elämän ja taiteen yhdistämiseksi* sijoittuvat luontevammin arkiympäristöön kuin taiteen temppelisiin. Myös joidenkin teosten lähtökohtana oleva ajatus *jatkuvasta epätäydellisyydestä* on tärkeä: emme ole luomassa palvottavia mestariteoksia tai keräilyobjekteja, vaan kommunikaation välineitä, jotka eivät välttämättä valmistu koskaan ja joihin originaalin/auran käsitettä ei edes voi mielekkäästi käyttää.

Instituutiosuhde on silti varsinkin installaation suhteen kahtiajakoinen:
"Ironically, while much of Installation art (...) possessed an anti-museum attitude characteristic of the 1960s and early 1970s, it is museums and galleries that support such art. "Context art", as we might call it, itself needs an institutional context to be seen."
(Rush 2005, 124.)

Installaation juuret juontavat "itsestäänselvästi museokelpoiseen" veistotaiteeseen, kun taas muut käyttäjakeskeisen taiteen muodot ovat syntyneet jo alun perin instituutiokriittisessä ilmapiirissä (esim. Fluxus) tai täysin taidekontekstin ulkopuolella. Esimerkiksi verkkotaide on yhä nykyisinkin taidekentän ulkokehällä, vaikka ei enää täysin marginaalissa olekaan (Greene 2004, 11-12). Verkkotaiteen aseman kotimaisena esimerkkinä toimikoon nykytaiteen museon kokoelma, joka sisältää kokonaista neljä (4) verkkoteosta (Nikkilä & Ukkonen 2009, 192-193).

Digitaalinen teknologia tuo saataville monia uusia mahdollisuuksia teoksen ja käyttäjän interaktioon (vrt. esim. Bourriaud 2002, 26). Verkko on loistava väline kommunikatiivisten, jatkuvasti keskeneräisten, osallistumaan kutsuvien teosten

julkaisemiseen. Verkkotaiteen klassikoista esimerkiksi **Heath Buntingin** teos *King's X Phone In* (1994) oli täysin riippuvainen osallistujistaan. Teos koostui verkkosivusta (www.irational.org/cybercafe/xrel.html), jossa pyydettiin ihmisiä soittamaan 5.8.1994 klo 18.00 erilaisia puheluita Lontoon King's Crossin aseman yleisöpuhelimiin ja/tai saapumaan paikalle vastaamaan niihin, sekä puhelinten villisti soivasta performanssista (Greene 2004, 34-36). Teoksessa on huomattavaa se, että vaikka ohjesivulla ehdotettiin soittajille erilaisia aktiviteetteja, vaihtoehtona oli myös "tee jotain muuta". Taiteilija ei siis edes pyrkinyt täydellisesti hallitsemaan teostaan, mikä olisikin ollut mahdotonta (vrt. Kantonen 2005, 57).

> HISTORIALLISTA TAUSTAA

Käyttäjäkeskeisen taiteen taustoja jäljittäessään törmää väistämättä *Marcel Duchampiin, Dadaan, Fluxukseen ja situationismiin*, joiden näkemyksiä esittelen lyhyesti saadakseni perspektiiviä ilmiöön ja omaan taiteelliseen työskentelyyni. Katsaus on hyvin pinnallinen, mutta tuo esiin sen tärkeän seikan, että kyseisissä ajattelutavoissa yhdistävänä ominaisuutena on liike poispäin (kauniista taide-) objektista kohti sisältöä, joka voi ottaa joskus veistoksen, joskus onomatopoeettisen runon muodon riippuen siitä, mikä tuo viestin parhaiten esiin. Materia on siis väline, ei päämäärä. Asenne kiinnostaa minua, sillä olen liikkunut omassa tekemisessäni samaan suuntaan lähivuosina.

Marcel Duchamp (1887-1968) toi taiteeseen arkiset materiaalit, häivytti käsityön merkitystä taiteilijan työssä ja kyseenalaisti siten taideobjektin asemaa porvarillisena koristeena. Hänen teoksensa sisältävät monia käyttäjäkeskeisyyden piirteitä, joista muutamina esimerkkeinä ohjeisiin perustuvat tee-se-itse -teokset (vrt. esim. ohjemitotaide), eri tiloihin siirrettävissä oleva veistos *Sculpture for Traveling* 1918 (vrt. kaupunkitaide), kannettava museo *La Boîte en valise* 1935-41 (instituutiokritiikki), käyttäjän konkreettista toimintaa vaativa mekaaninen veistos *Rotary Glass Plates (Precision optics)* 1920 (vrt. interaktiivinen installaatio) sekä alter ego -taideteos *Rrose Selavy* 1920-luvulta lähtien (prosessuaalisuus, monimediaisuus jne.). (Mink 2000.) Duchampin vaikutusta ei voi kieltää minkään nykytaiteen muodon suhteen, mutta käyttäjäkeskeiset taidemuodot ovat hänelle velkaa erityisen paljon.

Dada (noin 1916-1924)

Dada-liike syntyi Euroopassa ja laajeni New Yorkiin Duchampin ja **Francis Picabian** matkustettua sinne 1915. Dadan ja Duchampin suhde on kyseenalainen: Duchamp itse toistuvasti kiisti kuuluvansa dadaisteihin, vaikka myönsikin teostensa olevan dada-henkisiä. Toisaalta useissa teksteissä Duchamp nimetään jopa liikkeen kärkihahmoksi. (Perloff 1998, web.)

Dada oli *asenne*, ei visuaalinen tyyli. Se oli antitaidetta, joka pyrki vapauttamaan taiteen porvarillisesta miellyttämisen ikeestä. Taustalla oli I maailmansodan tuhojen aiheuttama nihilistinen ilmapiiri. Sievän taiteellisen teoksen rikkominen oli

tärkeää: dadaistit olivat kiinnostuneita mm. sattumasta, roskamateriaaleista ja epäesteettisyydestä. Perloff kirjoittaa dadan kollektiivisesta luonteesta käyttäen esimerkkinä **Walter Benjaminin** huomiota dadaistien tärkeästä päämäärästä ja saavutuksesta, *teostensa auran tuhoamisesta* (Perloff 1998, web), mistä johtaa suora linkki nykypäivän keskusteluun taiteilijuudesta ja (digitaalisen) teoksen originaalisuudesta.

Dadaistien ajatusten kehittyminen jatkui surrealistien piireissä **Andre Bretonin** julkaistua ensimmäisen surrealistisen manifestin 1924. Surrealistit etsivät ihmisen *alitajunnan kautta* muutosta porvarilliseen järjestykseen (eli tietä unenomaiseen ylitodellisuuteen, joka on rationaaliseen ajatteluun perustuvaa todellisuuttamme todellisempi). (Jyväskylän yliopisto, Taidehistorian aikajana 2006, web.)

Fluxus (1960-luvulta nykypäivään)

Dadan ja Fluxuksen suhde perustuu enemmänkin visuaaliseen samanhenkisyyteen kuin periaatteiden yhdenmukaisuuteen, vaikka antitaiteelliset ja -elitistiset pyrkimykset ovatkin yhteiset. Dadan nihilistinen pohjavire ei kuitenkaan sovellu Fluxuksen rakentavaan henkeen. Pitkäaikainen Fluxus-taiteilija **Ken Friedman** kuvaa Fluxusta kahdentoista perusidean kautta, joita ovat mm. *globaali asenne* (= ei-nationalistisuus), *taiteen ja elämän yhdistäminen*, *intermediaalisuus* (jos rajat taiteen ja elämän väliltä kaatuvat, miksi ne säilytettäisiin eri taidemuotojen välillä?), *kokeellisuus* (tutkimuksellinen asenne taiteen tekemisessä), *sattuma*, *leikkisyys*, *yksinkertaisuus* (vrt. Occamin partaveitsi tieteessä) ja *aikasidonaisuus*. (Friedman 2002, web.)

Fluxus-taide ei *esitä* mitään, vaan *on* jotakin (Higgings 2002, 36). Teokset voivat ottaa minkä tahansa muodon: tärkeitä olivat performanssit (=event) ja Fluxikitit (erilaisia objekteja sisältäneet laatikot, jotka oli suunnattu käyttäjän yksin tutkittaviksi > käyttäjäkeskeisyys!), mutta myös runo, musiikki jne. (Higgings 2002, 11-12.) Teoksia ei tehty vain silmille tai korville, vaan useat niistä vetosivat myös tunto-, haju- ja makuaisteihin (Higgings 2002, 46-48).

Fluxuksen piirissä suosittuja ohjeisiin perustuvia teoksia ovat Duchampin jalanjäljissä tehneet mm. **Yoko Ono** ja **Mieko Shiomi**. Itävaltalainen taiteilija **Erwin Wurm** (s.1954) yhdistää kiinnostavasti veisto-, performanssi-, ja ohjelmatoista taidetta "noloissa veistoksissaan", joita hän esitteli Kiasmassa 2002. Veistokset koostuvat ohjeista, joiden avulla näyttelyvieraat konkretisoivat teokset asettumalla ohjeiden mukaisiin asentoihin – näin heistä tulee yhtäaikaaisesti sekä kanssataiteilijoita että teoksia (Obrist 2002, 16-19).

Situationistit (1957-1972)

Romanialainen **Isidore Isou** perusti lettristi-liikkeen Pariisissa 1946 julistaen dadan ja surrealismien kuolleiksi. Lettristit pitivät itseään paljon dadaisteja hurjempina: aikoivathan he käydä suoraan kirjainten kimppuun dadan yhä askaroidessa sanojen tasolla. Lettristeissä mukana ollut **Guy Debord** riitautui

avantgarden hengen mukaisesti Isoun ja kumppaneiden kanssa ja perusti situationistien ryhmän 1957 (Pyhtilä 2005, 20-27).

Situationistit korostivat luonnettaan kapitalismin vastaisena *poliittisena* ryhmänä. Porvarillinen yhteiskunta kuohitsi dadan ja surrealismin kapinan luokittelemalla ne vain taidesuuntauksiksi (vrt. situationistinen termi *rekuperaatio*, jolla tarkoitetaan kapitalistisen yhteiskunnan kykyä sulauttaa itseensä kriittiset äänensävyt ja jopa käyttää niitä taloudellisesti hyväkseen, vrt. esim. Che Guevara -tuotteet). Tätä kohtaloa situationistit halusivat välttää viimeiseen asti, ja sen vuoksi he luopuivatkin 60-luvulla kokonaan taiteen tekemisestä. (Virnes 2007, web.)

Situationistien mukaan kapitalistinen teollisuusyhteiskunta tuottaa kansalaisilleen *vieraantumisen* tunteen, jota pyritään paikkaamaan kuluttamalla (ostamalla mainosten lupaamaa hyväksyntää ja arvostusta). Vieraantuminen merkitsee irrallisuuden tunnetta, sitä että "oikean" elämän kuvitellaan olevan aina jossain muualla, mainosten tarjoamassa unelmahötössä. Tarve pyrkiä (kulutusyhteiskunnan aiheuttamasta) vieraantumisen tunteesta eroon kuluttamalla entistä enemmän vain lisää ahdistusta ja pakottaa yksilön jatkuvaan työntekoon, jotta hän kykenisi rahoittamaan yhä kiihtyvän kulutuksensa. (Plant 1990, web.)

Situationisteille taiteellinen työskentely tarkoitti samaa kuin vapaan yhteiskunnan luominen, minkä pitäisi olla jokaisen ihmisen perusoikeus, ei vain (taiteellisen) eliitin mahdollisuus. Ihmisten pitäisi voida hallita elämänsä ja ympäristöään, luoda itse itselleen tärkeitä *situaatioita*. Situationistien tärkeä toimintametodi, *detournaaminen*, juontaa juurensa Duchampiin ja dadaan: asioiden irrottaminen totutuista yhteyksistään ja liittäminen uudenlaisiin kombinaatioihin kyseenalaistaa tehokkaasti (katsomis)tottumuksiamme (vrt. esim. antimainokset). (Plant 1990, web.)

Abmo avantgarden perillisenä

Tunnistan itsessäni sen verran avantgarden henkeä, että en voi hyväksyä ajatusta taiteesta (ainakaan yksinomaan) sohvan väriin sopivana kivana sisustuselementtinä. Taiteen täytyy olla jotain perustavanlaatuisempaa, ennemminkin kokemus, tunne, ajatus kuin objekti (ks. lisää aiheesta s.35-37).

Abmo-projektissa halusin toimia toden ja epätoden rajaseuduilla: elävänä todellisuutena esitetty (vaikkakin helposti fiktioksi tunnistettava > veistoksethan *eivät* elä), projektin alussa poissaoleva Abmo osoittautuikin lopulta fyysisessä todellisuudessamme läsnäolevaksi objektiksi/subjektiksi (mutta muuttuuko se kuitenkin sen *todellisemmaksi*?)

Vaikka käytin lopputyössäni paljon dadan ja fluxuksen metodeja (postitaide, tekstuaalisuus, absurdus, detournaaminen... ja Rrose Selavyhan on Abmon suora esiäiti!), en ollut niihin kovinkaan perehtynyt työtä tehdessäni. Tätä tekstiä

kirjoittaessani (puolitoista vuotta projektin toteuttamisen jälkeen) olenkin monta kertaa huvittunut siitä, miten hienosti Abmo sopiikaan traditioon – sattumalta.

> TEOREETTISTA TAUSTAA

Relationaalinen taide

Relaatioestetiikka on esteettinen teoria, joka arvottaa teoksia sen mukaan, millaisia ihmistenvälistä suhteita ne tuottavat. Relationaalisen taiteen kenttänä on ihmiselämän koko sosiaalinen piiri (Bourriaud 2002, 112-113). Kyseessä ei ole tietynlainen materiaali- tai muotovalinta, vaan asenne: *kiinnostus ihmistenvälisiin suhteisiin* (Bourriaud 2002, 43). Teokset voivat olla kohtaamisia mahdollistavia objekteja tai tilanteita (Bourriaud 2002, 33) vaikka interaktion luominen ei olekaan toiminnan päämäärä, vaan käsittelytapa (Kantonen 2007, 129). Relationaalinen taide ei ole minkään aiemman tyylin muistuma, vaan se nousee puhtaasti tämän hetken (urbaanista) elämänmuodosta. Interaktiota on taiteessa nähty jo pitkään, mutta aito *intersubjektiivisuus*, joka ei ole vain perinteisen taiteilijälähtöisen työskentelyn lisuke, on täysin uutta taiteen historiassa (Bourriaud 2002, 44).

Relationaalisen taiteen harjoittajien teokset perustuvat kolmen tukijalan varaan: *esteettisen, historiallisen ja sosiaalisen*. Esteettinen lähtökohta, se, että pohditaan idean parhaiten esiin tuovaa toteutustapaa, liittää relationaalisen lähestymistavan selkeästi taiteen piiriin, vaikka sen taideluonnetta aika ajoin epäilläänkin. Historiallinen lähtökohta ottaa huomioon taiteen jatkumon ja teoksen (tarkoituksella tai tahattomasti) esiin nostamat viittaukset (taiteeseen ja/tai muuhun elämään). Sosiaalisella aspektilla taas tarkoitetaan teoksen idean kehittelyä sellaiseksi, että se ottaa huomioon ihmisten sosiaaliset tarpeet kyseisessä paikassa ja ajanhetkessä. (Bourriaud 2002, 46.)

Bourriaud perustelee tarvetta vuorovaikutusta tuottaviin teoksiin kuvailemalla, miten sosiaalinen ympäristömme muuttuu jatkuvasti koneellisemmaksi ja kaupallisemmaksi. Arkielämän sosiaaliset tilanteet vähenevät koko ajan erilaisten automaattien ja koneiden korvattessa ihmistä monissa töissä. Toisaalta ihmisten väliset suhteet ovat entistä enemmän kapitalistisen kuluttaja/tuottaja-ajattelun värittämiä. Tämän vuoksi taide toimii aidosti poliittisella kentällä pyrkiessään problematisoimaan sosiaalisia tiloja ja tilanteita. Tarvitsemme myös sellaisia sosiaalisia kontakteja, jotka eivät perustu kapitalistiseen vaihtosuhteeseen! Taiteella on mahdollisuus toimia *välitilana* (Marxin termin, vrt. Mika Hannulan kohtaamisen mahdollistava *kolmas tila*, Hannula 2001, 99-105), jossa ovat voimassa kapitalismista poikkeavat vaihdon lait. (Bourriaud 2002, 16-17.) Omituista on, että kapitalismikritiikistään huolimatta Bourriaud ei ota lainkaan kantaa teosten instituutiosuhteeseen, vaan hän tuntuu pitävän museoita ja gallerioita taiteen luonnollisina ympäristöinä (esim. Bourriaud 2002, 37-40 / Kantonen 2007, 127).

Uusi julkinen taide

Susan Lacy määrittelee termiä *new genre public art* paloittelemalla sen osiin.

New genre – termillä on 60-luvulta lähtien viitattu taiteen “uusiin alueisiin”: installaatioon, performanssiin, mediataiteeseen ja näiden sekä perinteisten tekniikoiden yhdistelmiin. Julkisella taiteella puolestaan on totuttu viittaamaan paikoillaan pysyvästi pönöttäviin veistoksiin/maalauksiin, joihin yleisöllä (*public*) ei välttämättä ole kovinkaan läheistä suhdetta. *Public* –sanalla voidaan tarkoittaa montaa asiaa: vaikkapa julkista paikkaa, kunnallista omistusta, yleisöä. Perinteinen julkinen taide on usein “julkista” vain teoksen sijoituspaikan tai omistajan perusteella, kun taas uusi pyrkii *koskettamaan toiminta-alueensa ihmisiä*. “Uudessa” lähestymistavassa tärkeintä on asenne, ei erityiset materiaalit tai tekniikat. Muutospaine kohdistuu *taiteilijan ja yleisön rooleihin, taiteen sijoituspaikkoihin ja pysyvyyteen sekä taiteen määritelmään* (Lacy 1995, 19-46.)

Modernistisen taidenäkemyskäsityksen mukaan hyvä taide ei koskaan voi olla massojen suosiossa. Vaikka korkea- ja populaaritaide ovat lähentyneet toisiaan viime vuosikymmeninä, taiteen sisäinen hierarkia ei ole poistunut. Taiteen “uudet muodot” ovat taidekentässä jo laajasti hyväksyttyjä. Määritelmällisiä ongelmia syntyy vasta, kun ne pyrkivät konkreettisesti saavuttamaan sosiaalisia muutoksia. Läpäistäkseen taideseulan teoksen olisi parempi tyytyä *kuvaamaan todellisuutta*, ei *osallistua* siihen (vrt. keskustelutaide). (Lacy 1995, 20-21.)

Kulttuurissamme on perinteisesti tehty tiukka jako taiteen ja ei-taiteen välillä. **Allan Kaprowin** mukaan tämä raja on monimutkainen ja häilyvä. Hänelle taiteen virtaavuus ja ennaltamääräämättömyys on erittäin tärkeää. Taiteilijoilla on usein tarve korostaa sosiaalisten teostensa taidestatusta esittelemällä projektien dokumentointeja taideinstituutioissa. Taiteen statuskysymykset olisi hyvä jättää taka-alalle arkielämään limittyviä teoksia tehtäessä, sillä taiteen leima saattaa häiritä tapahtumia ja pilata teoksen vaikutusmahdollisuuksia. Ei ole myöskään hedelmällistä pakottaa uudenlaisia teoksia vakiintuneeseen taidemääritelmään. Kun elämän ja taiteen tekemisen käytäntöjen väliset rajat tarkoituksella häivytetään, lisääntyvät mahdollisuudet käyttää teemana ja materiaalina vaikkapa koululuokan sisäisiä suhderakenteita. Yhteistyössä tuotetut teokset ovatkin *entistä vähemmän fyysisiä todisteita tekijänsä lahjakkuudesta ja enemmän merkityksiä tuottavien interaktioiden prosesseja*. (Kaprow 1995, 154-158.)

Mary Ann Jacob pohtii artikkelissaan sitä, miksi taiteen *yleisösuhte* on nykypäivinä niin hankala. Suurinta osaa ihmisistä (kuva)taide ei yksinkertaisesti kiinnosta. Taide on kuitenkin ollut osa ihmiselämää “aina”, joten potentiaalia kiinnostukseen luulisi löytyvän. Taidemuseot ovat vakiintuneet paikoiksi, joissa kävijä vastaanotetaan asianharrastajana ja kuluttajana, mikä saa monet ihmiset tuntemaan olonsa epämurkavaksi. Tästä johtuen uusia yleisöjä etsivän taiteilijan on viisaampaa suunnata muille areenoille ja miettiä lähtökohtiaan uudelleen. Uuden julkisen taiteen kyky entisistä poikkeavien yleisöjen viettelemiseen

(uudella tavalla) onkin juuri se seikka, mikä tekee siitä "uutta". (Jacob 1995, 50-59.)

Intiimi byrokratia

Verkostotaide (networked art / ks. Saper 2001, ix) syntyy taiteilijan ja vastaanottajan tai vastaanottajien keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Kyse ei välttämättä ole *yhdessä työstämisestä* (vrt. yhteisötaide), vaan teoksen mahdollistamasta *henkilökohtaisesta interaktiosta*. **Craig J. Saper** kirjoittaa erilaisista postitaiteen ja -runouden muodoista käyttäen apunaan **Roland Barthesin** tekstiluokitusta, jonka mukaan tekstit voivat olla lukija- (readerly) tai kirjoittajakeskeisiä (writerly) tai sitten, harvemmin, "*vastaanotettavia*" (receivables). Kolmas kategoria on epäselvä ja häilyvä (Barthes viittasi siihen tuotannossaan vain kerran), mutta Saperin mukaan juuri tämä kategoria kuvaa verkostotaidetta parhaiten: tekstillä ei ole (vastaanottajalleen) selkeää syytä tai käyttötarkoitusta, se vastustaa kaupallisia rajoitteita ja sen lähettäjällä ja vastaanottajalla on henkilökohtainen suhde (Saper 2001, 3-4.) Kysymys on siis kaikesta muusta kuin kasvottomasta kapitalistisesta massamediasta.

Yhteiskunnalla on olemassa huimat byrokraattiset järjestelmät, vaikkapa postilaitos. Se syyttää meille laskuja ja lehtiä, joiden lähettäjät eivät ole kiinnostuneet vastaanottajasta henkilönä vaan kuluttajana (Saper 2001, 150-151.) Saper viittaa siis samaan tilanteeseen johon Bourriaud edellä: ympärillämme tapahtuu koko ajan enemmän, mutta yhteisöllisiä kohtaamisia ja keskinäistä välittämistä on yhä vähemmän. *Intiimi byrokratia* on lähestymistapa, joka hyödyntää ja kommentoi byrokraattisia tekniikoita ja puhetapoja, luoden silti läheisen suhteen käyttäjiinsä (esim. postitaideringit). Se on prosessuaalista, kokemuksellista, kommunikatiivista, markkinayhteiskunnan vastaista. Saper huomauttaa, että jos taide ymmärretään enemmänkin *kokeilemisena* kuin valmiina tuotteena, galleria- ja markkinakoneisto joutuu kyseenalaiseksi. (Saper 2001, 24-26.)

Internet tarjoaa intiimin taiteen tuotantoon huimat mahdollisuudet. Verkossa byrokraattinen (salasanat, koodit, linkit) yhdistyy suoran henkilökohtaisen tavoitettavuuden helppouteen. (Saper 2001, 24.) Abmossa en halunnut käyttää verkkoa henkilökohtaisiin yhteydenottoihin, sillä roskapostia liikkuu niin paljon. Lähettämällä fyysisiä kirjeitä halusin painottaa sisällön arvoa. Verkko oli kuitenkin tärkeä osa projektia kaksisuuntaisuutensa vuoksi. Vaikka verkkosivut eivät pyrkineet käyttäjän henkilökohtaiseen huomioimiseen, niiden kautta oli mahdollista olla suoraan yhteydessä Abmoon tai sen vastapelaajiin.

Käytin Abmossa kahdensuuntaista intiimiä byrokratiaa: toisaalta pyrin tuottamaan Abmon ja kirjeiden saajien välille "suhteen" (Abmo lähetti kaksi kirjettä vastapelaajiensa lähettämän varoituskortin lisäksi) ja toisaalta jäljittelemään byrokraattisia käytäntöjä (Abmon kirjeiden jäykät sanamuodot, käyntikortit ja "viralliset" kirjepaperit). Bourriaud viittaa termillä *operatiivinen realismi* lähestymistapaan, jossa taiteilijat imitoivat esim. kaupallisia toimijoita (Bourriaud

2002, 35-37). *Taideteosten oikeudet.org* – sivustoa varten tutkin huolella ihmisten ja eläinten oikeuksia ajavien yhdistysten sivuja, jotka olivat keskenään hyvin samankaltaisia. Suunnittelin sivustorakenteen ja ulkoasun täysin tämän trendin pohjalta, vaikka se ei itseäni visuaalisesti miellyttänyt. *Varoabmoa.fi* – domainnimen taas valitsin siksi, että halusin sen ensi kuulemalta yhdistyvän kaikenkirjaviin (pääasiassa terveyteen liittyviin) varoitussivustoihin.

Dialoginen taide

Grant Kester käsittelee teoksessaan *Conversation pieces* taidetta, jonka päämääränä on rakentaa mahdollisuuksia keskusteluille ja kohtaamisille. Hän lainaa brittitaidemaalari **Peter Dunnin** osuvaa määritelmää, jonka mukaan kyseisten teosten tekijät ovat ennemminkin *“context providers”* kuin *“content providers”* (Kester 2004, 1). Taiteilija ei siis tuota “ennaltamäärättyä” sisältöä, vaan olosuhteet, joiden puitteissa tapahtuu – jotakin. Esimerkiksi thaisyntyinen **Rirkrit Tiravanija** on rakentanut museoihin ja muihin ympäristöihin mukavia oleskelutiloja, joissa ihmiset voivat kohdata toisiaan – tai sitten eivät, riippuen täysin heidän omista valinnoistaan. Toiminta voi olla myös tarkemmin suunniteltua: itävaltalainen ryhmä **Wochenklausur** on järjestänyt useita keskustelutilaisuuksia ennalta rajatuista aiheista. Keskusteluille on monesti asetettu selkeä tavoite, vaikkapa yömajan saaminen Zurichin huumeita käyttäville naisille. (Kester 2004, 2-3.)

Keskustelutaide on esiin nostamistani lähestymistavoista se, jonka “taidestatus” on helpoin kyseenalaistaa. Se on lähellä sosiaalipolitiikkaa tai aktivismia, eikä sovi sen paremmin modernistisen kuin postmodernistisenkaan taideteorian raameihin (Kester 2004, 11-12). Esimerkiksi Wochenklausur kuitenkin *haluaa* määritellä työskentelynsä taiteeksi kyetäkseen säilyttämään toimintavapautensa sosiaalilautakuntien tai poliittisten puolueiden määräysvallan ulkopuolella (Kanttonen 2007, 128).

Keskustelutaide luottaa identiteettien virtaavuuteen: luomalla tavallisesta poikkeavia hetkiä on mahdollista keskustelun avulla saavuttaa sellaista ymmärrystä ja ratkaisuja, joihin “normaalissa”, lukkiutuneessa tilanteessa ei olisi mahdollista päästä. Uudenlainen tilanne mahdollistaa osallistujilleen uuden roolin ja näkökulman kulloiseenkin puheenaiheeseen (Kester 2004, 84-85). Keskusteluteokset siis käyttävät situationistista detournaamisen tekniikkaa irrottaessaan aiheensa ympäristöstään ja luodessaan aineistosta uudenlaisia kombinaatioita.

Tullakseen ymmärretyksi taiteena keskustelu vaatii tarkastelijaltaan kahta tärkeää oivallusta (post)moderniin taidemääritelmään verrattuna: kykyä erottaa objektisoiva puhe tasa-arvoisesta, avoimesta keskustelusta ja kykyä ymmärtää taideteos kommunikatiivisen vaihdon prosessina fyysisen objektin sijaan (Kester 2004, 90). Taiteessa menossa olevan paradigmamuutoksen myötä keskustelutaiteen ymmärtäminen taiteeksi kuitenkin tulee tuskin tuottamaan ongelmia.

> KÄYTTÄJÄKESKEISYYS OMAN TYÖSKENTELYN LÄHTÖKOHTANA

Taiteeni näyttää liukuvan yhä syvemmälle käyttäjäkeskeisyyden suohon. Ensimmäisen täysin käyttäjäpohjaiseen sisältöön perustuvan työn, *Käsipäivää-verkkoteoksen* (www.vikuri.com/kasipaivaa) tein vuonna 2004. Olin aiemmin tehnyt vain ”katsottavia” teoksia, mutta yleisön kanssa yhdessä tekeminen sisältyi tilaustyön tehtävänantoon. En tiedä, olisinko ajautunut tälle tielle oma-aloitteisesti, mutta nyt, sille sattumalta päädyttyäni, uskon sen tarjoavan herkullisimmat mahdollisuudet. Perustelen tässä kappaleessa hieman sitä, miksi lähestymistapa tuntuu (eettisesti ja esteettisesti) niin hedelmälliseltä.

Taide on mainio toimintaympäristö, sillä sen puitteissa voi tehdä monenlaisia kokeiluja. Tiedettä sitovat totuudellisuuden, käsityötä teknisen taitavuuden ja kaupallista toimintaa voitontavoittelun vaatimukset. Taide on (ainakin periaatteessa) vapaa tällaisista muotovaatimuksista (vaikka voikin niitä halutessaan hyödyntää). Joku aina jaksaa kysyä ”*onko se taidetta?*” mutta epäilijöistä ei tarvitse suuremmin välittää, sillä yksinkertaistettunahan taide on *inhimillistä toimintaa, joka saa ihmiset tuntemaan, ajattelemaan, havaitsemaan, muistamaan.*

Olen vakuuttunut siitä, että taideteoksen ensisijainen tarkoitus ei nykymaailmassa voi olla käsityötaidonnäytteenä toimiminen, vaan ihmisten huomion kiinnittäminen erilaisiin elämän ilmiöihin (vrt. taiteen paradigmamuutos, josta kirjoittavat esim. Bourriaud, Kester, Lacy, Hannula). Tästä on helppo johtaa taiteilijan tehtäväksi *elämän tarkkailun ja mielenkiintoisten kysymysten esiin nostamisen*. Hän toimii luomalla tilanteita, jotka mahdollistavat ihmisille ko. ilmiöiden käsittelemisen tunteiden ja/tai tiedon alueilla. Lähtökohtani on, että *taiteilijalla on ammattilaisena aikaa ja herkkyyttä huomata asioita*, joihin kaikilla muillakin ihmisillä on oikeus/pätevyys/tarve osallistua (vrt. taiteilija kasvattajana / kansalaisena / yhteisön parantajana... / Lacy 1995, 40). Omaa arkeaan elävillä ihmisillä ei useinkaan ole resursseja keskittyä välittömän elämänpiirinsä ulkopuolelle jääviin ilmiöihin, vaikka kiinnostusta olisikin. Heillä on kuitenkin arvokkaita kokemuksia ja halu käsitellä niitä. Siksi taiteilija on tarpeen nyky-yhteiskunnan shamaanina: näkijänä, välittäjänä ja parantajana.

Taiteilija ei siis ole harvinaislaatuinen nero, vaan maailman tarkkailulle ja kommentoimiselle omistautunut henkilö. Tämä johtaa ajatukseen tekijän ja käyttäjän välisestä *tasa-arvosta ja kunnioituksesta*, jota ilman kohtaamista ei voi tapahtua (vrt. Hannulan *kolmas tila*). Luotan yhteistyössä tehdyn sisällön voimaan, mutta en ole vielä tähän mennessä onnistunut työskentelemään taiteilijatyöparin kanssa hedelmällisesti. Siksi yksinäinen alkusuunnittelu, johon käyttäjät tulevat myöhemmin mukaan, sopii minulle hyvin. Olen varma, etten kykenisi yksin samanlaiseen koskettavuuteen kuin vaikkapa teokseni *Unelma-arkisto* (www.vikuri.com/arkisto), jonka sisältö on täysin käyttäjien luomaa. Tällainen työskentelytapa ei tietenkään ole lähelläkään demokratiaa. Taiteilija nostaa teemoja mielivaltaisesti esiin ja käyttäjät vastaavat, jos aihe herättää

heissä osallistumisen tarvetta. Jos lähtökohta ei ole kiinnostava, teos jää hiljaiseksi (kuten Abmon kanssa valitettavasti kävi, ks. lisää s.37-39). Käyttäjäkeskeisissä projekteissa käyttäjien kiinnostus tai sen puute näkyy taiteilijalle suoraan. Tekotapa sisältää välinpitämättömyyden tai negatiivisen palautteen riskin, joka on otettava saadakseen mahdollisuuden elävään kommunikaatioon.

Haluan kaikin keinoin välttää julistuksellisuutta (sillä teen visuaalista taidetta juuri sen tarjoaman avoimuuden mahdollisuuden vuoksi tärkeänä päämääränäni käyttäjän tulkinnan ja toiminnan vapaus). Sen vuoksi taiteen *prosessiluonne* viehättää. ”Valmis”, esille asetettu teos on helppo tulkita väitteenä, jonka katsojan tulee hyväksyä tai hylätä. Jatkuvasti prosessissa olevaan teokseen taas on mahdollista aina vaikuttaa: avoimena pysyvä keskustelu voi muuttaa täysin suuntaansa käyttäjän toimien mukaan.

Käyttäjäkeskeinen työskentely tarjoaakin *yllätyksellisyyttä* (kaikille osapuolille). En halua taiteeni olevan massaviestintää vaan intiimiä keskustelua. Olen huomannut, että yksisuuntaisemmissa teoksissa taiteilija jää monesti tietämättömäksi teoksen katsojissaan herättämien ajatuspolkujen suunnista. Tämän epätydyttävän tilanteen korjatakseni haluan synnyttää teoksen välityksellä konkreettista interaktiota käyttäjän kanssa – en välitä huutaa megafoniin, vaan ennemminkin puhua puhelimesta. Kun käyttäjällä on mahdollisuus itse tuottaa sisältöä, en voi koskaan tietää, mihin suuntaan teoksen(i) tarina kääntyy.

Haluan taiteeni pysyvän ”*piilotettuna*”, sillä ennalta käsin (vaikkapa esittämipaikan perusteella) tehty taideluokittelu muuttaa taiteen liian helpoksi katsojalle: hän tietää, millä tavoin hänen odotetaan käyttäytyvän taideteoksen edessä. Jos taas teoksen status on ambivalentti, katsoja ei pysty nostamaan silmilleen ”taidelaseja”. Näin hän onnistuu ehkä todennäköisemmin kokemaan vilauksen jostakin epämääräisestä, saavuttamattomasta, katoavasta (vrt. esim. **Pilvi Takalan** teos *The Trainee*, jossa taiteilija aiheutti ihmetystä toimistoympäristössä epäsovinnaisesti käyttäytyvänä harjoittelijana).

Vaikka en (ehkä) situationistisen jyrkkä mielipiteissäni olekaan, silti *myytävien objektien tuottaminen taideteoksina* on mielestäni ongelmallista. Taide ei ole käsityötä, eikä taiteilija ole yrittäjä. Olen oppinut, että taiteilijankin täytyy elää jollakin, mutta koen taiteen niin tärkeänä ja yhteisenä asiana, että sen myyminen tuotteena muun kulutusyhteiskunnan tavaravirran mukana tuntuu ontolta. Pysin tuottamaan kokemuksia keräilytavaroiden sijaan, sillä kuten kestävästä rakkautta, taidetta ei voi rahalla ostaa, vaan se pitää elää ja kokea.

Mielestäni *aika* on meidän ihmisten ainoa todellinen omaisuus. Velvollisuuteni on käyttää tämä arvokkain aarteni mahdollisimman hyvin. Onnistunut veistos on ilo silmälle ja sydämelle, mutta se jää aivan liian suppealle alueelle ihmiselämässä (vrt. performanssitaiteilija **Guillermo Gomez-Pena**: ”(...) *I feel that more than*

ever we must step outside the strictly art arena. It is not enough to make art.”
 (korostus O.T. / Gablik 1995, 75). Työskentelyni tavoitteena onkin kehittää osuvaa *arkitaidetta*, joka ei asusta taiteen temppeleissä vaan ihmisten keskellä: kaduilla, kodeissa, verkossa. Koska taiteessa on voimaa, ei ole mielekästä rajata sitä erilliseksi pe(i)lialiksi elämän taloon. Taiteen tulee ennemminkin läpäistä koko talo, integroitua kaikkiin siellä tehtäviin toimiin!

> ABMON KRITIIKKI

Arvioin projektin onnistumista pohtimalla lyhyesti Abmosta kirjoitettuja *kritiikkejä* ja *omia tuntemuksiani* sekä teoksen tuottamaa *interaktiota*. Abmosta kirjoitettiin lyhyesti muutaman yhteisnäyttelyn kritiikissä. Kriitikoiden arvioista voi olla montaa mieltä, mutta ne ovat kuitenkin ainoat teoksesta saadut ”kirjalliset palautteet”, joten niitä ei voi sivuuttaakaan. Alla olevasta neljästä katkelmasta kaksi suhtautuu projektiin epäilevästi ja kaksi hieman positiivisemmin. Abmo ei kokonaisuudessaan herättänyt kovinkaan paljon kiinnostusta. Siitä ei kirjoitettu näitä kritiikkejä lukuunottamatta lainkaan, vaikka se lähestyi kirjeillään myös useita kulttuuritoimittajia. Huomion mittarilla mitattuna Abmo siis epäonnistui: se ei yksinkertaisesti kiinnostanut taidekenttää.

Marja-Terttu Kivirinta mainitsee lopputyönäyttelyn arviossaan (HS 28.5.2008):
”Maisteritöissä saisi olla enemmän räväkkyyttä. Räväkkyyttenä en esimerkiksi pidä Oona Tikkaojan vaarallisesta veistoksesta varoittavaa ”Abmoa”, josta löytyy lisätietoa verkko-osoitteesta.”

Abmon ei ollut tarkoitus olla yhdellä silmäyksellä ymmärrettävissä. En pyrkinyt yksinkertaiseen asetelmaan, vaan käyttäjän aktiivisuutta vaativaan teokseen, joka avautuu tutkimisen ja osallistumisen kautta. Ymmärrän kyllä, että jos asetelma ja aihepiiri ei tunnu käyttäjästä kiinnostavilta, tätä tutkimustyötä ei jaksata tehdä. Olen aiemminkin työstänyt tarinallisia, verkkoon laajentuvia teoksia, joiden ongelmana on se, että suurin osa ihmisistä ei viitsi perehtyä niihin. Isokokoinen, nopeasti hahmotettava veistos on huomattavasti helpompi merkitä ”nähdyksi” kuin moneen suuntaan tempoileva teos, jota ei ehkä kukaan näe kokonaisuudessaan. Mutta katsojan kärsimättömyys on tämänlaatuaisessa työskentelytavassa vain hyväksyttävä. Tärkeintä on tehdä teoksen osat niin huolella yhteensopiviksi, että mikäli joku sattuisi ne kaikki kohtaamaan, niistä muodostuisi koherentti kokonaisuus.

Otso Kantokorpi taas kirjoittaa Taide-lehden 3-08 verkkokritiikissä Taaborinvuoren näyttelystä: *”Loppua kohti kokemus muuttuu kuitenkin tylsemmäksi. Oona Tikkaoja leikittelee hassunkurisella veistosfantasiaideallaan nimeltä Abmo (ks. www.varoabmoa.fi). Kyseessä on taidemaailmassa seikkaileva ”hylätty veistos”, josta Tikkaojan Abmo-varoitusjulistheet (2007) kertovat. Näillä verbaalisesti kömpelöillä ideoilla ei kovin mielekästä käsitetä taidetta luoda, ja suosittelisinkin Tikkaojalle pysyttelemistä veistäjänä. Luulisi siinäkin sarkaa riittävän.”* En oikein tiedä, mitä Kantokorpi tarkoittaa verbaalisesti kömpelöillä ideoilla, sillä verbaalisuus sinänsä ei ole teoksen sisältö

(kuten vaikkapa runon rakenteet ja sanavalinnat). Teos kyllä käyttää materiaalinaan sanoja, mutta ne ovat vain tarinan (eli idean) mahdollistajia. Teksti on monesti yliasiallista ja jäykkää, sillä pyrin kirjoittamaan tavalla, jota todellisuudessaakin käyttäisin yrittäessäni tiedottaa tärkeästä asiasta. Abmo-projekti on tyyliltään naiivi parodia (esim. Frankensteinin tarinasta), mikä ilmeisesti ärsyttää Kantokorpea.

Kaikki kirjoittajat eivät olleet yhtä negatiivisia, vaan löysivät Abmosta jopa sisältöä. **Jukka Yli-Lassila** kirjoittaa kritiikissään Taaborinvuoren kesänäyttelystä (HS 29.6.2008), että *“Scifi-henkisistä veistoskokonaisuuksista tunnettu Oona Tikkaoja on mukana näyttelyssä kömpelöillä varoituskylteillä, jotka tiedottavat jossakin päin maailmaa seikkailevasta Abmosta. Se on “hylätty abstrakti monumentti, jolla on oma tahto”. Tikkaojan käsitteellinen veistosprojekti jatkuu verkossa, jossa Abmosta saa lisätietoja. Oli varsinainen teos sitten lopulta olemassa tai ei, projektista muodostuu herkullinen kommentti julkisen taiteen laadusta ja määrästä käytävään keskusteluun.”*

Turun Sanomissa 12.7.2008 Taaborinvuoren näyttelystä kirjoittanut **Seppo Metso**: *“Kuvanveisto on mukana näyttelyssä myös aineettomassa muodossa. Oona Tikkaoja herättää uteliaisuuden. Itse teos on sarja töpäköitä julisteita, joissa varoitetaan Abmo-nimisestä taideteoksesta. Täydellinen sepitelmä Abmosta ja sen fiktiivisestä turkulaisesta tekijästä löytyvät netistä. Julkisuudessa taiteeseen otetaan välillä kantaa sitä näkemättä kuten kävi vaikkapa viime talvena kansallisteatterin Tunteamattomalle sotilaalle tai Ulla Karttusen teokselle Neitsythuorakirkko. Tämä Tikkaojan uusi käsitteellinen teos voisi olla myös moisen polemiikin kommentointia. Määrittelijöiltä piiloutuva Abmo joka tapauksessa elää jo omaa elämäänsä.”*

Itse olen surullinen siitä, että projekti epäonnistui tärkeimmässä tehtävässään, interaktion luomisessa. Abmo sai yhteensä yli 200:lle henkilölle lähettämiinsä kirjeisiin vain **yhden** vastauksen. Verkossa Abmo-havaintoja lähetettiin vain pari kappaletta, adressin allekirjoitti alle kymmenen henkilöä eikä kukaan tilannut Taideteostenoikeudet.org-tuotteita. Projektia olisi ehkä pitänyt “markkinoida” aktiivisemmin, mutta toisaalta postitukset taidetoimijoille olivat jo melkoista suoramarkkinointia. Alkuperäiseen suunnitelmaani kuului mainostilan ostaminen lehdistä, radiosta jne, jotta Abmoon olisi voinut törmätä “kaikkialla” senssipalstoista lähtien. Resurssini eivät kuitenkaan riittäneet tähän toimintatapaan. Myös performatiivinen osuus epäonnistui, sillä alkuperäisen suunnitelmani vastaisesti en osannut pitää yllä illuusiota Abmon todenperäisyydestä. Roolihahmoni alkoi rakoilla jo projektin alussa ja myönsin (joillekin) ihmisille kaiken olevan tarinaa. Abmon kaltaisessa fantastisessa teoksessa asiantila ei tietenkään olisi muutenkaan jäänyt epäselväksi, mutta tarkoitukseni oli koetella toden ja tarun rajoja myös performatiivisesti.

Mielestäni Abmo oli kaikesta huolimatta kiinnostava kokeilu, teos, joka minun olisi pitänyt joka tapauksessa joskus tehdä. Vaikka teos epäonnistui

kiinnostuksen ja interaktion mittareilla mitaten, se antoi minulle runsaasti ajateltavaa. Abmon myötä olen oppinut paljon siitä, mihin suuntaan haluan taidettani ohjata ja mitä käytännön asioita tämäntyyppisessä työskentelyssä täytyy huomioida.

Abmon suurimmaksi ongelmaksi jäi projektin turhan vaisu toteutus. Vaikka kehittelin ja toteutin teosta huolella noin kahden vuoden ajan, se olisi pitänyt tehdä vielä huomattavasti perusteellisemmin ja laajamittaisempaan. Luotin liikaa Abmon kykyyn herättää uteliaisuutta. Olisi pitänyt pyrkiä aggressiivisemmin mediaan, pitää kiinni tarinasta, tehdä enemmän esiintymisiä jne. Kaiken nyt tehdyn volyymin olisi pitänyt kasvattaa kymmen (vai sata-?) kertaiseksi. Silloin Abmo olisi ehkä yltänyt tavoitteeseeni, aloittanut minusta irrallisen elämänsä sen sijaan, että muuttui rasittavaksi hihassa roikkujaksi, joka oli pakko tappaa.

> KIITOKSET

Suuret kiitokset ohjaajalleni Merja Puustiselle sekä työn tarkastajille Kimmo Schroderukselle ja Riikka Puroselle. Kiitos myös projektin aikana minua auttaneille kollegoille ja rakkaalle perheelleni (erityisesti äidille ja Matille, jotka kuljettivat Abmon pienoismallin käsimatkatavarana Tsekeistä ja Johnille, joka toimi Abmon moottorina Taaborinvuorella). Abmoa ovat taloudellisesti tukeneet Kuvataideakatemia ja Suomen Kulttuurirahasto sekä henkisesti monet tutut taideteokset ja Taideteosten oikeudet.org -järjestön aktiivit. Abmo kiittää!

> LÄHTEET

Painetut lähteet

- Bourriaud Nicolas** (2002) *Relational Aesthetics*. Les presses du reel
- Gablik, Suzi** (1995) *Connective Aesthetics: Art after Individualism* teoksessa Mapping the Terrain – New Genre Public Art, toim. Suzanne Lacy. Bay Press, Seattle, Washington
- Greene, Rachel** (2004) *Internet Art*. Thames & Hudson, London & New York
- Hannula, Mika** (2004) *Nykytaiteen harharetket -kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Kuvataideakatemia, Helsinki
- Hannula, Mika** (2001) *Kolmas tila – väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Kuvataideakatemia, Helsinki
- Higgings, Hannah** (2002) *The Fluxus Experience*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- Jakob, Mary Jane** (1995) *An Unfashionable Audience* teoksessa Mapping the Terrain – New Genre Public Art, toim. Suzanne Lacy. Bay Press, Seattle, Washington
- Kantonen Lea** (2005) *Teltta – Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 54
- Kantonen, Lea** (2007) *Keskustelutaide ja keskustelun estetiikka* teoksessa Taide keskellä elämää, toim. Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo ja Pekka Korhonen. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisu 106/2007

- Kaprow, Allan** (1995) *Success and Failure when Art Changes* teoksessa Mapping the Terrain – New Genre Public Art, toim. Suzanne Lacy. Bay Press, Seattle, Washington
- Kester, Grant H.** (2004) *Conversation Pieces – Community + Communication in Modern Art*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- Lacy, Suzanne** (1995) *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys* teoksessa Mapping the Terrain – New Genre Public Art, toim. Suzanne Lacy. Bay Press, Seattle, Washington
- Mink, Janis** (2000) *Duchamp*. Taschen, Köln
- Nikkilä, Juho & Ukkonen, Emilia** (2009) *Manifesti nettitaiteen puolesta* teoksessa Tulevaisuuden taidemuseo, toim. Susanna Pettersson. Valtion taidemuseon julkaisusarja / museologia 3.
- Obirst, Hans Ulrich** (2002) *Tiloja veistoksen materiaalisuuden tuolla puolen – Erwin Wurmin taidetta-ohjeen-mukaan* teoksessa Erwin Wurm / Nolo veistos – Sculptures with Embarrassment. Nykytäiteen museon julkaisuja 84/2002
- Pyhtilä, Marko** (2005) *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Like, Helsinki
- Rush, Michael** (2005) *New Media in Art*, New Edition. Thames & Hudson, London & New York
- Saper, Graig J.** (2001) *Networked Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London

Internet-lähteet

- Friedman, Ken** (2002) *Forty Years of Fluxus*
<http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html>. Luettu 15.11.2009.
- Perloff, Marjorie** (1998) *Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: Avant-garde Tradition and the Individual Talent*
<http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html>. Luettu 15.11.2009.
- Plant, Sadie** (1990) *Kansainväliset situationistit: speaktaakkelimainen kieltäminen* teoksessa Väärin ajateltua – anarkistisia puheenvuoroja herruudettomasta yhteiskunnasta, toim. Timo Ahonen, Markus Termonen, Tuomas Tirkkonen ja Ulla Vehaluoto. [Http://cc.joensuu.fi/~jnsoa/kokoelma/000va.htm](http://cc.joensuu.fi/~jnsoa/kokoelma/000va.htm). Luettu 15.11.2009.
- Mäkelä, Tapio & Tarkka, Minna** (2002)
Mediataide - kotimaiset toimijat ja kansainväliset mallit. Pdf-tiedosto, ladattavissa osoitteesta:http://www.minedu.fi/OPM/Tiedotteet/2002/12/selvitys_mediataiteen_nykytilasta_ja_kehitystarpeista_julkistett?lang=fi. Luettu 15.11.2009.
- Jyväskylän yliopiston oppimateriaali Taidehistorian aikajana** (2006)
Surrealismi
http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th_mo_surrealismi.htm. Luettu 15.11.2009.
- Virnes, Antti** (2007) *Kohti arjen vallankumousta – lyhyt johdatus situationistiseen ajatteluun*. Paatos -filosofinen kulttuurilehti 1/2007.
<http://www.uta.fi/jarjestot/aatos/paatos/arkisto/107/paatos10708.html>. Luettu 15.11.2009.