

HÄIRIÖ

Performanssi sisällönkuvailun kohteena

Tampereen yliopisto
Informaatiotutkimuksen laitos
Informaatiotutkimuksen pro gradu -
tutkielma
Anja Närä
10.6.2004

Tiivistelmä

Närä, Anja. Häiriö. Performanssi sisällönkuvailun kohteena. Tampereen yliopisto. Informaatiotutkimuksen laitos. Informaatiotutkimuksen pro gradu -tutkielma. 105 s. + 15 liites.

Kesäkuu 2004

Tutkielmassa asetetaan katoavan taiteen ilmiö, performanssitaide, sisällönkuvailun kohteeksi. Taiteentutkimuksen ja taidehistorian kirjallisuutta lukemalla perehdytään performanssien olemukseen sekä taideteosten kohtaamistapoihin. Informaatiotutkimuksen alalla kehitettyihin tulkinnallisten aineistojen kuvailumalleihin tutustumalla saadaan teoreettisen välineistön lisäksi esikuvia, jotta myös tutkielman käytännöllinen tarkoitus täyttyisi: luodaan performanssien sisällönkuvailumalli ja laajemman kuvailujärjestelmän hahmo. Tutkimusaineistona ovat kirjallisuuden lisäksi tutkielman tekijän kokemukset performansseja dokumentoivana valokuvaajana. Kirjallisuuden lähiluentaa ohjaavat laadullisen tutkimustavan periaatteet ja menetelmät.

Tutkielmassa rakennetun sisällönkuvailumallin mukaan performanssien kuvailutyö käsittää kolme vaihetta: Perinneilmiö otetaan talteen dokumentoivalla kuvailulla. Haku- ja havainnointikuvailulla järjestetään ja esitetään kerätyt sisällöt, jotta määritellyt vaihtoehtoiset tiedontarpeet voitaisiin tyydyttää. Tietojärjestelmästä oletetaan haettavan tiedon lisäksi elämyksiä ja ideoita. Luonnostellussa järjestelmän laajassa mallissa käytetään hyväksi hypermedian keinoja ja peliteknologisia ratkaisuja.

Tutkielman edetessä alkoivat eräät informaatiotutkimuksen peruskäsitteet vaikuttaa alaltaan ahtailta. Esimerkiksi tiedonhaku voitaisiin kyselyn ja selailun lisäksi kuvailla kuljeskeluksi ja leikkimiseksi. Sisällönkuvailun lopputulos saattaisi olla paitsi säännelty formaattiesitys myös taideteos. Sisällön analyysi voisi perustua myös tahalliseen väärintulkintaan. Kaikkia yhteisöissä liikkuvia sisältöjä ei välttämättä tarvitsisi edes ottaa sisällönkuvailun kohteeksi.

Asiasanat: performanssi, sisällönkuvailu

SISÄLTÖ

TIIVISTELMÄ

1	JOHDANTO	6
1.1	TUTKIMUSONGELMAT	6
1.2	MALLIT JA TEOREETTINEN VIITEKEHYS	7
1.3	TUTKIMUSSTRATEGIA, -MENETELMÄ JA -AINEISTO	8
1.4	KÄSITTEET	11
1.5	TUTKIELMAN RAKENNE	12
2	PERFORMANSSITAIDE	14
2.1	HISTORIA	14
2.1.1	<i>Toimintataide hahmottuu</i>	15
2.1.2	<i>Toimintataiteen keinot vakiintuvat</i>	16
2.1.3	<i>Toimintataide vahvistuu</i>	17
2.2	PERFORMANSSIN ULOTTUVUUKSIA	17
2.2.1	<i>Aika ja tila</i>	18
2.2.2	<i>Keho</i>	18
2.2.3	<i>Tuotteet ja prosessi</i>	19
2.2.4	<i>Yleisö</i>	20
2.3	DOKUMENTTIMUOTOINEN PERFORMANSSI	21
3	TAITEEN TUTKIMINEN	24
3.1	TUTKIMISTAPOJA	25
3.2	TAIDETEOKSEN KOHTAAMINEN JA KUVAILU	26
3.2.1	<i>Todellisuus, havainnot ja tulkinta</i>	26
3.2.2	<i>Konteksti, rakenne ja ruumis</i>	27
3.2.3	<i>Studium ja punctum</i>	28
3.2.4	<i>Pragmatismi</i>	29
3.3	PERFORMANSSIN KOHTAAMINEN JA KUVAILU	30
3.3.1	<i>Kuvat ja sanat</i>	30
3.3.2	<i>Aika, tila ja tapahtumat</i>	31
3.3.3	<i>Elokuvallisuus</i>	32
3.3.4	<i>Perinne, yhteisöllisyys ja yhteiskunnallisuus</i>	32
4	INFORMAATIOTUTKIMUS JA TULKINNALLISET AINEISTOT: KATSAUS SISÄLLÖNKUVAILUTUTKIMUKSEEN	35
4.1	YLEISIÄ HUOMIOITA	35
4.1.1	<i>Kehys</i>	36
4.1.2	<i>Vaihtoehtoja</i>	38

4.1.3	<i>Dokumentti, dokumentaatio ja dokumentointi</i>	39
4.2	KÄYTTÄJÄT JA HAKU	41
4.2.1	<i>Hakutarpeet</i>	42
4.2.2	<i>Törmäys ja luovuus</i>	43
4.2.3	<i>Relevanssi</i>	44
4.3	SISÄLLÖNKUVAILU	45
4.3.1	<i>Kuvailun kohde</i>	46
4.3.2	<i>Aihe ja muu sisältö</i>	47
4.3.3	<i>Ranganathanin fasetit</i>	50
4.3.4	<i>Kuvailumalleja</i>	51
4.4	TIEDONHAKUJÄRJESTELMÄ	55
4.4.1	<i>Kyselyhaku ja rakenteiset dokumentit</i>	55
4.4.2	<i>Vuorovaikutus ja verkot</i>	56
4.4.3	<i>Vaihtoehtoiset näkymät</i>	57
4.4.4	<i>Selailu hakutapana</i>	58
5	PERFORMANSSIEN SISÄLLÖNKUVAILUMALLI	60
5.1	SUUNNITTELUN LÄHTÖKOHDAT: KATSAUSKIRJALLISUUDEN YDINKOHDAT	60
5.1.1	<i>Informaatiotutkimus</i>	61
5.1.2	<i>Taiteen tutkimus</i>	63
5.1.3	<i>Aukot ja paikkausehdotukset</i>	64
5.2	MALLIN SUUNNITTELU	64
5.3	KUVAILUN FUNKTIOT	65
5.4	SISÄLLÖNKUVAILUMALLI	67
5.4.1	<i>Dokumentoiva kuvailu</i>	67
5.4.2	<i>Kuvailu hakua varten</i>	70
5.4.2.1	<i>”Fasetit” ja kentät</i>	72
5.4.2.2	<i>Liitteet ja viittaukset</i>	74
5.4.2.3	<i>Kohti kollaasia</i>	75
5.4.3	<i>Kuvailu havainnointia varten</i>	76
5.5	KUVAILUESIMERKKI	78
5.6	MALLIN ARVIOINTIA	82
5.6.1	<i>Valtion taidemuseon tietojärjestelmä</i>	83
5.6.2	<i>VATIn ja PS:n vertailu</i>	84
5.6.3	<i>Mallien soveltamisehdotuksia</i>	85
6	TULOSTEN TARKASTELU	87
6.1	TUTKIMUSTULOKSET	87
6.2	PS JA AIKAISEMPI TUTKIMUS	89
6.3	PÄÄTELMÄT	90
6.4	LUOTETTAVUUS JA PÄTEVYYS	92

6.5 KESKUSTELUA	92
LÄHTEET	96
KIRJALLISUUS	96
ARKISTOLÄHTEET	104
HAASTATTELUT	104
INTERNET-LÄHTEET	104
MUUT LÄHTEET	105
LIITTEET	106
LIITE 1. CURRICULUM VITAE.	107
LIITE 2. PS: PERFORMANSSIEN KUVAILUOHJEET.	108
LIITE 3. PS: PERFORMANSSIVALOKUVAN KUVAILUOHJE.	110
LIITE 4. HÄLYTYS! -PERFORMANSSI VALOKUVANA.	111
LIITE 5. TIEDONKERUUKIRJE.	112
LIITE 6. HÄLYTYS! TAITEILIJAN LAUSUMA.	113
LIITE 7. HÄLYTYS! JULKAISEMATON LAUSUMA. (SILMINNÄKIJÄ 1)	115
LIITE 8. HÄLYTYS! JULKAISEMATON LAUSUMA. (SILMINNÄKIJÄ 2)	116
LIITE 9. HÄLYTYS! JULKAISEMATON LAUSUMA. (SILMINNÄKIJÄ 3)	119
LIITE 10. HÄLYTYS! JULKAISEMATON LAUSUMA. (SILMINNÄKIJÄ 5)	120
LIITE 11. HÄLYTYS-PERFORMANSSI VATISSA.	121

1 Johdanto

Performanssitaitteen kaltaiset, esineitä tuottamattomat ja prosessimaiset nykyaiteen ilmiöt aiheuttavat ongelmia taidemuseolaitokselle, joka on perinteisesti keskittynyt taideobjektien keräämiseen. Katoavan taiteen kohtaaminen ja käsittely näyttää olevan hankalaa myös taiteentutkijoille. Informaatiotutkimuksen alalla ei ole juurikaan pohdittu taideteosten eikä muunlaisten tulkinnallisten tai elämyksellisten sisältöjen tallennuksen ja haun asioita (Saarti 1999, 19). Informaatiotutkimus on niin ikään keskittynyt aineellisten ja pysyväisluonteisten viestien, dokumenttien, sisältöihin (Järvelin 1997, 87; Suominen 1997, 57; Suominen 2001, 58-59).

Taidemuseoiden ja taidearkistojen tehtävänä on tallentaa ja dokumentoida myös katoavia taidemuotoja sekä rakentaa tietojärjestelmänsä vastaamaan uudenlaisten taideteosten aiheuttamiin, tiedontallennukseen ja hakuun vaikuttaviin haasteisiin. Suomessa Valtion taidemuseon (VTM:n) yksiköt Nykyaiteen museo Kiasma ja Kuvataiteen keskusarkisto (KKA) hankkivat dokumenttiaineistoa performansseista. Kiasman teoskokoelmaa on lisäksi kartutettu performanssidokumenteilla. (Haapala 29.11.2002.) Dokumenttimuotoiset performanssit eli ”auktorisoidut dokumentit” (VATI 1998, 65-66) aiheuttavat museossa/arkistossa kuvailu- ja luokitteluongelman, koska taideteosesineitä varten laaditut VATI-luettelointiohjeet eivät sellaisenaan sovi performanssien kuvailuun.

Performanssitaide tuntuu pakenevan käytännön sisällönkuvailutyötä tekevän museotutkijan käsistä. Siitä on hankala saada teoreettisempaakin otetta. Kuitenkin taidemuseolaitoksen yksi tarkoitus on estää katoavan taiteen katoaminen (Kuvataiteen keskusarkiston toimintapolitiikka 2002, 9). Löydetään ristiriitainen kuvio: taidelaitoksen tavoitteet ja sen käytännön toiminta eivät kohtaa. Valtion taidemuseon performanssidokumenttiaineisto on suurimmaksi osaksi sähköisen tietojärjestelmän tavoittamattomissa ja aineiston sisältöjä ei ole avattu. Ilman kuvailutyötä sisällöt häviävät, taiteilijoiden ja esitysten silminnäkiäjöiden mukana.

1.1 Tutkimusongelmat

Tutkielman tavoitteena on hahmotella performanssien sisällönkuvailumalli ja laajempi tiedonhakujärjestelmä käytännön kuvailutyön ja tiedonhaun avuksi. Käytännölliseen

mallinrakentamistavoitteeseen liittyy teoreettinen tutkimustehtävä: tutkielmassa pyritään ymmärtämään performanssitaidetta sisällönkuvailun kohteena, ja ilmiö yritetään saada käsitteellisesti haltuun. Tutkielmassa kartoitetaan teoreettista maaperää sekä luonnostellaan useista performansseista koostuvan sisällönkuvailujärjestelmän kolmiulotteinen, virtuaalinen ihannemalli. Lisäksi kerrotaan luodun 'prototyypin' avulla erään performanssin tarina mallin havainnollistamiseksi ja sen käyttökelpoisuuden arvioimisen tueksi. Useita kuvailutietueita sisältävän todellisen järjestelmän rakentaminen ja sen käyttäjätestaus eivät sen sijaan mahdu tutkielmaan.

Asetettua tehtävää lähdetään suorittamaan etsimällä performanssin ominaisuuksia, ja mietitään sitä, miten performansseista voisi dokumentaatiokielellä puhua. Tutkimusongelma johdattaa pohtimaan taiteellisten aineistojen sisällönkuvailua ja siihen kiinteästi liittyvää tiedonhakua yleisemminkin. Oletetaan, että taiteellisiin sisältöihin kohdistuu myös muunlaisia tarpeita kuin pelkästään tiedonhakarpeita. Miten kuvailutiedot olisi järjestettävä ja esitettävä, että tietojärjestelmästä saataisiin esimerkiksi elämyksiä? Joudutaan lisäksi miettimään sitä, kenelle olisi annettava oikeus tuoda julki kuvailunsa ja tulkintansa monitulkintaisista taiteellisista sisällöistä.

Tutkielmassa mietitään vain yhden marginaalisen nykytaiteen ilmiön sisällönkuvailun ongelmia, mutta matkan varrella tullaan törmäämään sisällönkuvailun sekä tiedon tallennuksen ja haun kysymyksiin laajemmastakin näkökulmasta. Performanssitaide haastaa kyseenalaistamaan informaatiotutkimuksen ja taiteentutkimuksen yleisiä käsityksiä taideteoksen kohtaamisesta, sillä vastassa on vaikeasti lokeroitava ja määritelmiin sopeutumaton ilmiö. Performanssitaide saa siksi koettelemaan muutamien peruskäsitteiden määritelmiä: dokumentin, dokumentaation, relevanssin ja taideteoksen käsitteiden rajat venyvät. Ammatti- tai asiantuntijasisällönkuvailijan asemaan puututaan. Käsillä olevan tutkielman merkitys on tutkimustehtävän selvittämisen lisäksi se, että kyseenalaistusten ja yhteentörmäysten kautta ymmärrys lisääntyy ja tajunta laajentuu (ks. Alasuutari 1993, 193).

1.2 Mallit ja teoreettinen viitekehys

Tutkielmassa lähdetään luonnostelemaan uutta mallia tukeutumalla muutamaaan olemassa olevaan, kaunokirjallisuuden (Saarti 1999), elokuvan (Lilja 1998; Lilja 2000) ja kuvien (Shatford 1986; Shatford Layne 1994) sisällönkuvailumalliin. Tätä perustellaan sillä, että performanssi on usean eri taiteenlajin sulautuma,

audiovisuaalinen ja ajassa etenevä ilmiö. Tutkielmassa etsitään performanssin sisällönkuvailun ehtoja. Tutustutaan performanssitaiteen historiaan ja analysoidaan performanssiesityksiä, sillä kuvailun lähtökohtien oletetaan löytyvän performansseista itsestään. Tukea haetaan lisäksi taiteentutkimuksen nykytaidetta ruotivista teoreettisista teksteistä. Tietojärjestelmää suunnitellaan siis perehtymällä aihealueeseen, ei järjestelmän mahdollisten käyttäjien mahdollisiin tiedontarpeisiin. Ratkaisulle saadaan tukea Hjørlandin ja Albrechtsenin (1995, 400-407) esittelemästä toimintalueanalyttisestä paradigmasta¹ (domain analytic paradigm). Myös Lilja lähtee mallinsa suunnittelutyöhön aihealueen, elokuvan, ominaisuuksista käsin (Lilja 1998, 17; Lilja 2000, 44).

Käyttäjään keskittyvän tietojärjestelmäsuunnittelun periaatteiden mukaan uudenlainen järjestelmä kehitellään tutkimalla käyttäjien uudenlaisia hakutarpeita ja -tapoja uusissa ympäristöissä, mutta tämän mahdollistamiseksi olisi oltava näitä uudenlaisia järjestelmiä joita koekäyttää ja tutkia. Tämän ”kana-vai-muna” -ongelman ratkaisuksi Gary Marchionini ehdottaa pienin askelin etenevää suunnittelutapaa: rakennetaan prototyyppi, jota testataan käyttäjillä, jonka jälkeen muokataan mallia, jota testataan jne., toistavasti. (Marchionini 1995, 75.)

Tutkielmassa nojaututaan siis aikaisemmin tehtyihin malleihin eikä tiettyyn teoreettiseen viitekehukseen. Tutkielman filosofiset perusoletukset, lähtökohdat ja taustasitoumukset ovat enemmänkin piiloisia, ne kietoutuvat mukaan tekstiin työn edetessä, valintoja tehtäessä. Jonkinlaisena punaisena lankana alkaa tekstissä kulkea käsitys siitä, että sisällönkuvailua on tarkoituksenmukaista luonnehtia keskusteluksi ja että merkitykset muodostetaan yhteisöllisesti. Pragmatistinen lähestymistapa vaikuttaa käyttökelpoiselta. Sisällönkuvailua ja tiedonhakua luonnehtivaan sanastoon saadaan uusia ilmauksia: ajelehtiminen, kollaasi ja leikki. Nykytaide, performanssi mukaan luettuna, näyttää vaativan uudenlaisia käsittelytapoja ja käsitteitä tullakseen tyhjentyvästi kuvailluksi.

1.3 Tutkimusstrategia, -menetelmä ja -aineisto

Tutkimustehtävänä on uuden sisällönkuvailumallin rakentamisen ohella kartoittaa tuntemattomamman taiteenlajin kohtaamistapoja. On myös tarkoitus pyrkiä

¹ Käännös Vesa Suominen (2001, 82).

kokonaisvaltaisesti ymmärtämään ja paikallisesti selittämään ennalta jäsentämätöntä ilmiörystä (ks. Alasuutari 1993, 38; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 1997/2001, 128, 152, 155). Koska tutkimuksen kohde lisäksi kuuluu kulttuurin ja kommunikaation kentälle, ja siitä näin ollen tehdään (subjektiivisia) merkitystulkintoja, on perusteltua valita *tutkimusotteeksi* laadullinen lähestymistapa (Hirsjärvi ym. 1997/2001, 154-155).

Tutkielmassa kehitellään uutta mallia aiempaa tutkimuskirjallisuutta analysoiden, tekstien kanssa keskustellen. Selittääkseni asioita, jotka liittyvät hankkimaani tutkimusaineistoon ja käyttämäni *tutkimusmenetelmään*, tukeudun Pertti Alasuutarin (1993) ajatuksiin laadullisen tutkimuksen kulusta: Tutkielman aineistona ovat muiden tekemät tutkimukset, mallit ja teoriakirjallisuus, siis tekstit. Aineistona käytän myös kokemuksellista tietoa, jota olen saanut valokuvaamalla performansseja vuodesta 1993 (CV liitteessä 1). Alasuutarin mukaan tutkimus perustuu aina aikaisempaan tutkimukseen ja tutkimuksen tekijän omiin kokemuksiin (Alasuutari 1993, 213).

Laadullinen tutkimus etenee havaintojen tuottamisen ja pelkistämisen kautta tulosten tulkintaan ja arvoituksen ratkaisemiseen. Tekstimassasta rajataan hallittavissa oleva raakahavaintojen kokonaisuus: valittu tutkimusnäkökulma määrää rajauksen. Tutkimusaineiston oletetaan koostuvan samaa ilmiötä käsittelevistä näytteistä tai esimerkeistä. Havaintojoukkoa pelkistetään edelleen etsimällä raakahavaintoja yhdistäviä asioita tai säännönmukaisuuksia. Tämä on varsinaisen laadullisen analyysin vaihe. (mts. 23, 27, 35.) Tekstistä etsitään toistuvia erotteluja ja luokitteluja, jotka pyritään nimeämään. Kulttuuristen jäsenysten tutkimus lähtee tekstistä nousseista eronteista (emic), ei tutkijan laatimista luokituksista (etic). Tulkintoja tehdessään tutkijan on kyettävä näkemään raakahavaintojen lävitse, tutkijan on luettava rivien välistä, hänen on paljastettava itsestäänselvydet. (mts. 60, 89-90, 124.)

Raakahavainnot ja niiden pelkistykset toimivat johtolankoina, kun arvoitusta yritetään ratkaista. Ratkaisumalli ankkuroidaan yleensä tiettyyn näkökulmaan, teoreettiseen viitekehykseen tai valitulle ratkaisulle etsitään tukea viittaamalla muihin tutkimuksiin. Laadullisen tutkimuksen päämäärä on merkitystulkintojen tekeminen, tutkittavan ilmiön ymmärtävä ja paikallinen selittäminen. (mts. 27-29, 34-38.)

Jäsenän ja tulkitsen laadullisen tutkimustavan mukaisesti performanssitaitteen teoksia, performanssitaitteeseen liittyvää sekä yleisempää taidehistoriallista tutkimuskirjallisuutta sekä informaatiotutkimuksen tulkinnallisten aineistojen (kaunokirjallisuus, kuvataide,

elokuva) sisällönkuvailua pohtivia kirjoituksia. Tutkimusmateriaali on/oli siis olemassa valmiina luonnostaan eli “*naturally occurring data*” (Alasuutari 1993, 124). Aineiston analyysissä lähdetään liikkeelle tekstien (ja teosten) omista erotteluista ja ilmaisutavoista käsin, mutta teksteistä löydetty ‘olennaiset’ jäsentelyulottuvuudet perustuvat omiin tulkintoihini (ks. mts. 84, 87, 90, 238).

Tutkimusmateriaali käsittää useita lähteitä, joita on tutkielmassa jonkin verran hyödynnetty. Varsinainen *tutkimusaineisto* koostuu teksteistä, joita on käytetty ensisijaisesti ja järjestelmällisesti. Yksi ensisijaisista lähteistäni on Jarmo Saartin väitöskirjatutkimus (1999) kaunokirjallisuuden sisällönkuvailun aspekteista. Muutamat Saartin tutkimuksessa käytetyistä lähteistä päätyivät tutkielmani aineistoksi itse väitöskirjan lisäksi. Pejtersenin ja Austinin (1983 & 1984), Ranganathanin (1937/1967) ja Shatfordin (1986) tutkimuksiin ja teorioihin viittaavat Saartin ohella useat tulkinnallisten sisältöjen kuvailua pohtivat, informaatiotutkimuksen alan tekijät. Uudempia ja osin kriittisiä tai vaihtoehtoisia näkemyksiä edustavat tutkielmassa Frohmannin (1990 & 1994), Hilderleyn ja Raffertyn (1997), Hjørlandin ja Albrechtsenin (1995) sekä Suomisen (1990, 1997 & 2001) tekstit.

Tutkimustehtävään on etsitty ratkaisua myös informaatiotutkimuksen ulkopuolelta, taiteen- ja kulttuurintutkimuksen teorioista. Esimerkiksi informaatiotutkimuksen alalla kuvahaun ongelmiin on usein haettu apua taiteentutkija Erwin Panofskyn (1955/1987) ikonografisesta lähestymistavasta (Sahavirta & Sormunen 2001, 60). Tutkielman aineistoksi on etsitty uudempia, nykytaiteelle ehkä sopivampia näkemyksiä. Ensisijaisiksi taidehistorian lähteiksi on valittu uusia taideilmiöitä pohtivien Shustermanin (1992) ja Sederholmin (1994 & 1998) tutkimukset sekä Barthes’n lukuisat tekstit.

Tutkielman performanssitaidetietous on kerätty seuraavasti: RoseLee Goldberg (1979/1988 & 1998) kertoo performanssitäiteestä taidehistoriallisen version. Hän kirjoitti ensimmäisen performanssitäiteen historiikin. Teoksessa *Out of actions* (1998) performansseista puhuvat tutkijat ja museokuraattorit. Performanssitäiteilijöiden omia näkemyksiä on koottu Martelin (2001a) toimittamaan teokseen *Art action*. Omat kokemukseni performanssien valokuvaajana ja silminnäkijänä ovat osa tutkimusaineistoani siinä mielessä, että ne muodostavat sen perustan, jonka mukaan arvotan aineistoni ja johon suhteutan lukemani.

1.4 Käsitteet

Koska tutkimustehtävänä on selvittää *performanssin sisällönkuvailun* piirteitä informaatiotutkimuksen näkökulmasta, on alkuun pääsemiseksi määriteltävä mitä performanssilla ja sisällönkuvailulla liitännäiskäsitteinen tarkoitetaan. Performanssitaiteen historiaa ja piirteitä selostetaan omassa luvussaan. Muiden peruskäsitteiden merkityksiä avataan ja syvennetään silloin, kun ne ilmaantuvat tekstiin ensimmäisen kerran, jolloin myös asiayhteyden toivotaan edesauttavan niiden ymmärtämistä. Jotta tutkielman ala ja rajaukset hahmottuisivat, esitellään tärkeimmät tutkielmassa esiintyvät informaatiotutkimuksen käsitteet tässä vaiheessa lyhyesti ja perusasioissa pitäytyen.

Tutkielmassa pyritään käyttämään tiedon ja informaation käsitteiden sijasta *sisällön* käsitettä: puhutaan esimerkiksi elämyksellisistä, taiteellisista ja tulkinnallisista sisällöistä. Sisällöllä viitataan kaunokirjalliseen (tekstuaaliseen), musiikilliseen (äänelliseen), kuvalliseen ja eleisiin perustuvaan (ruumiilliseen) 'informaatioon'. Järvelin käyttää sisältöä kokoavana ilmauksena kuvaamaan kaikkea sitä mitä tietoverkoissa liikkuu, mutta sisältöjä voidaan katsoa liikkuvan ja niitä tuotetaan myös muualla. Informaatiotutkimuksen tehtävänä on tutkia yhteisöissä tapahtuvaa, dokumentteihin perustuvaa kommunikaatiota, mikä taas voidaan käsittää erilaisten sisältöjen liikuttamiseksi ja sisällöistä puhumiseksi. (Järvelin 1997, 85-87.)

Sisällönkuvailulla (sisällönkuvauksella) tarkoitetaan analyysiin perustuvaa dokumentin sisällön tiivistävää kuvausta, joka tehdään tiedonhakuja ja -välitystä varten. Sisältöjä kuvataan indeksoimalla, luokittamalla ja/tai muilla keinoilla. (Tietohuollon sanasto 1993, 19, 39, 62.) Indeksoinnissa voidaan käyttää dokumentista suoraan poimittuja sanoja, *avainsanoja*, joiden katsotaan kuvaavan sisältöä asianmukaisesti. Tai voidaan indeksoida *asiasanoin*, käyttämällä jonkin indeksointikielen sanaa, ”joka kuvaa tiettyä käsitettä.” (Tietohuollon sanasto 1993, 28-29, 39.) Sisällönkuvailussa käytettävän dokumentaatiokielen (asiasanaston, luokitusjärjestelmän) avulla kuvailua voidaan kontrolloida (Anderson 1997, 337-338; Tietohuollon sanasto 1993, 19). Valvonta parantaa esimerkiksi indeksoinnin ennakoitavuutta ja luotettavuutta, mikä puolestaan parantaa hakutulosta (Fugmann 1993, 61-66).

Luonnollisella kielellä laadittu dokumentin sisällön tiivistävä esitys, *tiivistelmä*, on esimerkki sisällönkuvailun muista keinoista. Tiivistelmää voidaan käyttää dokumentin

korvikkeena. (Cleveland & Cleveland 1983/1990, 160.) Standardin mukaan tiivistelmä on itsenäinen, suppea ja selkeä esitys alkuperäisen dokumentin sisällöstä ja merkityksestä. Tiivistelmä laaditaan lyhyin täydellisin lausein ja niin, että se voidaan ymmärtää ilman primaarijulkaisua. Tiivistelmä ei ole arvioiva vaan sen tulee olla informatiivinen tieteellisen tai teknisen tutkimusprosessin selostus. (Tiivistelmien laatiminen ja käyttö 1978, 1-4.) Tutkielmassa keskitytään sisällönkuvailun muihin keinoihin ja nimenomaan ihmisen tekemään sisällönkuvailutyöhön; tutkielmassa ei käsitellä automaattisia hahmo- ja tekstipohjaisia menetelmiä.

Sisällönkuvailu – indeksointi, luokitus ja tiivistelmät – ja luettelointi kuuluvat *tiedon järjestämisen* käsitekokonaisuuteen. Tietoa järjestetään esittämällä dokumenttien sisällöt edellä mainituin tavoin ja haun kannalta tarkoituksenmukaisesti. Tiedon järjestämisen tulokset näyttäytyvät käyttäjälle erilaisina tietokantoina, joita Anderson kutsuu mielen ja muistin jatkeiksi. Digitaalisten dokumenttien ja tietoverkkojen aika on alkanut horjuttaa perinteisten tiedonjärjestämistapojen perusteita. (Anderson 1997, 336-337, 340.)

Edelleen laajentaen: tiedon järjestäminen kuuluu tiedon tallennuksen ja -haun piiriin, jota voidaan nimittää myös Vesa Suomisen tapaan *dokumentaatioksi* (Suominen 1997, 17). *Dokumentointi* tarkoittaa sekä tiedon järjestämistä että tieteellisissä tutkimuslaitoksissa tapahtuvaa tiedon järjestelmällistä keräämistä ja tallentamista (Väyrynen 1991, 18). Dokumentoiminen tarkoittaa myös tietojen ja tapahtumien tallentamista dokumenteiksi (Tietohuollon sanasto 1993, 13). Taidemuseot keräävät ja tallentavat kokoelmiinsa hankituista teoksista mahdollisimman paljon niiden sisältöön ja kontekstiin liittyvää tietoa (Seren, Donohue & Underwood 2001, 31). Tutkielmassa sisällönkuvailu käsitetään laaja-alaisesti ja syvästi: se on osa hakua palvelevaa sekä sisältöjä tuottavaa ja sisältöjä säilyttävää tiedonjärjestämistoimintaa, (kirjasto)dokumentaatiota ja (museo)dokumentointia.

1.5 Tutkielman rakenne

Tutkielma alkaa performanssitaiteen melko laajalla esittelyllä (Luku 2), koska tämä taiteen valtavirran ulkopuolella vaikuttava taidemuoto oletetaan suhteellisen tuntemattomaksi. Performanssin historiallisesta katsauksesta nousevat esiin ne taidelajin piirteet, joiden tunnistaminen on sisällönkuvailumallin rakentamistyössä tärkeää. Sisällönkuvailun ongelmakenttää lähestytään kiertotietä perehtymällä

taiteentutkimuksen nykytaidetta pohtiviin teksteihin (Luku 3), koska niistä katsotaan saatavan taustatukea ja ideoita mallia varten. Seuraavan luvun kirjallisuuskatsauksessa selostetaan informaatiotutkimuksen alalla kehitettyjä, tulkinnallisten sisältöjen kuvailun teorioita ja käytäntöjä. Katsauksessa myös määritellään tarkemmin käytettyjä peruskäsitteitä. Performanssi-, taiteentutkimus- ja informaatiotutkimuslukujen sisällöstä esitetään kokoava analyysi malliluvun (Luku 5) alussa. Hahmotelma performanssin sisällönkuvailumalliksi on tutkielman päämäärä ja tulos, synteesi, johon on päästy keskustelemalla valittujen tekstien kanssa. Viimeisessä luvussa tehdään tulosten perusteella päätelmiä ja pohditaan seuraamuksia.

2 Performanssitaiide

Helena Sederholm määrittelee nykytaiteen kenttään kuuluvan *performatiivisen* taiteen ”eri taiteenlajien kollaasiksi, jonka tarkoitus on tuottaa elämys, ei vain kuvailemalla, representoimalla ja väittämällä vaan tarjoamalla vuorovaikutus-, osallistumis- ja keskustelutila.” (Sederholm 1998, 87.) Nykytaiteen uusia muotoja ovat muiden muassa paikkaan sidottu taide (site-specific art) sekä yhteisötaide (Sederholm 1998, 246). Performanssitaiide kuuluu tähän nykytaiteen tuntemattomampaan maastoon. Arthur C. Danto käsittelee performanssia sosiologisesta, mutta myös teatterin ja myyttien näkökulmasta. Hän yhdistää käyttämänsä kehykset *häiriötaide*-käsitteessä. (Danto 1986, 119.) Performanssitaiide on yhteiskuntajärjestyksen vastaista ja kapinallista, se pyrkii muuttamaan yhteiskuntaa ja moraalialueita, se on luonteeltaan poliittista. Toisaalta performanssi on maagista ja pelottavaa. (Danto 1990, 300-303.) Danton mukaan häiriötaide polveutuu antiikin dionyysisestä rituaalista, teatteritaiteen alkulähteiltä (Danto 1986, 128-129).

Performanssitaiide on vaikeasti määriteltävä itsenäinen taiteenlaji, johon on sulautunut piirteitä kirjallisuudesta, runoudesta, teatterista, musiikista, tanssista, arkkitehtuurista ja kuvataiteesta. Jokainen performanssi on samalla performanssin määritelmä. Performanssitaiiteen tarkoitus ei ole tuottaa taide-esineitä vaan näyttää tekeminen; performanssitaiide on toimintataidetta. Esityksissä taiteilija on esillä ja läsnä itsenään, ei roolihahmona. (Goldberg 1979/1988, 7-9.) Performanssit ovat ainutkertaisia tietynä ajanhetkenä ja tietyssä paikassa tapahtuvia esityksiä (tai ’tempauksia’), jotka toteuttamisensa jälkeen menettävät ensisijaisen merkityksensä. Ne saattavat jättää jälkeensä dokumentteja, mutta mitkään dokumentit eivät voi korvata esityksen suoraa välitöntä kokemista. (Klocker 1998, 159.) Peggy Phelan väittää, että dokumenttimuotoinen performanssi ei ole enää performanssitaidetta vaan performanssin ensisijainen ja ainoa olemistapa on katoaminen (Phelan 1996, 146).

2.1 Historia

Hyväksytyin historiankirjoituksen rinnalla kulkee muita versioita historiasta. Pimettiin ja osittain salaisiksi jääneet ilmiöt näyttävät legitimoidun historiaversion uudessa valossa. Marcusin löytämä ”salainen historia” yhdistää 1900-luvun alun dadaistit ja

surrealistit, 1950-luvun Kansainväliset situationistit, 1960-luvun opiskelijaradikaalit ja 1970-luvun punk-liikkeen. (Marcus 1989, 4, 18-19.) Radikaalin ja avantgardistisen asennoitumisen historia, hetkien historia, ei etene suoraviivaisesti periytyen vaan sen ilmentymät katoavat välillä kokonaan putkahtaakseen taas esille ajan ollessa kypsä. Hetkien ja tapahtumien salaista historiaa on tehty yökerhoissa, rock-klubeilla ja kaduilla. Tätä vastakulttuurien ja -liikkeiden historiaa ei useinkaan ole dokumentoitu. (Marcus 1989, 22-23, 182-185, 188-190, 201.) Performanssitaide voidaan mieltää osaksi Marcusin kuvaamaa salaista historiaa.

Toimintataide tai taide toimintana (action art, art as action) kattaa useita taiteen tekemisen käytäntöjä ja käsitteitä: happening, Fluxus, kehotaide (body art), performanssitaide (Martel 2001b, 12). Toimintataiteen historiasta ei ole olemassa virallista versiota; historioita on kirjoitettu kulloinkin saatavissa olleisiin dokumentteihin ja jälkiin tukeutuen (Martel 2001c, 52). Taide on muuttunut suoraksi toiminnaksi etenkin yhteiskunnan ja kulttuurin murroskausina. Teollistuminen, molemmat maailmansodat, kylmä sota ja Vietnamin sota sysäsivät taiteen eturintaman, avantgarden, taiteilijat kyseenalaistamaan vallitsevia taidekäsityksiä, vakiintuneita yhteiskunnan rakenteita ja arvoja (Goldberg 1998, 37; Schimmel 1998, 17).

Toimintataiteen historiassa (1900-luvun alusta nykyhetkeen) voidaan Martelin mukaan hahmottaa kolme vaihetta: syntymisen, vakiintumisen ja vahvistumisen vaiheet. Toimintataiteen sisältöihin ja muotoihin vaikuttivat 1900-luvun alkupuolen radikaalit taideliikkeet. Toimintataiteen ilmaisukeinot muotoutuivat ja vakiintuivat 1960-luvulla happeningeissä ja Fluxus-liikkeen tapahtumissa. Toimintataidetta alettiin kutsua performanssitaiteeksi 1970-luvun alussa, jolloin se oli myös osa taiteen valtavirtaa. Nykyisessä vahvistumisen vaiheessa (1980-luvulta lähtien) taiteilijat itse vastaavat suurelta osin taiteenlajin teorian kehittämisestä, esitysten tallentamisesta ja arkistoinnista sekä tapahtumien järjestämisestä. Performanssitaide elää taiteen ja yhteiskunnan marginaalissa. (Martel 2001c, 54-60.)

2.1.1 Toimintataide hahmottuu

Viime vuosisadan (1910-luvulta alkaen) historiallinen avantgarde vastusti taiteen näkemistä koristeena tai seremoniana. Futuristit, dadaistit ja surrealistit tekivät taidetekonsa yleensä taidelaitosten ulkopuolella, yökerhoissa, kabareessa ja kaduilla. Taide syntyi laboratorio-olosuhteissa, julkisten kokeilujen kautta: uuden estetiikan

mukaan taideteoksen sisältönä oli tapahtuma tilassa. Taide oli käyttäytymistä ja asenteita. Futurismille, dadalle ja surrealismille oli yhteistä kapina, taiteenlajien välisten raja-aitojen kaataminen, kansainvälisenä verkostona toimiminen, laitostumisen vastustaminen ja objektien tuottamisesta kieltäytyminen. (Martel 2001c, 44-50.) Dadaistit olivat esiintyviä runoilijoita, kabareetaiteilijoita ja provokaattoreita ennen kuin ryhtyivät myöhemmin tekemään taide-esineitä (Goldberg 1979/1988, 7-9).

2.1.2 Toimintataiteen keinot vakiintuvat

Toisen maailmansodan jälkeen maalaustaide alkoi irrota kehyksistä. Ensimmäinen julkinen *happening*, Allan Kaprow'n ”18 happenings in 6 parts”, järjestettiin vuonna 1959 New Yorkissa. Happeningistä tuli nopeasti kansainvälinen taiteen tekotapa. (Schimmel 1998, 58.) Maalausten tekeminen muuttui ympäristöjen tekemiseksi, kokoontumisiksi ja lopulta eläväksi taiteeksi (live art). Taiteilijat käyttivät aikaa ja tilaa työvälineinään samoin kuin olivat aikaisemmin käyttäneet maalia, kehystettyä kangasta ja kipsiä. Tapahtumien tarpeisto saattoi koostua löydetyistä, taiteilijan tielle osuneista esineistä ja/tai ihmisistä. (Goldberg 1979/1988, 128, 138.) Miljöö koostui tilan lisäksi kuluvasta ajasta, äänistä, hajuista, arkielämän esineistä, jopa kokonaisesta kaupungista toimintoineen (Kaprow 1993, 7-9).

Kansainväliset *situationistit* alkoivat toimia myös 1950-luvulla. Heidän tekonsa liittyivät 1960-luvulla aikakauden yleiseen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen liikehdintään. (Goldberg 1998, 18-19.) Situationistit – joiden toimintatapoja performanssitäiteilijät omaksuivat – rakensivat tilanteita, harjoittivat kaupunkiympäristössä ajelehtimista (*dérive*) psykomaantieteellisten karttojen laatimisen keinona. He käyttivät myös *détournementtiä*: he varastivat, omivat ja kierrättivät olemassa olevia kulttuurintuotteita tehdäkseen kollaaseja ja montaaseja. (Sederholm 1994, 82, 98-107, 110.)

Fluxus (1960-luvulta lähtien) oli etenkin musiikillisista ja kielellisistä ilmiöistä kiinnostuneiden, eri alojen taiteilijoiden muodostama epäyhtenäinen ryhmä ja taidesuuntaus (Goldberg 1998, 38). Eric Andersenin mukaan Fluxus oli eri puolilla maailmaa eri tavoin taidetta tekevien taiteilijoiden muodostama verkosto, kommunikaatiojärjestelmä ja kokoontuminen. Andersen nimeää Fluxus-taiteilijoita yhdistäväksi piirteeksi *intermedian*: Intermedia viittaa avoimeen määrittelemättömään teokseen, jota ei voida kehystää ja joka ei ole lopullinen tai valmis itsenäinen

kokonaisuus. Ei voida jännöksettömästi määritellä mikä kuuluu teokseen ja mikä ei – teoksen ja todellisuuden välinen raja on häilyvä. (Martel 2001a, 98, 100.) Dick Higginsin mukaan intermedia on ilmaisumuoto, josta ei voida enää erottaa eri taiteen lajien osuuksia vaan jossa on havaittavissa todellisia lajien sulautumia (Higgins 2001, 92).

Performanssitaide hyväksyttiin 1970-luvulla mukaan taiteen kentälle, itsenäisenä taidemuotona, muiden taiteen lajien joukkoon. Se nimettiin ja leimattiin. (Goldberg 1979/1988, 7.) Performanssitaide-nimitystä on siitä lähtien käytetty sateenvarjokäsitteen tavoin; sen alle mahtuu lukemattomia erilaisia toimintataideilmiöitä (genrejä): kehotaide, elävät veistokset, yhteiskunnalliset veistokset, rituaalit, action poetry, sound poetry (Blaine 2001, 146; Goldberg 1979/1988, 151, 153; Higgins 2001, 92). Performanssitaideä kutsutaan myös eläväksi taiteeksi (live art) ja aikaan sidotuksi taiteeksi (time-based art) (Goldberg 1998, 12).

2.1.3 Toimintataide vahvistuu

Osa performanssitaiteilijoista alkoi 1970-luvun lopulle tultaessa tehdä viihteellisiä ja kaupallisia esityksiä, ja taiteenlaji laimeni sulautuen osaksi perinteisiä taidemuotoja (Goldberg 1979/1988, 154). Performanssi oli alkuaikoinaan (yleensä) sanatonta kehoa käyttävää toimintaa, mutta muuttui myöhemmin speaktaakkeliksi, ”avantgarde viihteeksi” tai läheni kokeellista teatteria (Goldberg 1979/1988, 195-196; Stiles 1998, 238). Performansseissa alettiin 1980-luvulta alkaen käyttää yhä useammin hyväksi uutta teknologiaa ja sähköisiä medioita. Performanssitaide läheni populaarikulttuuria. (Goldberg 1979/1988, 190.) Performanssitaiteilijat löysivät Internetin 1990-luvulla: verkkotekniikka mahdollistaa kapinoinnin ja kritiikin lisäksi vastakulttuuriyhteisöjen yhteydenpidon. Esineitä ei synnytetä edelleenkään. (Goldberg 1998, 31.) Valtakulttuuri omi osan performanssitaiteilijoista, kun taas osa taiteilijoista jatkaa toimintaansa taiteen ja yhteiskunnan marginaalissa vahvana omatoimisena kansainvälisenä verkostona ja yhteisönä (Martel 2001c, 60).

2.2 Performanssin ulottuvuuksia

Kokoavasti voidaan todeta, että performanssitaiteen piirteisiin kuuluu sitä tekevien taiteilijoiden toimiminen globaalisti, kansainvälisenä verkostona. Performanssit yhdistävät ja sulauttavat eri taiteenlajeja, myös taide ja arkinen elämä sekoittuvat.

Taiteellinen toiminta näyttäytyy usein tutkimisena, filosofointina tai poliittisina tekoina. Performansseihin liittyy muitakin piirteitä, joiden hahmottaminen vaikuttaa tärkeältä: performanssien suhde aikaan ja tilaan, kehoon, taide-esineiden tuottamiseen ja yleisöön.

2.2.1 Aika ja tila

Performanssi kestää tietyn ajan sekä tapahtuu tietyssä fyysisessä paikassa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa. Performanssi on luonteeltaan katoava ja hetkellinen (Klocker 1998, 159). Teokselle ei aina ole mahdollista määrittää selväpiirteisiä rajoja. Taide sulautuu jokapäiväiseen olemassaoloon. Kaikki elämässä on taidetta, mikä korostuu joissakin olemassaolon hetkissä. Performanssitaiteilijan toiminta tuo esille ja havainnollistaa näitä hetkiä. (Martel 2001a, 100; Restany 2001, 66.) Performanssin aika konkreettisimmin käsitettynä on esityksen kesto (Goldberg 1979/1988, 153). Ennalta määriteltä kesto luo esitykselle ajalliset kehykset; sille saadaan alku ja loppu. Muutoin esityksen tapahtumat ja teot eivät yleensä liity toisiinsa tavanomaisten kerronnallisuuden kaavojen mukaisesti. (Schimmel 1998, 63, 101.)

Joitakin esimerkkejä: Minna Heikinaho teki taidetta tarjoamalla ilmaisia aamiaisia puolen vuoden ajan (1994) Helsingissä sijaitsevassa liiketilassa (Heikinaho 1999, 54). Joseph Beuys asui kojootin kanssa newyorkilaisessa galleriassa viisi vuorokautta (”I like America and America likes me”, 1974) – dokumenttikuvien luoman myytin mukaan. Todellisuudessa Beuys oleili galleriassa vain sen aukioloaikoina. Hän muunsi todellisen keston vertauskuvalliseksi kestoksi. (Schimmel 1998, 83-84.)

2.2.2 Keho

Performanssitaiteen analyyseissä korostetaan elävän kehon läsnäolon merkitystä. Performanssin kielenä ovat kehon perustoiminnot, arkiset eleet ja teot. Tavallisesti yksityisyydessä suoritettavat toimet esitetäänkin julkisesti yleisön edessä. Performanssi on konkreettista ilmaisua: yleisön on kohdattava ruumiin ’todellisuus’. Intiimin kohtaaminen koettelee yleisön sietokyvyn rajoja, koska intiimi voi olla rivoa, vastenmielistä, väkivaltaista ja seksuaalisesti provosoivaa. Sillä voidaan ilmaista myös poliittinen kommentti. (Martel 2001c, 32-34.) Performanssit eivät luo illuusioita. Haavat ja kivut ovat todellisia, kärsimystä ei esitetä kuten teatterissa tai maalauksessa vaan taiteilija ja yleisö kärsivät oikeasti. (Donguy 2001, 132; Goldberg 1979/1988, 162, 172.) Stiles kutsuu joitakin performanssin eleitä traumojen kieleksi mainiten esimerkkeinä

yksinkertaisten, tavallisten liikkeiden tai toimintojen toiston, itsetuhoisen ja väkivaltaisen käyttäytymisen sekä riskien ottamisen (Stiles 1998, 243). Koska omakohtaisen toiminnan esittäminen julkisesti on normien ja vallitsevan tapakulttuurin vastaista, voidaan performanssin avulla kyseenalaistaa vallitsevia arvoja ja paljastaa tabuja. Näin voidaan hälventää myös taiteilijaan ja yleisöön liittyvää salamyhkäisyyttä. (Martel 2001c, 32-34.) Taiteilija ja taide voidaan pudottaa jalustalta.

Joitakin esimerkkejä: Ben Vautier asetti itsensä näytteille gallerian näyteikkunaan ("Living sculpture", 1962). Kadulta voidaan nähdä näyteikkunassa kirjoitteleva, syövä ja nukkuva taiteilija. (Schimmel 1998, 72-73.) Valie Export valmisti yläruumiinsa ympärille laatikon, esirippuisen näyttämön, ja lähti kulkemaan Münchenin kaduille ("Tapp und Tastkino", 1968). Esirippu kätki hänen paljaat rintansa. Kaduilla liikkujia houkuteltiin megafonilla paikalle, koskemaan rintoja ilmaiseksi, julkisesti. (Juno & Vale 1991, 188; Stiles 1998, 266.)

Yhdysvaltalainen Chris Burden teki vaarallisia esityksiään muuttaakseen ihmisten suhtautumista väkivallan käyttöön, myös muuttaakseen taiteiden tapaa representoida väkivaltaisia aiheita ja lisäksi osoittaakseen itselleen että uskaltaa tehdä. "Shooting piece" (1971) -performanssissa Burden pyysi ystäväänsä ampumaan itseään kiväärillä käteen. (Goldberg 1979/1988, 159; Schimmel 1998, 98.) Gina Pane ("L'escalade non anesthésiée", 1971) kiipesi paljasjaloin tikapuilla, joiden askelmilla oli teriä. Taiteilija esitti mielipiteensä Vietnamin sodasta. (Donguy 2001, 132.)

Vuonna 2000 smokkiin pukeutunut Roi Vaara seisoj tunnin verran keskellä Pekingin Taivaallisen rauhan aukiota ("Perfect standing"). Tilanteen uhkaavuus – pidätyksen riski – sai taiteilijan viimein lopettamaan performanssinsa. Aukiolla partioiville poliiseille hän sanoi tekevänsä yhteiskunnallista tutkimusta, sillä performanssin tekeminen ei olisi ollut luvallista. Paikallaan seisova ihminen käynnisti valvontakoneiston, ja yhteiskunnan rakenteet alkoivat paljastua. (Vaara 2000, 11.)

2.2.3 Tuotteet ja prosessi

Vuosisadan alun radikaalien avantgardeliikkeiden, Kansainvälisten situationistien, 1960-luvulla syntyneiden toimintataidesuuntausten ja performanssitaiteen lähtökohtana oli taiteen esineluonteen kritiikki: taiteilijat eivät halunneet tuottaa kulutus- ja sijoitustavaroita taidemarkkinoille. Taide muutettiin toiminnaksi, sen arvo muuttui aineettomaksi, taidetta ei voinut omistaa. Taiteen rakenteen muuttaminen oli jo

itsessään poliittinen teko – teosten sisällöistä nyt puhumattakaan. (Sederholm 1998, 115.)

Performanssin ensisijaisena sisältönä eivät ole objektit vaan aineettomat arvot, jotka kehittyvät toiminnan aikana ja toimintatilanteessa. Taiteilija tekee näkyväksi taiteellisen, yhteiskunnallisen, tutkimuksellisen tai filosofisen projektin, tekemisen ja luomisen. (Martel 2001c, 36.) Taideteos on tekeminen eikä tekemisen lopputulos tai tuote (Schimmel 1998, 17-18). Performanssitaiteilija Esther Ferrerin (2001, 120, 122) sanoin: ”ZAJ² tells you no stories, ZAJ only does, the two words underlined – – ZAJ happens, the word happen underlined, even if you think perhaps that nothing is happening, but ’something always happens’, in quotation marks, a remark by John CAGE.”

Vaikka performanssitaide ei tietoisesti tuottaisikaan objekteja, esitykset jättävät yleensä jälkeensä erilaisia reliikkejä: toiminnassa käytettyjä esineitä, dokumenttivalokuvia, videoita (Schimmel 1998, 17). Performansseissa käytetyt esineet ovat usein arkipäiväisiä tavaroita, jotka vasta tekojen ja tapahtuman kautta, suhteessa tekoihin, jälkeensä muuntuvat taide-esineiksi, pyhäinjäännöksiksi (jos niin halutaan). Performansseissa käytetyt tai niiden synnyttämät objektit voidaan nähdä taide-esineinä myös itsessään. Yhteys tapahtumiin voidaan jättää huomiotta. Toisaalta tapahtuma voidaan nähdä taide-esineenä, jonka tulkitsemista ja uudelleen kokemista toimintaesineet ja dokumentit voivat selventää. (Stiles 1998, 227, 230.)

2.2.4 Yleisö

Performanssi on suoran toiminnan ja yhteyden avulla tapahtuvaa, vuorovaikutteista ja neuvottelun mahdollistavaa kommunikaatiota. Sen kokemista ei rajoiteta ennalta määrätyillä säännöillä. (Restany 2001, 68.) Yleisön osallistumismahdollisuus tuo performanssiin arvaamattomuuden ja sattumanvaraisuuden. Neuvottelut taideteoksen merkityksestä voidaan käydä tapahtuman kuluessa, paikan päällä (Stiles 1998, 228). Jo situationistien päämääränä oli, että yleisön ja esittäjien sijasta tapahtumissa olisi ”eläjiä” (Sederholm 1994, 83). Performanssin katsoja on paitsi osallistuja myös todistaja (Schimmel 1998, 98).

² Espanjalainen toimintataiteilijaryhmä (Ferrer 2001, 116).

Yleisön osallistumisen muodot voivat olla ennalta määriteltyjä, esimerkiksi tapahtumapartituurin tai muiden kirjoitettujen, puhuttujen ja käskettyjen ohjeiden määräämiä. Performanssitaiteilija saattaa luovuttaa taideteoksen tekemisen kokonaan yleisölle laatimalla kirjallisia ohjeita tai ehdotuksia taiteen valmistamiseksi. Yoko Onon taidenäyttely saattoi koostua pelkästään tällaisista ohjeista. (Schimmel 1998, 63, 77.) Myös vapaampi tekemällä osallistuminen on yleistä. Esiintyjät voivat muuntaa katsojan esittäjäksi muuntautumalla itse katsojiksi (Ferrer 2001, 120). Rituaaliset performanssit saavat katsojan useasti antautumaan tapahtumien vietäväksi, koska rituaalit saattavat olla sisällöltään hyvin tunnepitoisia (Martel 2001a, 140). Ääritapauksena voidaan mainita Wienin aktionistien järjestämät tilaisuudet (Hermann Nitschin ”Orgien-Mysterien-Theater”), joissa yleisö ja esiintyjät käyvät yhdessä läpi ekstaattisen puhdistautumiskokemuksen (Goldberg 1979/1988, 163).

Katsojasta tulee osallistuja, joka joutuu ottamaan tietoisien riskien. Esittäjän ja yleisön välistä suhdettahan ei performanssitaiteessa säädellä ennalta laadituin sopimuksin kuten esimerkiksi teatterissa. Mitä tahansa voi tapahtua. (Danto 1986, 124.) Performanssitaiteilija voi käyttäytyä sadistisesti ja hyökkäävästi yleisöä kohtaan tai päinvastoin: ”taiteen vastuuton tarkastelu” (Stiles 1998, 278) voi tuhota taiteen ja taiteilijan. Esimerkkinä mainittakoon Marina Abramovicin ”Rhythm 0” (1974). Abramovic antautui passiivisena yleisön mielitekojen kohteeksi, objektiksi, kuuden tunnin ajaksi. Yleisölle oli tarjolla erilaisia nautintoa ja tuskaa tuottavia välineitä. Parin tunnin kuluttua osallistujat olivat repineet esiintyjän vaatteet, ja esiintyjän ihoa oli viillellyt terillä. Esitys keskeytettiin, kun taiteilijan käteen oli asetettu hänen ohimoonsa osoittava ladattu ase. (Goldberg 1979/1988, 165; Meschede 1993, 68.)

Performanssitaiteilija ikään kuin pelaa yleisönsä kanssa erilaisia pelejä. Nämä pelit kyseenalaistavat tavanomaiset, passiiviset taiteen tarkastelu- ja kokemistavat sekä tilanteet. Performanssitaiteilija haastaa yleisönsä pohtimaan sen suhdetta taiteeseen ja elämään. (Goldberg 1979/1988, 8, 155.) Performanssit voivat vaikuttaa osallistujiin niin, että he huomaavat oman elämänsä kiinnostavuuden ja ”taiteen kaltaista keinotekoista korviketta” ei enää tarvita (Sederholm 1994, 144).

2.3 Dokumenttimuotoinen performanssi

Dada-tapahtumia ei dokumentoitu, tapahtumista on kerrottu vain erilaisia ristiriitaisia versioita. Dadaistit eivät ole muistelmissaan päässeet yksimielisyyteen siitä, mitä heidän

järjestämissään iltamissa silloin vuosisadan alussa tapahtui. (Marcus 1989, 201, 205.) Vaikka performanssit on sentään yleensä dokumentoitu, samat muistamisongelmat niihinkin liittyvät. Performanssit jättävät useimmiten jälkiä, ja niinpä dokumenttimuotoisen performanssin rakennuspalikoina voidaan käyttää tapahtumassa käytettyjä esineitä, taiteilijan omia kirjoituksia, päiväkirjamerkintöjä, lehtikirjoituksia, näyttelyluetteloita sekä ennen kaikkea valokuvia ja nykyisin videotallenteita (ks. Stiles 1998, 234-235).

Valokuvat ovat olleet tärkeitä performanssitiedon levittäjiä, mutta ne ovat myös synnyttäneet myyttejä. Valokuvia voidaan manipuloida, ne voivat siis valehdella. Kamera rajaa tietyn palan kokonaisuudesta, ja kuvia voidaan rajata edelleen pimiössä tai tietokoneen ruudulla. Taiteilija voi vaikuttaa performanssinsa tuleviin tulkintoihin valitsemalla tietyt, parhaat kuvat, samoin muokkaamalla ja leikkaamalla dokumentoivan videotallenteen. (Stiles 1998, 286, 290.)

Dokumenttivalokuvat ja -esineet sekä tapahtumassa läsnä olleiden kirjoitukset voidaan mieltää todistusaineistoksi. Yksikin valokuva ja muutama sana saattaa riittää todisteeksi. (Schimmel 1998, 97-98.) Performanssitäiteilijät (muiden muassa Klein, Beuys, Burden, Pane) ovat käyttäneet dokumenttivalokuvia myytin rakentamisen apukeinona, sijoituskohteina ja myytäväksi kelpaavina taide-esineinä (Martel 2001a, 140; Schimmel 1998, 36, 83, 97). Eräät tapahtumien vääristellyt tai myyttiset dokumenttikuvat ovat vaikuttaneet ratkaisevasti toimintataiteen historiaan. Esimerkiksi Yves Kleinin lentämisen (”Leap into the void”, 1960) ’tallentanut’ kuvakollaasi viittaa performanssiin, jota ei todellisuudessa tapahtunut, mutta jonka vaikutus kuvan välityksellä oli suuri. (Schimmel 1998, 36; Stiles 1998, 286, 290.)

Dokumentit syntyvät, kun performanssiin osallistuva katsoja (kuvaaja, kirjoittaja, taiteilija itse) yrittää ottaa ilmiön haltuunsa (Stiles 1998, 231). Havaitsemista ja tulkintoja säätelevät erilaiset yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ehdollistumat, ennakkoluulot, katsojan henkilöhistoria sekä tavanomaiset taiteen näkemis- ja kokemistavat.

So, ZAJ is one more event that you can interpret according to your daily mood, and on which you can project your knowledge, your ignorance, your political, literary, erotic, pornographic, gastronomic, religious, social and even artistic

ideas, because in reality, everyone fills "the void of ZAJ", in quotation marks, in their own way, that's to say according to their ability, and perhaps just like TAO's, in capital letters, bowl, it is in this void that it's usefulness [sic] lies.

(Ferrer 2001, 120.)

Fluxus-tapahtumiin liittyi useasti tapahtumapartituuri, jonka ohjeiden tai kehotusten mukaisesti kuka tahansa saattoi toteuttaa oman esitysversiona (Martel 2001c, 58; Schimmel 1998, 71). Jotkut performanssit valmistellaan etukäteen tarkkaan ja niihin liittyy luonnoskirjoituksia tai piirroksia (Donguy 2001, 134). Taiteilija ja yleisö yhdessä luovat esityksen ilmapiirin ja tunnelman, mikä voi olla hyvinkin latautunut ja aineellinen (Martel 2001a, 140). Ilmapiirin dokumentoiminen ja siitä kertominen on vaikea tehtävä sisällönkuvailulle. Ilmapiiri ei välttämättä myöskään tartu kuvalliseen dokumenttiin. Yleisön reaktioita ja esityksen ilmapiiriä ei ole mahdollista ennakoida eikä sisällyttää käsikirjoitukseen tai partituuriin.

Wienin aktionistien rituaaleihin liittyivät olennaisesti niissä otetut valokuvat dokumentteina, analyyseinä, johtolankoina, jäljennöksinä ja lähestymistapoina. Dokumenttivalokuvat ehkä antavat jonkinlaisen käsityksen rituaalien sisällöstä. Valokuvia voidaan pitää tutkimuksena tai esteettisinä taideteoksina. Aktionistit käyttivät rituaaleistaan otettuja valokuvia kollaasien raakamateriaalina. Kollaasien avulla aktionistit ilmaisivat poliittisen kantansa. Taiteesta tuli poliittinen ele, jonka perusta oli toisaalta rituaalin konkreettinen lihallinen toiminta ja toisaalta rituaalia analyyttisesti heijastava kuvallinen jäljennös. (Klocker 1998, 184-190.)

3 Taiteen tutkiminen

Performanssien sisällönkuvailun tutkimuksellista viitekehystä voidaan etsiä taidehistorian ja kulttuurintutkimuksen uusista yleisistä tutkimusmalleista, rinnastusten ja vastaavuuksien kautta, pitämällä mielessä performansseille ehkä kuuluvat yhteiset piirteet. Hedelmällisiä lähestymistapoja voitaisiin löytää niistä teksteistä, joissa puhutaan marginaalista, vallasta sekä ruumiillisuudesta ja joissa kyseenalaistetaan teokseen, tekijään ja kokijaan liittyviä itsestäänselvyksiä. Voitaisiin lähteä olettamuksesta, että tutkimuksen kohde – teoksen, tekijän ja kokijan muodostama kokonaisuus – on oleellisesti ”sumea” (Vakkari 1998, 222).

Vakiintunut taidekäsitelmä määrittää sen, mitä taideteosten ominaisuuksia analysoidaan ja mitä ylipäättään pidetään taiteena. Taiteen muuttuessa vallitsevat tutkimistavat eivät välttämättä ole enää selitysvoimaisia. (Elovirta 1998, 80.) Modernia taidetta katsotaan voitavan tutkia analyyttisen ja autonomiaestetiikan näkemysten mukaisesti: taideteos nähdään yhteiskunnasta ja arjesta irrallisena taiteilijan yksin luomana yhtenäisenä valmiina kokonaisuutena, jota tarkastellaan estetisoivasti välimatkan päästä (Sederholm 1994, 165). Analyyttinen estetiikka on keskittynyt taideteoksen oikean tulkinnan kysymyksiin, teoksen määrittelyihin, luokitteluihin ja muuttumattoman olemuksen löytämiseen (Sederholm 1998, 30). Richard Shustermanin mukaan analyyttinen estetiikka yrittää soveltaa luonnontieteellisen tutkimuksen periaatteita ja menetelmiä taiteen kohtaamiseen. Tutkijat keskittyvät objekteihin, he torjuvat elämykset, koska niitä pidetään tieteellisessä työssä epäolennaisina. (Shusterman 1992, 11, 27-29.)

Taidehistoriallista tutkimusta tehdään nykyisin paradigman muutostilanteessa. Uusien ja kriittisten, merkitysten muodostumista koskevien näkemysten mukaan taideteoksen tulkintaa ei voida johtaa taiteilijan tarkoituksesta tai teoksen alkuperäisestä asiayhteydestä. Merkitysten katsotaan syntyvän vastaanottotilanteessa, muuntuvan ja kerrostuvan ajan mukana. Niinpä vanha, ikonologinen tutkimusmalli tai analyyttisen estetiikan periaatteista lähtevä malli saatetaan korvata uudella, esimerkiksi jälkistrukturalistisella tai pragmatistisella tutkimistavalla. Toisaalta samasta teoksesta voidaan yhtäaikaaisesti keskustella monin eri puhetavoin. (Lukkarinen 1998d, 34-35, 40.)

3.1 Tutkimistapoja

Taidetta on perinteisesti tutkittu ikonologisesta ja semioottisesta viitekehuksesta käsin. Jälkistrukturalistinen semiotiikka ja pragmatistinen estetiikka ovat tulleet myös taidehistorialliseen tutkimukseen.

Erwin Panofskyn (1955/1987) kehittämää taiteentutkimuksen klassikkoa, ikonologista tutkimussuuntaa, alettiin arvostella 1960-luvulta lähtien, jolloin sen käyttö oli taantunut pelkäksi mekaaniseksi sääntökokoelman noudattamiseksi (Lukkarinen 1998a, 11-12). Panofskyn ikonologista lähestymistapaa on sovellettu klassisen eurooppalaisen kuvataiteen tutkimiseen. Ulkoeurooppalaisen tai nykytaiteen tutkimiseen ikonologiaa on harvoin käytetty. Kritiikin mukaan ikonologia ei ota huomioon taideteoksen tulkintaan liittyviä subjektiivisia piirteitä, esimerkiksi tulkitsijan tarkoitusperiä ja kokemuksia. Teoksen merkitystä etsitään tekijän tarkoituksista, ja merkitys rakennetaan teoksen luomisajankohdan aatehistoriaa ja kulttuuria tutkimalla. (Palin 1998, 120, 122, 126.)

Toinen taiteentutkimuksen klassinen suuntaus – semiotiikka – tutkii taideteosten merkityksenanto- ja lukutapoja keskittymällä teoksen ja katsojan väliseen suhteeseen. Merkityksellistäminen on keskustelun kaltaista toimintaa, jota taiteilija ei juurikaan voi kontrolloida. Taiteilijan tekemä tulkinta teoksestaan on vain yksi mahdollinen näkemys. (Palin 1998, 126-127.) Semioottisen taidekäsitteilyn mukaan taideteos on monitulkintainen merkki. Teoksella on siis jokin merkitys, jotakin joka vaatii tulkittamista. Semiotiikka korostaa taideteoksen tiedollista merkitystä ja arvoa; nauttiminen ja huvittelu eivät kuulu taiteen ensisijaisiin tarkoituksiin. (Vuorinen 1997, 121-122, 232.) Semiotiikan oppien mukaisesti kuvat, elokuvat ja tapahtumat rinnastetaan teksteihin: niitäkin luetaan. Toisaalta teksteillä on myös kuvallinen ulottuvuus. Taiteen eri esittämismuodot ovat moniulotteisia, eri taiteenlajien väliset rajat ovat häilyviä. (Lukkarinen 1998c, 103, 106; Lukkarinen 1998d, 53.)

Roland Barthes'n mielestä käsitys kielestä ja taideteoksesta muuttui 1960-luvulla. Tutkimuskohde alkoi näyttäytyä moniulotteisena ja luokittelua pakenevana, pelkästään yhden tieteenalan käsitteistölle avautumattomana. (Barthes 1993, 159.) Uusi tekstin teoria syntyi vastaamaan tähän kieli- ja kirjallisuustieteen 1960-luvulla alkaneeseen kriisiin (Barthes 1993, 173). Jälkistrukturalistinen semiotiikka (ja siihen liittyvä dekonstruktio) korostaa sitä, että teos on avoin kaikenlaisille ja loputtomasti jatkuville tulkinnoille. Teoksen tarkoituksia ja merkityksiä on yhtä monta kuin sillä on katsojia ja

kokemistilanteita. (Elovirta 1998, 86.) Roland Barthes kirjaimellisesti tappaa tekijän, kieltää auktorisoidut tekstin tulkinnat ja auttaa näin lukijaa syntymään. Tekijä on kyllä olemassa, mutta vain välähdyksenomaisesti – ”*tässä ja nyt*” – performatiivisessa kirjoittamistoiminnassa. (Barthes 1993, 114, 117.)

Derridalainen³ dekonstruktio on tekstien lukemisen, kritiikin ja analyyttisen tutkimisen käytäntö. Tekstille ei voida määrittää vakaata ja olennaista merkitystä. Teksti sisältää itsessään, ristiriidoissaan, sen mikä jää sen ulkopuolelle ja mitä siinä ei sanota. (Cuddon 1977/1991, 222-224.) Merkitys ei löydy tekstin ulkopuolelta: ”*ei ole olemassa mitään muuta kuin teksti.*” (mts. 223.) Dekonstruktio pyrkii paljastamaan, kyseenalaistamaan ja purkamaan tekstin naamioituja itsestäänselvyyksiä, ideologioita ja vakiintuneita ajatusrakennelmia. Dekonstruktio mukainen tekstien luova luenta ja hajottaminen saattaa ääritapauksissa johtaa nihilistisiin tai relativistisiin tuloksiin – kaikki tulkinnat hylätään tai kaikki kelpaavat. Jacques Derrida kuitenkin korostaa, että dekonstruktioilla tähdätään oikeudenmukaisuuteen. (Hosiaisuus 2003, 142-143.)

Pragmatistinen estetiikka yhdistää analyyttisen filosofian menetelmiin jälkistrukturalistisen dekonstruktion. Elämyksellisyyden korostaminen tuo taideteoksen tulkintaan mukaan ruumiillisuuden. Pragmatistisessa ajattelussa, jälkistrukturalistisesta poiketen, hyväksytään taideteosta tarkasteltaessa yhtenäisen kokonaisuuden idea. Kokonaisuus nähdään kuitenkin hetkellisen elämyksen synnyttämänä, dynaamisena ilmiönä, epäjärjestykseen katoavana ja ei-esineellisenä. (Shusterman 1992, 10, 62, 76.)

3.2 Taideteoksen kohtaaminen ja kuvailu

Onko taideteoksen kielellinen kuvailu mahdollista, oikeutettua tai ylipäättään tarpeellista? Jokainen esimerkiksi maalauksesta kiinnostunut voi halutessaan nähdä alkuperäisen teoksen tai ainakin kuvan siitä ja tehdä oman tulkintansa. Yleiset taideteoksen kuvailutavat ja taideteoriat vaikuttavat siihen, miten teoksia katsotaan, mitä niistä havaitaan ja miten niistä kirjoitetaan. (Lukkarinen 1998b, 209-210.)

3.2.1 Todellisuus, havainnot ja tulkinta

Taidehistoriallinen tutkimus ei tavoita taideteosta suoraan vaan erilaisten lähteiden ja tulkintojen kerrostumien lävitse. Teosta ja sen tulkintaa ei voi valmiina ja

³ Jacques Derrida, ranskalainen filosofi (Cuddon 1977/1991, 222).

totuudenmukaisena löytää vaan tutkimus tekee teoksen. Luonnontieteellisiin menetelmiin kuuluva objektiivisuuden ihanne ei ole pätevä taiteentutkimuksessa. Tätä mieltä ovat tutkijat, jotka suhtautuvat kriittisesti vanhastaan vallinneisiin taidehistorian menetelmiin. Ei ole olemassa teosta koskevaa totuutta vaan teoksen merkityksestä voidaan vain esittää olettamuksia. Joillakin tutkijoilla tai kriitikoilla on kuitenkin valta päättää oikeasta tulkinnasta. Tutkijan tekemällä tulkinnalla on aina jokin tarkoitus, ja tutkija toimii jostakin, poliittisesta tai ideologisesta, paikasta ja asemasta käsin, mikä vaikuttaa tulkintaan. (Lukkarinen 1998d, 43-44.) Tulkinnoista myös taistellaan ja näin kulttuuri merkitystulkintoineen muuttuu (Palin 1998, 134).

Teosten kuvailu ja tulkinta lähtevät havainnoimisesta. Kriittisten näkemysten mukaan ei ole olemassa objektiivista todellisuutta, johon verrata havaintoja, on vain representoitu, vääristynyt kuva todellisuudesta. Katsoja tuottaa havainnot, tulkitsee jotakin havaitsevansa; havainnot eivät ole puhtaita. (Elovirta 1998, 83, 85-86.) Todellisuuden sijasta puhutaan ”todellisuusvaikutelmasta” tai ”toden tunnusta”, todellisuuden esittämisen sopimusluonteisuudesta (Barthes 1993, 107-108; Lukkarinen 1998c, 96).

3.2.2 *Konteksti, rakenne ja ruumis*

Teos olisi tutkimuksen avulla kyettävä sijoittamaan johonkin, sen ymmärtämistä edistävään asiayhteyteen. Nykytutkimukselle eivät enää kelpaa teoksen alkuperäisen kontekstin uudelleenrakentamisyrietykset. Teosta ei voida noin vain ”sijoittaa omaan kontekstiinsa”, sillä aitoja teoksen syntyolosuhteita ei ole mahdollista löytää. Tutkija tuottaa kontekstin aivan niin kuin havainnotkin. Tutkijat sekä heidän käyttämänsä käsitteet ja teoriat ovat nekin kontekstisidonnaisia. Taidemaailma ei ole taideteokselle ainoa pätevä asiayhteys vaan katsomiskulmaa on laajennettava koko yhteiskuntaan. (Palin 1998, 115-117.)

Barthes puhuu klassisesta teoksesta, suljetusta ja pysäytetystä järjestelmästä, jota on tavallisesti lähestytty laatimalla siitä eheyttävä tulkinta. Tekstin teorian mukaan ei voida enää puhua tekstin lukkoon lyödystä rakenteesta, sen osien nimeämisestä ja luettelemisesta vaan teksti työskentelee loputtomasti, se ei valmistu. (Barthes 1993, 172-173, 182-183.) Erityisesti nykytaide on tulkinnallisesti avointa, rakenteeltaan se lähenee kaaosta, todennäköistä ja mahdollista. Nykytaiteen teos on prosessi, johon yksittäinen teoksen kokija luo tilapäisen järjestyksen ja rakenteen valitsemalla jonkin mahdollisen tulkintapolun. (Eco 1989, 21-22, 63, 70, 80.)

Jälkistrukturalistisesti ja psykoanalyttisesti suuntautuneet tutkijat korostavat, että havaitseminen on myös ruumiillista kokemista. Teoksen katsoja ei voi vain pysytellä etäisesti kohdettaan tarkkailevana silmänä, vaan on erilaisin, esimerkiksi halun, nautinnon ja inhon, sitein kiinnittyneenä teoksen maailmaan. Myös teos tarkkailee katsojaa. (Elovirta 1998, 86.) Ruumiillinen katsominen vaatii käsitteiden ja sanojen löytämistä tunnepitoisen kokemuksen kuvaamiselle: miten kuvata uskottavasti esimerkiksi kosketusta tai puistatusta (Palin 1998, 142).

3.2.3 *Studium ja punctum*

Barthes tasapainoilee erilaisten, tieteellisten ja subjektiivisten, puhetapojen puristuksessa yrittäessään löytää valokuvasta puhumisen kielen. Hänen kokeilemansa sosiologiset, semiologiset (semioottiset) ja psykoanalyttiset diskurssit eivät reduktionisminsa takia tee oikeutta tutkimuksen kohteelle. Barthes päätyy toteamaan, että jokainen kohde tuntuu vaativan oman tutkimustapansa. (Barthes 1985, 13-14.)

Barthes yhdistää toisaalta älyllisen ja ruumiillisen lukemisen, toisaalta objektiivisen ja subjektiivisen tekstianalyysin hahmotellessaan valokuvan arvoitusta *studium* ja *punctum* käsitteiden avulla. Barthes'n mukaan valokuvan kuvailussa ja tulkinnassa on erotettavissa nämä kaksi eri ulottuvuutta. Studium viittaa vallitsevaan, kulttuurin opettamaan ja hyväksyttävään tapaan puhua kuvasta, se tarkoittaa etäännytettyä ja objektiivista suhtautumista kuvaan. Puhutaan kuvaajan tarkoituksista, etsitään rakenteita ja sijoitetaan kuva yhteiskunnalliseen tai historialliseen asiayhteyteen. Kuva kiinnostaa vain laimeasti tai tieteellisesti. (mts. 30-34.) Punctum on katsojan sattumalta herättävä pistos, jokin levottomaksi tekevä, häiritsevä ja tunnereaktion aiheuttava (yksityiskohta). Punctum tarkoittaa kehollista ja voimakasta tunnepitoista kokemista. Punctumia on vaikea nimetä tai ilmaista tavanomaisin koodein. Katsoja ei voi etsiä punctumia kuvasta analyysin avulla, se vain iskee äkkiarvaamatta. Punctumia ei voi tarkoituksellisesti istuttaa kuvaan myöskään kuvaaja. (mts. 32-34, 48-49, 53.)

Barthes ei käytä uudessa tekstin teoriassaan tulkinnan käsitettä, koska tulkinnalla vihjataan yleensä auktorisoituneeseen, seisahtuneeseen ja suljettuun merkitykseen, joka säilöö tekstin tuotteeksi. Sen sijaan hän puhuu tekijän ja lukijan signifioivasta työstä eli signifianssista, tekstissä tapahtuvasta kamppailusta ja itsetutkiskelusta, myös leikkimisestä. Tekstiä ei pyritä eheyttämään vaan sen rakenteet hajotetaan. Tekstin

tarkkailu ja analysointi etäisyyden turvin on mahdotonta, teksti ei anna lukijalle koskemattomuuden suojaa. (Barthes 1993, 172-173, 179.)

Barthesin tekstin teoriasta seuraa, ettei taidekriitikoita tai muitakaan välittäjiä enää tarvita kertomaan teoksista. Etäännytetty, objektiivinen ja metakielinen kritiikki teoksesta ei ole pätevä. Tekstin kuvailun sijasta kirjoittajan on laitettava itsensä likoon ja luotava uusi teksti eli taideteos. Välittäjien sijasta tarvitaan kirjailijoita ja muita uuden tekijöitä. Tavanomaisen, analyttisen kritiikin pyhät arvot, kuten havainnot, ymmärtäminen ja tieteelliset totuudet, kyseenalaistetaan. (Barthes 1993, 188-189.)

3.2.4 Pragmatismi

Hyväksyessään taideteoksen yhtenäisen kokonaisuuden idean pragmatistit perustelevat kantaansa sillä, että ihmisellä on taipumus muodostaa käsitettäviä kokonaisuuksia. Taideteoksia tarkasteltaessa yhtenäisen kokonaisuuden idea on esioletus, joka ohjaa elämystä ja tulkintaa. Rakenteiden hajottamisen (dekonstruktion) lisäksi pragmatisti käyttää talonpoikaisjärkeä ja löytää taideteoksista tunnistettavia osia ja kategorioita. Pragmatisti tulkitsee teoksen omien tarkoitusperiensä ja käytännöllisten vaatimusten mukaisesti. Hän saattaa valita useista mahdollisista tulkintavaihtoehdoista itseään eniten miellyttävän tai kiinnostavimman. (Shusterman 1992, 77, 81-82, 93.)

Taideteoksen vastaanottoa ja tulkintaa säätelee konsensus, hyväksytyjen tulkintatapojen valikoima. Yhteiskunnan eri alakulttuureilla ja yhteisöillä on omat soveliaat tapansa reagoida teoksiin. Pragmatisti painottaa tekstin väärinlukemisen ja -kirjoittamisen lisäksi tavanomaisen lukutavan arvoa, muidenkin kuin akateemisten tai ammattikirjoittajien lausumien arvoa. Shustermanin mukaan arjessa tapahtuva tavallinen taiteesta keskustelu ei ole tietoisesti tulkitsevaa ja siksi se on arvokasta. (Shusterman 1992, 90, 105, 131-132.)

Helena Sederholm pohtii väitöskirjassaan keinoja, joiden avulla olisi mahdollista tarttua nykytaiteen uusiin, performatiivisiin ilmenemismuotoihin. Performatiivinen taide on katoavaista ja prosessimaista, eri taidemuotoja keskenään sekoittavaa, aktivistista ja yhteiskunnallisesti kantaaottavaa. Katoavia taidemuotoja ei kulttuurissamme arvosteta muun muassa siitä syystä, että ne aiheuttavat luokitteluongelmia. Taideteosta ei hyväksytä taidemaailman osaksi, jos sitä ei voida erottaa normaalista elämästä ja jos siitä ei ole mahdollista esittää taidepuheen mukaisia käsitteellistyksiä. Kulttuuri-instituutioille ei riitä se, että taideteos on todennettavasti tapahtunut, että teos on ollut

fyysisesti olemassa, vaikkakin vain hetkellisesti. Taidemaailma vaatii esineitä. (Sederholm 1998, 11, 21, 45.)

Performatiivinen taide on toimintaa, joten siitä puhuttaessa on tarkoituksenmukaista pohtia esimerkiksi toiminnan strategiaa ja taktiikkaa. Sederholmin mielestä performatiivinen taide sille ominaisine piirteineen (vuorovaikutteisuus, osallistuminen, paikka- ja tilannesidonaisuus, nykyhetken korostuminen, sattuma) on parhaiten haltuun otettavissa pragmatistisen estetiikan keinoin sekä jälkimoderneista lähtökohdista. Sederholm mainitsee lähteikseen muiden muassa Shustermanin, Kaprow'n ja Danton teoriat. (Sederholm 1998, 16, 19, 48, 279, 310.)

3.3 Performanssin kohtaaminen ja kuvailu

Miten performanssitaiteen teokset olisi sitten mahdollista kohdata taiteen- ja kulttuurintutkimuksen menetelmin?

3.3.1 Kuvat ja sanat

Kuvien ja sanojen suhteiden tarkastelemiseen keskittyneet tutkijat ovat kiinnostuneita taiteenlajeista, joissa eri ilmaisuvälineet esiintyvät aidosti sekoittuneena. Tutkijan on luettava sekä tekstiä että kuvien ja esimerkiksi toiminnan kieltä kokonaisvaltaisella otteella, sillä teoksen merkitys on jotain muuta kuin sen eri osien merkitysten summa. Kirjankuvitus reagoi kuvittamaansa tekstiin jollain tavoin, kuvissa tarina on pysäytetty tiettyyn hetkeen, mutta kuva elää silti omaa elämäänsä luoden miellelyhtymiä, viitaten tarinan ulkopuolelle. (Lukkarinen 1998c, 105-107.) Kuva-sana -tutkimuksen käsitteillä voitaisiin pohtia performanssin ja sitä dokumentoivan valokuvan välistä suhdetta.

Esseessään *Teoksesta tekstiin* (1993) Barthes analysoi tekstin olemistapaa (erotukseksi teoksesta) ja tulee kuin sivutuotteena kuvanneeksi performanssiin liittyviä asioita: Teksti ei ole tuote tai tavara vaan se on tuotantoa ja työtä nykyhetkessä. Tekstiä ei voida luokitella, se liikkuu rajatiloissa, se on sääntöjen vastaista. Lukija käyskentelee tekstissä, aistii tekstin irralliset samanaikaiset ainekset ja yhdistelee niistä jonkinlaisen, tiettyyn kokemispäikkään ja -hetkeen liittyvän kokonaisuuden. Teksti on tekijän ja kokijan yhteinen tila, jossa kirjoittajan ja lukijan välinen etäisyys kumotaan. Teksti vaatii lukijaa osallistumaan ja opettelemaan miten toimia tässä uudenaikaisessa kulttuurisessa tilanteessa. (Barthes 1993, 160-161, 163, 166-167.) Tästä lukijan tai

katsojan 'uudelleen kouluttamisesta' ja aktivoimisesta puhuvat myös Eco ja Debord (Debord Sederholmin 1994, 115 mukaan; Eco 1977, 275-276).

Performanssiin liittyy kiinteästi kysymys dokumenttivalokuvan totuudellisuudesta ja kuvan omistusoikeudesta. Barthes pohtii valokuvan kohteen ja kuvaajan välisen suhteen ongelmia. Tietoinen valokuvauksen kohteena oleminen vaikuttaa kuvan 'totuusarvoon'. Kohde muuttuu poseeratessaan tahtomattaan (kuolleeksi) kuvaksi ja siirtyy muualle, pois itsestään. Huijaukseen perustuvassa muodonmuutoksessa subjektista tulee objekti. Miten on kuvan aitouden laita? Myös kysymys omistusoikeudesta nousee esiin: kuuluuko kuva kohteelle vai kuvaajalle? Antautuessaan valokuvauksen kohteeksi subjekti, nyt esineeksi muuttunut, samalla menettää valtaoikeutensa. Hänet riistetään itseltään, häntä hyväksikäytetään, häntä luetaan miten tahdotaan, hänet luetteloidaan ja kortistoidaan. (Barthes 1985, 16-17, 20.) ”Objektiivin edessä olen yhdellä kertaa se joka luulen olevani, se joksi haluaisin minua luultavan, se joksi valokuvaaja minua luulee sekä se jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan.” (Barthes 1985, 19.)

3.3.2 *Aika, tila ja tapahtumat*

Performanssia voidaan kuvailla tilan ja paikan käsittein, joita tavallisesti sovelletaan tutkittaessa arkkitehtuuria. Analysoitaessa tilaan liittyvää merkitystenmuodostamista kiinnitetään huomio liikkeeseen ja tapahtumiseen. Tilan kokeminen on kehollista: kokemukseen vaikuttavat tuntoaistimukset, äänet, toiset tilassa läsnä olevat. Tilakokemukseen kuuluu myös aikaulottuvuus. Paikka on pysyvä ja rajoitettu, tila epävakaa ja paitsi arkkitehtoninen myös sosiaalinen. Tilajärjestelyillä vaikutetaan tilan käyttäjien keskinäisiin suhteisiin sekä käyttäjien ja ympäristön välisiin suhteisiin. Näin määritellään ne normit, joiden mukaan tietyssä paikassa ja tilassa, esimerkiksi teatteriesityksessä, on soveliasta ja mahdollista käyttäytyä. (Saarikangas 1998, 188, 194.)

Umberto Eco sivuaa performanssien dokumentoinnin ja kuvailun ongelmia analysoidessaan suorien televisiolähetysten tekemisen ja ohjaamisen piirteitä. Ohjaajan on tapahtumisen aikana samanaikaisesti valittava, tulkittava ja luotava. Hänen on ennakoitava kokonaisuus ja tapahtumien lopputulos, hänen on keksittävä juoni juonettomalle ja hahmottomalle – kaiken on tapahduttava tosiaikaisesti. Ohjaajan on parasta toimia arkikokemukseen luottaen, käytännönläheisesti ja vaistojen varassa. Olisi tavoitettava jonkinlainen todentuntu, tavanomainen kertomus tapahtumasta.

Kokonaisuutta voisi rikastuttaa päätapahtumaan liittymättömillä sivuseikoilla ja otteilla ympäröivästä 'oikeasta' todellisuudesta, jotta katsoja ei kokonaan joutuisi esityksen lumoihin. (Eco 1989, 107, 113, 121-122.)

3.3.3 Elokuvallisuus

Barthes viittaa valokuva-analyysissään ohimennen teatteriin ja elokuvaan. Elokuvapohdinnoista saattaisi olla hyötyä kun mietitään performanssin kuvailun piirteitä. Elokuva on kuvasarja, jonka olemistapa voidaan johtaa valokuvasta. Elokuvan kuva, toisin kuin valokuva, ei koskaan ole itsessään täydellinen. Elokuvan kuvat virtaavat ohi, pysähtymättä, jotakin kohti. Valokuva on kokonaisuus, mutta elokuvan kokonaisuus onkin jo vaikeampi mieltää. Elokuvan ohi kiitäviin kuviin ei voi rauhassa syventyä. (Barthes 1985, 61, 84, 95-96.)

Barthes kirjoittaa elokuvan elokuvallisuudesta valitsemiensa still-kuvien (pysäytyskuvien) perusteella, analysoidessaan Sergei Eisensteinin ”Panssarilaiva Potemkin” -elokuva. Elokuvan elokuvallisista ominaisuuksista, sen peitetystä merkityksestä (punctum) ei voi sanoin kertoa. Mikään artikuloitu metakieli, kuten kritiikki, tulkinta tai tieteellinen diskurssi, ei enää toimi. (Barthes 1993, 149, 152.) Tietyin varauksin (”jos se voitaisiin kuvata”) peitetty merkitys ehkä tulisi esille runon avulla. Niinpä Barthes tekee elokuvan still-kuvasta haiku-runon. (Barthes 1993, 150.)

3.3.4 Perinne, yhteisöllisyys ja yhteiskunnallisuus

Performanssi voidaan nähdä osana katoavaa kulttuuriperinnettä. Perinteen tutkijoiden, esimerkiksi folkloristien tutkimuskohteena ovat erilaiset maailman sisällöt: tavoittamattomat perinneprosesit sekä niistä todistavat esineet ja taideteokset. Tutkijat tekevät itse tutkimusaineistonsa tallentamalla kulttuurin ilmenemismuotoja. Saavuttamatonta perinnettä yritetään tallentaa esitutkimuksellisella tietojen keruulla, havainnoimalla, kuvaamalla ja tekemällä muistiinpanoja, minkä tuloksena syntyy niin kutsuttu alkuperäisaineisto. Kerätty aineisto järjestetään, standardoidaan ja pelkistetään. Primaariaineisto säilytetään kuitenkin kokonaisuudessaan arkistoissa. (Bregenhøj 1982, 249, 251-254, 266.)

Kulttuurintutkija menee kentälle elävään tilanteeseen tekemään havaintoja ulkopuolisena tarkkailijana, osallistuvana havainnoitsijana ja haastattelijana. Osallistujana tutkija on osa tutkimaansa elämänilmiötä, ja hän myös vaikuttaa siihen.

Tutkimuksen tarkoitus sekä tutkijan taustatekijät, hänen 'ideologiansa', sanelevat sen, mitä kentällä valitaan havainnoinnin kohteeksi. Kentällä on työskenneltävä monipuolisesti, jotta tapahtuman olemassaolo tulisi todistetuksi ja jotta siitä voitaisiin jotakin lausua ja päätellä. (Suojanen 1982, 138, 145, 147, 150-151.)

Jokaisessa kenttätöön vaiheessa tapahtuu valintaa ja tulkintaa, jolloin tutkimusaineisto suodattuu. Bregenhøj puhuu "folkloristisesta suodattimesta" kuvaillessaan tätä pelkistystapahtumaa. (Bregenhøj 1982, 250-251.) Kentällä tapahtuva tiedonkeruu, ensimmäinen suodatin, muuntaa alkuperäisen tapahtuman uuteen esiintymismuotoon. Alkuperäiseen ei voida enää palata, se on jo takana, "suodatusprosessi on peruuttamaton." (mts. 258.) Tutkimuksen tavoitteena on perusteellisen tallentamisen ja aineiston säilyttämisen avulla tehdä mahdolliseksi uudet perinne-elämykset (mts. 254).

Performanssia voidaan tarkastella yhteiskunnallisena toimintana. Performanssit ovat lausumia, aktioita tai tekoja, jotka toimivat ikään kuin taiteilijoiden aseina heidän taistellessaan asemistaan paitsi taiteen ja kulttuurin kentällä myös yhteiskunnassa yleisemminkin. Teoreettisen viitekehyksen tämän tapaisen näkökulman käyttöön tarjoaa J. L. Austinin puheaktiteoria sekä Pierre Bourdieun teorit. (Lukkarinen 1998d, 49, 51.) Kun taideteos ei ole esine eikä yhtenäinen kokonaisuus vaan pirstaleinen ohimenevä tapahtuma, ehkä ei ole enää syytä etsiä teoksesta rakennetta, tarkoitusta, viestiä tai edes järkeä. Teoksesta voitaisiin sen sijaan etsiä toimintatapaa ja taktiikkaa sekä seikkailua. Yhteiskunnallisen ja poliittisen performatiivisen taiteen strategioita ovat muun muassa taiteilijayksilön tai -ryhmän voimannäytöt, vastarinta, separatismi (omassa erillisessä yhteisössä eläminen) ja katsojia aktivoivat yhteiskuntakriittiset käytännöt (representaation kritiikki, epäilyyn kannustaminen). (Sederholm 1998, 154, 230-231.)

Taideteos voi olla taiteilijan ja yleisön välille syntyvä, tietyn tilanteen aiheuttama vuorovaikutussuhde, taiteilijan ja yleisön välinen tila. Usein esimerkiksi performanssi jatkuu varsinaisen esityksen jälkeen. Performanssiin kuuluu osana myös ihmisten keskustelu, mielipiteiden vaihto ja yhdessäolo, esityksen jälkeinen tila, johon myös taiteilija yleensä liittyy mukaan. Esityksen aikaisesta ja jälkeisestä kommunikoinnista raportoimisen sekä osallistujien tarinoiden keräämisen tulisi olla osa performanssin kuvailua. (mts. 221, 223, 236-237.) Sederholm sivuaa asiaa myös kirjoittaessaan Kansainvälisten situationistien psykomaantieteellisestä toiminnasta ja heidän siihen liittyvästä kiinnostuksestaan karttoihin. Karttoihin tallennetaan paikan ja tilan virallinen, yleisesti hyväksytty ja abstrakti versio. Ihmisten arkielämässä paikat ja tilat ovat sen

sijaan täynnä tarinoita, joita ei yleensä katsota tarpeelliseksi tallentaa mutta jotka kasaantuvat kollektiiviseen muistiin. Tarinat säilyvät hajallaan eri ihmisten – esimerkiksi performanssin osallistujien – muistissa, ”antimuseossa”. (Sederholm 1994, 107.) Taiteentutkijoiden olisi käytävä antimuseossa, sillä performatiivinen taide katoaa ilman mukana olleiden kertomuksiin tai vaikutelmiin tutustumista.

Performanssiin liittyviä fyysisiä ja henkisiä elämyksiä, vuorovaikutusta ja äänimaailman aistimiskokemuksia jne. on mahdotonta ilmaista luotettavasti millään metakielellä, tavanomaisen taidepuheen keinoin. Teoksen analysoimiseen ei ehkä ole tarvetta lainkaan, ja luokittelujen mielekkyyden voi kyseenalaistaa, kun teoksen ja sen kohtaajan etäisyys on supistunut minimiin, kun katsoja on osa teosta. Performanssi saattaa olla kuin mikä tahansa arkielämän tilanne. Miksi sitten puhua tai kirjoittaa ollenkaan? Voihan huutaa tai vain nautiskella kuljeskelemalla taideteoksen sisällä. Tapahtumataiteen teokset voidaan nähdä koostuvan irrallisista arkielämän hetkistä sekä aiemmin luotujen taideteosten ja muiden, esimerkiksi kulttuurin, tuotteiden palasista. Näin kuvailu voisi olla kollaasin tai montaasin kaltainen. Kukin katsoja luo kuitenkin palasten väliset suhteet ja kokonaiskuvan tapahtumasta. (Sederholm 1998, 107, 177-178, 186, 285, 287.)

4 Informaatiotutkimus ja tulkinnalliset aineistot: katsaus sisällönkuvailututkimukseen

Performanssien sisällönkuvailua varten ei ole kehitetty periaatteita, malleja tai järjestelmiä informaatiotutkimuksen alalla. Koska performanssissa yhdistyvät eri taidemuodot, kuvailumallin kehittämiseksi on yritettävä löytää käyttökelpoisia työvälineitä 'erikoisaineistojen' – kaunokirjallisuuden, kuvien, elokuvien – sisältöjä jäsentävistä ohjeistoista.

4.1 Yleisiä huomioita

Sisällönkuvailua tehdään muun muassa indeksoimalla tai tiivistelmiä laatimalla (subject indexing or abstracting). Hakutulokset ovat sitä paremmat mitä enemmän tietoa sisällöstä indeksoimalla tai tiivistelmin tuotetaan. Molemmat sisällönkuvailutavat ovat kaksivaiheisia: dokumentin käsitteellisen analyysin jälkeen analyysitulokset käännetään jollekin toiselle kielelle. *Sisällön analyysin* vaiheessa indeksoija päättelee ja lopulta päättää, mitä (aihetta tai aiheita) dokumentti käsittelee ("what a document is about"). Hänen päätökseensä vaikuttaa käsitys siitä, mitkä sisältöolottuvuudet ovat tärkeitä tietyille, esimerkiksi jonkin kirjaston, käyttäjille. (Lancaster 1991, 5-9.) Sisältö siis analysoidaan tiettyjen suuntaviivojen mukaan (Cleveland & Cleveland 1983/1990, 199). Lancaster mieltää dokumentin käsitteellisen analyysin ongelmattomaksi käytännöksi ("dokumentin puheenaiheet vain tunnustetaan") eikä lähde siitä filosofoimaan, kuten tekevät hänen mainitsemansa Beghtol, Frohmann, Hutchins sekä Swift ym. (Lancaster 1991, 10-11.) Rowley ja Farrow toteavat, että "koulutettu indeksoija löytää dokumentin aiheen käymällä tekstin nopeasti silmäilemällä läpi." Indeksoija ei pyri tulkitsemaan dokumentin merkitystä. (Rowley & Farrow 2000, 125.)

Käännöstyön vaiheessa analyysin tulos muunnetaan (indeksoitaessa) indeksointikielelle – vapaiksi tai kontrolloiduksi asiasanoiksi tai dokumentista poimituiksi avainsanoiksi. Dokumentin aihe kuvataan valituin termein. (Lancaster 1991, 13.) Kontrolloidulla sanastolla, sallittujen termien listalla, on yleensä jonkinlainen rakenne, joka selventää sanojen välisiä hierarkkisia ja semanttisia suhteita. Luokituskaaviot ja tesaurukset ovat kontrolloituja sanastoja, ne ovat *dokumentaatiokieliä*. (Lancaster 1991, 14; Tietohuollon sanasto 1993, 19.) Luonnollisella kielellä indeksoitaessa käytetään aihetta kuvaamaan

dokumentista itsestään löytyviä ilmaisuja, tietyin periaattein. Teksti voidaan analysoida esimerkiksi tilastollisesti ja joko manuaalisesti tai automaattisesti. (Rowley & Farrow 2000, 126-127.) Lancaster sekä Rowley ja Farrow tähdentävät indeksoinnin ja luokituksen sukulaisuutta: indeksoitaessakin aiheet (ja dokumentit) tulevat ryhmitellyiksi tiettyihin kategorioihin, luokkiin (Lancaster 1991, 16; Rowley & Farrow 2000, 126).

Indeksoija nimeää ja ryhmittää dokumentit niiden käsittelemän aiheen ('aboutnessin') mukaan, hakija menettelee samoin sanallistaessaan tiedontarpeensa ("documents about..."). Haussa toteutetaan aboutness-formulointien täsmäytys. (Swift, Winn & Bramer 1978, 182.) Tiedon tallennusta ja hakua tutkitaan välineistöllä, joka on kehitetty tieteellisten ja faktatietoa välittävien dokumenttien aiheen analysoimiseksi. Tämän mukaan aihe on käsite, asia tai esine josta esitetään, väitetään tai sanotaan jotakin. (Svenonius 1994, 601.)

Taidehistoria on puhetta kuvista, kuviin liitetään käsitteitä. Esimerkiksi kuvallista kieltä on kuitenkin vaikea kääntää sanoiksi. Taiteentutkijoiden yleisesti käyttämät käsitteet eivät aina riitä kuvaamaan akateemisesta perinteestä poikkeavaa taidetta. Indeksoinnin olisi siis oltava luovaa. Lisäksi taideteos tarvitsee tuekseen historiallista, asiayhteyden ilmaisevaa tietoa: kuvailun on varustettava teos sen "auralla". (Roberts 2001, 912.) Kuvadokumentin sisällönanalyysi on kuvassa esiintyvien erillisten kuvien merkitysten määrittämistä ja tämän kuvallisen kielen kääntämistä asiasanoiksi. Sara Shatford erottaa merkityksen (sisällön) analyysin ja kuvan fyysisen (muodon) kuvailun toisistaan, mutta toteaa, että sekä sisältö että muoto vaikuttavat kuvan merkitystulkintaan. (Shatford 1986, 42.) Elaine Svenonius epäilee, onko taidekuvien ja musiikin aiheenmukainen indeksointi edes mahdollista käännösongelmien vuoksi (Svenonius 1994, 600, 605).

4.1.1 Kehys

Indeksointi on käytäntö, teorian tehtävä on rakentaa sääntökokoelmia ohjaamaan indeksointia ja parantamaan sen tuloksia. Sääntöjen avulla voidaan oikeuttaa jokin käytäntö, niiden avulla voidaan kouluttaa ja neuvoa, säännöt ovat työvälineitä. Säännön ymmärtämiseksi on kuvattava sen käyttötarkoitus ja yhteiskunnallinen kehys. (Frohmann 1990, 93-94.) Indeksoinnin teorian kehittämiseen voidaan löytää malleja informaatiotutkimuksen ulkopuolelta, muilta tieteenaloilta, "mitä merkillisimmistä paikoista." (mts. 95.)

Indeksointia värittää tietynlainen käsitys tiedonhaun tarkoituksista ja tiedonhaun yhteiskunnallisesta roolista. Tietojärjestelmien rakentaminen hallitseville yhteiskunnan instituutioille on erilaista kuin palveluiden rakentaminen marginaaliryhmille, syrjäytetyille ja valtakulttuurin ulkopuolelle jättäytyneille. Tiedonhakujärjestelmien rakentaminen yhteiskunnallisesti, taloudellisesti ja poliittisesti marginalisoiduille voi johtaa vaihtoehtoisten yhteiskunnallisten käytäntöjen syntymiseen. Frohmann korostaa tiedon *tarpeiden* ja *halujen* välistä eroa. Hän pohtii, mitä ja kenen tarkoituksia informaatiojärjestelmät tyydyttävät ja palvelevat. (Frohmann 1990, 97-98.)

Among the important indexing rules for want satisfaction in consumer capitalism, for example, are those which efficiently represent goods for consumption. On the other hand, if text retrieval is taken to fulfil needs, then rules for its practice may not only be inconsistent with the aims of the dominant social order, but may also be antagonistic to them.

(Frohmann 1990, 98.)

Sisällön analyysi ei tapahdu tyhjiössä. Analyysiin vaikuttavat indeksoijan odotukset, asenteet, yleistieto ja aiheeseen liittyvä erityistieto: todellisuuden ja analysoijan taustan muodostama konteksti. Beghtol puhuu kehystietämyksestä, tekstinulkoisesta tietämyksestä ja analyysin reunaehdoista. Indeksointia, samoin kuin tekstin tai teoksen lukemistakin, voidaan analysoida viestinnällisestä kehyksestä käsin, jolloin indeksointi nähdään osana tekstin, tekijän, perinteen ja todellisuuden muodostamaa kokonaisuutta. (Beghtol 1986, 88-89, 93-94.)

Arvovapauden ongelmaa voidaan käsitellä myös kiinnittämällä huomio kulttuuriin ja kirjoitettuun kieleen. Kieli tuo kulttuurisen dokumentaatiotyöhön sisällönkuvailun kautta. Kieli tuo kulttuuria uusintavana myös yhteiskunnan valtasuhteet kirjastotyöhön. Kulttuurin tuotteissa – dokumenteissa – vallan rakenteet joko legitimoidaan tai niitä kritisoidaan. (Suominen 2001, 28, 30-31.) Valtaa pitävälle edullinen yhteiskuntajärjestys säilyy yhteisössä ”mykkänä pakkona”, millä tarkoitetaan vallitsevaa, osin tiedostamatonta, itsestään selvää tapaa olla ja toimia. Kirjastonhoitaja-sisällönkuvaajan olisi oltava tietoinen kuvatunkaltaisista yhteiskunnallisen olemisen ja kulttuurin mekanismeista. Dokumenttien kriittiset, vaihtoehtoiset ja marginaaliset näkemykset olisi näytettävä. (Suominen 2001, 89-90.)

4.1.2 *Vaihtoehtoja*

Informaatiota ja siihen liittyviä käytäntöjä (esimerkiksi sisällönkuvailua) voidaan tutkia paitsi käyttäjäyksilön tiedontarpeita analysoimalla, myös yhteiskunnallisesta ja pragmatistisesta näkökulmasta. Toiminta-alueanalyttisen paradigman mukaan tutkimuksessa keskitytään tiedonalojen ja ympäristöjen ominaisuuksiin. Tietämyksen eri alueet ymmärretään diskurssiyhteisöiksi, joissa merkitykset muodostuvat yksilöiden ja yhteisön vuoropuhelussa ja toiminnassa tiettyjen yhteiskunnallis-historiallisten ehtojen vallitessa. Merkitykset ovat kontekstuaalisia, dialogisia, monitulkintaisia ja historiallisia. Informaatiojärjestelmien pitäisi heijastaa aihealueensa piirteitä: yleispäteviä malleja ei voida rakentaa. (Hjørland & Albrechtsen 1995, 400-407, 414, 417.)

Tutkijat havainnollistavat paradigmaansa seuraavalla esimerkillä: Pohjoismaiden maantieteeseen liittyvä tietojärjestelmä rakennetaan perehtymällä Pohjoismaiden todellisuuksiin eli toiminta-alueeseen, ei perehtymällä ensisijaisesti järjestelmän mahdollisten käyttäjien mahdollisiin tiedontarpeisiin tai käsityksiin Pohjoismaista. Tutkijat luonnehtivat paradigmaansa kognitiivisen, käyttäjien tiedontarpeisiin keskittyvän lähestymistavan vaihtoehdoksi. Heidän tutkimistavassaan on piirteitä mm. hermeneutiikasta ja (sosiaalisesta) konstruktionismista. (Hjørland & Albrechtsen 1995, 400, 403, 411.)

Suominen luonnehtii omaa vaihtoehtoista lähestymistapaansa dokumenttilähtöiseksi. Dokumenttilähtöisyys viittaa kulttuuriseen ja viestintään, se viittaa puheeseen dokumenteista. (Suominen 1997, 185-186.) Dokumenteista voidaan keskustella paitsi keino-tekaisilla dokumentaatiokiellillä myös dokumentin omalla kielellä. Sisällönkuvailua voidaan tarkastella sisältöjen osittumisena ja jäsentymisenä. Sisältö, esimerkiksi jo lause, osittuu luonnollisissa kielissä ”pikku näytelmään” (Suominen 1990, 69): prosessiksi, tekijöiksi ja olosuhteiksi. Myös dokumentit ovat usein rakenteisia itse itseään osittavia ja jäsentäviä kokonaisuuksia. Dokumenteilla on nimeke, otsikot, tiivistelmät jne. (Suominen 1990, 18, 69, 100-101.)

Dokumentille esitetään dokumentaatiokielisessä kuvailussa ennalta määriteltyjä, tiettyjen kategorioiden mukaisia, mutta sisällön suhteen tavallaan mielivaltaisia kysymyksiä, joiden vastaukset muodostavat dokumentin yhden mahdollisen sisällönkuvauksen. Dokumentaatiokielen tulisi olla mahdollisimman monipuolinen,

kategorioiltaan runsas ja osin ristiriitainenkin, jotta dokumentin sisältö tulisi tyhjentävästi kuvatuksi. (Suominen 1990, 131, 135.) Luonnollinen kieli rakenteineen saattaa peittää alleen dokumenteissa piilevän alkuperäisen sisällön. Tämä olisi otettava kuvailussa huomioon. Dokumentin sisällön dokumentaatiokielineen esittäminen yksinkertaistaa ja yhdenmukaistaa sisällön. Sisällön representaatio voi olla aidosti jälleenrakentava ja luova, kun kuvailaan esimerkiksi kuvia. (Suominen 1997, 84, 99, 103.)

4.1.3 Dokumentti, dokumentaatio ja dokumentointi

Informaatiotutkimuksen kohteena on totuttu pitämään tekstejä, mutta tieteenala on laajentanut kohdealuettaan: voidaan tutkia myös kuvia, tapahtumia, prosesseja ja esineitä. Mekaaniset informaatiojärjestelmät tarvitsevat informaation konkreettisena, esineenä, voidakseen toimia. Michael K. Buckland pohtii dokumentin eli dokumentaatiotyön kohteen määritelmää ja sen venyvyyttä. Historiallinen sanakirjamääritelmä herättää kysymään voitaisiinko todellakin mitä tahansa ihmisen ajattelun ilmausta pitää dokumenttina. (Buckland 1997, 804-805.) Buckland viittaa myös Suzanne Briet'n dokumenttimääritelmään, jossa korostuvat aineellisuus ja tarkoituksellisuus: dokumentti on todiste. Taivaan tähti ei ole dokumentti mutta kuva siitä on. Afrikan tasangoilla vapaana elävää antilooppia ei voida pitää dokumenttina mutta eläintarhan häkkiin pyydystetty antilooppi on dokumentti. (Briet Bucklandin 1997, 806 mukaan.)

Gary Marchionini pohtii Bucklandiin nojautuen informaation erilaisia määritelmiä ja ilmenemismuotoja. Informaatio voidaan mieltää viestintään ja vuorovaikutukseen liittyväksi prosessiksi (informaatio prosessina), tietämykseksi (informaatio tietämyksenä) tai sisältöjä kantavaksi objektiksi (informaatio objektina). Dokumentti on esimerkki informaatio-objektista. (Marchionini 1995, 5.) IFLA:n luettelointiohjeistossa pohditaan teoksen – älyllisen tai taiteellisen sisällön – sekä sen eri ilmausten ja fyysisten ilmenemismuotojen välisiä suhteita. Kuvailun ja käyttäjän varsinaisena kiinnostuksen kohteena on jokin henkinen sisältö, joka toteutuu jonakin ilmauksena (esimerkiksi alkuteostekstinä käännoksineen) ja fyysisenä ilmenemismuotona (esimerkiksi kirjana) lukuisine kopioineen. (Murtomaa 1999, 34-35.)

Dokumentti on jonkinlaisen aineellisen muodon omaava ja pysyväisluonteinen viesti (Suominen 1997, 57). Dokumentti voi olla teksti, kuva, ääni tai museoesine.

Dokumentin sisällön ilmenemismuotoja ovat puolestaan tieto, ajatukset, elämykset ja tunteet. Dokumentaation kohteeksi voidaan ottaa siis myös dokumentteja, jotka eivät sano sanottavaansa sovittujen koodien ja kielten mukaan tai joiden alkuperäinen tarkoitus ei ole ollut sanoman kantaminen. Näin käyttöesineitä ja luonnonobjektejakin voidaan kuvailla. (Suominen 1990, 25-26, 88.) Dokumentti uusintaa ja edustaa traditiota, ja se voi myös valehdella. Silti dokumenttia pidetään yleensä todisteena ja totuuden ilmaisijana. Dokumentilla on auktoriteettia. (Suominen 2001, 101-102.)

Taideteos saattaa ehkä näyttäytyä ainoastaan dokumentointitietoina. Dokumentoinniksi käsitetään museoympäristössä teoksen fyysisten ominaisuuksien kuvailu, teokseen liittyvät kontekstuaaliset ja tulkitsevat kirjoitukset sekä teoksen hoitamista koskeva informaatio. Dokumentointi sisältää myös teoksen luettelointitiedot, teoksen tunnistamisen kannalta olennaiset fyysiset ja taustoittavat perustiedot. (Seren, Donohue & Underwood 2001, 31.) Museosineet, taideteokset tai kuvat eivät kerro itse itsestään, niillä ei ole nimiösivua. Esineiden luettelointi ja indeksointi perustuvat tulkintoihin niiden muodosta ja sisällöstä. Museoissa laaditut taideteosten kuvailutietueet ovat teosten korvikkeita, jopa niin, että taidehistoriallinen tutkimus ja teosten merkitystulkinnat voivat perustua näihin korvikkeisiin. Kirjastojen tekemät dokumenttien bibliografiset kirjaukset ja kuvailut ovat taas yleensä vain haun työkaluja ja osoittimia. (Allen 1988, 191-192.)

Vesa Suominen pyrkii löytämään kirjastotieteen ja informatiikan sekä käytännön kirjastotoiminnan ydinalueen. Viittaamalla erilaisiin dokumentaation määritelmiin ja korostamalla viestinnällisyyttä hän päätyy peruskäsitteisiin dokumentaarinen viestintä ja dokumentaatio(työ). Kirjastotiede ja informatiikka (sekundaaridokumentaatio) on osa dokumentaarista viestintää, kulttuurista ja yhteiskunnallista toimintaa, yhdessä esimerkiksi kirjallisen, tutkimus- ja kustannustoiminnan (primaaridokumentaation) kanssa. Primaari- ja sekundaaridokumentaatio ovat molemmat ”puhetta dokumenteista”. (Suominen 1990, 15-16, 20-21.)

Dokumentaatiokäsitettä voidaan käyttää laajasti: kirjastotieteen ja informatiikan tutkimusalue käsittää kirjastojen lisäksi museoiden ja arkistojen toiminnan ja dokumentit. Dokumentaarisen viestinnän erottelu primaari- ja sekundaaridokumentaatioon ei ole tarkoituksenmukaista museotyön olemusta tarkasteltaessa. Museossa dokumentit syntyvät usein vasta tutkimustyön tuloksena, tutkimuksella luodaan dokumentteihin sisältöjä ja herätetään dokumentit eloon.

Dokumentaatio ei olekaan enää vain yksinkertaistettu semioottisen analyysin muoto vaan se syvenee tutkimustoiminnaksi. Kirjastossa puolestaan työskennellään jo valmiin aineiston parissa. Toisaalta museoiden, kirjastojen ja arkistojen välille ei kannattaisi eikä usein voidakaan vetää jyrkkiä rajoja. (Suominen 1990, 16, 28; Suominen 1997, 179.)

Suominen käyttää mieluummin termiä dokumentaatio kuin tiedon tallennus ja haku kuvaamaan kirjastoalan ammatillisen käytännön ydintä. Tiedon tallennus ja haku sekä dokumentaatio ovat kielellisiä, semioottisia, kulttuurisia ja viestinnällisiä ilmiöitä, joiden kohteena on dokumentaarinen viestintä. (Suominen 1997, 17, 60.) Kirjastotyön peruskysymys kuuluu: ”*kuinka strukturoida (tarkoituksenmukaisella tavalla) sisällön strukturoitumista dokumenteissa.*” (Suominen 2001, 58-59.) Sisältöjä rakennetaan dokumentaatiokiellillä: dokumenteista puhutaan indeksoimalla, luetteloimalla, luokittamalla – sisältöjä representoimalla – ja myös haun yhteydessä hakulausekkeita laatimalla (Suominen 1997, 89).

Dokumentaatio voidaan myös käsittää ilmiön tai ajatuksen loputtomaksi uudelleen tuottamiseksi paitsi dokumenteissa myös vastaanottajien ajatuksissa, esimerkiksi lukemistapahtumassa. Niels Windfeld Lundin mukaan dokumentaatiotutkimus voisi kohdistua pelkän dokumenttituotteen lisäksi dokumentin tuottamiseen ja uudelleen tuottamiseen, prosessiin. Lundin ajattelussa dokumentin pysyväisluonteisuus ja aineellisuus ei korostu. (Lund 1999, 29-35.) Lund kritisoikin sitä, että dokumentti(tuote) saa dokumentaatiotutkimuksessa auktoriteetin aseman. Hetkellisellä, tapahtumalla tai prosessilla ei yleisesti katsota olevan todistusvoimaa. (Suominen 2001, 35-37.)

4.2 Käyttäjät ja haku

Kirjastoluokituksella on perinnäisen näkökulman mukaan kaksi päämäärää: Luokituksen avulla mallinetaan, sivistämisen ja valistamisen tarkoituksessa, maailmankaikkeuden tietämys kategorioiksi. Luokituksen ensisijainen tehtävä on kuitenkin dokumentti- ja tiedonhaun palveleminen. Tavanomainen kuva tiedonhausta tarkasti määriteltynä kysymysten ja vastausten täsmäytysprosessina luonnehtii lähinnä teknisen ja luonnontieteellisen tiedon etsintää. Miksa näkee luokituksella olevan muitakin kuin tiedonhakuun liittyviä tarkoituksia. (Miksa 1992a, 117-119.) Kuvatarpeet ovat usein sumeita, ja sumeiden kuvatarpeiden ongelmaa ei saada poistetuksi ainakaan kyselyhaun keinoin (Sahavirta & Sormunen 2001, 61).

Osa varsinkin taideteoksiin kohdistuvista tiedontarpeista näyttäisi olevan käsitteellistettävissä, osa olisi epämääräisempiä. Näin käsitykset sisällönkuvailun tarkoituksistakin voisivat olla yleisiä näkökantoja vivahteikkaampia. Kuva ihmisten informaatiokäyttämisen luonteesta saa uusia ulottuvuuksia, ja haun arviointiin liittyvä relevanssikäsitys näyttää uudessa valossa tarkasteltaessa tutkimuksia, joissa tiedonhaku yhdistetään luovuuteen.

4.2.1 Hakutarpeet

Ilmiöitä ositetaan ja luokitellaan käytännöllisistä syistä, jotta niiden käsittely ja hyväksikäyttö sujuisi helposti. Asioita manipuloidaan luokitellen tallennuksen ja haun tarkoituksessa; oletetaan tietynlainen kysymysten ja vastausten peli. (Miksa 1992a, 118; Miksa 1992b, 242.) Taidehistorioitsijat esittävät yleensä samantapaisia kysymyksiä teoksista, riippumatta edustamastaan tutkimussuuntauksesta. Erityisen tärkeitä humanistisille tutkijoille ovat erisnimet. (Markey 1988, 155; Tibbo 1994, 610.) Markey löytää viisi olennaista taideteosta valottavaa kysymystä:

- (1) Milloin se toteutettiin (päiväys)?
- (2) Missä se on toteutuksensa jälkeen sijainnut (proveniensi)?
- (3) Kuka sen on luonut (vastuullisuus)?
- (4) Kuinka se on luotu (materiaalit, työkalut, tekniikat)?
- (5) Miksi se on luotu (tarkoitus)?

(Markey 1988, 155.)

Kuvataideteosten indeksoinnin tehtävä olisi tehdä mahdolliseksi paitsi yksittäisten kuvien myös kuvaryhmien tarkastelu. Taidehistorioitsija tutkii teoksia vertailemalla niitä tiettyjen piirteiden perusteella. Ryhmittely on tärkeää myös siksi, että hakija ei ehkä pysty ilmaisemaan sanoin kuvatarvettaan. Tällöin kuvien haku joidenkin yleisten käsitteellistettävien ominaisuuksien mukaan ja saatujen tulosjoukkokuvien silmäily auttaisi löytämään relevantin kuvan. Hakijan tiedontarve saattaa olla niin erityinen, että sitä ei voida indeksoimalla edes ilmaista, joten kuvien selailu on ainoa mahdollisuus. Shatford Layne suosittaaakin, että indeksoija operoisi yleisellä tasolla yksiselitteisin termein, joiden avulla kyselemällä hakija pääsisi alkuun. (Shatford Layne 1994, 585-586.)

Sahavirta ja Sormunen pohtivat muun muassa kuvituskuvien hakuun liittyviä sumeita tarpeita. Hakutarpeita ei pystytä selvärajaisesti määrittämään ja käsitteellistämään, mutta tarpeet eivät ole kohteettomiakaan. Kuvituskuvan tehtävänä voi olla suora konkreettinen kuvittaminen mutta myös epäsuora viittaaminen käsitteiden välisten suhteiden, kuten analogian ja metaforan, kautta. Indeksoija ei voi kuvailla tämänkaltaisia kuvan piirteitä. Käyttökelpoisen kuvan löytäminen on usein sattumankauppaa. (Sahavirta & Sormunen 2001, 61.)

Miksan mukaan luokituksen vaihtoehtoiset tarkoitukset voisivat olla seuraavia: Asioita ryhmitellään, jotta ajattelu, muistaminen ja viestiminen sujuisivat paremmin. Luokittelu voi palvella luovaa tutkimusmatkailua, ”älyllistä selailua” ja hypoteesien muodostamista. (Miksa 1992a, 118.) Taideteoksia ja niiden kuvia hyödynnetään monin tavoin. Paitsi että etsitään kuvia tietyistä objekteista ja tapahtumista, voidaan etsiä tietyn historiallisen aikakauden yhteiskunnallista tai psykologista muotokuva. Kuvat myös heijastelevat ajankohtansa arvomaailmaa. Kuvat ovat sekä tiedon että innoituksen lähteitä. Taiteilijat etsivät kuvista ideoita, mutta tarkastelevat kuvia myös toteutustekniikan tai tyylin näkökulmasta. (Shatford 1986, 41.) Kuvista haetaan lisäksi nautintoja ja elämyksiä (Molholt & Petersen 1993, 30).

4.2.2 Törmäys ja luovuus

Ihmisen informaatiokäyttäytymiseen sisältyy muunlaistakin toimintaa kuin aktiivista ja päämääräsuuntautunutta tiedonhakua. Sanda Erdelez pohtii informaatiotörmäyksen (information encountering) käsitettä. Informaatioon törmäämisestä on kyse silloin, kun ihminen sattumalta ja odottamatta löytää käyttökelpoista tai kiinnostavaa tietoa. Usein tällainen kohtaaminen on mieleenpainuva kokemus. Selailu tiedonhakupana tarjoaa tilaisuuksia sattumanvaraiselle arvokkaiden löytöjen tekemiselle. (Erdelez 1997, 412-414.) Erdelezin tutkimuksen tuloksista selviää, että selailun aikana kohdatut arvokkaat sattumat muuttivat koehenkilöiden käsitystä tiedontarpeistaan: tiedontarpeet nähtiin uudesta näkökulmasta, tiedonhaku suuntautui, ehkä miellelyhtymien kautta, rinnakkaisille aihealueille. Huomattiin oman ja toisen tieteenalan vastaavuudet ja yhtäläisyydet. (Erdelez 1997, 416.) Informaatiotörmäykset näyttävät näin edistävän luovia ongelmanratkaisuja.

Catherine Sheldrick Ross pohtii arkielämässä tapahtuvan informaatioon törmäämisen lainalaisuuksia tutkiessaan ahkerien kirjallisuudenharrastajien ja omaksi ilokseen

lukevien ihmisten kirjojen etsintää. Tutkimuksen koehenkilöt lukivat etupäässä kerronnallisia kirjallisuuden muotoja, kuten kaunokirjallisuutta ja elämäkertoja. Etsiessään sopivia kirjoja lukemisharrastajat tutkiskelivat ja kartoittivat moniulotteisesti ympäristöönsä löytääkseen lukuvinkkejä. Vaikka he eivät aktiivisesti ja tietoisesti kaiken aikaa vinkkejä etsineetkään, heillä oli kuitenkin jossain mielessä jatkuvasti haku päällä. (Ross 1999, 783, 785, 789.) Tehdessään valintoja lukijat käyttivät hyväkseen tietämystään kirjailijoista, kustantajista ja kirjallisuudenlajeista sekä nojasivat ystäviltaan ja ympäristöltään saamiinsa kirjasuosituksiin. Myös kirjan sisällöstä vihjaavat osat – kirjan nimeke, kansitaide, takakansikuvailu tai tiivistelmä – vaikuttivat valintaan. Kirjan omiksi sisällöllisiksi, lukijan valintaan vaikuttaviksi piirteiksi luettiin aihe, aiheen käsittelytapa, henkilöhahmot, tapahtuma-aika ja -paikka sekä loppuratkaisu. Kirjalle tehtiin myös testejä, jotka usein ratkaisivat valinnan. Testimateriaalina käytettiin sattumanvaraisesti poimittuja tekstiotteita. (Ross 1999, 788-791.)

Nigel Ford pohtii miten tiedonhakujärjestelmät voisivat tukea omaperäistä ja vapaaseen assosiointiin perustuvaa ajattelua. Luovasti ajatteleva ihminen yhdistelee yhteen sovittamattomilta vaikuttavista asioista niiden välisten vastaavuussuhteiden avulla, ilmiöiden yhteisiä syvärakenteita tai teemoja havaitsemalla. Ilmiöiden samankaltaisuuksien huomaaminen edellyttää mahdollisuutta kokonaisvaltaiseen ja rinnakkaiseen tiedon käsittelyyn. (Ford 1999, 528, 531.) Luovaan ajatteluun kuuluu inspiraation kokeminen, hetki jolloin samankaltaisuustekijä havaitaan. Oivaltaminen saattaa tapahtua yhtäkkiä ja odottamatta. Tutkija ei välttämättä ole edes ollut keskittynyt tutkimusongelmaansa ratkaisun valjetessa. Kohdistettu ja järjestelmällinen tiedonhaku ei näyttäisi suosivan oivallusten syntymistä. Informaatiotörmäykset ja sattumanvarainen arvokkaiden löytöjen tekeminen (serendipity) edistävät Fordin mukaan luovaa ajattelua. (Ford 1999, 531-532, 537.)

4.2.3 Relevanssi

Tiedonhaun onnistumista ja tietojärjestelmiä arvioidaan eli evaluoidaan käyttämällä mittarina relevanssin käsitettä. Tieto on relevanttia silloin, kun se on esimerkiksi käyttökelpoista, hyödyllistä tai osuvaa. Puhutaan aihe relevanssista, joka on yksinkertaisimmillaan sanojen täsmäyttämistä. Puhutaan myös käyttäjärelevanssista, käyttäjän omaan ymmärrykseen perustuvasta dokumenttien käyttökelpoisuuden arvioinnista. (Järvelin 1995, 42-43.) Relevanssi on dynaaminen ja tilannesidonnainen

käsite. Se ”on suhde tiedon, sen käyttäjän ja käyttötilanteen välillä.” (Järvelin 1995, 46.) Käsite on moniulotteinen, siihen saattavat vaikuttaa jopa tietojärjestelmän kauneusarvot. Hakutulosten käyttökelpoisuutta mitataan muun muassa saannilla ja tarkkuudella. Saanti näyttää sen, miten suuri osa tietojärjestelmän kaikista relevanteista dokumenteista onnistuttiin haussa pyydystämään. Tarkkuus kuvaa relevanttien dokumenttien osuutta kaikista löydetystä. (mts. 45-46, 55-56.)

Relevanssin käsite saa uuden vivahteen, kun se suhteutetaan luovan ajatteluun. Osittain relevantti informaatio edistää Fordin mukaan omintakeisuutta paremmin kuin täysin relevantti. Osittain asiaankuuluva dokumentti voi muuttaa hakijan käsitystä ongelmastaan ja johdattaa uudelle, ehkä hedelmällisemmälle tutkimustielle. Ford esittää kärjistäen, että tiedonhakujärjestelmät pitäisi rakentaa tuottamaan irrelevantteja hakutuloksia, jotta ne tukisivat luovuutta. (Ford 1999, 537-538.)

Rebecca Green (1997, 88-89) esittelee neljä erilaista relevanssin lajia pohtien samalla niiden sopivuutta humanististen sisältöjen hakutulosten arviointiin:

1. Humanististen dokumenttien aiheen mukaisen haun onnistumista voidaan arvioida muutenkin kuin viittaamalla täydelliseen täsmäämiseen, tarkkuuteen ja saantiin (aiheen mukainen relevanssi, topical relevance).
2. Dokumentit voidaan kokea käyttökelpoisiksi vaikka ne vastaisivat vain osittain hakijan esittämiin kysymyksiin. Humanistiselle aineistolle esitettyihin kysymyksiin ei aina saada suoraa, loogista vastausta (looginen relevanssi, logical relevance).
3. Relevanssi voi perustua myös sille, että löydetty dokumentti lisää hakijan varmuutta tai epävarmuutta hänen tehdessään jotakin asiaa koskevia oletuksia. Dokumentin informaatio sisältö saattaa olla vain alku, kimmoke omien tulkintojen tekemiselle ja testaamiselle (todistava relevanssi, evidential relevance).
4. Humanistisista dokumenteista etsitään esteettisiä elämyksiä (esteettinen relevanssi, aesthetic relevance).

Kaksi viimeksi mainittua relevanssin lajia sopivat Greenin mielestä parhaiten humanistisen aineiston haun arviointiin (Green 1997, 89).

4.3 Sisällönkuvailu

Malleja, jotka on kehitetty humanististen ja yhteiskuntatieteellisten dokumenttien sisällön määrittämistä varten, kutsutaan usein vaihtoehtoisiksi. Nähdään, että

tieteellisen, lähinnä luonnontieteellisen, aineiston indeksointitavat eivät sovellu esimerkiksi taideteosten sisällönkuvailuun. Tämä johtunee mallien yksitulkintaisuus- ja objektiivisuusihanteista. (Saarti 1999, 18; Svenonius 1994, 600.) Kun kuvailun kohteena ovat taiteelliset sisällöt, alkavat perinteiset sisällönkuvailumallit vaikuttaa riittämättömiltä.

4.3.1 Kuvailun kohde

Pejtersen ja Austin pohtivat tieteellisen tiedon ja kaunokirjallisen informaation välittämisen eroja. Kaunokirjalliset teokset välittävät arvoja ja asenteita sekä pyrkivät saamaan aikaan tiettyjä mielentiloja ja herättämään tunteita. Tekijät käyttävät monimerkityksisiä ja hämääviä käsitteitä tehdessään teoksia. Samoin toimivat lukijat teoksia hakiessaan. Tämän vuoksi sekä fiktiivisten dokumenttien sisällönkuvailua että hakua värittävät subjektiiviset asiat. Pejtersenin ja Austinin mielestä käyttökelpoisen, fiktiivisen aineiston tallennus- ja hakujärjestelmän on siedettävä, jopa suosittava, kontrolloitua subjektiivisuutta. (Pejtersen & Austin 1984, 25-26.)

Kuvien sisällön analyysiä pohtiessaan Shatford erottaa kuvan sisällön kuvajäljennöksen sisällöstä. Muotokuvan sisältö voi vihjata myyttiin tai abstrakteihin käsitteisiin, mutta kuvaa voidaan myös kutsua öljymaalaukseksi tai sen voidaan katsoa edustavan akateemista taidetta. Sisällönkuvailija joutuu miettimään analysoiko hän taideteoksen piirteitä vai teoksesta otetun valokuvakopion ominaisuuksia. Shatford ottaa käyttöön käsitteen ”representoitu teos (Represented Work)” (1986, 51), jolla hän viittaa siihen, että alkuperäinen taideteos esitetään toisessa teoksessa – jäljennöksessä tai esimerkiksi valokuvassa. Taideteosta ei saa indeksoinnissa samaistaa sen kuvakopioon; on ilmaistava erikseen esimerkiksi itse teoksen ja sen kopion bibliografiset tiedot (taiteilija/valokuvaaja, maalauksen mitat/valokuvan mitat). Jos kopio esitellään alkuperäisenä teoksena syyllistytään taiteen väärentämiseen. (Shatford 1986, 50-52.)

Teosten sisällönkuvailun haasteellisuutta lisäävät uudet, useita taiteenlajeja yhdistävät taidemuodot, kuten performanssitaide ja ympäristötaide. Molholt ja Petersen korostavat Shatfordin lailla sitä, että on tärkeä nähdä taideteoksen ja sen kuvallisen kopion välinen ero. Taidetta tutkitaan yleensä kopioiden ja korvikkeiden avulla, mutta alkuperäinen teos on tutkimuksen ensisijainen lähtökohta. Korvikkeet ovat usein epätäydellisiä, ne kuvaavat kokonaisuuden osia, vain tietyn näkökulman teoksesta tai muokatun version

alkuperäisestä teoksesta. Silti myös korvike on kuvailtava. (Molholt & Petersen 1993, 30.)

Tarkastellessaan humanistisen aineiston indeksointia Green erottaa toisistaan tieteellisen ja humanistisen kirjoittamisen. Tieteelliset teokset välittävät faktatietoa, humanististen teosten tarkoitus on avata keskusteluyhteys tekijän ja lukijan välille. Green kuitenkin huomauttaa, että joissakin teoksissa tieteelliset ja taiteelliset tarkoitukset voivat yhdistyä. (Green 1997, 87.) Myös taiteen vastaanottajien tarpeet voivat olla kahtalaisia: teoksista haetaan sekä tietoa että elämyksiä (Saarti 1999, 59-60).

Kuvilla on esittävyden, representaation, taso ja merkitysten taso. Kuvien merkitykset ovat kuvatarpeiden tapaan sumeita ja subjektiivisia. Kuvan muotoseikkojen, siinä konkreettisesti esitettyjen esineiden ja tapahtumien, hahmottaminen ei ole itsestään selvä objektiiviseen totuuteen päätyvä tapahtuma. Katsoja kiinnittää johonkin huomionsa, hän näkee jotakin jonakin. Kuva viittaa itsensä ulkopuolelle ja tarvitsee näin kontekstietoa tullakseen ymmärretyksi. Kuvan merkitykset eivät ole havaittavissa siinä itsessään, kuva on aukkoisen ja vihjaileva. Viimekädessä teoksen luo katsoja. (Sahavirta & Sormunen 2001, 63-67.)

4.3.2 Aihe ja muu sisältö

Swift, Winn ja Bramer (1978) pohtivat aiheenmukaiseen indeksointiin ja yhteiskuntatieteellisen kirjallisuuden hakuun liittyviä ongelmia sekä hahmottelevat vaihtoehtoisen sisällönkuvailu- ja hakujärjestelmän piirteitä. Tutkijoiden mielestä dokumentin aihe ei ole dokumentin koko sisältö. Pelkästään aiheenmukaiseen sisällönkuvailuun perustuva tietojärjestelmä ei ole käyttökelpoinen yhteiskuntatieteellistä informaatiota haettaessa. Paitsi aiheen mukaan haetaan yhteiskuntatieteellisiä dokumentteja myös esimerkiksi tutkimusmenetelmän tai teoreettisen lähestymistavan mukaan. (Swift ym. 1978, 182-184.) Kirjoittajien kehittämä malli ei perustu mekaaniseen täsmäytykseen vaan vuorovaikutukseen. Indeksoija tarkastelee dokumenttia eri näkökulmista ja laatii kunkin näkökulman mukaiset, otsikon kaltaiset kuvailufraasit. Hakija voi puolestaan etsiä dokumentteja sekä aiheen että erilaisten aiheen käsittelytapojen mukaan. (mts. 186.)

Pejtersenin mielestä dokumentin aiheen ja sisällön suhdetta pidetään virheellisesti selviönä, yksiulotteisena vastaavuussuhteena (Pejtersen 1979, 251). Kaunokirjallinen teksti käsittelee tiettyjä asioita tai aiheita, jotka voidaan tuoda esille esimerkiksi

juonikuvauksen avulla. Sen sijaan tekstin varsinainen teema, tarkoitus tai sanoma on usein vaikeasti löydettävissä; tekijä siihen jotenkin vihjaa, se on luettavissa rivien välistä. Näin fiktiivisen aineiston 'aboutness' hajooa jo kahdeksi ulottuvuudeksi, jotka on erotettava kuvailussa. (Pejtersen & Austin 1984, 27.) Niinpä kaunokirjallinen materiaali on syytä kuvailla fasettimallin mukaisesti. Mallin avulla löydetään joitakin käyttökelpoisia dokumentteja, mutta ei kaikkia relevantteja, mikä kuitenkin tyydyttää Pejtersenin mukaan yleisen kirjaston asiakkaan tiedontarpeen. (Pejtersen 1979, 253, 255.)

Clare Beghtol pohtii sitä, voitaisiinko narratiivisen diskurssin tutkimusta soveltaa taiteiden ja humanististen tieteiden dokumenttien tiedontallennuksen ja -haun ongelmiin. Hän lähestyy aihetta seuraavasta näkökulmasta: voisiko narratiivisten dokumenttien kerronnallisten perusominaisuuksien eristäminen edistää kaikkien tieteenalojen kerronnallisten dokumenttien analysoimista ja vertailua. Dokumenttien sisällön kuvaaminen diskurssianalyttisesti ei tuota tiivistävää kokonaisaiheen esitystä, kuten perinteinen aboutness-analyysi. Dokumentti nähdään kertomuksena, toisiinsa liittyvien tapahtumien sarjana. Kertomus ei välttämättä etene kronologisesti, tarina voidaan kertoa muutenkin kuin kirjoitetulla kielellä. Myös suullista perinnettä, kuvia ja kehon kieltä voidaan tutkia diskurssianalyttisesti. (Beghtol 1997, 64-65, 69.)

Hans Jørn Nielsen lähtee tutkimaan kaunokirjallisen dokumentin sisällönanalyysiä fiktion omista luonteenpiirteistä käsin ja päätyy siihen, että kirjallisuuskritiikki ja -tiede tarjoavat teoreettiset työvälineet analyysin suorittamiseksi. Nielsenin mukaan jälkistrukturalistinen suuntaus on pätevä. Kaunokirjallisuuden indeksoija esittää yhden mahdollisen tekstin lukutavan, ei objektiivista totuutta tekstistä ja sen merkityksestä. Realistinen romaani voidaan ehkä kuvailla fasettien avulla, ja sen teema voidaan löytää. Modernin tai jälkimodernin romaanin sisällön esittämiseen fasettimalli ei sovellu. (Nielsen 1997, 171-173.)

Indeksoinnin tutkimuksen kognitiivinen paradigma unohtaa Frohmannin mielestä kuvailun varsinaisen kohteen eli tekstin. Tekstin ominaisuudet, kuten loogiset ja retoriset rakenteet, ovat tekstin aiheen määrittämisessä tärkeitä. Dokumentti on myös nähtävä osana eri tekstien muodostamaa kudelmää. Diskurssianalyysillä tekstistä tunnistettaisiin retorisia keinoja ja intertekstuaalisia elementtejä. Aihe voi joskus olla jopa tarpeeton tieto. Sen sijaan indeksoinnilla olisi kyettävä kuvaamaan projekteja,

päätöksentekoa, argumentointia, ennustamista; siis sitä, miten johonkin tietoon tai tulokseen on päädytty. (Frohmann 1990, 95-96, 98.)

Shatford pohtii kuvan sisällön tulkinnan ongelmia nojautuen kielitieteelliseen merkitysteoriaan ja Erwin Panofskyn ikonologiseen malliin. Shatfordin pyrkimyksenä on luoda teoreettinen viitekehys, jotta esittävän kuvan kokonaismerkitys ja olennainen sisältö voitaisiin päätellä aiheenmukaista hakua varten. (Shatford 1986, 39, 43, 55.) Panofskyn mukaan kuvan ensisijainen aihe, sen luonnollinen, “esi-ikonografinen” merkitys voidaan jakaa tosiasialliseen ja ilmaisulliseen osioon. Kuvassa esiintyvät esineet ja tapahtumat ovat arkikokemuksen perusteella objektiivisesti kuvailtavissa. Kuvasta on mahdollista aistia myös tietynlainen ilmapiiri. Tämän elämyksellisen kuvapiirteen eristäminen tuo kuva-analyysiin subjektiivisen värityksen. (Panofsky 1955/1987, 53-54) Shatford noudattaa Panofskyn esittämää kahtiajakoa seuraavasti: kuva on jotakin, sillä on ofness (“what the picture is *Of*”), ja lisäksi kuva kertoo jostakin eli sillä on aboutness (“what it is *About*”) (Shatford 1986, 43, 54).

Kuvan toissijaisen aiheen, sen “ikonografisen” merkityksen analysoiminen ei onnistu pelkän arkitietämyksen varassa vaan tarvitaan kulttuurista tietoa. Ensinnäkin kuvasta etsitään erityisiä asioita (ofness). Toiseksi kuvasta etsitään allegorioita, personifikaatioita, teemoja: ollaan kuvan myyttisellä, abstraktilla ja symbolisella merkitystasolla (aboutness). On kiinnitettävä huomio kuvassa esillä olevien yksittäisten kuvien suhteisiin, kuvasuhteiden vihjaamaan merkitykseen. Teoksen ydinsisällön, sen “ikonologisen” merkityksen tulkinta vaatii tuekseen tietoa teoksen lisäksi taiteilijasta sekä tekoajankohdan yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta kehyksestä. Shatfordin mukaan teoksen ikonologista merkitystä on mahdotonta indeksoida yhdenmukaisesti. (Panofsky 1955/1987, 54-57; Shatford 1986, 43-45, 54.)

Ikonografista kieltä käyttäviä teoksia voidaan lukea, ikonografialla on sanastonsa. Shatfordin malliin viitaten Svenonius toteaa, että teoksen esi-ikonografinen ofness kyetään nimeämään. Se, mikä pystytään nimeämään, pystytään myös indeksimaan. Sen sijaan Shatfordin luonnehtima aboutness on jo ongelmallisempi. Emotionaalista tai ilmaisullista sisältöä ei voi nimetä eikä näin ollen indeksoidakaan. (Svenonius 1994, 602-603.) Kuvilla on aiheensa lisäksi muitakin ominaisuuksia, joiden kuvaileminen ja esittäminen olisi haun kannalta tarpeellista. Ensinnäkin jokaisella kuvalla on tekijään, paikkaan, luomisajankohtaan ja nimeen liittyvä historiansa. Toiseksi kuvalla on siis aihe, jonka määrittämiseen indeksointi on perinteisesti keskittynyt. Kolmanneksi kuva

on esimerkki jostakin; se on esimerkiksi valokuva tai etsaus. Puhutaan kuvan muotoon tai fyysisiin ominaisuuksiin viittaavista attribuuteista. Neljänneksi kuva voidaan nähdä suhdeverkoston osana. Kuvat liittyvät toisiin kuviin, esineisiin ja teksteihin. Kuvat kuvittavat tekstiä konkreettisesti tai viitteellisesti, kuviin liittyy kriittinen arvio, kuva voi toimia esineen ja sen löytöpaikan dokumenttina. Indeksoinnissa olisi ilmaistava suhteen osapuolten lisäksi suhteen laatu. Kuvien indeksointi mainitun neljän ominaisuuden mukaisesti ja yleisluonteisin kuvailutermein palvelee parhaiten esimerkiksi kuvia vertailevaa taidehistorioitsijaa. (Shatford Layne 1994, 583-586.)

Taideteosten indeksoinnissa olisi huomioitava, että tutkijat etsivät teosten aiheen ja esteettisten muotoseikkojen lisäksi tietoa, joka valottaisi teosten yhteiskunnallista, historiallista ja poliittista taustaa. Ikonografisten teemojen ohella pitäisi voida tunnistaa kerronnallisia elementtejä. Nykytaidetta tarkastellaan yleensä muilla tavoilla kuin ikonografisin käsittein. Jotta voitaisiin kuvailla teoksia, jotka eivät sovi tavanomaisiin taidehistoriallisiin lokeroihin, olisi kehiteltävä uusia kategorioita, lainattava käsitteitä muilta tieteenaloilta ja käytettävä arjen sanastoa. (Roberts 1988, 87-90.)

4.3.3 Ranganathanin fasetit

S. R. Ranganathanin ja hänen seuraajiensa 1930-luvulta lähtien kehittämä Colon Classification (CC) on dokumentaatiokielten klassikko. Ranganathanin PMEST-kategoriat ja fasettianalyysin periaatteet esiintyvät sovellettuina useimmissa malleissa, jotka on kehitetty kaunokirjallisuuden ja kuvien sisällönkuvailua varten. Ranganathanin fasetit on malleissa käännetty dokumentille esitettäväksi kysymyssarjaksi. CC:n jälkeen luoduissa tulkinnallisten aineistojen kuvailuohjeistoissa on fasetointia muokattu monipuolisemmaksi. (Saarti 1999, 84-85; Suominen 1990, 137-138.)

Ranganathanin laatimien periaatteiden ja sääntöjen mukaan tietämystä järjestetään analyysin ja synteessin avulla, minkä vuoksi järjestelmää kutsutaan nimellä Analytico-Synthetic Classification. Dokumentin moniulotteinen, koostunut aihe⁴ (compound subject) hajotetaan analyysissä osasikseen, osia (käsitteitä) kuvaavat termit järjestetään ketjuksi, termit korvataan fasettinumeroilla, joista luokkanumero määräytyy synteessin keinoin. (Ranganathan 1937/1967, 109.)

⁴ Käännös Suominen (1990, 108).

Dokumentin sisältö analysoidaan viiden perusajatuksen tai -kategorian, fasetin, varassa työskennellen. Viisi perusideaa ovat Personality, Matter, Energy, Space ja Time eli PMEST. Dokumentin aiheen Energy-ulottuvuutta ilmentää kaikenlainen elävä, eloton, käsitteellinen, älyllinen ja intuitiivinen toiminta. Matter viittaa aineeseen ja ominaisuuksiin. Jos jotakin aihetta ei voida kuvata minkään muun kategorian avulla, se on Personality-fasetin ilmenemismuoto. Dokumentti saa lisäksi perinteisen tieteenalajaon mukaan pääluokan, perusfasetin (Basic Facet). Järjestelmän ytimessä on vapauden ihanne: peruskategoriat (PMEST) ja luokituskaava (CC) eivät saa ennalta määrätä eivätkä ohjata sisällönanalyysiä. Kaavat eivät sanele sitä, mitä fasetteja kulloinkin käytetään ja missä järjestyksessä. Fasettianalyysillä on tarkoitus pelkistää ja yksinkertaistaa aiheiden moniulotteinen maailma. Aiheet kuvaillaan suhteellisen alkeellisesti. Ranganathanin metaforan mukaan avaruus tyipistyy janaksi. (Ranganathan 1937/1967, 395-401.)

Frohmann löytää Ranganathanin sisällönkuvailuperiaatteista sekä vallankumouksellisia että konservatiivisia ominaisuuksia. Ranganathanin luokitusajattelu mahdollistaa minkä tahansa aiheen uudisrakentamisen analyysin ja synteessin avulla. Perinteiset tieteenalakategoriat voidaan unohtaa. Kuvailulla voidaan näin kertoa kuvailtavaan teokseen sisältyvistä ristiriitaisistakin piirteistä. Tämän kaltainen tietämyksen järjestäminen palvelee tehtävä- ja ongelmakohtaista tiedon käyttöä, se kannustaa monitieteellisiin ja tieteiden välisiin projekteihin. Toisaalta perusfasetin määrittäminen ja järjestelmän käyttäminen hyllyluokituksen apuna jähmettävät kuvailun mahdollisen keskusteleavuuden. Tällä tavoin analyttis-synteettiset pyrkimykset peittyvät tieteenalajaon alle, ja tieteenalojen rajat pysyvät selvinä, ylittämättöminä. (Frohmann 1994, 131-133.)

4.3.4 Kuvailumalleja

Pejtersenin ja Austinin (1983) esittelemä kaunokirjallisuuden sisällönkuvailun työväline AMP-luokitusjärjestelmä (Analysis and Mediation of Publications) sisältää piirteitä luokituksesta, indeksoinnista ja luetteloinnista sekä tiivistelmien laatimisesta. Malli syntyi kaunokirjallisuuden lukijoiden tiedontarpeiden tutkimisen tuloksena. Käyttäjät luonnehtivat tarvitsemaansa fiktiivistä kirjallisuutta useista näkökulmista yhtäaikaaisesti. Käyttäjien näkökulmat saivat vastineensa AMP-järjestelmän pää- ja alaluokissa. Fasettiluokituksen neljäksi perusulottuvuudeksi muotoutuivat aihe (subject matter),

miljö (frame), tekijän intentio (author's intention) ja lähestyttävyys (accessibility). Kukin fasetti jaettiin edelleen muutamaksi alakategoriaksi. (Pejtersen & Austin 1983, 233-235.)

Jokainen romaani kuvaillaan sen sisällön kannalta järkevien fasettien ja kategorioiden mukaan, lyhyin tiivistävin selityksin, luonnollisella kielellä. Lisäksi voidaan käyttää asiasanoja. (Pejtersen & Austin 1983, 234-235, 239.) Tutkijoiden mukaan parhaiksi fiktiota kuvaaviksi indeksitermeiksi ovat osoittautuneet mahdollisimman laajat, sateenvarjomaiset kontrolloidut termit. Haun tuloksena saatujen dokumenttiviitteiden kuvailutietueet tarjoavat käyttäjälle kontekstin, jonka pitäisi selvittää termin tarkemman merkityksen. Olennaista on, että kuvailutietue sisältää mahdollisimman paljon informaatiota. (Pejtersen & Austin 1984, 32-33.) Andersson ja Holst ovat laajentaneet ja muuntaneet AMP-luokitusta viestinnän kehukseen sopivaksi. He ovat lisänneet Tekijän intentio -fasettiin seuraavat kohdat: lainattu motiivi (borrowed motif), lukijan kokemus (reader's experience) ja sanoma (message). Lisäksi tapahtumat voidaan uuden mallin mukaan analysoida perusteellisemmin. Lainattu motiivi tuo mukaan intertekstuaalisuuden, ja malli ottaa mukaan myös lukijan. (Saarti 1999, 76.)

Beghtol esittelee diskurssien analyysille perustuvan toimintatavan kaikenlaisen tiedon organisointiin. Dokumentteja luetaan kertomuksina, kertomus nähdään rakenteisena diskurssina, joka koostuu seuraavista elementeistä:

- a. henkilöhahmot (myös kertoja(t));
- b. tapahtumat (inhimilliset ja/tai ei-inhimilliset);
- c. miljö (paikka, aika);
- d. lopettaminen (ratkaisu, loppu); ja
- e. näkökulma (mielipide, katsantokanta).

(Beghtol 1997, 66.)

Kertomuksen peruselementit edustavat eri tieteenalojen tutkijoiden käsitystä narratiivisen diskurssin rakenteesta. Dokumentin sisällön hahmottaminen kerronnallisena rakenteena vaikuttaa sisällön lukutapaan ja värittää näin tulkintaa. (Beghtol 1997, 66.)

Fiktiivisten tekstien lukeminen ei ole vain teeman tunnistamista tai tiedon keräämistä henkilöistä, tapahtumista, ajasta ja paikasta. Tekstin sisällön lisäksi sen rakenteen tunnistaminen ja aiheen käsittelytapa ovat tärkeitä eli miten-fasetti. Miten-elementtejä ovat esimerkiksi genre, kerronnallinen rakenne, näkökulma, tyyli, kertomistapa ja diskurssin rakenne. Nielsen lähestyy tekstejä diskurssianalyttisesti. Hän suosittelee tiivistelmän tekemistä asiasanoituksen sijasta ja ehdottaa myös teosta määrittävien kirjallisuushistoriallisten seikkojen sisällyttämistä kuvailujärjestelmään. (Nielsen 1997, 174-175, 178-180.)

Kuvat ovat yhtäaikaista sekä yleisiä että erityisiä merkitykseltään. Tätä kielitieteen teorioista saatua kahtiajakoa, Panofskyn teoriaa (luvussa 4.3.2) ja Ranganathanin PMEST-kaaviota soveltaen Shatford on luonut esittävien kuvien sisällönanalyysiä varten fasettiluokitusmallin. Shatfordin malli jakaantuu neljäksi eri fasetiksi kysymysten kuka, mitä, milloin ja missä mukaisesti. Mallin avulla voidaan kohdeaineistolle esittää järjestyksellisiä kysymyksiä. Kuvan merkitys pyritään kuvailemaan, analysoimaan ja tulkitsemaan monesta näkökulmasta. Pääfasetit on jaettu kolmeksi alakategoriaksi, jotka vastaavat Panofskyn kuville antamia ikonografisia merkitystasoja. Kuvasta haetaan yleiset ja erityiset piirteet sekä abstrakti aihe tai sisältö, erikseen kussakin fasetissa. Kuvan kokonaismerkitys saadaan eri fasettien ominaisuuksien synteeseinä. Shatford tähdentää sitä, että kuvainformaatiota järjestetään sekä sisällönkuvailulla että bibliografisella kuvailulla. Tärkeä on myös hänen muotoilemansa, luvussa 4.3.1 selostettu representoidun teoksen käsite. (Shatford 1986, 47-49, 54-55, 60.)

Hidderley ja Rafferty ovat kehittäneet analyyttisen viitekehyksen kuvien sisällönkuvailemiseksi. Mallia voidaan soveltaa myös elokuvan, musiikin ja kaunokirjallisuuden kuvailuun. Käyttäjät otetaan mukaan dokumenttien indeksoijiksi, minkä perusteella tutkijat kutsuvat mallia demokraattiseksi. Tutkijat luovat kuvien merkitystasoja selittävän kehityksensä nojautuen muiden muassa Panofskyn ja Shatfordin tutkimuksiin sekä kirjallisuus- ja kielitieteen jälkistrukturalistisiin teksteihin. Tutkijat eivät suosittele tiivistelmien tekoa vaan he suosittelevat asiasanoitusta. Fasettiperustaiseen järjestelmään hyväksytään käyttäjien yksilölliset kuvatulkinnot; kuvan julkista indeksia (public view) päivitetään käyttäjien antamin kuvailutermein. (Hidderley & Rafferty 1997, 103-105.)

Roberts vaatii taideteosten indeksoinnilta perusteellisuutta ja syvyyttä. Minimitason kuvailun lisäksi järjestelmissä olisi oltava mahdollisuus viitata kuvan aiheeseen ja

kontekstin lisäksi erilaisiin teoksen tulkintoihin. Hän mainitsee ääriesimerkkinä yhden Jan van Eyckin maalauksen 'indeksoinnin', joka koostuu 307:stä tekstisivusta ja 96:sta kuvasta. (Roberts 2001, 912-914.) ”A picture is worth a thousand words, and it will take every one of them to provide an adequate index entry for a work of art.” (mts. 915.)

Lunin pohtii tekstiilitaiteen teosten sisällönkuvailun periaatteita ja päätyy suosittamaan moniulotteista kuvailua käyttäen esimerkkinä veistoksille kehitettyä informaation tallennusalustaa. Tekstiilitaidetta valaiseva perustieto jakaantuisi faseteiksi seuraavien kysymysten mukaisesti: milloin, missä, kuka, miten ja miksi? Tekstiilitaiteen teoksista olisi luontevaa kuvailla myös kudelmien liikettä ja liikkeen aiheuttamia ääniä. Teokset voitaisiin kuvailla luonnollisen kielen lausein, koska esimerkiksi taidehistorioitsijat haluavat saada katseltavakseen paljon ja jopa osin rakenteetonta informaatiota. Teoksen kuvan olisi oltava osa tietuetta. Lunin toteaa, että pelkästään asiasanoin ja luokitusmerkinnöin on vaikea ilmaista taideteokseen liittyviä monimutkaisia käsitteitä ja ominaisuuksia. (Lunin 1990, 697, 706, 710-711.)

Viljanen on laatinut elokuva-arkistoa varten näytelmä- ja dokumenttielokuvien dokumentointioppaan. Varsinkin suomalaiset elokuvat on tarkoitus dokumentoida mahdollisimman perusteellisesti. Ensisijainen tiedonlähde on itse elokuva. Täydentävinä lähteinä käytetään mm. elokuvakirjallisuutta ja tekijöiden haastatteluja. Elokuvan sisällön osa-alueita ovat tekijän ja aiheen lisäksi siinä esitetyt/esiintyvät henkilöt, paikat ja tapahtumat. Elokuvasta tehdään sen sisältöä yleisellä tasolla hahmottava tiivistelmä, aiheferraatti. Näytelmäelokuvan teema tai aihe saattaa olla vaikeasti määriteltävissä. Tietyn elokuvan teeman tunnistamisen apuna voidaan käyttää elokuvan arvosteluja ja muita siihen liittyviä kirjoituksia. Elokuvasta tehdään myös yksityiskohtaisempi sisältöselvitys. Dokumenttielokuvat voidaan eritellä mekaanisesti kuva kovalta tai yleisemmällä tasolla, elokuvan rakennetta seurailleen. Näytelmäelokuvasta laaditaan juoniselostus, minkä tekemistä vaikeuttaa kohtausten monitulkintaisuus ja tapahtumien päällekkäisyys, monikerroksisuus. Myös elokuvan äänimaisema on otettava kuvailussa huomioon. (Viljanen 1983, 1-4, 31-34.)

Liljan huomiot elokuvista tuovat esiin elokuva- ja performanssitaiteen välisen yhteyden. Molemmissa taidemuodoissa yhdistyvät useat ilmaisuvälineet (kuva, ääni, teksti), ja katsoja joutuu havainnoimaan kaikilla aisteilla yhtäaikaisesti: katsomistilanteelle on tyypillistä ”totaalinen havainnointi”. Lisäksi elokuvia, toisin kuin kirjoja tai kuvia, ei voi helposti selaila. (Lilja 2000, 42.) Lilja luo näytelmäelokuville tarkoitettun

vaihtoehtoisen sisällönkuvailumallin Pejtersenin ja Austinin AMP-järjestelmän pohjalta. Mallin perustana ovat elokuvalla ominaiset, sen historiasta ja olemistavasta lähtevät piirteet, eivät testatut tiedontarpeet kuten alkuperäisessä AMP-luokituksessa. Lilja on lisännyt uudeksi fasetiksi lajityypin eli genren, jonka Pejtersen oli itsekin ottanut käyttöön mallinsa myöhemmissä versioissa. Lilja pitää elokuvaindeksoinnin tärkeimpänä tehtävänä abstraktin ja tulkinnallisen informaation kirjaamista. (Lilja 2000, 44-45, 49.)

Taideteoksia varten laaditut informaatiojärjestelmät kuvailuperiaatteineen määrittävät sen, mitkä materiaalit säilytetään ja mitkä marginalisoidaan. Ne vaikuttavat siihen, minkälaisia dokumenttien aiheita voidaan tuoda esille ja mitkä aiheet on jätettävä ilmaisematta. Järjestelmät uusintavat vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen; luokitushierarkiat kuvastavat ajankohtansa yhteiskunnallisia ja poliittisia hierarkioita. (Beghtol 1986, 97, 104; Roberts 2001, 911-912.)

4.4 Tiedonhakujärjestelmä

Katsaukseen valituissa teksteissä on käsitelty etupäässä ja perusteellisimmin yksittäisen dokumentin sisällönkuvailun piirteitä, mutta joissakin artikkeleissa on hahmoteltu tiedonhakujärjestelmä laaja-alaisemmin. Kyselyhakuun perustuva informaatiojärjestelmä tuntuu olevan perusmalli. Tästä tutkijat lähtevät liikkeelle luonnostelemaan hakuympäristöjä, joissa selailukin voisi olla käyttäjälle varteen otettava vaihtoehto.

4.4.1 Kyselyhaku ja rakenteiset dokumentit

Useat kirjallisuuskatsauksessa referoidut tutkijat (Beghtol 1997; Lunin 1990; Pejtersen & Austin 1983; Ranganathan 1937/1967; Shatford 1986) esittävät sisällönkuvailumallinsa kategoriaketjuna, joka voidaan muotoilla myös kysymyssarjaksi: indeksoijan on kuvailua laatiessaan tarkoitus puhutella dokumenttia tietyin, ennalta määritetyin, fasetteihin perustuvien kysymyksin. Hakujärjestelmän käyttäjän oletetaan toimivan samoin etsiessään informaatiota.

Taideteosten kuvailutiedoista koostuvat sähköiset tietojärjestelmät sisältävät monen tyyppistä informaatiota: tekstejä, kuvia, liikkuvia kuvia, ääniä. Dokumentin mahdollisimman monipuolinen jakaminen edellyttää tietokantajulkaisemista ja -toimittamista. Monikäyttöisyys on mahdollista, kun dokumentit esitetään tietokannassa

rakenteisina. Kuvailtavaan teokseen liittyvät tekstit ja kuvamateriaali erotellaan järjestelmässä omiksi rakenneosikseen. Samoin erotellaan sisällön eritasoiset esitykset, esimerkiksi tekstidokumentin kokoteksti, tiivistelmä ja asiasanat. Rakenteisuuden lisäksi dokumentin on kyettävä sopeutumaan erilaisiin käyttötarkoituksiin. Dokumentin, esimerkiksi kuvan, mittakaavaa pitäisi voida muuttaa. Dokumentin on sopeuduttava erilaisiin käyttötilanteisiin esitysmuodoltaan; käyttäjälle dokumentti näytettäisiin esimerkiksi pelkkänä tekstinä hänen niin halutessaan. Sisällöltään sopeutuvaa dokumenttia voitaisiin lähestyä erilaisista näkökulmista. Rakenteisuus ja sopeutuvuus saadaan hyödynnettyä, kun dokumentit muunnetaan hyperdokumenteiksi hypermediaaliseen tiedonhakujärjestelmään. (Järvelin 1995, 237-238.)

4.4.2 Vuorovaikutus ja verkot

Kaunokirjallisuuden ja muiden tulkinnallista informaatiota sisältävien aineistojen tiedonhakujärjestelmää suunniteltaessa on huomioitava vuorovaikutteisuus. Lukija on sisällytettävä järjestelmään. Viestinnän viitekehysten mukaisesti järjestelmään kuuluisivat teokset, tekijät, kokijat ja traditio eli kulttuurinen konteksti. Kaunokirjallisuuden informaatiojärjestelmän ytimessä olisivat itse teokset – mahdollisesti digitoituina kokoteksteinä – ja niiden kuvailut. Malliin voitaisiin lisäksi mahdollistaa teosten tulkinnat ja intertekstuaaliset ominaisuudet. (Saarti 1999, 40, 177.)

Gerhard Jan Nauta (1993) on kehittänyt Hypericonics-nimisen, hypermedian keinoin toteutetun, taiteellisen tietämyksen esittämismallin ja hakujärjestelmän. Malli havainnollistaa merkitysten ja informaation sosiaalista rakentumista ja yhteisen muistin syntymistä. Malli perustuu näkemykseen, jonka mukaan kuvataiteellisten ilmaisukeinojen historiaan vaikuttavat teosten lisäksi niiden kuvailut, taiteilijoiden, teoreetikkojen, filosofien ja kriitikoiden käsitteellistykset, taiteen kokijoiden kommentit sekä muut taiteenlajit, kuten kaunokirjallisuus ja musiikki. (Nauta 1993, 35-36.)

Hypericonicsin solmuina ovat kuvat, taidehistorialliset termit tai ideat määritelmiseen, taideteosten kuvailutiedot, kirjallisuusviitteet ja -sitaatit sekä käyttäjän tekemät huomautukset. Järjestelmä on virtuaalinen keskustelufoorumi. Käyttäjälle se tarjoaa ympäristön, jossa vaihtaa ajatuksia niin elävien kuin kuolleidenkin kanssa. Virtuaalinen ympäristö kommentointimahdollisuuksineen edistää taidehistoriallisen informaation sosiaalista rakentumista. Hyperteksti hämärtää tekijyyden; tekijyys jakautuu, sisällöt

jaetaan, yksilön muisti laventuu ryhmän muistiksi. Yhteisöllinen muisti on välittömästi kaikkien hyväksikäytettävissä. (Nauta 1993, 39, 43-45.)

IFLA:n säännöstoissa painotetaan kontekstin tärkeyttä. Funktionaalisen luetteloinnin periaatteissa käytetään hyväksi verkosto-ominaisuuksia, jotka nykyteknologia on tuonut informaatiojärjestelmiin. Luetteloinnin kohdeteos peruskirjauksineen voidaan linkitysten avulla liittää osaksi laajaa tiedollista ja elämyksellistä ympäristöä. Teosta ei irroteta kontekstistaan erilliseksi yksiköksi. Haavisto tuo esiin Eeva Murtomaankin käyttämän esimerkin Tuulen viemää -teoksesta: kuviossa näkyy teoksen verkkomainen kirjaus käänöksineen, elokuvineen, musiikkeineen ja historiallisine taustoineen. (Haavisto 1999, 151-152.) Luetteloinnin olisi näytettävä teoksen, sen eri ilmausten, ilmenemismuotojen ja käsillä olevan kopion väliset suhteet (Murtomaa 1999, 39). Myös Saarti (1999, 180) suosittaa funktionaalisten vaatimusten ottamista mukaan luettelointisääntöihin.

4.4.3 Vaihtoehtoiset näkymät

Sumeita tiedontarpeita ja sumeaa informaatiokäyttäytymistä, luovuutta ja informaatiotörmäyksiä pohtivat tutkijat (Erdelez, Ford ja Miksa) päätyvät tekemään ehdotuksia niistä keinoista, joilla tiedonhakujärjestelmiä voitaisiin kehittää tukemaan vaihtoehtoisia tarpeita.

Tietoon törmäämistä voidaan edistää rakentamalla selailuhakua suosivia tiedonhakujärjestelmiä. Käyttäjien pitäisi myös voida muunnella järjestelmän ominaisuuksia tarpeidensa mukaan. Hypermediajärjestelmät – varsinkin Internet – houkuttelevat tekemään löytöjä ja antavat sattumuksille mahdollisuuksia. Liian erikoistuneet, yhden aihealueen informaatiojärjestelmät, eivät suosi luoviin ratkaisuihin usein liittyvää monitieteisyyttä sekä vastaavuuksiin ja rinnakkaisuuksiin törmäämistä. Tietojärjestelmäsuunnittelussa voitaisiin ottaa oppia siitä, miten käyttökelpoista informaatiota etsitään ja löydetään arkielämässä. (Erdelez 1997, 419-420.)

Tiedonhakujärjestelmissä pitäisi yhdistyä abstraktiotasoltaan korkeat tiedon esittämismuodot ja sumea logiikka, jotta ne tukisivat luovaa ajattelua. Järjestelmien olisi lisäksi suosittava rinnakkaista asioiden käsittelyä. Ford viittaa tässä erilaisiin tekoälysovelluksiin ja neuraaliverkkoihin, joiden hahmontunnistuskyky voisi edesauttaa luovaa ajattelua. Ford mainitsee myös hahmopohjaiset kuvahakujärjestelmät. (Ford 1999, 533-536.) Jotta taas ei päädyttäisi aihealueiltaan erikoistuneisiin systeemeihin,

olisi pystyttävä edistämään eri aihealueiden järjestelmien yhteistoimintaa. Ford mainitsee esimerkkinä järjestelmän, jossa käyttäjät voivat itselleen vieraassa ympäristössä tehdä hakuja oman tutun aihealueensa sanastolla. Järjestelmä hakee etsijälle vastaukseksi oudon aihealueen termejä, jotka ovat hakijalle tutujen termien kanssa samankaltaisia, vastaavuussuhteessa niihin. (Ford 1999, 539.)

Miksan esiin nostamat vaihtoehtoiset luokituksen funktiot asettavat omat vaatimuksensa tietojärjestelmäsuunnittelulle. Tiedonhakujärjestelmät voivat tukea luovaa tutkimusmatkailua antamalla käyttäjälle mahdollisuuksia tutkia ideoiden välisiä suhteita ja tarjoamalla vaihtoehtoisia näkökulmia aineistoon. Järjestelmät auttavat hypoteesien muodostamisessa antamalla hakijalle välineitä, joilla dokumenttien ryhmitteleminen samankaltaisuusperiaatteen mukaan onnistuu. (Miksa 1992a, 120.)

Taideteosten käsitteellinen ja hahmopohjainen sisällönkuvailu jää aina puutteelliseksi johtuen aineiston tulkinnallisesta luonteesta. Kuvailussa ja kyselyhaussa vaikeasti määritettävät kuvalliset hahmot ja taideteoksen abstraktit merkitykset avautuvat kenties paremmin selailtaessa ja silmäiltäessä. Ratkaisuksi sumeiden ja abstraktien kuvahakutarpeiden tyydyttämisen ongelmaan Sahavirta ja Sormunen ehdottavat sisällönkuvailujärjestelmien kehittämistä siihen suuntaan, että ne tekisivät mahdolliseksi paitsi kyselyhaun myös kuvien silmäilyn. Kuva-aineistoon olisi tärkeä rakentaa vaihtoehtoisia selailunäkymiä. (Sahavirta & Sormunen 2001, 61, 65.)

4.4.4 Selailu hakutapana

Marchioninin mukaan selaaminen on ongelmanratkaisuun tähtäävä tietoinen toimintatapa. Hakijan kohtaamat tietosisällöt, ympäristön antamat vihjeet ja syötit saattavat kuitenkin alkaa ohjalla silmäilyä, ennalta päätetyn tavoitteen lisäksi tai sijasta. Hakija valitsee selailun hakumenetelmäkseen paitsi tiedontarpeensa luonteen vuoksi, myös koska tiedonhakujärjestelmä houkuttaa selaamaan. Verkostomaiset, käyttöliittymältään hypermediaaliset tietojärjestelmät, mahdollistavat dokumenttien välisen ja dokumenttien sisäisen selailun. (Marchionini 1995, 72-74, 101, 105.) Selaamisen edellytyksiä voidaan parantaa vaikuttamalla informaation esittämistapoihin ja tarjoamalla hakijalle välineitä, joilla käsitellä näkemäänsä. Käyttäjälle annetaan sanallisia tai kuvallisia vinkkejä. Käyttäjä saa välineitä kyetäkseen hyppimään, vierittämään, zoomaamaan, panoroimaan ja suodattamaan, leikkaamaan ja liimaamaan. Hän voi tarkastella yhä yksityiskohtaisemmin valitsemaansa yksittäistä sisältöobjektia,

mutta hän näkee edelleen myös järjestelmän kokonaishahmon. (Marchionini 1995, 122, 132-133.)

Suodattimien avulla käyttäjä voi valita itselleen sopivan dokumenttikokoelman esitystavan: sopivat dokumenttityypit (esimerkiksi vain tekstitietoa) ja käyttökelpoisen dokumenttien esityksen syvyysasteen (esimerkiksi vain nimeke ja asiasanat). Lisäarvoa käyttäjälle tuottavat informaatio-objektin ulkopuolelle viittaavat linkit, esimerkiksi taideteoksen kritiikki, teosta kommentoivat kirjoitukset toiset teokset. Käyttäjä voi vaikuttaa siihen, kuinka yksityiskohtaisen esityksen hän dokumentista saa ja kuinka paljon lisäarvoa hän ottaa vastaan. (mts. 145, 147-148.) Dokumentin sisältöä tiivistävät, kuvailevat tai tulkitsevat korvikkeet auttavat dokumenttien välisessä selailussa. Hakija jaksaa käydä läpi suuriakin tulosjoukkoja, jos järjestelmän tarjoamat tiedon (tiivistävät) esitysmuodot ja viitejoukkojen hallintamenetelmät, kuten erilaiset ryhmitykset lineaarisine tai kolmiulotteisine näkymineen, ovat asianmukaiset. Valokuva voidaan korvata sormenpääkuvalla, video tai elokuva voidaan esittää tiivistetysti muutaman avainruudun avulla animaationa, kuvakollaasina tai 'trailerina' eli esittelyfilminä. Erilaisissa kolmiulotteisissa tietokannan sisältöjen visualisoinneissa yhdistyvät yksittäiset sisältöobjektit ja tietokannan kokonaisuus; saadaan taloudellisia ja havainnollisia sisältöesityksiä. (mts. 57, 129-133, 142-145.)

5 Performanssien sisällönkuvailumalli

Tutkielmani tutkimusaineisto koostui informaatio- ja taiteentutkimuksen teoreettisista teksteistä sekä performanssia käsittelevistä taidehistoriallisista kirjoituksista, joista rajasin osan lähempää tarkastelua varten. Tein havaintoja ja kirjasin muistiin tutkimusongelmani kannalta olennaisina pitämiäni asioita. Kirjallisuuskatsausluvuissa (2-4) olen raportoinnin lomassa tuonut myös esille joitakin lukemaani liittyviä tietoisia tulkintojani. Kirjalliseen ja kokemukselliseen aineistoon syventymisen tarkoituksena on ollut ymmärtää tutkittavaa ilmiötä eli performanssin sisällönkuvailun ehtoja ja piirteitä.

Lukemistani on värittänyt päämäärä: sisällönkuvailumallin rakentaminen tai ainakin sen selvittäminen olisiko mallin rakentaminen mahdollista. Tämän päämääräsuuntautuneisuuden vuoksi kirjallisuuskatsaukset eivät ole pelkästään ”havaintoraportteja” vaan enemmän tai vähemmän tulkinnallisia. Tutkimusaineistotekstien tiivistävä analyysi sekä performanssien sisällönkuvailumalli selityksineen, kaavioineen, liitteineen ja kuvineen muodostavat yhdessä varsinaisen tietoisien tutkimusaineiston tulkinnan – ”tulkintaraportin”. (ks. Alasuutari 1993, 238.)

Tekstien lähilukua ovat ohjanneet johdantoluvussa (1.3) esitetyt laadullisen tutkimustavan periaatteet. Selittämisen ja synteesin vaiheessa pyritään lisäksi tuottamaan erilaisilla menetelmillä miksi-kysymyksiä: Itsestäänselvyydet pyritään kyseenalaistamaan, ja etsitään ristiriitaisuuksia oman näkemyksen sekä muiden tekemien tutkimusten väliltä. Vertaillaan tutkimusaineiston esille nostamia käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä yhteiskunnassa vallitseviin käsityksiin ja puhetapoihin, siihen, mistä ja miten on soveliasta puhua ja mistä vaietaan. Voidaan etsiä myös tutkittavalle asialle rinnakkaisia ilmiöitä tai siitä poikkeavia ilmiöitä. Näin edetään kohti korkeampaa abstraktiotasoa ja laajempaa ilmiökokonaisuutta, jonka osana tutkimusongelma nähdään. (Alasuutari 1993, 178-182, 188-189.)

5.1 Suunnittelun lähtökohdat: katsauskirjallisuuden ydinkohdat

Performanssitaide on eri taiteenlajien sekä tieteen ja yhteiskuntakritiikin sulautuma, suoran toiminnan ja vuorovaikutteisuuden sävyttämä ilmiö. Performanssitaiteilijat eivät tuota taide-esineitä taidemarkkinoita varten; he ovat itse esillä taiteena tietyssä tilassa ja ajassa, hetkellisesti, omana itsenään. Joskus voi olla vaikea erottaa toisistaan esitystä ja

elämää, yleisöä ja esiintyjää. Performanssitaide herättää kysymyksiä: mikä on taideteos, kuka on sen tekijä, miten teosdokumenttiin pitäisi suhtautua?

5.1.1 Informaatiotutkimus

Informaatiotutkimuksen mukaan dokumentaatiotyön tai tiedontalennuksen ja -haun varsinainen kohde on henkinen sisältö, joka voi saada monenlaisia fyysisiä ilmenemismuotoja. Informaatiojärjestelmät tarvitsevat toimiakseen materiaalisia sisältöobjekteja, dokumentteja. (esim. Buckland 1997, 804; Suominen 1997, 57.) Dokumenteilla katsotaan olevan todistusvoimaa, jota taas ei ole tapahtumilla, prosesseilla ja elämyksillä (Suominen 2001, 35-37, 101-102). Tulkinnallisen aineiston sisällönkuvailun *dokumenttikeskisistä* periaatteista ei löydy menettelytapaa, joka sellaisenaan sopisi katoavaisen ilmiön käsittelylle.

Tutkijat yhdistävät taiteellisiin sisältöihin monitulkintaisuuden käsitteen. Sisällöistä keskustellaan tekijän, teoksen ja kokijan muodostamassa pienyhteisössä, joka kuuluu laajempaan yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen kokonaisuuteen. Kuvailuperiaatteissa hyväksytään myös subjektiivisuus. Käytännön dokumentaatiotyötä voitaisiin katsauksen kuvailumallien perusteella kuitenkin kutsua *sisällönkuvailijan monologiksi*, sillä subjektiivisuudella ja tulkinnalla viitataan yleensä (ammatti)sisällönkuvailijan näkemyksiin sisällöstä ja hänen ratkaisujensa tulkinnanvaraisuuteen. Vain muutamat tutkijat (Hilderley & Rafferty 1997; Nauta 1993; Saarti 1999) hyväksyvät sisällönkuvailijan lisäksi myös muun kokijan tai tietojärjestelmän käyttäjän kuvailumallinsa osaksi. Näissä ”demokraattisissa” (Hilderley & Rafferty 1997), dialogisissa ja vuorovaikutteisissa malleissa todennetaan jossakin määrin käytännössä se, mihin teorian tasolla päädytään: lukijat tai katsojat päättävät teoksen merkitystulkinnoista.

Sisällönkuvailu on sanallista, mutta taiteen kieli muodostuu paitsi teksteistä myös kuvista, äänistä, liikkeestä ja eleistä. Sisällönkuvailussa törmätään erilaisten kielten käännettävyyso Ongelmien lisäksi siihen, että taideteokset eivät välttämättä ilmaise itseään luonnontieteellisen täsmällisesti eivätkä aiheenmukaisesti. Nykytaiteen teoksista voi olla vaikea löytää selvää rakennetta, lisäksi törmätään nimeämisen vaikeuteen, ruumiillisiin kokemuksiin ja muunlaiseen sumeuteen. (Roberts 2001, 912; Svenonius 1994.) Monimuotoiset ja -aistimukselliset sisällöt pelkistetään dokumentaatiokielisessä kuvailussa teksteiksi ja numeroiksi. Sisällöt mielletään rakennelmiksi, joista voidaan

erottaa osat ja hahmottaa kokonaisuus. Tulkinallisten aineistojen sisältöjä ositetaan ja jäsennetään fasettimallien avulla, tiivistetään taloudellisimmin ja kontrolloiduinmin asiasanojen avulla.

Kuvatunkaltaisen *reduktionismin* torjumiseksi jotkut tutkijat korostavat luovuuden merkitystä sisällönkuvailussa (Roberts 2001, 912; ks. myös Suominen 1997, 103). Joissakin tutkimuksissa hyväksytään runsas ja epätaloudellinen, jopa osittain rakenteeton kuvailu (Lunin 1990, 710; Roberts 2001, 912-914). Aiheen lisäksi tai sijasta sisältöjä voidaan lähestyä muista näkökulmista. Sähköisiin kuvailujärjestelmiin voidaan ottaa mukaan monenlaisia tietotyyppejä. Nautan Hypericonics (1993) ja Marchioninin (1995, 133) kuvaamat kolmiulotteisuuteen perustuvat tietojärjestelmät luovat mielikuvan innostavasta sisältöjen esittämistavasta. Samanaikaisen audiovisuaalisen ja kehollisen kokemuksen kuvailulle ei tutkimuksista löydy ohjeita. Myöskään luovan ja runsaan sisällönkuvailun ideaa eivät tutkijat tarkenna. Aiheen ensisijaisuutta korostavalla kuvailutavalla näyttää olevan sisällönkuvailukeskustelussa hallitseva asema.

Tiedonhaku voi olla muutakin kuin täsmällisten vastausten etsimistä täsmällisiin kysymyksiin. Tiedonhaku voi olla törmäilyä, tiedon lisäksi haetaan ehkä nautintoja. Relevantin sisällön voi löytää etsimättä, asiaankuulumaton sisältö voi johtaa luovaan ongelmanratkaisuun. Kuvailumalleissa sisältöjä lähestytään kysymyssarjan avulla. Vastaukset kuka/mikä, mitä, missä ja milloin kysymyksiin jakavat sisällön faseteiksi, jotka löytyvät jo Ranganathanin (1937/1967, 398-401) luokitusjärjestelmästä. Nielsen (1997, 174) ja Beghtol (1997, 66) lisäävät sarjaan näkökulman (miten), Lunin (1990, 706) tarkoituksen (miksi) ja Lilja (2000, 45) genren. Vaikuttaa siltä, että malleissa asetetaan kyselyhaku oletusarvoiseksi hakustrategiaksi, mallit ovat luonteeltaan *kyselykeskeisiä*.

Sumeita, esimerkiksi taideteoksiin liittyviä, hakutarpeita tyydyttävät kuvailutavat ja -järjestelmät, jotka mahdollistavat myös selailustrategiat. Erilaisia selailunäkymiä synnyttäviä kuvailumenetelmiä ei ole juurikaan kehitetty. (Sahavirta & Sormunen 2001, 65.) Hypermedian keinoin toteutettu tietojärjestelmän käyttöliittymä tekee mahdolliseksi selailun kyselyhaun lisäksi. Funktionaalisen luetteloinnin periaattein (Murtomaa 1999) on toteutettavissa malli, jossa teosta voidaan lähestyä useasta eri näkökulmasta. Tibbo kutsuu hypermediaa museon metaforaksi: sekä hypermedia että

museo ovat vuorovaikutteisia, moniaistimuksellisia ja käyttäjälähtöisiä (Tibbo 1994, 616).

5.1.2 Taiteen tutkimus

Taidemaailman toimijat näyttävät keskittyvän tarkastelemaan ja analysoimaan esineitä. Prosesseista ja hetkellisistä ilmiöistä kertomiselle ei oikein löydy keinoja. *Objektikeskeiselle* ajattelulle on ominaista taideteoksen näkeminen rakenteena ja yhtenäisenä muuttumattomana kokonaisuutena, mikä ei vaikuta soveltamiskelpoiselta tavalta kohdella kehyksistä irronnutta ja kaaosmaista nykytaidetta. Tapahtumataidetta voitaisiin lähestyä käyttämällä kulttuurin- ja perinnetutkimuksen kenttätyömenetelmiä. Osallistuminen ja teoksen sisällä kuljeskelu korvaisivat etäisen ja ulkopuolisen analyttisen tarkkailun.

Nykykäsityksen mukaan taideteoksesta ei voida esittää vain yhtä oikeaa, *auktorisoitua tulkintaa*. Myöskään teoksen tekijän tulkinnalle ei anneta erityisasemaa. Jokainen teoksen tulkinta on mahdollinen tai todennäköinen ja muuttuvainen. Pragmatismi korostaa myös muiden kuin ammattilaisten tulkintojen arvoa. Arkipäiväinen keskustelu taiteesta on ehkä tärkeämpääkin kuin varsinainen taidepuhe. Taidetta koskevat 'tavallisten' kokijoiden tarinat olisi syytä tallentaa. Yleensä taideteos jää kuitenkin elämään asiantuntijan arviona. Taidemaailmassa teos voidaan myös vaieta kuoliaaksi.

Akateemisessa taidepuheessa taideteos pyritään pelkistämään eheyttävän tiedollisen tulkinnan avulla joksikin: osiksi, kokonaisuudeksi, teemaksi. Barthes ei hyväksy tulkinnan käsitettä, koska analyttisen estetiikan mukainen tulkinta *esineellistää* teoksen. Tekstin teoriassaan Barthes kehottaa lukijaa hajottamaan tekstirakennelman, kirjoittamaan tekstin uudeksi. Taiteen luova kokeminen synnyttää ihannetilanteessa uuden taideteoksen. Pragmatismissa yhdistyvät 'vanhanaikainen' taideteoksen rakenteen tarkastelu sekä taiteen näkeminen yhteiskunnallisena toimintana.

Barthes toteaa, että taiteen tekijä ja vastaanottaja eivät oikeastaan tarvitse asiantuntija-*välittäjiä* vaan he kohtaavat toisensa parhaiten suoraan (Barthes 1993, 188-189). Esitystilanne on myös keskustelutilanne. Nykytaiteen yleisö ei ehkä tarvitse ylhäältäpäin annettuja valmiita käsityksiä teoksista. Eikä se tarvitse valmiita vastauksia vakiintuneiden käsitysten mukaan olennaisina pidettyihin kysymyksiin. Taiteen kokijan omatoimisuus on tärkeätä, aktiivinen vastaan ottaminen ja omat valinnat.

5.1.3 Aukot ja paikkausehdotukset

Katsauksessa esitellyt informaatiotutkimuksen sisällönkuvailuteoriat ja käytännön kuvailumallit antavat aineksia performanssien sisällönkuvailuperiaatteiden suunnittelulle, mutta kaikkiin ongelmiin ei löydy tyhjentävää ratkaisua. Löydän neljä aukkopaiikkaa: Sisällönkuvailukäytäntöjen *dokumenttikeskeisyys* on ristiriidassa performanssin esinekielteisyyden ja prosessiluonteen kanssa. *Sisällönkuvailijan monologi* pitäisi muuttaa myös käytännön tasolla dialogiksi ja keskusteluksi, jotta osallistuminen saataisiin mukaan tietojärjestelmään. *Reduktionismin* torjumiseksi olisi keksittävä luovia kuvailutapoja. Mallien *kyselykeskeiset* kuvailuratkaisut auttavat myös performanssien kuvailuongelmissa, mutta eivät riitä tyydyttämään performansseihin oletettavasti liittyviä sumeita hakutarpeita.

Taiteentutkimuksen *objektikeskeinen* tutkimustraditio ei informaatiotutkimuksen dokumenttikeskeisen sisällönkuvailuperinteen tavoin sovellu performanssien kuvailuun. Performanssien sisällönkuvailumallissa kokeillaan perinnetutkijoiden käyttämiä kenttätymenetelmiä ongelman ratkaisemiseksi. Taidemaailmassa ongelmia aiheuttavan *auktorisoidun teostulkinnan* ja toisaalta sisällönkuvailijan monologin vaikutusta pyritään performanssien sisällönkuvailumallissa vähentämään sisällyttämällä kuvailukokonaisuuteen (pragmatistien ajattelun mukaisesti) muidenkin kuin asiantuntijoiden lausumia, muutakin kuin akateemista taidepuhetta. Taideteosta *esineellistävät* tulkinnat korvataan tunnepitoisilla, runollisilla ja/tai rakenteet rikkovilla teksteillä ja lausumilla.

Tarvitaanko taide- ja museomaailmassa *välittäjiä*, kriitikoita tai sisällönanalysioijia, tarvitaanko metatietoa, valmiita vastauksia? Taideyleisö ehkä tarvitsee opastusta uudenaikaisessa, nykytaiteen aiheuttamassa tilanteessa, houkuttelemista aktiiviseksi ja ennakkoluulottomaksi kokijaksi, tekijäksi ja leikkijäksi (Barthes 1993, 167; Sederholm 1994, 115; Sederholm 1998, 230-231). Sumeat tiedontarpeet johtavat mielikuvaan aktiivisesta, ilman tiedonhaun ammattilaista toimivasta käyttäjästä, joka risteilee virtuaalisessa tietotilassa. Sumeiden hakutarpeiden ja teosten vastaanottajan aktivoimisen ongelmaan voidaan hakea ratkaisua vaikka tietokonepeleistä.

5.2 Mallin suunnittelu

Tietojärjestelmän selostamisen tulee sisältää tietoa järjestelmän osista ja toimijoista sekä järjestelmän toteuttamistavasta ja käytetyistä standardeista. On kuvattava järjestelmän

ympäristö (mm. aineistojen tekijät ja tarvitsijat), rakenne ja toiminta (mm. dokumenttien kerääminen, tallentaminen ja sisällönkuvailu), tietosisältö, syötteet ja tulosteet. (Järvelin 1995, 22-23.) Performanssien kuvailuperiaatteiden taustalla on sisältölähtöinen ja aihealueanalyttinen näkemys sisällönkuvailujärjestelmän rakentamisesta. Mallin suunnittelua ohjaa myös käsitys järjestelmän mahdollisten käyttäjien oletetuista tiedontarpeista. Performansseja kuvaileva tiedonhakupjärjestelmä sisältää osinaan teokset, tekijät, kokijat, käyttäjät/hakijat ja kontekstin eli kulttuurin, yhteiskunnan ja 'todellisuuden'.

Performanssien sisällönkuvailuperiaatteiden suunnittelussa hyödynnettyjä tulkinnallisten sisältöjen kuvailumalleja muokataan, ja niistä lähdetään liikkeelle performanssin piirteiden osoittamaan suuntaan. Sisällönkuvailuperiaatteisiin lainataan lisäksi ideoita taiteen-, kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen 'postmoderneista' teorioista, lähinnä pragmatistisesta kehyksestä ja jälkistrukturalismista. Performanssien sisällönkuvailumallin suunnittelussa otetaan huomioon kohdeaineiston, hakutarpeiden ja aineiston säilyttäjän sanelemat vaatimukset: järjestelmän on palveltava erilaisia tarkoituksia ja tuettava erilaisia toimintoja, sillä on erilaisia *funktioita* (luku 5.3). Järjestelmän erilaiset tarkoitukset heijastuvat kuvailuun, joka voidaan käsitteellisesti ja käytäntönä jakaa erilaisiin, osin päällekkäisiin, *osioihin* (luku 5.4).

5.3 Kuvailun funktiot

Sisällönkuvailumallin suunnittelussa huomioitavat ulottuvuudet voidaan nimetä performanssi-, haku- ja säilyttämiskäsitteiksi.

Performanssifunktiolla viitataan etenkin kuvailun kohteen erityispiirteisiin: katoavaisuuteen, monitulkintaisuuteen ja -aistimuksellisuuteen. Performanssin sisällönkuvailun lähtökohta on performanssiteos, elävä esitys, johon erilaiset kuva- ja tekstidokumentit viittaavat. Kohteen leimallisin ja haasteellisin ominaisuus kuvailun kannalta on katoavaisuus. Dokumentit vain esittävät ja edustavat ainutkertaista kadonnutta tapahtumaa, dokumentit ovat irrallisia palasia, kopioita ja korvikkeita, joiden totuusarvokin saatetaan kyseenalaistaa. Performanssia voidaan esityksen jälkeisessä tilassa kutsua Shatfordin käsitteellä representoitu teos (luvussa 4.3.1). On hyväksyttävä jo ohi menneen esitysteoksen ja sitä kuvaavan dokumentin välinen ristiriita. On mahdollista myös mieltää performanssi ja sitä jälkikäteen edustava valokuva tai video täysin eri teoksiksi. Valokuvadokumenttia voidaan tarkastella

itsenäisenä taideteoksena, ja tapahtuma on mahdollista jättää huomiota vaille. Tutkielmassa kuvailukohteenä pidetään kuitenkin varsinaista esitystapahtumaa. Lähdetään lisäksi siitä, että performanssidokumentin kuvailu ei riitä performanssin sisällönkuvailuksi. Käyttäjän käsiin päätyvä dokumenttimuotoinen performanssi on usean dokumentin kasautuma koostuen teksteistä, kuvallisesta materiaalista ja mahdollisesti myös esineistä. Koska performanssit ovat monitulkintaisia, sisällönkuvailujärjestelmään mallinnetaan osallistuminen, keskusteleminen ja vertailu. Monimuotoisuus ja -aistimuksellisuus saadaan sisällönkuvailuun tarkastelemalla esityksiä paitsi kuvallisina ja sanallisina ilmiöinä myös ääninä, liikkeenä, hajuina ja tilakokemuksina. Malliin on mahdollista teosten taiteellisten piirteiden lisäksi niihin liittyviä tieteellisiä ja poliittisia aineksia.

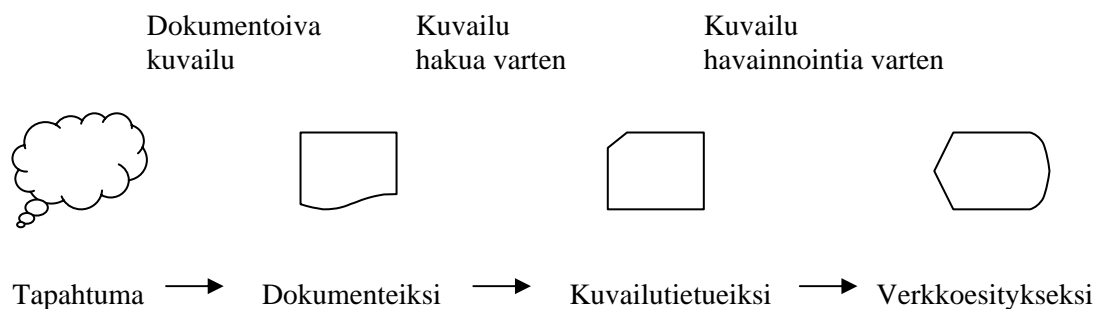
Taideteoksia sisältävistä tietojärjestelmistä haetaan (*hakufunktio*) erityisesti henkilön tai teoksen nimillä (Markey 1988, 155; Tibbo 1994, 610). Kyselyhaun ja faktatietojen saamisen tarve tyydytettäneen kirjaamalla perusluettelointitiedot teoksesta ja tekijästä. Informaatiojärjestelmään katsotaan lisäksi kohdistuvan sumeita ja jäsentymättömiä tai muunlaisia vaihtoehtoisia hakutarpeita. Järjestelmä varustetaan piirteillä, joiden oletetaan edistävän luovaa ajattelua, innoittumista ja taiteellisten ideoiden kierrättämistä. Pyritään myös tukemaan etsimättä löytämistä, hyödylliseen informaatioon törmäämistä sekä rinnakkaista ja kokonaisvaltaista havaitsemista (ks. Erdelez, Ross ja Ford luvussa 4.2.2). Tiedonhakujärjestelmä saa olla elämyksellinen ja päämäärättömään kuljeskeluun houkutteleva sisältöympäristö, jossa sattuma voi vaikuttaa. Performanssijärjestelmän tulee lisäksi toimia esityksen kokeneiden katsojien muistin apuna. Performansseja sisältävä informaatiojärjestelmä voisi olla taidehistoriallista tutkimustoimintaa palvelevan tietopankin lisäksi uusiin teoksiin johtava ideapankki.

Säilyttämiskäytäntö liittyy dokumentoiva kuvailu, tutkimustoimintaa lähestyvä käytäntö, jonka tarkoitus on taltioida ja säilyttää katoava taidemuoto. Museodokumentointi parhaimmillaan on verrattavissa taidehistorialliseen tutkimiseen, ja on näin laajempi käsite ja käytäntö kuin kirjastodokumentointi tai sisällönkuvailu kirjastossa (Allen 1988, 191-192; Suominen 1990, 28; 1997, 179). Toisaalta museossa tapahtuva dokumenttimuotoisten performanssien sisällönkuvailu voi käytännössä olla pelkästään minimitaso luettelointia ja arkistointia (Haapala 14.11.2002; Haapala 29.11.2002). Performanssitaiteen sekä muiden katoavan taiteen ilmiöiden

säilyttämisestä ja historiankirjoituksesta ovat huolehtineet museoiden rinnalla tai museoiden sijasta taiteilijat itse (Martel 2001c, 54-60). Säilyttämiskäytännöllä viitataan – kuka tai mikä dokumentoinnista sitten huolehtii – taiteellisten sisältöjen säilymiseen ja mahdollisimman monimuotoisen aineiston keräämiseen esimerkiksi tutkimisen ja historiankirjoituksen tarpeisiin.

5.4 Sisällönkuvailumalli

Performanssien sisällönkuvailumallin (PS) mukaan kuvailu jakaantuu kolmeen vaiheeseen, jotka nimetään Eero Sormusen (E. Sormunen, henkilökohtainen tiedonanto 2.12.2002) ehdotuksen mukaan: *kuvailu hakua varten* ja *kuvailu havainnointia varten* edellyttävät ja käyttävät hyväkseen *dokumentoivan kuvailun* luomaa sisältöä. Kuviossa 1 havainnollistetaan kuvailun kulku ja performanssin muodonmuutokset.



Kuvio 1. Performanssin sisällönkuvailun vaiheet.

5.4.1 Dokumentoiva kuvailu

Dokumentoiva kuvailu on lähtökohtana erilaisille tiedon esittämistavoille, hakunäkökulmille ja sisältöihin avautuville näkymille. Tarkoitus on kerätä mahdollisimman paljon tietoa, elämyksiä, muistoja ja dokumentteja: perinne otetaan talteen.

Dokumentoivassa kuvailussa käytetään kulttuurintutkimuksesta ja antropologiasta tuttuja kenttätömenetelmiä. Kulttuurintutkijan lailla on performanssin sisällönkuvailijan mentävä kentälle. Performanssin sisällönkuvailu alkaa esitystilanteessa, jossa esimerkiksi taidemuseon tutkija-dokumentoija on mukana osallistuvana havainnoitsijana. Tutkija tekee havaintoja yrittäen säilöä ne muistiinsa.

Hän tekee lisäksi kenttämuistiinpanoja, valokuvaa tai videoi esityksen. Samalla hän on muun yleisön tavoin osa teosta, johon hän saattaa elämyksellisesti uppoutua tai konkreettisestikin osallistua. Hän kulkee ja elää teoksessa. Esityksen jälkeen hän kirjaa ylös siitä käymiään keskusteluja ja muutoinkin muiden osallistujien vaikutelmia unohtamatta omia esityksen aiheuttamia ajatuksia. Tapahtuman päätyttyä tutkija järjestää kenttämerkinnät, täydentää niitä muistiinsa tukeutuen ja muodostaa pakostakin jonkinlaisen kokonaiskuvan kokemastaan. Tutkija aloittaa kentällä dokumenttimuotoisen performanssin luomisen. Kadonnut tilanne muuttuu tavaraksi, jota on helpompi käsitellä ja jonka tiedon tallennus- ja hakujärjestelmä voi ottaa haltuun.

Aidon tapahtuman (alkuperäisteoksen) ja sen dokumenttimuotoisen korvikkeen suhde on jo tiedon keräämisvaiheessa ongelmallinen. Tutkija havainnoi ja kokee esityksen omasta näkökulmastaan käsin, hän rajaa teoksen omanlaisekseen. Hän tulkitsee näkemäänsä ja kokemaansa sekä tietoisesti että tiedostamattaan ja elämyksellisesti. Moninkertaisen tulkitsemisen kehä alkaa kentällä ja jatkuu koko sisällönkuvailuprosessin ajan. Dokumenttoijan havainnointia ohjaavat myös kuvailumalliin kirjatut periaatteet ja suositukset siitä, mihin asioihin esitystilanteessa olisi hyvä kiinnittää huomio. Ohjeet takaavat performanssille ainakin minimitason dokumentoinnin. Taideteosta voi kuitenkin olla vaikea ottaa vastaan järkevästi ja ohjeiden mukaisesti. Vaistonvarainen työskentelytapa, kaiken mahdollisen – järkevän ja järjettömän tai epäoleelliselta vaikuttavan – rekisteröiminen ja runsaat muistiinpanot takaavat hyvän lopputuloksen. Kuvailu perustuu muistiin; kuvailua voidaan luonnehtia valikoivaksi muistamiseksi ja ”kontrolloiduksi unohtamiseksi” (Beghtol 1986, 91).

Performanssin kuvallisen dokumentoinnin onnistumiseen vaikuttavat kuvaajaan liittyvät subjektiiviset seikat sekä esitystilanteen sanelemat fyysiset ja teknisluonteiset tekijät. Esityksessä otetut valokuvat ovat sekä dokumentteja että kommentteja performanssista. Ne ilmaisevat kuvaajan tekemiä omakohtaisia valintoja, ne ovat rajauksia sekä kuvaustilanteessa että kuvanvalmistusvaiheessa. Kuvaaja toimii esiintyjän ja esityksen asettamien ehtojen mukaan eikä yleensä voi valmistautua etukäteen tilanteeseen. Performanssille sopiva valaistus voi olla valokuvaamisen kannalta hankala, ja taiteilija voi esimerkiksi kieltää salaman käytön. Kuvaaja ei voi valita kuvauspaikkaansa täysin vapaasti, hänen on vaihdettava paikkaansa esiintyjän ja/tai yleisön ennalta arvaamattomien liikkeiden mukaisesti. Tapahtumat virtaavat vääjäämättä eivätkä odota

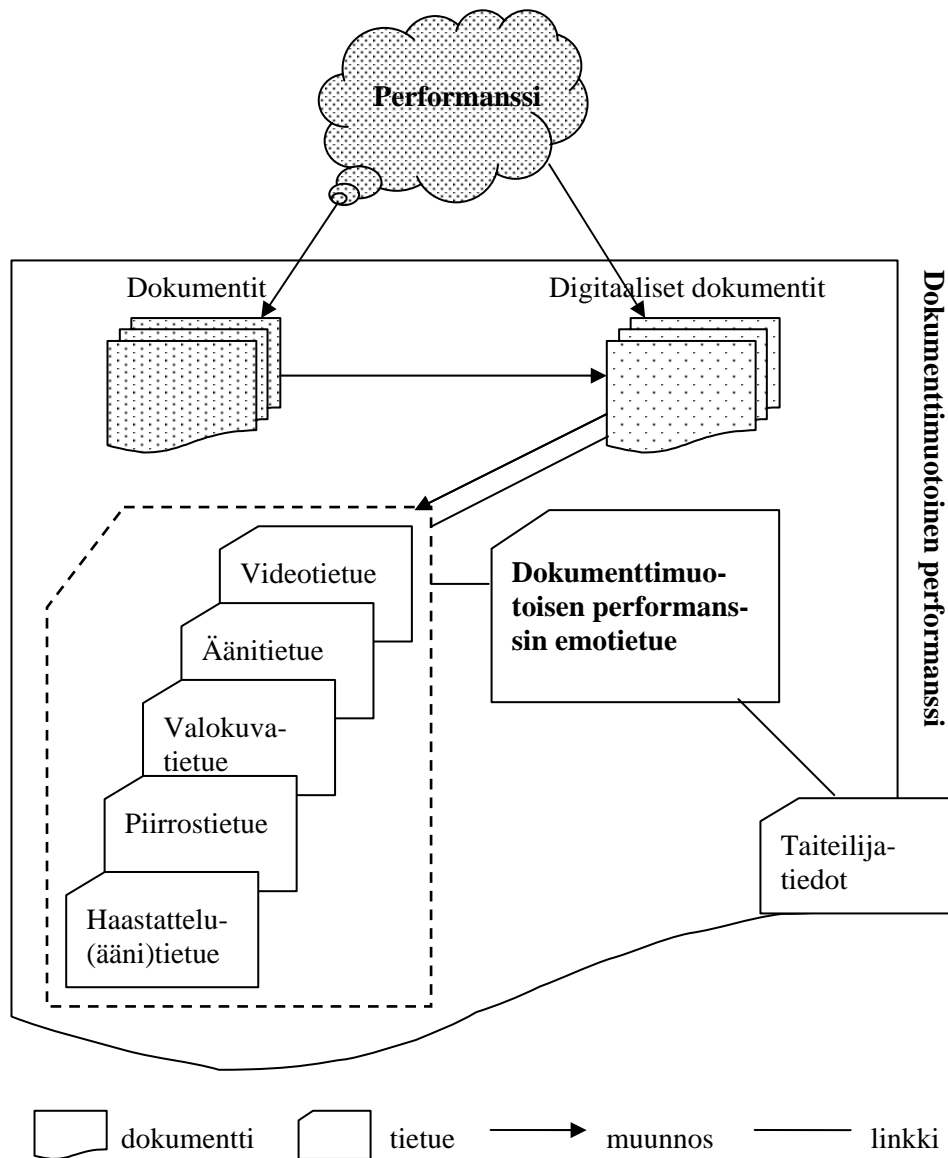
kameran objektiivia vaihtavaa, valotusta tai jalustan korkeutta säätävää kuvaajaa. Valokuvaajan on pärjättävä kevyellä kalustolla. Yleisön kannalta valokuvaaja on häiriöksi ja päinvastoin. Kuvaajan olisi reagoitava nopeasti, aistittava esityksen avainkohdat tosiaikaisesti ja kyettävä ennustamaan esityksen kulkusuunta (vrt. Umberto Eco:n kirjoitus suorista televisiolähetyksistä luvussa 3.3.2). Kuvaajan olisi huomattava rajauksissaan myös yleisön läsnäolo: esiintyjän ja osallistujien yhteiskuvat saattavat olla hyvinkin informatiivisia.

Valokuvaava dokumentoija ei voi osallistua aktiivisesti performanssiin, kuvaaja osallistuu vain olemalla läsnä. Intensiivinen keskittyminen kuvaamiseen ei välttämättä estä esityksen tapahtumien muistamista, esitys tunkee alitajuntaan. Keskittyminen sen sijaan estää tai laimentaa tilanteen elämyksellistä kokemista. Toisaalta voimakkaasti vaikuttava esitys ehkä johtaa kuvaajan uppoutumiseen ja kuvaamistehtävän unohtamiseen. Kuvamateriaalin todistusvoimaisuuteen on syytä suhtautua epäilevästi. Performanssin jälkeen valokuvia kenties muokataan, rajataan ja parannellaan, video ehkä leikataan. Performanssin yleisölle valokuvat ovat avaimia, joiden avulla on mahdollista syventyä rauhassa miettimään saatua kokemusta, ja näin elämys rikastuu. Valokuvat saattavat toimia jopa videotallennetta tehokkaammin. Esityksen valokuvaajalle valmiit kuvat saattavat aiheuttaa elämyksen ja korvata menetetyn tosiaikaisen kokemuksen.

Ihannetilanteessa tutkija menee kentälle yhdessä valo- ja videokuvaajan kanssa, jolloin hän voi paneutua havainnointiin, osallistua ja kokea elämyksiä. Taidemuseot tuottavat ja dokumentoivat joskus performansseja, jolloin museon kuvaajat myös yleensä hoitavat esityksen kuvallisen dokumentoimisen (Mellais 26.11.2003). Näin esityksen syvälinen sisällönkuvailu voi toteutua. Performanssin dokumentoivaan kuvailuun kuuluu kenttätöön lisäksi muunlainenkin tiedonkeruu. Kerätään muiden kuin dokumentoivan tutkijan laatimia dokumentteja esityksestä: silminnäkijöiden kommentteja, julkaistuja arvioita, tutkimuksia. Kenttätöön ja tiedonkeruun tuloksena saadaan kokoon todistusaineisto, joka koostuu dokumenttimuotoisista performanssin palasista. Dokumentoijan ja säilyttäjätahon tarkoituksista riippuu, kuinka 'totuudenmukainen', perusteellinen ja moniulotteinen kuva performanssista säilötään.

5.4.2 Kuvailu hakua varten

Dokumentoivan kuvailun avulla kerätty aineisto järjestetään ja esitetään tiettyjen periaatteiden mukaisesti. Tiedon tallennus- ja hakujärjestelmä oletetaan sijoitettavan sähköiseen, digitaaliseen ympäristöön. Performanssien kuvailuperiaatteisiin on sisäänrakennettu vapauden idea, jonka sähköisten tietojärjestelmien kehittyneet automaattiset sanahakumenetelmät (esimerkiksi vapaasanahaku perusmuotoon palauttavine ohjelmineen) tekevät mahdolliseksi (Alkula & Honkela 1992, 96-99; Järvelin 1997, 87-88). Järjestelmä oletetaan (ainakin museoympäristössä) tietokantapohjaiseksi, korvike- ja lähdetietokannoista koostuvaksi. Järjestelmän keskiössä on tekstimuotoinen performanssiteoksen korvike, emotietue, johon liittyy muita tietoyksiköitä omine kuvailuineen (kuvio 2). Dokumenttimuotoinen performanssi mukautetaan järjestelmälle sopivaan muotoon.



Kuvio 2. Performanssin muodonmuutos.

Taiteilijan henkilö- ja julkaisuhistoria tallennetaan omaan tietueeseen, valokuvat ja videot kuvaillaan esineinä omiksi tietueikseen. Paljon tallennuskapasiteettia vaativat digitoidut kuvat ja videot sijaitsevat omassa tietokannassaan, joka on yhteydessä viitetietokantaan. Itsenäiskäyttäjälle järjestelmä avautuu hypermediaympäristössä, jossa voidaan saattaa yhteen eri paikoissa sijaitsevat performanssin sisällön esitykset ja ilmenemismuodot. Ne saadaan esitettyä käyttäjäystävällisessä muodossa. Performansseista koostuva tietojärjestelmä muistuttaa Saartin kaavailemaa kaunokirjallisuuden informaatiojärjestelmän ideaalimallia (Saarti 1999, 177-180).

Dokumentoivan kuvailun tuloksena saatu monipuolinen aineisto järjestetään eri ulottuvuuksiensa ja tietotyyppejensä mukaan, rakenteisesti. Määritellään ja nimetään tietueet, fasetit ja kentät, joihin kerätyt performanssiosaset lokeroidaan. Yksittäisen performanssin emotietueessa viitataan sen kuvallisiin, äänellisiin ja esineellisiin ilmenemismuotoihin ja tietokannan ulkopuolisiin lähteisiin: puhutaan osakohdekuvailusta, kohdeorientoituneesta mallista ja ”bibliografisesta universumista” (Murtomaa 1997, 222-223). Kuvailua ohjaavat ja järkeistävät Shatford Laynen huomioidut kuvien indeksoitavista ominaisuuksista: Jotkut kuvan ominaisuudet ovat tärkeitä siksi, että niiden avulla hakemalla saadaan tulosjoukoksi käyttökelpoisia kuvaryhmiä. Jotkut kuvan attribuutit ovat hyödyllisiä, kun kuva on jo löytynyt. Ja viimein joidenkin kuvan piirteiden tunnistaminen tai tulkitseminen voidaan jättää kokonaan hakijan tehtäväksi. (Shatford Layne 1994, 587.) Näitä ohjeita voidaan lähes sellaisenaan soveltaa PS:ssa, kun kuvan tilalle sijoitetaan performanssi.

5.4.2.1 ”Fasetit” ja kentät

Performanssin kulkua ja sen ulottuvuuksia ei voi luotettavasti kuvata ellei kuvailija ole ollut läsnä esityksessä. Käsitys performanssin eri ulottuvuuksista, faseteista, ohjaa sekä kerättyjen kuvailutietojen lopullista esittämistä että myös jo esityksen kohtaamista ja tietojen keruuta. Fasetoiminen ja sisällön jakaminen erillisiin kenttiin ja kategorioihin aiheuttanee ongelmia. Performanssien sisällönkuvailuperiaatteisiin kirjatut kuvailuulottuvuudet on syytä käsittää viitteellisinä, ulottuvuudet sulautuvat toisiinsa. Toisaalta dokumentoivalla kuvailulla saatu tekstimassa voi olla jo luonnostaan jäsentynyt kysymysten kuka tai ketkä, mitä, missä, milloin, miten (ja miksi) mukaisesti. Kuvailuohjeet, joita tekstissä kommentoidaan, esitetään liitteessä 2.

Tapahtumasta kerätty materiaali muuntuu kuvailuformaattissa tekstimuotoiseksi luettelointi- ja sisällönkuvailutiedoksi. Performanssin varsinainen sisältö esitetään Huomautus- eli Sisältökentissä. Sisältökentissä erottuvat taiteilijan (Sisältö 1), ammattisisällönkuvailijan (Sisältö 2, 3 ja 6) ja muiden silminnäkijöiden tai kuvailijoiden osuudet (Sisältö 4 ja 5). Ammattikuvailijan tietoisesti subjektiivinen osuus (Sisältö 3) erotetaan ’objektiivisesta’ osuudesta (Sisältö 2). Sisällöstä laadittavaa kuvailulausetta käytetään hakutulostauksissa (Sisältö 6). Taiteilijan esitystään koskevat tekstit ovat osa teosta. Esityksen suunnitelman ja sen todellisten tapahtumien vertailu voi tuoda esiin performanssin olennaisia piirteitä: sattuman, improvisoinnin, ’epäonnistumiset’ ja

yleisön vaikutuksen. Muiden osallistujien, kuten kriitikoiden ja yleisön, julkaistut ja julkaisemattomat kommentit jatkavat keskustelua, joka esityksestä aloitettiin jo sen kuluessa ja heti paikan päällä. Performanssin kommentti voi olla mitä tahansa (teksti, huutoa, sadattelua, laulua; piirros, maalaus). Kaikenlaiset ja -muotoiset reaktiot liitetään kuvailukokonaisuuteen.

Kuvailusta Sisältökenttiin 2, 3 ja 6 huolehtiva esityksen kokija, ammattisisällönkuvailija, toteaa sen minkä elämys teki kokonaiseksi. *Toiminnan* kuvaus on ehkä pirstaleinen esitys siitä, mitä tietystä paikasta katsoen näytti tapahtuneen. Kuvailija paljastaa paikkansa ja allekirjoittaa kuvailunsa. Toiminnalle voidaan kenttämuistiinpanojen perusteella joskus hahmotella rakennekin: tapahtumien virrasta on ehkä erotettavissa erilaisia vaiheita ja käännekohtia, saatetaan havaita jopa klassisen kertomuksen rakenne – alku, keskikohta ja loppu. Performanssi voidaan nähdä myös tutkimusprosessina: taiteilija tuo tietyssä empiirisessä tilanteessa esille idean tai ongelman, jota käsittelee jonkinlaisen aineiston ja menetelmän avulla jostakin (teoreettisesta) viitekehystä käsin. Prosessin lopputuloksesta käydään esityksen aikana ja sen jälkeen keskustelua, mutta mihinkään yksiselitteiseen lopputulokseen ei yleensä päädytä. (ks. Swift ym., 186.) Roi Vaaran Kiinassa tehtyä performanssia (luvussa 2.2.2) voitaisiin esimerkiksi tarkastella tutkimusprosessin näkökulmasta.

Yleisö on performanssin *osatekijä*. Esiintyjä saattaa määrätä yleisön roolin tarkasti. Osanottajat saattavat osallistua myös spontaanisti, he tuovat esitykseen sattuman ja häiriöt. Performanssin *ympäristö* on laaja-alainen käsite; sillä tarkoitetaan fyysisen paikan lisäksi yhteiskunnallista, poliittista tai kulttuurista kontekstia. Performanssiteokseen kuuluvan miljöön ja todellisuuden, elämän, välinen raja voi olla häilyvä, mikä vaikeuttaa ilmiön kehystämistä. Performanssin *aika* voidaan useimmiten määrittää tarkasti. Joskus performanssin kesto on kuitenkin vaikea hahmottaa, koska teos on kokoontumisen kaltainen, keskustelutila tai yhteisöllinen projekti (kuten Heikinahon kahvila-aktio, luvussa 2.2.1). Performanssit saattavat kestää päiviä tai vuosia, ja vain taiteilija itse voi kertoa niihin kuluneesta ajasta. Joidenkin taiteilijoiden koko elämää saatetaan pitää performanssina; näin on kuvailtu esimerkiksi taiteilija Miina Äkkijyrkkää (Persona non grata 26.9.2003).

Esityksen jälkitila (paikka *esineineen*) jää joskus museoon installaatioksi jähmetettynä, ja näin esitys jatkaa elämäänsä näyttelyesineenä. Performanssin jälkeensä jättämät objektit voidaan käsittää reliikeiksi, pyhäinjäännöksiksi, joita käsitellään kuten muitakin

taidetuotteita. Installaatio kuvaillaan erikseen, omassa tietueessaan. Museot, muiden muassa The Museum of Contemporary Art Los Angeles (Out of actions 1998), ovat rekonstruoineet tällaisia performanssien jälkitiloja, asettaneet esille esineiden ja kuvadokumenttien kasautumia, joita voitaneen kutsua installaatioiksi. Performanssin esineistä, taiteilijan työkaluista, kerrotaan, vaikka ne eivät päätyisikään installaation osiksi tai erillisiksi taide-esineiksi. Sisältö 3 -kenttään on sallittua kirjata kaikenlaiset subjektiiviset ja tunnepitoiset, myös negatiiviset, vaikutelmat.

Kuvailulauseen (Sisältö 6) sanat ovat asiasanoja vain pinnalta katsottuna, 'muodoltaan': ne eivät pohjautu performanssin sisällön, sen aiheen tai teeman, tietoiseen määrittämiseen. Ne eivät kuvaa totuutta, vaan ne perustuvat teoksen herättämiin tulkintoihin ja mielleyhtymiin sekä sattumaan. Tulostulostauksissa kuvailulause antaa vihjeitä teoksen sisällöstä; lause ei tiivistä tai edusta sisältöä. Performanssi kuvataan myös oikeilla, yleisluonteisilla, taiteen lajiin ja teoksen historiaan liittyvillä asiasanoilla. Taiteellisen sisällön aihetta ei voida yksiselitteisesti määrittää, joten sitä ei PS:ssa yritetäkään (aiheindeksoinnista luvuissa 4.1 ja 4.3.2). Genren nimeäminen voisi olla tarkoituksenmukaista, varsinkin jos käytössä olisi kontrolloitu sanasto.

5.4.2.2 *Liitteet ja viittaukset*

Performanssin emotietueessa viitataan erilaisiin liitteisiin sekä järjestelmän sisäisiin ja ulkopuolisiin lähteisiin. Taiteilijan henkilö-, julkaisu- ja esityshistoria sekä viittaukset taiteilijaa koskeviin ja taiteilijan kirjoittamiin teksteihin kirjataan omaan, emotietueeseen linkitettyyn tietueeseen (Taiteilijätietoihin). Taiteilijätiedoissa viitataan myös taiteilijahaastatteluihin, järjestelmän sisäisiin ja ulkopuolisiin. Kuvallisia liitteitä ovat esitystä dokumentoivien valokuvien ja videon lisäksi taiteilijan luonnospiirroksot, yleisön kuvakomentit jne. Valokuvat ja videot kuvaillaan erikseen, itsenäisinä olioina, osakohdekuvailun periaattein (liite 3). Valokuva- ja videotietueissa esitetään teknisluonteisia tietoja (kuvan koko, tyyppi) sekä kuvaajan tiedot. Kerrotaan myös mitä *kuvassa* näkyy; performanssin dokumenttikuva saattaa päätyä kuvituskuvaksi, esimerkiksi taiteilijoiden taloudellisesta tilanteesta kertovaan artikkeliin (ks. Hakulinen 2003, 22). Kuvat ja videot säilytetään sekä digitoituina omassa tietokannassaan että paperisina ja kasetteina arkistossa.

Performanssin äänimaisema, pelkkä äänitiedosto, kuvaillaan erikseen omassa tietueessaan. Esitys voidaan kokea ilman kuvallista informaatiota: toiminnan äänien

ohella puheensorinana, esityspaikan kaikuina ja hälynä. Performanssiyleisön kommentit voidaan liittää kuvailujärjestelmään niin ikään myös äänitiedostoina, samoin kuin taiteilijahaastattelutkin. Jos ammattisisällönkuvailija ei ole nähnyt performanssia, jää hänen tehtäväkseen muiden tuottaman aineiston kerääminen. Kuvailu Sisältö 2-3 -kenttiin jätetään pois. Sisällönkuvailua, esimerkiksi fasettikuvailua, ei lähdetä tekemään dokumenttien perusteella; kuvailua ei voitaisi rakentaa kovin vankalle perustalle. Taiteilijan lausunto, tekstiviittaukset sitaatteineen ja julkaisemattomat kommentit sekä liitteet muodostavat kokonaisuuden, joka tällöin edustaisi performanssia. PS:n vaatimuksia ei tällainen pelkkä tiedonkeruukuvailu kuitenkaan täytä.

5.4.2.3 *Kohti kollaasia*

Performanssin sisällönkuvailu koostuu luettelointitiedoista, varsinaisista sisällönkuvailuteksteistä ja -kentistä sekä emotietueeseen linkitetyistä liitetietueista. Taideteoksen sisältö järjestetään ja esitetään suhteellisen vapaasti, luovalla tavalla. Sisällönkuvailijan tärkein tehtävä on tuottaa havaintojen ja kenttämuistiinpanojen avulla mahdollisimman objektiivinen ja neutraali kuvaus tapahtumista. Kuvailija voisi (Sisältö 3 -kentässä) analysoida esitystä, tehdä siitä tiivistävän, eheyttävän tulkinnan ja pakottaa esityksen valmiiksi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi – asemansa suoman auktoriteetin turvin. Mutta sisällön tietoinen analysoiminen ja pelkistäminen tavanomaiseksi tiivistelmäksi, aiheeksi ja asiasanoiksi ei ole PS:n hakukuvailun tarkoitus. Hakukuvailulla järjestetään dokumentoivan kuvailun tuottama teksti- ja kuvamassa, kuvailutietueessa on esillä mahdollisimman paljon 'autenttista' tietoa sellaisenaan. Tietoinen analysoiminen ja tulkitseminen jätetään pääsääntöisesti ulkopuolisten asiantuntijoiden (esimerkiksi taiteentutkijoiden), esityksen silminnäkijöiden ja käyttäjien tehtäväksi.

Performanssin kannalta olennaisinta on dokumentoiva kuvailu. Hakukuvailussa luotetaan siihen, että jokainen tietueissa esiintyvä sana voidaan tavoittaa. On hyvä huomata, että vaikka PS:n mukainen kuvailu on runsasta ja kunnioittaa alkuperäisyyttä, siitä aiheutuu silti sisällöllistä hävikkiä. Sisällöt voidaan peittää analysoinnin, taidepuheen sekä dokumentaatiokielen mukaisten ositusten ja jäsentelyjen alle (Danto 1990, 7; Järvelin 1997, 87-88; Suominen 1997, 99). Käsitykseen performanssin tiettyjen ulottuvuuksien tai fasettien määrittämisestä olemuksesta pitää suhtautua kriittisesti, sillä

”kun todellisuus pelkistetään tai palautetaan sen ’olemukseen’, jotain tulee lakaistuksi maton alle.” (Alasuutari 2001, 120.)

Syvä kuvailu mahdollistaisi teoriassa performanssin rekonstruktion. Syksyllä 2000 Kiasma-teatterissa rekonstruointiin Jack Helen Brut -performanssiryhmän alunperin vuonna 1985 esittämä ”Loop”. Alkuperäinen ”Loop” koostui tietyistä ennalta määritellyistä säännöistä, sattumasta ja ryhmän jäsenten lisäksi joistakin valituista ihmisistä, joilla ei ollut aikaisempaa esiintymiskokemusta. Rekonstruktio oli tarkoitus toteuttaa saman konseptin mukaan. (Takala 2000.) Performanssin rekonstruktio voitaisiin siis ehkä tehdä matkimalla alkuperäisteoksessa käytettyjä eleitä, visuaalisia ja äänellisiä keinoja, periaatteita ja ohjeita; performanssi voitaisiin toistaa koreografisesti. Alkuperäistä miljöötä ja laajempaa kontekstia ei voida toistaa. Rekonstruktion mahdollistaminen ei ole PS:n mukaisen kuvailun päämäärä.

Erilaisilla Sisältö-kentillä, liitteillä ja viitteillä varustettu sisällönkuvailutietue on yritys demokratisoida sisällönkuvailua, tehdä keskustelu mahdolliseksi ja mallintaa monitulkintaisuus. Taiteilijan, yleisön ja taidekriitikoiden tekstien ottaminen mukaan kuvailuun on myös yritys ”jalostaa” (ks. Murtomaa 1997, 232) sisällönkuvailua. Kuvailutila on vieraanvarainen: sinne mahtuvat eheyttävät tulkinnat ja väärinlukemiset, kaikenlaiset epäyhdenmukaisuudet. Kuvailutilassa ei esitetä yhtä suurta totuudellista kertomusta, vaan useita versioita, tarinoita samasta tarinasta (ks. Alasuutari 2001, 131-132.). Kuvailutila myös elää ajassa, siihen voidaan lisätä viitteitä ja liitteitä. Teosta lähestytään useasta eri puhettavasta käsin, lisäksi rakennetaan kollektiivista muistia ja eräänlaista ”antimuseota” (Sederholm luvussa 3.3.4).

Sisällönkuvailu on myös prosessin kuvaus: kuvailutiedoista voidaan hahmottaa performanssin tie taiteilijan pyrkimyksistä ja luonnoksista esityksen kautta läsnäolijoiden kokemuksiksi ja tulkinnoiksi. Prosessi ei etene suoraviivaisesti vaan kaaosmaisesti – se ei ole ”putki” vaan enemmänkin ”kuhina” (Engeström 2003, [2]). Sisällönkuvailija tarjoaa vain rakennuspalikoita, ei valmiita ratkaisuja. Kerätystä tiedosta, irrallisista elementeistä syntyy haku- ja käyttövaiheessa (verkkoympäristössä) kollaasi.

5.4.3 Kuvailu havainnointia varten

Performanssien sisällönkuvailumallissa keskitytään etsimään keinoja, jotka helpottaisivat kokonaisvaltaista havainnointia, nautintojen saamista ja syventymistä.

Mallissa kunnioitetaan järjestelmän käyttäjän kykyä päättää itse taideteosten tulkinnasta ja tarvitsemastaan tietomäärästä.

Jotta erilaiset havainnointitavat onnistuisivat, tehdään performanssin kuvailutietueisiin kenttiä, joissa teos esitetään syvyydeltään eritasoisesti. Valokuvista tehdään tulostusversion (.tif) lisäksi verkkoversio (.jpg), sormenpääkuva ja mahdollisesti animaatio tai sarjakuva. Videosta voidaan muokata leikkaamattoman version rinnalle leikattu versio sekä mainosmainen esittelyvideo. Näitä sisällön eritasoisia kuvallisia esityksiä voidaan pitää tiivistelminä. Tiivistelmän kaltainen on myös emotietueen lyhyt kuvailulause (Sisältö 6). Tekstuaalista havaintokuvailua edustavat esitystä analysoivien julkaistujen lausumien sitaatit (Sisältö 4) sekä julkaisemattomista kommentaateista sattumanvaraisesti poimitut lyhyet otokset (Sisältö 5 \$b).

Järjestelmän käyttäjälle tietosisältö esitetään hyperdokumenttina. Sekä yksittäinen dokumenttimuotoinen performanssi että performanssikokoelma saa verkon hahmon. Hakija löytää esimerkiksi taidemuseon tietojärjestelmän performanssit kyselyn avulla käyttämällä aloituspisteenä performanssi-asiasanaa, taiteilijan tai esityksen nimeä. Viiteluettelossa esitys näytetään sormenpääkuvana, kuvailulauseena, mahdollisesti animaationa tai esittelyvideona. Listauksesta valittu teos näyttäytyy ensin vain sisällysluettelona: hakijalle ei tyrkytetä heti kaikkea kerättyä aineistoa. Käyttäjä rakentaa performanssin valitsemalla sisällysluettelosta haluamansa komponentit tai kaiken mahdollisen. Sisältöön johtavia ovia voidaan avaiilla ja sulkea. Sisältöä on mahdollista annostella eritasoisiksi ja eri tietotyyppien mukaisiksi esityksiksi. Käyttäjä voi siirrellä sisältömoduuleja, teksti- ja kuvalaatikoita, haluamaansa järjestykseen ja muodostelmaan. Sisällönkuvailun aineksista syntyy vasta käyttäjän käsissä aito, hetkellinen kollaasi, ”hypertekstiessee” (ks. Nauta 1993, 40).

Vaihtoehtoisia näkymiä aineistoon saadaan käyttämällä kolmiulotteisuuden perustuvia rakenneratkaisuja. Teoksia edustavien kuvallisten ja tekstuaalisten muodostumien seassa voi käyttäjä ajelehtia ja törmäillä sattumalta häntä ehkä kiinnostavaan performanssiin tai ideaan. Virtuaalinen performanssiavaruus voidaan rakentaa peliteknisin menetelmin. Pelaamista ja leikkimistä voidaan suosia muutenkin. Jos käyttäjä on esimerkiksi kiinnostunut taidepuheesta, voidaan tietokantaan kerätyistä teosten arvostelu- ja analyysiviitteistä arpoa valitulle teokselle tulkinta. Rakenteisesti tietokantaan kuvailut performanssit ovat sopeutuvia, niistä voidaan muokata monenlaisia erilaisia representaatioita.

Vaikka performanssien virtuaaliavaruudesta puhutaan peli- ja leikkimetaforin, avaruuteen ohjelmoidut performanssien sisältökappaleet tuskin tarjoavat helppoa viihdykettä. Ne luultavasti pikemminkin ärsyttävät, herättävät levottomuutta ja vaativat ottamaan kantaa. Performanssi, yhteiskuntakriittinen häiriötaide, näyttää yhteiskunnan tilan (Danto 1981, 208). Sisältöavaruudesta ei voi myöskään ladata painokelpoisia valokuvatiedostoja tai esityskelpoista videota, ainakaan maksutta. Sisältöelementtien siirtelyllä, leikkaamisella, liimaamisella ja kollaasin rakentamisella viitataan enemmänkin käyttäjän mielikuvituksen työhön. Käyttäjän mielikuvitusta autetaan tarjoamalla hänen käyttöönsä huonotasoisempia sisältökorvikkeita ja -vihjeitä, kuten sormenpääkuvia jne., joiden parissa hän virtuaalitullassa työskentelee. Performanssien sisällönkuvailujärjestelmää ei rakenneta kopioinnin tai plagioinnin kannustamiseksi; tekijänoikeuslakia kunnioitetaan ja toimitaan taiteilijan ehdoilla.

Kiasmassa keväällä 2002 esillä ollut Fuchs-Eckermann Expositur on esimerkki peliteknologian keinoin toteutetusta, tieteellisestä virtuaalimuseosta. Tietokonepelin, tieteellisten museoiden ja kokeellisen taidetilan yhdistelmä, edutainment-ympäristö, yrittää houkutella käyttäjää leikkimään museoesineiden herättämällä ajatuksilla ja assosiaatioilla. Käyttäjä voi peliohjaimen avulla risteillä virtuaalituloissa, jotka on rakennettu yhdeksästä wieniläisestä museosta valittujen esineiden ja asioiden ympärille. Expositur on kokonaisvaltainen, merkityksistä muodostettu rakennelma. Tietoa tarjotaan kuvien lisäksi tekstinä ja puheena, sekä solmuissa että linkeissä. Virtuaalimuseo on suunniteltu sekä opiskelevaa että myös sattumanvaraisesti ajalehtivaa tai elämyksiä etsivää käyttäjää varten. (Fuchs-Eckermann 2002; Maunuksela 2002.)

5.5 Kuvailuesimerkki

Performanssien sisällönkuvailumallin havainnollistamiseksi kuvailen Roi Vaaran Hälytys!-performanssin laatimieni ohjeiden mukaisesti. Kommentoin kuvailua ja mallia formaatin kenttien lomassa. Pitäydyn tekstissä formaatin ja emotietueen tasolla; liitetietueiden kuvailu, *kuvailu havainnointia varten* ja verkkoesityksen konkretisoiminen jäävät tutkielman jälkeisen työskentelyn tehtäväksi.

Valokuvasin performanssin esittäjän pyynnöstä, valitsin itse filmeiltä kolme kuvaa, jotka vedostin (yksi valokuva liitteenä 4). Tutkielmaa varten, edelleen osana *dokumentoivaa kuvailua*, keräsin maaliskuussa 2004 kommentteja (kirjeellä ja

sähköpostiviestillä) ihmisiltä, joiden muistan olleen esityksen silminnäkijöitä (tiedonkeruukirje liitteenä 5). Kirjeessä oli mukana valokuva performanssista. Esityksen dokumenttiaineistoon kuuluu lisäksi kutsukortti, muiden kuvaajien ottamia valokuvia (Helsingin sanomat, Valtion taidemuseo) sekä ainakin kaksi videotallennetta, joista toisen kopio on Nykyaiteen museon kokoelmassa, toinen yksityiskokoelmassa. Löysin performanssista neljä julkaistua lausumaa (Erkkilä 2004, 38-39; Hannula 1999, 62-63; Kivirinta 1996; Sederholm 2000, 46). Esimerkkikuvailussa lainataan tilansäästösyistä vain Kivirinnan ja Erkkilän kommentteja. Dokumentoivalla kuvailulla saatu aineisto sovitetaan formaattiin seuraavalla tavalla (*kuvailu hakua varten*):

Esitysaika ja -paikka: \$a 19961213 \$b Helsinki

Tekijä: \$a Vaara \$h Roi \$x (esitt.)

Copyright: \$a Vaara \$h Roi

Nimeke: \$a Hälytys! \$r Alarm!

Julkaisutiedot: \$a Helsinki \$b Valon voimat \$c 1996

Ulkoasutiedot: \$z 1 performanssi \$a (40 min) \$d 1 kutsukortti \$d 3 valokuvaa [halytys1 ; halytys2 ; halytys3] \$d 1 video

Tiedonjärjestäjä: Anja Närä, dokumentoiva valokuvaaja, taiteilijan pyynnöstä.

Sisältö 1 (Taiteilijan lausuma): \$a “Miksi halusin tehdä tällaisen, vaaraa uhkuvan esityksen? Performanssini ideat eivät niinkään synny analyttisen ajattelun vaan resonanssin kautta. Olen osa ympäristöäni. – – Tämä levottomuuden tila on vaativaa: se ei tyydy helppoihin, ilmeisiin tai annettuihin ratkaisuihin jonkun ja ehkä ei minkään järjestelmän sisällä, eikä siksi voi niihin myöskään pitkään tukeutua. Se on riivattu ja kirottu: sille ei ole tilaa järjestelmässä, joka on käytännössä määritelty ihmisen olemassa olemisen ehdot. Tämä levottomuuden tila merkitsee tilaa olla olemassa. Sitä ei valitettavasti ole tarjolla olevien vaihtoehtojen joukossa. Sitä ei ole olemassa ellei sille itse kykene tekemään tilaa ja pitämään hengissä, meni rahat tai henki tai molemmat. – – Luomalla erilaisia, hetkellisiä järjestyksen muotoja pyrin hallitsemaan vallalla olevaa kaaosta, joka järjestykseen tukeutuvien mielestä on kaiketi häiriö. – – ” (Roi Vaara, 30.3.2004, liite 6.)

Sisältö 2 (Tiedonjärjestäjä havainnoitsijana. Fasettikuvailu): \$a Hälytys!, joka oli osa Valon voimat -tapahtumaa, toteutettiin Helsingissä 13.12.1996, kutsukortin mukaan klo 19:stä lähtien. Kutsukortissa on Raoul Vaneigem –sitaatti: ”Se, mikä tuottaa yleistä hyvää on aina kauheata.” Performanssin kulku: Smokkiin pukeutunut esittäjä(mies)

riippuu pää alaspäin kasvot ikkunaruuutua vasten helsinkiläisen elokuvateatteri Bio Rexin toisen kerroksen aulan 'näyteikkunaan' teipattuna, noin kymmenen metriä katutason yläpuolella. Aulassa huutaa esityksen keston (40 minuuttia) ajan hälytyssireeni, jonka ääni kuuluu myös ulos. Sisätilassa esiintyjään kohdistetaan kirkas (5kW) valospotti; ulkoa katsottuna esiintyjä näkyy silhuettina. Sisällä yleisö on eristetty köydellä esiintyjästä kymmenen metrin päähän. Esiintyjän paikalta, aulan ikkunasta näkyvät Paasikiven aukio, eduskuntatalo, Kiasman rakennustyömaa, Kansallismuseo ja Mannerheimin patsas. Performanssin voi havaita Mannerheimintiellä vielä noin kilometrin etäisyydeltä esityspaikasta. On pakkassää. Muutamia ihmisiä seisoo katsomassa tapahtumaa Paasikiven aukiolla ja teatterin aulassa; katsojat vaeltavat paikasta toiseen. Ohi kulkevissa raitiovaunuissa päät kääntyvät. (AN)

Sisältö 3 (Tiedonjärjestäjä kokijana. Subjektiiivinen kuvailu): \$a Valokuvaan koko performanssin ajan, vaikka esitys on täysin staattinen, ”ei tapahdu mitään”. Ulkona on liian kylmä, sisällä ei voi olla sietämättömän melun ja sokaisevan kirkkaan valon vuoksi. Jännitän ja pelkään esiintyjän puolesta, mutta myös dokumentointitehtäväni onnistumisen takia. Välillä huomaan uppoutuvani esitykseen, näen sen ”vain” kuvana, unohdan vaaratilanteen. Toivon kuitenkin (alusta alkaen) että esitys loppuisi jo, se on ahdistava. (AN)

Sisältö 4 (Tietolähdehuomautus. Ote julkaistusta arviosta): \$a ”Eikö siinä, näin joulun kunniaksi, roiku itse Vapahtaja – – Teipeistä muodostuva kuvio muistuttaa valtavaa hämähäkin verkkoa – eikö hämähäkki ollutkin äidin symboli! – – Siinä on, taas kerran, länsimainen mies tiensä päässä. – – ” / Kivirinta, Marja-Terttu. 1996. Roi Vaara vaarassa. Helsingin sanomat 17.12.1996.

Sisältö 4 (Tietolähdehuomautus. Ote julkaistusta arviosta): \$a ”I think of the performance as an image of a failed escape attempt, a representation of an impossible transcendence. – – The national institutions a stone’s throw from the window – – Here they become parts of an ‘ideological state machinery’ that pins the performer in his place like an invisible wall.” / Erkkilä, Helena. 2004. White man walking. Framework 1 (1) 38-39.

Performanssista kirjoitettiin yksi arvio tuoreeltaan Helsingin sanomissa. Myöhemmin Hälytyksestä kirjoitettiin (Erkkilä, Hannula ja Sederholm) valokuvan, taiteilijan kertomuksen ja luultavasti myös Helsingin sanomien kritiikin – siis dokumenttien – perusteella. PS:n yksi tavoite on auktorisoidun tulkinnan (tässä:

Kivirinnan arvio) sekä sisällönkuvailijan monologi -perinteen vastustaminen. Muiden tulkintojen ja keskustelun toivossa lähetin viestin silminnäkijöille. Silminnäkijät ovat (tässä) kaikki taiteilijoita. Esitän tekstissä otteita saamistani kommentteista, kokonaiset lausumat ovat liitteinä 7-10.

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a ”Muistan epämääräisesti että olin paikalla ja hermoilin, sillä olin varma ettei Roi taaskaan ollut testannut virityksiään etukäteen, (en kuitenkaan ajatellut tilannetta hengenvaaralliseksi, vaikka kai se sitäkin oli). – – Hirtetty mies, pää alaspäin, tai ikkunalasista läpi lentänyt lintu, josta joskus oli puhuttu... Mutta kuvana esitys on kyllä vaikuttavampi kuin paikalla koettuna. – – ” (Silminnäkijä 1, 1.3.2004, liite 7.) \$b ”muistan Roin silmät loistaen kertoneen, miten ikkunalasit olivat kaartuneet ja taipuneet, kuin melkein murtuen”

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a ”Myös keskiaikaisten katedraalien lasimaalaukset tulivat Roin esityksestä mieleen puhumattakaan Marcel Duchampin suuresta lasista – – Pysähtyneisyydestään huolimatta vaikutelma oli erittäin ekspressiivinen ja aggressiivinen [sic] ja sitä täydensi hälytyslaitteen jatkuva huuto. Jotenkin irvokas. Mieleeni tuli myös mielikuva väkivaltaisesta itsemurhasta. Tai onnettomuudesta, jonka todistajaksi ohikulkijana vahingossa on joutunut. – – Kritiikin [Kivirinnan arvion] näkökulma vahvisti mielessäni ajatusta, että taiteesta puhuja puhuu aina pohjimmiltaan itsestään projisoiden tuntemuksiaan taiteeksi kutsuttuun ilmiöön ja kuinka ’objektiivinen’ näkökulma taiteesta on hieman paradoksaalinen.” (Silminnäkijä 2, 2.3.2004, liite 8.) \$b ”Ääni oli teoksen ainoa liikkeessä oleva elementti.”

Tämän silminnäkijän pitkästä kommentista löytyy runsaasti intertekstuaalisia elementtejä (Duchamp, Kristuksen kärsimys, keskiaikaiset lasimaalaukset ym.), jotka olisi kuvailussa jollakin tavoin korostetusti huomioitava. Viittauksista muodostuu taiteellisten sisältöjen verkosto.

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a ”Umpikujaan, ansaan tai onnettomuuteen joutunut pukumies, varsinkin pääkaupungin keskeisellä ja näkyvällä paikalla, oli tietenkin länsimaisen ura/kehitys/kasvu/kulutus-kulttuurin metafora – koska niin olemme oppineet tulkitsemaan yhteiskuntakriittisissä taideteoksissa toikkaroivia, raiteiltaan joutuneita pukumiehiä. Erityistä kriittisyyttä teoksessa oli mielestäni sen raflaavan, mainosmaisella tavalla iskevän muodon sarkasmi. Tarkoitin, että teos puhui täsmälleen samalla yliampuvien efektien kielellä, jota se kauhisteli, ja aivan kuin pilkkaamansa kulutuskulttuurinen hybrisi, tämänkin teoksen sanoma oli mainosmaisesti

tiivistetty: Loputon ja piittaamaton kasvu ei ole mahdollista, eikä vauraus, maine ja muiden kadehdittavana oleminen tuo onnea. – – ” (Silminnäkijä 3, 4.3.2004, liite 9.) \$b ”Umpikujan, ansaan tai onnettomuuteen joutunut pukumies”

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a ”Minä näin kun, / valkoinen mies / lasissa laulaa / ihanimmin kuolemansa / hetkellä, ja häviää / yöhön.” (Silminnäkijä 4, 22.3.2004.) \$b ”valkoinen mies lasissa laulaa”

Silminnäkijä viitanee ”valkoisella miehellä” Vaaran samannimiseen performanssiin (1983). Samaan viittaa myös Silminnäkijä nro 2. Saadaan linkityksiä teosten välille.

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a ”Esityksestä huokui se, että Roi halusi tehdä jotain näyttävää ja poikkeuksellista Suomessa. Kuvana esitys oli komea – – Toisaalta esitys herätti ajatuksia siitä, mitä tämän jälkeen. Koin esityksen eräänlaisena päätepisteenä, ehkä umpikujanakin mihin sooloperformanssitaide on päätynyt. David Blaines [sic] – – tai Iiro Seppänen taikureina tekevät tämän tyyppiset äärimmäisyysesitykset [sic] taitavammin. Samaan aikaan taikureiden esitysten sisältö on kyseenalainen: viihde ja kykenemättömyys kokea arkista elämää mielekkääksi ilman extreme kokemuksia. – – Minä koen, että performanssitaiteen vahvimmat osa-alueet ovat muualla. Tässä mielessä koin Roin esityksen umpikujana, koska se lähestyi sisällöllisesti näitä extreme taikatemppeja. – – ” (Silminnäkijä 5, 25.3.2004, liite 10.) \$b ”esityksen umpikujana, koska se lähestyi sisällöllisesti näitä extreme taikatemppeja”

Sisältö 6 (Kuvailulause): \$a teippaus, ikkunat, vaaratilanteet, Kristus, hyönteiset, putoaminen, uhraaminen, lasi, hälytystila, kärsimys, yhteiskuntakritiikki.

Asiasana: \$a performanssi \$y Suomi \$y Helsinki \$z 1990-luku

Asiasana: \$a performanssitaiteilijat \$y Suomi

Asiasana (genre): \$a katuperformanssi \$y Suomi \$y Helsinki \$z 1990-luku

5.6 Mallin arviointia

Käyttäjätestauksen sijasta vertaan kehittämäni performanssien sisällönkuvailumallia Valtion taidemuseon taideteosrekisterin, Vatin, luettelointiohjeisiin (VATI 1998) sekä Nykyaiteen museon ja Kuvataiteen keskusarkiston (KKA) kuvailukäytäntöihin. Tiedot kuvailukäytännöistä perustuvat omiin huomioihini käydessäni läpi rekisteriä Kiasman kirjastossa marraskuussa vuonna 2002 ja 2003. Samoilla käynneillä haastattelin tutkija Leevi Haapalaa, johon olin ensimmäisen kerran ollut yhteydessä toukokuussa 2001,

sekä tutkija Maritta Mellaisia. Vertailemisen ohella tulee arvioitua voitaisiinko PS integroida osaksi VATIa, sekä millaisin ehdoin ja edellytyksin tämä tapahtuisi. Taideteosrekisteristä löytyy Hälytys!-performanssin VATIn mukainen kuvailu, joka esitetään esimerkkinä luettelointiohjeiden käytännön toteutuksesta (liite 11). Rekisterin peruskorttiin on Hälytyksestä kirjattu luettelointi- ja arkistointitietojen lisäksi asiasana (performanssi), kuvakortista löytyy yhden lauseen sisältökuvaus sekä kuvan tekniset ja kuvaajatiedot.

5.6.1 Valtion taidemuseon tietojärjestelmä

Performanssien valokuva- ja videodokumenttiviitteet – sekä museon kokoelmiin hankituista teoksista että dokumenttiaineistosta – on tallennettu eri tietojärjestelmiin erilaisin formaatein, ohjeistuksin ja asiasanastoin. Aineisto on osittain luetteloitu Vatiin, mutta se on suurelta osin edelleen sähköisesti tavoittamattomissa. Materiaali on sijoitettu Valtion taidemuseon eri yksiköihin (Kiasmaan ja Ateneumiin). KKA:oon on kerätty performansseihin liittyviä kuvia, kuvanauhoja, ääninauhoja (haastatteluja) ja tekstimateriaalia (KKA Taidehistorialliset asiakirja-arkistot). Osa aineistosta on digitoitu, suurin osa varsinkin valokuvista on yhä vain analogisessa muodossa, paperi- tai dia-kuvina (Haapala 29.11.2002).

Teosrekisteriin voi tutustua Kiasman tutkijakirjastossa ja Ateneumin taidemuseon kuvapalvelussa. Valtion taidemuseon kokoelmiin hankituista teoksista tarjotaan joitakin tietoja Internetissä toimivan hakupalvelun kautta (Kiasma. Taiteilija- ja teoshaku). Taiteilijaan ja teoksiin liittyvään viitetietoon pääsee käsiksi Internetissä myös Nykytaiteen virtuaalikirjaston välityksellä (Nykytaiteen virtuaalikirjasto).

Vatin (viitetietokanta) teostietueet koostuvat useaksi kentäksi jaetuista Teoskirjauksesta ja siihen linkitetyistä Taiteilija-, Valokuva-, Kirjallisuus- ja Näyttelyt-kortista. VATIissa performanssi kuuluu joukkoon ”auktorisoitu dokumentti eli katoava taide dokumenttimuodossa”; sääntöjen mukaan luetteloinnin kohde on dokumentti, yleensä joko valokuva tai kuvanauha (VATI 1998, 65). Performanssiteoksesta ei tehdä varsinaista sisällönkuvailua vaan rekisteriin (esimerkiksi Valokuva-korttiin) kirjataan dokumentin luettelointi- ja arkistointitiedot.

Performanssidokumentti saa ainakin pääluokan ja joskus erikoisluokan. Joidenkin performanssidokumenttien tietueeseen on laadittu sisältökuvaus aihekenttään. Sisältökuvaus koskee dokumenttia eikä dokumentin kuvaamaa tapahtumaa: on kuvattu

muutamalla peräkkäisellä perusmuotoisella sanalla mitä valokuvassa näkyy. Vatin kenttiin voidaan syöttää tietoa enintään 250 merkkiä (VATI 1998, 10). Tietueeseen on liitetty joistakin valokuvista digitoitu pienoisversio; tämä käytäntö aloitettiin kesällä 2003, osana rekisterin uudistusta (Mellais 26.11.2003).

Performanssien kuvanauhadokumentit kuvaillaan ja digitoidaan **AV-tietokantaan** (AV-tietokanta [online]), jonka rakenne poikkeaa Vatista. Kuvailuohjeita ei ole laadittu, kenttien pituutta ei ole rajoitettu. (Haapala 15.5.2001.) Dokumentista kirjataan tietueeseen luettelointitietojen lisäksi teknisluonteisia tietoja. Tietueeseen on lisäksi rakennettu neljä sisältökenttää: Genre(s), Misc. keywords & description etc., Artist's statement ja Curatorial word.

5.6.2 VATIn ja PS:n vertailu

VATIin ei ole kirjattu ohjeita performanssin kohtaamista ja yksityiskohtaista moniulotteista kuvaamista varten, fasettiajattelu ja osallistuvan havainnoinnin periaatteet puuttuvat. Kuvataiteen keskusarkiston ensisijaisena tehtävänä kuitenkin on tallentaa, säilyttää ja tutkia alansa dokumenttiaineistoa (Kuvataiteen keskusarkiston toimintapolitiikka 2002, 2). PS:n mukainen performanssien *dokumentoiva kuvailu* sopisi hyvin Nykytaiteen museon ja KKA:n tehtäväkuvaan. KKA:n toimintapolitiikassa korostetaan ”katoavan taiteen” ilmiöiden dokumentoinnista huolehtimista. Museon ja arkiston tutkijoilla on käytettävissään kuvalaitoksen video- ja valokuvaajat, mikä mahdollistaisi perusteellisen tutkimuksellisen kenttätöskentelyn performanssiperinteen säilömiseksi. (Kuvataiteen keskusarkiston toimintapolitiikka 2002, 8-9.)

Performanssien syvälliselle ja tutkimukselliselle sisällönkuvailulle olisi olemassa edellytykset Valtion taidemuseon tietojärjestelmissä. Jos dokumentin sijasta keskityttäisiin teokseen, voitaisiin performanssi kuvailla perusteellisesti ja rakenteisesti käytettävissä olevia VATI-luettelointisääntöjä luovasti soveltaen; PS:n mukainen *kuvailu hakua varten* voisi onnistua. Auktorisoidun performanssidokumentin kuvaama tapahtuma voidaan kuvata Teoskirjauksen Aihekentässä. Aihekentässä voisi olla myös tilaa taiteilijan puheenvuorolle. Teoskirjauksen Ajoitus ja Mittatiedot -kenttiä voidaan hyödyntää, samoin Suhde (mm. luonnokset) ja Käyttötiedot (mm. esitysohje) -kenttiä. Säännöt jopa mainitsevat esimerkkinä kestosta ”performanssin kestoajan” (VATI 1998, 41). Dokumentointi ja tutkimus -osioon on mahdollista lisätä teokseen liittyvä tekstiluettelo – sekä julkaistuista että painamattomista lähteistä (VATI 1998, 57-59).

Performanssilla ei kuitenkaan ole annettu teoksen asemaa, mikä vääristää kuvailua ja aiheuttaa hakijalle hankaluuksia. Järjestelmän kuvailukäytäntö on epäennustettava; esimerkiksi pää- tai erikoisluokka ei yleensä ole performanssi vaan jotakin muuta dokumentin tai dokumenttikasautuman muodon mukaan. Sisällönkuvailussa ei voi käyttää luonnollisen kielen lauseita, vaan on kuvailtava kontrolloiduin asiasanoin tai perusmuotoisten sanojen avulla (Haapala 14.11.2002; VATI 1998, 47) ja 250:n merkkimäärän rajoissa. VATIn kontrolloitu sanasto ei sovellu performanssin kuvailuun. YSA:a on lupa käyttää ja Iconclass (ikonografinen sanasto) on tulossa museoon, mikä ei juurikaan auta performanssin kuvailussa (Haapala 29.11.2002).

Valtion taidemuseon taideteosrekisteri on taideteosten ja dokumenttiaineiston luettelointia varten rakennettu kyselytiedonhakuun perustuva tietojärjestelmä, jossa vaihtoehtoisia tiedonhakutarpeita ei ole otettu huomioon. PS:n mukainen *kuvailu havainnointia varten* ei kuulu Valtion taidemuseon tiedonjärjestämisen päämääriin, vaikka sen toteuttaminen voisikin olla mahdollista. Hakija joutuu paperisen aineiston lisäksi käyttämään useita erilaisia sähköisiä järjestelmiä omine käyttöliittymineen: rinnakkainen tietosisältöjen havainnointi ja vertailu ei onnistu. Vatia kuitenkin pyritään uudistamaan helppokäyttöisemmäksi (Kuvataiteen keskusarkiston toimintapolitiikka 2002, 10), minkä esimerkiksi valokuvien ja videoiden digitointityö osoittaa. Tietojärjestelmän rakenteisuus mahdollistaa Internetin ja hypermedian hyödyntämisen. Käyttäjiä, teoksia ja tekijöitä lähentää toisiinsa Nykytaiteen virtuaalikirjaston mahdollistama Vatin (osittainen) käyttö Internetin kautta.

5.6.3 Mallien soveltamisedotuksia

Museon resurssit voisivat riittää teoskokoelmaan hankittujen performanssien⁵ syvään sisällönkuvailuun, mutta laajan dokumenttiaineistokokoelman kuvailu tulee jäämään pelkkien perusluettelointitietojen kirjaamiseen (Mellais 26.11.2003). Sisällönkuvailutaakkaa voitaisiin jakaa esimerkiksi siten, että performanssitaiteilijat itse syöttäisivät teostaan koskevat puheenvuoro-, kuvailu- ja suunnitelmatekstinsä tietojärjestelmään jonkin julkaisujärjestelmän avulla. Samaan tapaan taiteilijat voisivat päivittää henkilö- ja julkaisuhistoriaansa.

⁵ Yhdeksän performanssivideota (marraskuussa 2002); valokuvadokumenttien määrästä ei ole saatavilla tarkkaa lukumäärää.

Toisaalta performanssitaiteilijat voisivat itse luoda oman virtuaalisen kotiarkistonsa (vaikka PS:n mukaisesti) ja sen pohjalta kotisivunsa, joka sitten linkitettäisiin museon tai arkiston järjestelmään ja johon pääsisi Internetissä käsiksi esimerkiksi Nykytaiteen virtuaalikirjastossa sijaitsevan linkin kautta. Jos museo päättäisi hankkia jonkin teosdokumentin kokoelmaansa, seuraisivat taiteilijan tekemät teoksen kuvailutiedot mukana, olennaisena osana teosta. Kotiarkistoaineistoa taiteilija voisi hyödyntää monin tavoin: Internet-kotisivun lisäksi painettu luettelo teoksista, esitysten oheis- ja mainosmateriaali, näyttelykuvat, lehdistökuvat, muistelmat jne. saataisiin samasta lähteestä. Ongelmaksi saattaisivat muodostua tietokantajulkaisemisen kustannukset ja sen vaatimat muunlaiset resurssit. Ehkä taiteilijan omatoimisuutta ja omaehtoisuutta korostava malli kaikesta huolimatta olisi sopivin.

6 Tulosten tarkastelu

Tutkielman teon sysäsi liikkeelle käytännön taidemuseotoiminnassa havaittu epäkohta: Kuvataiteen keskusarkiston performanssidokumenttiaineiston ja Nykytaiteen museon teoskokoelman performanssidokumenttien sisältöjä ei ole kuvailtu, eikä suuresta osasta aineistoa ole minkäänlaista jälkeä sähköisessä tietojärjestelmässä. Tiedonhaku on hankalaa, sen tulokset sattumanvaraisia, ja sisällönkuvailun puuttuessa katoava taide uhkaa kadota. Tutkimustehtävän mukaisesti suunniteltiin performanssien sisällönkuvailumalli (PS) ja luonnosteltiin laajempi performansseja sisältävän järjestelmän hahmo. Päämääränä oli myös kartoittaa teoreettista maaperää ja perustella käsitteellisellä tasolla käytännöllisen mallin ratkaisut. Tutkimusaineistokirjallisuutta lähdettiin lähilukemaan kuulostelemalla performanssitaiteen vaatimuksia ja tarpeita, jotka sanelivat mallin rakentamisen ehdot. Informaatiotutkimuksen teksteistä nousi esille käsityksiä siitä, mitkä asiat korostuvat käsiteltäessä ja kuvailtaessa elämyksellisiä ja taiteellisia sisältöjä. Taiteen- ja kulttuurintutkimuksen kirjoituksista löydettiin materiaalia paikkaamaan informaatiotutkimuksen jättämiä aukkoja.

6.1 Tutkimustulokset

Käsitys performanssien ominaisuuksista ohjasi kuvailumallin ja -järjestelmän suunnittelua. Tästä performanssifunktiosta johdettiin järjestelmän muut vaatimukset, joita nimitettiin haku- ja säilyttämiskäsitteiksi. Sisällönkuvailun kannalta haasteellisimpina performanssitaiteen ominaisuuksina pidettiin katoavaisuutta, monitulkintaisuutta ja -aistimuksellisuutta. Hakukäsitys laajeni sisältäen tiedonhaun lisäksi elämysten ja ideoiden haun. Säilyttämiskäsitteellä viitattiin tiedonjärjestämistyön lisäksi sisältöjen keräämiseen ja perinteen tallentamiseen.

Toteutetussa performanssien sisällönkuvailumallissa asetettuihin vaatimuksiin vastataan dokumentoivalla kuvailulla sekä kuvailulla hakua ja havainnointia varten. Dokumentoiva kuvailu on väline, jolla katoava ilmiö ja elävä esitys pyritään tavoittamaan kenttätyömenetelmien avulla. Monipuolisella ja runsaalla tiedonkeruulla pyydytetään monia tulkintoja ja elämyksiä, käytetään useita tallennusvälineitä, mahdollistetaan ajan, tilan ja prosessin mallintaminen. Dokumentoivalla kuvailulla yritetään välttää sisällönkuvailijan monologi ja auktorisoidun tulkinnan ongelmat. Sillä

pyritään välttämään myös kuvailun dokumentti- ja objektikeskeisyys, reduktionismi ja taidetapahtuman esineellistäminen, vaikka dokumentoiva kuvailu kyllä synnyttääkin dokumentteja ja esineitä. Haku- ja havainnointikuvailulla varmistetaan järjestelmän monipuolinen itsenäiskäyttö. Käyttäjän pitäisi pystyä kyselemään, selailemaan ja kuljeskelemaan sisältötilassa ilman välittäjiä. Käyttäjä yritetään houkutella aktiiviseksi toimijaksi valmiiden analyysien välttämällä sekä panostamalla visuaalisesti houkutteleviin ja käytettävyydeltään asianmukaisiin hypermediaalisiin järjestelmäratkaisuihin.

Performanssien sisällönkuvailujärjestelmän laaja malli on hybridi: kaksi- ja kolmiulotteinen hypermedian keinoja käyttävä teos- ja ideaverkosto. Myös järjestelmän sisältämät sähköiset performanssidokumentit tai dokumenttimuotoiset performanssit ovat sekasikiöitä ja modulaarisia rakenteeltaan: eritasoisia tekstejä, kuvia, liikkuvia kuvia, ääniä. Sisällönkuvailija on tiedon kerääjä ja järjestäjä eikä sisällön analysoija tai tulkitsija. Kuvailija antaa ainekset teoksista käytävälle keskustelulle ja tarjoaa keskustelutilan. Tiedonhakija päättää kuvailijan sijasta mistä teoksessa on kyse. Sisällönkuvailussa – jo tietojen keruuvaiheessa – teoksesta esitetään sattumanvaraisesti ja subjektiivisesti valittuja pirstaleita. Käyttäjä hajottaa ja muokkaa teosta edelleen. Hän rakentaa teoksen itselleen pala palalta. Käyttäjä voi myös irrottaa dokumentoidusta teoksesta osia oman mielikuvituksensa käyttöön. Rakenteiden hajottamisesta, lainailusta ja omimisesta syntyy mahdollisesti teosideoita. Taiteilijan itse tekemä performanssin sisällönkuvailukokonaisuus voisi olla uusi taideteos (kuten Wienin aktionistien omista rituaaliperformansseistaan tekemät kollaasit, luvussa 2.3).

Performanssien sisällönkuvailumalli pohjautuu ensisijaisesti informaatiotutkimuksen alalla kehitetyille, tulkinnallisten aineistojen tiedonjärjestämisperiaatteille. Se kuuluu fasetoimiseen ja funktionaaliseen luettelointiin perustuvien sisällönkuvailujärjestelmien jatkumoon. Se on mutantti, jonka tunnistettavina esikuvina ovat jo useasti mainitut Liljan, Saartin ja Shatfordin mallit. Informaatiotutkimuksen teorioista ja malleista ei ole löytynyt vastausta kaikkiin tutkimustehtävän herättämiin kysymyksiin. Niinpä malliin on lisäksi lainattu piirteitä ja haettu tukea taiteentutkimuksen pragmatistisista ja jälkistrukturalistisista ajattelutavoista. Näiltä sivupoluilta on löytynyt aineksia erityisesti mallin käsitteellisen ja 'filosofisen' perustan rakentamiseen.

Performanssien sisällönkuvailumallin myötä on sisällönkuvailua luonnehtivaan sanastoon saatu uusia ilmauksia: Performanssien sisällönkuvailu on osittamista ja

jäsentämistä, hajottamista ja uudisrakentamista (eräänlaista *dekonstruktiota*). Se on myös kokemista ja kokoontumista. Sisältö esitetään irrallisina elementteinä, joista hakija muodostaa haluamansa kokonaisuuden (*kollaasin*). Kuvailun tulisi helpottaa käyttäjää *omimaan* ja *kierrättämään* taiteellisia ideoita (situationistien *détournement*). Kuvailujärjestelmä voisi virtuaalisena tilana antaa käyttäjälle mahdollisuuden *ajelehtia* ja *kuljeskella* teosisältöjen seassa sekä tarkkailla ympäristöään (situationistien *dérive*). Tunnepitoinen ja 'ruumiillinen' kuvailu on sallittua (Barthes'n *punctum*). Tutkijoiden toistuvat viittaukset *pelaamiseen* ja *leikkimiseen* käsitetään performanssien sisällönkuvailumallissa kirjaimellisesti: tietokonepeliteknologiasta toivotaan löytyvän ratkaisuja ja ideoita tiedon tallennus ja hakujärjestelmän toteuttamiseksi. Pelaaminen ja leikkiminen on järjestelmän käyttäjän työtä. Sisällönkuvailukokonaisuus saattaa olla *taideteos* (Barthes'n tekstin teorian mukaan) ja ainakin se on performanssitaitteen historiankirjoitusta.

6.2 PS ja aikaisempi tutkimus

Saartin (1999) väitöskirjatutkimuksen lähdekirjallisuudesta löytyivät tulkinnallisten aineistojen tärkeimmät sisällönkuvailumallit. Näiden perusfasettimallien anti tiivistyy Saartin luomassa versiossa. Fasettien avulla jäsennetään kaunokirjallisia ja kuvallisia sisältöjä yleensä seuraavien, mallista toiseen vaihtelevien, kysymysten avulla: kuka, mitä, miten, missä, milloin ja miksi. Fasettikuvailua edustaa PS:ssa vain yksi kenttä, muut kuvailuosiot voidaan tehdä täysin vapaamuotoisesti. Kuka-kysymys on muutettu monikolliseksi (ketkä) eikä ammattikuvailija vastaa lainkaan miksi-kysymykseen. Se jää muiden kuvailuun osallistuvien huoleksi. Kysymysten vastaukset eivät myöskään päädy asiasanoiksi, kuten esimerkkimalleissa. Esikuvamallien vastaisesti PS-kuvailussa ei etsitä aiheita eikä teemoja. Lisäksi PS:n periaatteissa on havaittavissa jonkinasteista auktoriteettien vastaisuutta: ei hyväksytä dokumenttien, ammattisisällönkuvailijan eikä ammattitulkitsijan auktoriteettia. Tämä näkökanta poikkeaa informaatiotutkimuksen alan tutkimuskirjallisuuden yleislinjasta.

PS-kuvailut ovat tekstejä eivätkä esikuvamallien tapaan määritelmän mukaisia tiivistelmiä. PS:n mukainen kuvailu lähtee liikkeelle kuvailun kohteen vaatimasta, tutkimustoimintaan verrattavasta dokumentoivasta kuvailusta, mitä ei esiinny muissa löydettyissä malleissa. Esimerkkimalleissa yleislinjana vallitsevan kuvailun taloudellisuuden, kontrolloinnin ja yhdenmukaisuuden suosimisen sijasta PS:a

luonnehtii lähinnä kuvailujen runsaus ja epäyhdenmukaisuus. Saartin sisällönkuvailun laajassa mallissa on huomioitu Hidderleyn ja Raffertyn kehittämä demokraattinen kuvailu, mitä PS:ssa kehitellään edelleen, havainnollistetaan ja minkä toimivuutta testataan käytännön kuvailuesimerkillä. Ammattikuvailija yritetään PS:ssa siirtää pois tieltä taustavaikuttajaksi.

Performanssien sisällönkuvailujärjestelmän hahmottamisen yhteydessä pyrittiin suunnittelemaan elämyksiä ja luovia ideoita synnyttävä virtuaalinen sisältötila. Tällaista ei juurikaan pohdita löydettyssä alan tutkimuskirjallisuudessa (poikkeuksena Nautan ja Marchioninin ehdotukset). Tutkielmassakaan ei päästä haavekuvaa pidemmälle, sähköisen ja kolmiulotteisen toteutuksen asteelle. Jatkotutkimuksen asia olisi toteuttaa näitä ainakin kuvahakututkimuksen kaipaamia ”vaihtoehtoisia selailunäkymiä”, oikeasti virtuaalisia kirjastoja ja arkistoja.

6.3 Päätelmät

Tutkielmassa pyrittiin saamaan performanssin sisällönkuvailuproblematiikka jotenkin käsitteellisesti haltuun. Teoreettisempi pohdinta johti siihen, että tutkielman alussa määritellyt peruskäsitteet, ikään kuin teorian peruspilarit, näyttivät työskentelyn loppupuolella jotenkin riittämättömiltä tai ahdasrajaisilta. Käsitteitä tarkasteltiin johdantoluvussa (1.4) ja edelleen kirjallisuuskatsauksessa (luvussa 4.1). Käsitteiden vakiintuneet määritelmät eivät kaikilta osiltaan eivätkä ainakaan muokkaamattomina oikein näytä sopivilta.

Perinteisestä teorianäkökulmasta katsottuna PS:n mukaisen kuvailun lähtökohdat näyttävät huonoilta, sisällönkuvailukokonaisuus joudutaan rakentamaan hataralle pohjalle. PS:n ohjeistuksin kuvailtaessa sisällönkuvailun kohteeksi otetaan elävä, etenevä, vielä muotoutumaton tilanne, jotakin mikä on ennen dokumentteja. Kuvailijoiden mieleen rekisteröitynyt toiminta ja sen aiheuttama elämys ovat ensisijaisia, dokumentit toissijaisia ja vajaita korvikkeita. Sisällönkuvailumallissa korostuu dokumenttien sijasta dokumenttien syntyminen, informaatio-objektien sijasta informaatioprosessi. PS-kuvailu ei perustu dokumentteihin eikä tosiasioihin vaan olettamukseen, mielikuviin ja sattumaan. Koska kuvailun kohde on jo kadonnut ja dokumentitkin ovat tulkintoja tapahtuneesta, ei tunnu mielekkäältä laatia kohteen oletetusta sisällöstä tai aiheesta määritelmän mukaisia, analyysiin perustuvia, tiivistäviä esityksiä: tiivistelmiä ja asiasanoja. Sen sijaan laaditaan kertomuksia, tekstejä,

muodostetaan sattumanvaraisesti sanajonoja. Tehdään myös sarjakuvia, animaatioita ja esittelyfilmejä. Nekään eivät ole määritelmän mukaisia tiivistelmiä, mutta ilmaisevat tiivistetysti jotakin. PS:n mukainen kuvailu palvelee kyselytiedonhakuakin, mutta kuvailutyön pääasiallinen tarkoitus on tallentaa perinne, tuottaa sisältöjä ja tyydyttää 'vaihtoehtoisia hakutarpeita'.

Hahmotellun mallin periaatteissa ei kyetä noudattamaan (luonnon)tieteelliselle tutkimukselle yleensä asetettuja objektiivisuuden, yksitulkintaisuuden sekä todistettavasti toden vaatimuksia ja ihanteita. Käytännön kuvailut ovat subjektiivisia, epäyhdenmukaisia sekä monitulkintaisia, 'totuutta' tuskin tai ehkä tavoittelevia. Lisäksi ne ovat epäloogisia ja jopa järjettömiltä vaikuttavia. Kuvailukokonaisuudessa, varsinkin itsenäiskäyttäjän valintojen jälkeen, vallitsee enemmän kaaos kuin järjestys. Toisaalta kuvailukokonaisuudet ovat järjettömine ja sumeine piirteineen luultavasti kohteensa näköisiä. PS:n mukaisista performanssien kuvailutietueista muodostuva kokonaisuus voitaisiin nähdä enemmänkin kulttuuriperintönä kuin informaatiojärjestelmänä (ks. Suominen 1997, 186).

PS muuttaa ammattisisällönkuvailijan perinteisesti käsitetyn roolin, ja horjuttaa hänen asiantuntijuuteen perustuvaa auktoriteettiasemaansa. Analysoijasta tulee perinteen kerääjä, sisältötilan järjestelijä, keskusteluareenan hoitaja ja konsultti. Sisällönkuvailijaksi hyväksytään ammattikuvailijan rinnalle 'tavalliset' silminnäkiäjät ja asiantuntijakriitikot. Kaikki annetut lausumat ovat tasavertaisia. Ja myös sattuma päästetään osallistumaan kuvailuun, etenkin kuvailun automatisoiduissa osioissa. Ammattisisällönkuvailijalta vaaditaan uusia kykyjä. Kuvailijan on hallittava dokumentointitaidot kentälle menoineen, hänen on kyettävä havainnoimaan kokonaisvaltaisesti kaikilla aisteilla. Lisäksi kuvailijan on pystyttävä luomaan käyttäjää aktivoivia, houkuttelevia ja elämyksiä tarjoavia "bibliografisia universumeja" (ks. Murtomaa 1997, 222).

PS:n sisällönkuvailu-käsitys tiivistelmä- ja asiasana-käsityksineen siis poikkeaa tavanomaisesta. Mallin avulla voidaan kuitenkin järjestää sisältöjä määriteltyjen tarkoitusten eli funktioiden mukaisesti, asianmukaisella tavalla. Sen avulla on myös mahdollista tukea yhteisöissä tapahtuvaa kommunikaatiota. PS mahtunee siten informaatiotutkimuksen teorian ja käytännön alueelle.

6.4 Luotettavuus ja pätevyys

Tutkielman luotettavuutta ja pätevyyttä pitäisi voida arvioida, vaikka kvantitatiivisen tutkimuksen mittarit, reliabiliteetti ja validiteetti, soveltuvat Hirsjärven, Remeksen ja Sajavaaran mukaan huonosti laadullisen tutkimuksen arvioimiseen. Tutkijan olisi kuitenkin kyettävä selostamaan tarkasti tutkimuksen toteuttaminen ja hänen olisi perusteltava tulkintansa. Kuvausten ja selitysten olisi oltava yhteensopivia. Aineiston ja päätelmien pätevyyttä voidaan parantaa esimerkiksi keräämällä useita erilaisia aineistoja ja tarkastelemalla kohdeilmiötä usean eri teorian näkökulmasta. (Hirsjärvi ym. 1997/2001, 214-215.)

Tutkielmassa sen kiinnostuksen kohdetta – performanssia – lähestytään ensinnäkin performanssiteosten ja -taiteilijoiden sekä museokuraattoreiden ja tutkijoiden näkökulmasta. Toinen tutkimusaineistosta nouseva näkökulma on lähinnä nykytaiteen ilmiöitä pohtivien taiteen- ja kirjallisuudentutkijoiden sekä filosofien. Kolmas taideteoksen kohtaamiseen liittyvä viitekehysten kokonaisuus otetaan informaatiotutkimuksen alueelta, kaunokirjallisuuden ja kuvien sisällönkuvailututkimuksesta. Tutkielmassa hyödynnetty kirjallinen aineisto tuntuu johdattavan tiettyyn suuntaan, suosittelevan jälkistrukturalistisesti ja pragmatistisesti värittyneitä suhtautumistapoja.

Varsinkin informaatiotutkimuksen alalta tutkimusaineistoksi valittuja tekstejä voidaan suurelta osalta luonnehtia vaihtoehtoisiksi, vallitsevia suuntauksia kriittisesti arvioiviksi. Performanssitaiteen vaihtoehtoinen ja kapinallinen 'luonne' vaikutti kirjallisuusvalintoihin. Kirjallisuuden ja dokumentointikokemukseni perusteella syntyneeseen käsitykseen performanssitaiteen luonteesta tai olemuksesta on suhtauduttava tietyin varauksin. Olemus on syytä käsittää muuttuvaiseksi ja tulkinnanvaraiseksi suureeksi. Tutkielmassa on pyritty esittelemään myös valitun linjan vastaisia ajatuksia keskustelun pohjustamisen ja tutkielman tulosten arvioimisen tarkoituksessa. Vaikka tutkimusmateriaali on joiltain osin ja ehkä perustellustikin yksipuolinen voitaneen aineistoa pitää kuitenkin pätevänä.

6.5 Keskustelua

Tutkielman edetessä alkoi valittu tutkimustehtävä tuntua eettisesti ongelmalliselta ja arveluttavalta. Ja etenkin sitten, kun sisällönkuvailumalli oli valmis, alkoivat epäilykset nousta pintaan. Performanssitaideokset arvostelevat avoimesti vallitsevaa

yhteiskuntajärjestystä, vallan rakenteita ja instituutioita. Mallin avulla nämä esinekielteiset teokset esineellistettäisiin; tietojärjestelmän kourissa niiden kapina sammuisi ja särvät hioutuisivat vääjäämättömästi. Mallia lähdettiin rakentamaan hyvässä tarkoituksessa, sisällönkuvailuteorioiden ja käytäntöjen oikeutukseen uskoen. Uskottiin siihen että sisältöjen mahdollisimman monipuolinen ja syvä haltuunotto on tärkeää.

Performanssien lisäksi taiteentutkimuksen kriittiset ja vakiintuneita käsityksiä kyseenalaistavat puheenvuorot horjuttivat uskoa. Onko välttämätöntä käydä käsiksi kaikkiin yhteisöissä liikkuviin sisältöihin? Onko yhteiskunnassa lopullisena ihanteena se, että kaikki tallennetaan, kielellisesti analysoidaan ja että kaikki löytyy? Performanssit ovat erityisen puolustuskyvyttömiä ja alttiita vääristelylle. Sisällönkuvailijan valta ja vastuu on suuri. Varsinkin taidelaitoksessa toimivan kuvailijan paikka on ennalta määrätty, hän on jo valmiiksi vallan puolella (Sederholm 1994, 93). Pitäisikö performanssit jättää kokonaan kuvailematta? Katoavan taiteen ydin katoaa joka tapauksessa, vaikka teokset kuvailtaisiinkin. Tähän kuvailijan dilemmaan pitäisi ratkaisu jostakin löytyä.

Tiedon järjestämisen tarkoitusten syvällisempi ja kriittisempi pohdinta ei näytä olevan informaatiotutkimuksen kirjallisuudessa yleistä. Sisältöihin tarttumista ja niiden manipuloimista pidetään itsestään selvänä oikeutena ja velvollisuutenakin. Miksa esittelee artikkelinsa (1992b, 246, 248) loppuviitteissä eräitä kriittisiä ja informaatiotutkimuksen alan yleisestä linjasta poikkeavia kirjoituksia. Niissä todetaan esimerkiksi, että ajattelua ei voida pakottaa logiikan, järkeilyn tai järjestyksen uomaan, mikä tietojärjestelmissä vallitsee. Ajattelu kulkee hypähdellen, ei välttämättä sääntöjä noudattaen eikä loogisesti faktatiedosta toiseen. Miksan mainitsemisissa kirjoituksissa ehdotetaan myös, että tiedon tallennus- ja hakujärjestelmä voisi toimia apuna onnen etsimisessä. Kuvailusta pidättäytymisen pohdintaa ei kirjallisuudesta löydy.

Jean-Francois Lyotard kiinnittää huomion kokemuksellisen tiedon ('hiljaisen tiedon?') välittymisen katkoksiin. Informaation järjesteltävyydellä on yhteiskunnassa ensisijainen asema. Tallennus- ja hakujärjestelmiin upotettu käsitelty informaatio luo harhakuvaan siitä, että ”kaikki on sanottu” ja ”vastaus tiedetään”. (Lyotard 1989, 176-177.) Vallankäyttö ilmenee paitsi valvontana ja väkivaltana myös kasvottomana: informaationa, todellisuusvaikutelmana. Maailma näytetään ja se näyttäytyy erikoistuneiden välittäjien, asiantuntijoiden kautta, sen sijaan että asiat koettaisiin

suoraan. Aktiiviseen kokemiseen ja tekemiseen ei spektaakkeliyhteiskunnassa juurikaan edes kannusteta. (Sederholm 1994, 42, 61, 93.) ”Aina kun yksilöt kadottavat kyvyn nähdä asioita itse, asiantuntijat ovat valmiita tarjoamaan absoluuttisen varmistuksen.” (Guy Debord Sederholmin 1994, 67 mukaan.)

Situationistit ja varhaisemmat taiteen avantgardistit panivat merkille yhteiskunnan tehokkaan sulauttamiskyvyn ja -strategian. Vallassa olijat ovat aina pystyneet erilaisin keinoin omimaan ja tekemään vaarattomaksi vallitsevia oloja vastustavat taideliikkeet teoksineen. Vallankumouksellisista ideoista ja teoista on vaiettu, niitä on vähätelty (ks. esim. Kivirinnan artikkelin sitaatit luvussa 5.5), vääristelty, vesitetty ja lopulta hyödynnetty hampaattomina yhteiskunnan tarpeisiin. Kun vastakulttuurin teot ja tapahtumat tulevat julkisiksi esimerkiksi dokumentoinnin kautta, ne samalla menettävät koskemattomuutensa ja altistuvat sulauttamiselle. Media tai esimerkiksi tietojärjestelmä aloittaa jauhamisen muokkaamalla uuden tai hankalan ensin tutuksi. (Sederholm 1994, 51, 78, 136.)

Peggy Phelan käsittelee dokumentoinnin ja vallan suhdetta. Hänen mukaansa performanssitaide säilyttää teränsä ja valtansa, kun se toimii ja leviää ’maan alla’, poissa julkisuudesta, dokumentoimattomana ja ”näkymättömänä”. (Phelan 1996, 146-149.) Taiteen laitokset eivät ole kovin kiinnostuneita tukemaan ja tuottamaan eläviä taidemuotoja, elleivät nämä tuota niille jonkinlaista lisäarvoa, esimerkiksi esineitä. Esineellistetty performanssi on mahdollista integroida laitosten toimintaan, joka perustuu tavaroiden vaihtoon. Toimintataide saadaan mitätöidyksi, koska esineet – reliikit ja dokumentit – toisin kuin aktiot, eivät ole vaarallisia. (Stiles 1998, 256.) Toimintataiteilijat, 1900-luvun alun avantgardisteista nykyisiin performanssitaiteilijoihin, puolestaan kyseenalaistavat taidemuseoiden olemassaolon oikeutuksen (Martel 2001c, 38). Museoita pidetään taiteen hautakammioina (Martel 2001c, 52) ja kaatopaikkoina (Klocker 1998, 167), niiden säilömät teokset pitäisi tuhota tai jakaa ilmaiseksi halukkaille (Marcus 1989, 412). Museot voitaisiin muuttaa uimahalleiksi tai yökerhoiksi (Martel 2001c, 52).

Toimintataiteilijat suhtautuvat varmaankin oikeutetun vihamielisesti museo- ja arkistolaitokseen. Museot keräävät performanssidokumentteja, mutta ovat harvoin valmiita maksamaan niistä, toisin kuin muista hankkimistaan taideteoksista. Tiedonjärjestämiskoneistoa suunnittelevan asema on hankala tämänkaltaisessa tilanteessa. Museon ja taiteilijan yhteistyötä kehittämällä voisi ratkaisu löytyä. Museot

tukisivat parhaiten performatiivisia taidemuotoja tarjoamalla tekemiselle tilaisuuksia ja auttamalla taiteilijaa ylläpitämään omaa teosarkistoaan. Kun museo epäonnistuu arkistointitehtävässään – olosuhteiden pakosta ja/tai vallitsevan asenneilmapiirin vuoksi? – syntyy tunnistamattomia, sisältöjä kätkeviä ”romukasoja” ja ”nauhojen hautausmaita”, joista Bregenhøj (1982, 265) perinteen tutkijoita varoittaa.

Toimintataide elää, ja tieto tapahtumista leviää ihmisiltä toisille kertomuksina, ilman tiedonjärjestämistoimiakin, museoista ja arkistoista riippumatta. Futuristit, dadaistit, situationistit, Fluxus, performanssitaiteilijat ja muut salaisen historian tekijät ovat pitäneet perinteen hengissä. Kaikkea ei voi eikä ole tarpeen ottaa kielellisesti haltuun. Tärkeintä onkin ehkä jakaa yhteisöllinen kokemus. Tutkielmassa on kuitenkin rakennettu performanssien sisällönkuvailumalli, joka sopii sekä taiteilijan että taidelaitoksen kuvailijan työvälineeksi. Samalla on jouduttu pohtimaan yleisemminkin sisällönkuvailun tarkoituksia, oikeutusta ja kuvailemattomuuden vaihtoehtoa. Näihin asioihin jatkotutkimus voisi syvemmin paneutua. Performanssien sisällönkuvailu on suhteutettu osaksi laajempaa ilmiökokonaisuutta, jota se taas omalta osaltaan on tehnyt ymmärrettävämmäksi. Laadullisen tutkimuksen yksi päämäärä on saavutettu: tajunta on laajentunut.

Lähteet

Kirjallisuus

- Alasuutari, Pertti. 1993. Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti. 2001. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Helsinki: Gaudeamus.
- Alkula, Riitta & Honkela, Timo. 1992. Tekstin tallennus- ja hakumenetelmien kehittäminen suomen kielen tulkintaohjelmien avulla. FULLTEXT-projektin loppuraportti. Espoo: VTT.
- Allen, Nancy S. 1988. The museum prototype project: A view from the library. *Library Trends* 37 (2) 175-193.
- Anderson, James D. 1997. Organization of knowledge. Teoksessa John Feather & Paul Sturges (toim.) *International encyclopedia of information and library science*. London and New York: Routledge, 336-353.
- Barthes, Roland. 1985. Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. [S.l.]: Kansankulttuuri. Alkuperäisjulkaisu 1980.
- Barthes, Roland. 1993. Tekijän kuolema, tekstin syntymä. Suomenoksen toim. Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Beghtol, Clare. 1986. Bibliographic classification theory and text linguistics: Aboutness analysis, intertextuality and the cognitive act of classifying documents. *Journal of Documentation* 42 (2) 84-113.
- Beghtol, Clare. 1997. Stories: Applications of narrative discourse analysis to issues in information storage and retrieval. *Knowledge Organization* 24 (2) 64-71.
- Blaine, Julien. 2001. Action poetry. Teoksessa Richard Martel (toim.) *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 146-155.
- Bregenhøj, Carsten. 1982. Folkloristinen suodatin. Suomentaneet Sirpa Koiranen & Annikki Kaivola-Bregenhøj. Teoksessa Päivikki Suojanen & Lassi Saressalo (toim.) *Kulttuurin kenttätutkimus*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, 249-281. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisu. 9.
- Buckland, Michael K. 1997. What is a "Document"? *Journal of the American Society for Information Science* 48 (9) 804-809.
- Cleveland, Donald B. & Cleveland, Ana D. 1983/1990. Introduction to indexing and abstracting. 2nd ed. Englewood: Libraries Unlimited.

- Cuddon, John Anthony. 1977/1991. A dictionary of literary terms and literary theory. 3rd ed. Oxford: Blackwell.
- Danto, Arthur Coleman. 1981. The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, Arthur Coleman. 1986. The philosophical disenfranchisement of art. New York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur Coleman. 1990. Encounters & reflections. Art in the historical present. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Donguy, Jacques. 2001. Body art. Teoksessa Richard Martel (toim.) Art action 1958-1998. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 126-143.
- Eco, Umberto. 1977. A theory of semiotics. London: Macmillan.
- Eco, Umberto. cop1989. The open work. Käänt. Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press. Alkuperäisjulkaisu 1962-1968.
- Elovirta, Arja. 1998. Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. [S. 1.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 77-94.
- Engeström, Yrjö. 2003. Prosessi, putki ja kuhina. Julkaisussa Prosessi. Esite. Helsinki: Kiasma, [2].
- Erdelez, Sanda. 1997. Information encountering: A conceptual framework for accidental information discovery. Teoksessa Pertti Vakkari, Reijo Savolainen & Brenda Dervin (toim.) Information seeking in context. Proceedings of an international conference on research in information needs, seeking and use in different contexts 14-16 August, 1996, Tampere, Finland. London: Taylor Graham, 412-421.
- Erkkilä, Helena. 2004. White man walking. Roi Vaara as a social critic. Framework: The Finnish Art Review 1 (1) 38-45.
- Ferrer, Esther. 2001. ZAJ. Theory and practice. Teoksessa Richard Martel (toim.) Art action 1958-1998. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 116-123.
- Finmarc-yhtenäisformaatin sovellusohje. Visuaalinen aineisto. 1997. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Ford, Nigel. 1999. Information retrieval and creativity: Towards support for the original thinker. Journal of Documentation 55 (5) 528-542.
- Frohmann, Bernd. 1990. Rules of indexing: A critique of mentalism in information retrieval theory. Journal of Documentation 46 (2) 81-101.

- Frohmann, Bernd. 1994. Discourse analysis as a research method in library and information science. *Library & Information Science Research* 16 (2) 119-138.
- Fuchs-Eckermann. Expositur. Virtual knowledge space. 25.4. – 23.6.2002. 2002. Esite. [Helsinki]: Kiasma.
- Fugmann, Robert. 1993. Subject analysis and indexing. Theoretical foundation and practical advice. Frankfurt/Main: Indeks.
- Goldberg, RoseLee. 1979/1988. Performance art. From futurism to the present. Revised and enlarged edition. [London]: Thames and Hudson.
- Goldberg, RoseLee. 1998. Performance. Live art since the 60s. [London]: Thames and Hudson.
- Green, Rebecca. 1997. The role of relational structures in indexing for the humanities. *Information Services & Use* 17 (2/3) 85-100.
- Haavisto, Tuula. 1999. Työn tarkoitus pysyy, puitteet mullistuvat. Teoksessa Ari Haasio & Juha Piukkula (toim.) *Kirjastot verkossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 147-157.
- Hakulinen, Silja. 2003. Taiteilijan asema Suomessa. Uusi tutkimus taiteilijakunnan taloudellisesta tilanteesta ja työmarkkina-asemasta. *Arsis* 20 (3) 21-23.
- Hannula, Mika. 1999. Every man is art. *Nu* (2) 61-67.
- Heikinaho, Minna. 1999. Minna Heikinaho. *Taide* 39 (3) 54.
- Hidderley, Rob & Rafferty, Pauline. 1997. Democratic indexing: An approach to the retrieval of fiction. *Information Services & Use* 17 (2/3) 101-109.
- Higgins, Dick. 2001. Fluxus and intermedia. Teoksessa Richard Martel (toim.) *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 88-95.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula. 1997/2001. Tutki ja kirjoita. 6. - 7. p. Helsinki: Tammi.
- Hjørland, Birger & Albrechtsen, Hanne. 1995. Toward a new horizon in information science: Domain analysis. *Journal of the American Society for Information Science* 46 (6) 400-425.
- Hosiaislouma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Juno, Andrea & Vale, V. (toim.). 1991. *Angry women*. San Francisco: Re/Search publications.
- Järvelin, Kalervo. 1995. *Tekstitiedonhaku tietokannoista. Johdatus periaatteisiin ja menetelmiin*. Espoo: Suomen ATK-kustannus.

- Järvelin, Kalervo. 1997. Informaatiotutkimuksen kehitys. Virkaanastujaisesitelmän lyhennelmä, perustuu Tampereen yliopistossa 27.10.97 pidettyyn virkaanastujaisesitelmään. Informaatiotutkimus 16 (3) 85-88.
- Kaprow, Allan. 1993. Essays on the blurring of art and life. Berkeley: University of California Press.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 1996. Roi Vaara vaarassa. Helsingin sanomat 17.12.1996 Kulttuuri.
- Klocker, Hubert. 1998. Gesture and the object: liberation as Aktion: a European component of performative art. Teoksessa Out of actions: between performance and the object, 1949-1979. London: Thames and Hudson, 159-195.
- Lancaster, Frederick Wilfrid. 1991. Indexing and abstracting in theory and practice. London: The Library Association.
- Lilja, Jari. 1998. Elokuvien vaihtoehtoisten sisällönkuvailumahdollisuuksien tarkastelua. Oulun yliopisto. Informaatiotutkimuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Lilja, Jari. 2000. Elokuvien vaihtoehtoisten sisällönkuvailumahdollisuuksien tarkastelua. Informaatiotutkimus 19 (2) 41-50.
- Lukkarinen, Ville. 1998a. Johdatus lukemaan taidehistoriaa ja tutkimaan taiteen historiaa. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 9-13.
- Lukkarinen, Ville. 1998b. Taideteos tutkimuskohteena. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 207-215.
- Lukkarinen, Ville. 1998c. Taiteen kielet. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 95-111.
- Lukkarinen, Ville. 1998d. Taiteen tarina. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 17-56.
- Lund, Niels Windfeld. 1999. Omrids af en dokumentationsvidenskab. Norsk tidsskrift for bibliotekforskning 4 (12) 24-47.
- Lunin, Lois F. 1990. The descriptive challenges of fiber art. Library Trends 38 (4) 697-716.

- Lyotard, Jean-Francois. 1989. Ylevä ja avantgarde. Suom. Hannu Sivenius. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. 2., korj. ja täyd. p. [Helsinki]: Tutkijaliitto, 159-178. Tutkijaliiton julkaisusarja. 44.
- Marchionini, Gary. 1995. *Information seeking in electronic environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcus, Greil. 1989. *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Markey, Karen. 1988. Access to iconographical research collections. *Library Trends* 37 (2) 154-174.
- Martel, Richard (toim.). 2001a. *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur.
- Martel, Richard. 2001b. The art of meeting. Teoksessa Richard Martel (toim.) *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 12-14.
- Martel, Richard. 2001c. The tissues of the performative. Teoksessa Richard Martel (toim.) *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 32-61.
- Maunuksela, Arja. 2002. Peli: tutustu museoon! Ammuskelupelin tekniikka taipui tarjoamaan toisenlaisen elämyksen. *Helsingin sanomat* 2.5.2002 B8.
- Meschede, Friedrich von (kok.). 1993. *Marina Abramovic*. Stuttgart: Edition Cantz.
- Miksa, Francis L. 1992a. The concept of the universe of knowledge and the purpose of LIS classification. Teoksessa Nancy J. Williamson & Michèle Hudon (toim.) *Classification research for knowledge representation and organization. Proceedings of the 5th International Study Conference on Classification Research*, Toronto, Canada, June 24-28, 1991. Amsterdam: Elsevier, 101-125.
- Miksa, Francis L. 1992b. Library and information science: two paradigms. Teoksessa Pertti Vakkari & Blaise Cronin (toim.) *Conceptions of library and information science. Historical, empirical and theoretical perspectives. Proceedings of the International Conference held for the celebration of 20th Anniversary of the Department of Information Studies, University of Tampere, Finland, 26-28 August 1991*. London: Taylor Graham, 229-252.
- Molholt, Pat & Petersen, Toni. 1993. The role of the 'Art and architecture thesaurus' in communicating about visual art. *Knowledge Organization* 20 (1) 30-34.

- Murtomaa, Eeva. 1997. Luettelointi. Teoksessa Juha Hakala (toim.) Kirjastojen tietotekninen tulevaisuusskenaario 1997-2006. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 211-237.
- Murtomaa, Eeva. 1999. The impact of the Functional Requirements for Bibliographic Records Recommendations on the ISBD(ER). *Cataloging & Classification Quarterly* 28 (1) 33-41.
- Nauta, Gerhard Jan. 1993. HYPERICONICS: Hypertext and the social construction of information about the history of artistic notions. *Knowledge Organization* 20 (1) 35-46.
- Nielsen, Hans Jørn. 1997. The nature of fiction and its significance for classification and indexing. *Information Services & Use* 17 (3) 171-181.
- Out of actions: between performance and the object, 1949-1979. 1998. London: Thames and Hudson.
- Palin, Tutta. 1998. Merkistä mieleen. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115-150.
- Panofsky, Erwin. 1955/1987. *Meaning in the visual arts*. Repr. Harmondsworth: Penguin Books.
- Pejtersen, Annelise Mark. 1979. The meaning of 'about' in fiction indexing and retrieval. *Aslib Proceedings* 31 (5) 251-257.
- Pejtersen, Annelise Mark & Austin, Jutta. 1983. Fiction retrieval: experimental design and evaluation of a search system based on users' value criteria. Part 1. *Journal of Documentation* 39 (4) 230-246.
- Pejtersen, Annelise Mark & Austin, Jutta. 1984. Fiction retrieval: experimental design and evaluation of a search system based on users' value criteria. Part 2. *Journal of Documentation* 40 (1) 25-35.
- Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge.
- Ranganathan, Shiyali Ramamrita. 1937/1967. *Prolegomena to library classification*. 3rd ed. London: Asia Publishing House.
- Restany, Pierre. 2001. Introduction to the colloquium. Teoksessa Richard Martel (toim.) *Art action 1958-1998*. Käänt. Julie Bacon [et al.]. [Québec City]: Inter editeur, 66-75.

- Roberts, Helene. 1988. "Do you have any pictures of...?": Subject access to works of art in visual collections and book reproductions. *Art Documentation* 7(3) 87-90.
- Roberts, Helene. 2001. A picture is worth a thousand words: Art indexing in electronic databases. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 52 (11) 911-916.
- Ross, Catherine Sheldrick. 1999. Finding without seeking: the information encounter in the context of reading for pleasure. *Information Processing & Management* 35 (6) 783-799.
- Rowley, Jennifer & Farrow, John. cop2000. *Organizing knowledge. An introduction to managing access to information*. 3rd ed. Aldershot: Gower.
- Saarikangas, Kirsi. 1998. Tilan tekijät. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 183-204.
- Saarti, Jarmo. 1999. Kaunokirjallisuuden sisällönkuvailun aspektit. Kirjastoammattilaisten ja kirjastonkäyttäjien tekemien romaanien tiivistelmien ja asiasanoitusten yhdenmukaisuus. Oulu: Oulun yliopisto. *Acta universitatis Ouluensis. Humaniora. B* 33. Saatavilla [www-muodossa: <URL: http://herkules.oulu.fi/isbn9514254767/>](http://herkules.oulu.fi/isbn9514254767/). [Viitattu 9.6.2004].
- Sahavirta, Harri & Sormunen, Eero. 2001. Kuvahaun perusongelmat. Polku Panofskysta digitaaliseen kuva-arkistoon. *Informaatiotutkimus* 20 (3) 60-70.
- Schimmel, Paul. 1998. Leap into the void: performance and the object. Teoksessa *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames and Hudson, 17-119.
- Sederholm, Helena. 1994. Intellektuaalista terrorismia. *Kansainväliset Situationistit 1957-72*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. *Jyväskylä studies in the arts*. 44.
- Sederholm, Helena. 1998. Starting to play with arts education. Study of ways to approach experiential and social modes of contemporary art. Jyväskylä: University of Jyväskylä. *Jyväskylä studies in the arts*. 63.
- Sederholm, Helena. 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY.
- Seren, Tasha, Donohue, Deirdre & Underwood, Lynn Ann. 2001. Integrated art documentation: the Guggenheim perspective. *Art Documentation* 20 (1) 31-35.
- Shatford, Sara. 1986. Analyzing the subject of a picture. A theoretical approach. *Cataloging & Classification Quarterly* 6 (3) 39-62.

- Shatford Layne, Sara. 1994. Some issues in the indexing of images. *Journal of the American Society for Information Science* 45 (8) 583-588.
- Shusterman, Richard. 1992. *Pragmatist aesthetics. Living beauty, rethinking art*. Repr. Oxford: Blackwell.
- Stiles, Kristine. 1998. *Uncorrupted joy: international art actions*. Teoksessa *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. London: Thames and Hudson, 227-329.
- Suojanen, Päivikki. 1982. Osallistuva havainnointi työvälteenä. Teoksessa Päivikki Suojanen & Lassi Saressalo (toim.) *Kulttuurin kenttätutkimus*. Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, 137-175. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitoksen julkaisu. 9.
- Suominen, Vesa. 1990. Dokumentaarisen viestinnän semiologiaa. Käsitteellinen luonnos. Tampere: Tampereen yliopisto. University of Tampere. Department of library and information science. Research notes. RN-1990-2.
- Suominen, Vesa. 1997. *Filling empty space. A treatise on semiotic structures in information retrieval, in documentation, and in related research*. Oulu: Oulun yliopisto. *Acta universitatis Ouluensis. Humaniora. B* 27.
- Suominen, Vesa. 2001. *Pieni kirjastofilosofia. Kirjastonhoitajuuden käsite sekä ammatillinen, opillinen ja poliittis-kulttuurinen käytäntö*. Oulu: Oulun yliopisto. *Finnish information studies*. 16.
- Svenonius, Elaine. 1994. Access to nonbook materials. The limits of subject indexing for visual and aural languages. *Journal of the American Society for Information Science* 45 (8) 600-606.
- Swift, D. F., Winn, V. & Bramer, D. 1978. 'Aboutness' as a strategy for retrieval in the social sciences. *Aslib Proceedings* 30 (5) 182-187.
- Takala, Kimmo. 2000. *Loop. Rekonstruktio viidentoista vuoden takaa*. *Kiasma* 3 (8) 6-7.
- Tibbo, Helen R. 1994. Indexing for the humanities. *Journal of the American Society for Information Science* 45 (8) 607-619.
- Tietohuollon sanasto. 1993. Helsinki: Kirjastopalvelu. Tekniikan sanastokeskus TSK. 20.
- Tiivistelmien laatiminen ja käyttö. 1978. Helsinki: Suomen Standardisoimisliitto. Standardi. SFS 3855.

- Vaara, Roi. 2000. Pekingin ensimmäinen kansainvälinen taiteen vaihto – yksityistilaisuus. *Taide* 40 (5) 8-11.
- Vakkari, Johanna. 1998. Taideteosten attribuointi. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. [S.l.]: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 216-227.
- VATI. Valtion taidemuseon taideteosrekisteri. Luettelointiohjeet. 1998. [Helsinki]: Valtion taidemuseo.
- VESA. Verkkosanasto. cop2000. Ylläpitäjä Helsingin yliopiston kirjasto. Päivitetty 04.06.2004. Saatavilla [www-muodossa: <URL: http://vesa.lib.helsinki.fi/index.html>](http://vesa.lib.helsinki.fi/index.html). [Viitattu 9.6.2004]
- Viljanen, Markus. 1983. Mitä elokuvassa on. Elokuvien dokumentointiopas. [Helsinki]: Suomen elokuva-arkisto.
- Vuorinen, Jyri. 1997. Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. SKS. Tietolipas. 149.
- Väyrynen, Eeva (laat.). 1991. Kirjasto- ja tietopalvelualan tesaurus. Tampere: Tampereen yliopisto. Tampereen yliopiston kirjaston julkaisuja. Sarja E. 1.

Arkistolähteet

Kuvataiteen keskusarkisto. Taidehistorialliset asiakirja-arkistot. Performanssitaideteen kokoelma. Katoavan taiteen tutkimusprojekti. Suomalaista performanssitaidetta 1993-1995.

Haastattelut

- Haapala, Leevi. 2001. Kuvataiteen keskusarkiston tutkija. Haastattelu 15.5.2001.
- Haapala, Leevi. 2002. Kuvataiteen keskusarkiston tutkija. Haastattelu 14.11.2002.
- Haapala, Leevi. 2002. Kuvataiteen keskusarkiston tutkija. Haastattelu 29.11.2002.
- Mellais, Maritta. 2003. Kuvataiteen keskusarkiston tutkija. Haastattelu 26.11.2003.

Internet-lähteet

- Kiasma. Taiteilija- ja teoshaku. [<URL:http://www.kiasma.fi/www/viewresource.php?id=3OI_Y4CevrtMMYbQ&lang=fi&preview=1>](http://www.kiasma.fi/www/viewresource.php?id=3OI_Y4CevrtMMYbQ&lang=fi&preview=1). [Viitattu 9.6.2004]
- Nykytaiteen virtuaalikirjasto. [<URL:http://marikki.fng.fi/kiviki/>](http://marikki.fng.fi/kiviki/). [Viitattu 9.6.2004]

Muut lähteet

AV-tietokanta [online]. Kiasman tutkijakirjasto. [Viitattu 26.11.2003]

Kuvataiteen keskusarkiston toimintapolitiikka. 4.2.2002. [Helsinki]: Valtion taidemuseo. [Painamaton lähde]

Persona non grata. 2003. Yleisradio, TV 2, 26.9.2003. [Televisio-ohjelma]

Vati [online]. Valtion taidemuseon taideteosrekisteri. Kiasman tutkijakirjasto. [Viitattu 26.11.2003]

Liitteet

Liite 1. Curriculum vitae. (Naranja)

Valokuvia julkaisuissa (valikoima)

Erkkilä, Helena. 2004. White man walking. Roi Vaara as a social critic. Framework: The Finnish Art Review 1 (1) 38-45.

Hakulinen, Silja. 2003. Taiteilijan asema Suomessa. Uusi tutkimus taiteilijakunnan taloudellisesta tilanteesta ja työmarkkina-asemasta. Arsis 20 (3) 21-23.

Hannula, Mika. 2002. Every man is art. Teoksessa Oito relatos nórdicos. Santiago de Compostela: Centro galego de arte contemporánea, 176-181.

Raap, Jürgen. 2000. Wertetransfer. Kunstforum 149 (jan – märz) 78-81.

Sederholm, Helena. 2000. Tämäkö taidetta? Porvoo: WSOY.

Hannula, Mika. 1999. Every man is art. Nu (2) 60-67.

Vaara, Roi. 1999. Postures. Inter 74 (automne) 24-25.

Goldberg, Roselee. 1998. Performance. Live art since the 60's. [London]: Thames and Hudson.

Schröder, Johannes Lothar. 1998. Für die Zukunft der Erde. Notizen über die Globe Works von Roi Vaara. Be Magazin 5 (Mai) 128-132.

Malkavaara, Jarmo & Kauhanen, Seppo (toim.). 1997. Artist in residence. Kansainvälisen taiteilijavierastoinnin kehittämisohjelma. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Lillington, David. 1996. Aavistuksen liian siistiä. Taide 36 (5) 50-51.

Rax. 1996. London: Beaconsfield.

Valokuvia näyttelyissä

Performance Art und Photographie. 1.2.2003 – 14.2.2003. Essen: Maschinenhaus.

10. Performance Art Konferenz "Performance und Photographie". 4.10.2002 – 26.10.2002. Köln: Galerie 68elf.

Liite 2. PS: performanssien kuvailuohjeet (ks. Finmarc-yhtenäisformaatin sovellusohje 1997).

Tietueen identifikaationumero:

Esitysaika ja -paikka: \$a Performanssin tapahtuma-aika (vvvvkkpp) \$b Paikka

Tekijä: \$a Sukunimi \$h Etunimi \$x (Tekijän funktio)

\$a Sukunimi linkkinä taiteilijatietoihin. \$x (esitt.)

Copyright: \$a Tekijänoikeuden haltijan sukunimi \$h Etunimi

Nimeke: \$a Päänimeke \$r Rinnakkaisnimeke

Julkaisutiedot: \$a Kustannuspaikka tai tuottajan kotipaikka \$b Kustantaja tai tuottaja \$c
Julkaisuaika (performanssin esitysvuosi)

Ulkoasutiedot: \$z Erityismääre \$a Teoksen kesto (suluissa) \$d Liiteaineisto

\$z 1 performanssi \$d Liiteaineisto: esim. esine, valokuva, luonnospiirros, video, äänitiedosto. Luetteloidaan esineinä erikseen. Liitteen nimi linkkinä kuvailutietueeseen. Kenttää toistetaan.

Tiedonjärjestäjä: Kuvailijan nimi ja 'paikka' (esim. museon tutkija).

Sisältö 1 (Taiteilijan lausuma): \$a Taiteilijan laatima kuvailu, lausuma, luonnos, tapahtumapartituuri ja/tai suunnitelma performansistaan. Kuvallinen luonnos(piirros) mainitaan ulkoasutiedoissa (liitteenä). Lausuma lainausmerkkeihin. Kenttää toistetaan.

Sisältö 2 (Tiedonjärjestäjä havainnoitsijana. Fasettikuvailu): \$a Kirjoitetaan luonnollisella kielellä kenttämuistiinpanojen avulla teksti, johon sisältyy huomioita tekijöistä (taiteilija ja yleisö), toiminnasta, ympäristöstä, ajasta ja esineistä. Huomataan esityksen kokonaisvaltaisuus ja simultaanisuus: sanat, kuvat, äänet, liike, tunto, hajut. Tuotetaan havaitusta kertomus tai mielikuvien sarja, ei laadita tiivistelmää aiheesta tai teemasta.

Tekijä (kuka, ketkä): Tekijän fyysiseen ja henkiseen olemukseen kuuluvat piirteet: oliko taiteilija pukeutunut (esiintymisasu, naamio, arkinen vaatetus) vai alasti, esittikö hän (teatraalisuus) vai käyttäytyikö 'normaalisti', minkälaisia eleitä huomattiin. Kuvailija tuo esille myös yleisöön, sen reaktioihin ja osallistumiseen liittyneet asiat paljastaen oman paikkansa.

Toiminta (mitä, miten): Esityksen tapahtumat (tai tapahtumattomuus, ritualistisuus) ja toiminta kuvataan toteavasti.

Ympäristö (missä) (tila, paikka, konteksti): Kuvaillaan esityksen paikka (galleria, katu), tila (esim. esiintyjän ja yleisön suhdetta määrittävät tilajärjestelyt) ja käytetyt tekniset ratkaisut (valaistus, esitystekniikka). Viitataan (yhteiskunnalliseen, poliittiseen) kontekstiin. Mainitaan sääolosuhteet (jos esittäjä ja/tai yleisö on ulkona). (jatkuu)

Liite 2. PS: performanssien kuvailuohjeet. (jatkuu)

Aika (milloin): Kirjataan esityksen päiväys ja kesto.

Esineet: Mainitaan esityksessä käytetyt esineet niihin kohdistuneen toiminnan näkökulmasta, huomataan myös niiden mahdolliset muodonmuutokset. Jos performanssin jälkitila jää paikalleen installaationa, se kuvailaan erikseen (mainitaan ulkoasutiedoissa).

Sisältö 3 (Tiedonjärjestäjä kokijana. Subjektiiivinen kuvailu): \$a Kuvailija voi tuoda julki omat vaikutelmansa performanssista. Tietoisesti subjektiivinen näkökulma, myös negatiiviset mielikuvat sallitaan. Tekstin laji ja muoto ovat vapaasti valittavissa; kuvailu voi olla esim. runomuotoinen tai kuva.

Sisältö 4 (Tietolähdehuomautus. Ote julkaistusta lausumasta): \$a Julkaistuista teksteistä (kriitikeistä, tutkimuksista) voidaan kuvailuun liittää sitaatteja, tekijänoikeuslainsäädännön sallimissa rajoissa, lähdetiedot mainiten. Lausuma lainausmerkkeihin. Kenttää toistetaan.

Sisältö 5 (Tietolähdehuomautus. Julkaisematon lausuma): \$a Performanssin silminnäköjoiden kommentit, jotka on kerätty haastatteluin, kyselyin tai vieraskirjamerkinnoista. Äänitetty puhe (tai otteita) esitetään tässä tekstimuotoisena, litteroituna. Äänitiedosto (ja esim. kuvallinen kommentti) mainitaan myös ulkoasutiedoissa (liitteenä). \$b Sattumanvarainen ote lausumasta, valitaan manuaalisesti tai automaattisesti.

\$a ja \$b Lausumat lainausmerkkeihin. Kenttää toistetaan.

Sisältö 6 (Kuvailulause): \$a Muodostetaan jono sattumanvaraisesti (manuaalisesti tai automaattisesti) eri Sisältökentistä poimituista, perusmuotoisiksi tai kontrolloidun sanaston (esimerkiksi YSA:n) mukaisiksi muunnetuista sanoista.

Asiasana: \$a Asiasana \$y Maantieteellinen nimi (esityspaikka) \$z Aika (esitysaika)

\$a Asiasanoina käytetään yleisluonteisia, muotoon liittyviä YSA:n termejä, kuten installaatiot, performanssi, performanssitaiteilijat (VESA 2000). Kenttää toistetaan.

Asiasana (genre): \$a Asiasana \$y Maantieteellinen nimi (esityspaikka) \$z Aika (esitysaika)

\$a Genre voi olla (performanssin lisäksi) katu-, verkko-, musiikki-, ääniperformanssi, action poetry...(Ei kontrolloitua sanastoa, termit taiteenalan kirjallisuudesta).

Liite 3. PS: performanssivalokuvan kuvailuohje (ks. Finmarc-yhtenäisformaatin sovellusohje 1997; ks. myös VATI 1998, 86-95).



tiedostonimi_w2.jpg

Tietueen identifikaationumero:

Tekijä: \$a Sukunimi \$h Etunimi \$x Tekijyyden funktio (oletusarvo tässä: kuv.)

Valokuvaajan tiedot.

Copyright: \$a Tekijänoikeuden haltijan sukunimi \$h Etunimi

Nimeke: \$a Päänimeke \$r Rinnakkaisnimeke

Ulkoasutiedot: \$z 1 valokuva \$b Ilmiasu \$c Koko

\$b Väri/mv.

\$c Alkuperäisen paperikuvan/negatiivin/diakuvan koko – leveys x korkeus (cm) – ja skannausresoluutio (dpi) tai digitaalisella kameralla otetun kuvan resoluutio (dpi)/koko(px).

Tiedonjärjestäjä: Kuvailijan nimi ja paikka (esim. museoamanuenssi, kuraattori).

Sisältö: \$a Kerrotaan mitä *kuvassa* näyttäisi olevan. Mainitaan, että kyseessä on performanssin dokumenttikuva ja että tapahtumista kerrotaan emotietueessa.

Huomautus 1: \$a Viitataan kuvasarjaan, esim. kuvasarjan 1. kuva (1/3). Mainitaan sarjan muiden kuvien identifikaationumerot, jotka toimivat myös linkkeinä.

Huomautus 2: \$a Viitataan tietokannassa oleviin saman kuvan eritasoisiin versioihin, joista ilmoitetaan seuraavat tiedot: tiedostonimi (nimi ja pääte), koko pikselinä [leveys x korkeus] ja koko bitteinä. Esimerkiksi:

tiedostonimi_sp.jpg [50 x 50 (72dpi); 1kb]

tiedostonimi_w1.jpg [85 x 85 (72dpi); 10kb]

tiedostonimi_w2.jpg [200 x 350 (72dpi); 20kb]

tiedostonimi_pr.tif [(4000dpi); 60mb]

Osakohteen emojulkaisun tiedot: \$w Emojulkaisun identifikaationumero \$t Nimeke \$j Emojulkaisun erityismääre

\$w Identifikaationumero linkkinä performanssin emotietueeseen. Esimerkiksi:

\$w 1234 \$t Hälytys! \$j 1 performanssi

Liite 4. Hälytys! -performanssi valokuvana (kuva: Naranja).



Liite 5. Tiedonkeruukirje. (Lähetettiin 1.3. – 2.3.2004)

Hyvä performanssin silminnäkiä,

Teen gradua (informaatiotutkimus, Tampereen yliopisto) performanssin sisällönkuvailun ongelmista/haasteista/seurauksista. Tutkielmasta puuttuu tutkimustuloksiani havainnollistava esimerkkikuvailu. Hyväksikäytän esimerkkinä Roi Vaaran Hälytys-performanssia (1996), koska olin paikalla ja dokumentoin esityksen valokuvaamalla (kuva ohessa/liitteenä). HS huomioi performanssin tuoreeltaan, myöhemmin siitä kirjoittivat – valokuvan perusteella – Hannula ja Sederholm.

Muistelen että olit Hälytyksen silminnäkiä. Voisitko kommentoida performanssia jotenkin? Mitä näit, ajattelit, tunsit, koit vai eikö tuntunut missään (jos muistat)? Kaikenlaiset (lyhyehköt) kommentit käyvät: tavallinen puhe ja taidepuhe (kirjoitettuna tai puheääninä), jos ei puhe tai kirjoitus niin kuva tai ääni (huuto, laulu). Yleensä (tämän olen monesti kokenut) performanssin kuluessa ja/tai sen jälkeen osallistujat jotakin toteavat tai miettivät mielessään. Tätä 'keskustelua' olen etsimässä.

Kommentoidessasi annat minulle luvan julkaista lausumasi tutkielmassa tekstimuotoisena (tai kuvana). Kommentti julkaistaan nimettömänä (tai omalla nimelläsi jos niin haluat).

Toivon että osallistut keskusteluun. Kommenttitekstin voit lähettää parhaiten sähköpostina (tai oheisessa vastauskuoressa); muista kommenttitavoista täytyy tarkemmin sopia.

Ystävällisin terveisin

Anja Närä

P.S. Esityksestä jo sanottua:

”Valon voimat -festivaaliin liittynyt Hälytys syksyllä 1996 pysäytti kaikenkokeneet kaupunkilaiset keskelle Helsinkiä. – – Roi Vaara: Hälytys (Alarm, 1996). Taiteilija roikkui ikkunaan teipattuna 40 minuuttia. Helsingin Lasipalatsissa kiljuivat hälyttimet.” (Sederholm 2000, 46)

”Siinä on, taas kerran, länsimainen mies tiensä päässä. – – Teipeistä muodostuva kuvio muistuttaa valtavaa hämähäkin verkkoa - eikö hämähäkki ollutkin äidin symboli!” (Kivirinta 17.12.1996)

”It is as if a human-size fly has crashed into the window, cracking the surface into hundreds of pagan routes of departure.” (Hannula 1999, 63)

Lähteet:

Hannula, Mika. 1999. Every man is art. Nu (2) 61-67.

Kivirinta, Marja-Terttu. 1996. Roi Vaara vaarassa. Helsingin sanomat 17.12.1996.

Sederholm, Helena. 2000. Tämähkö taidetta? Porvoo: WSOY.

Liite 6. Hälytys! Taiteilijan lausuma. (Roi Vaara 30.3.2004)

“Olen varttunut Helsingissä. Helsinki on kotikaupunkini. Vaikka tunnenkin kaupungin lähes joka nurkan, en ollut ennen kesää 1996 koskaan sattunut Lasipalatsin toisessa kerroksessa pohjoiseen antavan ikkunan ääreen. Ikkuna on linja-autoaseman Lasipalatsiaukiolle johtavan jalankulkutunnelin yläpuolella. Ikkunasta avautuva näkymä sisältää joukon keskeisiä kansallisesti tärkeitä rakennuksia. Useimmat niistä sijaitsevat Mannerheimintien varrella. Mannerheimintie on pääväylä pohjoisesta keskustaan ja tämä ikkuna Helsingin keskustassa näkyy pitkälle Mannerheimintielle. Ikkunasta näkyvät kansallisesti arvokkaat rakennukset: eduskuntatalo, poliittisen päätöksenteon keskus, sen takana oikealla puolella Kansallismuseo, kansallinen muisti. Kauempana samalla suunnalla, Mannerheimintien toisella puolella uusi Oopperatalo, joka ei näy ikkunaan, siitä oikealla Finlandiatalo sekä silloin rakenteilla ollut Kiasma: kulttuurielämän keskeiset instituutiot sekä suurta arvostusta nauttivan sotasankarimme ja tutkimusmatkailija-vakoojan C-G. Mannerheimin ratsastajapatsas Kiasman edessä. Sitten ovat pääposti, rautatieasema ja suurkirkko, jotka näkyvät itään antavasta isommasta ikkunasta. Ikkunan koko on sopivan kokoinen, optimaalisessa suhteessa omaan kokooni. Tässä oli performanssin paikka. Ja minkälaisen, sen tiesin heti: olla teipattuna ikkunaan ylösalaisin hälytysäänten soidessa kaikkialla ympärillä. Miksi halusin tehdä tällaisen, vaaraa uhkuvan esityksen? Performanssini ideat eivät niinkään synny analyttisen ajattelun vaan resonanssin kautta. Olen osa ympäristöäni. Ympäristö vaikuttaa resonoivan minussa, saavan aikaan vaikutelmia ja mielikuvia ympäristöstä ja omasta itsestäni suhteessa ympäristööni ja itseäni. Prosessointi on kokonaisvaltaista, se tuntuu olevan käynnissä jatkuvasti ja olevan loputonta, ikään kuin kaikki palaset eivät olisi koskaan kasassa tai kohdallaan. Tämä levottomuuden tila on vaativaa: se ei tyydy helppoihin, ilmeisiin tai annettuihin ratkaisuihin jonkun ja ehkä ei minkään järjestelmän sisällä, eikä siksi voi niihin myöskään pitkään tukeutua. Se on riivattu ja kirottu: sille ei ole tilaa järjestelmässä, joka on käytännössä määritelty ihmisen olemassa olemisen ehdot. Tämä levottomuuden tila merkitsee tilaa olla olemassa. Sitä ei valitettavasti ole tarjolla olevien vaihtoehtojen joukossa. Sitä ei ole olemassa ellei sille itse kykene tekemään tilaa ja pitämään hengissä, meni rahat tai henki tai molemmat (kummatkin ovat alati uhattuna). Se yrittää tehdä mahdotonta mahdolliseksi, elää sillä, mitä kukaan ei ole pyytänyt, ei mihinkään tarvitse eikä ketään kiinnosta. Luomalla erilaisia, hetkellisiä järjestyksen muotoja pyrin hallitsemaan vallalla olevaa kaaosta, joka järjestykseen tukeutuvien mielestä on kaiketi häiriö. Yhteiskunnallisen vastuksen lisäksi sillä on käsittääkseni vastaavuutensa esimerkiksi fysiikassa, jossa se edustaa entropian vastaista, synergeettistä voimaa muuttaa ainetta hengeksi ja henkeä aineeksi. Kun esityksen idea kerran oli selvä, tarvitsin siihen kontekstin” (jatkuu)

Liite 6. Hälytys! Taiteilijan lausuma. (Roi Vaara 30.3.2004) (jatkuu)

“tapahtuman rahoittamiseksi, organisoimiseksi ja tiedottamiseksi. Sellaiseksi löytyi Bo Karstenin johtama ‘Valon voimat’-kaupunkitapahtuma, joka tällöin järjestettiin ensimmäisen kerran. Onneksi paikalla toimiva elokuvaateatteri oli silloin remontissa, sillä muutoin tapahtumaa ei olisi sallittu järjestää. Sovittiin käytännön järjestelyistä. Tarvittavien materiaalien, avustajien ja työn pystytyksen sain lähinnä hoitaa yksin. Kun esityksen alkuun oli enää ehkä vajaat kolme tuntia, olin työmaalla yksin, työt pahasti kesken, porani terä tylsynyt ja voimat (niin henkiset kuin fyysisetkin) loppu, videokuvaajani Seppo Koskela sattui paikalle. Purin hänelle stressistä johtuvaa tuskaani. Hän tarjoutui apuun ja esitys saatiin kasaan. Sen alku myöhästyi noin puoli tuntia ilmoitetusta. Ulkona oli kylmä ja pakkanen kiristyi esityksen kuluessa huomattavasti, noin -10stä lähes -20 asteeseen. Olin teipattu ikkunan sisäpuolelle etupuoli ikkunaa vasten. Performanssi sujui muuten suunnitelmien mukaan, paitsi että hälytysäänet kiellettiin suuntaamasta ulos kadulle, eikä hälytysääniä kadulla siten kuultu. Olennainen elementti jäi puuttumaan, kun järjestäjät pelkäsivät poliisin puuttuvan asiaan ja sitten myöhemmin vaikeuttavan Valon voimien muihin projekteihin tarvittavien poliisilupien saamisen mahdollista vaikeutumista. Poliisi ei myöntänyt sireenin käyttöön lupaa, mutta ei myöskään osannut sanoa, mistä sellaista olisi voinut hakea. Lupa-asian käsittely jäi siihen. Hälytysäänet soivat siis ainoastaan sisällä, jonne yleisöllä oli vapaa pääsy. Yleisö oli erotettu turvaköydellä noin 10 metrin päähän esiintyjästä. Koska olin niin fyysisesti kuin henkisestikin finaalissa esityksen alkamishetkellä ja motivaatiotasoni pohjalukemissa, lopetin esityksen 40 minuutin kuluttua aloituksesta, 20 minuuttia ennen suunnittelemaani loppua kovaa kipua hartialihaksissa tuntien. Hartiakipu kesti seuraavat kolme kuukautta. Valon voimat-tapahtuma oli laaja ja minä kaikista esillä vuoden 1996-Valon voimat-ohjelman taiteilijoista olin ainoa, joka sai minkäänlaista rahallista korvausta työstään. Se oli vaatimaton, kuten arvata saattaa. Se tuskin olisi esimerkiksi riittänyt avustajien työehtosopimusten mukaisiin palkkioihin. Hankkimani avustajat (taiteilijat Ilkka Sariola, Harri Larjosto ja Teemu Mäki, valokuvaaja Naranja ja videokuvaaja Koskela) työskentelivät ilmaiseksi. Esityskorvaus riitti ehkä kolmen viikon työhuonekuluihin.” (Roi Vaara, 30.3.2004)

Liite 7. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 1)

”Muistan epämääräisesti että olin paikalla ja hermoilin, sillä olin varma ettei Roi taaskaan ollut testannut virityksiään etukäteen, (en kuitenkaan ajatellut tilannetta hengenvaaralliseksi, vaikka kai se sitäkin oli). Jotenkin siirsin hermostukseni siihen, että ärsyynnyin odottelusta ja kadulla norkoilusta. Kun juttu oli ohi, muistan Roin silmät loistaen kertoneen, miten ikkunalasit olivat kaartuneet ja taipuneet, kuin melkein murtuen. Kai hän mainitsi myös hälytysäänestä, jota en ulos muista kuulleen. Silloin, kun en enää hermoillut että hän teloisi itsensä, minua lähinnä huvitti urheilusuoritusmentaliteetti ja tietysti se, että juttu oli tehokkaampi ajatuksena kuin koettuna: Hirtetty mies, pää alaspäin, tai ikkunalasista läpi lentänyt lintu, josta joskus oli puhuttu... Mutta kuvana esitys on kyllä vaikuttavampi kuin paikalla koettuna. Olen oikeastaan jäävi puhumaan, sillä siihen aikaan uhkarohkeus, sooloilu ja machoilu pikemminkin ärsytti minua...” (Silminnäkijä 1, 1.3.2004)

Liite 8. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 2)

”Pitää kyllä paikkansa, että olin katsomassa esitystä. Olisi kovin mielenkiintoista tietää, mistä muistat minun olleen paikalla? Oli melko kova pakkanen ja esityksen valmistelut muistaakseni venyivät. Hain läheisestä Alkosta pienen pullon konjakkia ja hörpin sitä lämpimikseni esitystä odottaessani. Roi oli tyyppilliseen tapaansa suunnitellut ja valmistellut esityksensä hyvin. Lasipalatsin suuren päätyikkunan taakse oli rakennettu rakennusteline, jolla Roi jo seisoi avustajineen saapuessani paikalle. Jollen aivan väärin muista, lähtöasetelma oli se, että ensin Roi olisi laitettu roikkumaan jaloistaan kahden köyden varassa vasten ikkunaa (siis sisäpuolelle) yleisön seuratessa tapahtumaa ulkoa aivan kuin näyteikkunaesitystä. (Tästä mieleeni tuli Roin esitys aiemmin Helsingin juhlaviikoilla, jossa hän muurasi Akateemisen kirjakaupan ikkunan umpeen tiiliskivillä sisäpuolelta yleisön seuratessa työn edistymistä ulkoa kadulta. Roi oli pukeutunut valkoiseen pukuun ja tiiliskivet olivat valkoisia - niitä Mallanderin suosimia.). Seuraavaksi avustajat alkoivat teipata Roita kiinni ikkunaan käyttäen käsitykseni mukaan tavallista ilmastointiteippiä, jota joissain piireissä myös roudarinteipiksi kutsutaan. En tiedä, jäivätkö jotkin näkymättömät siimat varmistamaan Roin ylhäälläpysymistä vai roikkuiko hän lopuksi ainoastaan teipin varassa ikkunassa? Kun avustajat olivat saaneet teippauksen valmiiksi, he purkivat rakennustelineen kadoten Lasipalatsin sisätiloihin ja sisältä alkoi kuulua voimakasta hälytyslaitteen ulvontaa. Vähän ajan päästä avustajiin kuuluneita henkilöitä alkoi ilmestyä rakennuksen ulkopuolelle yleisön joukkoon seuraamaan tilannetta. Eräs heistä kertoi, että Roilla on pieni mikrofoni suussaan yhdistettynä lähettimeen, jolloin hän voi raportoida fyysistä kuntoaan avustajille. Avustajat sisällä olivat kuulemma koko ajan valmiustilassa irrottamaan Roin yhteyden katketessa tai Roin niin vaatiessa. Esityksen kestoksi oli suunniteltu 60 minuuttia. Minusta avustajista huokui jotenkin kiihkeä ja euforisen jännittynyt tunne heidän tultuaan ulkopuolelle. He kokivat esityksen hyvin vahvasti myös omakseen, vähän niin kuin että: ‘Meidän jengi...’ Kaikki avustajat olivat Roin sukupolven miehiä. Varsinainen esitys oli täysin stabiili ja etäisyyden vuoksi vastavalossa Roi piirtyi terävänä tummana silihuetina sisältä tulvivaa valoa vasten. Kysymyksessä oli enemmänkin metaforinen kuva, jonka voisi rinnastaa maalauksen tai valokuvan kokemusmaailmaan. Minusta illuusio toi mieleeni voimakkaasti ajatuksen, että ikään kuin katselisi alhaaltapäin lasikattoa, jonka päälle joku on pudonnut jostain korkealta useiden kerrosten matkan pysähtyen lasiseen kattoon. Tummina näkyvät teipit muistuttivat ikkunaan tulleita valtavia säröjä. Myös taustalta kuuluva hälytyslaite assosioitui hajonneeseen lasiin, ikään kuin joku olisi heittänyt kultasepänliikkeen ikkunan säröille paeten paikalta, koska liikkeen hälytyslaitteisto kytkeytyi päälle. Koska esitys oli elokuvateatterin päätyikkunassa, assosioin myös yhteyksiä elokuviin, mm. Roman” (jatkuu)

Liite 8. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 2) (jatkuu)

“Polanskin ‘Vuokralainen’ tuli voimakkaasti mieleeni. Esityksen yhteys arkkitehtuuriin oli myös saumaton ja esityspaikka oli taitavasti valittu. Muistaakseni Lasipalatsi oli tuolloin vielä purkuuhan alainen mm. Jörn Donnerin kannattaessa paikalle rakennettavaksi pilvenpiirtäjätornia(!). Yksi voimakkaasti mieleen tuleva teos oli Günther Förgin mustavalkovalokuva ‘Sturtz II’, (Syöksy II)1984. Valokuva kuuluu sarjaan, jossa Förg kommentoi arkkitehtuuria valokuvan keinoin. Myös keskiaikaisten katedraalien lasimaalaukset tulivat Roin esityksestä mieleen puhumattakaan Marcel Duchampin suuresta lasista, jonka olen nähnyt Philadelphian taidemuseossa ja jonka visuaalisesti voimakkain visuaalinen elementti on kertomuksen mukaan vahingossa (?) syntynyt särö keskellä suurta lasia. Pysähtyneisyydestään huolimatta vaikutelma oli erittäin ekspressiivinen ja aggressiivinen ja sitä täydensi hälytyslaitteen jatkuva huuto. Jotenkin irvokas. Mieleeni tuli myös mielikuva väkivaltaisesta itsemurhasta. Tai onnettomuudesta, jonka todistajaksi ohikulkijana vahingossa on joutunut. Roin teos ‘Hälytys’, 1996, oli sidoksissa ja kommentoi samanaikaisesti arkkitehtuuria, elokuvaa, valokuvaa ja maalaustaidetta, joka oikeastaan on lähtöisin rakennusten seinäfreskoista. Mielenkiintoista oli, että esitys oli tehty spesiaalisti elokuvateatteriksi rakennettuun rakennukseen ja että performance-taiteilija oli päätenyt yleensä liikettä sisältävien esitysten sijaan täysin staattiseen ‘still’-kuvaan. Ääni oli teoksen ainoa liikkeessä oleva elementti. Tosin sekin toisti kakofonisesti samaa ulinaa koko esityksen ajan. Toisaalta teos limittyi mielessä silloin vielä Ateneumissa sijainneessa Nykytaiteen museossa näkemääni Keston Rajat -näyttelyyn, jonka teemana oli performance-taiteen alue, joka pääsääntöisesti perustuu esiintyjän fyysisen ja psyykkisen keston rajaan. Tätä keston perustuvaa esiintymistä on tehty taiteen alueella tietääkseni 70-luvulta lähtien (SM-fetisistisissä alakulttuureissa ainakin 1700-luvulta) ja se juontaa juurensa Kristuksen kärsimyksen lisäksi arkaaisiin uskontoihin, joissa koetellaan keston rajoja itsensä silpomisena, polttamisena ym. Mm. monet Dennis Oppenheimin 70-luvun alun teokset käsittelevät tällaista kehon ja tilan välistä jännitettä, kuten esim. Extended Amor, 1970 tai Rocked Circle-Fear, 1971. Esitys päättyi noin 40 minuutin kuluttua Roin pyydettyä lähettimen kautta avustajia hakemaan hänet pois. Kipu oli tullut sietämättömäksi pää alaspäin roikkuessa. Jo esiintymispaikalla kuulin joidenkin yleisöstä ilmaisevan pettymystä, koska esitys ei ollutkaan kestänyt luvattua 60 minuuttia Roin halutessa alas 20 minuuttia luvattua aiemmin. Pidän tätä näkökulmaa täysin käsittämättömänä, koska kyseessä oli täysin staattinen esitys. Teoksen sanomahan on täysin sama, olipa Roi ikkunaan teipattuna minuutin tai vuorokauden ja pidän sitä täysin epäolennaisena asiana teoksen tulkinnan kannalta. Myöskin Kivirinnan kritiikki Roista hämähäkin verkkoon takertuneena hyönteisenä viitaten äidin hämähäkkeyteen oli minulle yllättävä näkökulma, vaikka kyllähän freudilainenkin tulkinta on mielenkiintoinen, kylläkin minusta turhan yksipuolinen ja dogmaattinen, eikä avaa” (jatkuu)

Liite 8. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 2) (jatkuu)

“läheskään kaikkia esityksen sisältämiä puolia. Kriitiikin näkökulma vahvisti mielessäni ajatusta, että taiteesta puhuja puhuu aina pohjimmiltaan itsestään projisoiden tuntemuksiaan taiteeksi kutsuttuun ilmiöön ja kuinka ’objektiivinen’ näkökulma taiteesta on hieman paradoksaalinen.”
(Silminnäkijä 2, 2.3.2004)

Liite 9. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 3)

”Ikkunassa ylösalaisin teipattuna roikkuva pukumies näytti tosiaan sekä lasiin iskeytyneeltä ja sen säröille lyöneeltä otukselta, että hämähäkinverkkoon juuttuneelta hyönteiseltä, joka avuttomana odottaa lukin tulevan aterialle. Esitykseen kuulunut sireeninääni voimisti tätä onnettomuushälytyksen tuntua. Umpikujaan, ansaan tai onnettomuuteen joutunut pukumies, varsinkin pääkaupungin keskeisellä ja näkyvällä paikalla, oli tietenkin länsimaisen ura/kehitys/kasvu/kulutus-kulttuurin metafora - koska niin olemme oppineet tulkitsemaan yhteiskuntakriittisissä taideteoksissa toikkaroivia, raiteiltaan joutuneita pukumiehiä. Erityistä kriittisyyttä teoksessa oli mielestäni sen raflaavan, mainosmaisella tavalla iskevän muodon sarkasmi. Tarkoitan, että teos puhui täsmälleen samalla yliampuvien efektien kielellä, jota se kauhisteli, ja aivan kuin pilkkaamansa kulutuskulttuurinen hybrisi, tämänkin teoksen sanoma oli mainosmaisesti tiivistetty: Loputon ja piittaamaton kasvu ei ole mahdollista, eikä vauraus, maine ja muiden kadehdittavana oleminen tuo onnea. Epäilyttävää teoksessa ehkä oli, että se esitti pulaan joutuneen uraohjuksen oopperamaisesti paisuteltuna, traagisena hahmona, mikä laimensi sen pilkallisuutta. Aivan kuten varakas miespuolinen oopperayleisö rakastaa samaistua Boris Godunoviin, vaikka hän on vastenmielinen höynäytettävä typerys - sillä hänen syöksynsä tuhoon on niin paljon ’elämää suurempi’ spehtaakkeli.” (Silminnäkijä 3, 4.3.2004)

Liite 10. Hälytys! Julkaisematon lausuma. (Silminnäkijä 5)

”Kirjoitan performanssista sisältäpäin, jolloin olin Roin avustajana esityksessä lasipalatsin sisällä ja ulkopäin, jolloin olin yksi esityksen katsojista ulkona. Sisältä: Tehtäväni oli olla nostamassa Roi roikkumaan vaijerien varaan ja teipata hänet kiinni korkealle lasipalatsin ikkunaan. Mukana oli myös toinen avustaja, jonka nimeä en muista. Koin avustajana olemisen melko ahdistavaksi, koska pelkäsin Roin terveyden puolesta. Sillä hetkellä minusta tuntui, että autan Roita tekemään jotain melko vaarallista, jota ei oltu harjoiteltu ja kokeiltu ennalta tarpeeksi. Se miksi koin tilanteen ahdistavana johtuu siitä, että olen itse omissa esityksissäni tehnyt vaarallisia asioita mm. sukeltanut jään ali avannosta avantoon ja parina kertana olen satuttanut itseäni turhankin paljon. (mm. Palelluttanut vakavasti jalkani) Tämän pohjalta olen päätenyt sellaiseen päätelmään, että vaarallisia asioita kannattaa välttää esitystilanteen ennalta-arvaamattomuuden takia ja jos niitä jostain sisäisestä pakosta täytyy tehdä niin silloin pitää valmistautua hyvin ja minimoida riskit. Pelkäsin avustavani siis esitystä, jonka seuraamukset olisivat voineet olla kohtalokkaat. Otan vastuun omista tunteistani ja näin jälkikäteen voidaan sanoa, että pelkoni olivat turhia ja johtuivat omista kokemuksistani aiemmin. Roi selviytyi hyvin pitkästä ylösalaisin riippumisestaan. Ulkoa: Staattinen olemisen kuva, jossa performanssitaiteilija näyttää siltä, että hän roikkuu ylösalaisin Lasipalatsin ikkunassa ja hälytys sireenit ulvovat. Esityksestä huokui se, että Roi halusi tehdä jotain näyttävää ja poikkeuksellista Suomessa. Kuvana esitys oli komea: Mies ikkunaan teipattuna ylösalaisin, sireenit ulvoivat. Katsojat ulkona kadulla, mies yksin sisällä. Toisaalta esitys herätti ajatuksia siitä, mitä tämän jälkeen. Koin esityksen eräänlaisena päätepiirteenä, ehkä umpikujanakin mihin sooloperformanssitaide on päätenyt. En näe mielekkäänä jatkaa (itse) tämäntyyppisten ‘Keston rajojen’ performanssien tekemistä. David Blaine (en ole varma kirjoitusasusta) tai Iiro Seppänen taikureina tekevät tämän tyyppiset äärimmäisyysesitykset taitavammin. Samaan aikaan taikureiden esitysten sisältö on kyseenalainen: viihde ja kykenemättömyys kokea arkista elämää mielekkääksi ilman extreme kokemuksia. Ajan hengessä on tällaista turtuneisuutta, joka ilmenee mm. Base hyppynä yms. Minä koen, että performanssitaiteen vahvimmat osa-alueet ovat muualla. Tässä mielessä koin Roin esityksen umpikujana, koska se lähestyi sisällöllisesti näitä extreme taikatemppuja. Tämä on tietysti minun tulkintaani ja kaikesta huolimatta pidin esitystä vahvana ja koskettavana, mutta se ei ole mielestäni tie eteenpäin vaan esitys oli eräänlainen päätepiiste ‘sankariperformanssille’ Suomessa.” (Silminnäkijä 5, 25.3.2004)

Liite 11. Hälytys-performanssi Vatissa: tekijän yhteenveto kirjatuista kuvailutiedoista (perustuu Vatin tilanteeseen 26.11.2003).

Perus[kortti]

Teoksen inventaarionumero: [–]

Ajoitus: 13.12.1996

Taiteilija: Vaara, Roi

Teosnimi: Ei teosnimeä

Pääluokka: Performanssi

Kuva[kortti]: Perus

Valokuvanro: [–]

Haltija: VTM

Sijainti: ?

Kuva teoksesta Vaara, Roi [–] Ulkop. teos Alarm performanssi 13.12.1996.

Sisältökuvaus: Performanssi; taiteilija teipattu Bio Rexin ikkunaan päälle alaspäin. Festival of light, Helsinki 13.12.1996.

Valokuvaaja: [–]

Tyyppi: laakadia

Mitat: 6 x 7 [cm]