

Kokeellisuus haastaa taidepuheen

Luokittelua pakeneva taide paljastaa tarpeemme nimetä, määritellä ja hallita todellisuutta.

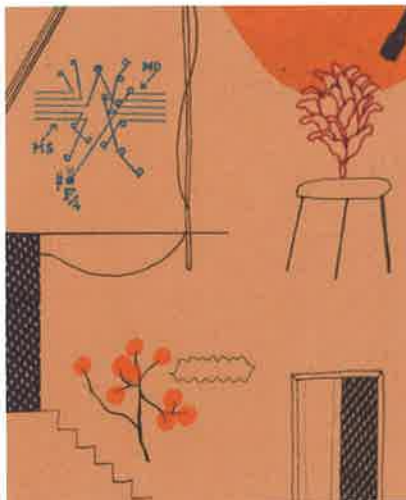
ÄÄNI TUNTUU KUMPUAVAN ESIIN jään alta tai välittyvän kaukaisista galakseista. Trumpetti ja saksofoni ujeltavat, kähisevät ja naisevat kuin valaat. Kaikki äänet syntyvät akustisesti, laajennetut soittotavat sulautuvat alkuvoimaiseksi äänipilveksi. Kyseessä on norjalainen **Streifenjunko**-duo (**Eivind Lønning** ja **Espen Reinertsen**), joka avasi kokeellisen musiikin *Tulkinnanvaraista*-konserttisarjan syksyllä 2011.

Sen jälkeen kuukausittaisessa konserttisarjassa on kuultu omaperäisille soittajille räätälöityä nykymusiikkia, avantgarden ja minimalismin klassikoita sekä ennen kaikkea Streifenjunkon kaltaisia tekijöitä, jotka esittävät omaa, usein improvisaatiolle perustuvaa musiikkiaan. Avauskonsertissa Streifenjunkon ohella esiintynyt hollantilainen äänirunoilija ja uusdadaisti **Jaap Blonk** puolestaan osoitti, että konserttisarja laajenee tutkimaan myös musiikin rajailmiöitä ja kysymään, mikä kaikki voi olla musiikkia.

Tulkinnanvaraista on vahvasti taiteellisen johtajansa näköinen. **Juho Laitinen** on sellisti, säveltäjä, orkesterinjohtaja ja tutkija. Hän toi jo taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä *Soivuuden manifesti* (2013) esiin konserttisarjankin taustalla olevia ajatuksiaan kokonaisvaltaisesta ja alkuvoimaisesta muusikkoudesta. Hänen mukaansa henkistynyt, kuulosteleva ja äänen ääreille pysähtyvä kokeellisuus ei tällä hetkellä ole Suomessa kovinkaan muodikasta. Siksi monet sarjan esiintyjistä tulevat ulkomailta, vaikka kotimaisiakin nimiä riittää, sellolaulaja **Piia Komsista** puhaltaja **Mikko Innaseen**.

”

Kokeellisuutta on vaikea määritellä, sillä se on määritelmällisesti jatkuvassa liikkeessä.



KUVA: HETA BILALETDIR

Konsertit järjestetään hengeltään klassisissa akustisissa tiloissa, mutta sisältöä on vaikea ennustaa. Moskovalaisen **ASTMA**-duon (**Aleksei Borisov** ja **Olga Nosova**) esitys syksyllä 2013 oli eräänlainen rumpusetillä ja sähkökitaralla varustettu isoäidin vintti, jonka romuilla – vanhoilla keittiötavaroilla, lentäjän radiolaitteilla, ketteingeillä – musikat puuhailivat. Lopputuloksessa oli elementtejä noisesta, industrialista ja esitys-

taiteesta, mutta radikaali suunnittelemtomuuden vaikutelma ja unenomainen tapa olla lavalla (Nosova esiintyi pilkullisessa pyjamassa) tekivät luokittelusta mahdotonta.

KOKEELLISUUS ON VÄLJÄ YLEISKÄSITE epäkonventionaaliselle, kyseenalaistavalle ja vaihtoehtoiselle taiteelle. Kokeellisuutta on vaikea määritellä, sillä se on määritelmällisesti jatkuvassa liikkeessä. Kokeileminen on kysymysten esittämistä, tutkiskelua ja etsimistä, usein hyvin konkreettisella tavalla. *Tulkinnanvaraista*-sarjan esittelemisessä taitelijoissa kokeellisuus näkyy orgaanisena suhteena instrumenttiin. Oman kehon ja soittimen pinnoilla tutkitaan ääniä ja äänellistä olemista.

Kokeellisen musiikin tunnistaa siitä, ettei sitä ole mahdollista raamittaa johonkin tiettyyn, ennalta tunnettuun kategoriaan. Turvallisimmatkin määritelmät pettävät, korkean ja matalan, vaikean ja turvallisen kaltaiset akselit eivät päde. Silloin ollaan kokeellisessa ympäristössä. Kokeellinen musiikki kuulostaa vain itseltään.

Siksi kokeellisuus on lähtökohtaisesti marginaalissa. Valtavirta edellyttää tunnistettavuutta, kontekstiin ankkuroitumista, oman paikan löytämistä kulttuurimaailman rakenteissa. Avantgarde, etulinja, sijaitsee taiteen etummaisilla reuna-alueilla. Kokeellisuus ja avantgarde käyvät usein yhteen, mutta kokeellisuus ei välttämättä ole kiinnostunut uutuudesta. Ainakaan se ei ole kiinnostunut uudenluomisesta uuden vuoksi, vaan luovuudesta sen itsensä tähden. Tuntuu selviöltä, ettei aidosti uuttaluoja taide voi olla lokeroitavissa, sillä luovuus

väistää, pakenee ja muuttaa muotoaan, valu marginaaleihin.

* * *

KOKEELLISUUTTA ON OLLUT AINA, mutta 1700–1800-lukujen vaihe edustaa erityistä vaihetta kokeellisuuden historiasa. Romantiikka synnytti luovan taiteilijan ja nosti luovuuden ensimmäistä kertaa perimmäiseksi taidearvoksi. Romanttinen liikehdintä oli vallankumous jäljittelylle, *mimesikselle*, perustuvaa klassistista taidekäsitystä vastaan.

Kun romantiikka määritellään yksinkertaisesti klassismin perinnön vastustamisena, se sisältää niin yksityisen tunne-elämän ruotimista, eskapistista historismia ja luontomystiikkaa, groteskeja kurioositeetteja kuin vallatonta käsitteellisyyttäkin. Moninainen romantiikan eri kulumia yhdistää silti aina jollain tapaa mielikuvituksen vapaus, jolle ei järjen kultin hallitsema, ennaltamäärättyihin hierarkioihin perustuva klassismi antanut sijaa.

Romanttinen valtavirta, kuten englantilaisen Järvikoulun lyyrin runous tai ranskalaisen **Victor Hugon** historialliset romaanit, ei ainakaan nykypäivänä juurikaan herätä kapinan tai kokeellisuuden mielikuvia. Näkyvintä kokeellisuutta on etsittävä marginaalista. Esimerkiksi Ranskassa, väkevän klassistisen tradition kulttuurissa, salonkikelpoisten ”vakavien romantikkojen” rinnalle hahmottui 1800-luvun alussa ”pikkuromantikkojen” joukko, jonka edustajat tekivät kaikkensa klassismin haamun nujertamiseksi. Tähän ryhmään kuuluvat mm. **Louis Bertrand**, **Xavier Forneret**, **Alphonse Rabbe** ja **Charles Lassailly**, mutta minikäänlaista koulukuntaa he eivät muodostaneet. Heitä yhdisti kiihkeä into vapautua klassististen ihanteiden pakkopaidasta ja löytää uudenlaisia kirjoittamisen tapoja.

Ei ole yllättävää, että kirjallisen vallankumouksen välineeksi valikoitui proosa, joka klassismin aikana kelpasi arkisuudessaan



Louis Bertrand: *Gaspard de la Nuit* (1842)
KUVA: WIKIPEDIA

”

1700–1800-lukujen vaihe edustaa erityistä vaihetta kokeellisuuden historiassa.

ja halpuudessaan vain asiategesteille. Siksi proosa oli myös vapaa runouden genresäädöksistä ja tyyli vaatimuksista. Ranskan kokeelliset romantikot ottivat haltuunsa proosan kumousvoiman, välittömyyden, herkkyyden ja värikkyyden. Tuloksena oli kirjava kenttä kokeellista kirjoittamista intiimistä tunnelmoinnista rajuihin tuntepurkauksiin, parodiseen ilveilyyn ja mullistavaan kielenkäyttöön.

Proosasta tuli kokeellisuuden kasvualusta, jossa kirjoittaja oli vapaa yhdistelemään erilaisia aineksia, tyyliä ja affekteja. Char-

les Lassailly upotti rönsyilevään veijariromaaniinsa *Roueries de Trialph* (1833) täysin kokeellisia kappaleita, joissa kieli räjähtää sanojen ilotulitukseksi. Alphonse Rabben *Album d'un pessimiste* (1835) ja **Charles Nodier**'n *Les Méditations du cloître* (1806) ovat aforistisista ja esseistisistä pohdinnoista koostuvia intiimejä vuodatuksia. **Jules Lefèvre-Deumier** kirjoitti herkkiä proosakatkelmia, joissa kuvallisuuden ja rinnastusten kautta syntyy lyyrisiä oivalluksia. Nämä pienet tekstit olivat kuitenkin kirjailijan itsensä mielestä hänen salainen paheensa.

Valtavirran kirjallisuuspiireissä vapaa proosa koettiin edelleen epäilyttävänä kiusauksena. Eikä ihme; esimerkiksi Louis (Aloysius) Bertrandin hiljattain suomeksiinkin ilmestyneen teoksen *Gaspard de la Nuit* (1842) proosateksteissä tyyliarekisterit ja keinovarvat karkeloivat niin karnevalistisella tavalla, ettei se voinut olla hämmentämättä aikalaisia. 1800-luvun alussa suoranaisiksi maniaksi äitynyt innostus historiaan, kansanrunouteen ja eksoottisiin paikkoihin vyöryy kirjassa esiin rosvooruhinainana, vedenneitoina ja palkkasatureina, jotka jännittyvät graafisiksi asetelmiksi.

Tekstit ovat kuin keskeneräisen historiallisen romaanin katkelmia tai repeytyneitä grafiikanlehtiä – teoksen alaotsikko olikin ”Fantasioita Rembrandtin ja Callo’n tapaan”. Etenkin keskiaikaista kuvastoa Bertrand käsittelee samalla kertaa harrastajan hellyydellä ja purevalla ironialla. Puhujan särkeminen arkisten hahmojen pelkistetyksi dialogiksi, oudonnetulla sanavarastolla leikkely sekä epätavallisiin yksityiskohtiin tarkentaminen tekevät *Yön Kasparista* arvoituksellisen taide-esineen, joka hylkii merkityksenantoa ja kategorisointia.

Outoutta huokuu myös boheemin mutta vauraan eksentrikoromantikon Xavier Forneret'n teksti ”Un Rêve” (Uni) proosakokoelmasta *Pièces de pièces, Temps perdu* (1840). Hätkähdyttävä unikuva on kuin surrealistien automaattikirjoitusvihoista,



J. ROPS

KUVA: WIKIPEDIA

tajunnanvirtaa, jossa kynä kaivaa alitajunnasta estottomia näkyjä – esimerkiksi ”pitkän hiuksettoman varjon, jolla on violetit kasvot ja valkoiset venyvät silmät”. ”Nainen heittäytyy minua kohti ja kiljuu: Bolivarde! Bolivarde! Bolivarde! En tiedä miksi. (Luulen että hän yritti sanoa kuolema)”, kertoo uni. (Suomennos kirjoittajan.)

Klassistisessa ajattelussa kirjallisuuden lajityypit ja rekisterit – ylevä, koominen, sentimentaalinen, jne. – sijaitsivat tarkassa ruudukossa, jonka hierarkiaa ei saanut särkeä. Forneret’n unitekstin tavoin kokeilevat romantikot kuitenkin sekoittivat vakavan ja hullunkurisen, pelottavan ja groteskin heryyväksi narrin nauruksi, jossa kirjoittaminen nauttii rajattomuudestaan.

KULTTUURIN ON AINA OLLUT hyvin vaikea vastaanottaa jotain näin liukasta ja ääriviivatonta. Joskus kyseessä on keskuksen halu taltuttaa marginaali, usein yksinkertaisesti inhimillinen houkutus: halu nähdä todellisuus lineaarisena jatkumona. Romanttiset kokeilijat haluttiin sulauttaa osaksi ranskalaisen kirjallisuuden suurta kertomusta.

Kaikki alkoi siitä, että proosarunon vakiinnuttaja, moderniuden lähettiläs **Charles Baudelaire** nosti Bertrandin *Gaspard de la Nuit*’n omien proosarunojensa esikuvaksi ja ”mystisesti hehkuvaksi mallikseen”. Näin sairaalassa menehtynyt, unohdettu pikkuromantikko nousi 1800-luvun lopulla kulttimaineeseen. Hänestä tuli symbolistien, eritoten **Mallarmén** fanaattisen ihailun kohde ja vastakaanonin merkkipylväs vuosisadan alun surrealistille. Bertrand, Rabbe, Forneret ja kumppanit nähtiin avantgarden edelläkävijöinä, joissa runouden suurnimien kädenjälki oli iduillaan.

Kokeellisessa romantiikassa ei voi olla näkemättä surrealismia, ranskalaisen uuden romaanin tai kielikeskeisen lyriikan esiasiaita. Romantikot luonnollisestikin raivasivat kaunokirjallisuuden ennen niin ahdas-ta reviiä laajemmaksi ja loivat maaperää tuleville avauksille. Kirjallisuushistoria on



Kulttuurikeskustelun haasteena on pysyä taiteen jatkuvan liikkeen mukana.

kuitenkin luonut 1830-luvun kokeilijoille karsinan, jossa tekstejä ei enää lueta niiden omista lähtökohdista käsin vaan jonkin tulevan edeltäjänä. Pohjimmiltaan kyseessä on tahaton tai tietoinen kontrollin tarve.

Kulttuurin on edelleen vaikea vastustaa nimilappujen liimailua ja luokittelujärjestelmien ylläpitämistä. Tämä puolestaan muistuttaa klassismin ajan normatiivista genrekäsitystä, jota vastaan kokeellinen romantiikka nimenomaan hyökkäsi luomalla tekstejä, jotka kieltäytyvät alistumasta minikään lajityypin tai tyyliperinteen suoraksi edustajaksi.

Tutkimus on kuitenkin päättäväisesti kahlinnut 1830-luvun kokeellisuuden osaksi ranskalaisen proosarunon varhaishistoriaa. Ranskan kansalliskirjasto puolestaan luokittelee *Gaspard de la Nuit*’n alkuperäiskäsikirjoituksen edelleen epätoivoisesti romaaniiksi. Tekstin hyväksyminen pelkäsi kirjoitukseksi on vaikuttanut mahdottomalta tehtävältä.

* * *

KOKEELLISUUS HAASTAA ja hämmentää luomalla jotakin sellaista, joka kieltäytyy asetumasta aloilleen kulttuurin kentällä. Kokeellista taidetta on mahdoton kategorisoida ennen kaikkea siksi, että se itse haluaa väistää luokittelun ja juosta vapaana.

Juho Laitinen on *Tulkinnanvaraista*-konserttisarjallaan luonut ympäristön, jossa kokeellinen musiikki nähdään ensisijaisesti pysähtymisen, sisäisen etsinnän ja kokonaisvaltaisen soinnin kautta – piirteitä, jotka ovat usein ristiriidassa nykytaidemusiikin perinteisen estetiikan kanssa. *Soivuuden manifestissa* Laitinen kehittää näkemystään kokeellisesta musiikista hoilistisuuden, fyysisyyden ja arkaaisuuden käsitteiden avulla.

Yhtenä punaisena lankana on taidemusiikin perusvälineen, komposition eli nuotinetun sävellyksen suomiminen. Kokeellisessa kontekstissa sävellyksestä tulee keinoitekoisen yrityksen vangita luovuuden virta. Improvisaatio (sananmukaisesti ennakkoimattomuus, ei-ennalta-nähty, siis kyseleminen) on kokeellisen musiikin perustyökalu.

Soivuuden manifesti peräänkuuluttaa uudenlaista suhdetta soittimiin: ”Määritän soittimen käsitteen uudelleen sisällyttämään kaikki sellaiset esineet, elementit ja luonnonilmiöt, jotka soittaja haluaa kokea sointinsa osaksi.” Ja mikä tahansa voi olla soitin, vaikkapa sadevesiränni, nariseva ovi tai tiskit. ”Jos logistiset syyt estävät niiden kuljettamisen muualle, on kuulijoiden kokoonnuttava uusien instrumenttien luo.”

Teknisen taituruuden, tulkintraditioiden sekä oikean ja väärän raskauttama soitinkäsitys saa kokeellisessa musisoinnissa väistyä kehollisuuden tieltä. Laitinen näkee musisoimisen spiraalina, joka lähtee soivasta, luovasta ihmisestä, jatkuu instrumentteihin, jotka hän on valinnut ympärilleen ja laajenee edelleen tilaan, yleisöön ja maailmaan.

Etenkin taidemusiikin kontekstissa muusikkous nähdään vahvasti tietoisena, hallintaan perustuvana prosessina. Kokeellinen muusikko hakee yhteyttä alintajuntaan. Keskenäisyys ja hauraus muuttuvat vahvuudeksi. Laitiselle erityisen tärkeä on läsnäolon ajatus: konserttietiketti, ammatti-ihanne tai nuotinettu sävellys ovat estoja, joista luopuminen voit avata tien kokonaisvaltaiseen, rajoittamattomaan soinnilliseen läsnäoloon.

”Komposition helmasynti on uskon puute raaka-aineeseen, soivaan ääneen itsessään, jonka se katsoo tarvitsevan jalostamista rakenteellisiin, temaattisiin ja motii-

visin keinoin”, Laitinen kirjoittaa. Hänelle improvisointi on eräänlaista arkeologiaa, jossa kaivaudutaan kohti musiikin arkaaisia, puhtaampia olomuotoja, ehkä myös oman mielen syvimpiä kerroksia.

* * *

IMPROVISAATIO ON NÄKYVIMPIÄ keinoja kokeellisen taiteen luomiseen. Se on määrittämällisesti leikkiä ja antautumista. Kokeellista taidetta syntyy kuitenkin myös muilla tavoin. Kokonaan aukikirjoitettu, tekijän määrittämä ja reunoiltaan suljettu teos – oli sitten kyseessä teksti, sävellys, koreografia – on nykytaiteen kentällä saanut rinnalleen erilaisten avoimien muotojen vahvan läsnäolon.

Kokeellinen taide tapahtuu marginaaleissa: vapaalla kentällä ja usein yllättävissä tiloissa. Syksyllä Kansallisteatterissa ensi-iltansa saanut **Kristian Smedsin** *Tabu* oli tässä suhteessa merkkitapaus: selkeästi kokeellinen ja luokittelua väistävä teos valtasi valtakunnan ykkösnäyttämön ja täytti salit.

Kulttuuri on koko ajan avoimempi kokeellisuudelle. Epäkonventionaalinen taide on suoranainen trendi, josta kertovat esimerkiksi Kulttuuritehdas Korjaamon tai Meidän Festivaalin kaltaiset areenat. Taiteiden välisyyden, monikulttuurisuuden ja osallistavuuden kaltaiset tendenssit pehmittävät rajoja ja synnyttävät uusia kokemisen ja tekemisen tapoja. Yhteiskunnan ahdingossa ja taloudellisten mahdollisuuksien kaventuessa taide, ja etenkin sen marginaalit, on saanut uutta voimaa.

Kulttuurikeskustelun haasteena on pysyä taiteen jatkuvan liikkeen mukana. Luokittelun tarpeesta taidepuheen on edelleen vaikea päästää irti. Huoli taide-eläimen latinankielisestä nimestä pitää otteessaan. Mitä tämä oli? Miksi sitä pitäisi kutsua? Sille on annettava nimi! Kansallisteatterin *Tabu* nostatti kategorisointistressin: onko tämä teatteria ollenkaan? **Pekka Kuusiston** musiikilla oli keskeinen rooli – ehkä kyseessä olikin dramatisoitu



KUVA: HETA BILALET DIN

konsertti? Tai valoinstallaatio? Uskonnollinen performanssi? Kuvailamisen sijaan haluamme määritellä, sanoa viimeisen sanan.

Toisaalta kysymysten herääminen on hyvä merkki. Kokeellisuus on tehnyt tehtävänsä: se on patistanut pohtimaan, mistä taiteesta ja maailmassa on kyse. Tässä on kokeellisuuden rooli, eikä kaikki taide voi olla sellaista.

Taiteen rajattomuudelle antautuminen ei ole helppo tehtävä. Ihminen on aina halunnut nimetä ja käsitteellistää ympäristöään,

jakaa todellisuutta osiin ja sitä kautta alistaa sen rationaaliselle ajattelulle. Kokeellisuus haastaa: kykenemmekö hyppäämään taiteeseen, jonka alla ei ole turvaverkkoa – ja kokea taiteen perimmäisen vapauttavuuden?

Kirjallisuutta:

Juho Laitinen: *Soivuuden manifesti*, 2013. E-thesis. siba.fi

Nathalie Vincent-Munnia et al: *Aux origines du poème en prose français*, 2003. Paris: Honore Champion.