



Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa

PILVI PORKOLA



**Esitys tutkimuksena –
näkökulmia poliittiseen,
dokumentaariseen ja
henkilökohtaiseen
esitystaiteessa**

PILVI PORKOLA

PILVI PORKOLA

Esitys tutkimuksena – näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa

VÄITÖSTUTKIMUS

SARJA

Acta Scenica 40

2014

ISBN (PAINETTU) 978-952-6670-43-0

ISBN (VERKKOJULKAISU) 978-952-6670-44-7

ISSN (PAINETTU) 1238-5913

ISSN (VERKKOJULKAISU) 2242-6485

JULKAISIJA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus,
Helsinki

© 2014 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden
tutkimuskeskus ja Pilvi Porkola

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

BOND Creative Agency

www.bond.fi

KANNEN KUVA

Pilvi Porkola

TAITTO

Annika Marjamäki, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2014

PAPERI

Munken Pure 300 g/m² & Munken Pure Rough 100 g/m²

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten



**Esitys tutkimuksena –
näkökulmia poliittiseen,
dokumentaariseen ja
henkilökohtaiseen
esitystaiteessa**

PILVI PORKOLA

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	11
Abstract	13
Kiitokset	15
1. Johdanto	17
1.1. Marilyn Monroe Tokiossa	17
1.2. Tutkimuksen lähtökohtia	18
1.3. Taiteellinen tutkimus	20
1.4. Esitystutkimus	22
1.5. Taiteen poliittisuudesta	25
1.6. Henkilökohtaisuudesta ja kirjoittamisesta	27
1.7. Kirjan rakenne	29
2. Taiteellinen tutkimus ja metodi	31
2.1. Tekijän teoriasta taiteelliseen tutkimukseen	31
2.2. Taiteellisen tutkimuksen määritelmiä	33
2.3. Metodisesta erityisyydestä?	36
2.4. Prosessin merkitys	39
2.5. Tiedon ja taiteen suhteesta	40
2.6. Tiedon paikantuneisuus taiteellisessa tutkimuksessa	42
2.7. Performatiivinen tutkimus	46
2.8. Esityksellä tutkiminen	49

3. Esityksen politiikan uusi lumo	51
3.1. Aluksi	51
3.2. Poliittisen määritelmiä	55
Esityksen poliittisuudesta	57
Teatteriesityksen poliittisuudesta	59
Performanssin poliittisuudesta	62
Uusien mallien jäljillä	64
3.3. Lumo - Esitys uudesta työstä	68
Prosessin taustaa	70
Näkymättömien kuvien äärellä	73
Performatiivisuuden ja esittämisen politiikka	74
Performatiivisuus ja taide	76
Kehystämisen eleestä	78
Vieraantumisen politiikka	80
Seksuaalisuuden politiikka	83
Keskustelu esityksenä	86
3.4. Manifesteja	88
3.5. Katsojan politiikka	95
Kohti katsomisen käytännön teoriaa	100
4. Esityskokeita: As if - avoin sarja	103
4.1. Aluksi: Muumio nurmikolla	103
4.2. <i>As if</i>-sarjan metodi ja kulku	105
4.3. Esiintyminen, arki, tyyli	114
”Ei-näyttelemisen”	117
Autenttisuuden illuusio?	120
Itsereflektiivisyys	125
Kolme näkökulmaa sarjan teemoihin	127

Istuminen	127
Prosessi	131
Sanasta tekoon	135
4.4. Epilogi: Muumion paluu	138
<hr/>	
5. Esitys ja dokumentti	141
<hr/>	
5.1. Johdanto	141
<hr/>	
5.2. Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja	142
Luonnollisuus tyylinä	146
Kohti ”todellisempaa”	149
Arkisia tiloja	151
Situationistit ja arki	152
Arjen tekstit	153
Rakennettu uskottavuus	154
Kuulumisia	155
5.3. Esitys ja dokumentti	156
Ruumiillinen muistaminen	157
5.4. Dokumentoiminen esityksenä	159
Live-dokumentointia: Performance Documented	161
<hr/>	
6. How To Be A Performance Artist?	
– näkökulmia identiteettiin ja ruumiillisuuteen	167
<hr/>	
Esitysprojektin lähtökohtia	167
Remake-versiot 2012 ja 2013	171
6.1. Mieti miten pukeudut	173
Subjekti ja identiteetti	174
Performatiivinen identiteetti	177
”Just be yourself”	178
6.2. Mieti mitä sanot	180
<hr/>	

Omaelämäkerrallisuus performanssin praktiikkana	182
Identiteetti narratona	183
6.3. Mieti mitä teet	184
Ruumillisuus	185
Alastomuus esityksessä	186
Alaston yleisösuhte	190
6.4. Muista ettet ole yksin	192
6.5. Mieti mikä on suhteesi traditioon	192
Esiintyjästä tekijään	195
6.6. Yritä pärjätä arjen ja taiteen kanssa	198
Alive Christmas Tree	200
6.7. Luo poliittinen statement	202
6.8. Tee hulluna töitä	204
6.9. Luo itse omat sääntösi taiteilijana	204
Lopuksi	205
7. Lopuksi	207
LIITTEET	225
AS IF # 10 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ käsiohjelma	225
AS IF #10 -JOHTOPÄÄTÖKSIÄ käsikirjoitus	229
LUMO - Esitys uudesta työstä käsiohjelma	242
LUMO - Esitys uudesta työstä käsikirjoitus	243
How To Be a Performance Artist? Käsiohjelma	261
How To Be a Performance Artist? Käsikirjoitus (2012 eng)	262

Tiivistelmä

Tarkastelen taiteellisessa tutkimuksessani poliittisen, dokumentaarisen ja henkilökohtaisuuden kysymyksiä esitystaiteessa. Tutkimukseni perustuu neljään vuosina 2006-2009 tekemääni taiteelliseen projektiin. Esitykset ovat *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* (Todellisuuden tutkimuskeskus ja Kiasma-teatteri 2006), *Lumo – Esitys uudesta työstä* (Todellisuuden tutkimuskeskus 2007) ja sooloperformanssi *How To Be a Performance Artist?* Näiden lisäksi toteutin kymmenosaisen esityssarjan *As If – avoin sarja #1-10* (Todellisuuden tutkimuskeskus 2006-2008), jossa pyrin tekemään tutkimuksellisia performanssikokeita. Tässä kirjallisessa osiossa reflektoin tekemiäni esityksiä. Viitekehystenäni ovat taiteellinen tutkimus ja esitystutkimus (Performance Studies). Tuon esiin taiteellisen tutkimuksen teoriaa ja nostan esiin erityisesti sen suhteen feministiseen tutkimukseen ja tiedon paikantumiseen.

Tarkastelen taiteellisia töitäni suhteessa esitystaiteen kentällä Suomessa tapahtuneisiin muutoksiin ja virtauksiin. Ajattelen, että käsitys esitystaiteen poliittisuudesta on muuttunut; poliittisuus ei enää tarkoita vain yhteiskunnallisesti orientoitunutta tarinaa tai sanomaa, vaan poliittisuus ymmärretään laajemmin. Taide on lähtökohtaisesti osa yhteiskuntaa. Kirjoittaessani dokumentaarisuudesta avaan kansainvälistä keskustelua live-esityksen ja tallenteen suhteesta. Kysymys esitystaiteen ja performanssin dokumentoinnista ei koske vain yhden taiteen alan tallentamista vaan laajenee koko kulttuuria koskevaksi kysymykseksi siitä, kuinka ymmärrämme tallentamisen kulttuurissamme ja kuinka rakennamme tietoa. Henkilökohtaisuutta tarkastelen pääasiassa ruumiillisuuden ja identiteetin rakentuneisuuden näkökulmasta.

Abstract

In this artistic research I examine questions on politics, documenting and personal in Live Art. My research consists of four artistic projects made during 2006-2009. These were performances *How are you? – And Other Documents of Everyday Life* (Reality Research Center and Kiasma-Theatre, 2006), *Lure – The Exhibition of Infinite Possibilities* (Reality Research Center, 2007) and a solo performance *How To Be a Performance Artist?* Furthermore it includes a series of experimental performance acts titled *As If – Open Series #1-10* (Reality Research Center and Kiasma-Theatre, 2006-2008). In this written part I reflect on the projects and their processes. I write in a framework of artistic research and Performance Studies. I especially focus on the close relationship between artistic research and feminist theory.

I argue that the concept of politics in Live Art and contemporary theatre has shifted in Finland during the last decade. The politics in theatre and Live Art is not only about making a political statement or to articulate social issues but it could be understood in a wider context. Art is a part of society per se.

I write about documenting and emphasize questions of archiving in Live Art. Documenting is not only how we document the vanishing art but also how we understand archiving in western culture and how we create knowledge based on archives. In the end I examine personal remarks and autobiographical elements related to theories of constructed identity and a body.

Kiitokset

Esityksessäni *How To Be a Performance Artist* on kohta, jossa muistutan itseäni asioiden jakamisesta ja avun saamisesta: Remember You Are Not Alone. Jos tutkimuksen kirjoittaminen onkin aika ajoin vaatinut yksin olemista ja sosiaalisen elämän rajoittamista, minusta on aina tuntunut siltä, että kaikki ne ihmiset joiden kanssa olen saanut eri tavoin jakaa tutkimisen prosessia, ovat olleet läsnä.

Ensimmäiseksi haluan kiittää vuolaasti tutkimukseni ohjaajaa Annette Arlanderia. Hänen tarkat havaintonsa ja paneutumisensa ovat olleet korvaamattomia työlleni. Olen useita kertoja ollut paitsi ravisteltu, myös liikuttunut saamistani kommenteista. Kiitän ruhtinaallisesti myös työni toista ohjaajaa Leena-Maija Rossia. Hänen ammattitaitonsa ja tarkkuutensa ovat selkeyttäneet työtäni ja terävöittäneet näkökantojani. Työni tuskin olisi ollut mahdollinen ilman näiden ihmisten huikeaa asiantuntemusta.

Minulla on ollut onni työskennellä monien hienojen ihmisten kanssa: kiitän ohjaaja Janne Saarakkalaa innostavasta yhteistyöstä vuonna 2007 ja kaikkinaisesta kollegiaalisuudesta sen jälkeen. Kiitän Jannea myös kommenteista liittyen tekstiini, jonka osia hän on lukenut. Näyttelijä Jussi Johnssonia kiitän *As If*-sarjan tekemisestä kanssani; paneutumisesi työhön oli inspiroivaa! Kiitos Jussille myös sarjan tuottamisesta. Esitystaiteilija, ohjaaja Tuomas Laitista kiitän Japanin matkaseurasta vuonna 2009 ja Linda Montano -kirjojen lainasta.

Kiitän eri työryhmien jäseniä: Tuire Tuomistoa, Marko Järvikallasta, Pekka Pitkästä, Anne Mäkitaloa, Janne Pellistä ja Maria Nuutista. Ilman teitä esitykset eivät olisi olleet sellaisia kuin ne olivat. Erityisesti kiitän vielä visualisti Antti Nikkistä: kanssasi oli ilo tehdä töitä!

Kiitos kollegoilleni tutkijakerroksessa, meillä on ollut hieno ammatillinen yhteisö, jossa on ollut mahdollista jakaa tutkimuksen arkea: Tomi Humalisto, Pauliina Hulkko, Helka-Maria Kinnunen, Seppo Kumpulainen, Soile Lahdenperä, Mari Martin, Antti Nykyri, Isto Turpeinen ja Annemari Untamala. Kiitos Jaana Turuselle huoneen jakamisesta ensimmäisinä vuosina. Kiitän vielä erityisesti

Tuija Kokkosta, Julius Eloa, Tero Nauhaa ja muita, jotka osallistuivat esitystaitteen ja -teorian pienryhmä keskusteluihin.

Kiitän Pentti Paavolaista tutkimuksen alkuun saattamisesta ja Esa Kirkkopeltoa tutkimukseni kommentoinnista. Erityiskiitos tutkimuskoordinaattori Annika Fredrikssonille avusta käytännön asioissa.

Kiitos Todellisuuden tutkimuskeskukselle ja Kiasma-teatterille jotka mahdollistivat useiden esitysteni toteutuksen ja osallistivat niiden tuotantoon. Kiitos myös Esitystaitteenkeskukselle, jossa sain tehdä yhden esitykseni uusintaversioon. Thank you to Rad Art people in Troms, especially to Kristina Junttila. I was honoured to have a residency there – tusen tack!

Tutkimuksen ja esitysten tekemisen ohella olen toimittanut *Esitys*-lehteä, joka on ollut työlleni tärkeää: se on ollut paikka keskustella asioista populaarilla tasolla. Kiitän *Esitys*-lehden toimituskuntaa, kaikkia sen vaihtuneita jäseniä vuosien varrella, erityisesti Tuomas Laitista, Katariina Nummista, Nora Rinnettä ja Janne Saarakkalaa. Arvostan yhteistyötämme.

Työni ovat tehneet taloudellisesti mahdolliseksi Suomen Kulttuurirahasto, Taiteen edistämiskeskus, EST - Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulu, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Konkordialiitto ja Tutke, suuri kiitos siitä.

Kiitos myös kaikille ihmisille jotka ovat valokuvanneet esityksiäni ja antaneet kuvansa käyttööni, heistä mainittakoon erityisesti Mikko Keski-Vähälä, Pekka Pitkänen, Petri Summanen ja Maippi Tapanainen.

Kiitän ystäviäni kaikesta tuesta, jota olen saanut. Olen onnekas, kun olen saanut istua niin monien pöytien ääressä syömässä ja juomassa, puhumassa, kuuntelemassa ja nauramassa. Se on tullut tarpeeseen, se on tehnyt hyvää.

Kiitän äitiäni Paulaa osallistumisesta ja huolenpidosta. Isääni Heikkiä kiitän uteliaisuudesta ja kannustamisesta. Edesmennyttä äitipuoltani Tuulaa kiitän rakkaudesta ja täytetystä nädästä, Näätä-tädistä.

Tutkimuskirjat ja paperikasat ovat täyttäneet arjen ja olohuoneen. Välillä pinoista on löytynyt myös poikani Antonin kirjoja, kuten *Fantasiatieto*, jolloin minusta on tuntunut, että minä en ole tässä perheessä ainoa, jolla on tutkimuksellinen intressi. Vanhempi poikani Jusa puolestaan on kuunnellut ajoittaisia vuodatuksiani, nyökkäillyt ymmärtäväisesti, kommentoinut, ja lopulta todennut, että nyt voisi olla aika keittää vähän teetä. Siis elämälle kiitos rakkaista pojistani, Jusasta ja Antonista, enempää en voisi pyytää!

Kesäsateisessa Maunulassa 1.7.2014

Pilvi Porkola

1. Johdanto

1.1. Marilyn Monroe Tokiossa

Tokio marraskuussa 2009. Työntäyteisen viikon jälkeen lähdemme kollegani kanssa juhlimaan ja päädymme Japan Fetish Ball tapahtumaan. Juhliin on tiukka pukukoodi, ovivahdit tarkastavat jokaisen tulijan asun ovella, naureskelevat ja nauttivat selvästi vallantunteestaan. Toiset päästetään sisään suoraan, toiset pas-sitetaan riisuutumaan tai hankkimaan lisää rekvisiittaa asuihin. Niittejä, maskeja ja verkkosukkahousuja myydään ovella. Kaikki fetissit käyvät, mutta erityisen suosittuja näyttävät olevan valtavat, muoviset suurisilmäiset manga-hahmojen päät, tyttöjen koulupuvut ja lääkäritakit. Sisällä salissa juhlien tunnelma on rento, kaikenikäiset ihmiset ovat tulleet pitämään hauskaa ja piiskaamaan ystäviään.

Fetissit eivät ole ominta alaani, mutta tapahtuma saa minut kierroksille. Aikuisten roolileikki visualisoi ja karrikoi ajatuksen kaiken esityksellisyydestä, identiteettien rakentamisesta ja leikistä. Juhla ikään kuin artikuloi päivittäisiä tekojamme, sitä miten pukeudumme, toistamme tiettyjä käytäntöjä ja rituali-soimme arjen.

Pääasiassa seksuaalisesti värittyneiden ohjelmanumeroiden (tankotanssia, sidontaa) joukossa dramaattisesti ruusuja heittelevä performanssitaiteilija Ueno on äkkiä poikkeus. Silti hänen teatterillisen performanssinsa huomioarvo ei ole korkeampi kuin tanssilattialla olevan yleisön. Huomioni kiinnittyi viehkösti liikkuvaan japanilaiseen mieheen, jolla on vaalea peruukki, valkoinen kuvista tuttu leveähelmainen mekko ja valkoiset korkokantakengät: sehän on Marilyn Monroe.

Yritän analysoida näkemääni, mutta kaikkea tuntuu olevan liikaa. Näkemäni ei tyhjenny analyysiin, se on väistämättä jotain enemmän. Kysymys ei ole vain tapahtuman spehtaakkelinomaisesta luonteesta, vaan sen moniulotteisuudesta. Identiteettien rakentamisesta tyylitellyillä vaatteilla, karaktäärien saattamisesta samaan tilaan, karaktaarien toiminnasta ja siitä, mitä ne edustavat. Kysymys on kontekstista, juhlasta, fetisseistä, ja toki myös Japanista. Ennen kaikkea kysymys on leikistä.

Minusta tuntui kuin tapahtumassa tiivistyisi kaikki se, mitä olen tutkinut ja yrittänyt artikuloida parin viimeisen vuoden aikana, mutta aivan toisin toteutettuna ja aivan erilaisista lähtökohdista, sekä esteettisesti että tavoitteellisesti. Siinä missä Fetish Ball oli avoimen teatraalinen, minä olen pyrkinyt minimalismiin, siinä missä Ball tapahtui osana tekijöidensä illanviettoa, minä olen tehnyt työni taiteen kontekstissa, näyttämöllä. Juhlissa ihmiset pukeutuivat tarkoituksenaan tuottaa seksuaalisia miellelyhtymiä kun minä olen riisuutunut näyttämöllä kerta toisensa jälkeen luottaen siihen, että se kaikki näyttäytyy aseksuaalisena. Ja silti, juhla tarjosi omanlaistaan vastausta kysymykseen *mitä esitys on*. Mahdoton vastaus mahdottomaan kysymykseen. Unohdan Schechnerin, Carlsonin ja Goffmanin, unohdan Phelanin ja Auslanderin ja Schneiderin väitetyt, Diamondin ja Hallin representaatioteoriat ja Butlerin identiteettiteoriat, ja jään tuijottamaan Marilyn Monroeta Tokiossa.

1.2. Tutkimuksen lähtökohtia

Tutkimukseni on taiteellinen tutkimus, jossa pohdin poliittisuuden, dokumentaarisuuden ja henkilökohtaisuuden kysymyksiä esitystaiteessa. Se koostuu neljästä taiteellisesta prosessista, niihin kuuluvista julkisista esityksistä ja demonstraatioista, sekä kirjallisesta työstä. Tutkimukseni keskeisin menetelmä on ollut esitysprojektien tekeminen. Osana tutkimustani toteutin seuraavat taiteelliset projektit: *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* (Todellisuuden tutkimuskeskus ja Kiasma-teatteri 2006), *LUMO – Esitys uudesta työstä* (Todellisuuden tutkimuskeskus 2007) ja sooloprojektin *How To Be A Performance Artist? – joitain huomioita esitystaiteilijuudesta* (2007-2009, 2012, 2013). Näiden lisäksi *AS IF - avoin sarja 1-10* (Todellisuuden tutkimuskeskus 2006-2008) sisälsi yhdeksän julkisesti performansseina toteutettua koetta ja tunnin mittaisen keskusteluesityksen *AS IF#10 – johtopäätöksiä* (Todellisuuden tutkimuskeskus ja Kiasma-teatteri 2008). Nämä työt on tarkastettu tutkimukseni taiteellisina osiina. Tämän lisäksi viittaan myös tutkimuksen ulkopuolella tekemiini töihin, erityisesti tekemääni sarjaan *CAT – concepts, acts, traces* (2009-), jota voi pitää jonkinlaisena tuloksena niistä ajatuksista joihin tutkimukseeni liittyvät esitykset ovat minut taiteilijana/tutkijana johtaneet.

Useimmat projektit olen tehnyt eri ihmisten kanssa toimien ryhmän koollekutsujana, vetäjänä ja ohjaajana. Työryhmässä työskentely on tapahtunut devising-menetelmällä, jolloin jokainen osallistuja on tuonut prosessiin oman näkökulmansa, omia ehdotuksiaan ja omaa materiaaliaan, joiden pohjalta olen dramatisoinut ja ohjannut esityksen. Prosessit ovat koostuneet keskusteluista,

improvisaatioista ja erilaisten tehtävien tekemisestä ja kokeilemisesta tilassa ja näyttämöllä.

Taiteilijana minulle on tärkeää nostaa taiteelliset projektini tutkimuksen keskiöön. Tutkimukseni on tapahtunut taiteellisia töitä tekemällä. Laajoina, toisiaan leikkaavina viitekehyksinä tutkimuksessani ovat yhtäältä esitystutkimus (Performance Studies) ja toisaalta taiteellinen tutkimus. Myös monet usein feministiseen tutkimukseen liitetyt keskustelut ja käsitteet, kuten kysymys tiedon paikantumisesta ja kysymys siitä, kuka voi tietää ja millä ehdoilla ovat tutkimukseni kannalta keskeisiä.

Aloittaessani jatko-opintojani tarkoitukseni oli keskittyä videokuvan ja elävän esitystapahtuman suhteeseen näyttämöllä. Olen aiemmalta koulutukseltani videokuvaaja ja videokuvalla oli keskeinen paikka varhaisemmissa taiteellisissa töissäni. Minua kiinnostivat kuvan ja toisaalta elävän tapahtuman ehdot, niiden erilaisuus ja rinnakkaisuus saman esityskonseptin sisällä. Ensimmäinen versio tutkimussuunnitelmastani *Esitys esityksen sisällä – esityksen ja videon dialogisuudesta* hyväksyttiin Teatterikorkeakoulussa marraskuussa 2005. Suunnitelma keskittyi ajatukseen videosta nykyesitysten keskeisenä elementtinä, jota on tutkittu suhteellisen vähän. Olin kiinnostunut live-esityksen ja videon erilaisista *esityksellisyyksistä* ja niiden reunaehdoista. Keskeisenä kiinnostuksen kohteenani oli myös teatteriesityksen ja dokumentaarisuuden suhde, se miten esityksen ominaislaatu määritellään verrattuna tallenteeseen tai toisaalta ruumiillisuuteen (Phelan 1993; Auslander 1999; Schneider 2001; Taylor 2010).

Minua kiinnosti myös miten video/tallenne edustaa kulttuurissamme dokumenttia, jotain, mikä on todistetusti tapahtunut, kun taas live-esityksen yksi paljon lainattuja määritelmiä on sen katoavaisuus (Phelan 1993). Tätä kysymystä voi ajatella myös suhteessa tiedon rakentumiseen (esim. Piccini & Rye 2009), erilaiset kirjalliset ja kuvalliset dokumentit ovat keskeisessä osassa kun ajatellaan tiedon tuottamista ja yleisiä viittauskäytäntöjä. Sen sijaan viittaaminen suoraan live-tapahtumaan tai puheeseen on harvinaisempaa. Toisin sanoen se, mitä ymmärrämme tiedolla ja tiedontuottamisella on suhteessa siihen, mikä on tallennettu (aina jonkin välineen kautta, ja siis välineen ehdoilla) ei suoraan siihen, mitä on tapahtunut. Kysymys on siis myös tallenteen suhteesta tapahtuneeseen, tiedon suhteesta todellisuuteen.

Tutkimukseni alkuvaiheessa pidin itsestään selvänä, että kaikki tutkimukseni kuuluvat taiteelliset osiot pitäisivät sisällään videokuvaava tavalla tai toisella, ja tuottaisivat toteutumisen myötä tietoa esityksen ja videon suhteesta, niiden lainalaisuuksista ja mahdollisuuksista sekä medioituneesta yhteiskunnasta

kriittisessä kuvientulkinnan hengessä (esim. Seppänen 2001; Baudrillard 2004; Debord 2005).

Osittain näin tapahtuikin, mutta tekemisen myötä tutkimus ei syventynyt-kään vaan suhteeni kuvaan ja kuvien tuottamiseen muuttui ongelmalliseksi. Taiteilijana kuvien tuottaminen lakkasi tuntumasta mielekkäältä. Minusta alkoi tuntua, että nykyisessä kuvakulttuurin yltäkylläisyydessä kuvan tekemiseen täytyy olla joku *erityinen* syy. Ajattelin, että kuvat tyhjenevät väistämättä muiden kuvien virtaan ja siten niiden merkitys hukkuu, tai ainakin muuttuu. Kaiken lisäksi tekniikka teatterissa tuntui äkkiä menevän huimasti eteenpäin ja analysoidakseen videokuvaa esityksessä, tulisi paneutua välineen ja tekniikan kehittymiseen ja olla kiinnostunut kaikesta siitä, mitä esimerkiksi videotekniikan erilaiset projisoinnit mahdollistavat. Minä en ollut. Sen sijaan pysähdyin katsomaan esiintyjän kättä, käden liikettä ja mietin, mikä tästä tekee esityksen. Tuijotin teemukia keittiön pöydällä ja myöhemmin kahvilassa, se alkoi näyttäytyä minulle esityksenä. Lopulta katsoin teemukia näyttämöllä pohtien ääneen miten tunnistamme tai määrittelemme jonkun asian esitykseksi, tai toisaalta taiteeksi. Koin, että tästä oli ensisijaisesti kysymys; voidakseni analysoida esityksen ja videokuvan suhdetta esityksen kontekstissa, minun tulisi ensin pohtia sitä, mitä esitys ja esityskonteksti työssäni tarkoittavat. Tutkimukseeni kuuluvissa taiteellisissa töissäni on usein edelleen suhde kuvaan – tai sen puuttumiseen – ja dokumentaarisuuteen, mutta fokus on performanssissa, esitystapahtumassa.

Tekemäni esitykset ovat usein lähteneet liikkeelle jostakin kysymyksestä, kuten ”Mitä poliittisuus taiteessa tänä päivänä tarkoittaa?”, ”Miten esittää itseään?”, ”Mitä esitys on?” Vastausten sijaan projektit tuottivat lähinnä lisää kysymyksiä. Olin lähtenyt liikkeelle videokuvasta, ja alkuperäisestä tutkimusaiheesta luopuminen tuotti joksikin aikaa olon harhateillä olosta. Mietin tekemiäni esityksiä ja pohdin, voiko niissä nähdä yhteisiä teemoja, toistuvia tapoja ajatella ja tehdä. Yritin selventää, mitä itse asiassa olen tutkinut silloin kun olen tehnyt esityksiä. Päädyin nostamaan esille kolme minulle tärkeää asiaa: poliittisuuden, dokumentaarisuuden ja henkilökohtaisuuden.

1.3. Taiteellinen tutkimus

Ajattelen, että taiteilijana on tärkeää kysyä aika ajoin, toistuvasti, säännöllisesti ja sitkeästi, mitä taide on ja miksi teen sitä mitä teen. Taiteellinen tutkimus on yksi tapa kysyä tätä. Tutkijana se myös tarkoittaa, että täytyy kysyä mitä taiteellinen tutkimus on, mitä se voisi olla ja millä ehdoin. Ajattelen, että taiteen käytäntö ja teoria kietoutuvat olennaisella tavalla toisiinsa, ainakin omissa töissäni. Se ei

tarkoita sitä, että ne tyhjenisivät toisiinsa, päinvastoin. Toisin sanoen taide ja tutkimus eivät taiteellisessa tutkimuksessa ole *sama* asia, vaikka niitä tehdään samanaikaisesti. Esitykset ovat (tutkimukseen kuulumisen lisäksi) aina myös omalakisia, tietyssä ajassa ja paikassa tehtyjä taideprojekteja. Kaikki esityksen tekemiseen liittyvä ei ole tutkimusta (vrt. Nelson 2013). Tutkimus on rajaamista ja johdonmukaisuuden rakentamista, se on tehdyn työn paikantamista teoreettisesti ja teoretisointia. Tutkimuksen artikulaatio, tämä kirja, asettuu pohtimaan tuota jännitettä taiteen ja tutkimuksen tapahtumisessa. On selvää, että projekteihin liittyy paljon sellaista, jota ei voi sanallisesti kattaa, eikä kaikki edes ole mielekästä kirjoittamisen kannalta. Kirjoittaminen itsessään pitää sisällään rajauksia ja näkökulmia ja erilaisia käytäntöjä.

Taiteellisen tutkimuksen pohtiminen on oleellista sikäli, että se omalta osaltaan pyrkii määrittelemään mitä ja miten ajattelemme, ei vain taidetta, vaan myös tietoa. Usein taiteelliseen tutkimukseen on sisään kirjoitettu ajatus, että taiteen tekeminen voi olla paitsi edellytys tiedolle, myös itsessään olla tietoa. Esimerkiksi tanssin alalla on kirjoitettu paljon kehollisesta tietämisestä ja siitä miten kognitiiviset prosessit ja ruumiillisuus ovat vuorovaikutuksessa keskenään (esim. Anttila 2009) niin, että tanssijalla on ruumiillista tietoa siitä, miten hän tanssii, liike on osa ajattelua. Yhtä lailla muuhun taiteen tekemiseen – olipa kyse sitten performanssista tai valosuunnittelusta, piirtämisestä tai paikka-sidonnaisista teoksista – sisältyy tietoa, jota ei ole (verbaalisesti) artikuloitu, osa siitä ei edes ole sanallisesti artikuloitavissa. Usein puhutaan myös taiteen tekemiseen liittyvästä ”hiljaisesta tiedosta” (ks. esim. Anttila 2006; Arlander 2012; Humalisto 2012). Perusajatuksena on, että tekeminen ja toistaminen synnyttävät tietoa.

Feministiteoreetikko Sandra Harding on tieteenkriitikissään peräänkuuluttanut tutkimuksen lähtökohtien auki kirjoittamista. Hardingin mukaan perinteinen tiede, joka usein odottaa loogista yhteneväisyyttä tutkimusprojektilta, jättää liian usein analysoimatta sen, mistä itse tutkimuskysymykset tulevat. ”Ei ole väliä tulevatko tutkimuskysymykset kristallipalloon katsomisesta, auringonpalmomisesta, maailman tarkkailusta vai kriittisestä keskustelusta” Harding kritisoi ja korostaa, että on selvää, että tutkimuskysymykset määrittävät tutkimustuloksia (1987, 6-7). Ei siis ole yhdentekevää, mitä kysytään, mitä pidetään tutkimisen arvoisena ja millaiset tutkimuskysymykset sivuutetaan tai jätetään huomioimatta. Suhteessa taiteelliseen tutkimukseen tämän voisi ajatella niin, että jos lähtökohtaisesti kysytään taiteeseen liittyviä kysymyksiä, taide ja taiteen tekeminen voivat tarjota mahdollisia vastauksia.

Nähdäkseni taiteellisen tutkimuksen intressejä voi ajatella seuraavasti: 1) kehittää taiteen pedagogiikkaa (esim. Siukonen 2002; Kirkkopelto 2007), 2) suhtautua kriittisesti tietoon, tuoda siihen jotain muuta, 3) artikuloida käytännön taitoa tiedoksi ja teoretisoida sitä (esim. Humalisto 2012; Hulkko 2013) 4) tuottaa filosofiaa taiteesta (esim. Mäki 2005) ja 5) uudistaa taidetta, artikuloida taiteen uusia muotoja (esim. Kirkkopelto 2007).

Minulle esitysten tekeminen on tapa ajatella, tapa ajatella esityksen kielellä. Esitykset ovat osa ajatteluprosessia ja niiden julkistaminen on pyrkimys jakaa tätä prosessia, saattaa ne keskusteluun muiden esitysten, ajatusten ja ilmiöiden kanssa. Omat pyrkimykseni ja tiedon intressini ovat: 1) tutkia asioita esitysten tekemisen kautta, 2) osallistua keskusteluun 3) laajentaa käsitystä teoksista ja taiteellisesta prosessista, avata sitä, 4) rakentaa, määritellä ja nimetä todellisuutta, sekä 5) kirjoittaa aikalaishistoriaa, jättää jälkiä.

Huolimatta siitä, että nykyinen tiedemaailma on varsin avoin erilaisille metodologioille ja eri tutkimustapojen yhdistelmille ja variaatioille, katson että omalla kohdallani nimenomaan taiteellinen tutkimus toimii parhaiten työni viitekehyksenä ja määrittää metodiani. Kuten alussa totesin, tutkimukseni sijoittuu esitystutkimuksen (Performance Studies) laajaan kenttään ja se on saanut vaikutteita feministisestä filosofiasta, erityisesti feministisestä tiedon käsityksestä. Tekemäni taiteelliset esitykset ja niiden prosessit ovat tutkimukseni keskeisin metodi. En ole erikseen määritellyt tutkimukseni näkökulmaa postmoderniksi, mutta on huomioitava, että niin tekemäni esitykset, maailmankuvani kuin käsittelytapani ovat mahdollisia nimenomaan postmodernin kulttuurikäsitteiden kautta ja painottaen konstruktivistisia näkökulmia (ks. esim. Lyotard 1985; Jameson 1989; Kotkavirta & Sironen 1989; Hutcheon 1989/2002; Nicholson 1990; Haraway 1991; 2003; Bauman 1996; Rossi 1999; Pulkkinen 2003). Luvussa 2 keskityn taiteellisen tutkimuksen metodologiaan ja siihen, miten se toimii rakenteena omalle tutkimukselleni.

1.4. Esitystutkimus

Esitys (performance) on kiistanalainen käsite (Strine, Long, Hopkins 1990) joka jakaa eri alojen tutkijoita. Marvin Carlsonin mukaan meillä on useita erilaisia käsityksiä esityksestä. Ensinnäkin esitys liittyy ”taidon näyttämiseen” (Carlson 2006, 15-16). Toiseksi ymmärrämme esityksellä kulttuurisesti koodattuja käytäytymismalleja. Carlson puhuu esityksestä myös ”rajana, päätekohtana ja neuvottelupaikkana” (mt.33) joka tulee erityisesti esiin tutkittaessa esitystä antropologisessa kontekstissa. Dwight Conquergood kirjoittaa, että esitystutkimuksessa

voimme ajatella esitystä (performance) yhtä lailla kuvittelun tuotteena kuin tutkimuksen kohteenakin, niin tutkimuksen käytäntönä kuin sen mallina että metodinakin. Esitys voi siis olla tutkimuksen kohde, sen toimija tai intervention taktiikka¹ (Conquergood 2004, 376.) Esityksen kategorian sisällä on eroteltu erilaisia esitystyyppejä, kuten kulttuuriset esitykset, sosiaaliset esitykset ja sosiaaliset draamat (vrt. Victor Turner, esim. Schechner 2006). Esityskeskusteluun oman lisänsä ovat tuoneet eri teoriat arjen esityksistä (mm. Goffman 1971) tai sukupuolen rakentuneisuudesta (Butler 2006). Jon McKenzie on ehdottanut, että esitys/suoritus, voidaan ymmärtää vallan ja tiedon kohteena vastaavalla tavalla kuin Michel Foucaultin käsitys järjestyksestä ja kurista (discipline) on ymmärretty (McKenzie 2001, 18)².

Richard Schechner määrittelee esityksen (performance) *käyttäytymisen toisinnoksi* (restored behaviour) ja esiintymisen laajalla skaalalla aina näyttämöllä tapahtuvasta esiintymisestä – teatteri, tanssi, sirkus, performanssi – yhteiskunnassa ja jokapäiväisessä elämässä tapahtuviin esityksiin ja rituaaleihin, kuten hautajaiset tai shamanistiset parannusrituaalit. Kulttuuriset käytännöt rakentuvat nimenomaan erilaisille esityksille, olipa kyse sitten sosiaalisista rooleista töissä tai perheen piirissä tai poliittisista seremonioista (Schechner 2006, 170–171). Schechner tekee myös eron sen suhteen mitkä tapahtumat ja ilmiöt toteutuvat esityksinä eli ovat esityksiä (*is performance*), ja mitä ilmiöitä voidaan tutkia esityksinä (*as performance*). Hänen mukaansa melkein mikä tahansa on tutkittavissa esityksenä (Mt.38).

Myös tutkija Diana Taylor erottaa esitystutkimuksen yhtäältä teatterillisten käytäntöjen – tanssi, teatteri, rituaalit, poliittiset kokoukset – tutkimiseksi, joissa itse tapahtuma on tavalla tai toisella rajattu niitä ympäröivästä toiminnasta. Nämä tapahtumat on usein kehystetty ja niillä on alku ja loppu. Toisaalta esityksen voi ymmärtää myös *menetelmälliseksi välineeksi*, joka auttaa tutkijoita analysoimaan tapahtumia *esityksinä* (Taylor 2010, 256–257). Tapahtumat voivat olla mitä tahansa kansalaistottelemattomuudesta kansalaisuuteen, sukupuolen, etnisen ja seksuaalisen identiteetin esittämiseen. Taylor puhuukin *ruumiillistetuista käytännöistä* (mt.257).

1 "We can think of performance (1) as a work of imagination, as an object of study; (2) as a pragmatics of inquiry (both as model and method, as an optic and operator of research; (3) as a tactics of intervention, an alternative space of struggle." (Conquergood 2004, 376).

2 "Performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge." (Jon McKenzie 2001, 18)

Omassa tutkimuksessani ”esitys” on myös menetelmällinen väline Taylorin tarkoittamassa mielessä. Arjen ja arkipäiväisyyden esityskäytäntöjen tutkiminen on osa taidekontekstiin toteutettujen esitysten ja performanssien projektia.

Esitystutkimus on monialainen kenttä, joka kattaa ja risteyttää eri alojen tutkijoita sosiologeista taiteentutkijoihin, antropologeista filosofeihin. Suomessa vuodesta 2011 toimineen Esitystutkimuksen verkoston piirissä esitystutkimuksen ala määritellään seuraavasti: ”Tutkimuskohteisiin kuuluvat kulttuuriset esitykset, arjen vuorovaikutus, juhlat, taide-esitykset, spektaakkelit ja rituaalit, urheilutapahtumat, kansantaiteet, populaarikulttuurit, pelit ja sosiaaliset mediat. Usein fokuksessa ovat esittävät ruumiit sekä tässä ja nyt tapahtuva vuorovaikutus. Esitys toimii linssinä, jonka läpi siinä kehkeytyvää historiaa, kulttuuria, yhteiskuntaa ja yhteisöä tarkastellaan. Erilaisia ilmiöitä ja prosesseja voidaan tutkia esityksinä, suorituksena ja toimintana.”³

Englanninkielinen monimerkityksellinen termi *performance* kääntyy kömpelösti suomeksi. Esityksen lisäksi *performance* tarkoittaa myös suorittamista, suorituskykyä, tehokkuutta niin teatterinäytäntöä kuin performanssiakin. Suomenkielinen sana *esitys* viittaa paitsi englanninkieliseen sanaan *performance* myös sanaan *representation*, esittämiseen representaationa ja edustamisena⁴ (esim. Arlander 2003). Arkikielessä suomenkielinen *esitys* viittaa usein nimenomaan taidekontekstissa tapahtuvaan esitykseen. Monet taiteilijat käyttävät esitys-sanaa synonyymina teokselle (esim. Sandqvist 2013; Martin 2013). Termi *performatiivinen* voi suomeksi viitata käsitteisiin *esityksellinen* tai *tekevä/toimeenpaneva* tai *toiminnallinen* (ks. esim. Sederholm 2002).

Taiteilijana koen esitystutkimuksen haastavaksi näkökulmaksi taidekontekstissa tapahtuvien esitysten tekemiseen. Olen pohtinut esityksissäni usein esitystapahtumien omaa konventiota, miten ne määrittävät esitysten katsomista ja sitä, mitä katsotaan. Toisaalta kulttuuristen representaatioiden analyysi haastaa pohtimaan taidetta ja sen merkitystä ylipäätään yhtenä representoimisen paikkana. Ajattelen, että taiteen katsomisen tavat kertovat jotain tavoista katsoa yleisemminkin ja taiteessa tapahtuvat esittämisen tavat ovat rinnakkaisia kulttuurisille esittämisen tavoille. Taide ei vain heijasta tai jäljittele todellisuutta vaan kysymys on rinnakkaisuuksista, dialogisuudesta ja toistosta.

3 Esitystutkimuksen verkoston blogi <http://esitystutkimus.wordpress.com/> 6.6.2013

4 Myös useat suomentajat ovat pohtineet termin käännöstä mm. Riina Maukola kääntäessään Marvin Carlsonin kirjaa *Esitys ja performanssi* (Carlson 2006) ja Johanna Savolainen Elin Diamondin ”Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan” -artikkelin yhteydessä (Diamond 2005).

1.5. Taiteen poliittisuudesta

Jos ajattelee taiteen poliittisuutta tänään, keskusteluissa voi kuulla kaikuja 1800-luvun Ranskassa syntyneestä avantgarde-liikkeestä. Avantgarden historiallinen perintö on sitä, että taide nähdään yhteiskunnallisena tekijänä ja taiteilijat taiteen tekemisen myötä yhteiskunnallisina vaikuttajina. *Taidetta taiteen vuoksi*-liike, joka 1800-luvun Ranskassa syntyi vastavoimana avantgardelle, korosti puolestaan taiteen itseisarvoa ja riippumattomuutta suhteessa yhteiskuntaan (Egbert 1967). Poliittisuus tai taide ei enää ole sama asia kuin 1800-luvulla, mutta yhä edelleen, ainakin Suomessa, taiteen poliittisuutta on pidetty jollain tapaa kyseenalaisena (Rossi 1999).

Aktiiossaan *The Church of the Immaculate Consumption* (2003-2005) Brittiläinen aktivistiryhmä Vacuum Cleaner yhdisti aktivismin ja performanssin. Ryhmä kiersi tavarataloja Englannissa messujen kuluttamisen ilosanomaa: ”Let’s pray to all these beautiful products”⁵. He saattoivat pysähtyä ryhmänä pakastekana-altaan äärelle ja rukoilla (”cheap, cheap chickens”) tai kulkea tavaratalossa julistaen kovaan ääneen saarnaajahenkisistä⁶ ostamisen ilosanomaa. Ryhmän poliittinen viesti on selvä: tarkoituksena on kritisoida kulutusyhteiskuntaa väittäen että ostaminen on meille uusi uskonto. Huolimatta siitä, että ihailen Vacuum Cleaneria ja heidän tapaansa yhdistää avoin poliittinen agenda ja ironia julkiseen mielenilmaukseen (ja ehdottomasti ajattelen, että tällaista taidetta tarvitaan) omassa tutkimuksessani olen pyrkinyt ymmärtämään poliittisuuden paljon laajemmin (vrt. Rossi 1999; Lindroos 2010).

Angloamerikkalaisessa taidekeskustelussa taiteen poliittisuutta ei ensisijaisesti ymmärretä sitoutumisena puoluepolitiikkaan, tai julistamisena, vaan taide asettuu selkeämmin yhdeksi niistä paikoista, joissa kulttuuriset kysymykset ja kiistat mm. identiteetistä, sukupuolesta, rodusta ja eri konventioiden ja traditioiden haastamisesta näyttäytyvät. Performanssin poliittisuudesta kirjoittanut Peggy Phelan väittää, että performanssin katoavuus (se, ettei sitä voi tallentaa sellaisenaan) asettaa sen kapitalistisen yhteiskunnan ulkopuolelle, koska sitä ei voi tallentaa, jalostaa ja uudelleen myydä (Phelan 1993). Phelanin lausumaa on kritisoitu paljonkin sekä sen kannalta, onko Phelanin määritelmä todella kattava performanssia koskien (Auslander 1996) tai miten tiukasti se määrittelee dokumentoinnin tietynlaiseksi, länsimaiseksi ymmärrykseksi tallentamisesta sivuut-

5 [http:// www.thevacuumcleaner.co.uk/pray](http://www.thevacuumcleaner.co.uk/pray) 25.4.2010

6 vrt myös Reverend Billy and the Church of Life After Shopping www.revilly.com 25.4.2010
Reverend Billystä on kirjoittanut mm. Jill Lane (2004).

taen monia muita performanssin tapoja säilyä ja tallentua (ks. esim. Schneider 2001). Huolimatta kritiikistä, tai juuri sen takia, Phelan käynnisti keskustelun performanssista ja elävästä esityksestä, joka ei liity vain sen määrittelemiseen, ontologiaan ja dokumentointiin vaan joka heijastelee monella tapaa kysymyksiä esityksen poliittisuudesta, niin sen asemasta yhteiskunnassa kuin suhteessa tiedon tuottamiseenkin.

”Taide on lähtökohtaisesti poliittista, paitsi ideologioiden esittäjänä ja valintojen tuloksena, myös koska taiteilija pyrkii aina, katsetta ja läsnäoloa ohjaamalla vaikuttamaan yleisöönsä – jakamaan huomiota uudelleen. Tämä pyrkimys, jos mikä, on operaatio vallassa”, kirjoittaa Leena-Maija Rossi ja korostaa taidetta mikropoliittisena vaikuttajana (Rossi 1999, 11). Taiteen poliittisuudesta puhuttaessa korostetaan usein sitä, miten taide on itsenäinen ja riippumaton alueensa, joka ei perustu esimerkiksi viestin välittämiseen. Totta kyllä, mutta siitä huolimatta taide rakentuu aina jostakin, väistämättä suhteessa traditioon ja aikalaistekstiin ja tietenkin suhteessa todellisuuteen. Taiteen tekemisen voi ajatella olevan lähtökohtaisesti poliittista sikäli, että sen taustalla on aina maailmakuvia, ihmiskäsityksiä, jotka tavalla tai toisella vaikuttavat siihen, millaista taidetta tehdään.

Tämän lisäksi taide on julkista (Arendt 2002). Minulle taiteen tekeminen on tapa ajatella, esitystapahtumien julkinen luonne on ajattelun julki tuomista, osallistumista. Tekijänä ajattelen, että esitystapahtuma on tilaisuus ja tilanne, jossa pyrin jakamaan ajatteluani. Taiteen tekeminen on yksi tapa osallistua keskusteluun, ottaa kantaa, ehdottaa, provosoida ja tulla provosoiduksi. Taiteen kokijana ja katsojana ajattelen samoin, ei ole olemassa taidetta, joka olisi maailmasta ja sen tapahtumista irrallaan; sillä on väistämättä suhde siihen mitä tapahtuu, joskaan tuo suhde ei aina ole yksiselitteinen. Taiteen tekeminen on tapa luoda todellisuutta. Olen sikäli myös (jälki)marxilainen⁷ taidekäsitykseltäni, että taiteen tekijänä ja sen kokijana ajattelen taiteen tekemisen liittyvän maailman tiedostamiseen. Taideteokset tai esitykset ehdottavat aina jotakin, vähintään sitä, minkä asian äärelle meidän tulisi kokoontua nyt. Kaikessa mielikuvituksellisuudessaan ja mahdollisten avaruuksien avaajanakin taiteella on aina suhde

7 Ymmärrän jälkimarxilaisuuden maailmankatsomuksellisenä tekijänä siten, että ajattelen taiteentekemisen ja taiteen ajattelun olevan olennainen osa yhteiskuntaa ja yhteiskunnallista sijoittumista ja toimintaa. Taide ei ole vallitsevan järjestelmän ulkopuolella vaan suhteessa siihen. Ajatteluuni ovat vaikuttaneet voimakkaasti sellaiset jälkimarxilaisiksi luetut ajattelijat kuten sosiologi Zygmunt Bauman ja filosofi, kulttuuriteoreetikko Jean Baudrillard, joihin en tässä tutkimuksessa kuitenkaan juurikaan viittaa.

todellisuuteen. Todellisuus, miten sen sitten ymmärtääkään, on aina oleellinen osa taiteen kontekstia. Tätä kysymystä pohdin tarkemmin luvussa 3.

Myös tutkimuksella on aina poliittisia intressejä, olipa ne sitten auki kirjoitettu tai ei. Tosin sanoen, tutkimus pyrkii vaikuttamaan. Taiteellisen tutkimuksen tekeminen, samaan tapaan kuin kriittisen sukupuolen tutkimuksen tai kriittisen kulttuurintutkimuksen tekeminen, ottaa lähtökohtaisesti jo kantaa siihen, mitä tutkimus on ja mitä se voi olla. Usein vieläpä haastaen ja kritisoiden vanhoja tutkimuskäytäntöjä ja tarjoten toisenlaisia näkökulmia ja vaihtoehtoja. Esitys taiteen kontekstissa on alkanut edustaa minulle paikkaa, jossa yhtä aikaa sekä julkisesti että henkilökohtaisesti voi pohtia ja työstää erilaisia asioita taiteesta politiikkaan. Tutkimuksessani pyrin selvittämään sitä, millainen paikka esitys on, millaista tietoa esitys tuottaa ja mitä esityksellä voi tehdä.

1.6. Henkilökohtaisuudesta ja kirjoittamisesta

Koen, että taiteellinen prosessi on usein sekavaa. Tai ehkä voisi tarkentaa, että se on assosiativista tavalla, jota on paitsi vaikea hahmottaa ennalta, myös yllättävän vaikeaa määritellä jälkikäteen. Näin siitäkin huolimatta, että ajattelen taiteellisen työn olevan ennen kaikkea hyvin käytännöllistä. Oma kokemukseni taiteen käytännöstä, harjoituksista ja prosessin kulusta on, että usein harjoituksen jälkeen istun pää tyhjänä tajuamatta mitä tapahtui. Suihkussa hinkatessani kultamaalia pois iholta olen huolissani kollegani allergisesta reaktiosta maaliin ja huomioni kiinnittyy Kiasma-teatterin suihkun lattiaan, josta kultaväri ei tahdo lähteä pois. Seuraavana päivänä muistan edellisen päivän treeneistä vain työryhmän kaksimieliset vitsit. Huolimatta käytännön ja teorian yhteydestä, käytäntö ja taiteellinen prosessi ovat mitä ovat: usein jäsentymätöntä ja erilaisten emootioiden sekoittamaa. Kaiken sekavuus on osa taiteen tekemisen prosessia, omalla kohdallani se on ollut myös osa tutkimuksen tekemisen prosessia. Väitöstyö edellyttää tietynlaista johdonmukaisuutta ja selkeyttä, iso osa työstä on nimenomaan tämän selkeyden rakentamista sinne, missä sitä ei ole. Kuten Lynette Hunter on todennut, kysymys teorian ja käytännön suhteesta on osaltaan sitä, oletetaanko, että asiat ovat olemassa ennen kuin ne löydetään, vai koostetaanko asiat vasta tutkimuksen myötä⁸ (Hunter 2009, 230).

8 "It depends on whether you think the 'things' are there before you find them, or are constituted by the process of the search" Hunter 2009, 230.

Koen olevani identiteetiltäni kirjoittaja. Olen mieltänyt itseni kirjoittajaksi kauemmin kuin esitystaiteilijaksi. Uskon vakaasti sanojen – jos nyt ei ihan kaikkivoipaisuuteen mutta niiden – mahtiin ja siihen, että sanoilla voi sanoa myös sanomatonta. Oma ajatteluni on paljolti sanallista. Kielellinen prosessi on työssäni verrannollinen taiteelliseen prosessiin. Samalla kun toteutin taiteellista prosessia, pyrin etsimään sille kieltä. Myönnän tosin auliisti, että mitään näin haasteellista kuin tämä tutkimus en ole koskaan aiemmin kirjoittanut. Tutkimuksen kielen ”löytäminen” ja kehittäminen on ottanut aikalailla aikaa. Taiteellisen tutkimuksen kirjoittaminen on ollut useiden diskurssien ja kielen käyttötapojen yhteensovittamista ja se pitää sisällään monenlaista kieltä: työtapojen sanallistamista, tehdyn kuvailua, tradition ja nykyisyyden kartoitusta, lainauksia pääasiassa akateemisesta kirjallisuudesta, oman ajattelun sovittamista keskusteluun eri tekstien kanssa. Se on tyylien ja näkökulmien valitsemista, ketä siteeraan ja miten, kenen kanssa tänään ajattelen, tai ketä vastaan. Se on palapeliä, mitä tässä kohtaa tulisi ottaa huomioon ja toisaalta, mitä haluaisi jättää huomiotta. Se on pyrkimystä jonkinlaisen kokonaisuuden luomiseen ja jatkuvaa valintaa monella tasolla. Kaiken tämän rinnalla olen halunnut tehdä näkyväksi henkilökohtaista suhdettani asioihin. Tämä on tarkoittanut lisää tasapainoilua: milloin korostaa omaa kokemustaan ja henkilökohtaisia assosiaatioita, milloin ottaa askel sivulle ja yrittää hahmottaa asioita pienen etäisyyden päästä. Ne kielitulvat, eri diskurssit, äänet ja painotukset, joita kirjoista luen, ovat vuoroin selventäneet, vuoroin hämärtäneet sitä, mitä olen sanomassa. Olen joskus lukenut jonkun tekstin useita kertoja, tietäen, että siinä puhutaan samoista asioista kuin mistä itsekin puhun ymmärtämättä mitään. Sama teksti voi aueta vasta kolmen vuoden kuluttua. Joskus taas on tuntunut, että on itse hukannut kielellisen ajattelun ja sanat, mutta avaamalla jonkun toisen kirjan muistaa, että näinhän tämä kieli menikin.

Ajoittain minun on ollut vaikea määritellä tutkimuskysymystäni ja itse tutkimusprosessin hahmottaminen on ollut kaikkea muuta kuin itsestään selvää. Olen ollut kiusaantunut ajatuksesta, että minun pitäisi väittää jotain. Samaan aikaan olen kuitenkin uskonut, että esitykseni toteutuvat tutkimuksena, että niiden myötä on syntynyt tietoa ja että tämä prosessi ja ajatukset sen ympärillä on merkityksellistä jakaa.

Käytännössä tutkimuksen kirjoittaminen on ennen kaikkea konkreettista työtä: istun kovalla puutuolilla tietokoneen edessä ja yritän keskittyä. Toisinaan katseeni harhailee ikkunasta ulos vastapäisen talon ikkunoihin, välillä paistaa aurinko ja vedän verhoja ikkunan eteen, sitten on taas monta päivää sateista. Kun puhelin soi, täytyy valita keskeytänkö työni ja mahdollisesti ajatuksen, vai

jätänkö vastaamatta. Välillä tekstiä syntyy ja kieli näyttää järkeenkäyvältä, välillä täytyy juoda monta kuppia teetä ja tuijottaa ikkunasta ulos ja luottaa siihen, että keskittymiskyky palaa takaisin ja joku ajatus, joka on vasta hahmottumassa saa muotonsa.

Olen tekstissäni pyrkinyt tasapainoilemaan akateemisen tekstin ja oman ajattelun välimaastossa. Toivon, että tekstistä välittyy taiteellisen työn prosessi, ja myös se epävarmuus, mikä siihen usein liittyy. Olen lähtenyt tekemään esityksiä, joista en ole tiennyt, mitä niistä tulee tai pystynkö välittämään niillä haluamaani. Usein vastausten sijaan projektit ovat osoittaneet lähtökysymykseni vähintäänkin kummallisiksi. Projektit ovat lähteneet liikkeelle tutkimuksesta, mutta toteutuneet omanlaisinaan projekteina. Joskus olen ollut tyytyväinen johonkin yksityiskohtaan, tyytymätön kokonaisuuteen. Olen ollut kärsimätön, turhautunut ja kokenut epäonnistumista ja riittämättömyyttä. Olen ollut myös iloinen. Olen ollut liikuttunut joistakin teorioista ja vaikuttunut. Kaikki se on ollut osa tutkimusprosessia. Tai kuten feministiteoreetikko Evelyn Fox Keller (1988) on todennut, tutkimuksen tekeminen on aina henkilökohtaista.

1.7. Kirjan rakenne

Kirjassa on johdannon lisäksi viisi lukua. Aloitan käsittelemällä taiteellista tutkimusta laajemmin luvussa kaksi. Taustoitan taiteellisesta tutkimuksesta käytyä keskustelua ja pohdin feministisen teorian ja taiteellisen tutkimuksen yhtäläisyyksiä. Erityisesti pyrin avaamaan käsitystä paikantuneesta tiedosta feministisessä tutkimuksessa ja kartoittamaan sen yhtäläisyyksiä taiteelliseen tutkimukseen.

Luvut 3-6 pohjautuvat neljään tutkimukseeni kuuluvaan taiteelliseen projektiin. Kirjoitan omasta taiteellisesta työskentelystäni ja pyrin teoretisoimaan siihen liittyvää ajatteluani.

Viittaan myös paljon aikalaisten töihin ja kulttuuriteoriaan yleisemmin. Aikalaisten töihin viittaaminen on minulle maailmankatsomuksellinen ja poliittinen valinta, jonka merkitystä haluan korostaa. Akateemisia käytäntöjä seuraten taiteellisissa tutkimuksissa on usein keskitytty saattamaan oma taiteellinen työ keskusteluun teorian kanssa. Ajattelen, että taiteelliset työt syntyvät, paitsi suhteessa teoriaan myös suhteessa aikalaisten töihin. Ajattelua ei ole vain se mitä luemme kirjoista, vaan ajattelua on myös se mitä näen ja koen ollessani osallinen kollegoiden ja tuntemattomien esityksissä. Minulle on ollut tärkeää kirjoittaa auki oman ajatteluni suhdetta aikalaisteni taiteellisiin töihin.

Kolmannessa luvussa pyrin määrittelemään poliittisen käsitettä eri näkökulmista. Käyn läpi poliittisen erilaisia painotuksia esitystutkimuksessa, teatterin ja performanssin teoriassa. Tämän jälkeen tarkastelen *Lumo – Esitys uudesta työstä* projektiani ja sen eri kohtausten poliittisia ulottuvuuksia. Tarkastelen myös muutamia viimeaikaisia manifesteja ja niiden julistuksia. Lopuksi kirjoitan katsojasta ja katsojan paikasta teatterissa ja katsojan paikan suhteesta yhteiskuntaan.

Luvussa 4 keskityn performanssikokeiden sarjaan *As If 1-10*. Puraan auki sarjan kulkua ja sen metodia. Kirjoitan esiintymisestä ja nostan esiin ei-näyttelemisen esiintymisen tapana ja tyylinä. Kirjoitan itsereflektiivisyydestä. Luvun päätteeksi nostan vielä esille kolme sarjan keskeistä tekijää: istumisen, prosessin sekä sanojen ja tekojen suhteen.

Viides luku keskittyy dokumentaarisuuden kysymyksiin. Kuvailen aluksi esitystäni *Mitä kuuluu? –ja muita arjen dokumentteja* ja esityksen tekemisen metodia. Tarkastelen luonnollistamista ja toden kaltaista tyylinä, jonka jälkeen keskityn dokumentoimisen kysymykseen, miten performanssia voi tallentaa ja millä ehdoin. Päätän luvun käymällä läpi performanssiluentoani *Performance Documented*, jossa käsittelin dokumentoinnin kysymystä eri esimerkkien avulla.

Luvussa 6 kirjoitan henkilökohtaisuudesta ja *How To Be a Performance Artist* -esityksestä. Tarkastelen identiteetin ja subjektin käsitteitä, niin performatiivista identiteettiä kuin kertomuksellisuuttakin. Kirjoitan auki esityksen eri osia ja pohdin esitykseni ruumiillisuutta, yksityistä ja julkista. Viimeisessä luvussa 7 teen yhteenvetoa ja katson eteenpäin.

2. Taiteellinen tutkimus ja metodi

2.1. Tekijän teoriasta taiteelliseen tutkimukseen

Susanna Helke kirjoittaa väitöskirjassaan *Nanookin jälki – tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* (Helke 2006) tekijän teoriasta. Hän mainitsee useita elokuvan tekijöitä, joilla on ollut suhde teoriaan. Tuo teoria ei ole aina ollut akateemista, ennemminkin se on saattanut olla manifesti tai joku muu teksti, jossa tekijä avaa ajattelua työnsä taustalla. Helke viittaa myös teksteihin, jotka eivät varsinaisesti ole teoreettisia, mutta joissa voi tunnistaa ”teorian” elokuvasta, ja joita on jälkeinpäin luettu teoriana. Omassa tutkimuksessaan Helke korostaa, että hänen lähtökysymyksensä ovat tekijän kysymyksiä, vaikka hän ei tutkikaan itse tekemiään elokuvia. ”Tekijän teoria ei välttämättä ole vain jo olemassa olevan analysointia. Se voi olla paitsi vallitsevien konventioiden purkamista, myös uutta ilmaisua – taiteellisia, teknisiä tai tuotannollisia ratkaisuja liikkeelle sysäävää. Oleellista on mahdollisuus vuorovaikutukseen käytännön työn synnyttämien kysymysten ja teoreettisen keskustelun välillä” (Helke 2006, 8). Helken työ ei siis ole taiteellista tutkimusta, eikä hän sitä sellaiseksi määrittelekään. Vähän samalla tapaa kuvataiteilija Jyrki Siukonen viittaa omassa tekstissään maalareihin, joille teorian pohtiminen on ollut rinnakkaista taiteelliselle työlle (Siukonen 2002, 14). Koreografi Kirsi Monni puolestaan kirjoittaa tanssin filosofiaa pohtivan väitöskirjansa alussa, että vaikka hänen tekstinsä onkin muodoltaan tieteellistä tekstiä, sen tieto on mahdollista, koska hän on toiminut taitelijana (Monni 2005, 19). Näiden tekijöiden oma taiteellinen työ on ollut lähtökohta sille, että tutkitaan jotain, joka liittyy omaan taiteelliseen tekemiseen, vaikka tutkimuksen kohteena ei ole oma taiteellinen työ.

Taiteellista tutkimusta teoretisoinut Henk Borgdorff erittelee taiteen ja tutkimuksen suhdetta kolmella tapaa: tutkimus taiteesta (research on arts), tutkimus taidetta varten (research for arts) ja tutkimus taiteessa (research in

arts). Tutkimus taiteesta edustaa perinteistä taiteen tutkimusta, joka perustuu reflektioon ja tulkintaan. Tutkimus taidetta varten taas pitää sisällään erityisesti taiteen tekniikoiden tutkimuksen, joka palvelee taiteen käytäntöjä pidemmällä tähtäimellä. Tutkimus taiteessa on Borgdorffin mukaan ollut kiistanalaisin kolmesta tutkimustyyppistä. Se ei oleta subjektin ja objektin eroa tai etäisyyttä tutkijan ja taiteen käytännön välillä, vaan perustuu käsitykseen, jonka mukaan teorialla ja käytännöllä ei ole oleellista eroa taiteessa.

Kaiken kaikkiaan ei ole olemassa sellaista taiteen käytäntöä, joka ei olisi kyllästetty kokemuksella, historialla ja uskomuksilla, ja toisin päin, teorialla ei ole sellaista pääsyä tai tulkintaa taiteen käytäntöön, joka ei osittain muokkaisi sitä. Käsitteet ja teoriat, kokemukset ja ymmärrys ovat kietoutuneita käytäntöön ja osittain siitä syystä ovat aina refleksiivisiä. Siten tutkimus taiteessa artikuloi jotain siinä ilmenevästä tiedosta luovan prosessin ja taideteoksen kautta (BORGDORFF 2006, 13).⁹

Griselda Pollock puolestaan on kirjoittanut:

(...) on taiteilijoita, jotka ovat myös teoretikoita, on teoretikoita, jotka tekevät taidetta, on taidetta, joka on syvällisesti teorian vaikutuksen alaista, on teoriaa joka on syntynyt taidekäytännöistä, ja on taidetta, joka paljastaa esteettisen tiheydensä ja kognitiivisen monimutkaisuutensa vasta kun sen luo on kuljettu tiettyjen feminististen teoretisointien kautta: sukupuolieron, semiotiikan, subjektuuden tai maalaamisen teoretisoinnin kautta. (POLLOCK 1996, XII)¹⁰.

Pollockin ajatusta seuraten Leena-Maija Rossi toteaaakin, että ”teoretisointi, politiikka ja taiteen käytännöt ovat liittyneet niin lujasti toisiinsa, että niiden erottaminen ja vastakkainasettelu (vaikka sitäkin on esiintynyt) on moneen kertaan koettu turhaksi ja turhauttavaksi” (Rossi 1999, 38). Myös Anna-Mari Vänskä viittaa Pollockin näkemykseen teorian ja käytännön suhteesta: ”teoriaa ei ole mahdollista eristää empiriasta, koska se ei ole abstrakti rakennelma ja irrallaan sosiaalisista käytännöistä vaan aina käytäntöön kietoutunutta.” (Vänskä 2007, 60) Vänskä jatkaa ajatusta toteamalla, että vaikka teorian tavoitteena on analysoida ja siten etäännyttää tutkija, taidetta ei silti voi eristää todellisuudesta (mt. 61).

⁹ Suomennos kirjoittajan.

¹⁰ Suomennos Leena-Maija Rossi (1999, 38).

Annette Arlander on puolestaan todennut, että taiteilijat käyttävät teoriaa/filosofiaa eri tavoin: teksti voi olla impulssi tai inspiraatio taiteelliselle työlle tai se voi olla osa esitystä, sen materiaalia. Filosofinen teksti voi myös olla taiteellisen työn reflektoinnin apu, tuki tai keskustelukumppani (Arlander 2008, 32).

2.2. Taiteellisen tutkimuksen määritelmiä

Taiteellisessa tutkimuksessa ajatus tekijän teoriasta on viety monella tapaa pidemmälle, kuin taiteilijälähtöiseksi teoriaksi. Suomessa termi *taiteellinen tutkimus* on vakiintunut tarkoittamaan tutkimusta, jossa taiteilija tutkii omien töidensä kautta (ks. esim. Hannula, Suoranta, Vadén 2001/ 2005; Kirkkopelto 2007; Nevanlinna 2008; Arlander 2013). Borgdorffin mukaan nimenomaan termi taiteellinen tutkimus (artistic research) ei vain osoita suhteellisen läheistä sidettä teorian ja käytännön välille vaan myös käsittää lupauksen erityisestä metodologisesta tavasta, joka erottaa taiteellisen tutkimuksen valtavirtaa edustavasta akateemisesta tutkimuksesta (Borgdorff 2006, 13). Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto on määritellyt taiteellisen tutkimuksen olevan taidelähtöistä tutkimusta, jossa katsotaan taiteesta teoriaan, taiteilijan silmin (Kirkkopelto 2007). Tämän lisäksi hän korostaa taiteellista tutkimusta omana tutkimusalanaan, ei erityisenä tutkimusmenetelmänä: ”Taiteellinen tutkimus voi toteutua monin eri menetelmin ja se voi myös synnyttää omia menetelmiään” (Kirkkopelto 2012). Filosofit Tuomas Nevanlinna on todennut, että taiteellisessa tutkimuksessa taiteilija tutkii omilla teoksillaan (Nevanlinna 2008). Annette Arlanderin mukaan taiteellinen tutkimus on ”sateenvarjokäsité, joka kattaa alleen useita erilaisia lähestymistapoja” ja sen erityisyys perustuu siihen, että taiteen tekeminen nostetaan keskeiseksi ”...on tärkeää kiinnittää huomiota taideteoksiin ja taiteen tekemisen käytäntöihin...sillä juuri ne tuovat uusia haasteita (humanistisille) akateemisille käytännöille” (Arlander 2013).

Samantyyppisiä kysymyksiä taiteen, käytännön ja teorian suhteesta pohditaan varioiden eri yläkäsitteiden alla. Iso-Britanniassa paljon käytetty termi *practice as research (PAR)*, käytäntölähtöinen tutkimus, ei alana rajoitu vain taiteeseen, vaan ala ymmärretään paljon laajempaan ja sillä on voimakas traditio erityisesti brittiläisessä yliopistomaailmassa. PARia on paljon sovellettu taiteentutkimuksessa ja erityisesti siis tekijälähtöisessä tutkimuksessa. Tämän lisäksi vastaavia termejä ovat *practice-based research* ja *practice-led research*. Uusien

määreiden ilmaantuminen kertoo tarpeesta määritellä tutkimusta, sen lähtökohtia ja käytäntöjä uudelleen.¹¹

Taiteellisesta tutkimuksesta ovat kirjoittaneet niin filosofit, taiteentutkijat kuin pedagogitkin. Aiheen määrittely, jos onkin taiteilijamyönteistä, ei suinkaan ole aina taiteilijälähtöistä. Aiheesta on kirjoitettu siinä määrin, että ajatus omasta taiteellisen tutkimuksen paradigmasta ei ole kaukaa haettu. Koska taiteellisen tutkimuksen ala on vielä nuori, jokainen taiteellinen tutkimus omalta osaltaan määrittelee sitä, miten taiteellisen tutkimuksen voi ymmärtää. Näkisin, että taiteellinen tutkimus on syntynyt mitä suurimmassa määrin erilaisista tarpeista ymmärtää taidetta, taiteen tekemistä ja siihen liittyvää tietoa. Se on syntynyt halusta ja tarpeesta vahvistaa ja jakaa erilaisia ajattelun ja tekemisen tapoja sekä niihin liittyvää ymmärrystä. Puhuttaessa taiteellisesta tutkimuksesta ja sen erityisyydestä keskustelua käydään 1) taiteen ja tutkimuksen suhteesta, 2) käytännön ja teorian suhteesta ja siitä, 3) miten tieto ymmärretään. Tämän lisäksi sivutaan 4) metodologista erityisyyttä, eli sitä pyritäänkö valittujen metodien avulla luomaan jotain tieto-opillisesti ja paradigmaattisesti ”omaa” vai missä määrin pyritään soveltamaan olemassa olevia tutkimusmalleja käytännön taiteelliseen työhön (esim. hermeneutiikkaa tai fenomenologiaa). Tosin viime vuosina on monissa puheenvuoroissa päädytty siihen, että taiteellinen tutkimus ei itsessään ole metodologia, vaan tutkimusala, jonka sisällä voidaan soveltaa useita erilaisia tekemisen tapoja (Kirkkopelto 2012; Arlander 2013).

Tutkijan lähestymistapaan, alasta riippumatta, vaikuttaa aina hänen oma-kohtainen näkemyksensä, tiedonintressinsä ja jopa maailmankatsomuksensa (Anttila 2006, 13; ks. myös Keller 1988; Koivunen 2004). Aivan yhtä lailla taiteellisen tutkimuksen kenttä on moniulotteinen ja moneen suuntaan haarautuva ja lomittuva. Jyrki Siukosen mukaan taiteellisessa tutkimisessa ”kyse ei ole enää niinkään siitä, miten taideteos rakennetaan, vaan siitä miten sen merkityksiä rakennetaan” (Siukonen 2002, 11). Toisaalta Siukoselle kysymys taiteellisesta tiedosta liittyy kysymykseen intuitiosta ja siitä, mitä intuitiivinen tieto on verrattuna muunlaiseen tietoon (mt. 15).

11 Esimerkiksi vuonna 2009 ilmestyi useita aiheeseen liittyviä kirjoja, joista mainittakoon *Practice-as Research in performance and screen* (toim. Ludvine Allegue, Simon Jones, Baz Kershaw, Angela Piccini) *Practice-led Research, Research-led Practice* (toim. Hazel Smith ja Roger Dean) sekä *Mapping Landscapes for Performance as Research* (toim. Shannon Rose Riley & Lynnette Hunter). Taiteellisesta tutkimuksesta ja sen kehittämisestä Suomessa esim. Annette Arlander: *Taiteellisesta tutkimuksesta*, 2013.

Huolimatta siitä, että taiteellinen tutkimus haastaa perinteisemmät akateemiset käsitykset tiedosta, se ei ole nähdäkseni ensisijaisesti asettunut kritisoimaan vallitsevia tiedon käsityksiä. Päinvastoin, minusta näyttää, että taiteellisen tutkimuksen piirissä yhä useammin korostetaan sitä, mikä on yhteistä jo vakiintuneille tiedon tavoille ja taiteelliselle tutkimukselle. On myös kuvaavaa, että esim. tanssin tutkimuksen piirissä 2000-luvun alkupuolella oltiin kiinnostuneita muun muassa neurologiasta ja siitä, kuinka katsojakokemus toteutuu fyysisesti myös solujen tasolla (esim. Foster 2008). Kysymys on siis usein myös jo ikään kuin olemassa olevien kytkösten huomaamisesta ja sitä kautta uuden paradigman määrittelystä (joka on kiinteässä suhteessa olemassa oleviin paradigmoihin). Löytämällä riittävästi kytköksiä olemassa oleviin tieteen muotoihin ja sovelluksiin taiteellinen tutkimuskin on legitimoimassa itsensä.

Toisaalta kysymys taiteellisesta tutkimuksesta on poliittinen myös sikäli kun sitä toteutetaan instituution puitteissa ja tuetaan julkisin varoin, eli kun taiteellinen tutkimus näin legitimoidaan toisen tyyppisen tutkimuksen rinnalle. Teatterikorkeakoulussa yksi keskeinen kehitys on ollut taiteellispainotteisten ja tieteellispainotteisten tutkintojen välisen eron poistaminen. ”Tavoitteena on korostuneesti taiteilijan näkökulmasta, taiteenteon ongelmista ja tarpeista nousevat tutkimus” Kirkkopelto summaa. Kirkkopelto perustelee tätä tieto-aidon tarvetta pedagogiikalla ja sillä, että laitos voi itse tuottaa sitä tietoa ja ymmärrystä, jota se tarvitsee ”Taideyliopiston on järkevää pyrkiä tekemään ja tukemaan tutkimusta, jollaista ei voi tehdä muualla ja joka on juuri taideoppilaitoksen lähtökohdille ja tarpeille ominaista, toisin sanoen: *joka palvelee taiteilijaksi tulemista ja taiteenlaajien kehitystä.*” (Kirkkopelto 2007)

Taiteellinen tutkimus on silti harvoin yksin toiminut metodologisena kehyksenä, vaan se on toteutunut vuoropuheluna ja kumppanuutena muiden, perinteisempien metodologioiden kanssa. Erityisesti fenomenologian eri painotukset ovat olleet Teatterikorkeakoulussa hyödyllisiksi havaittuja (esim. Rouhiainen 2003; Monni 2004). Fenomenologia perustelee kokemuksen tiedon ja ymmärryksen perustana tavalla, johon taiteen tekeminen on ollut mielekästä liittää. Kuitenkin taiteellisen tutkimuksen metodologia on vasta muotoutumassa ja sen menetelmät määrittyvät jokaisen tutkimuksen myötä. Kuten Kirkkopelto toteaa:

Se ei siis ole vain jokin ennen tuntematon alue jonkin olemassa olevan tutkimuksen piirissä, jolloin sen status tutkimuskohteena ei olisi mitenkään kyseenalainen. Sen sijaan taiteellinen tutkimus joutuu joka kerta perustelemaan myös tutkimuskohteensa olemassaolon, toisin sanoen se keksii ja

perustelee, synnyttää uutta todellisuutta. Se etenee suuntaan, jossa lähtökohtaisesti ei näytä tai tiedetä olevan mitään. (KIRKKOPELTO 2007)

Mitä tiedon käsitteeseen tulee, erilaisia akateemisia tutkimuksia koskevat erilaiset käsitykset siitä, mitä on fakta. Luonnontieteelliset faktat eroavat sosiaalisista faktoista ja nämä taas molemmat eroavat historian faktoista. Taiteellisilla faktoilla taas on oma luonteensa, joita ei voi sulauttaa luonnontieteellisiin, sosiaalisiin ja historiallisiin faktoihin (Borgdorff 2006, 18). Esimerkiksi taide voi perustua materiaaliin elementteihin, jotka mahdollistavat sen immateriaalisuuden (esim. musiikki). Taiteellisessa tutkimuksessa keskeistä on konteksti. Jokainen taiteellinen työ on aina aikaan, paikkaan ja kulttuuriin sitoutunutta. Taiteellisiin töihin vaikuttaa kokemus, historia ja erilaiset uskomukset, niin jokapäiväinen elämä kuin taloudelliset olosuhteetkin. Myös tämä kaikki on osa taiteellista tutkimusta (mt.).

2.3. Metodisesta erityisyydestä?

Pohtiessaan taiteellisen työnsä tutkimuksellisuutta taiteilija Marilyn Arsem mielellään viivyyttää tutkimuksen muotoilua, koska tämä antaa hänelle aikaa

- a) löytää muoto joka sopii sisältöön
- b) tunnistaa ne teemat jotka ovat itselle tärkeitä
- c) tarkastella kuinka nämä teemat voisivat liittyä esitykseen
- d) kiinnittää huomiota omaan prosessiin (Arsem 2009)

Tekijänä hän pyrki muistuttamaan itseään siitä, että voi luoda ennemminkin prosessin kuin lopputuloksen. Tämä mahdollistaa tekijän paikantumisen, ei tiedon hallitsijana, vaan keskustelun mahdollistajana.¹²

Kaisu Kosken tutkimuksessa taiteen käytäntö ja tutkimuksen käytäntö ovat samanarvoisia mutta toisistaan erillisiä kokonaisuuksia (Koski 2007, 17). Hänelle tutkimus ei yksistään sisällä käytännöllisiä osuuksia vaan tutkimus myös perustuu käytännön taiteelliseen työhön. Teksti kehittyy taiteellisessa työssä ja taiteelliset työt ovat muodostuneet tutkimuskysymysten perusteella.

Koski paikantaa työssään taiteellisen tutkimuksen prosessin neljään kohtaan. Ensinnäkin taitelijalla on kysymys taiteellisen työnsä lähtökohdaksi. Toiseksi taiteelliset työt kehittyvät suhteessa niihin rajoituksiin (set of constraints), joita prosessi toteutuessaan tuo esiin. Kolmanneksi taitelija paikantaa työnsä tiettyihin historiallisiin ja olemassa oleviin konteksteihin ja valitsee analyysille metodin.

¹² Esim. Elina Oinas on kirjoittanut artikkelissaan ”Haastattelu: kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa” haastatteluista menetelmänä nasitutkimuksessa painottaen haastattelijan roolia, ei tiedon hallitsijana vaan sen mahdollistajana (Oinas 2004).

Neljänneksi uudet teoriat kehittyvät taiteellisten töiden ja tämänhetkisen käytännön ja teorioiden välillä (mt. 17).

Taiteellisen tutkimuksen kysymykset eivät ole suoraan verrattavissa feministisen tutkimuksen kysymyksiin, mutta mielenkiintoisia yhtymäkohtia löytyy. Feministisessä tieteenkritiikissä olennainen kysymys on ollut kuka voi tietää, voiko nainen olla tietävä subjekti. Esiin on usein nostettu myös kysymys subjektin ja objektin suhteesta (esim. Keller 1988). Vastaavalla tavalla taiteellisissa tutkimuksissa nousevat esiin kysymykset siitä, millä ehdoin taiteilija on tietoa tuottava subjekti, mitä on taiteilijan tuottama tieto ja mikä on tutkijan ja tutkitavan kohteen suhde.

Taiteellisen tutkimuksen kohdalla uskoisin, että suhteessa feministiseen tutkimukseen näkökulmat ovat yhdistettävissä muun muassa epistemologisiin kysymyksiin. Käytännön ja teorian suhde vaihtelee tutkimuskohtaisesti, mutta kaikissa tutkimuksissa tuo suhde tuodaan tavalla tai toisella esille. Myös kysymys tekijyydestä tutkimuksen lähtökohtana ja sitä kautta ymmärrys paikantuneesta tiedosta on jaettavissa.

Artikkelissaan ”Is there a feminist method?” feminististä tietoteoriaa tutkinut Sandra Harding pohtii, onko olemassa jotain erityistä feminististä tutkimuksen tekemisen metodia. Hän puoltaa feminististä tutkimusta, mutta vastustaa ajatusta erillisestä feministisestä metodista, koska hänen mukaansa sen vaarana on mystifioida se, mikä feministisessä tutkimuksessa on kiinnostavinta. Metodi on tekniikka, jolla tutkimuksen todisteet kootaan, metodologia puolestaan on teoria siitä, kuinka tutkimuksen pitäisi edistyä. Hardingin mukaan kaikki metodit perustuvat viime kädessä kolmeen asiaan: a) *kuuntelemiseen*, b) *käyttäytymisen tarkkailuun* ja c) *historiallisten jälkien ja dokumenttien tutkimiseen*. Feministisessä tutkimuksessa olennaista on kuinka tätä toteutetaan. (Harding 1987.)

Harding kritisoi voimakkaasti sitä, kuinka perinteinen tieteenfilosofia on halunnut pitää kiinni siitä että hypoteesien testaaminen toteutetaan loogisesti, mutta tieteellisten kysymysten alkuperää ei ole liiemmin kysely, toisin sanoen ole pohdittu tai aukikirjoitettu, mistä nämä kysymykset tulevat. Oman aikansa feministiseen traditioon sitoutuen Hardingin mukaan tieteessä liian usein kysytään niitä kysymyksiä, joihin valkoinen länsimainen mies¹³ haluaa vastauksen,

13 Puhuessaan ”valkoisesta länsimaisesta miehestä” yksikössä Harding kirjoittaa 1980-luvun feministisessä kontekstissa. Nykytutkimuksessa ilmaisua tuskin käytettäisiin aivan vastaavalla tavalla, kriittinen miestutkimus ja queer-tutkimus ovat tuottaneet huomattavasti nyansoidumpaa puhetta miehistä ja maskuliinisuuksista, kuten Leena-Maija Rossi eräässä kanssani käymässä keskustelussa huomautti.

vaikka kokonaiskuvan kannalta on syytä pohtia, miksi juuri näitä kysymyksiä kysytään ja miksi joitain toisia kysymyksiä jätetään kysymättä.

Yhtälailla taiteellista tutkimusta voi kritisoida monesta näkökulmasta, kuten missä määrin taiteilijan tietoa pyritään liikaa tieteistämään tai vastaavasti, milloin tutkiva taiteilija ottaa liikaa kaunokirjallisia tai ”taiteellisia” vapauksia. Taiteellisen tutkimuksen agenda on kuitenkin selvä: pyritään tuottamaan tietoa, joka palvelee taiteen tekijöitä (Kirkkopelto 2007), mutta myös taiteen kokijoita (Mäki 2005).

Jos sovellan Hardingin metodien määritelmää omaan tutkimukseeni, se voisi mennä näin: a) *esitysten tekeminen* b) *kuunteleminen*, ymmärrän kuuntelemisen tässä yhteydessä laajasti, kysymys on yhtälailla kanssatekijöiden kuin ”ajan virtaustenkin” kuuntelemisesta, c) *käyttäytymisen tarkkailu*; käyttäytymisen tarkkailu liittyy konkreettisesti prosessien tarkkailuun, mitä tehdään ja miten, d) *historiallisten jälkien ja dokumenttien tutkiminen* sekä e) *itsereflektio*. Näiden rinnalle nostaisin vielä kohdan f) *oman ajattelun ja omien töiden aikalaishkontekstiin sitominen*: esitysprojektit eivät ole olemassa ”yksin”, vaan suhteessa omaan aikaansa, muihin töihin ja aikalaisuuteensa. Näitä vaiheita voi pitää tutkimukseni metodina, joka koskee kaikkia projektejani ja jonka lisäksi, kuten aiemmin jo mainitsin, jokaisessa projektissa on ollut vielä erikseen kunkin projektin tekemiseen liittyviä metodeja.

Käytännössä töideni metodit ovat vaihdelleet projektikohtaisesti. *As If*-sarjassa metodina oli asettaa kysymys, fokus, kullekin esitykselle (tai esitysparille). Kulloistakin kysymystä (esim. ”Milloin esitys alkaa ja milloin se loppuu?”, ”Miten sanallistaa sitä, mitä näyttämöllä tapahtuu?”) varioitiin esityksellisissä kokeissa tiettyjen reunaehtojen vallitessa ja tietyissä materiaalisissa puitteissa (kirjoitan tästä enemmän luvussa 4). *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* projektin metodina oli kerätä dokumentteja arjesta erilaisten tehtävänantojen perusteella. Esityksen *Lumo – Esitys uudesta työstä* metodi taas lainasi yhtä aikaa perinteisemmästä esitysprojektin tekemisestä että tutkimuksesta. Luimme uuteen työhön liittyviä tekstejä, keskustelimme niistä, tuotimme materiaalia devising-tyyppisesti eri tehtävänantojen pohjalta. Kokeilimme miltä harjoitteet näyttävät, ja keskustelimme taas. Väitän jopa, että keskustelimme paljon enemmän kuin kokeilimme. Sooloesitykseni *How To Be a Performance Artist?* syntyi yksin ajatteleamalla. Makasin sohvollani ja puhuin ääneen ja äänettömästi. Tämä yksin tekemisen metodi on taloudellinen sikäli, että sitä voi tehdä lähes missä ja milloin tahansa. Käytännössä se on osoittautunut hieman problemaattiseksi sikäli, että fyysisesti makaaminen on hyvin erilainen toiminto kuin seisominen,

makaamalla seisomisen fyysisyys ja siihen liittyvät kysymykset unohtuvat helposti (Mihin laitan käteni? Minne katson? Miten olen tilassa? jne.). Keskeiseksi kysymykseksi nousee, miten artikuloida taiteellinen työmetodi tutkimusmenetelmäksi (ks. esim. Arlander 2008, 31). Kuinka kehittää oma henkilökohtainen työtapana – usein assosatiivinen, epäjärjestelmällinen, puoliksi tiedostamaton sarja tapoja tehdä esityksiä tietyissä olosuhteissa tiettyinä aikana – sellaiseksi tutkimusmenetelmäksi, jota voi pitää yleisesti hyväksyttynä tiedon tuottamisen tapana, ja josta olisi hyötyä myös muille?

2.4. Prosessin merkitys

Taiteellisesta tutkimuksesta kirjoittaneet Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén määrittelevät, että taiteellisessa tutkimuksessa on keskeistä, että tekijä tuo esiin taustaoletuksensa ihmisestä, hänen maailmassaolostaan, tavastaan kokea ja tietää (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 33). On olennaista selvittää, mitä ja miksi lähdettiin tekemään, mitä matkan varrella tapahtui, mihin päädyttiin ja mihin olisi mielekästä seuraavaksi suuntautua. Toisin sanoen, mikä on tutkijan suhde tutkimuksen kohteeseen. Kirjoittajat ehdottavat tutkijoille erityistä valppautta suhteessa omiin esioletuksiinsa, toiveisiin, haluihin, intresseihin ja pelkoihin. (mt., 46.)

Tuomas Nevanlinna on korostanut, että ”taiteilija ei tutki omia teoksiaan, vaan omilla teoksillaan” (Nevanlinna 2008). Kirjoitettu osa ja tutkimukseen kuuluvat teokset tutkivat samaa asiaa, kumpikin omalta kannaltaan. Nevanlinna esittää metodiksi kysymistä, tekemistä ja kysymysten ja teosten vuoropuhelun auki kirjoittamista. ”Jokainen taiteellinen tutkimus painokkaasti ja perustavasti tutkii aiheensa ohella ja sen kautta, mitä taiteellinen tutkimus on” Nevanlinna toteaa ja viittaa modernin taiteen perinteeseen, jossa refleksiivisyys oli yksi keskeisistä tekijöistä. Moderni taide ei pyri vain kuvaamaan todellisuutta vaan myös kysyy: mitä näkeminen on? Myös kysymys siitä, mitä taide on, on toistuva piirre. ”Jos moderni taiteeseen lisätään uusi refleksiivisyyden taso taiteellisen tutkimuksen myötä, tämä refleksiivinen asenne ’seuraa mukana’: myös taiteellisen tutkimuksen aiheena on aina myös se, mitä se itse on.” (Nevanlinna 2008.)

Mielestäni Nevanlinnan näkemys on ensiarvoisen tärkeä. Nykyesityksiä ei voi enää tehdä tiedostamatta esityksen esityksenkaltaisuutta.¹⁴ Nykyteatteriin kuu-

14 Eräällä kurssilla opiskelijani valittivat, että he ovat kyllästyneitä tähän nykyteatterin trendiin, jossa näyttelijä esittelee ensin itsensä ja sitten esittämänsä roolihenkilön. Varmasti kysymys on myös trendistä, mutta laajemmin se kertoo tekijöiden tarpeesta olla tietoisia ja tehdä näkyväksi välinettä.

luu kysyä mitä esitys on. Ajattelen, että samoin performanssissa, ehkä jopa vielä selkeämmin, tulee ilmi kysymys taiteenlajin omista ehdoista ja niiden näkyville saattamisesta. Tämä on osa performanssiin liitettyä kriittisyyttä.

2.5. Tiedon ja taiteen suhteesta

Yksi taiteellisen tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä on, mitä ymmärrämme tiedolla (Siukonen 2002). Taiteellinen tutkimus ottaa tavalla tai toisella osaa epistemologisiin kysymyksiin siitä, mikä on taiteen ja tiedon suhde tai miten taide voi tuottaa tietoa.

Feministinen tutkimustraditio on usein asettunut kritisoimaan vallitsevia tieteen ja tiedontuottamisen käytäntöjä (ks. esim. Harding 1986/1991; Keller 1988; Haraway 1991; Grosz 1995; Ronkainen 2000; Liljeström 2004; Matero 2004). Evelyn Fox Keller on kritisoinut tiedemaailman tapaa kieltää henkilökohtaisuus ja naamioida kaiken tieteen tekemisen taustalla oleva henkilökohtaisuus objektiivisuudeksi ja ei-henkilökohtaisuudeksi (Keller 1988, 14). Elisabeth Grosz puolestaan korostaa omissa teksteissään sitä, miten tieteen alat ja oppiaineet ovat seurausta konkreettisista, historiallisista ja kulttuurisesti erityisistä valtasuhteista. Aina on niitä, jotka hyväksytään valtavirtaan ja niitä, joita ei siihen hyväksytä. Meillä on olemassa ennakko-oletus siitä, millainen tieto on totta ja paikkansapitävää. Groszin mukaan totuus varioituu valtavasti oppiaineesta riippuen. Huolimatta siitä, että tieto kehitetään aina tiettyinä aikoina tiettyissä paikoissa, tämän ääneen lausumista pidetään asiaankuulumattomana. Ylläpidetään jonkinlaista käsitystä ikuisesta totuudesta sen alkuperästä riippumatta (Grosz 1995).

Keskustelut taiteellisesta tutkimuksesta eivät ole ensisijaisesti asettuneet kritisoimaan vallitsevia tietokäsityksiä, vaikka toki ne haastavat niitä monella tapaa (esim. Smith & Dean 2009). Taiteellisen tutkimuksen metodologiaa pohtiessa helposti unohtaa, että nykyinen käsitys tiedosta ja tiedon tuottamisesta on jo itsessään variaatioita täynnä (ks. esim. Borgdorff 2006; Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 10). Kriittiseen yhteiskuntatieteelliseen tutkimukseen kuuluu omien taustaoletusten ja tutkimuksen taustalla olevien arvojen pohtiminen. ”Tieteenfilosofiset koulukunnat kiistelevät siitä, missä määrin yksimielisyys tieteissä on mahdollista. Realismissa puolustetaan yksimielisyyttä ja relativismissa vastustetaan sitä”, kuten Kakkuri-Knuuttila ja Heinlahti toteavat (2006). Myös Borgdorff kirjoittaa, että oletuksemme mukaan akateeminen tutkimus perustuu aina tiettyyn protokollaan ja universaaleihin kriteereihin tutkimuksen pätevyydestä. Tämä johtuu väärinymmärryksestä. Tieteellinen tutkimus parhaimmillaan on vähemmän jäykkää ja rajoihin sidottua kuin usein uskotaan. Taiteellisen tutkimuksen

poliittisuus on myös sitä, että se voi edustaa tutkimuksellista mahdollisuutta, sitä, mitä tutkimus voisi olla. (Borgdorff 2009)

Myös Smith ja Dean muistuttavat, että (minkä tahansa alan) tieto itsessään on usein epävakaa (unstable) ja muuttuvaa, moniselitteistä ja -ulotteista, tunteellisesti ladattua, eikä sitä voi ilmaista tarkasti tai matemaattisesti. Tällainen tiedonkäsitys on postmodernin maailmankatsomuksen perusolettamus, mutta ajatus vääriksi osoitettavista (falsifiable) hypoteeseista ja ei-absoluuttisesta totuudesta on myös keskeinen perinteiselle popperilaiselle näkemykselle tieteilisistä tiedosta¹⁵. (Smith & Dean 2009, 3.)

Keskusteluissa on toisaalta nähty taiteeseen liittyvän tiedon yhteneväisyys muiden tiedon määritelmien kanssa, toisaalta on määritelty taiteen ”omaa” tietoa. Väitöstyössään *Näkyvä pimeys* Teemu Mäki määrittelee taiteen omaa tietoa seuraavasti:

- 1) Tietoa taiteen nauttimisen taidosta eli siitä, miten taidetta voi ajatella ja kokea
- 2) Taiteen tieto on tietoa taideteosten tekemisen taidosta, ei pelkästään tekniikkaa vaan erityisesti taiteilijan näkökulman tuottamaa tietoa tekemisestä
- 3) Tietoa taiteilijan intentioista ja pohdinnoista
- 4) Taideteosten sisältö, se ihmiskuva, maailmankatsomus, moraali ja politiikka, jota taide kulloinkin ruumiillistaa. (Mäki 2005.)

Brad Haseman ja Daniel Mafe ovat kirjoittaneet käytäntölähtöisen (*practice-led research*) tutkimuksen edellytyksistä. He toteavat muun muassa, että ensinnäkin luovien alojen tutkimuksessa tutkimusongelma ei välttämättä toteudu ennalta arvattavasti, vaan tutkimusta sanelevat käytännön tarpeet tai tekijöiden kehittymisen tarpeet. Tutkimuskysymyksen muotoutuminen vaatii aikaa ja sen muotoilu tapahtuu juuri käytännön toteuttamisen kautta. Toiseksi, yhtäläillä tutkimusmetodi ei välttämättä ole ennalta määritettävissä selkeästi, vaan tutkimuksen metodi ja kieli määrittävät nekin taiteen tai käytännön tekemisen prosessien kautta. Kolmanneksi kirjoittajat kiinnittävät huomiota työn raportointiin kahdessa eri muodossa – raportointi tapahtuu niin luovan työn kautta kuin eksaktilla kielellä käytännön työn lisäksi. (Haseman & Mafe 2009)

15 Popperilaisen käsityksen mukaan tieteelliset teoriat ovat hypoteeseja eli oletuksia, jotka ovat testattavissa käytännössä. Tieteelliset teoriat edustavat parasta tämänhetkistä tietoa, ja tieteellinen tieto tulisi jatkuvasti voida asettaa kyseenalaiseksi (Ks. lisää esim. Niiniluoto 1980; Haaparanta & Niiniluoto 1986).

Luovilla aloilla suhde kielelliseen ilmaisuun ei sekään välttämättä asetu ongelmattomasti. Kuinka kääntää luovan työn merkitykset toiseen, kielelliseen, mediumiin? Miten puhua niin, että se täydentää tehtyä työtä? Mitä työstä puhuminen tarkoittaa: selittämistä vai määrittelemistä? Vastaukset vaihtelevat tutkimuksesta riippuen ja niihin vaikuttaa oleellisesti se, kuinka olemme huomioineet kysymykset dokumentoinnista ja raportoinnista. (Mt.)

Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen praktikumissa vuonna 2009 vieraana ollut psykologi Kaisa Tiippa puhui kokeellisesta tutkimuksesta erityisesti psykologian alalla. Yhtenä esimerkkinä hän esitteli tutkimuksen, jossa ihmisen kasvojen ilmeet palautettiin yhdeksään eri tunteeseen. Pohdimme tätä koetta ja ihmetellessämme sitä, mihin tällaista tutkimusta voisi soveltaa, Tiippa totesi, että eihän se välttämättä olekaan sovellettavissa. Ei tieteellisiltä tutkimuksilta odoteta, että ne välttämättä olisivat hyödynnettävissä jatkokäyttöä varten, vaan niillä on tutkimuksellinen arvo joka tapauksessa. Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä tällaista ei vielä uskalleta manifestoida, vaan erityisesti painotetaan sitä, miksi tutkimusta tehdään, kenelle ja miksi se on tärkeää (ks. esim. Hannula, Suoranta, Vadén 2003 ja 2005; Freeman 2010).

2.6. Tiedon paikantuneisuus taiteellisessa tutkimuksessa

Niin paljon kuin taiteellisten alojen tutkimuksesta onkin kirjoitettu, taiteellisen tutkimuksen metodologiaa ja sen yhtäläisyyksiä feministiseen tietoteoriaan on tietääkseni pohdittu varsin vähän.¹⁶ En tiedä, pidetäänkö feminististä tieteenkriittikiä niin ”agendalähtöisenä”, ettei sen piirissä paljon pohdittuja käsitteitä käy soveltaminen vai onko kysymys siitä, että käsitteellistä pohdintaa yli tieteiden rajojen ei tunneta. Feministinen tutkimus on nykyään niin laaja ja laajasti eri yhteyksissä toteutettu ja sovellettu tutkimusalue, että olisi älytöntä sivuuttaa ilmeisiä yhtäläisyyksiä ja näkökulmia joidenkin käsitteiden osalta, etenkin kun sen piirissä on systemaattisesti pohdittu miten tietoa tuotetaan, kuka voi tietää ja miten tietäjän läsnäolo vaikuttaa tiedon tuottamisen prosessissa.

Mikään tieto tai taide ei ole arvovapaata. Metodologiat sinänsä pitävät usein taustallaan voimakkaita näkökulmia maailmankuvasta, tiedosta ja valtasuhteista ja ovat siten myös aina poliittisia. Mikään tutkimus tai taideteos ei siis sinänsä ole tämän konstruktion ulkopuolella. Tutkijat Anu Koivunen ja Marianne Liljeström korostavat, että tiede on tapa puhua maailmassa, eli tietty diskurssin muoto: ”Tieteen tekemisessä määritellään käsitteet, laaditaan säännöt ja muotoillaan

16 Poikkeuksena mainittakoon Lynette Hunter (2009).

kaanonit siitä, mikä ymmärretään tiedoksi ja kenelle kuuluu tiedon auktoriteetin asema. Täten tiede on diskurssina aina poliittinen ja valtasuhteiden lävistämä: se on riippuvainen siitä, kuka kirjoittaa tekstit, nimeää rajat ja arvojen järjestyksen.” (Koivunen & Liljeström 1996, 272). Feministit ovat myös kritisoineet käsitystä siitä, että kohteen oletetaan olevan irrallaan tutkimusongelmasta. Yhtäältä kritiikki on suunnattu positivistiseen universaaliuden ja ”jumalan katseen”¹⁷ oletukseen, toisaalta postmodernistiseen ajatukseen relativismista, jossa ”tutkija voi täysin valita paikkansa ja sen tilanteen, josta käsin hän tutkimuskohdettaan tarkastelee.” Feministisessä tutkimusotteessa korostetaan kontekstiherkkyttä, subjekti-objekti jaon hylkäämistä, ilmiöiden monimuotoisuuden ja prosessiluonteen hyväksymistä sekä kokemuksen painottamista ja perusteellista omien lähtökohtien pohdintaa (mt., 273).¹⁸

Käsitys tiedon paikantuneisuudesta tulee säännöllisesti esiin myös taiteellisen tutkimuksen yhteydessä (Hannula, Suoranta, Vadén 2003; Borgdorff 2006). Lynette Hunter määrittelee tiedon paikantuneisuuden käsitteen (situated knowledge) kahteen eri perinteeseen, toisaalta erityisesti yhteiskunnallisesti marginalisoitujen mustien feministien ajatteluun ja toisaalta tutkimuksiin havainnon ja käytännön prosesseista ja hiljaisesta tiedosta. Hunter korostaa, että toisin kuin luonnontieteellisessä tutkimuksessa, jossa havainnoija on usein ”ongelma”, jonka vaikutus pyritään minimoimaan, paikantuneen tiedon ydin on siinä, että havainnoija on osa tutkimusta ja tämän osallisuuden kautta tieto ylipäätään voidaan tuoda julki (Hunter 2009, 151). Donna Haraway on kritisoinut voimakkaasti länsimaista tietokäsitystä ja tiedontuottamisen tapaa, joka perustuu näennäiselle objektiivisuudelle. Harawayn mukaan ainoastaan paikantunut, ruumiillisuuteen perustuva ja lähtökohtansa läpinäkyväksi tekevä tieto voi olla relevanttia (Haraway 1991, 190). Myös taiteellisen tutkimuksen piirissä tutkijat usein korostavat kontekstin merkitystä. Taiteellinen käytäntö ei synny tyhjästä vaan se on aina paikantunutta, se on sitoutunut historiaan, kulttuuriin (yhteiskuntaan, talouteen ja arkeen) yhtälailla kuin taiteen diskurssiinkin (Borgdorff 2006, 18; ks. myös Haseman & Mafe 2009).

17 Mm. Donna Haraway on kritisoinut käsitystä tieteen näennäisestä objektiivisuudesta, tutkimusta tehdään oletuksella että olisi olemassa joku paikantumaton taho, josta voi luoda ”jumalan katseen”,-joka mahdollistaa kokonaiskuvan, joka on aina kuitenkin illuusio (Haraway 1991).

18 Vaikka naisten kokemusten tuominen osaksi feminististä tutkimusta on ollut merkityksellistä, oletusta naisten kokemusten yhteneväisyydestä on myös kritisoitu paljon. Kritiikki on kohdistunut mm. siihen, että puhuttaessa naisten kokemuksesta ei usein ole otettu huomioon naisten keskinäisiä valtasuhteita tai naisten eroja, olivatpa ne sitten maantieteellisiä tai luokkaeroon perustuvia (Ks. kokemuksen käsitteen kritiikistä esim. Koivunen & Liljeström 1996, 275-277).

Feministisessä tutkimuksessa on keskeistä purkaa tiedon tuottamisen tapoja ja keskeiseksi tekijäksi nousee tutkijan paikantuneisuus tiedon tuottamisessa. Marianne Liljeström painottaa tiedon rakentumista osana laajempia yhteiskunnallisia järjestyksiä:

Kaikki tieto tuotetaan sosiaalisissa ja kulttuurisissa suhteissa ja se tukeutuu taloudellisiin ja institutionalisoiituihin järjestyksiin, vaikka lukiessamme julkaistuja tutkimuksia voimme luulla, että näin asia ei olisi. Tieto on prosessi, tuote ja resurssi ja yhä kasvavassa määrin myös hyödyke. (LILJESTRÖM 2004, 9)

Liljeström jakaa feministisen tieteen etiikan ja epistemologian kolmeen osa-alueeseen: ensinnäkin (luonnon)tieteiden kritiikkiin, joka keskittyy perinteisen objektiivisuusymmärryksen ja miehisten vinoutumien purkamiseen, toiseksi feministisiin yhteiskunta- ja sosiaalitieteiden metodioppaisiin, joissa erilaisiin metodeihin pohjautuen ohjataan konkreettisesti tutkimuksen tekemisen prosesseihin sekä kolmanneksi tieteidenvälisiin oppikirjoihin, jotka keskittyvät feministisen tiedon tuottamisen ja tutkimuksen menetelmiin. ”Yhteistä on kuitenkin se, että kaikissa korostuu tiedon luonteen, sen tuottamisen ja tietäjän paikantuneisuus. Tieto ja tietäminen ymmärretään aikaan, paikkaan ja henkilöön sidottuna, kontekstuaalisena ja materiaalisena sekä erityiseen episteemiseen feministiyhteisöön kuuluvan tutkijan tietona” Liljeström tiivistää (2004, 11).

Adrienne Rich puhuu paikantumisen politiikasta (politics of location), Donna Haraway taas sosiaalisesti sijoittuneesta tiedosta. ”Tietävästä subjektista tulee paikantunut: ruumiillinen, sukupuolinen, seksuaalinen, rodullinen ja etninen eli tiettyyn puhuja- ja intressipositioon sitoutunut, ei universaali tai neutraali. Ideana on oman tutkijaposition mahdollisimman selkeä eksplikoiminen, oman itsen ja omien rajallisten mahdollisuuksien esiin tuominen” tiivistää Johanna Matero (Matero 1996, 263). Samaan tapaan kirjoittaessaan käytäntölähtöisestä tutkimuksesta Haseman ja Mafe viittaavat Deutcherin käsitykseen näennäisestä objektiivisuudesta ja toteavat, että usein unohdetaan että ns. objektiivisen tiedon on tuottanut subjekti. Tieto rakentuu näkökulmista, mutta tämän näkökulmaisuuksiin esiin tuomista vältellään. (Haseman & Mafe 2009, 212.)

Kirjassaan *Otsikko uusiksi –taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* tutkijat Hannula, Suoranta ja Vadén puhuvat *metodologisesta avoimuudesta*. Tällä he tarkoittavat sitä, että tieteen metodeja ei yritettäisi ottaa sellaisenaan taiteellisen tutkimuksen puolelle, vaan että taiteellisen tutkimuksen kenttä loisi itse aktiivi-

visesti omat metodinsa omilla ehdoillaan. Kirjoittajat esittävät, että etsinnässä ei pitäydyttäisi yhden metodin etsimiseen, vaan että pysyttäisiin moniäänisenä. Toinen keskeinen käsite kirjoittajille on *kokemuksellinen demokratia*. Sillä he tarkoittavat taiteellisen kokemuksen ja tieteellisen teoretisoinnin vuorovaikutusta tavalla, missä käytäntö ja teoria vastavuoroisesti ja tasa-arvoisina vaikuttavat toisiinsa ja miten tästä syntyy kriittisesti reflektoitua tutkimusta. (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 16.)

Paul Feyerabendia seuraten kirjoittajat korostavat, että taiteellisessa tutkimuksessa tutkija hakee avoimesti paikkaansa suhteessa tutkimukseensa, päämääränään olla tietoinen ennako-oletuksistaan, toiveistaan, haluistaan ja peloistaan. Tämä tarkoittaa pyrkimystä hahmottaa jokaisen tutkimuksen kohdalla erikseen, mitä tutkimus tarkoittaa ja miksi sitä tehdään ja tutkijan jatkuvaa tiedostamista kuka ja missä hän on. Tämä positio edellyttää myös tutkijalta rohkeutta valita näkökulmansa. (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 49.)

Kokemuksen painottaminen tutkimuksessa ei asetu ongelmattomaksi, vaan sitä on kritisoitu paljonkin. Kokemuksesta puhutaan, mutta se, mitä sillä tarkoitetaan voi jäädä hämäräksi. ”Kokemuksen käsitettä ei useinkaan määritellä vaan sitä käytetään ikään kuin selittävänä. Tällöin se viittaa milloin tunnetiloihin, milloin henkilökohtaiseen, milloin taas subjektiiviseen.” Liljeström ja Koivunen kirjoittavat ja jatkavat:

*Yhtäkaikki kokemuksen käsite näyttää kantavan mukanaan ajatusta viit-
taussuhteesta todellisuuteen ts. kokemuksen kautta saadusta välittömästä
todellisuussuhteesta. Tällainen oletus referentiaalisuudesta on kuitenkin
ongelmallinen jälkistrukturalistisen subjekti- ja kielikäsitteilyn valossa.
Tämän ajattelutavan mukaan ei ole olemassa mitään ”puhdasta” todelli-
suuskokemusta, vaan kokemukset tulevat ymmärrettäviksi, ne käsitteelliste-
tään ja ne saavat merkityksensä aina ja väistämättä kielessä sekä historial-
lis-kulttuurisissa tiedon ja vallan järjestelmissä eli diskursseissa. Näin ollen
kokemusten ei ajatella tarjoavan sen suurempaa tai välittömämpää pääsyä
todellisuuteen kuin muutkaan diskurssit. Kokemus on samanaikaisesti aina
jo tulkintaa ja tulkinnan tarpeessa. (KOIVUNEN & LILJESTRÖM 1996, 277.)*

Harawayn mukaan paikantumisessa on kysymys tietoisesta osittain näkemisestä ja rajoitetun äänen kuulumisesta sekä erityisestä ruumiillisuuteen perustuvas-
ta näkökannasta. Haraway ymmärtää paikantumisen nimenomaan liikkuvaksi
paikantumiseksi, siinä kyse on osittaisten näkökantojen suhteuttaminen kollek-

tiiviseen, yhteiseen käsitykseen subjektin paikasta toteutuu dialogissa. ”Se on jatkuva purkamis- ja tarkentamisprojekti mikä tarkoittaa tutkimusten ehtojen, ennako-oletusten, käsitteiden ja tavoitteiden jatkuvaa uudelleenvisioimista ja uudelleenpaikantamista ” Koivunen ja Liljeström tiivistävät. (Koivunen & Liljeström 1996, 288-290, ks. myös Haraway 1991, 183-201.)

Jos kiinteää identiteettiä ei ole, mihin sitten paikannutaan? Adrienne Richin mukaan paikantuminen on ruumiillista ja konkreettista. ”Se on tarkoittanut, että tunnustetaan tämä valkoinen iho, ne paikat, johon se on minut vienyt, ne paikat, johon se ei ole sallinut minun mennä” (Rich 1986, 215-216).¹⁹ Paikantumista voi siis ajatella – ei essentialistisesti – vaan diskursiivisesti. Paikantuminen tapahtuu erilaisiin keskusteluihin, teorioihin ja konteksteihin ja se tarkoittaa näiden tiedostamista ja esiin tuomista. Taiteellisessa tutkimuksessa paikantumisen voi ymmärtää myös paikantumisenä taiteellisiin töihin, siis tekoihin ja niihin liittyviin prosesseihin. Teoilla on aina joku tekijä, ne ovat syntyneet tietyissä olosuhteissa ja tiettyjä tarkoituksia varten.

2.7. Performatiivinen tutkimus

Perinteisesti tutkimusparadigmat ihmistieteissä on jaettu määrälliseen ja laadulliseen tutkimukseen. Siinä missä määrällinen tutkimus on keskittynyt laskennallisten ja tilastollisten materiaalien pohjalta hypoteeseihin ja niiden testaamiseen, laadullisessa tutkimuksessa menetelmät varioituvat enemmän ja painopiste on tutkimuskohteen ymmärtämisessä.

Australialainen tutkija ja pedagogi Brad Haseman pohtii artikkelissaan ”A Manifesto for Performative Research”(2006) miten nämä perinteisemmät tutkimusparadigmat sopivat käytäntölähtöiseen (practice-based) luovien alojen tutkimukseen. Huolimatta siitä, että laadullinen tutkimus mahdollistaa monenlaisia variaatioita esimerkiksi reflektioivasta ammatinharjoittajasta (reflective practitioner) ja osallistuvasta tutkimuksesta (participatory research), useat luovien alojen toimijat ovat tulleet kärsimättömiksi laadulliseen tutkimukseen liittyvien metodologisten rajoitusten suhteen. Käytäntölähtöisessä tutkimuksessa taiteellinen/luova toiminta on haluttu paikantaa, ei vain osaksi tutkimusta, vaan sen määrääväksi tekijäksi, joka *ohjaa* tutkimusta. Näitä tutkimuksia on nimetty eri tavoin: *creative practice as research*, *performance as research*, *research through practice*, *studio research*, *practice as research* ja *practice-led research* (Haseman 2006; vrt. Suomessa käytetty termi taiteellinen tutkimus).

¹⁹ Suomennos Koivunen & Liljeström 1996, 288.

Yleensä tutkimuksilta odotetaan selvää tutkimusongelmaa ja sellaista tutkimuskysymystä, johon vastaamisen oletetaan olevan tutkimuksen päämäärä. Kuitenkaan monet luovien alojen tutkimusten lähestymistavat eivät pidä sisällään ongelmalähtöistä ajattelua. Sen sijaan niissä usein ”sukelletaan” käytännön toimintaan ja katsotaan mitä siitä seuraa (Haseman 2006). Usein ongelmallisena on myös pidetty odotusta tutkimusten lopputulosten muuttamista numeraaliseen tai sanalliseen muotoon. Luovia aloja luonnehtii usein mm. kompleksisuus, epävarmuus, epävakaus ja konfliktien arvostaminen. Tämä näkyy myös alan tutkimuksessa ja edellyttää tutkijalta paitsi reflektiota myös toiminnan ymmärtämistä kontekstissaan. Haseman hahmottelee tutkimuskäytännön muuttumista ja esittelee ajatuksen *performatiivisesta tutkimuksesta* (performative research) ja *performatiivisesta käänteestä* (performative turn) laadullisessa tutkimuksessa.

Haseman taustoittaa ajatustaan *performatiivisesta tutkimisesta* kielifilosofi J.L. Austinin teorialla *performatiiveista* ja *konstatiiveista*. Usein siteeratussa luennossaan ”How to Do Things With Words” (1962) Austin jakaa lauseet konstatiivisiin eli kuvaileviin lauseisiin ja performatiivisiin, eli toimeenpaneviin lauseisiin. Performatiiviset lauseet eivät siis kuvaile sitä mitä tapahtuu, vaan lausumassa tapahtuu myös teko. Austinin esimerkki tästä oli avioliittolupauksen yhteydessä sanottu ”tahdon”, joka on samalla myös teko. (Austin, 1962 ks. myös Parker & Kosofsky-Sedwick 1995; Bolt 2008).²⁰ Hasemanin mukaan käytäntölähtöisessä tutkimuksessa käytäntö ei ole ekstra tutkimuksen päälle vaan tutkimus toteutuu käytännön kautta erilaisina luovina käytäntöinä/taiteena. Toisin sanoen samaan tapaan kuin kieliteoriassa lausumasta tulee teko, performatiivisessa tutkimuksessa tutkimus toteutuu käytännön luovana toimintana.

Jos ajatus performatiivisesta käänteestä hyväksytään, on Hasemanin mukaan perusteltua esittää *performatiivista paradigmaa*²¹ uudeksi metodologiaksi määrällisen ja laadullisen tutkimuksen rinnalle. Tässä kolmannessa kategoriassa korostuu tutkimuksen performatiivisuus, mikä tarkoittaa, että tutkimus ei vain kokoa ja ilmaise tietoa, vaan ilmauksesta tulee myös teko. Toisin sanoen ”esitys” tai toiminta ei ainoastaan ilmaise tai esittele tutkimuksen tuloksia vaan tuossa ilmaisussaan esityksestä tai toiminnasta (joka voi olla kuvia, musiikkia, live-esityksiä) tulee itse tutkimus. (Haseman 2006.)

20 Kirjoitan performatiivisuudesta tarkemmin luvussa 3.

21 Esitystutkimuksen yhteydessä esityksen omaan paradigmaan ovat viitanneet mm. Schechner (1988) ja McKenzie (2001).

Taiteilija ja tutkija Barbara Bolt jatkaa Hasemanin kehittelyä *performatiivisesta paradigmasta*. Hän korostaa, että ensinnäkin uusi paradigma syntyy tarpeesta, perustuen niihin tutkimuksiin, joita tehdään. Toiseksi, luovilla aloilla on tarve merkitä omaa alaansa, sen eroja suhteessa olemassaoleviin, perinteisiin tutkimuskäytäntöihin, uudelleen määrittelemällä tutkimusmenetelmiä ja toimintatapoja. Kirjoittaessaan performatiivisuudesta taiteessa Bolt viittaa Michael Parrin performanssiin, jossa tämä leikkasi itseltään käden irti (Bolt 2008)²². Performanssi ei vain esittänyt ja kuvannut jotakin, vaan sillä oli seurauksia taiteilijan ruumiille, ja yleisölle. Vaikka tässä esimerkkeinä oli performanssi, joka perustui äärimmäiseen tekoon, performatiivisen tendenssin voi nähdä jatkuneen taiteessa 1960-luvulta: yhä useammin teosten sijaan taiteilijat luovat taideteosten ja teatteriesitysten sijaan tapahtumia, jotka eivät perustu teoksen itsenäisyyteen ja tekijän ja vastaanottajan erillisyyteen, vaan tapahtumiin, joissa sekä taiteilija(t) että yleisö ovat osallisia (ks. myös Fisher-Lichte 2008, 20-21; Bishop 2012).

Bolt korostaa, että *performatiivinen käänne taiteessa*, kuten Fisher-Lichte sen ymmärtää, ja *performatiivinen paradigma* osana laadullisen tutkimuksen murrosta, jonka puolesta Haseman manifestoi, ovat eri asioita. Bolt viittaa Fisher-Lichten määritelmään performatiiviseen käänteeseen, taiteessa tapahtuneeseen muutokseen, jossa teosten sijaan taiteilijat yhä useammin luovat tapahtumia, joissa yleisö ei ole vain katsoja-subjektin positiossa vaan osallinen itse tapahtumaan. *Performatiivisen paradigman* Bolt pyrkii määrittelemään nimenomaan tutkimuksen tasolla. Taiteellisessa tutkimuksessa taideteos ei ole vain teos tai tapahtuma, vaan sillä on myös materiaalisia, diskursiivisia ja affektiivisia vaikutuksia. Boltin mukaan siinä missä tieteellinen tutkimus perustuu maailman kuvailuun ja mallintamiseen, taide tutkimuksena (art-as-research) toteutuu performatiivisena; se tekee asioita maailmassa. Taide toteutuu taiteen käytäntöjen kautta aikaansaaden sekä ”taidetta” että sen seurauksia, vaikutuksia. Toisin sanoen, toisin kuin tieteellinen tutkimus, joka perustuu kuvailuun, selittämiseen ja tulkintaan, performatiivisessa tutkimuksessa huomio kiinnittyy siihen, *mitä tutkimus saa aikaan*. (Bolt 2008; myös Arlander 2012.)

Taiteilija ja tutkija Annette Arlander pohtii Boltin määritelmää performatiivisesta tutkimuksesta suhteessa taiteelliseen tutkimukseen, ja toteaa, että

22 Teatteritutkija Erika Fisher-Lichte kirjoittaa performatiivisesta käänteestä taiteessa viitaten Marina Abramovicin esitykseen *Lips of Thomas* (1975) jossa taiteilija viilsi itseään veitsellä. Fisher-Lichten mukaan performatiivinen käänne taiteessa tarkoittaa mm. sitä, että taiteilijat artefaktien sijaan toteuttavat tekoja, performansseja, subjekti-objeti -jaon purkautumista taiteen kokemisessa ja taiteen tapahtumista sosiaalisena tekona (Fisher-Lichte 2008, 12-22).

on eri asia, kun tutkijat kiinnittävät huomionsa toimintaan, kuin että taiteilijat pyrkivät artikuloimaan omaa tietoaan, vaikka intressit voivat myös kohdata. Arlander pyrkii soveltamaan kysymystä taideteoksen vaikutuksesta suhteessa omiin videoteoksiinsa *Sal 1-2* artikkelissaan ”Santa Marian suola-altaat” (2012) ja kysymään mitä performatiivinen tutkimus voisi tämän videoteoksen kohdalla tarkoittaa. Itsekritiittisesti Arlander toteaa että ”esitykset eivät saaneet mitään aikaiseksi paikassa jossa ne tehtiin” ja kysyy, tuleeko niillä olemaan diskursiivisia, materiaalisia ja/tai affektiivisia seurauksia, ja jos niin kenelle? Tekijälle, katsojalle, ympäristölle? Hän jatkaa kysymällä miten voi arvioida teoksen vaikutuksia, jotka ovat vasta tulossa? Toteutuuko (video)teos tässä performatiivisesti loputtomiin toistettavissa olevana teoksena, eräänlaisena unelmana kuolemattomuudesta?²³ (Arlander 2012, 20).

Omalla kohdallani olen ajatellut, että esitysten tekeminen on tekijälleen väistämättä aina performatiivista, koska esitysten tekemisellä on vaikutuksia taiteilijan elämään. Esitysten tekeminen tuottaa kommunikaatiota, osallisuutta ja tapoja olla ihmisten kanssa, se tuottaa identiteettiä. Haluan ajatella, että taiteilijana oleminen tuottaa myös kansalaisuutta, se määrittelee yhdenlaisen paikan sosiaalisissa suhteissa ja suhteessa yhteiskuntaan.

2.8. Esityksellä tutkiminen

Olen aika ajoin törmännyt kritiikkiin, niin omien kuin joidenkin kollegoideni esitysten kohdalla, joka on kohdistunut epä tietoisuuteen katsojien taholta, *mikä esityksissä on taiteellista tutkimusta*. Jälleen kerran kysymys palautuu siihen, mitä ymmärrämme tutkimuksella. Missä määrin esityksen tulee avata omaa tutkimuksellisuuttaan? Riittääkö maininta käsiohjelmassa? Tai riittääkö tekijöiden oma määritelmä siitä, että he tekevät tutkimusta (esim. työryhmän sisäisesti)? Tuleeko esityksen itsessään olla ”tutkimuksen näköistä”? Mikä on tutkimuksen näköistä, sellainenkö, joka avoimesti lainaa luonnontieteen tms. metodeja ja käsitteitä ja siirtää ne taiteen kontekstiin?

Käytäntölähtöiseen tutkimukseen (practice as research) erikoistunut tutkija ja opettaja Robin Nelson määrittelee akateemisen tutkimuksen tavoitteeksi luoda uutta tietoa, tai ainakin olennaisia oivalluksia ja asioiden syvempää ymmärrystä (substantial insights). Käytäntölähtöisen tutkimuksen (joka on mielestäni ver-

23 Tällä Arlander viittaa Amelia Jonesin (2006) ajatukseen siitä, miten representaatiot, erityisesti valokuva ja sen digitaaliset versiot vetoavat haluumme säilyttää ruumis ikuisesti ja voittaa kuolema (Arlander 2012, 10-11).

rattavissa taiteelliseen tutkimukseen) hän määrittelee koostuvan taiteellisesta työstä (joka on dokumentoitu esim. dvd:lle), prosessin dokumentoinnista sekä täydentävästä tekstistä (complementary writing), joka paikantaa käytännöllisen työn ja luo tutkimuksen käsitteellisen viitekehyksen. (Nelson 2013, 25-26) Tutkimuksen keskeinen osa on käytännön työ. Lisäksi on huomioitava, että niin taiteellisella työllä kuin tutkimuksellakin on oma kontekstinsa. Tutkimuksen kirjallisen osan tehtävänä on resonoida käytännöllistä osaa. Oman työn kriittinen reflektointi kuuluu asiaan. Ylipäätään Nelson näkee, että ajattelu taiteen nykykäytännöissä on usein suhteessa muiden ajatteluun ja tutkimukseen muilla aloilla ja oppiaineissa. (Nelson 2013, 27-29)

Omissa töissäni olen pyrkinyt tekemään esityksiä tutkimuksena, *tutkimaan esityksillä*. Ne eivät useinkaan ole ”näyttäneet” tutkimukselta, niissä ei ole näkyvästi purettu tutkimuskysymystä auki, eikä niiden esityksellisiä muotoja ole lainattu tunnistettavasti tutkimuskulttuurista.²⁴ Ne ovat toteutuneet tutkimuksena osana ajatusprosessia ja esityksellisenä ajatteluna (vrt. Nelson käyttää ilmaisua ”material thinking”). Omille esityksilleni on ollut tyypillistä, että niitä voi katsoa myös tutkimuskontekstin ulkopuolella, aiheidensa kautta. Esitykset ovat olleet usein helposti lähestyttäviä ja tyyliään rupattelevia. Olen tehnyt esitykset osana tutkimusta ja tässä työni kirjallisessa osassa pyrin jakamaan tekemieni töiden prosessia sekä määrittelemään niiden viitekehyksiä. Ajattelen, että keskeistä tutkimuksessa on ajatus prosessin jaettavuudesta: selvitän työni lähtökohtia, tekemisen metodia, huomioita prosessin kuluessa sekä sitä mihin päädytään eli yleisön näkemiä esityksiä. Tämän lisäksi hahmotan yleisempiä teoreettisia ajatuskulkuja, joihin esitykseni voi nähdä viittaavan. Tradition rinnalle vaikuttajiksi nousevat aikalaisteni tekemät esitykset ja se esityskulttuuri, johon tänä aikana, tässä paikassa liityn.

24 Ellei luentomuodon ajattele viittaavan akateemiseen kontekstiin ja tutkimukseen.

3. Esityksen politiikan uusi lumo

3.1. Aluksi

”Kiitos Kelalle lapsilisän yksinhuoltaja-korotuksesta.

Kiitos autokyydistä mattokauppaan.

Kiitos kaupunkisuunnittelijoille.

Kiitos, että olen vielä järjissäni.

Anteeksi, että nauran omille vitseilleni.

Anteeksi, etten ole parempi veronmaksaja.

Anteeksi, että pidän pornosta.

Anteeksi Itämeri, minäkin olen syyllinen.”

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUKSEN KIITOS JA ANTEEKSI -KUORO, 2007

Vuonna 2007 vedin yhdessä ohjaaja Janne Saarakkalan kanssa Todellisuuden tutkimuskeskuksessa²⁵ vuoden mittaisen tutkimusprojektin, jossa pohdimme taiteen yhteiskunnallisia ja poliittisia ulottuvuuksia. Tutkimus toteutettiin pääasiassa esityksiä tehden, mutta projektiin kuului näyttämölle tehtyjen esitysten lisäksi myös työpajoja, kaupunki-interventioita, lukupiiri ja blogi²⁶.

Aloittaessamme vuoden suunnittelun kysymys taiteen, ja nimenomaan esitystaiteen poliittisuudesta ei ollut lähtökohtaisesti meille itsestään selvä ja lähdimme liikkeelle tästä hämmennyksestä. Mitä poliittinen esitys tarkoittaa tänään? Suomalaisessa keskustelussa, vuonna 2007, ikäluokkamme kollegoiden keskuudessa poliittisuus tuntui olevan käsitteenä kiusallinen, epämääräinen ja luotaantyöntävä. Vaikutti siltä, että poliittinen taide ymmärrettiin hyvin

25 Todellisuuden tutkimuskeskus on vuonna 2001 perustettu, pääasiassa esittävien taiteiden ammatillisista koostuva kollektiivi, joka toteuttaa taiteellista tutkimusta ja esityksiä. Ks. lisää www.todellisuus.fi 16.12.2013.

26 Poliittinen päiväkahviseura 2007-2008, <http://politik.vuodatus.net/> 25.5.2010.

yhdenlaiseksi, ummehtuneeksi, julistavaksi taiteeksi, jota poliittinen sanoma jollain tapaa rajoittaa (ks. myös Rossi 1999). Projektissamme halusimme nähdä taiteen tekemisen aktiivisena yhteiskunnallisena tekona ja osana poliittista keskustelua. Koimme olevamme paitsi taiteilijoita, myös kansalaisia ja halusimme kehittää omaa aktiivisuuttamme taiteen keinoin.

Sittemmin keskustelu on muuttunut. En tiedä, johtuuko se angloamerikkalaisen taideteorian taidetta lähtökohtaisesti politisoivan asenteen rantautumisesta Suomeen vai yleisestä ilmapiirin muutoksesta.²⁷ Vai onko muutos tapahtunut yksinkertaisesti vain omassa huomiokyvyyssäni nähdä ja lukea impulsseja poliittisesti. Viime vuosina julkista keskustelua on herättänyt muun muassa performansitaiteilija Mimosa Pale vetämällä jättiläismäistä silikonivulvaa *Mobile Female Monumentia* ympäri Helsinkiä (2007). Itsenäisyyspäivänä 2008 Aapo Korkeaoja kiipesi uuden itsenäisyysjulistuksen myötä Mannerheimin patsaan selkään kiinnittämään patsaalle vaaleanpunaiset siivet osoituksena uudesta, suvaitsevammasta Suomesta. Performanssi viittasi Katariina Lillqvistin samana vuonna ilmestyneeseen animaatiofilmiin *Uralin Perhonen*, jossa sivuttiin Mannerheimin oletettua seksuaalista ambivalenssia. Petri Taipale havahdutti ihmisiä kantamalla inhimillisyyttä julistavia kylttejä Helsingin vilinässä. Eduskuntavaalikeväänä 2011 kuvataiteilija Terike Haapoja oli perustamassa Toisten Puoluetta eläinten oikeuksien puolesta ja ohjaaja Susanna Kuparinen työryhmineen veti Ryhmäteatterin täyteen ilta toisensa jälkeen *Eduskunta*-esityksellään. Samana vuonna Toisissa Tiloissa-ryhmän *Golem*-esityksessä purettiin auki viime vuosien katastrofeja esityksellisin keinoin. Vuosina 2012–13 Todellisuuden tutkimuskeskus toteutti ”Utopia”-hankkeen alla useita projekteja, joiden tavoitteena oli kehittää välineitä erilaisiin sosiaalisiin ympäristöihin utooppisen todellisuuden toteuttamiseksi.²⁸ Projektit vahvistavat näkemystäni poliittisen ilmapiirin muutoksesta taiteessa Suomessa ja kertovat sen moninaisuudesta.

Vuonna 2007 yksi projekteistamme Todellisuuden tutkimuskeskuksessa oli taiteen ja yhteiskunnan suhteeseen keskittyvä työpaja, jonka yhtenä tuloksena oli *Kiitos ja Anteeksi* -kuoro. Pohdittuamme taiteen poliittisuuden ilmeisimpiä muotoja, manifestoimista, vastarintaa ja yleistä kriittisyyttä, keskustelimme

27 Kollegani Janne Saarakkala tosin totesi, että hänen mielestään ilmapiiri taiteessa on muuttunut nimenomaan vuoden 2008 talousromahduksen jälkeen, ja sitä ennen poliittisuuteen taiteessa Suomessa suhtauduttiin pääsääntöisesti toisin, esimerkeistäni huolimatta. Yhtäläillä hän näkee että nykyiset poliittiset virtaukset niin Suomessa, eli perussuomalaisten valta-asema, kuin tilanne muualla maailmassakin, esimerkiksi kiristynyt sananvapaustilanne Venäjällä, vaikuttavat taiteen kentällä siten, että kantaaottamisesta ja poliittisuudesta on tullut jälleen ajankohtaista.

28 <http://www.todellisuus.fi/utooppinen-todellisuus/> 25.5.2013.

siitä, miten annetulta ja kaavaan sidotulta poliittisuus monissa esityksissä ja poliittisuuden määritelmässä tuntui. Ajauduimme miettimään itsekriittisyyttä poliittisena tekona. Toisaalta pohdimme myös, voiko poliittinen sanoma olla yhtä aikaa myönteinen ja kriittinen, ei vain vastavoima, joka on jo tavallaan autonomisoinut itsensä ja pedannut itselleen paikan tiettyyn hierarkiaan ja ajatusmalliin: ”Vastustan, olen siis poliittinen”. Näistä pohdinnoista syntyi ”Kiitos ja Anteeksi -kuoro”, jossa 10 työryhmäläistä listasi ensin 15 asiaa, joista he haluavat kiittää. Sitten kukin listasi 10 asiaa, joita haluaa pyytää julkisesti anteeksi. Kuoro toteutettiin Kolmen Sepän patsaalla arki-iltapäivänä siten, että kukin huusi vuorollaan oman kiitoksensa, jonka jälkeen huusimme yhtä aikaa kuorona ”Kiitos, kiitos, kiitos”.²⁹ Tämän jälkeen huusimme anteeksipyyntöt vastaavasti.

Toisen kerran toteutimme saman asematunnelissa. Myöhemmin luin Helsingin Sanomat Erikoinen tapaus -palstalta jutun (HS 5.2.2007), jossa lukija kirjoitti törmänneensä asematunnelissa ”uskonnollista vakaumustaan esille tuovaan ryhmään”, joka ilmaisi kiitollisuuttaan arkisista asioista. Ohi mennessään kirjoittaja oli kuullut jonkun yleisöstä huutaneen ”...kiitos kahvinkeitinistä”.³⁰ Asematunnelissa määrityimme uskovaisten kontekstiin. Koska kiittäminen kahvinkeitimestä oli niin odottamatonta, ohikulkija oli tulkinnut sen jonkun yleisön heitoksi, ei osaksi kuoroa. Tämä kertoo asematunnelista paikkana ja siitä, miten hyvin jotkut uskonnolliset ryhmät ovat paikantaneet sen omaksi toiminta-alueekseen. Toisaalta kommentti kertoo myös siitä, että performanssimme muodolla ja paikan valinnalla ”astuimme ulos” taidekontekstista, ja tulimme määriteltyksi toisenlaisessa kontekstissa, mitä pidimme jonkinlaisena ”saavutuksena”: taide ei jää vain taidepiireihin, vaan sen on mahdollista vaikuttaa laajemminkin. Tai no, ainakin tulla huomatuksi laajemmin.³¹

Pohdin seuraavassa taiteen ja poliittisuuden suhdetta taiteilijana. Tavoitteenani on avata poliittisen (esitys)taiteen kysymyksiä ja määritelmiä ennen kaikkea suomalaisessa viitekehyksessä. Pysin tarkastelemaan nykyesitystä poliittisena paikkana, joka omalla tavallaan määrittelee aktiivisesti taiteen ja politiikan suhdetta ja ottaa paikkansa yhteiskunnassa.

29 Kuoromuotoa esityksenä on tehnyt tunnetuksi erityisesti Tellervo Kalleinen ja Oliver Kochta-Kalleinen osallistavalla teoksellaan Valituskuoro (2005-)

30 <http://www.hs.fi/extrat/erikointapaus/artikkeli/1135224840847> 25.5.2013.

31 Tosin voi myös ajatella, että siinä missä kriittisyys ja vaatiminen voidaan yleensä tulkita poliittiseksi eleeksi, kiittäminen ja anteeksipyyttäminen ehkä helpommin tulevat määriteltyksi uskonnolliseen kontekstiin.

Niin hankalaa, ja osittain epämielekästä, kuin nykyaikana onkin vetää rajoja teatterin, esitystaiteen ja performanssin välille,³² monesti teoreettinen keskustelu performanssista sijoittuu lähtökohtaisesti eri traditioon, kuin teoreettinen keskustelu teatterista, joskin Suomen kokoisessa maassa keskustelua toisistaan on vieläkin vaikeampi erottaa toisistaan. Kirjoittaessaan nykyteatterin historiasta Suomessa dramaturgi Timo Heinonen viittaa samoihin tekijöihin ja esityksiin (Heinonen 2009) kuin performanssitutkija Helena Erkkilä omassa väitöskirjassaan (Erkkilä 2008) suomalaisen performanssin historiasta.

Omassa tutkimuksessani puhun *esityksestä* (performance) viitaten kulttuuriin esityksiin jokapäiväisessä elämässä ja mediassa (Carlson 2005; Schechner 2006; Taylor 2010). Puhun *esityksestä* myös silloin, kun viittaa omiin taidekontekstissa toteutettuihin esitystaiteenprojekteihini, ja toivon, että tämä ero tulee tekstissä esiin selkeästi. Tämän lisäksi puhun *teatterista* silloin, kun viittaa nykyteatteriesityksiin,³³ joilla on suhde teatterin traditioon ja teatterin historiasta ja -teoriasta kumpuaviin käsitteisiin (roolin rakentaminen, draamateksti, teatterillinen tapahtuma, näyttämö) ja keskusteluihin. Termillä performanssi viittaa kuvataiteen traditiosta syntyneeseen lajiin, joka poikkeaa teatterista; usein yksilölähtöisesti tehtyyn taidemuotoon, joka pääsääntöisesti ei perustu valmiiseen tekstiin vaan tekoihin, taidemuotoon, joka ei perustu rooleihin ja jonka tapahtumapaikkana ei ole teatteri-instituutio. Performanssi ja Live Art³⁴ ovat keskittyneet taiteilijan ja yleisön yhteiseen välittömään kokemukseen ja tapahtumaan (Soafer 2002; Lehmann 2009). Jos *esitys*-termiä on hankala määritellä kattavasti suomeksi, niin yhtäläillä termin *performance* määrittely

32 Muun muassa brittiläisen kustantamo Palgrave Macmillanin julkaiseman, suurelle yleisölle tarkoitetun kirjasarjan "Theatre &" toimittajat Harvie ja Rebellato määrittelevät *teatterin* olevan kaikkialla; hallituksen rituaaleissa, urheilussa ja viihdespektaakkeleissa. Kirjasarjan tekstit, jotka käsittelevät niin ruumista, kaupunkia, politiikkaa kuin museotakin suhteessa teatteriin, käyttävät huolettomasti esimerkkejä niin teatterin kuin performanssin kuin yhteiskunnallisemmalta kentältä ilman tarvetta tehdä tiukkoja rajavetoja.

33 Kirjoittaessaan nykyteatterista dramaturgi ja ohjaaja Katariina Numminen toteaa myös, että nykyteatteri ja esitystaide on väkivaltaa tekemättä hankala erottaa toisistaan, kysymys on tiiviistä vuorovaikutuksesta ja hybrideistä, joiden määrittely on katsontakannasta kiinni. Nykyteatterin monista eri merkityksistä Numminen nostaa esiin erityisesti nykyteatterin omana genrenään suhteessa perinteisempään teatteriin. Määritelmänä nykyteatteri toimii tekijöilleen eräänlaisena työkaluna (Numminen 2010).

34 Live Art on brittiläinen termi, joka kattaa laajasti erilaisia performanssin ja osallistavan taiteen lajeja ja metodeita. Lontoossa sijaitsevan Live Art Development Agencyn sivuilla termi määritellään laajasti rajoja rikkoviksi ja kyseenalaistaviksi interventioiksi, joiden keskiössä on usein yleisösuhte. Suomeksi Live Art sanan voi kääntää esitystaiteeksi, mutta esimerkiksi ANTI-festivaali Suomessa on päätynyt käyttämään englanninkielistä Live Art muotoa. http://www.thisisliveart.co.uk/about_us/what_is_live_art.html 18.6.2013 ks. myös Joshua Soafer <http://www.joshuasoafer.com/2011/06/what-is-live-art/> 18.6.2013.

on hankalaa myös englanniksi. *Performance* viittaa niin kulttuurisiin esityksiin kuin esitystaiteeseenkin, niin markkinointiin ja auton suorituskykyyn kuin lasten roolileikkeihin (ks. esim. Sheperd & Wallis 2004; Carlson 2005; Schechner 2006; Leach 2008).

Avaan ensin käsitettä poliittinen ja sitä, miten poliittinen ymmärretään nykyteatterin ja performanssin kontekstissa ja pyrin hahmottamaan kentällä tapahtuvia uusia konkreettisia avauksia poliittiseen. Tämän jälkeen kirjoitan esityksestäni *Lumo – Esitys uudesta työstä* keskittyen työn, seksuaalisuuden ja esityksellisyyden kysymyksiin, niin kuin esityksessä niitä käsitelimme. Lopuksi käsitelen manifestoimista ja katseen politiikkaa.

3.2. Poliittisen määritelmiä

Politiikan tutkija Kari Palonen erottaa kaksi eri määritelmää politiikka käsitteelle. Yhtäältä politiikka ymmärretään erilliseksi sfääriksi, omaksi elämänpiiriikseen, jolla usein viitataan poliittiseen järjestelmään. Poliitikasta tulee oma tilansa yhteiskunnan sisällä. Toisaalta politiikka ymmärretään toiminnaksi tai aktiviteetiksi, joka perustuu ajatukseen, että olisi voinut tehdä toisin. ”Politiikasta voidaan puhua vain siellä, missä ihmisillä on pelivaraa toimia myös toisin” Palonen toteaa. (Palonen 2008, 198-199.)

Toisin toimimisen mahdollisuutta poliittisen määreenä korostavat myös tutkijat Paul-Erik Korvela ja Kia Lindroos. Kirjansa *Avauksia poliittiseen ajatteluun* (2008) esipuheessa he kirjoittavat, että kuka tahansa meistä ”muuttuu poliittiseksi toimijaksi silloin, kun joko toimimme poliittisesti tai tulkitsemme omassa elämässämme asioita ja tapahtumia poliittisesti.” Korvela ja Lindroos korostavat *poliittista lukutaitoa ja ajattelua poliittisena toimintana*. (Korvela & Lindroos, 2010.)

Lindroos ymmärtää poliittisuuden taiteen kontekstissa laajasti. Poliittisuus ei hänelle tarkoita kantaaottavaa poliittisuutta, vaan Lindroos pitää lähtökohdanaan ymmärtää taidetta laajasti oman aikansa poliittisina representaatioina. Määritellessään elokuvantutkimuksen poliittisia lähtökohtia, hän nostaa esiin mm. *kohteen historiallis-poliittisen viitekehyksen, ideologisten rakenteiden tunnistamisen ja reflektoinnin sekä todellisuuskuvan esittämisen analysoinnin* (Lindroos 2010,172).

Taidehistorioitsija Leena-Maija Rossi määrittelee suomalaisen taidekeskustelun muutoksia tutkivassa väitöskirjassaan *Taide vallassa* (1999) politiikan olevan kamppailua merkityksistä. Rossi tarkoittaa politiikalla monenlaisia tekoja,

valintoja ja käytäntöjä, jotka liittyvät valtaan ja painottaa politiikalla olevan suhteen muutokseen, olipa se sitten muutosta edistävää tai sitä ehkäisevää. Rossin mukaan taide on lähtökohtaisesti poliittista, paitsi valintojen ja ideologioiden esittäjänä, myös koska taiteilija pyrkii aina kiinnittämään huomion johonkin, ohjaamaan huomiota uudelleen. (Rossi 1999, 11.)

Tohtorintyössään *Näkyvä pimeys* (2005) taiteilija Teemu Mäki pohtii voiko taide olla filosofiaa ja politiikkaa, ei vain niiden ilmaisuväline. Mäki uskoo, että politiikka ei ole vain eri näkökulmien kilpailua, vaan se on keskustelua, kommentoimista ja poliittisten ideoiden luomista. Poliittista toimintaa Mäen mukaan on yksilösubjektin tapa muovata itseään ja poliittista on yksilön kokemus maailmasta. Poliitiikka on käytäntöjä jotka luovat meitä, käytäntöjä, jotka muokkaavat kokemuksiamme, mielipiteitämme ja pysyvästi keskeneräistä minuuttamme. Mäen mukaan taide on hyvä esimerkki tuotannosta, joka on kaupallisesti mielettöntä, mutta tuottaa silti hyvää elämää. Mäki päätyy perustelemaan, että taide on kokonaisvaltaista filosofis-poliittista pohdiskelua itsessään. (Mäki 2005.)

Kysymys esitystaiteen poliittisuudesta ei ole yksinkertainen, eikä määriteltävissä muutamaaan kohtaan. Esityksen poliittisuutta – liittyipä se sitten esitysmuotoon, sen sanomaan, paikkaan, kontekstiin tai konvention rikkomiseen tms. – voidaan tarkastella lukuisista eri näkökulmista. Esitystä voi lukea kritiikkiin vallitsevia olosuhteita kohtaan tai se voi tarjota vaihtoehtoisia tapoja rakentaa todellisuutta ja todellisuuskäsityksiä. Esityksen voi ymmärtää paikkana ajatella, tuoda julki ja jakaa.

Puhuttaessa esityksen poliittisuudesta on muistettava aiheen laajuus ja hankaluus määritellä poliittisuus jollain tapaa yleisesti ja kaikenkattavasti. Kaikkia esityksiä voi ajatella poliittisesti, esitysten taustalla on aina joku ideologia ja maailmankuva, jolloin kysymykseksi nousee millaista todellisuuskuvaa tai todellisuutta esityksessä tuotetaan. Kysymys poliittisuudesta on yhä useammin myös kysymys paikantuneisuudesta ja partikulaarisuudesta (Diamond 2005, 174; Kelleher 2009, 32).

Laajemmin ajateltuna kysymyksen poliittisuudesta voi palauttaa kysymykseen taiteen merkityksestä yhteiskunnassa ja avantgarden perintöön. Välillä tuntuu, että poliittisuudesta puhuttaessa taiteilijat mieltävät itsensä jakautuneesti joko puolustamaan taiteen autonomiaa (vrt. ”taidetta taiteen vuoksi”) tai ymmärtämään taiteen nimenomaan yhteiskunnalliseksi tekijäksi. Samantyyppinen jako liittyi jo 1800-luvun avantgarde-keskusteluun Euroopassa. Suomalaisen taidekeskustelun historia on omalta osaltaan vahvistanut tätä näkemystä, jossa poliittisuus ei ikään kuin koske kaikkea taidetta vaan jotain erityistä osaa siitä (vrt. Rossi 1999).

Taiteen kentällä erilaiset taiteen sosiaaliset käytännöt (social practice) ovat lisääntyneet viime vuosina merkittävästi (Bishop 2012). Taiteen sosiaaliset käytännöt, olivatpa ne sitten aktivistitaidetta, yhteisötaidetta tai performanssimielenosoituksia, pyrkivät yhdistämään esteettisen ja poliittisen (Jackson 2008, 136). Esitysteoreetikko Shannon Jackson vertailee kahta täysin erilaista sosiaalisesti valveutunutta taiteilijaa, espanjalaista Santiago Sierraa ja yhdysvaltalaista Shannon Flatteryä. Sierra on tullut kuuluisaksi provosoivilla töillään, joihin hän on palkannut työvoimaa toteuttamaan teoksensa; esimerkiksi teoksessa *250 cm Line Tattooed on Six Paid People* (1999) nimen mukaisesti kuudelle ihmiselle oli maksettu siitä, että he antoivat tatuoida viivan selkäänsä ja seisoivat yhtenäisessä rivissä. Flattery puolestaan on keskittynyt yhteisötaiteeseen, interaktiivisiin ja paikkaerityisiin historialisiin installaatioihin, joiden keskeisenä tekijänä on yhteisö. Jackson toteaa, että niin vaikeaa kuin taiteilijoita onkin verrata heidän erilaisuutensa vuoksi, koska siinä missä Sierran töiden estetiikka on ilmeistä, Flatteryyn projekteissa kestollinen sitoutuminen ja ajan/tilan jakaminen on paitsi osa taiteilijan tekniikkaa myös osa estetiikkaa, molemmissa yhdistyy niin esteettinen kuin poliittinenkin. (Jackson 2008, 146-147.)

Oma käsitykseni taiteen poliittisuudesta on syntynyt tarpeesta ymmärtää taide lähtökohtaisesti kiinteänä ja vaikuttavana osana yhteiskuntaa. Taiteen kautta erilaiset ajattelutavat tulevat näkyväksi ja omalta osaltaan ehdottavat, kannustavat, ottavat kantaa, mutta ennen kaikkea rakentavat todellisuutta/todellisuuksia, jossa elämme. Minulle esitystaiteen poliittisuus ei palaudu viestin tai mission välittämiseen, vaikka tämäkin näkökulma on esimerkeissäni edustettuna. Taiteen poliittisuus tiivistyy maailmankuvassa, jota esitykset tarjoavat, kuten myös siinä, millaista *paikkaa* ne taiteelle osana yhteiskuntaa ehdottavat. Esitykset ovat paikkoja ajatella, jolloin jokainen esitys on ehdotus siitä, miten tämä aika ja tila tulisi yhdessä jakaa. Omissa töissäni keskeiseksi valinnaksi on yhä useammin noussut taiteen ja arjen yhdistäminen, jolloin taide on arkiläh- töistä, jokapäiväistä, ei-ylevää; se on ajattelua ja tekoja keittiössä ja eteisessä.

Esityksen poliittisuudesta

Yritän seuraavassa hahmottaa esityksen poliittisuutta viitaten laajasti esitys-termin eri ulottuvuuksiin. Ensinnäkin olemme osallisia kulttuuriisiin esityksiin kaiken aikaa, kulutamme, tuotamme ja toteutamme niitä. Diana Taylor hahmot- taa *performance*-termin moninaisia ja monikerroksisia merkityksiä; esitys on kult- tuurista toimintaa, joka kattaa niin teatteriesitykset kuin populaarikulttuurinkin esitykset, sen voi ymmärtää performatiivisuutena, sosiaalistumisen prosessina

(vrt. Butler 2006). ”Esitykset siirtävät tietoa elävien näytösten muodossa ja välittävät tietoa yhteiskunnasta, muistista ja identiteetistä toistoin tai Richard Schechnerin sanoin ’käyttäytymisen toisintoina’” (Taylor 2010, 256). Yhdellä tasolla esitys on esitystutkimuksen analyysin kohde tai prosessi, toisella tasolla esitys toimii menetelmällisenä välineenä, joka auttaa tutkijoita analysoimaan tapahtumia esityksinä. Taylor korostaa esityksiä *ruumiillistettuina käytäntöinä*; kansalaistottelemattomuutta, kansalaisuutta, sukupuolta ja etnisyyttä esitetään ja toteutetaan päivittäin julkisesti. Nämä esitykset ovat yhtäläisiä niin historiallisia kuin tiettyyn paikkaan sidottujakin, ne tuottavat ja välittävät tietoa muiden kulttuuristen käytäntöjen ohella. ”Esityksenä olemisen ja esityksen tarkastelun mahdollisuudet korostavat esityksen ymmärtämistä samaan aikaan ’todellisena’ ja ’konstruoituna’”. (Taylor 2010, 256-257.)

Tutkija Elin Diamondin mukaan esitys (performance) on kulttuurista toimintaa, joka ”konservatiivisesti uudelleen merkitsee tai kiihkeästi uudelleen luo yhteiskunnallista elämää muovaavia käsityksiä, symboleja ja eleitä” (Diamond 2008, 171). Diamondin mukaan performansseilla (taiteen kontekstissa) ja performatiivisuudella on erityinen yhteys. Performatiivisuus syntyy kulttuurisissa toistoissa, mutta yhtä lailla performanssit syntyvät suhteessa aiempiin performansseihin. Toisin sanoen, esityksillä voidaan vahvistaa niitä ajattelun tapoja ja käytäntöjä mitä meillä on, tai toisaalta haastaa niitä.³⁵ Esitys, olipa se sitten taide- tai viihdekontekstissa tuotettu produktio tai kulttuurinen ilmiö, tai sukupuolen suorittamiseen liittyvä käytäntö, sisältää partikulaarisuudestaan huolimatta aina viitteitä muista esityksistä. Ymmärrämme yksittäisen esityksen suhteessa muihin esityksiin. Diamondin mukaan esiintyjien ruumiit ja teot performanssissa sisällyttävät itseensä tärkeitä kysymyksiä, jotka liittyvät *subjektiin* (kuka puhuu/toimii?), *paikkaan* (mikä sijainti/tila?), *yleisöön* (kuka katselee?), *tuotteistamiseen* (kuka säätelee?), *konventionaalisuuteen* (miten merkityksiä tuotetaan?) ja *politiikkaan* (mitä ideologisia tai yhteiskunnallisia asemia vahvistetaan tai uhataan?). (Diamond 2005, 174.)³⁶

Puhumme siis esityksistä kulttuurisessa mielessä, ja puhumme esityksistä performansseina, taiteen kontekstissa. Tämän lisäksi puhumme humanistisissa

35 Saman tyyppisen ajatuksen on esittänyt myös Lehmann puhuessaan nykyteatterista (2009) Vrt. myös Rossin idea konservatiivisuudesta ja vetäytymisestä politiikkana (1999).

36 Diamond käyttää sekä sanoja *performance* että *representation* – representaatio-termiä Diamond vertaa muihin re-alkuisiin englanninkielisiin sanoihin – reembody, reinscribe, reconfigure ja resignify todeten, että alkuliite *re-* ”huomioi jo olemassa olevan diskursiivisen kentän, performatiivisessa nykyisyydessä tapahtuvan kertaamisen – ja halun kerrata.” (Diamond 2005, 170-171.)

ja yhteiskuntatieteissä myös esittämisestä *representaatioina*. Representaatioilla tarkoitetaan monenlaista inhimillistä toimintaa, missä erilaiset merkit, mallit, äänet ja kuvat representoivat eli esittävät jotakin itsensä ulkopuolista. ”Jokin poissa oleva korvautuu jollakin uudella läsnäolon muodolla”. (Knuutila & Lehtinen 2010, 7-11) Leena-Maija Rossi on todennut, että representaatio on lähtökohtaisesti politiikkaa ja politisoivaa tekemistä. Representaatiolla on kahtalainen merkitys, ”esittämisen ja kuvaamisen ohella representaatio viittaa edustamiseen, ’ – jonkun tai jonkin toisen paikalla olemiseen” (Rossi 2010, 263). Tämän lisäksi representaatioihin liittyy toiminnallisuus, representaatiot tuottavat merkityksiä. Kieli ja kuvat tuottavat esityksiä, joiden suhde todellisuuteen ei ole sitä kuvaileva tai heijastava, vaan merkityksiä rakentava (Hall 1997; Seppänen 2005; Rossi 2012) Representaatioita voidaan käyttää myös asioiden luonnollistamiseen tai mytologisoimiseen, esittämällä joku asia luonnollisena (esim. ”pojat nyt ovat poikia”) vakiinnitetaan mm. käsityksiä sukupuolesta. (Rossi 2010, 263-27; ks. myös Seppänen 2005, 84-86).

Kulttuurisen kentän voi siis ymmärtää esitystutkimuksen näkökulmasta läpeensä erilaisilla esityksillä ja representaatioilla kyllästetyksi ja niihin liittyvät prosessit voi nähdä monin tavoin politisoituneina. Merkittävänä esimerkkinä Judith Butlerin teoria sukupuolesta (gender), joka toteutuu tekemisen tapoina ja historiaan sidottuina toistoina, siis kulttuuriin perustuvina esityksinä. Sukupuolta toteutetaan eleillä ja liikkeillä, kulttuurista tunnistettavilla käyttäytymistavoilla. Vaikka yksilö voikin ilmaista itseään persoonakohtaisesti, teot eivät ole viime kädessä riippuvaisia yksilöistä. Teot ja toistot joita teemme sukupuoleen liittyen, ovat suhteessa kulttuuriin ja historiaan, tekoja on toistettu jo ennen meitä. Itsenäiset toimijat tuottavat todellisuutta toteuttaen oppimiaan ja harjoittelumiaan toistoja. (Butler 1988, 521) Esitykset ovat siis jatkuvasti arjessamme toistamiamme uudistuvia, henkilökohtaisia, ruumiillisia ja yhteiskunnallisia käytäntöjä.

Teatteriesityksen poliittisuudesta

Perinteisesti poliittisuus teatterissa on ajateltu sanoman välittämiseksi tai kertomukseksi, joka tuo näkyväksi yhteiskunnallisia epäkohtia. Yksi viime vuosissadan keskeisiä teatterivaikuttajia oli Bertolt Brecht (1898–1956), joka korosti sanoman rinnalla muotoa. Brecht oli kiinnostunut ihmisestä ennen kaikkea yhteiskunnallisena olentona ja Karl Marxia seuraten hän ajatteli, että ihmisen ajattelua ja toimintaa määrittivät ensisijaisesti hänen sosiaaliset siteensä (Långbacka 1991, 15). Brechtin *eepisen teatterin* keskeinen ajatus oli vieraannuttaminen; teatterikatsoja ei saanut unohtaa olevansa teatterissa, vaan hänen tuli olla tietoinen teatterista

teatterina. Teatterin tuli vedota järkeen, ei tunteisiin. Esiintyjän tehtävänä oli muistuttaa katsojia siitä, että hänen kertomansa ja esittämänsä tarina kuuluivat teatteriin, katsojan tuli olla tietoinen katsomisesta. Tämän saavuttamiseksi oli erilaisia tekniikoita: esimerkiksi esiintyjä saattoi keskeyttää näyttelemisen ja kommentoida tilannetta (Brecht 1991, 121-122). Tai esiintyjä saattoi osoittaa olevansa tietoinen siitä, että häntä katsellaan. Tai esiintyjä saattoi katsella itseään (mt. 124-125).

Teatterin kontekstissa poliittinen on usein ymmärretty esityksen yhteiskunnalliseksi sanomaksi tai tyyliksi, joka käyttää hyväkseen politisoituneita esittämisen tapoja ja kulttuurin poliittisia representaatioita. Joe Kelleher erottaa toisistaan *poliittisen teatterin* ja *teatterin poliittisuuden*. Poliittinen teatteri on teatteria, jolla on sanoma, jokin yhteiskunnallinen viesti, kun taas teatterin poliittisuus viittaa siihen, miten teatteria voi ajatella suhteessa *poliittiseen* (Kelleher 2009).

Teatteria voi myös ajatella julkisena kokoontumisena, yhtenä niistä paikoista, joissa vaikuttaminen ja vaikuttuminen tapahtuvat. Tällöin teatteri toimii kokoon-tumisena, kokouksena ja paikkana, jossa yhteisö voi tunnistaa itsensä (Rossi 1999; Guènon 2007; Kelleher 2009). Se on paikka jossa kokoontumisen myötä katsomme yhdessä, jaamme ajan ja tilan, osittain myös kokemuksen. Teatteri on aina paikka erilaisille suhteille ja näistä suhteista neuvottelemisille, ja siinä on sen poliittisuus. Myös dramaturgi Maria Kilpi on ehdottanut, pohtiessaan esityksen yhteiskunnallista merkitystä Philip Zarrillin ajatusta seuraten, teatteriesitystä paikaksi, johon kokoonnutaan kuvittelemaan yhdessä näkymätöntä maailmaa. Kilven mukaan nykyteatteri toteutuu yhä enemmän ”varsinaisen esityksen” ulkopuolelle laajenevana sosiaalisena tapahtumana (Kilpi 2008).

Toisaalta teatteria voi ajatella laboratoriona suhteessa muuhun yhteiskuntaan, väitteinä: ”Se, mitä tässä esityksessä tapahtuu, voi tapahtua missä tahansa muuallakin,” jolloin se, mitä tässä on sanottu, esitetty, tuotu esiin, voi olla jotain sellaista, jota ei muuten voitaisi sanoa tai näyttää (Kelleher 2009). Kysymys on myös vallasta ja vallan rakenteista; se, miten valta teatterissa on organisoitu voi johtaa meidät ajattelemaan, miten valta julkisissa paikoissa ylipäätään on järjestetty. Istuttamalla katsojat pimeään katsomoon ilman mahdollisuutta kommentoida tai osallistua voi ajatella että teatterissa valta on rakennettu aivan erityisellä tavalla verrattuna moniin muihin julkisiin paikkoihin.

Hans-Thies Lehmann väittää, että teatteri on menettänyt poliittisen funktionsa julkisena ja julkisesti toteutuvana käytäntönä. Hänen mukaansa yhteiskunnallisten epäkohtien julistajana teatteri on auttamattomasti liian hidas median rinnalla. Lehmann ei usko teatterin poliittiseen vaikuttavuuteen, vaan näkee

teatterin toimivan ennen kaikkea vakaumuksen vahvistamisrituaalina. (Lehmann 2009, 406-407; ks. myös Kershaw 1999, 5). Toisaalta Lehman toteaa, että kysymys ”poliittisesta teatterista muuttuu perusteellisesti informaatioyhteiskunnan olosuhteissa”, jolloin teatteri ilmentää teesimäisyyden sijasta ”toisenlaisen elämän’ utopiaa: teatterikäytäntö kertoo henkisestä, taiteellisesta ja ruumiillisesta työstä, yksilöllisestä ja kollektiivisesta toiminnasta. Se voi siis puoltaa paikkaansa valtavirtaa vastustavana käytänteenä jo sillä perusteella, ettei se esineellistä työtä ja toimintaa tuotteiksi, objekteiksi ja informaatioksi.” (Lehmann 2009, 412.)

Nähdäkseni Lehmann, jonka teos *Draaman jälkeinen teatteri* julkaistiin saksaksi 1999, tasapainoilee ajattelutavan muutoksen kynnyksellä. Vielä skeptisemmin taiteen poliittisuuteen on suhtautunut dramaturgi Juha-Pekka Hotinen, joka kirjoittaa, että poliittisuus on ennen kaikkea taiteen tarkastelutapa, ei sen ominaisuus (Hotinen 2002, 337). Poliittinen elää teoksen ulkopuolella, se suunnataan näkökulmana kohti teosta. Hotiselle puhe taiteen yhteiskunnallisuudesta, on aina puhetta taiteen merkityksestä, mutta taiteen ”yhteiskunnallistumisessa” hän pelkää sitä, että sponsorin logon tilalle tulee aatteen logo (Hotinen 2002, 340). Hotinen puhuu poliittisesta taiteesta tyyllilajina ja epäilee, ovatko poliittisen esityksen leimaa kantavat esitykset enemmän nostalgista muistelua kuin puheenvuoroja.

Huolimatta tekijöiden pyrkimyksestä muuttaa poliittisen käsitettä teatterissa, Hotinen ei näe että käsitteen moninaisuus olisi toteutunut kentällä, vaan vanha tapa ymmärtää yhteiskunnallisuus teatterissa palaa aina yhä uudelleen ja uudelleen. Hotinen suhtautuu epäilevästi vastustamisen strategioihin ja siihen, onko taiteen funktio ylipäätään vastustaa mitään tai pystyykö puhe uudesta poliittisesta todella muuttamaan poliittisen käsitettä (Hotinen 2002, 340). Keskustelu taiteen poliittisuudesta ja poliittisesta taiteesta ei ole kuitenkaan laantunut, vaan näyttää siltä, että se on keskusteltavissa ja määriteltävissä yhä uudelleen ja uudelleen, uusien ihmisten ja esitysten toimesta.

Esimerkiksi tasapainoilusta vanhan ja uuden poliittisen teatterin ymmärtämisen välillä nostan Susanna Kuparisen ja työryhmän tekemät *Eduskunta I-II* -esitykset (Ryhmäteatteri 2011–2013) ja sitä edeltävät *Valtuusto I-III* esitykset (Ylioppilasteatteri 2008–2010). Esitykset perustuivat dokumenttimateriaaliin, Helsingin kaupungin valtuuston pöytäkirjoihin ja eduskunnan istuntojen pöytäkirjoihin, joiden pohjalta näytelmät dramatisoitiin teatteriesitykseksi. *Eduskuntasarja* oli tyyllillisesti avoimen teatterillinen, näyttelijät herkuttelivat poliitikkojen karikatyyreillä, painottivat sanoja, sylkivät, kompuroivat, ähkiävät ja mulkoilivat merkitsevästi. Pöytäkirjojen tekstiä oli dramatisoitu kohtauksiksi, mutta hahmot

puhuivat paljon suoraan yleisölle. Mielipiteet olivat kärkeviä, hahmot kärjistettyjä, asiat oli dramatisoitu loppuun asti. Toisaalta esitys pyrki avoimuuteen brechtiläisen alleviivatusti: yleisölle kerrotaan, että kaikki repliikit on poimittu eduskunnan kokouksen pöytäkirjasta. Näyttelijät esittelivät itsensä sekä siviilihenkilöinä että roolihenkilöinä. Teatterillisuudesta huolimatta kaiken läpi kuului journalistinen (ja paikoin opettavainen) asenne ja tiedot, jotka katsojana oletin faktoiksi. Tavassaan yhdistää asiasisältö teatteriin se päivitti brechtiläisyyttä tyylinä ja voi sanoa, että esityssarjat ovat luoneet kokonaan omanlaisensa genren suomalaisen teatterin kentälle.

Performanssin poliittisuudesta

Amerikkalainen teoreetikko Peggy Phelan väittää performanssin poliittisen voiman perustuvan siihen, että se on luonteeltaan katoavaa taidetta. Koska performanssia ei voi tallentaa, eikä siitä ei voi luoda tuotetta, mitään mitä voisi ostaa tai myydä (Phelan 1993, 146-149). Täten esitys ei asetu markkinatalouden piiriin vaan omalla olemassaolollaan vastustaa kapitalismia.³⁷

Vuonna 1973 amerikkalainen taiteilija Linda Montano toteutti viikon kestävä projektin *Home Endurance*, jossa hän vietti viikon kotonaan ja kutsui sinne ihmisiä. Kotona olleessaan hän dokumentoi kaiken: ajatukset, tekemiset, ruuan ja puhelinsoitot. Tämän lisäksi hän kuvasi kaikki vierailijat. Montanolle projektin henkilökohtainen pyrkimys oli pysyä yhdessä paikassa ja rauhoittua – ja määrittellä se taiteeksi. (Montano 1981.) Montano on myös tehnyt kodistaan museon ja pitänyt siellä kiertokäyntejä sekä tarjoutunut tekemään erilaisia töitä, kuten puutarhanhoitoa, kellarin siivousta ja seinien maalausta muille ihmisille ja kutsunut sitä taiteeksi. Vuonna 1973 Montano oli myös käsiraukoissa Tom Marionin kanssa kolme vuorokautta. Montanolle taiteen tekemisessä kysymys on ollut paljolti taiteen määrittelystä, hänen ajattelussaan taiteen prosessi on samanlainen, tekipä hän sitten ekspressiivisiä kanatansseja tai vetäytyi autio- maahan kymmeneksi päiväksi. Kysymys on paitsi määrittelystä ja prosessista, myös estetiikasta ja kriittisestä suhteesta siihen traditioon, jonka mukaan taide on taidetta vasta gallerioissa ja instituutioiden suojissa. (Mt.)

37 Tosin mm. Philip Auslander on kritisoinut Phelanin näkemystä väittämällä ettei mikään kulttuuri-nen tapahtuma, tai taiteenlaji, voi asettaa kapitalismin ulkopuolelle, vaan on väistämättä suhteessa siihen (Auslander 1999).

Kysymys performanssin poliittisuudesta palaa yhä uudelleen kysymykseen ruumiista ja ruumiillisuudesta.³⁸ Performanssiklassikot, kuten Chris Burdenin *Shoot* (1971), jossa taiteilija ammutti itseään käsivarteen galleriassa, tai Marina Abramovic performanssissaan *Rhythm 0* (1974) antaessaan yleisön tehdä hänelle mitä haluaa, nostivat esiin performanssin ruumiillisuuden äärimmäisellä tavalla. Feministiset performanssitaiteilijat kuten Carolee Schneemann tai Linda Montano, Karen Finley tai Annie Sprinkle ovat kukin määritelleet omalla tavallaan kysymystä ruumiillisuudesta performanssissa. Kysymys ei ole vain ruumiinkuvan esittämisestä tai ruumiin katsomisesta toisin vaan fyysisistä teoista, joiden kautta performanssin tosi ottaa osaa taiteen representaatiokeskusteluun. Performanssissa oma ruumis on usein ollut se medium (ks. myös Arlander 2011), jossa taide tapahtuu, johon liittyvä teko todentaa taiteen ja samalla kyseenalaistaa etiikan ja taiteen rajaa monella tapaa. Kysymys ruumiillisuudesta yhdistyy myös usein kysymykseen esityksen katsojasuhteesta, kuten jo mainitussa Abramovicin performanssissa *Rhythm 0* (1974) (Erkkilä 2008, 15) tai Todellisuuden tutkimuskeskuksen katsojan kehoon liittyvissä projekteissa (Elo & Laitinen 2011).

Taidehistorioitsija Helena Erkkilän mukaan ruumiista tuli uudella tapaa problemaattinen 1960-luvulla. Erkkilä viittaa Michel Foucault'n käsityksiin ruumiiseen kohdistuvasta vallasta; yhteiskunta ei enää pyri hallitsemaan ruumista kieltojen kautta, vaan itsetarkkailu on korvannut ulkoapäin tulevan tarkkailun (Erkkilä 2008, 14). Etenkin performanssin piirissä ja feministisessä teoriassa kysymykset ruumista ja ruumiin esittämisestä ovat lähtökohtaisesti poliittisia. Varhaisessa feministisessä taiteessa 1960–70-luvulla performanssi tarjosi väylän uudennaisille tavoille käsitellä ruumiillisuutta ja feminismiin liittyviä sosiaalisia kysymyksiä (Erkkilä 2008, 22). Naistaiteilijat kokivat saavansa äänensä paremmin kuuluviin nimenomaan performanssin kautta, taiteen, jota ei ollut liian tiukasti määritelty olemassa oleviin muotoihin ja jonka suhde traditioon ei ollut liian latautunut hierarkkisella tavalla ja jossa tekijä/esiintyjä puhui omasta kokemuksestaan käsin. Feministinen performanssi liittyi yhtäältä naisten mahdollisuuteen nousta näyttämölle, puhua ja tulla kuulluksi. Toisaalta feministinen traditio puolestaan painotti arkisten materiaalien ja päivittäisten rituaalien lähtökohtaisuutta taiteen tekemisessä (Goldberg 1998; Smith & Watson 2002).

38 Tosin esim. Colette Conroy on todennut tekstissään "Theatre & Body", että samantyyppisiä kysymyksiä ruumiista, jotka usein liittyvät ruumiinrajoja kyseenalaistaviin, toisinaan hyvinkin rankkoihin performansseihin, voi kysyä myös suhteessa teatteriesityksiin, joiden pohjana on näytelmä.

Uusien mallien jäljillä

”Uusi” on laatusanana ja määritelmänä kyseenalainen. Filosofisesti ajatellen uutta ei ole edes olemassa; jos pystymme havaitsemaan ja tunnistamaan jotain, se on jo tuttua, siis ”vanhaa”. Tämän lisäksi aikalaishistorian ja -teorian kirjoittaminen tulee väistämättä jälkijunassa, kentällä asiat ovat jo tapahtuneet ja menneet kohti jotain muuta, jotain *uudempaa*. Keskeisenä väitteenäni *uudesta poliittisuudesta* on se tapa, jonka näen jollain tapaa vakiintuneen esitysten tekemiseen. Väitän, että *poliittinen*-termin käyttö esitysten yhteydessä on käytännössä muuttunut ja laajentunut perinteisemmästä *poliittinen teatteri* käsitteeseen *teatterin poliittisuus*. Näen, että termin käyttö taiteen yhteydessä on myös lisääntynyt ja sillä on uudenlaisia konkreettisia ilmenemismuotoja. Pysin seuraavassa avaamaan tätä muutosta muutamien esitysesimerkkien kautta.

Toisissa tiloissa -ryhmän *Golem-muunnelmia* (Kiasma-teatteri 2011) määritteli esitystaiteen suhdetta poliittiseen uudella tavalla. Projekti pohti Golem-myytin tuhoavaa ja luovaa ulottuvuutta ja miten sitä voisi soveltaa tähän aikaan. Ryhmä oli valinnut kolme katastrofia viimeisen kymmenen vuoden ajalta, ”kuilun”, ”tornin” ja ”muurin”, joiden pohjalta tehtiin harjoitteita ja joiden tekemiseen yleisö kutsuttiin mukaan. ”Kuilu”-harjoite viittasi Chilessä vuonna 2010 tapahtuneeseen kaivosturmaan. Yleisö saattoi saada tuntumaa sortuneeseen kaivokseen ryömimällä tai konttaamalla paksun, raskaan mustan verhon alla. Kaksoistornien romahtamista seurattiin pilvenpiirtäjän näkökulmasta, yleisön jäsenet olivat kukin yksi pilvenpiirtäjistä näyttämölle vedellä maalatulla Manhattanilla. Kolmantena esimerkkinä oli Israelin rakentama muuri Israelin ja Palestiinan rajalle, jota esityksessä markkeerasi pystyyn nostettu iso kumimatto. Toisella puolella ”muuria” saattoi toteuttaa vain tiettyjä toimintoja, kävellä tai olla pidätetyn asennossa polvillaan, kädet pään päällä, kun taas toisella puolella muuria soi musiikki ja yleisö saattoi jutella, istuskella ja juoda teetä. Tapahtuman kahta eri puolta saattoi myös tarkkailla katsomosta.

Poliittisuus Golemissa ei ollut julistavaa eikä se esittänyt yhteiskuntakritiikkiä perinteisesti. Sen sijaan se pyrki ennemminkin purkamaan tapahtunutta, ajankohtaisia uutisaiheita, esityksellisin keinoin ja kutsui yleisön mukaan osallistumaan kysyen, miten ymmärtää katastrofeja ruumiillisuuden ja esityksellisyyden kautta. Minulle Golem ehdotti sellaista esityksen suhdetta poliittiseen, jonka voi määrittellä uudeksi: osallistavaa, jaettavaa, ruumiillista ja kokemuksellista, joka on yhtä aikaa sekä leikkisää että käsitteellistä.

Ryhmän vetäjä Esa Kirkkopelto on todennut pohtivansa onko taide poliittista sellaisten väitesisältöjen kautta, jotka ovat tunnistettavissa poliittisiksi vai onko

tapahtuma itsessään laadultaan poliittinen. Edellistä kantaa hän pitää taantumuksellisena lähtökohtana, jossa todellisuus otetaan annettuna. Kirkkopelto uskoo, että taide parhaimmillaan muodostaa uusia yhteisen olemisen malleja, jotka ovat yhteiskunnallista järjestystä edistyksellisempiä³⁹ (Silde 2010).

Toisena esimerkkinä uudesta poliittisesta nostan esiin Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksen *Hiljainen orgasmi*, joka kuului *Hiljaisuuden politiikka*-sarjaan (Elo, Laitinen, Jussilainen 2007), missä työryhmä tutki hiljaisuutta, pysähtymistä ja koskettamista. Osallistava esitysinstallaatio toteutettiin ravintola Korjaamon yläkerran punaisessa, kynttilöin valaistussa tilassa, jonka sisustusta hallitsivat isot sängyt. Kullakin sängyllä oli esiintyjä, yksi heistä karhupukuun pukeutuneena. Maassa sängyn vieressä paperilla luki erilaisia toimintaohjeita: ”Asetu sängylle, esiintyjä koskettaa sinua kolmesti” tai ”Käy makaamaan, esiintyjä haluaa sinua”. Ohjeet koskivat pääasiassa mitä ja miten esiintyjä koskettaa katsoja-osallistujaa. Osallistuja sai itse määrittellä kuinka kauan hän halusi kussakin paikassa viipyä.

Edelläkuvatun loungen lisäksi esityksessä oli erillinen huone, jonka ovesta luki ”Private Room”. Huoneeseen pääsi yksi katsoja kerrallaan. Huone oli tyhjä, lukuun ottamatta lattialla alasti makaavaa miestä. Katsojat saattoivat mennä huoneeseen yksi kerrallaan, valita paikkansa tilassa ja katsoa niin kauan kuin halusivat. Makaava mies vaihtoi välillä hitaasti asentoaan. Aiempien kohtaamisten jälkeen, jossa olin ollut fyysisessä kosketuksessa esiintyjien kanssa, alastoman katsominen tuntui palaamiselta ”katsojan paikalle”. Tila tuotti takaisin sen etäisyyden, jonka isossa huoneessa ollut läheisyys ja koskettamisen mahdollisuus purkivat. Alastomasta miehestä tuli objekti, esine ja veistos, etäisyyden ja katsomisen kautta.

Yhdessä esityksen pisteistä yleisö saattoi istua vastapäätä esiintyjää ja katsoa häntä silmiin. Tässä ”perinteinen” tapa katsoa haastettiin jälleen; katsominen ei välttämättä ole yksipuolista toimintaa vaan vuorovaikutteista. Silmiin katsominen ja siihen keskittyminen tuotti oman tilan, herkisti kommunikaatiolle ja läsnäololle. Tilanteen intiimiyys perustui siihen, että kumpikin, niin esiintyjä kuin katsojakin osallistui siihen yhtä lailla. Myös katsominen voi olla tila ja dialogi, joka on jaettavissa.⁴⁰

39 Vrt. Nicolas Bourriaudin relationaalinen estetiikka (Bourriaud 2002).

40 Mm. Janne Seppänen on kirjoittanut katseen vastavuoroisuudesta: katsomalla toista kohti tunnustan vuorovaikutuksen, katsomalla toisalle kieltäydyn kommunikaatiosta. Seppänen viittaa George Simmeliin todetessaan että katseiden vaihtaminen on vuorovaikutuksen perusta, jossa ihmiset tunnustavat ja tunnustavat toisensa sosiaalisina toimijoina (Seppänen 2001, 99-100).

Hiljainen orgasmi kyseenalaisti sen, mitä pidämme intiiminä. Se määritteli katsojan paikan radikaalisti ja hienovaraisesti toisin ja tarjosi vaihtoehtoisia tapoja katsoa. Se asettui kritisoimaan speaktaakkelia kiinnittäen huomion ihmisten väliseen toimintaan ja kosketukseen. Speaktaakkelissa orgasmi näytetään näkyvänä ja äänekkäänä kliimaksina kun taas *Hiljaisessa orgasmissa* ei ollut dramaturgista huippukohtaa, vaan se toimi äänettömästi, hiljaa. Lähtökohtaisesti tekijät eivät määritelleet omaa tekemistään poliittiseksi, mutta minulle esitys näyttäytyi sellaisena mitä suurimmassa määrin. Koin, että esitys tarjosi mahdollisuuden havainnoida ja katsoa toisin tavalla, joka muutti käsitystäni siitä, mikä on intiimiä ja mistä se syntyy.

Kolmantena esimerkkinä mainitsen oman projektini *Museum of Goodwill* (MOG), joka on osallistava projekti ja arkisto⁴¹ ja jonka toimeenpanijana olen toiminut (Porkola & TTK 2009, 2012). Varsinaisesti projekti sai alkunsa vuonna 2009 pitämästäni luennosta Suomen Arvostelijain Liiton SARVIN Performanssi ja kritiikki -seminaarissa, jossa pohdin hyvän tekemisen vaikeutta tänä päivänä. Performanssiluennossa kerroin useita henkilökohtaisia sattumuksia, joissa pyrkimyksenäni oli tehdä hyvää, mutta joiden lopputulos tai tulkinta ei kuitenkaan ensisijaisesti näyttäytynyt sellaisena; joko tulin väärin ymmärretyksi tai itse problematisoin asiaa liikaa. Luennon lopuksi ehdotin perustettavaksi uudentyyppistä museota, nimeltä *Museum of Goodwill*, joka noudattaisi museotehtävää pyrkien säilyttämään ja dokumentoimaan arkisia hyviä tekoja (Porkola 2011c). Myöhemmin, vuonna 2012, toteutin saman otsikon alla työpajoja⁴² yhdessä Anna-Maria Häkkisen kanssa. Työpajojen keskeisenä ideana oli haastaa ihmiset rakentamaan omaa arkeaan ja ympäristöönsä aktiivisesti performanssien ja hyviksi koettujen tekojen kautta ja arkistoida teot yhteiseen virtuaaliseen arkistoon. Työpajoissa käytettiin *score*-muotoa⁴³ rakentamaan performansseja arjessa. Lähtökohtana oli pohtia mitä hyvä, tai hyvän tekeminen tarkoittaa ja mitä se voisi olla tänään. Kysymyksenasettelu ei ollut filosofinen vaan lähtökohta oli jokaisen osallistujan arjessa: Mitä hyvää voisin tehdä itselleni, naapureilleni, tuntemattomille? Entä kaupungille, tai esineille? Keskustelujen ja yhteisten inspiraatioiden pohjalta teimme erilaisia arkisia tekoja ja performansseja. Haimme inspiraatiota

41 www.museumofgoodwill.com 5.6.2012.

42 Työpajoja toteutettiin toukokuussa 2012 yhteistyössä Diakoniaopiston kanssa osana opiston opetusta, syksyllä 2012 osana Todellisuuden tutkimuskeskuksen Utopia-hanketta sekä avoimena, osallistavana happeningina Esitys-komposti tapahtumassa Kiasmassa lokakuussa 2012.

43 Score-muodolla tarkoitan Fluxus-ryhmältä vaikutteita saanutta metodia, jossa performanssi tai interventio perustuu sanalliseen ohjeeseen. Score-muodosta tarkemmin luvussa 6.

muun muassa Yoko Onon score-muotoisista runoista (Ono 2000) ja Fluxuksen taiteesta (Friedman & Smith & Sawchyn 2002).⁴⁴ Projekti on sukua mm. Meiju Niskalan yhteisötaideprojektille *Arjen löytöretkeilijät*⁴⁵ ja Miranda Julyn ja Harrell Fletcherin *Learning To Love You More* -projektille,⁴⁶ jotka myös innostivat ihmisiä tekemään tekoja jotka koottiin arkistoksi.

Näen *Museum of Goodwill* -projektin yhtenä esimerkkinä siitä, miten perinteisiä hierarkioita puretaan: katsojan, esiintyjän ja tekijän roolit yhdistyvät ja sekoittuvat. Minulle kysymys on paitsi kriittinen myös maailmankatsomuksellinen. *Museum of Goodwill* on projekti, jolla on selkeä, ihanteellinen ja jopa naiivi agenda: saada ihmiset havaitsemaan hyviä tekoja omassa ympäristössään ja haastaa ihmiset muuttamaan omaa arkeaan. Se pyrkii ottamaan selkeästi askeleen ulos taidekontekstista ja toteutumaan ihmisten jokapäiväisessä elämässä. Hyvää ei määritellä, vaan ihmiset haastetaan toimimaan valitsemansa kaltaisen arjen puolesta. Projektin missio on taidetta kaikille ja kaikkialla, arjen ja taiteen rajan aktiivista hämärtämistä ja arjen ymmärtämistä omien esityksellisten toimien kautta. Tämän lisäksi projekti kysyy, mitä museo tarkoittaa tänä päivänä? Voiko museo olla jatkuvasti liikkeessä oleva arkisto, jonka tallennusprojekti perustuu, ei vain tekniseen arkistointiin, vaan teoille? Museon ymmärsin – ei vain digitaalisesti tallennettavina ja tallentuvina jälkinä – myös ruumiillisina tekoina ja arkipäiväisinä tarinoina, jotka jatkaisivat elämäänsä tietystä projektin liikkeelle laittamassa kehyksessä.

Esityksen uusi poliittisuus sitoutuu mielestäni siis monenlaisiin esityslähtöisiin käytäntöihin, joissa 1) *puretaan* vallitsevia käsityksiä joko ajankohtaisista aiheista tai tavoistamme katsoa, suhtautua ja olla. Väittämisen ja julistamisen sijaan yhä useammin pyritään vaikuttamaan, 2) *suuntamaan huomiota toisin* ja *rakentamaan esityksen tapa* tuottaa itsensä ajatuksia muuttavalla tavalla. Yhtenä keskeisenä tekijänä esiin nousee yleisön haastaminen mukaan kokemuksen kautta, 3) *jaettavuus*, jolloin katsoja-kokijasta tulee aktiivinen osa esitystä. Esitykset toteutuvat usein 4) *performatiivisesti*, ne tuottavat toimintaa, jolla on vaikutusta ja rakentavat katsojan kokemusta ja oivallusta. Osallistumiseen liittyy usein myös fyysinen ulottuvuus, jolloin 5) *esiintyjän fyysisyydestä fokus on siirtynyt katsoja-kokijan fyysisyyteen*. Perinteisistä työnjaoista ja toimintakulttuu-

44 Scoreja ovat taiteellisessa työskentelyssään käyttäneet myös esimerkiksi Leena Kela ja Kristina Junttila *Kahviland*-projektissaan (2010-2011) sekä Kristina Junttila maahanmuuttajien Suomi-kuvaa käsittelevässä projektissa *1+1=1* (Turku New Performance 2013).

45 <http://arjenloytoretkelijat.fi/arjenloytoretkelijat/> 5.6.2012.

46 <http://www.learningtoloveyoumore.com/hello/index.php> 5.6.2012.

rin hierarkioista halutaan astua sivuun, samoin 6) *esiintyjä-katsoja asetelmasta siirrytään toisenlaisiin suhteisiin*, vuorovaikutukseen, joissa sitä, mitä koetaan, ei ole ennalta määriteltä.

On vaikea sanoa, missä määrin tämä liittyy aika ajoin nousevaan uuden yhteisöllisyyden hakemiseen. Saattaa olla liian aikaista väittää, että käsitys/kokemus identiteetistä on myös laajemmassa mittakaavassa liikkeessä, jolloin hyperindividualistisen ihmiskäsityksen vastapainoksi tekijöillä on tarve astua esiintyjä-objekti keskeisestä ajattelusta toisentyyppiseen ajatteluun, jossa individualismin ja julkkis-kulttuurin juhlinta on tullut johonkin päätepisteeseen ja haetaan enemmän ryhmä- kuin yksilökeskeisiä malleja (vrt. 2000-luvun uudet ryhmät Toisissa tiloissa, Esitystaiteen seura, Todellisuudentutkimuskeskus, jotka kaikki omassa tekemisessään korostavat nimenomaan toimimista ryhmänä). Toisaalta voisi myös jopa puhua esityksen uudeltaisesta yksityisyydestä, jolloin katsoja-kokijalle rakennetaan tietty henkilökohtainen tila, jossa kokemuksen on mahdollista tapahtua.

3.3. Lumo – Esitys uudesta työstä

”Siitä tulikin mieleeni, että situationistit, 1960-luvulla vaikuttanut avantgarde ryhmä Ranskassa, niillä oli sellainen harjoite kuin kehystäminen. Yksinkertaisesti otettiin kehykset, mentiin jonnekin, kehystettiin jotakin ja sanottiin että tämä on taidetta... ja se oli, taidetta. Musta tuntuu, että uusi työ on tällasta kehystämistä, se on se kehystämisen akti.

Mitä mössöä siellä sisällä on, ei sillä ole niin väliä, suurin osa työstä menee siihen kehystämiseen. Ja sitten kun se kehystäminen on tehty, voi sanoa, että työkin on tehty.”

- SAARAKKALAN REPLIIKKI ESITYKSESSÄ LUMO - ESITYS UUDESTA TYÖSTÄ

Lumo – Esitys uudesta työstä oli tunnin mittainen esitys, joka tutki työelämän muutosta ja taidetta. Esityksessä oli kolme esiintyjää, Jussi Johnsson, Janne Pellinen ja Janne Saarakkala. Työryhmäämme kuuluivat myös lavastaja Antti Nikkinen, valosuunnittelija Pekka Pitkänen ja assistentti Maria Nuutinen. Minä toimin esityksen ohjaajana ja dramaturgina.

Lumo oli osa yhdessä Saarakkalan kanssa vetämääni vuoden mittaista projektia Todellisuuden tutkimuskeskuksessa, jossa tutkimme esityksen yhteiskunnallisuutta ja poliittisia mahdollisuuksia tänään. Käytännössä tutkimusprojektiimme vaikutti Todellisuuden tutkimuskeskuksen mukanaolo kansainvälisessä



Lumo – Esitys uudesta suomenkielinen versio toteutettiin Korjaamolla Helsingissä tyhjässä hallissa. Kuvassa: Janne Saarakkala, Jussi Johnsson ja Janne Pellinen. Kuva: Pilvi Porkola.

taiteilijayhteistyössä, @work Network-projektissa⁴⁷, joka järjesti keväällä 2007 Kööpenhaminassa työtä käsittelevän festivaalin ”The Story of Work”. Tähän liittyen rajasimme vuoden teeman esitysten osalta koskemaan kysymystä uudesta työstä. Vuoden aikana teimme kaksi työ-teemaan liittyvää isompaa esitystä, joista ensimmäinen oli ohjaamani *Lumo – Esitys uudesta työstä*, jonka ensi-ilta oli Kööpenhaminassa osana @work festivaalia, englanniksi nimeltä *LURE – Exhibition of Infinite Possibilities*. Suomenkielistä versiota *LUMO – Esitys uudesta työstä* esitettiin lokakuussa 2007 Korjaamolla, josta olimme vuokranneet työtilaa toimistojen keskeltä.⁴⁸ Toinen uutta työtä käsittelevä esitys oli Janne Saarakkalan ohjaama *LUMO II – Esitys uudesta työläisestä* loppuvuodesta 2007.⁴⁹

Avaan seuraavassa ensin projektin taustaa ja niitä ajatuksia ja teoreettisia lähtökohtia, joista lähdimme työryhmän kanssa esitystä tekemään. Jatkan kirjoittamalla tutkimuksen kannalta keskeisiksi nousseista asioista kuten

47 www.atworknetwork.org 5.6.2012.

48 Ks. Esitystiedot LIITE xx

49 Ks. myös www.todellisuus.fi/historia 5.6.2012.

vieraantumisesta, performatiivisuudesta ja esittämisestä sekä seksuaalisuudesta ja keskustelusta esityksenä.

Prosessin taustaa

Esityksen lähtökohta oli teoreettinen; luimme työryhmässä tutkijoiden (mm. Juha Siltala, Jussi Vähämäki, Paolo Virno) käsityksiä⁵⁰ työn kuvan muutoksesta ja työn esityksellisyydestä.

Työelämän muutoksesta on kirjoitettu viime aikoina paljon, tyypillisin johdopäätös on, että koko työn konsepti on muuttumassa. Työ ei enää ole jotain, mitä tehdään käsillä, vaan se on yhä enemmän kommunikaatiota ja kykyä kommunikoida, verkostoitumista ja kykyä luoda suhteita. Perusväittämänä oli Jussi Vähämäen esittämä kuva 1980-1990 luvun työelämän muuttumisesta. Vähämäki analysoi 1980-luvun kapitalistista kulttuuria, jossa työ käsitteenä viittasi menneeseen maailmaan ja sellainen työ ja työläinen katosivat julkisuudesta. Julkisuudessa oli vain vapaa-aikaa viettävä, bailaava ja urheileva yhteiskunta. Työ palasi julkisuuteen 2000-luvulla; nyt siitä oli tullut erottamaton osa ihmistä ja tämän identiteettiä, vapaa-aikaa ja työaikaa ei enää erotettu toisistaan ”Työtä alkaa leimata epämääräisyys, ajalehtiminen ja tehtävien päällekkäisyys ja tämän yleisen sekaannuksen kestäminen tai sietäminen.” (Vähämäki 2009, 27-29.)

Vähämäen ja General Intellectin⁵¹ ajatus työn muutoksesta ja sen määrittelystä tiivistyi seuraavaan:

Missä työtä tehdään ja tuotetaan? Mahdollisesti kaikkialla.

Milloin työtä tehdään ja tuotetaan? Mahdollisesti aina.

Mikä on työtä ja tuottavaa? Mahdollisesti mikä tahansa.

Mitä tehdään kun tehdään työtä? Mahdollisesti mitä tahansa.

Kuka tekee työtä ja tuottaa? Mahdollisesti kuka tahansa, jokainen.

(VÄHÄMÄKI 2008, 32.)

50 Juha Siltala: *Työelämän huonontumisen lyhyt historia. Muutokset hyvinvointivaltion ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. 2004. Helsinki: Otava. Jussi Vähämäki ja Jakke Holvas: *Odotustila. Pamfletti uudesta työstä*. 2005. Helsinki: Teos. Paolo Virno: *Väen kielioppi*. 2006. Helsinki: Tutkijaliitto.

51 Tutkimusasema General Intellect on vuonna 2005 alkanut yhteistyöhanke, jonka tavoitteena on julkaista yhteiskunnalliseen muutokseen tähtääviä tekstejä. <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=256> 29.5.2013.

Kun nyt palaan Jussi Vähämäen tekstiin, näen, miten suuri vaikutus hänen ajatuksillaan oli esitykseemme. Nimesimme uuden työn näkymättömät maalaukset Vähämäen esittämien työnkuva-tyyppien mukaan ”Kyynikko” ja ”Opportunisti”. Itse lisäsimme kolmannen ”Monisähläri”, joka kuvasi omaa kokemustamme työn tekemisestä. Monisähläri elää sitä elämää joka Elisa teleoperaattorin mainoksen mukaan on kaikkialla kaikkien kanssa kaiken aikaa, ja josta saatoimme tunnistaa ”ajan kuvan” ja itsemme.

Toinen keskeinen vaikuttaja esityksen ajatusten taustalla oli italialainen filosofi Paolo Virno, joka kirjoittaa että esityksellisyys on tänä päivänä yhä suurempi osa työelämää. Toisin sanoen, inhimillinen kyky kommunikoida, kieli, on osa työtä.

Kun subjektiivinen yhteistyö muuttuu tärkeimmäksi tuotantovoimaksi, työtehtävien huomattava kielellis-kommunikatiivinen luonne paljastuu ja näyttäytyminen tulee osaksi niitä. Työn monologisuus vähenee: suhde toisiin ei ole enää mitään toisarvoista, vaan olennainen ja perustava osa työtä. Siellä missä työ ei ole välittömän tuotantoprosessin osa, vaan astuu sen viereen, tuottava yhteistyö on ”julkisesti organisoitu tila”. Tämä ”julkisesti organisoitu tila” – josta on tullut osa työprosessia – panee liikkeelle perinteisesti poliittisina pidettyjä kykyjä. (VIRNO 2006, 67.)

Toisin sanoen, kommunikaatio osana työntekijän kyvykkyyttä on tehnyt työntekijästä ja työstä osan speaktaakkelia. Kommunikaatiosta on tullut hyödyke.

Virnon mukaan jokainen työntekijä on myös puhuja, virtuoosi ja esiintyvä taiteilija (performing artist). Työelämässä toisten läsnäolosta, kyvystä kommunikoida ja puhua on tullut olennainen osa työympäristöä ja osa työntekijän kykyä tehdä työnsä. Virnolle, joka tutkii työelämää ja sen politisoitumista uudella tavalla, esiintyminen ja puhetaito ovat osa yhteiskunnallista työelämän muutosta (ks. myös Jon McKenzie 2001).

Aihe ei ollut helppo: vaikka usein jaoimme tutkijoiden ajatukset ja tunnistimme niissä omia kokemuksiamme, itse aihe ja niistä käydyt keskustelut tuntuivat monesti uuvuttavilta. Miten löytää oma näkökulma näin valtavaan aiheeseen? Miten kääntää oivalluksiamme näyttämölle, esitykseksi? Miten säilyttää suhde teoriaan, mutta nimenomaan esityksellisellä, ei luennoivalla tavalla? Projektin myötä minulle nousi yhä keskeisemmäksi tavoite: Miten tehdä kevyt ja hauska esitys tästä aiheesta?

Minua vaivasi myös edelleen (jatkona *As If*-projektille) kysymys taiteesta, ajatus siitä, mitä taide oikein on, mitä sillä voi kuvata, mitä sanoa. Se liittyi paitsi henkilökohtaiseen pohdintaan omasta tekijyydestä ja omista välineistä, myös kysymykseen taiteen poliittisuuden ymmärtämisestä laajemmin: jos ei halua lähteä julistamaan, ottaa asioita itsestään selvänä, niin mitä ja millaista taidetta silloin voi tehdä poliittisen kontekstissa? Oma teoreettinen tietämykseni ei tässä kohtaa ollut kovin pitkällä, oivallus poliittisen käsitteen laajuudesta oli vasta prosessissa, ja ensisijaisesti kysyin asiaa tekijänä. Koin olevani huono julistamaan, liian koulutettu pystyäkseni unohtamaan asioiden moninaisuuden ja monimutkaisuuden, ja liian tietoinen siitä, että ammattilaisuus esimerkiksi isojen sosiaalisten kysymysten ratkaisemisen suhteen on jossain muualla kuin taiteessa. Taiteilijana ja tekijänä minusta tuntui kuitenkin tärkeältä kysyä, miten oma taiteellinen tekeminen on suhteessa poliittiseen (vuoden teeman mukaan), mikä on taiteen ja poliittisen suhde, ja sen myötä tuntui tärkeältä myös kyseenalaistaa omat välineensä asiaa käsitellessä. Uskon, että tämä kaikki oli esityksestä luettavissa. Esityksen loppukohtauksessa myös muotoiltiin kysymys taiteilijasta työntekijänä, toisinaan palkkaa saavavana kansalaisena, jonka työnkuva ja palkka ovat tilanteesta riippuvaisia.

Esityksen yhdeksi lähtöajatuksiksi nousi kysymys siitä, riittääkö taiteeksi se, että väittää: ”Tämä on taidetta”. Riittääkö taiteeksi se, että kehystää asioita? Tai riittääkö taiteeksi jonkin asian nimeäminen taiteeksi, kuten taiteilija Marcel Duchamp teki tuodessaan 1900-luvun alussa pisuaarin teoksena taidenäyttelyyn (esim. Hautamäki 1997). *As If*-sarjan perintöä oli myös kysymys siitä, mikä on taiteen ”pienin teko”, mistä sen tunnistaa, miten minimalistinen tai toisaalta käsitteellinen teko/ele/teos voi olla. Taustalla kummitteli taiteenfilosofi George Dickien institutionaalinen taideteoria (1974), jonka mukaan mikä tahansa voidaan määritellä taiteeksi taidemaailman toimesta. Dickie puhui pääasiassa artefakteista, ja minkä tahansa esineen nostamisesta artefaktin paikalle, mutta käsittelee myös pop-taidetta ja happeningia osana teoriaansa (Dickie 1990⁵²).

Työn käsitteen purkamisen lisäksi tavoitteenani oli siis purkaa omaa taidekäsitystäni. Kun ajattelee, että kaikki taide perustuu arvoihin ja maailmankatsomukseen, tuntui tärkeältä pohtia omaa taidekäsitystä ja omia välineitä. Esitys keskusteli situationistien taidekäsityksen kanssa, ja institutionaalisen taideteorian sekä tietysti mitä suurimmassa määrin postmodernin taidekäsi-

52 Tämä on uusintapainos, alun perin Dickie esitteli teoriansa kirjassaan *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974).

tyksen kanssa (ks. esim. Rossi 1999). Situationistien perua oli ajatus siitä, että mitä tahansa voi kehystää taiteeksi ja Duchampilta oli idea, että mitä tahansa voi katsoa taiteena. Toisaalta toimme sen postmoderniin kontekstiin, missä kaikki on kierrätystä, lainaa, leikkiä ja flirttiä, kuviteltua ja totta sekaisin. Esityksen muoto alkaa taidemuseo-formaatin representaatiolla ja jatkuu keskusteluna ja catwalkia parodioivalla tanssilla. Esityksessä kysytään enemmän kuin vastataan, flirttaillaan häpeilemättä yleisön kanssa, nauretaan omille vitseille, suhtaudutaan ruumiiseen teoksena, puhutaan yhdestä asiasta, sitten toisesta, työstä ja pornosta samaan hengenvetoon, varotaan väittämästä mitään tai menemästä liian syvälle mihinkään.

Näkymättömien kuvien äärellä

Esitys alkoi kohtauksella, jossa opas, Janne Saarakkala, tulee yleisöä vastaan, toivottaa heidät tervetulleeksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitykseen *Luomo-esitys uudesta työstä* ja selvittää sen olevan esitys uudesta työstä, uuden työn äärettömistä mahdollisuuksista, taidenäyttelyn viitekehyksessä. Opas esittelee itsensä ja kaksi avustajaansa (Jussi Johnsson ja Janne Pellinen). Opas kertoo, että ensiksi näemme sarjan maalauksia otsikolla ”Uustyöläinen”. Näyttelyavustajat Pellinen ja Johnsson kannattelevat välissään suurikokoista tyhjää taulunkehystä ja Saarakkala kuvailee ”maalauksen” yhdellä sanalla: ”Opportunisti”. Näyttelyavustajat kääntyvät kehyksen kanssa ja opas esittelee toisen maalauksen: ”Kyy-nikko”. Kolmannen maalauksen nimi on ”Monisähläri”. Maalausten jälkeen opas siirtyy esittelemään näkymättömiä veistoksia osoittaen samalla näyttelypuomein rajattua tyhjää tilaa lattialla.

Ajatukseen näkymättömien teosten näyttelystä tiivistyi minulle monta asiaa. Yhtäältä kysymys siitä, mikä riittää taiteeksi ja siitä, miten taiteen käsite leikkii näkymättömän kanssa. Näkymättömän taiteen historiaa voi paikantaa ainakin 1950-luvulta, jolloin Yves Klein avasi näyttelyn Pariisissa Gallerie Colette Allendyssa, tilassa, joka oli tyhjä (1957). Myöhemmin Klein teki mm. veistoksia ilmasta (*sculptures out of air*). Robert Rauschenberg teki sarjan valkoisia maalauksia (*White Paintings* 1951) ja John Cage sävelsi kuuluisan teoksensa *4'33* (1952), jossa pianisti istuu hiljaa pianonsa ääressä neljä minuuttia ja 33 sekuntia. Jokainen näistä teoksista syntyi suhteessa oman aikansa taidevirtauksiin, Kleinillä kysymys oli zen-asenteesta ja kaipuusta todellisuuden kohtaamiseen representaation sijaan, kun taas Rauschenbergin valkoiset maalaukset kommentoivat ekspressionismia. (Rogoff 2012.) Jos teokset rakentuvatkin näkymättömälle ja suhteessa poissaoloon, nähdäkseni niissä korostuu kuitenkin *konteksti*

ja suhde johonkin (materiaaliin, taidekäsitykseen, traditioon). Näkymättömän sijaan huomio kiinnittyy siihen, miten teos on kehystetty.⁵³

Teatterin perinnettä kunnioittaen *Lumo*-esityksessä teokset eivät olleet vain näkymättömiä, vaan ne kuvailtiin ja yleisö kutsuttiin kuvittelemaan ne yhdessä. Toisaalta taidenäyttelyn konteksti viittasi siihen, mitä ajattelimme uudesta työstä, työn käsitteen vieraudesta, työstä, jonka voi laittaa näyttelyyn ja jota voi pyrkiä tarkastelemaan ”objektiivisesti”, työstä teoksena. Oleellinen oli myös esityksen paikka, esitystä esitettiin Korjaamolla, toimistohotellin puolella, toimistopöytien keskelle raivatussa tyhjässä hallimaisessa tilassa. Ympäristö oli oikeasti ”uuden työn keskus” ja se huomioitiin myös yhdessä kuvaillusta teoksista. Opastettuun näyttelykierrokseen perustuva esitysmuoto tiivistä minulle joitain perusasioita taiteen ja erityisesti teatterin äärellä yhdessä kuvittelemisesta: tullaan yhteen ja kuvitellaan yhdessä. Esiintyjän tehtävänä on lietsoa tätä mielikuvitusta niin, että se lähtee käyntiin, mutta ei määritellä sitä.

Kehysteosten jälkeen Saarakkala esitteli muita tilassa olevia näkymättömiä ”teoksia” kuten uuden työläisen patsaan ”Onnellinen prinssi” ja kattoon maalatun freskon ”Uuden työn monumentti” (ks. esityksen käsikirjoitus, liitteenä). Kaikki teokset parodioivat käsitystämme työstä, niiden kuvaukset olivat usein yliampuvia ja jopa naiiveja (”onnellisen näköiset ihmiset leijuvat michelangelomaisesti katossa puhuen hands-free laitteisiinsa”) tai pornahtavia. Jos teksti paikoin saattoikin olla pateettisuuden rajoilla liikkuvaa, esitystapa ei sitä ollut. Janne Saarakkala oppaana katseli yleisöä ajoittain pilke silmäkulmassaan, tietoisena omasta asiallisuudestaan, hienovaraisesti flirttaillen tai kuin muistuttaen että leikkiähän tämä kaikki on. Tai kuin virittäen yleisöä ajattelemaan, että seksistähän kaikessa kuitenkin lopulta on kyse.

Performatiivisuuden ja esittämisen politiikka

Saarakkalan vetämän opastetun kierroksen jälkeen avustajat Johnsson ja Pellinen alkavat keskustella juuri esitellystä taidenäyttelystä ja kommentoivat näkemiään teoksia. Tämän lisäksi he intoutuvat kuvittelemaan pari teosta lisää ja

53 Maisterinopinäytteessäni *Kuka pelkää taidetta?* (Porkola 2003) käsitelin myös näkymättömiä teoksia. Kirjallisessa työssäni kuvittelin erilaisia teoksia, jotka olivat pääasiassa kehyksiä: kehys Stockmannin kulmalla Mannerheimintielle, jossa yleisö/ohikulkijat saattaisivat katsoa kaupunkinäkömää rajattuna teoksena tai reaaliaikaista videokuvaa Kiasman seinässä sisällä ja ulkona. Oma pohdintani liittyi taiteeseen tekona ja tapahtumana, näkökulmana tai jopa asenteena. Teoreettisena viitekehystenä työssäni oli fenomenologia ja erityisesti Martin Heideggerin ajattelu ja hänen käsitöksensä taiteesta vieraudelle avautumisena. Opinnäytteeni taiteellisessa osassa, esityksessä *Jano*, pohdin esityksen mahdollisia ulottuvuuksia: mitä kaikkea esityksessä olisi voinut olla.

tekevät ne tilaan, fyysisesti. Muutamalla sanalla kuvaillen, järjettömillä lauseilla, mutta pääasiassa omalla fyysisellä asennollaan näyttäen, he kertovat mitä olivat nähneet aiemmin jossain toisaalla.

”Joo...Se puhkee kukkaan. Mut jos sä pidit siitä, niin sä todella tykkäisit yhdestä toisesta, jonka mä näin, kun mä työskentelin Los Angelesissa eräiden kollegojeni kanssa. Se oli kuin valtava aavikko...ja aamu alkoi valjeta... aurinko nousee vuorten takaa...on aika kylmää...ja sitten (menee makamaan lattialle tyhjien kehysten taakse) Kuollut maisema ...”Two-dimensional work” Näettekö?”

Jos aiemmin pohdimme riittäkö sanallinen kuvaus taideteokseksi ja yhdessä kuvittelu, nyt otimme askeleen edemmäs. Esiintyjät ehdottivat ja ruumiillistivat uusia teoksia, tekivät ne olevaksi, esittivät ne *performatiivisesti*.

Käsitettä *performatiivisuus* käytetään laajasti, jopa villisti, tarkoittamaan jotain ”esityksen kaltaista”, (”like a performance” Schechner 2006, 123). Termi paikannetaan kieliteoreetikko J. L. Austiniin, joka 1950-luvulla pitämässään luennoissa *How to Do Things with Words* jakoi lauseet *konstatiivisiin* eli kuvaileviin lauseisiin, *konstatiiveihin*, ja *performatiivisiin*, eli toimeenpaneviin lauseisiin, *performatiiveihin*. Performatiiviset lauseet eivät yksinomaan kuvaile sitä mitä tapahtuu, vaan lausumassa tapahtuu myös teko. Austinin esimerkki tästä on avioliittolupauksen yhteydessä sanottu ”tahdon”, joka on samalla myös teko. Sittemmin performatiivisuudesta on tullut merkityksellinen termi monilla eri aloilla. Esimerkiksi nykytaiteen sanotaan usein toimivan *performatiivisesti*; kuvien ja sanojen ohella sillä on toiminnallinen ulottuvuus (mm. Sederholm 2002; Erkkilä 2008).

Austin korosti, että kieli on aina tilanteesta riippuvaista ja sen merkitys syntyy tilanteen erityisyydestä ja kontekstista. Avioliittolupaus rakastavien kesken ei pidä sisällään samanlaista toimeenpanevaa ulottuvuutta, kuin jos se esitetään virallisesti kirkossa tai maistraatissa. Performatiivinen lausuma voi poikkeustapauksissa myös mitätöidä merkityksensä, esimerkiksi jos sen sanoo näyttelijä, tai jos se on osa runoa. (Austin 1962; ks. myös Fisher-Lichte 2008; Rossi 2011)

Artikkelissaan kommunikaatiosta ”Allekirjoitus tapahtuma konteksti” filosofi Jaques Derrida painottaa kontekstin merkitystä kaikessa kommunikaatiossa. Erityisesti Derrida keskittyy kirjoittamiseen, jossa hänen mukaansa ei voi erottaa ilmaisua ja kommunikaatiota esittämisestä. (Derrida 2003, 279) Derrida pohtii performatiivisuutta ja kritisoi Austinia siitä, että tämä olettaa

puhujien ja vastaanottajien olevan tietoisia keskinäisestä kommunikaatiostaan, siitä, mitä välitetään, kun taas Derridan mukaan kommunikaatiossa syntyvässä merkityksenannossa on aina ylijäämää. Austinin mukaan performatiivit ovat onnistuneita (happy) tai epäonnistuneita (unhappy), mikä tarkoittaa, että lausuminen tekona ei tuotakaan toivottua tulosta (Austin 2007, 178), puhuja puhuu leikillään, tai avioliittolupausta tehdessään onkin jo naimisissa. Derrida kritisoi tätä Austinin performatiivien sitomista *toteen*, hänen mukaansa performatiivia ei voi palauttaa yksiselitteisesti viestiin, todenmukaisuuteen. Toimiakseen performatiivin on oltava sitaatti, toistettu, mutta silti kuulua oikeaan tilanteeseen. Performatiivi ”tuottaa tai muuttaa tilanteen, se toimii” (Derrida 2003, 290-291). Derridan mukaan jokainen lausuma on toistoa, mutta sen merkitystä ei voida sitoa, puhe näyttämöllä on käsikirjoituksen toistoa. Merkitys ei muodostu yksin, se ei ole singulaarista eikä originaalia, vaan kielen luonteeseen kuuluu, että merkitys syntyy henkilökohtais-kulttuurisessa todellisuudessa. Sanotun merkitys ei kuulu puhujalle, katsojalle tai edes tilanteelle, sitä ei voi omistaa. (Ks. myös Schechner 2006, 125.)

Vaikka Austin ei puhunut sukupuolesta, keskustelu on noussut merkitykselliseksi erityisesti Judith Butlerin identiteettiä ja sukupuolta koskevien väitteiden myötä. Butler kritisoi käsitystä sukupuolen jakamisesta biologiseen (sex) ja sosiaaliseen (gender) sukupuoleen ja väittää, että sukupuoli tuotetaan performatiivisesti. Se ei ole yksittäinen teko, vaan toistoa ja rituaali (Butler 2006, 25). Butler peräänkuuluttaa kriittistä ja genealogista sukupuolten tutkimisen tapaa Nietzschen ja Foucault'n hengessä. Alkuperän ja syyn sijaan genealogia pyrkii tutkimaan sitä, miten valta on vaikuttanut eri käsitteiden muodostumiseen. Butler toteaa, että sukupuoli, kuten identiteetti ylipäätään, ei perustu ontologiseen tai biologiseen perustaan. Ei ole olemassa sukupuoli-identiteettiä (gender identity) sukupuolen ilmentymien ja ilmaisun takana, vaan identiteetti rakennetaan näillä ilmaisuilla, performatiivisesti. Butlerin mukaan ”nainen” on yksi niistä epävakaisista käsitteistä, jonka merkitys on suhteellinen, kulttuurisesti tuotettu, ja jota ei tulisi paikantaa johonkin ”alkuperäiseen”. (Butler 2006, 41-42.)

Performatiivisuus ja taide

Väitöskirjassaan *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* taidehistorioitsija Helena Erkkilä toteaa, että performatiivisuuden käsitettä käytetään taiteessa laajasti viittaamaan esittämisen aspektiin. Erkkilä seuraa taidehistorioitsija Norman Brysonin käsitystä performatiivisuudesta, joka ilmenee ”taiteilijan tunkeutumisenä kuvaan” alkaen

impressionismista, jossa taiteilijan siveltimen jäljet näkyvät maalauksessa ja jatkuu Jackson Pollockin filmeihin, joissa taiteilija itse maalaa, liikkuen ekspressiivisesti. Taiteesta tulee teko ja taiteilijasta tulee taideteoksen osa. (Erkkilä 2008, 150.)

Performatiivisuus ei kuitenkaan typisty pelkästään taiteilijan kuvaan tunkeutumiseksi, eikä kysymys performatiivisuudesta performanssitaiteen yhteydessä asetu ongelmattomasti, kuten Erkkiläkin toteaa. Taiteilijat ja teoreetikot ovat omineet termin varsin kiihkeästi kuvaamaan teoksia, joilla on esittävä ulottuvuus. Ongelmallisuus alkaa jo Austinista, korostihan Austin itse sitä, että kielenkäyttö ja tapahtuminen on erilaista esimerkiksi teatterissa, jossa sitä ”ei ole tarkoitus ottaa niin vakavasti” ja paikansi teoriansa koskemaan nimenomaan tavallisia olosuhteita (Austin 1962; ks. myös Schechener 2006, 124). Austinin mukaan performatiivinen ilmaus on ”erikoislaatuisella tavalla ontto tai mitätön, jos näyttelijä esittää sen lavalla tai jos se esitetään runossa tai yksinpuhelussa”. Näissä olosuhteissa kieltä ei käytetä vakavasti, vaan erityisillä tavoilla loismaisesti suhteessa normaaliin käytäntöön – tavoilla jotka kuuluvat kielen *näivettymisen* tutkimuksen piiriin. Performatiivit, onnistuneet tai epäonnistuneet, tulee ymmärtää tavallisissa olosuhteissa esitetyiksi.” (Austin 1962, 21-22 lainaus Derrida 2003, 294.)

Artikkelissaan ”Bad Citations? Adapting the Theory of Gender Performativity” Leena-Maija Rossi korostaa *performatiivisuus* (performative) ja *performanssi* (performance) -termien erilaisia käyttötapoja ja Butlerin luentaa, jossa ei ole yhtä oikeaa tapaa lukea. *Performatiivi* (*performative*) merkitsee lausutun asian tuottamista kun taas *performatiivisuus* (*performativity*) tarkoittaa jatkuvaa, käynnissä olevaa diskurssia, joka perustuu performatiiviseen toistoon, joka ei oleta pysyvää subjektia vaan tuottaa subjektin. *Performanssi* (*performance*) taas tarkoittaa esitystä, tekoa tai suoritusta, joka perustuu ainakin jossain määrin tekijänsä intention. (Rossi 2011, 141; ks. myös Bolt 2008.)

Erkkilä tekee eron Judith Butlerin ja Elin Diamondin näkemysten välillä subjektiin ja performatiivisuuteen liittyen. Jos Butlerille performanssi on esittäjän valitsema ja tahdonalainen, Diamondin mukaan kaikki performanssit sisältävät piirteitä aiemmista performansseista. Butlerilla performanssiin liittyy teatterillinen ulottuvuus. Diamondin näkökulma puolestaan korostaa performanssin ja performatiivisuuden yhteyttä. Hänelle jokainen performanssi pitää sisällään viitteitä aiemmista performansseista, eikä siten palaudu Butlerin käsitykseen täysin tahdonalaisesta ja tietoisesti valitusta. (Erkkilä 2008, 153.)

Omien esitysteni kohdalla ymmärrän performatiivisuuden tilanteiksi, joissa puheella rakennettiin tekoja ja todellisuutta, ei vain rajatusti tiettyjen teosanojen

myötä, vaan sillä *miten puhetta käytettiin*. Näen vastaavuuden arkipuheessa ja esityksessä. Arjessa puheella rakennetaan, poliitikot rakentavat todellisuutta, media rakentaa sanoilla olemassa olevaa todellisuutta. Sanat eivät ole vain sanoja, vaan tekoja, joilla on aktiivisia seurauksia, ne tuottavat todellisuutta. Sanat eivät juonnu tai palaudu *totuuteen*, niiden suhde todellisuuteen ei ole kuvaava vaan sitä rakentava. Tässäkin Austinin huomio kontekstista pitää paikkansa, joskin toisessa merkityksessä kuin miten hän sen itse ajatteli. Medialla tai poliitikolla on valtaa, ja asema rakentaa sanoilla todellisuutta.

Samalla tavalla toimii taide. Taiteen suhde todellisuuteen ei ole vain sitä kuvaileva tai heijastava, vaan se osallistuu merkitysten luomiseen. Taide ei vain kommentoi todellisuutta vaan myös rakentaa sitä, se tuottaa representaatioita ja osallistuu olemassa olevien representaatioiden välittämiseen, vahvistamiseen tai kritisoimiseen. Representaatioita tutkinut Leena-Maija Rossi toteaa, että ”representaatioiden politiikka on kamppailua merkien järjestyksistä eli siitä, mitä voidaan tehdä näkyväksi, mistä voidaan puhua ja miten” (Rossi 2010, 263). Representaatiot siis rakentavat merkityksiä ja alkavat tuottaa todellisuutta. Representaatioiden kautta arvotamme asioita tai pidämme joitain asioita luonnollisina (Hall 1999; Rossi 2010) ja toisia vieraina, ja tämän pohjalta toimimme yhteiskunnassa ja arjessa.

Butler painotti, että performatiivisuus tapahtuu normien toistossa, ylittää esittäjän ja subjektin vapaan tahdon ja toteutuu kulttuurin eri muodoissa ja toimintatavoissa. Voi ajatella että näin tapahtuu myös taiteessa. Vaikka taiteilija mielletään autonomiseksi subjektiksi, jonka tekeminen perustuu taideteosten ja tekojen tietoiseen rakentamiseen, teoksilla itsessään ei ole intentiota, vaan niistä tulee osa toistoa, normeja, kiertokulkua, ei vain taiteen sisällä vaan myös suhteessa todellisuuteen. Etenkin jos ajattelee osallistavia taideprojekteja, itse taidetta ja taiteen paikkaa ei voi selkeästi määritellä, vaan osallistujiensa mukana se valuu muihin käytäntöihin ja tapoihin. Tarkoituksenani ei ole niinkään häivyttää rajaa taiteen ja arjen välillä, kuin osoittaa, että rajat ovat suhteellisia, liukuvia ja niitä on vaikea määritellä, etenkin soveltavan taiteen yhä laajenevalla kentällä.⁵⁴

Kehystämisen eleestä

Lumo-esityksen viimeisessä kohtauksessa Pellinen ja Johnsson toteuttavat ”teoksia” fyysisesti, he istuvat kehyksen takana takaseinää vasten ja tuijottavat yleisöä

54 Esimerkiksi Todellisuuden tutkimuskeskuksen Utopia-projekti (2012-2013) toteutettiin kouluissa ja vanhainkodeissa.



Jussi Johnsson ja Janne Pellinen asettuvat objekteiksi. Kuva: Pilvi Porkola.

hiljaisuuden vallitessa. Hetken kuluttua Pellinen toteaa, että nyt alkaa tuntua oudolta. ”Ehkä se on toi katse, tai noi kehykset”, hän sanoo. Johnsson vastaa, että hänestä on helppo pitää palleistaan kiinni, koska he ovat kehyksen takana. Pienen tauon jälkeen Saarakkala tulee, ja siirtää kehykset pois esiintyjien ja yleisön välistä. Tämän seurauksena Johnsson ja Pellinen pohtivat, millä tavalla tilanne ja heidän kokemuksensa muuttui, kun kehykset siirrettiin pois. Johnssonin mukaan kehysten ollessa yleisön ja heidän välissään, hänestä tuntui, että hän hallitsee tilanteen, mutta kun kehykset siirrettiin pois, hänelle tuli enemmän sellainen olo, että hän on objekti. Pellinen koki tilanteen päinvastoin, kehysten ollessa yleisön ja heidän välissä, hänestä tuntui että häntä hallitaan, kun taas kehysten ollessa poissa, kontakti oli suurempi.

Johnssonin mukaan siis taide, kehystäminen, nimeäminen taiteeksi loi ikään kuin turvan, kontekstin, ”selityksen”, jonka puitteisiin saattoi asettua, kun taas kehysten pois ottaminen teki tilanteesta suuremman, epämääräisemmän. Kun kehyksiä ei ollut, hän ei enää tiennyt, miksi piti palleistaan kiinni. Pellinen taas koki taiteen määrittelevän häntä, nimenomaan taidekontekstiin asettuminen, kehysten läpi tarkastelu teki hänestä objektin. Kun kehyksiä ei enää ollut, peli oli ikään kuin enemmän auki ja määritelmistä vapaa.

Max Frisch on pohtinut kuvan kehystämistä; kun kehys on paikoillaan se irrottaa kuvan ympäristöstään ja avaa ikkunan toisenlaiseen tilaan. Kehys myös kiinnittää katseen huomion, korostaa seikkaa, että täällä on jotain erityistä, katsomisen arvoista (Lehmann 2009, 273). Kehys rajaa näkymän ja korostaa tätä rajausta. Minulle kehykset ovat (kuva)taiteen merkki, tapa kiinnittää huomiota, mutta myös perinteinen tapa väittää; tämä on taidetta.

Vieraantumisen politiikka

”Hyvät naiset ja herrat, olemme saaneet erittäin kunnia-arvoisan vieraan; modernin työn erikoisasantuntijan, sallikaa minun esitellä: Karl Heinrich Marx. (Johnsson kantaa etualalle pahvisen, Marxia esittävän kaksimetrisen kuvan) Tervetuloa. On valtava kunnia saada teidät meidän vieraaksemme, herra Marx. Nyt kun olette tutustunut näyttelyn teoksiin, mitä ne kertovat teille työstä ja työelämän suuresta muutoksesta? (tauko)

Voisitteko nimetä suosikkinne teosten joukosta? (tauko.)



Janne Saarakkala keskusteleee Karl Marxin kanssa työelämästä. Kuva: Pilvi Porkola

Työelämän muutoksesta on puhuttu paljon, samoin ns. uudesta työstä. Vanha työ tapahtuu tiettyssä työpaikassa, tietyn työajan puitteissa ja sisältää ennalta määriteltäviä työtehtäviä. Uutta työtä voi, sen sijaan, tehdä missä vain, milloin vain ja sen sisältö voi olla mitä tahansa. Tällaista on työelämä tänään. Työ leviää kaikkialle. Ja kuitenkin me samalla pidämme tiukasti kiinni vanhasta työstä. Meidän identiteettimme ja koko elämän merkitys perustuu vanhan työn etiikalle. Mistä tämä johtuu? (tauko.)

Väitetään, että suurin osa aikamme työstä on täysin turhaa. Uusi työ ei lopulta anna yhtä paljon kuin mitä se tekijältään ottaa. Minä annan sen ryöstöviljellä itseäni, uusi työ syö minua. Miksi? (tauko.)

Miksi työn tehokkuuden on jatkuvasti kasvettava? (tauko.)

Miksi talouden on kasvettava? (tauko.)

Voiko talous kasvaa loputtomasti? (tauko.)

Entä jatkuva kilpailu, mistä se tulee? Onko se kirjoitettu meidän geeneihimme, onko kilpailu olemassaolomme perimmäinen syy? Onko kilpailu yhtä kuin sivistys? Onko se sivistymistä? (tauko.)

Onko meidän pakko kilpailla? (tauko.)

Tiedätkö mitä, Karl? Ne voitti. Kapitalismi voitti.
Mitä meidän pitäisi tehdä? (tauko) Hyvät naiset ja herrat, Karl Marx.”

Puolessa välissä esitystä oli kohta, jossa Saarakkala haastatteli pahvista Karl Marxia.⁵⁵ Marxilta, talouskäsityksen ikonilta, halusimme kysyä niitä kysymyksiä,

55 Kuriositeettina mainittakoon, että koska Karl Marxista ei ole olemassa kokovartalokuvaa, pahvinen kaksimetrinen Marx oli kuvankäsittelyohjelmalla yhdistetty Marxin pää ja Engelsin vartalo. Katsojat eivät tätä huomanneet, lukuun ottamatta Marx Memorial Libraryn silloista johtajaa, joka kävi katsomassa esityksen Kööpenhaminassa. Hänestä se oli hauska.

joiden suhteen olimme tutkimuksessamme ymmällä. Lopultakin uusi työ näytettyi meille nimenomaan sarjana kysymyksiä, joihin emme osanneet vastata, mutta joiden kysymistä pidimme tärkeänä. Ajattelen, että tässä on myös jotain perustavanlaatuisesti oleellista, kun puhumme teatterin poliittisuudesta tänään; tärkeämpää kuin väittää jotakin, on kysyä ja saada ihmiset ajattelemaan omaa suhdettaan kysymyksiin. Jos allekirjoittaa perinteisen poliittisen määritelmän, ”politiikka on pyrkimystä muuttaa asioita”, kysyminen tekona on mielestäni jopa tehokkaampi kuin väittäminen. Ei voi sanoa että väittämisen aika olisi ohi, päinvastoin, mutta kysyminen aktiivisena ja avoimena tekona tuntui itselleni mielekkäämmältä. Henkilökohtaisesti minulle on ollut myös tärkeää se, että vakavien asioiden käsittelyyn liittyy tietty keveys, jota jotkut voivat pitää jopa viihteellisenä, mutta se on ollut tärkeä työkalu tehdä asiat lähestyttäväksi niin itselle kuin yleisöllekin.

Myöhemmin esityksessä oli kohta, missä esiintyjät esittelevät yleisölle valkoiseksi maalattuja työkaluja; lapiota, porakonetta ja näppäimistöä. Esineet esitellään ikään kuin ulkoa päin, arkeologisina löytöinä, ja selitetään yleisölle hienan niiden historiasta ja käyttötarkoituksesta työvälineinä. Saarakkala esitteli valkoista lapiota, kertoi lapion käyttämisen historiasta ja demonstroi sen kapasiteettia toistamalla lapioimisen fyysisyyttä. Johnsson selvitti käytäntölähtöisesti, manuaalinomaisesti porakoneen toimintaa valitsemalleen yleisön jäsenelle. Esittelyssä korostui faktan ja tulkinnan yhdistäminen; selvitys työkalun käytöstä oli hyvin yksityiskohtainen, tosin porakoneen sisällöstä, itse koneen toiminnasta hän totesi, ettei ole koskaan nähnyt mitä koneen sisällä on. Se ikään kuin ”vain toimii”. Pellinen puolestaan esitteli näppäimistöä, uuden työn symbolia ja sai napuloiden painelemisen ja niiden suhteen eri koodeihin kuulostamaan absurdilta.

Työkalut ovat muokanneet yksilön käyttäytymistä ja sosiaalisia suhteitamme aina. Työkalut eivät toimi pelkästään työn apuvälineinä, vaan määrittelevät myös ihmisten keskinäisten suhteiden järjestystä. Sen lisäksi, että työkalut edellyttävät tietynlaista fyysistä toimintaa (vrt. lapioiminen vs. tietokoneen käyttö), ne vaikuttavat myös siihen millä tavoin työskentelemme, siihen voiko tehdä monta asiaa yhtä aikaa jne. Vähämäki kysyykin: ”Mitä työ ja työvälineet nykyään vaativat työläiseltä? Miten ne muuttavat työläistä? Miten ne muuttavat työyhteisöä? Minkälaisia mielentiloja ne ruokkivat työläisissä?” (Vähämäki 2009, 33.)

Jälkiteollisen kapitalismin työn symboliksi Vähämäki nimeää kannettavan tietokoneen, koneen, joka edellyttää työläiseltä kykyä kommunikoida koneen kanssa (Vähämäki 2009, 34). Esityksessämme työkaluista oli tullut objekteja, artefakteja, joiden teoksenkaltaisuus korostuu valkoisen maalipinnan myötä.

Taidemuseon kontekstissa niihin liitetään tietty etäisyys ja tapa katsoa etäisyyden päästä, irrallisina varsinaisesta ympäristöstään. Kohtaus jatkui Pellisen laittaessa musiikin soimaan ja esiintyjien toistaessa seksuaalisesti ladattua koreografiaa, jossa työvälineillä oli keskeinen osa, jolloin työvälineiden absurdus kontekstista irrotettuina ja jollain tapaa irrelevantteina korostui entisestään. Taide-esityksen kontekstissa työvälineistä tuli työn entisiä symboleja, työ työnä katosi, ja määrittäytyi samanlaiseksi katseen kohteeksi kuin taidekin.

Seksuaalisuuden politiikka

Yhtenä keskeisenä väitteenämme oli työn kuvan seksualisoituminen. Tämä perustui huomioihin, joita olimme tehneet tulkittessamme sanomalehdistä keräämiämme kuvia työn tekemisestä. Karkeasti ottaen kokoamamme kuvat voi jakaa seuraaviin luokkiin 1) Perinteinen työ. Esimerkiksi mies ja kone; mies ja moottorisaha tai kolme miestä ja kaivinkone. 2) Asiantuntijuus. Puhuvat päät, edustaminen. Tai kuvat tietyistä työympäristöistä, joihin liittyy asiantuntemus, vrt. laboratorio. 3) Esteetisoidut työn kuvat. Näissä kuvissa työ voi olla mitä tahansa sairaanhoidosta jäänmurtoon. Esteettisyys on keskeisempää kuin informaatio: leikkaussali, jossa on tyylitelty kuvakulma tai jäänmurtaja auringonlaskussa. 4) Utooppinen työ. Seksikkäät ja viriilit naiset ja miehet hymyilevät toisilleen ja katsojalle. Työn luonne ei käy selväksi, huomion vievät otsikot kuten: ”Työn tekeminen on mahtavaa!” Näissä kuvissa työ on osa henkilökohtaista imagoa. (Porkola 2007) Tästä materiaalista nostimme esiin utooppisen työn kuvat ja tarkastelimme erityisesti seksuaalisesti värittyneitä kuvia. Niissä työnantajat hakevat tekijöitä avoimiin paikkoihin sanoin ja kuvin jotka noudattavat kulttuurin yleistä seksualisoitumista; työnkin tulisi olla viriiliä, viettelevää, kiihottavaa ja tyydytystä tuovaa.⁵⁶ Pyrimme viemään ajatusta pidemmälle ja kysymään, missä vaiheessa flirtti muuttuu pornografiseksi?

Lumon koreografioidussa tanssikohtauksessa Johnsson, Pellinen ja Saarakkala ottivat paitansa pois ja kulkivat yksitellen yleisön eteen catwalkilla poseeraten työkalujensa kanssa. Musiikkina oli Röyksöppin ”So Easy”. Catwalk viitteestä tuli ironinen esiintyjien korostaessa itsetietoisesti seksuaalisiksi tulkittuja eleitä ja flirttaillessa häpeilemättä yleisölle. Saarakkala poseeraa lapion kanssa ja nytkyttää lanteitaan paljonpuhuvasti. Pellinen ottaa näppäimistön kanssa

56 Ks. työnantajien vaatimuksesta esim. Jaana Parviaisen artikkeli ”Luonnollinen ihminen ja työelämän performatiivisuus” <http://aikalainen.uta.fi/2010/10/20/luonnollinen-ihminen-ja-tyoelaman-performatiivisuus/> 21.10.2013.



Esityksen englanninkielinen versio *Lure – Exhibition of Infinite Possibilities* sai ensi-iltansa Kööpenhaaminassa. Kuva: Pilvi Porkola.

itsestään avoimen hedonistisesti nauttivan miesmallin asennon. Johnsson imitoi poralla sukuelintään. Tanssi jatkuu poikabändeihin viittaavalla koreografialla ja huipentuu miimiseen kohtaukseen, jossa Johnsson osoittaa poralla Saarakkalaa kuin ampuakseen tätä. Saarakkala yllyttää Johnssonia ja saadessaan ”*money shotin*” kasvoilleen hän pyyhkii sitä autuaasti pois. Seuraavaksi Johnsson osoittaa porallaan Pellistä. Pellinen vastustelee, pudistelee päätään ja yrittää väistää, mutta saadessaan näkymättömän shotin naamalleen, hänkin haltioituu, käsistä tulee pienet siivet ja hän lentää autuaana ja onnen saaneena. Välillä tervehditään virnistäen pahvista Karl Marxia. Tanssikohtaus päättyy sosialistisrealistisista patsaista tuttuun asentoon, jossa esiintyjät kohottavat sankarillisesti katseensa jonnekin kaukaisuuteen.

Yhtäältä pyrimme siis käsittelemään työn kuvan seksualisoitumista, joka ajatuksena tuntui meistä hämmäntävältä. Laskimme itsemme kuuluvaksi sukupolveen, jolle työ on aina edustanut kaikin puolin vakavaa asiaa ja johon seksuaalisuus ei liity millään tavalla, ainakaan näkyvästi. Työn kuvan seksualisoituminen julkisissa kuvissa kertoi nykyisen työelämän luonteesta jotain muuta ja pohdimme suhdettamme tähän muutokseen. Tarkoittaako työn kuvan seksualisoituminen vapautumista; ihminen ymmärretään myös työssään

ruumiillisena ja seksuaalisena olentona? Vai onko seksuaalisoituminen osa yleisempää murrosta, jossa kaikkea pyritään myymään seksuaalisilla vihjailuilla? Toisaalta aloimme pohtia uuden työn ruumiillisuutta; jos työn tekeminen ei ole enää fyysistä perinteisellä tavalla, millä tavalla se on ruumiillista? Vai lakkaako ruumiillisuus olemasta?

Näiden ajatusten pohjalta päädyimme toteuttamaan yllä kuvaamani tanssi-kohtauksen, jonka koreografia toteutettiin yhdessä työryhmän kanssa. Yhtäältä halusimme muistuttaa jokaisen omasta ruumiillisuudesta ja seksuaalisuudesta, toisaalta halusimme kritisoida työelämän yliseksuaalisesti väritynyttä kuvaa. Kohtaus oli jatkoa edelliselle kohtaukselle, jossa työkalut esitettiin vieraannutettuina. Jos työkalut voi vieraannuttaa alkuperäisestä merkityksestään, voiko niihin liittää mitä tahansa merkityksiä?

Pornografiaa kohtauksessa edusti mm. *money shotin* imitointi. Termi tarkoittaa (hetero)pornoelokuvissa yleensä pakolliseksi miellettyä kohtausta, elokuvan ”huipennusta”, jossa naisen kasvoille tai rinnoille kohdistuu miehen siemensyöksy (ks. esim. Nikunen, Paasonen, Saarenmaa 2005, 22). Harri Kalhan mukaan kasvoille laukeamisen ikonografian takana vaikuttaa pyrkimys visualisoida nautinto, joka käy yksiin masturboivan katsojan nautinnon kanssa. Kalhan mukaan ”kasvoille laukeaminen ei tietävästi kuulunut yleiseen seksikäyttäytymiseen ennen kuin moderni pornografia keksi sen. Tämä tukee periaatteessa ajatusta fantasian ja todellisuuden välisestä kytköksestä, jos ’elämä’ tässäkin jäljittelee ’taidetta’, on houkuttelevaa vetää vastaavia johtopäätöksiä pornon vaikutuksesta ihmisten käyttäytymiseen” (Kalha 2005, 41). Kalha toteaa myös, että homopornossa tätä samaa elettä kutsutaan termillä *decoration*, eikä siihen liity samanlaista sukupuoli-ideologista painolastia kuin heteropornossa. (Kalha 2005) Keskustelimme työryhmän kanssa pornosta; yhtäältä siitä, miten se tuottaa stereotyyppioita, toisaalta siitä, miten se myös mahdollistaa erilaisten seksuaalisten intressien esiintuomisen. Myös monet pornon tutkijat ovat peräänkuuluttaneet pornon moninaisuutta ja mahdollisuutta kriittiseen moniäänisyyteen (ks. esim. Nikunen, Paasonen, Saarenmaa 2005; Kalha 2005). Tanssinumerossa korostettiin nimenomaan homopornosta tunnistettavia asentoja ja eleitä.

Vaikka puhuimme pornosta ja sen suhteesta työhön, on oikeastaan ihme, ettemme tulleet juurikaan ajatelleeksi kysymystä sukupuolen ja seksuaalisuuden representoimisesta. Ajatus homopornoon viittamisesta tuli työryhmässä esille, se vaikutti hyvältä ja sitä lähdettiin toteuttamaan. Muistan ajatelleeni, että itselleni pornografian käsitteleminen nimenomaan homopornoon viittaamalla, tuntui ajatuksena helpottavalta. Heteropornoon viittaminen olisi tuonut mukanaan

toisentyypisiä ongelmia ja stereotypioita, liittyen esimerkiksi valtasuhteisiin, ja niiden auki purkaminen olisi ollut hankalampaa.

Kohtauksen voi nähdä viittaavan Judith Butlerin laajalti tunnettuun ja keskusteltuun käsitykseen sukupuolen performatiivisuudesta, joka ei palaudu biologiseen sukupuoleen, vaan rakentuu kulttuurisissa teoissa ja toistoissa (Butler 2006). Tuotamme itsestämme kuvaa seksuaalisina toimijoina tietyin tunnistettavien elein. Samalla tapaa tuotamme kuvaa itsestämme työntekijöinä ja kansalaisina; omaksumalla tapoja toimia kulttuurista, toistamalla ja soveltamalla niitä. Prosessi on vastavuoroinen, rakennamme työntekijän identiteettiämme yhtäältä omista lähtökohdistamme, toisaalta pyrkien vastaamaan kulttuurista työntekijän kuvaa.

Keskustelu esityksenä

Tanssikohtauksen jälkeen Pellinen sulkee mankan, josta musiikki tuli ja esiintyjät pukevut paidat päälleen rupatellen niitä näitä, vertaillen farkkujaan, palkkojaan ja pohtien sitä, oliko heidän äsken esittämänsä kohtaus tulkittavissa pornoksi vai ei. Pellinen viittaa Kaarina Hazardin määritelmään, jonka mukaan pornolle ja väkivallalle on yhteistä se, että ne ovat kontekstista irrotettua toimintaa (Hazard 2006). Saarakkalan mukaan tanssikohtaus ei voi olla pornoa, koska se tapahtuu taidekontekstissa, se on siis taidetta. Johnsson nostaa esiin kysymyksen vastaavasta tanssista esim. polttareiden yhteydessä, mitä kohtaus silloin edustaisi. Kysymys jää auki.

Alunperin olin ajatellut, että keskustelu olisi esityksessä suuremmassa roolissa. Alun suhteellisen tiukasti kasassa pysyvää muotoa vasten keskustelu näyttäytyi ”roolien” tiputtamisena; esiintyjät pohtivat itsekritiiksettä sitä, mitä oli juuri tapahtunut, ja miten juttu oli mennyt. Tosiasiassa loppukohtaus oli pitkälle harjoiteltu, joskin lopputulos oli kuitenkin enemmän keskustelun representoimista kuin siinä hetkessä syntyvää dialogia. Keskustelu esityksessä liittyy minulle tietyn, löyhän keskustelurakenteen asettamiseen, jonka sisällä esiintyjät voivat liikkua. Keskustellut asiat ja niiden järjestys oli päätetty etukäteen, mutta varsinaisia vuorosanoja ei ole.⁵⁷ Myös jotkut lauseet oli sovittu etukäteen. Tosin käytännössä tapahtuu usein niin, että esiintyjät omaksuvat ja alkavat toistaa sopiviksi kokemiaan repliikkejä, etenkin, jos ne ovat hauskoja. Kannustin esiintyjä vaihtamaan lauseitaan, harhailemaan vähän, etsimään erilaisia tapoja sanoa sama asia, pitämään asia ikään kuin itselle uutena. Näin jälkikäteen ajatellen, tässä

57 Käsikirjoituksessa olevat repliikit on kirjoitettu jälkikäteen videodokumentaation pohjalta.

olisi voinut olla rohkeampikin. Olen useammassa esityksissäni ollut kiinnostunut keskustelusta niin tekemisen tapana kuin esityksen muotonakin. Tässä projektissa keskustelua olisi voinut hyödyntää lähtökohtaisesti enemmän, tarkkailla sitä, miten keskustelu etenee harjoituksissa, millaisia kaavoja ja millaisia syrjähyppyjä se ottaa. Haasteena on rakentaa esitykseen sellainen rakenne, että keskustelu toimisi nimenomaan keskusteluna, ei niinkään keskustelun representoimisena.

Olen ollut katsoja-kokijana useammassa Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksessä, jossa keskustelua on käytetty onnistuneesti metodina. Nämä esitykset (*Uskominen* 2010, *Rakkauden mysteeri* 2012) ovat toteutuneet keskusteluna katsoja-osallistujan kanssa, jolloin keskustelu on siis esityksen rakenne ja itse esitys. Perinteinen tapa ymmärtää katsojan ja esiintyjän roolit haastetaan, keskustelu ja siten myös itse esitystapahtuma on lähtökohtaisesti dialogi, johon molemmat osapuolet vaikuttavat. Rakenne pitää sisällään lähtökohtia ja keskustelun menetelmiä (kysymysten ja vastausten vuorottelua) sekä löyhän dramaturgian. Käytännössä esitys ”käsikirjoittaa” itse itsensä.

LUMO – Esitys uudesta työstä -projektin jälkeen Janne Saarakkala jatkoi työryhmän kanssa samasta aiheesta, uudesta työstä, paneutuen vielä syvemmin henkilökohtaisuuteen, omaelämäkerrallisuuteen ja kansalliseen identiteettiin työn viitekehysessä. *LUMO II – Esitys uudesta työstä*⁵⁸ keskittyi työntekijöihin, tässä näyttelijöihin jotka ammattinsa puolesta esiintyvinä taiteilijoina (performing artist) (vrt.Virno) ovat uuden työn mallikappaleita. Näyttelijät Jussi Johnsson ja Enrique Kallafat, asetettiin näytteille, taideteoksina ja tutkimuskohteina, ja heidän elämänsä ja uransa purettiin näytelmän sisällä. Johnsson on Teatterikorkeakoulusta valmistunut näyttelijä, joka näyttäytyy pätkätyötä tekevänä tavallisena ihmisenä Kallafatin rinnalla, joka elää unelmaansa elokuvanäyttelijänä Kreikan seurapiirilämässä. Käännekohdassa paljastuu, että Kallafat on utooppinen hahmo, jonka Suomessa asuva, työtön brasilialainen näyttelijä, Erich Weidle, on luonut ihannehahmokseen. Brasilialainen maahanmuuttaja suomalaisessa yhteiskunnassa ilman suomalaista passia on huonompiosainen, jonka vaihtoehdot osallistua hyvinvointiin ovat rajoitetut. Pätkätyötä tekevä suomalainen näyttelijä asettuu tässä kontekstissa hyvinvointiyhteiskunnan edustajaksi.

3.4. Manifesteja

Päätimme tutkimusvuoden 2007 kirjoittamalla artikkelin ”Poliittisen esityksen opas” (Porkola & Saarakkala 2008), johon kuului manifesti ”Tee poliittinen esitys! ABC”.

TEE POLIITTINEN ESITYS! ABC

1. *Luo esityksesi sisällöstä manifesti. Aja jotain tiettyä agendaa!
Paranna maailma!*
2. *Luo hahmo, esine, julistamaan manifestiasi. Tontun tai nallen esittämä julistus on helpompi vastaanottaa; tänä aikana politiikan, niin kuin kaiken muunkin, täytyy olla hauskaa.*
3. *Valitse poliittinen konteksti.*
4. *Riko normeja: puhu asioista joista ei olisi sopiva puhua. Miksi ulosteet, pyllyt ja pipelit ovat aina yhtä poliittisia?*
5. *Tee esityskonventiota vastaan; tee liian pitkä esitys, liian hidas tai liian hiljainen. Totuttuja esityskonventioita ei ole vaikea rikkoa!*
6. *Ole mies, huuda ja hikoile! Suomalaisen teatterin perinteessä aggressiivinen mies edustaa ”radikaalia” jo valmiiksi.*
7. *Ole nainen, homo tai musta! Niin kauan kun valkoinen mies määrää, jonkin muun identiteetin manifestointi on aina poliittista.*
8. *Ryhdy pelleksi: www.clownarmy.org. Britit ovat yhdistäneet aktivismin ja performanssin jo kauan sitten.*
9. *Osallistu median valitsemaan spehtaakkeliin⁵⁹.*

PILVI PORKOLA JA JANNE SAARAKKALA, TEATTERI-LEHTI 2/2008

Manifestissamme suhtauduimme lähtökohtaisesti ironisesti manifestointiin ja sen perintöön, tasapainoillen vitsin ja oikeiden väittämien välillä. Teksti on läpeensä tietoinen manifestoinnin modernismin taakasta. Idea manifestin kirjoittamisesta lähti ajatuksesta, että taiteen ja politiikan suhde vaatii manifesteja, se vaatii kiteytyksiä ja tiukkoja väitteitä siitä, kuinka asioiden tulisi olla. Kirjoittamalla manifestin pyrimme haastamaan itseämme poliittiseen diskurssiin. Ironinen nimi ”Tee poliittinen esitys” viittaa asenteeseen ”kas, näin sen teet”, kun itse olimme todella pähkäilleet vuoden verran kuinka lähestyä ja syventää aihetta postmodernin kulttuurin aikana. Manifestimme peräänkuuluttaa oman agendan

59 Tällä tarkoitimme sitä, että jos media on nostanut spehtaakkelinomaisesti jonkun asian esiin, siihen viittaaminen, sen käsitteleminen ja kommentoiminen näyttäytyy poliittisena.

ajamista ja tietoista maailman parantamista. Keinoiksi se ehdottaa hauskanpitoa: ”Tänä aikana politiikan niin kuin kaiken muunkin *täytyy* olla hauskaa.” Toisaalta se siis pitää sisällään ajatuksen hauskuuden vaatimuksesta, toisaalta se pyrkii itse toteuttamaan tätä. Normien rikkomista ehdotamme kohdassa neljä ”*Riko normeja: puhu asioista joista ei olisi sopiva puhua. Miksi ulosteet, pyllyt ja pipelit ovat aina yhtä poliittisia?*” ilkkuen jälleen sille, mitä ymmärrämme normien rikkomisella, onko todella niin, että meitä hätkähdyttävät aina samat asiat, ulosteet ja sukupuolielimet? Suomessa provosoivin performanssi on varmaan edelleen Jumalan teatterin ulosteiden heittoa sisältänyt performanssi Oulussa 1987.⁶⁰ Tai Mimosa Palen *Mobile Female Monument* (2007), jota hän ei lähtökohtaisesti tarkoittanut provosoivaksi tai korostetun poliittiseksi kannanotoksi, kuten hän eräässä keskustelussa totesi, mutta josta tuli sellainen.

Esityskonventioita vastaan julistimme tosissamme kohdassa viisi: ”*Tee esityskonventiota vastaan; tee liian pitkä esitys, liian hidas tai liian hiljainen. Totuttuja esityskonventioita ei ole vaikea rikkoa!*” Väitteemme perustui ajatukseen, että liian usein meillä on jollain tapaa ”oikeaoppinen” käsitys hyvästä esityksestä, niin tekijöinä kuin katsojinakin, ja pyrimme suhteuttamaan omat tekemisemme tähän. Katsojakokemuksen myötä rytmillisesti tai kestollisesti poikkeavat esitykset näyttäytyvät poliittisina valintoina, jotka on tehty tietoisesti konventiota vastaan ja joiden pyrkimys on muuttaa käsitystämme siitä, mitä esitys on, ja siis tuottaa jotakin uutta. Manifestin kohdassa kuusi tiivistyi kokemuksemme suomalaisen teatterin perinteestä, jossa ”radikaali” on jollain tapaa valmiiksi annettu. Radikaali on turkkalainen hikoileva sankari, joka selviää ja julistaa selviytymistä, suomalainen mies, joka nousee näyttämölle kerta toisensa jälkeen uusintamaan suomalaista miesmyyttiä. Tämän vastapainoksi meidän oli todettava, että tässä kulttuurissa toisenlaisen identiteetin tuottaminen ja näkyväksi saattaminen on jo itsessään poliittinen teko.

Taiteessa manifestien kirjoittaminen on osa avantgarden perintöä. Symbolistit, futuristit ja surrealistit ovat kukin tahoillaan omineet manifestien vallankumouksellisen diskurssin merkitäkseen omaa eroaan suhteessa porvarellisen taiteen muotoihin ja käytäntöihin. Omaksumalla poliittisesta historiasta manifestien muodon avantgarde-ryhmät tarkoituksellisesti määrivät itsensä vahvaksi ääneksi, ei vain taiteen uusiutumisen puolesta, vaan myös taiteen ja

60 Kirjassaan *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta* (1995) Janne Seppänen liittää Jumalan teatterin aktin avantgarden traditioon. Avantgardelle tyypillisesti Jumalan teatterin kritiikki kohdistui 1) instituutioon 2) esittämisen tapoihin ja 3) yhteiskuntaan. (Seppänen 1995, 37-39.)

elämän rajojen murskaajina ja laajasti modernin ideologisena kritiikkinä (Bürger 1984, Lyon 1999).

Riippumatta manifestin sisällöstä tai sen tekijästä, manifestia pidetään yleensä todistuksena sen omasta historiallisesta aikakaudesta. Manifesti-muotoon kuuluu, että sen viesti on ymmärrettävä ja tinkimätön. Manifesteja tutkineen Janet Lyonin mukaan on kuitenkin muistettava, että manifesti muotona ei ole suoraa puhetta (plain talk) vaan kompleksinen, konventioonsa sitoutunut ja ideologisesti ladattu. Muotona se selkeästi sitoutuu monin tavoin nimenomaan länsimaiseen modernismiin (Lyon 1999, 10). Jälkistrukturalistisena aikana manifesti on ongelmallinen ennen kaikkea siksi, että on yhä vaikeampi määrittää, mistä puhumme, kun puhumme ”meistä”. Toisaalta esimerkiksi Donna Harawayn kuuluisa ”Manifesti Kyborgseille” on yhdistelmä science fictionia ja poliittista agenda tavalla, joka suhtautuu ironisesti paitsi aiheeseensa, myös manifestin muotoon yleensä. (Lyon 1999, 195.)

2000-lukua ei siis leimallisesti voi pitää manifestien ja manifestoimisen aikakautena. Teatteri on menettänyt merkityksensä julistajana ja käsitys sen poliittisesta merkityksestä on muuttunut, kuten aiemmin jo totesin. Olisin jopa ollut valmis väittämään, että manifestien aika on ohi, kunnes havahduin äkkiä näkemään lukuisia aikalaistaiteilijoiden manifesteja.⁶¹ Ensinnäkin Kajaanissa 2003-2006 toimineen Generaattori-kulttuurihankkeen⁶² ”Uuden poliittisen teatterin manifestissa”⁶³ on kysymys on perinteisen poliittisen konseptin uudelleen haltuunotosta. Samalla kun manifestoidaan tekemisen taustalla olevia arvoja ja sen päämääriä, päivitetään manifestia konseptina. Generaattori julistaa: ”Me uskomme poliittisen teatterin mahdollisuuteen jo siksi, ettei sitä kukaan muu tänä päivänä halua tai uskalla tehdä. Meitä ei kaitse enää mikään auktoriteetti eikä instanssi. Me emme ota paskaa niskaan enää keneltäkään. Me teemme sen, mitä ei muualla tehdä.” Generaattorin manifesti uskoo muotoonsa ja siihen, että manifestoimisen aika ei ole ohi, että arvoja voi päivittää ja käsitteitä uudelleen muokata suhteessa traditioon. Manifesti peräänkuuluttaa taiteen tehtävää tutuin äänenpainoin, mutta uudella ponnella. Se esittää, että kysymykset yhteiskunnan ja taiteen

61 Mainittakoon myös, että kaksi kertaa vuodessa ilmestyvässä *Teatterikorkea*-lehdessä on julkaistu 2000-luvulla säännöllisesti Manifesti -palstaa, jossa eri tekijät ovat pohtineet teatteria. Kaikkia kirjoituksia ei ole säilyttänyt manifestinomaisuus, vaan tekstien skaala on ollut laajasti pohdintaa teatterista ja tekemisestä. Otsikointi kertonee kuitenkin omalta osaltaan jonkinlaisesta manifestien kaipuusta tai tarpeesta.

62 Generaattorin pohjalta perustettiin myöhemmin Kulttuuriolosuuskunta G-voima.

63 Generaattori: ”Uuden poliittisen teatterin manifesti” <http://213.143.184.82/generaattori/NewFiles/upptmanifesti.html> 10.6. 2012.

suhteesta on kysyttävä aina uudelleen ja uudelleen: ”Meidän on tultava tietoisiksi yhteiskunnallisesta suhteestamme ja haastettava sitä”. Manifesti julistaa lujaa uskoa siihen, että markkinavoimia ja vallitsevia oloja voi asettua vastustamaan teatterin kontekstissa, ja että se täytyy tehdä nyt. Toisaalta manifestin voi nähdä myös sisältävän paradokseja. Samalla kun julistetaan yhteiskunnallista suhdetta, todetaan myös että pyrkimyksenä ”on tehdä esityksiä, jotka saavat meidät itsemme itkemään”.

Yksi keskeinen jakso on kohdassa neljä, jossa julistetaan, että teatterin ei pidä jäljitellä todellisuutta, vaan ”muuttaa taide todellisuudeksi”. Tämä on ollut keskeinen lähtökohta Todellisuuden tutkimuskeskuksessa. Käsitys taiteesta, joka ei representoi todellisuutta, vaan jatkaa, rakentaa, muokkaa ja tuottaa sitä (vrt. edellä kuvattu performatiivinen taidekäsitys aiemmassa luvussa). Samalla manifesti päivittää suhdettaan katsojiin ja puhuu katsojakeskeisestä teatterista (ks. myös esim. Laitinen 2010). Tässä on idullaan ajatus, joka on monella tapaa kentällä toteutunut. Katsojien haastaminen, erityisen suhteen luominen heihin ja katsojien oleminen tekemisen keskiössä on monien esitysten lähtökohta.

On kiinnostavaa, että Generaattorin manifestin kirjoittamisen aikaan, heti seuraavana vuonna, mietimme TTK:ssa hyvin samantyyppisiä asioita tietämättä Generaattorista mitään. Myös me olimme väsyneitä kokemukseen siitä, että taide asemoidaan joksikin yhteiskunnasta vähän erilliseksi alueeksi. Generaattorin tekijät puhuvat väsymyksestään yksinäisinä susina olemiseen ja kaipaavat uutta yhteisöllisyyttä. Me puhuimme taiteesta yksinäisenä jäävuorena, joka lipuu jossain merellä, yhteiskunnasta irrallaan ja kaipasimme uudenlaista kansalaisuuden kokemusta (Porkola & Saarakkala 2008). Olimme varmaan ironisempia ja epäilevämpiä poliittisen suhteen, mutta yhtä lailla meitä ajoi sama vimma olla asian äärellä, tehdä taiteesta poliittisesti mielekästä ja nähdä ja määrittää oman tekemisen poliittista perustaa. Haimme uusia muotoja ja uskoimme sen myötä taiteen politisoituvan jollain uudella tavalla. Tunnistan Generaattorin manifestissa paljon samaa kuin omassa työskentelyssämme, voimakkaan tarpeen määritellä taiteen tekeminen poliittisesti mielekkääksi toiminnaksi, halun määritellä käsitteitä uudelleen, mutta samalla se tasapainoilee uuden ja vanhan välillä; vanha ei ole vielä mennyttä, ja uusi on tulemisen tilassa. Meille yhtenä esimerkkinä poliittisen ajattelemisesta toisin oli julistaa, ettemme niinkään halua *provosoida*, kuin *provosoitua*. Jos provosoiminen edusti perinteistä tapaa toimia poliittisesti aktiivisesti, meille tapa oli askeleen lähempänä itseä, eli kysymys siitä, mikä provosoi minua, mikä saa minut liikkeelle, mikä saa minut tekemään jotain.

Generaattorin manifestista kuuluu läpi poliittisen teatterin perinne ja tarve kysyä tuota perinnettä uudelleen. Se on häpeilemätön omassa agendassaan, vankassa uskossaan siihen, että poliittisella teatterilla on mahdollisuus ja poliittisuus on mahdollista määrittellä suhteessa tähän aikaan ja omiin henkilökohtaisiin tavoitteisiin.

Aikana, joka ei suosi manifesteja ja manifestoimista, manifestin kirjoittaja on usein myös vähän varovainen. Tietoisena siitä, ettei mikään manifesti ole täydellinen tai kokonainen ohjaaja Aune Kallinen nimeää oman manifestinsa luonnokseksi. ”Luonnos manifestiksi” on osa Kallisen tekstiä *Teatterin uusi poliittisuus* (2010). Siinä hän toteaa, että yhteiskunnallisen teeman tai epäkohdan käsittely ei yksistään riitä tekemään teatterista *uutta poliittista teatteria* ja korostaa, että uusi ei ole jotain, joka on täysin eri kuin vanha. Kallinen viittaa tekemiinsä esityksiin (*Yhteiskunnallista liikettä* -trilogia 2006–2011, 2012), joiden tavoitteiksi hän määrittelee yhteisen poliittisen näkymän näyttämisen, ja korostaa, että hänelle tuon näkymän tulee olla moniääninen ja muuttuvainen. Työskentelystään hän sanoo sen pyrkimyksenä olleen luopuminen haltuunotosta ja tilan antaminen sille, mikä pyrkii esiin. Niin ikään Kallinen jatkaa, että kysymys tuntemattomasta, Toisesta, ja kuinka ratkaisemme suhteemme siihen, on hänelle poliittinen kysymys. Ennen kaikkea kysymys on hänelle taiteellinen: miten jättää teoksessa tilaa tuntemattomalle ja sellaiselle, mitä ei ole määritelty (Kallinen 2011, 185-186).

Manifestin nimeäminen luonnokseksi kuvaa jotain oleellista tästä ajasta. Tiukimmatkaan väitteemme eivät ole valmiita, jatkuva tietoisuus keskeneräisyydestä niin ajatuksen kuin estetiikankin tasolla, keskeneräisyys ja luonnosmaisuus ovat valintoina ehjää ja valmista vastaan. Toisaalta ennen manifestia Kallinen kirjoittaa poleemisesti taiteen olevan yhteiskunnassa leikkikenttä, jollain tapaa hyväksytty alue puuhailuun, joka ei tuota mitään radikaalia ja jossa mitään yllättävää ja vaarallista ei voi tapahtua. Tätä oletettua näkemystä vastaan Kallinen kirjoittaa manifestinsa, ikään kuin puolustukseksi ja vahvistukseksi.

Toisaalta, jos tarkastelee sitä, mitä Kallinen väittää taiteen poliittisuudesta toisin tekemisenä, asioiden ääneen sanomisena, siinä ei ole mitään varsinaisesti sellaista uutta, jota ei olisi jo aiemmin mielletty taiteen tai poliittisuuden piirteiksi. Mikään Kallisen tekstissä ei varsinaisesti viittaa juuri tähän aikaan. Minusta on oleellista, että Kallisen teksti on kiinteässä suhteessa siihen teatteriin, jota hän *tekee* ja joka todentaa manifestia selkeämmin sen, mitä tai miksi poliittisuus on merkittävää. Kallisen nykyteatteri on luonnosmaista, se jättää asioita häiritsevästi auki ja liikkuu tunnistettavan ja tuntemattoman rajoilla. *Yhteiskunnallista liikettä* -esityksen (Kiasma 2012) alkuosassa pyrittiin toteuttamaan ideaalia

näyttämöllisestä demokratiasta. Tietyissä rajatussa tilassa, näyttämöllä, esiintyjät toteuttivat ennalta suunniteltuja tehtäviä vapaassa järjestyksessä yhtä aikaa. Katsojan huomiota ei ohjata mihinkään tiettyyn ja valmiiseen, vaan huomio harhailee, kaikki näyttämöllä on ikään kuin samanarvoista. Kohtauksen rakenne kerrotaan katsojalle vasta jälkikäteen.

Manifestiluonnoksensa loppuksi Kallinen määrittelee taiteen tilaksi ja ajaksi, jossa ”voi kokea toisin, nähdä toisin, kuulla jotain muuta”. Jossain toisessa yhteydessä Kallisen väitteen voisi ymmärtää nimenomaan tukevan käsitystä taiteesta romanttisena tai jopa esoteerisena alueena, jossa selittämätön ja ei-rationaalinen ovat läsnä. Toisaalta Kallinen painottaa *toisin tekemistä*, suhteessa avantgarden perintöön. Näen, että Kallisen poliittisuutta on nimenomaan tämän *taidekäsityksen politisoiminen*. Merkittävää 2000-luvun alussa (kentällä, jossa taiteilijoiden suhde poliittisen käsitteeseen oli kompleksinen) on ollut myös Kallisen tapa avoimesti *nimetä* oma tekemisen tapansa poliittiseksi teatteriksi ja nimeämällä asettua paitsi tiettyyn traditioon, samalla määritellä sitä uudelleen. Kallisen esityksillä on myös ollut vahva suhde feministiseen performanssiin ja ruumiillisuuteen.

Neljänneksi manifesti-esimerkiksi nostan vielä brittiläisen performanssiaktivismia toteuttavan clownarmy-liikkeen, joka 2000-luvun alussa levisi myös muihin maihin. *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* (CIRCA) julistaa nettisivuillaan⁶⁴ groteskin kauneuden, hulluuden ja naurettavaksi tekemisen sanomaa. CIRCA on konsepti, jossa joukko ihmisiä järjestää mielenosoituksen pukeutuneina klovniksi ja käyttäytyen kuin klovnit. CIRCAN manifesti ei pyri määrittelemään varsinaisesti taiteellista toimintaa, performanssi on osa asian ajamista, sen muoto ja sisältö, kun taas manifestiin on kirjattu toiminnan tavoitteet ja käsitys ryhmän arvoista ja maailmankuvasta. Samalla se kuitenkin sisällöltään kyseenalaistaa ja pyrkii uudelleen määrittelemään käsityksiämme esimerkiksi siitä, mitä tarkoittaa kapinallinen tai miten ymmärtää vallankumous.

CIRCA julistaa kieltäytyvänsä julkisuuden speaktaakkelista, vastustavansa tarkkailuyhteiskuntaa ja kontrollia pitäytymällä anonyymiudessa ja kiinnittäen huomion itse toimintaan. Maalaamalla kasvonsa joukko kiinnittää huomion itseensä, tekee itsensä näkyväksi uudellatapaa. Kapinallisuus on mahdollisuutta arjen improvisointiin, ei täydellisiä suunnitelmia. Tekijät julistavat olevansa kapinallisia myös siksi, että rakastavat elämää ja onnellisuutta enemmän kuin ”vallankumousta”. Vanhat käsitykset kyseenalaistetaan ja niiden tilalle tulee

64 <http://www.clownarmy.org/> 20.4.2012.

uusia; vallankumous ei ole enää kapinallisten päällimmäinen tavoite, vaan se näyttää ikään kuin toiseen aikaan sitoutuneelta termiltä. Vallankumous jo käsitteenä kantaa mukanaan tietynlaista politiikkaa, tietynlaisia puhumisen ja toiminnan tapoja. Kyseenalaistamalla vallankumouksen pellet pyrkivät määrittelemään tähän aikaan sitoutuneen kapinallisuuden toisin. Kuten julistuksessa seuraavaksi todetaan, mikään vallankumous ei koskaan ole kokonainen tai täydellinen, mutta kapinallisuus sen sijaan kestää ikuisesti. Halutaan vastustaa asioiden määrittelemistä loppuun saatetuiksi ja pysyä liikkeessä. Armeija julistaa, ettei halua muuttaa maailmaa, vaan ”meidän maailmaamme”. Tässäkin ymmärrän, että kysymys on maailman muuttamisen käsitteestä, sen tiedostamisesta, ettei maailma ole kaikille sama ja oman maailman muuttaminen on vallankumouksellista ja vastuun ottamista.

Lopuksi todetaan että kapinalliset muuttavat kaiken, tavan jolla he elävät, syövät, luovat, rakastavat ja nauravat, ja ennen kaikkea tavan olla kapinallinen. Kapinallisuus pitää sisällään käsityksen arjen muuttamisesta, muuttamalla arkea, muutetaan maailmaa. Tämän lisäksi kapinallisuuteen kuuluu tietty itsekriittisyys, tulee muuttaa myös se, miten olla kapinallinen. Kysymys vallankumouksesta on sitoutumisesta arkeen, elämään, jokapäiväisyyteen (vrt. Kansainväliset tiluativat, Pyhtilä 2005). Klovnit ilmoittavat olevansa klovneja, koska mitä muuta tässä typerässä maailmassa voisi olla. Koska mikään muu ei sabotoi auktoriteettia niin kuin se, että auktoriteetti osoitetaan naurettavaksi.⁶⁵

Naurettavuus pitää sisällään myös itsensä naurunalaiseksi saattamisen, uskalluksen tehdä se. Hullut ovat pelottomia ja viattomia, viisaita ja tyhmiä, viihdyttäjiä ja toisinajattelijoina, sijaiskäräjöitä ja vallankumouksellisia. Kapitalismissa, joka sulauttaa kaiken itseensä ja jossa Che on kuva hyvännäköisessä t-paidassa, vastarinnan asemat on vaikeasti määriteltävissä. Clown Armyn vastarinta on vastarintaa sisältä käsin, asettumista joksikin, jota yleensä ei arvosteta. Vielä enemmän kuin manifesti toteutuu sanoissa, se toteutuu pellearmeijan teoissa, aktioissa kaupungin kaduilla ja vuorovaikutuksessa median kanssa.

65 “We are clowns because what else can one be in such a stupid world. Because inside everyone is a lawless clown trying to escape. Because nothing undermines authority like holding it up to ridicule.” <http://www.clownarmy.org/about/about.html> 5.10.2013.

3.5. Katsojan politiikka

Kulttuurin visuaalisuutta ja katsomisen problematiikkaa on viime vuosikymmeninä tarkasteltu ja purettu monella tapaa. Feministisessä psykoanalyttisessa elokuvateoriassa on kritisoitu mm. klassisten Hollywood-elokuvien tapaa esittää mies aktiivisena toimijana ja nainen passiivisena katseen kohteena. Katsojan oletetaan näitä elokuvia katsoessaan samaistuvan mieheen, joka katsoo nais-ta tietyllä, rajatulla tavalla (esim. de Lauretis 1984; Mulvey 1989; Doane 1987). Feministissä teatteriteorioissa on purettu itse katsomistapahtumaa ja pyritty määrittelemään vaihtoehtoisia, kriittisiä katsomisentapoja (esim. Dolan 1988; Aston 1995). Myös Suomessa kulttuurintutkimuksen kentällä on tutkittu laajasti erilaisia visuaaliseen järjestykseen liittyviä kysymyksiä, sukupuolen representaatioita ja mediaa (ks. esim. Seppänen 2001, 2005; Vänskä 2006; Rossi 2003; Rossi & Seppä 2007; Seppä 2012).

Katsomiseen ja katsojaan liittyvät kysymykset ovat myös yksi esitystaiteen keskeisiä teemoja (ks. esim. Arlander 1999; Hotinen 2002; Haapoja 2003, 2011; Erkkilä 2008; Laitinen 2008; 2010; Rinne 2009; Porkola 2011). Keskustelua katsojan paikasta ja paikan uudelleenmäärittelemisestä on käyty niin taiteenlajin uudistumiseen tähtäävän avantgarden hengessä (esim. Laitinen 2008, 2010) kuin teoreettisemmistakin lähtökohdista (esim. Erkkilä 2008; Rinne 2009). Teoriaa ei tehdä vain kirjoittamalla –ajattelen, että esitystaiteessa teoriaa syntyy myös esityksiä tekemällä. Tarkastelen seuraavaksi joitakin katsomiseen liittyviä käytäntöjä ja pohdin niiden heijastusta yhteiskuntaan. Lopuksi pohdin vielä katsojan paikkaa omissa esityksissäni.

Julkista ja yksityistä tilaa tutkinut sosiologi Richard Sennet on kirjoittanut teatteriyleisön roolin muuttumisesta länsimaisessa historiassa. Muutaman viimeisen vuosisadan ajan teatterikatsojat ovat tottuneet istumaan turvallisesti penkissään pimeässä katsomossa, osana yleisöä, mutta silti yksin. Sennet määrittää tämän käytännön alkaneen 1800-luvun puolivälissä, jolloin tunteiden hillintä ja pidättyväisyys merkitsivät keskiluokalle erottautumista työväenluokasta. Aiemmin teatteriyleisön spontaaniutta oli pidetty tavallisena; yleisö saattoi keskeyttää jonkun esityksen kohtauksen ja vaatia jotain sanontaa tai laulun kohtaa esitetäväksi saman tien uudelleen. Nyt tätä spontaaniutta alettiin pitää primitiivisenä. (Sennett 1977, 206.) Myös teattereiden uusi arkkitehtuuri vaikutti katsojien käyttäytymiseen. Suuremmat salit tarkoittivat, että yleisön tuli olla hiljaa, jotta olisi mahdollista kuulla mitä näyttämöllä tapahtuu. Näyttämö- ja katsomotila rakennettiin niin, ettei sieltä voinut poistua kesken kaiken. Etäisyyttä katsomon ja näyttämön välillä korostettiin, sosiaalisen kanssakäymisen sijaan huomio

kiinnittyi näyttämöön. Katsojista tuli näin elämää suuremman esityksrituaalin todistajia ja yleisön rooliksi jäi katsoa, ei vastata (mt., 207-209). Sennetin mukaan teatteriyleisön käyttäytymisen muutos heijasti ihmisten sosiaalisen roolin muutosta laajemmin yhteiskunnassa: moderni yhteiskunta tuotti kansalaisen, joka koki itsensä muista erilliseksi ja passiivisesti seurasi tapahtumia (Sennett 1977).

Sennettin mukaan teatterin katsojakäytäntö ei siis koske vain teatteria, vaan se heijastaa yhteiskunnallisia suhteita laajemminkin. Esitystaide ja performanssi eivät ole suoraan suhteessa näyttämötaiteen konventioihin, vaikka esimerkiksi performanssin perusajatuksiksi on usein nostettu nimenomaan yleisösuhteen esiin korostaminen (Lehmann 2009, 236-237). Ajattelen, että käytännössä kuitenkin yksi teatterikatsomisen konvention vaikutuksesta on juuri siinä, että se heijastuu myös muuhun taiteen katsomiseen (kuten esitystaiteeseen tai performanssiin). Huolimatta siitä, että yhä useammassa nykyesityksissä kysymys katsomisesta on nostettu keskiöön, lähtökohtaisesti katsojan oletetaan olevan hiljainen todistaja. Ajattelen, että esitykset itsessään luovat eräänlaista katsomisen (moninaista) teoriaa, ne ovat yhtälailla suhteessa niin teatterin katsomiskäytäntöihin kuin omalta osaltaan pyrkivät osallistumaan keskusteluun siitä, miten katsoja ymmärretään yhteiskunnassa.

Niitä tapoja, joilla katsoja osallistetaan nykyesityksissä, oli kysymys sitten nykyteatterista tai esitystaiteesta, on mahdotonta määrittää ja luetteloida, skaala on liian laaja. Nostan tässä esiin yhdeksän esitysmuotoa ja niihin liittyviä esimerkkejä⁶⁶, jotka kaikki käsittelevät katsojan paikkaa. Jaottelu on vääjämättä karkea ja osa mainitsemistani esityksistä toimisi hyvin esimerkkinä useammatakin esitysmuodosta. Pyrin listalla kuitenkin osoittamaan aiheen laajuuden ja moniulotteisuuden, samoin kuin sen juurtuneisuuden esitystaiteen nykykenttään.

- 1) *Esitykset yhdelle katsojalle kerrallaan.* Juha-Pekka Hotinen on pohtinut esitystapahtumaa kysyen, missä määrin tapahtumassa on kysymys esiintyjien ja yleisön vuorovaikutuksesta, että missä määrin katsojien keskinäisestä vuorovaikutuksesta. Esityksissä, jotka toteutuvat yhdelle katsojalle kerrallaan huo-

66 Esityksiä joissa on nostettu esiin kysymys katsojan paikasta ja katsomisesta on lukemattomia. Aivan yhtä hyvin olisin voinut valita esimerkkejä toisin perustein esimerkiksi performanssin ja kuvataiteen kentältä (Santiago Sierra, Francis Alys), tai eurooppalaisesta nykyteatterista (Forced Entertainment, Rimini Protokoll, Baktruppen, She She Pop tai Gob Squad). Tai olisin voinut valita vahvoja naistaitelijoita eri vuosikymmeniltä (Yoko Ono, Annie Sprinkle, Bobby Baker). Halusin kuitenkin valita nimenomaan suomalaisia esimerkkejä, jotka edustavat 2000-luvun alkua ja sitä esityskulttuuria, jonka vaikutuspiiriin itse kuulun.

mio pyritään kiinnittämään usein nimenomaan katsojan yksilölliseen kokemukseen. Esimerkiksi Julius Elon *Dialogues* (2009) esityksen keskeisenä ajatuksena oli menu, josta katsoja valitsi millaisen kahdenkeskisen kohtaamisen hän esiintyjän kanssa haluaa. Ennen kohtaamista katsoja ja esiintyjä neuvottelivat siitä, mitä kohtaamisessa tapahtuisi. Lopputuloksena katsoja saattoi päätyä valitsemaan kohtaamisen, jossa hän kosketti esiintyjää, tai kohtaamisen, jossa esiintyjä puri häntä.

- 2) *Installaatio-muotoiset esitykset*. Installaatiomuotoisissa esityksissä katsoja voi liikkua vapaasti tilassa, olipa kyse sitten sisä- tai ulkotilasta. Usein katsoja myös valitsee keston, minkä hän käyttää installaation eri osien katsomiseen. Tuija Kokkosen *Esitys merinäköalalla (koiran kanssa/koiralle) – II muistio ajasta* (2008) haastoi katsojia, vierailijoita, vuorovaikutukseen ei-inhimillisten tekijöiden, kuten sään, kanssa. Esityksen ensimmäinen osa tapahtui Kivikossa, metsässä ja toinen osa tavaratalon katolla, Kaisaniemessä. Kokkoselle kysymys katsomisesta ja katsojuudesta on kysymys *havaitsemisesta*, joka liittyy kysymyksen *toimijuudesta*: ”millaista toimintaa, toimijoita ja esiintyjä esityksessä havaitsemme, mitä suljemme pois – erityisesti tässä tapauksessa, kun esitys sijoittuu ulos? Miten ja keiden kanssa toimimme?” (Kokkonen 201, 257-258.)
- 3) *Kestolliset esitykset*. Kestollisilla esityksillä tarkoitetaan esityksiä, joiden keskeisenä tekijänä on kesto, se voi olla kahdeksan tuntia tai kolme vuorokautta. Tuija Kokkosen *Kronopolitiikka – III muistio ajasta* pyrkii ihmisiän ylittävään keston kysymykseen esityksellä ulkopuolta tai onko sillä loppua:

”Ikuinen esitys” ei ole yritys juhlia esityksen kaikkialle ulottuvuutta vaan yritys lähestyä kestoja ja siihen liittyvien kysymysten merkitystä ajassamme: vaikeuksiamme hahmottaa toimintamme vaikutusten kestoja monimutkaisessa maailmassa, maapallolla, jossa inhimillinen ja ei-inhimillinen ovat erottamattomasti yhteen kietoutuneet. Esityksessä huomio suunnataan ”luonnon” olioiden

*ja prosessien kestoisiin ja ajallisiin suhteisiin. (Tuija Kokkonen Kronopolitiikka –III muistio ajasta)*⁶⁷

- 4) *Paikkaerityiset esitykset, site-specific.* Paikkaerityiset esitykset sitoutuvat tiettyyn paikkaan, siis johonkin muuhun kuin tavallisesti taidekontekstiksi nimettyyn paikkaan. Juha Valkeapää on tehnyt äänimuotokuvia kampaamossa mm. Kuopiossa (2003, 2011).⁶⁸
- 5) *Opastukset, kuljetukset.* Todellisuuden tutkimuskeskuksen *Helsinki by Night* (2005-2006) kiertoajelu kuljetti yleisöä läpi öisen Helsingin bussilla. Bussin ulkopuolella esitystä varten rakennettu todellisuus ja kaupungin elämä sekoittuivat. Katsomiskokemuksessa korostuivat tietynlainen elokuvallisuus ja paikkaerityisyys, päällimmäisenä oli kuitenkin rakennetun ja esitystä varten lavastetun sekoittuminen kaupunkiin muuhun elämään, siis havaintoon vaikuttaminen. Toisentyypinen opastusesitys oli Kristina Junttilan *I+I=I*, joka toteutui kaupunkikävelynä Turussa kesällä 2013 osana New Performance Art -festivaalia. Osallistuja sai mukaansa kuulokkeet ja mp3-soittimen ja nauhoitteen ohjeita seuraten hän teki kaupunkikävelykierroksen ja toteutti harjoituksia, joilla pyrittiin ohjeistamaan integroitumisessa Suomeen. Ohjeet perustuivat maahanmuuttajien havaintoihin siitä, millaisia suomalaiset ovat ja miten Suomessa asuvan odotetaan käyttäytyvän.
- 6) *Keskusteluesitykset.* Todellisuuden tutkimuskeskuksen *Uskominen* (2010) ja *Rakkauden mysteeri* (2013) perustuivat molemmat keskustelulle katsojan kanssa. *Uskominen* oli kaupunkikävely, jonka aikana osallistuja kulki kaupungilla tekijä/esiintyjän kanssa, joka johdatteli keskusteluun nykypäivän uskosta. Näkemässäni versiossa *Rakkauden mysteeristä* oli puolestaan kolme esiintyjää, jotka sovelsivat sokraattista keskustelumeto-

67 Tuija Kokkonen: Kronopolitiikka –III muistio ajasta (2010) <http://www.tuijakokkonen.fi/?page=12&requestlanguage=fi> 10.12.2013.

68 Kuopiossa vuodesta 2002 järjestetty ANTI-festivaali on keskittynyt erityisesti paikkaerityisiin esityksiin <http://www.antifestival.com> 24.9.2013.

dia yhden katsoja-osallistujan kanssa kerrallaan. Keskustelun aiheena oli kauneus ja kauneuden näkeminen. Kummassakin esityksessä dramaturgiana oli keskustelulle etukäteen suunniteltu runko, joka toteutui esityskohtaisesti ja erilaisena kussakin esityksessä, osallistujan keskustelupanoksesta riippuen.

- 7) *Esitykset osallistavana leikkinä tai pelinä.* Toisissa tiloissa -ryhmän osallistavassa *Parkkihalli*-esityksessä yleisölle annettiin ohjeet, kuinka voisi toimia ”autohenkilönä”. Ohjeiden saamisen jälkeen yleisö kokeili saamiaan ohjeita Finlandia-talon parkkihallissa fyysisesti. Esitys toteutui yhteisenä harjoituksena ja leikkinä, jossa kukin pyrki ottamaan auton näkökulman.
- 8) *Katsoja-osallistujan ruumiillisuutta korostavat esitykset.* Katsojalle esitys on myös aina ruumiillinen kokemus. Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksessä *Etydi X* (2010) katsojat kokoontuivat Kiasman parvekkeella ja viimeistelivät köydet, joilla heidät myöhemmin esityksessä sidottiin
- 9) *Esitykset, jotka tekevät tietoiseksi katsomisen metatasosta.* Anna Mustosen ja Masi Tiitan *Thank You for Your Love* (2012) esityksen lopussa esiintyjät katsoivat yleisöään lopussa niin intensiivisesti, että se aiheutti fyysisiä tuntemuksia.

Katsojan ja esiintyjän roolien sekoittaminen on ollut yksi keskeisiä avantgardetaiteen piirteitä 1960-luvulta lähtien (Hotinen 2002, 50). Katsojasta on tullut kokija, osallistuja, kanssatekijä (Bourriaud 2002; Fischer-Lichte 2008; Lehmann 2009; Bishop 2012). Esityskäytäntöjen taustalla voi nähdä monenlaisia tekijöiden intressejä aina hierarkkisten esitysjärjestysten purkamisesta kohti katsojan ymmärtämistä ruumiillisena kokijana. Katsomistapahtuman korostamisen voi myös nähdä rakenteiden tasolla tapahtuvana yhteiskunnallisena kokeiluna ja kannanottona (Laitinen 2010, 246).

Tutkija-kurattori Claire Bishop kirjoittaa kuvataiteen kentällä tapahtuneista viimeaikaisista muutoksista painottaen, että yhä harvemmin taiteilija on erillisten objektien tekijä, mutta sitäkin useammin tilanteiden tuottaja ja kanssatoimija (collaborator). Sen sijaan että taideteokset olisivat valmiita, siirrettäviä ja kaupallistettavia tuotteita, ne ovat monesti jatkuvia käynnissä olevia projekteja,

joiden alku ja loppu eivät ole selkeästi määriteltävissä. Tämän lisäksi katsojasta ("viewer" or "beholder") on tullut osallistuja (participant). Vaikka Bishopin mukaan nämä muutokset toimivat useammin ideatasolla paremmin kuin käytännössä, hän painottaa niiden merkitystä konventionaalisten muotojen ja kapitalismin kritiikkinä (Bishop 2012, 2). Bishop kirjoittaa osallistavasta taiteesta kriittisesti, hänen kritiikkinsä kohdistuu siihen, miten sosiaalisen taiteen tekemisen taustalla on usein yksioikoinen käsitys katsomisesta; esteettinen taide mielletään lähtökohtaisesti vain visuaaliseksi tai elitistiseksi.

Kuten aiemmin totesin, modernistisessa teatteriesityksessä katsominen on ymmärretty passiiviseksi tapahtumaksi. Katsojaa on vähätelty, koska hän ei tee mitään samalla kun esiintyjät tekevät. Toisaalta vaihtoehtoisesti on väitetty, että esiintyjät ovat vähempiarvoisia, koska katsojilla on mahdollisuus pohdiskeluun ja kriittiseen etäisyyteen. Jako passiivisiin ja aktiivisiin tekijöihin ei johda mihinkään, koska se ei vie kysymystä epätasa-arvosta mihinkään, ainoastaan todentaa sitä (Bishop 2012, 38; myös Ranciere 2009). Ajatus heijastuu yhteiskuntaan laajemminkin, uskomukseen, että köyhät voivat osallistua vain fyysisesti, kun taas keskiluokalla on mahdollisuus kriittiseen reflektointiin (Bishop 2012, 38). Filosofi Jaques Ranciere on painottanut katsomista lähtökohtaisesti aktiivisena tilana: "Katsojuus ei ole passiivinen tila joka meidän tulisi muuntaa aktiiviseksi. Se on meidän normaali tilamme. Me myös opimme ja opetamme, toimimme ja tiedämme katsojina, jotka koko ajan yhdistävät sen mitä näemme siihen mitä olemme nähneet ja sanoneet, tehneet ja unelmoineet." (Rancière 2008, 17.)

Kohti katsomisen käytännön teoriaa

Omien esitysteni kohdalla kysymykset katsomisesta ovat liittyneet usein nimenomaan katsojan huomion ohjaamiseen itse katsomistapahtumaan.

As *If*-sarjan alkuvaiheessa kysymys katsojasta ja katsojan paikasta oli keskeinen. Pidimme selvänä, että tehtäessä tutkimusta, ei perinteistä esitystä, myös suhteen katsojaan pitäisi olla jollain tapaa tutkiva. Pohdimme miten kiinnittää huomio katsojaan ja itse katsomistapahtumaan ilman, että purkaisimme katsomistapahtuman osallistumiseksi (vrt. happening). Päädyimme kokeilemaan ajatustamme kuvaamalla kadulla improvisoituja kohtauksia, jossa Jussi pysäytti jonkun ohikulkijan kysyen halusiko tämä kuulla hänen esittämänsä laulun ("A-Be-Ba-a Lula"). Ehtona oli, että saisimme kuvata kuuntelijaa laulun ajan, kuuntelemassa, ja käyttää kuvattua materiaalia osana projektiamme. Lopputuloksena oli videoita, joissa näkyy ihmisiä katsomassa ja kuuntelemassa esiintyjää, joka ei näy kuvassa. Sen sijaan videokuvassa näkyy katsojien keskittyneisyys, häm-

mentyneisyys tai ilo odottamattomasta tilanteesta. Samoin kuvasta välittyy katsojien reaktio, tunne tai asenne ja suhde paitsi Jussin esitykseen myös kameraan. Osallistujat ikään kuin asettuivat esittämään *katsojan roolia*. Kuvattua materiaalia käytimme osana esitystä (*As If*-osissa 1-4). On vaikea sanoa, tuottiko tämä katsojalle enemmän tietoisuutta omasta katsomisestaan, vai näyttäytykö se ikään kuin katsomisen metatasona ja teoretisointina.

Kysymys katsojan roolista nousi esiin myös *LUMO* -esityksessä, kun isäni tuli katsomaan esitystä. Kohtauksessa jossa katsojille kuvailtiin katossa olevaa (näkyvätöntä) freskoa, isäni otti spontaanisti kännykkäkameransa esiin ja kuvasi freskon. Hän ikään kuin otti esityksen kutsuna leikkiin ja katsojan esittämisen tässä kontekstissa vakavasti; katsoja toteutti klassisen turistin eleen ja tallensi näkemänsä. Kirjoitan tästä enemmän luvussa 5, jossa käsittelen dokumentointiin liittyviä kysymyksiä.

Tutkimukseeni kuuluvissa esityksissä ei ole tarjottu katsojille osallistavaa paikkaa siinä mielessä, että katsojilta olisi odotettu erityistä suhdetta tilaan tai toiminnallisuutta. Katsojat ovat istuneet, ja esiintyjien ja katsojien tila on ollut perinteisesti rajattu. Silti esitykset ovat pyrkineet nostamaan näkyväksi lähtökohdan yhteisestä jaetusta tilasta ja tilanteesta ja kiinnittämään huomion – jälkibrechtiläisesti, voi sanoa – itse katsomistapahtumaan. Esityksessä *As If – Johtopäätöksiä* puhuimme teoksena olemisesta ja teosten katsomisesta. *Lumo*-esityksessä Pellinen ja Johnsson puhuivat katseen kohteena olemisesta ja katseen kohteeksi asettumisesta. *How To Be a Performance Artist* -esityksessä (versio 2012) kokeilin henkilökohtaista yleisösuhdetta puhumalla valitsemani katsojan kanssa, olettaen että meillä on henkilökohtainen suhde, ensin vaatteet päällä, sitten alastomana (tästä kirjoitan lisää luvussa 6).⁶⁹

Vaikka allekirjoitan Rancieren näkemyksen katsomisesta lähtökohtaisesti aktiivisena toimintana, ajattelen myös, että tarvitsemme katsomistapahtuman purkamista. Taiteen kentällä kysymys katsomisesta yhä useammin teoretisoidaan, ei vain kirjoittamalla, vaan nimenomaan niissä konkreettisissa tilanteissa, joissa katsojan paikkaa tarjotaan. Vaikka esitystaide ja sen vaikutus ei ole suoraan verrattavissa teatteriin, jonka institutionaalinen merkitys yhteiskunnassa on kiistaton, haluan nähdä, että ne lukemattomat eri taiteen ilmenemismuodot, jotka nostavat katsojan ja katsomiskokemuksen keskiöön (sen sijaan että ottaisivat sen

69 Näiden jälkeen tuntui luontevalta siirtyä osallistaviin esityskonsepteihin, joissa osallistujista tuli myös esiintyjä kuten *Cat – concepts, acts, traces* (2009-) ja *Museum of Goodwill* (2009-), jotka olen rajannut pääasääntöisesti tutkimukseni ulkopuolelle.

annettuna) omalta osaltaan vaikuttavat siihen, miten ymmärrämme katsomisen osana yhteiskunnallisia rakenteita.

4. Esityskokeita: As if – avoin sarja

4.1. Aluksi: Muumio nurmikolla

Harjoittelimme Jussi Johnssonin kanssa *As If – Johtopäätöksiä* -esitystä Kiasman seminaaritulassa. Olimme juuri keskustelleet arjen esityksellisyydestä, siitä, miten arki tuottaa itsensä esityksinä ja miten arkea voi katsoa esityksinä. Pohdimme kiivaasti miten arjen esityksellisyys voisi näkyä tekemisessämme. Ikkunan takana ulkona oli kevätaurinkoinen alkuiltä, joukko nuoria oli kokoontunut juopottelemaan Kiasman edessä olevalle nurmikolle. Näimme nuorison joukossa hahmon, joka muistutti muumiota. Kaveri oli kääritty kauttaaltaan vessapaperiin niin, ettei hän nähnyt mitään, mutta hoiperteli muiden joukossa. Äkkiä joku juoksi vähän matkan päähän, otti vauhtia ja syöksyi suoraan muumiohahmon päälle kaataen tämän. Katsoimme museon ikkunalaisin takaa, kun kaverit painivat nurmikolla.

Aloittaessani tutkimukseeni kuuluvan kymmenosaisen esityssarjan *As If – avoin sarja #1-10* (2006-2008) pohdin mm. seuraavia kysymyksiä: voiko esityksen pelkistää yhteen kuvaan tai tekoon? Voiko yksi kohtausta tai jopa ele tiivistää esityksen esityksellisyyden? Mistä esitys alkaa, mihin se päättyy? Missä on esityksen ja ei-esityksen raja? Entä arjen ja taiteen raja? Milloin esitys alkaa ja milloin se loppuu? Mikä on esityksen ”pienin elementti”? Miten varioida kahdella esiintyjällä joitakin yksinkertaisia tekoja, ja mitä se tuottaa? Mikä esitysten katsomisessa perustuu siihen, mitä näemme ja mitä tilanteesta tapahtuu, mikä taas ennako-oletuksiimme tapahtumasta? Tavoitteena oli tutkia esityksiä tekemällä performanssikokeita. Esitys-termin ymmärsin laajasti; esitys voi olla taidetta, rituaaleja, jokapäiväistä elämää (Schechner 2006, 28). Minulla ei ollut aluksi tarvetta eritellä ja määrittää esitys-termiä. Erilaiset esitykset ja esiintymiset sekoittuvat toisiinsa, kuten erilaiset sosiaaliset roolit työrooleista perheen sisäisiin rooleihin ja esiintymistä tapahtuu niin näyttämöllä kuin näyttämön ulkopuolellakin, ilman tarkasti määriteltäviä rajoja (Schechner 2006, 171).

Halusin tutkia arjen esityksellisyyttä ja minulla oli ehkä hieman optimistinen ajatus siitä, että esitystaiteen konteksti voisi toimia suurennuslasina tai laboratoriona arjen esityksellisille ilmiöille (esim. Kelleher 2009). Tätä tavoitellessani päädyin välillä yllättäviin paradokseihin; samalla kun olen pyrkinyt pelkistämään tekemieni esitysten tyylin äärimmäiseen minimalismiin, arki ympärillä tuottaa mitä teatraalisimpia tekoja (kuten muumioita kevätnurmikolla). Tavoitteeni tuoda arkisia asioita ja *arkista tyyliä* näyttämölle pelkistyi usein – ei korostamaan taiteen ja arjen sekoittumista – vaan ennemminkin tuomaan esiin niitä konventioita, joita itse teatteritapahtumaan liittyy. Toisin sanoen, tällä pyrkimykselläni mennä näyttämöltä kohti arkea, meninkin yhä syvemmälle kohti teatteria. Yrittämällä poistaa rampin esityksistä, olinkin äkkiä tehnyt rampin entistä näkyvämmäksi.

Näin jälkikäteen osa lähtökysymyksistäni tuntuu aivan järjettömiltä. Taustalla kuultaa ennakko-oletus tietynlaisesta teatterista, joka olisi jollain tapaa ”ehjä”. Välillä näytti siltä, että olen ”keksimässä teatterin uudelleen”. Tai että olisin oletanut esityksen käsitteen, jonka voisi ymmärtää jollain tapaa filosofisesti yleisellä tasolla. Samoin kysymyksenasettelu itsessään olettaa, että kysymyksiin voitaisiin antaa tavalla tai toisella yksiselitteisiä vastauksia kontekstista riippumatta. Olen kuljettanut kysymyksiä projektin mukana, mutta selkeitä vastauksia niihin ei ole. Enemmän projekti on ollut kysymysten teemojen ympärillä pyörimistä.

Yksi keskeisiä oivalluksia minulle on ollut, että näyttämö oletuksena ja esityksen katsominen tapahtumana on jo täynnään niin paljon oletuksia siitä, miten asiat menevät, että kontekstista tulee osa sisältöä. Sen sijaan, että esitykset olisivat vastanneet esittämiini kysymyksiin, koen yhä enemmän, että projektini ovat tuottaneet uusia kysymyksiä, joita en ollut tajunnut kysyä ja tehneet näkyväksi ennakko-oletuksistani. Sellaiset asiat, jotka olen ottanut jollain tapaa annettuna, itsestäänselvyytenä tai jotka olen sulkenut pois, ovatkin korostuneet. Se, että pyrin sulkemaan joitain asioita kuten ruumiillisuuden, katsojasuhteen ja näyttämön käsitteen pois, näyttävät esityksissäni nyt korostuvan minulle entistä enemmän. Ajattelin esimerkiksi tekeväni projekteja, joissa ruumiillisuus ei korostu. Ihanteenani oli ajattelukeskeisyys, ajattelua näyttämöllä, irtileikattu pää ilman ruumista. *As If*-sarjan päättävässä *Johtopäätöksiä* esityksessä yleisö kuitenkin näki kaksi alastonta ihmistä, jotka maalasivat itsensä kultamaalilla. Esitysprosessilla oli siis seurauksia, joita en ollut osannut etukäteen ajatella.

4.2. *As if*-sarjan metodi ja kulku

Kun lähdin työstämään *As If*-sarjaa, ensimmäinen ajatus oli tehdä esitys ranskalaisen filosofin Roger-Pol Droit'n kirjan *Esineiden luonto*⁷⁰ (Droit 2005) pohjalta. Kirjan alussa filosofi on kutsuilla ja puolittu kysyy häneltä ”How are things?”. Filosofin jää miettimään mitä kysyjä mahtoi tarkoittaa, oliko tarkoitus kysyä vain kuulumisia vai tarkoittiko hän todella *miten asiat/esineet ovat*. Kysymys ei jätä filosofia rauhaan ja niinpä hän alkaa pohtia miten häntä ympäröivät asiat ja esineet ovat. Työtavakseen hän määrittelee, että

...on havainnoitava esineitä, tuijotettava niitä, tarkkailtava itsepintaisesti. Kieltäytymättä silti astumasta kauemmas, jotta voisi katsella niitä etäisyyden päästä ja suorittaa vertailuja. Pysyteltävä tämän välitilan muodostamassa magneettikentässä. Edettävä siinä iloiten sen mahdottomuudesta.

(DROIT 2005, 15)

Filosofi siis alkaa tarkkailla ja ”vakoilla” arkisia esineitä. Tutkimuksistaan hän kirjoittaa lyhyitä kappaleita, joissa risteilevät filosofiset ajatukset, esineen historia, alkuperä ja käyttötapa tai tilanne jossa kirjoittaja esineeseen törmää, leikkisästi mutta antaumuksella.

Olin pyytänyt työparikseni näyttelijä Jussi Johnssonin tekemään kanssani tutkimuksellisia esityskokeita, avointa sarjaa, joka perustuisi Droit'n kirjaan. Määrittelimme tavoitteeksemme tutkia erilaisia esineisiin ja performanssiesityksen tekemiseen liittyviä ”perusasioita”. Teoreettisena viitekehysenä meillä oli yhtäältä draaman jälkeinen teatteri ja toisaalta taiteellinen tutkimus: tavoitteemme oli tehdä taiteellista tutkimusta käytännössä. Sarjan mittaa ei ollut aluksi päätetty, lopulta sarja käsitti yhdeksän yleisölle esitettyä noin puolen tunnin mittaista koetta, performanssia, ja yhden tunninmittaisen esityksen *AS IF 10 – Johtopäätöksiä*. Sarjan osat kolme, viisi ja kahdeksan esitettiin englanniksi, muut toteutimme suomeksi. Sarjalle alussa määriteltyjä keskeisiä tutkimuskohteita olivat läsnäolo, toisto, esineiden animointi, sanan ja teon ristiriita sekä videon ja live-esiintymisen suhde. Jokaisessa osiossa oli toistuvia elementtejä kuten esiintyjän istuminen, ”Be-Bop-A-Lula” -biisi⁷¹ ja esineiden animoiminen⁷², joita

70 Sama kirja oli pohjana myös *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* esitykselleni, josta kirjoitan enemmän luvussa 5.

71 Gene Vincent: Be-Bop-a-Lula (1956).

72 Esineiden animoimisella tarkoitetaan esineiden elollistamista, esineiden *esiintymistä*, esineiden käyttämistä niin kuin ne esiintyisivät.



Jussi Johnsson ja Pilvi Porkola keskustelevat erilaisista esityksellisyyksistä.
 Kuva: Petri Summanen.

varioitiin kulloisenkin tutkimuskysymyksen mukaan. Toistuvana tyylinä oli myös avoin itsereflektio ja oman tekemisen ja tilan kommentoiminen.

Draaman jälkeinen teatteri on saksalaisen teatteriteoreetikon Hans-Thies Lehmannin käyttämä käsite, joka perustuu hänen samannimiseen teokseensa (1999, suom. 2009), jolla hän pyrkii määrittelemään moninaisia teatterissa viime vuosikymmeninä tapahtuneita muutoksia kuten luopumista draamatekstin val-
 lasta ja teatterin muiden tekijöiden nostamisesta esiin. Lehmannin näkemyksessä nykyteatterissa korostuvat draaman sijaan mm. ruumiillisuus, erilaiset aikakäsi-
 tykset, teatterin ymmärtäminen tapahtumana ja sisarlajien (kuten kuvataiteen ja performanssin) vaikutus. Tavallaan minulla ei ole mitään erityistä suhdetta draamatekstiin eikä siinä mielessä teatterin traditioon: yksikään tekemistäni esityksistä ei ole perustunut draamatekstiin enkä yhdessäkään varsinaisesti pyrkinyt tekemään teatteriesitystä. Kuitenkin Lehman muodostui merkitykselliseksi työni kannalta sikäli, että hänen esiin nostamiensa asioiden ansiosta olen pystynyt paremmin purkamaan niitä ennako-oletuksia, joita minulla on liittynyt esitysten tekemiseen ja sanallistamaan sellaisia käytäntöjä ja ilmiöitä, jotka tunnistan niin aikaistaeni esityksissä kuin omissakin projekteissani (esim. fiktion ja ei-fiktion suhde esityksessä, itsereflektiivisyys).

Projektimme alkoi intensiivisesti, tosin varsin pian huomasi, että esineitä enemmän minua kiinnosti esitys sinänsä. Sen sijaan, että olisimme Droit'n tapaan ”vakoilleet” esityksen ilmenemistä kulttuurissa, keskityimme paljolti näyttämöllä olemiseen, yleisösuhteen luomiseen ja siinä mielessä tuttuihin teatteriesityksen rakentamisen tapoihin. Droit'n kirja jäi pian sivuun ja suuntasimme huomiomme esitykseen ja videoon. Jokaista julkista koetta edelsi muutaman päivän harjoittelu, jossa keskusteltiin ja improvisoitiin vaihtuvaan fokukseen liittyen. Tyyli oli tarkoitus pitää mahdollisimman vähäeleisenä, minimalistisena ja arkisena⁷³. Suunnittelimme kokeet yhdessä, minä toimin lopullisena ohjaajana. Monesti ensimmäiset ideat hyväksyttiin ja otettiin kokeiltavaksi. Tarkoitus oli pitää työtapa mahdollisimman kevyenä ja luottaa siihen, että valitsemamme harjoitteet tuovat näkyväksi jotain aiheesta. Erilaiset taustamme, Jussin näyttelijäkoulutus ja minun esitystaiteen ja -teorian koulutukseni, näkyivät harjoitteiden toteuttamisessa ja lopputuloksessa. Muistutimme itseämme jatkuvasti siitä, että tarkoituksena ei ollut esittää ”valmista” ja täysin harjoiteltua esitystä, jossa mietityt palaset loksahtaisivat esteettisesti ja älyllisesti kohdalleen, vaan tehdä kokeita ja kokeiluja demonstraatioiden muodossa, ottaa riskejä ja jättää asioita myös auki.

Kokeet toteutettiin yleisön edessä erilaisilla festivaaleilla ja klubeilla.⁷⁴ Yleisö saattoi katsoa esitystä performanssina, osana muuta ohjelmaa tai kokeena, osana tutkimusta, jota avattiin jokaisen kokeen yhteydessä jaetuissa käsiohjelmissa. Poikkeuksena on sarjan viimeinen osa *As If #10 – Johtopäätöksiä*, joka oli tunnin mittainen performanssiluento ja esitys sarjan tuottamista ”tuloksista”. Sarjan viimeiseen osan työryhmään kuuluin Jussin ja itseni lisäksi myös visualisti ja lavastaja Antti Nikkinen. Ajallisesti sarja jakaantui vuosille 2006-2008, osien välissä saattoi olla pitkiäkin taukoja.

73 Tietysti voidaan kysyä, missä määrin arkea ja arkista voi pitää minimalistisena, mutta Lehmannia lainaten: ”Leikkittely merkkien vähäisyydellä pyrkii katsojan omaan aktiivisuuteen, jonka on määrä muuttua produktiiviseksi vähäisen lähtöaineiston vuoksi. Poissaolo, pelkistäminen ja tyhjyys eivät ole minimalistisen ideologian vaan aktivoivan teatterin peruslähtökohdan ansiota.” Lehmann (2009, 160) Ks. arjen määrittelystä myös Sandywell (2004). Kirjoitan arjen määrittelystä enemmän luvussa 5.

74 #1-2, 29.5 ja 31.5.2006 Todellisuuden tutkimuskeskus, Helsinki.
 #3, 9.6.2006 JuneWorkshop, Teater Maskinen, Riddarhyttan, Ruotsi.
 #4, 16.8.2006 Amorph!06-festivaali, Helsinki.
 #5, 23.10.2006 Labor Sonor-klubi, Berliini, Saksa.
 #6, 28.10.2006 Estin ja Estetiikan seuran seminaari ”Esittäjä tekijänä, taiteilija taitajana”, demo ja luento, Helsinki.
 #7, 14.4.2007 Art Contact, Helsinki.
 #8, 4.10.2007 Podium, Oslo.
 #9 2.12.2007 Suuri Orkku Festivaali, Helsinki.
 #10 Johtopäätöksiä 18.-27.4.2008 Kiasma-teatteri, Helsinki.

Näyttämö oli yleensä hyvin pelkistetty, meille kelpasi esityspaikaksi mikä tahansa. Näyttämöllä, tai salin edessä, saattoi olla pari tuolia ja ehkä pieni pöytä, jos sellainen tilasta sattui löytymään. Sarjan alkuosissa näyttämöllä oli myös usein televisio ja videolaitteet. Valaistuksena oli tilan olemassa oleva yleisvalo, myös yleisö oli valossa. Olimme pukeutuneet arkivaatteisiimme, vaatteet vaihtelivat esityksen mukaan. Vaatetuksen merkitystä mietimme tarkemmin vasta viimeisessä osassa, jolloin puhuimme vaatteiden merkityksestä yhtäältä henkilökohtaisessa arjessamme, toisaalta arjen kuvana esityksen sisällä taidekontekstissa. Katsojat istuivat frontaalisti suhteessa esiintyjiin, joten esityksiin muodostui selkeä ”katsomo” ja ”näyttämö”.

Ensimmäisissä versioissa (1-2) havainnollistimme esityksen ja ei-esityksen rajapintaa ja pohdimme sitä, mikä voisi olla esityksen ”pienin elementti”. Lähtökohtana oli esiintyjä ja esiintyjän läsnäolo. Jussi Johnsson istui näyttämöllä ja katsoi yleisöä, aika kuluu. Kun Jussi lopulta teki jotain, hän alkoi pyörittellä kynää kädessään. Hetken kuluttua hän suhtautui kynään kuin se olisi sikari ja sanoi irrallisen elokuva repliikin: ”Are you talking to me?”⁷⁵. Sitten hän otti kynän suustaan, katsoi sitä jälleen kädessään ”kynänä”. Suhteessa istumiseen, eräänlaiseen tapahtumattomuuteen, kynän pyörittely näytti ”teolta”, ele ja liike saivat ison merkityksen ja huomio kiinnittyi siihen. Leikki kynällä sikarina viitasti teatterin illuusion, esineeseen, jota käytetään kuin se olisi jotain muuta. Minusta oli tärkeää, että se tehtiin hitaasti, pienen illuusion rakentuminen ja purkamisen näytettiin.

Jokaisessa sarjan osassa oli kohta, jossa Jussi pyysi yleisöltä kaksi esinettä hetkeksi lainaan. Näiden esineiden kanssa hän improvisoi pienen kohtauksen, jossa esineet toimivat ”esiintyjinä”. Kohtausta oli usein leikkisä, lapanen söi avaimet tai oluttölkki flirttaili muistikirjalle. Kohtaukset toimivat upotuksina, esityksinä esityksen sisällä. Esineet ottivat esiintyjän, toimijan, paikan. Tämän lisäksi kohtaukset toivat mukaan vuorovaikutteisen elementin, yleisöön luotiin suhde, heitä pyydettiin lainaamaan jotain. Berliinissä tehdyssä versiossa (2006) Jussi sai yleisön jäseneltä lainaksi silmälasit. Jussin improvisaatioissa silmälasit saivat hahmon, joka muistutti natisevaa mummoa. Silmälasit lainannut katsoja oli ilmeisen pahastunut leikistä ja silmälasien karaktääristä. Loukkaus ei ollut tarkoituksellista ja jälkepäin Jussi oli kohtauksesta hieman hämmentynyt.

75 Sitaatti on Martin Scorsesen elokuvasta *Taksikuski* (1976), jonka pääosassa näytteli Robert de Niro. Tuotanto Columbia Pictures.

Tilanne kuitenkin paljasti jotain suhteestamme esineisiin, henkilökohtaisuudesta ja samaistumisesta.

Ensimmäisten versioiden yhteydessä pohdimme Jussin kanssa yhdessä sitä, riittääkö esitykseksi se, että yleisö tietää tulevansa katsomaan esitystä? Tai se, että tilaan on rakennettu frontaali näyttämö/katsomo asetelma, vaikka mitään ei tapahdu? Onko esitys siinä, että on jotain katsottavaa: esiintyjä, joka ei tee mitään? Tai riittääkö esitykseksi se, että esineisiin suhtaudutaan kuin ne olisivat jotain muuta, pyrkimys pieneen illuusioon?

Osassa kolme seurasimme paljolti edellisten osien konseptia, mutta tämän lisäksi leikimme avoimen alun ja avoimen lopun käsitteillä. Käytännössä tämä tapahtui niin, että Jussi ”puuhaili” näyttämöllä jo, kun yleisö tuli sisään. Hän viritti johtoja, kytki videokameran televisioon ja tarkasti toimiiko se. Puuhailun jälkeen hän istui tuolille vastapäätä yleisöä ja katseli heitä. Esityksen loppupuolella Jussi puolestaan viivytti kumartamista ja sen sijaan sammutti television, muuttamatta erityisesti intensiteettiään, alkoi koota johtoja ja pakkasi videokameran laukkuun. Yleisöstä saattoi aistia jännitteen esityksen lopetuksen suhteen, tulisiko jo taputtaa vai katsoa vielä? Kun esitys on rakennettu hyvin pienien, lähes huomaamattomien elementtien varaan, miten voidaan sanoa, milloin esitys alkaa ja milloin se loppuu? Onko esitystä silloin kaikki se, mitä näyttämöllä on? Kuka itse asiassa määrittelee esityksen keston? Mitä oletamme näyttämölliseksi toiminnaksi ja mitä arkiseksi toiminnaksi?⁷⁶

Neljäs koe keskittyi videon ja elävän esiintyjän suhteeseen. Esiintyjän lisäksi tilassa, MUU-galleriassa Helsingissä, oli kaksi tv-monitoria, joissa näytettiin videotallenteet edellisistä esityksistä. Esiintyjä synkronoi tekemisensä osittain videoiden mukaan, osittain erosi niistä. On sanottu, ettei esitys ole koskaan samanlainen (Schechner, 2006). Sen kesto ja nyanssit poikkeavat aina toisistaan. Myöskään dokumentit eivät ole samanlaisia. Version tarkoituksena oli havainnollistaa esityksen ja dokumentin eroa ja korostaa, miten eri tavoilla katsomme dokumenttia tai livetilannetta.

Tämän version yhteydessä päädyimme myös miettimään tekemiskulttuurimme erilaisuutta. Jussin kävellessä yleisön eteen hänen jalkaansa tarttui vessapaperin pala. Jussi ei jättänyt sitä huomiotta, vaan otti sen käteensä ja

76 Michael Kirby mainitsee artikkelissaan ”On Acting and Not-Acting” (1972) japanilaisen Kabuki-teatterin avustajat, jotka siirtelevät näyttämöllä tarpeista kesken esityksen ja auttavat esiintyjä vaihtamaan vaatteitaan. Avustajien vaatteet poikkeavat varsinaisten esiintyjien vaatteista eivätkä he kuulu varsinaiseen tarinaan; he eivät näyttele, mutta ovat silti osa visuaalista kokonaisuutta.

istuessaan alkoi siirtää paperin palaa kädestä toiseen. Yleisön huomio kiinnitettiin toimintaan. Jälkeenpäin kritisoin Jussia tästä impulssin seuraamisesta ja improvisaatiosta. Mielestäni kohtausten fokus olisi pitänyt olla istumisessa, tapahtumattomuudessa, mutta nyt paperin repimisestä tuli aktiivista toimintaa, katsojana aloin etsiä ja luoda sille merkityksiä. Jussi puolestaan sanoi, ettei hän voinut olla reagoimatta paperiin ja hän oli olettanut että eräänlainen reagoiminen ja improvisaatio kuuluvat asiaan. Kannatin reagoimista, mutta vastustin impulssien seuraamista ja niiden kehittämistä tilanteessa. Prosessin kannalta keskustelu oli kiinnostava ja tajusin, miten vähän oikeastaan olimme määritelleet tekemistämme ja miten paljon liikkuneet oletusten pohjalta. Yksi syy tähän oli, että prosessin luonteeseen kuului, että samalla kun teimme, haimme sanoja ja määritteitä sille, mitä olimme tekemässä. Kokeet olivat jatkuvasti välitilassa, jonka esityksellisiä ilmituloja oli vaikea määritellä. Ne olivat ”performanssin kieltä”, yksinkertaisia tekoja ja toimintoja, joissa ei pyritty rakentamaan roolia tai tunnetta, mutta joissa kuitenkin ajoittain näkyi näyttelijän tapa toimia ja luoda yleisösuhte. Ne olivat kokeita, jotka toteutettiin muiden muiden taide-esitysten rinnalla. Kuten aiemmin jo totesin, konteksti ja esiintymispaikka määrittivät yllättävän paljon esitysten sävyä. Perinteisempien teatteriesitysten rinnalla Riddarhyttanissa kokeemme näyttelijäntyö ja teatterin ehtojen kyseenalaistus korostui, kun taas performanssitapahtuma Art Contactissa kokeemme näyttäytyi performanssina.

Iso muutos sarjan kulussa tapahtui osassa viisi, jossa Johnsson ei ollut enää näyttämöllä yksin, vaan minä seisoin hänen vieressään ja sanallistin sen, mitä hän teki, esimerkiksi sanoen: ”Näyttämöllä on mies. Mies istuu tuolissa.” Toimin siis eräänlaisena kertojana. Aiemmat esitykset olivat olleet lähes sanattomia, laulua ja muutamaa ohjeistusta lukuun ottamatta. Nyt ajatuksena oli toteuttaa sanoilla samaa minimalismia, jota esityksessä oli aiemmin toteutettu tekoina. Tosin asioiden sanallistaminen ei tuottanutkaan pelkästään kuvausta, vaan loi voimakkaan jännitteen. Näyttämön tapahtumien kuvailun myötä esiin nousi kysymys vallasta, ja siitä, miten asiat ovat/eivät ole. Kuvailu ei näennäisestä neutraaliudesta huolimatta ollut enää vain kuvailua vaan tuntui väitteeltä. Leikimme ajatuksella, että minä sanon mitä näyttämöllä tapahtuu, esiintyjä viivyttelee, ehkä empii, ja jännite syntyy siitä, ovatko asiat niin kuin ne sanotaan. Puheesta tuli imperatiivinen, käsky.

Osan kuusi toteutin yksin Suomen Estetiikan Seuran, Sibelius-Akatemian DocMus yksikön ja EST-tohtorinohjelman järjestämässä seminaarissa ”Esittäjä tekijänä, taiteilija taitajana”. Puheenvuoroni oli yhdistelmä esitysdemonstraatiota

ja projektin taustoitusta. Se oli ensimmäinen julkinen teoreettisempi pohdintani esityssarjaan, ja tutkimukseeni, liittyen. Demonstraatio-osiossa aloitin kertomalla yleisölle, mitä näyttämöllä *on*, vaikka se oli tyhjä. Esitin osan aiemmissa performansseissa olleesta tekstistä ikään kuin Jussi olisi myös ollut paikalla ja näytin videota, jossa Jussi istui. Jatkoin kertomalla projektista ja sen taustoista, puhuin Victor Turnerin esityksen määritelmästä ”as if”, *ikään kuin*. Sarjamme alkuosassa tämä ”ikään kuin” oli ollut keskeisenä tekijänä; ensimmäisissä osissa Jussi suhtautui esineisiin ikään kuin ne muuttuisivat joksikin toiseksi. Myöhemmissä osissa performanssien painotus alkoi muuttua, se oli enemmän ”entä jos”. Tämän lisäksi puhuin esityksen määritelmästä tekemisenä ja toistoina (Carlson), esityksistä aina osana muita esityksiä (Diamond) ja esityksistä mahdollisuuksien tilana (Lehmann). Tämä oli esityspaikoista ainoa, jonka voi määritellä ”tutkimuskontekstina”. Uskon, että vaikka seminaaripuheenvuoroni alku ei ehkä ollutkaan kaikkein tyypillisin (teksti oli sarjamme käsikirjoituksesta ja pyrin eleilläni määrittelemään suhdetta tilaan) näyttäytyi se kokonaisuudessaan nimenomaan (kontekstiinsa sijoittuneena) seminaaripuheenvuorona – joka käsitteli esitystä – ei performanssina.

Versiossa seitsemän varioimme kahden eri esiintyjän, Jussin ja minun, erilaisuutta ja samanlaisuutta suhteessa samaan tekoon. Esitys Art Contact -performanssiklubilla Forum Boxissa Helsingissä alkoi meidän molempien ollessa yleisön edessä, olimme pukeutuneet mustiin paitoihin ja tummiin farkkuihin. Jussi istui tuolilla keskellä näyttämöä, minä seisoin yleisöstä katsottuna oikealla. Katsoin Jussia, mutta osoitin sanani yleisölle:

”Näyttämöllä on mies. Mies katsoo sinua. Sinä katsot miestä. Mies ajattelee, onpa mukava ilta.”

Puheeni oli verkkaista, jokaisen lauseen jälkeen pidin pienen tauon. Sanoin:

”Näyttämöllä on kamera.” Laitoin kameran päälle. Kuvasin Jussia ja jatkoin puhettani:

”Mies katsoo kameraa. Mies nousee seisomaan tauko. Hän haluaa kysyä jotain.”

Jussi kysyy yleisöltä:

”Voisiko joku lainata minulle hetkeksi kaksi esinettä.”

Tähän mennessä väitteenämme oli ollut, että performanssi perustuu vuorovaikutukseen yleisön kanssa ja katsomiseen. Käytimme kertojaa (vrt. ”kaikitietävä kertoja” kirjallisuustieteessä), joka kertoo ”*kaiken* sen mitä on”, ikään kuin esityksen pienimmän mahdollisen tapahtuman. Esineimprovisaation – kypärä ja tulitikkuaski, esitys esityksen sisällä – pyrkimys oli kokeilla, syntykö

esitys nimenomaan siitä, että itse esitystapahtuma kehystetään, tuodaan esitys esityksen sisään? Entä kertooko esiintyjistä, esiintymisestä jotain se, että ne pelkistetään esineiksi?

Teatterin esinekieltä tutkineen Teemu Paavolaisen mukaan esineet kantavat mukanaan merkityksiä monella tapaa: joillakin esineillä on symboliarvoa itsessään arjessa vrt. esim. musta nahkasalkku. Esineiden käytön teatterissa Paavolainen näkee mahdollisuutena, sillä nimenomaan teatterissa, verrattuna esimerkiksi elokuvaan, esine voi olla mitä tahansa, tuoli ei pelkisty tuoliksi. Esineiden objektiluonne korostuu, jos esiintyjä käyttää niitä tietyllä tavalla, esine saa merkityksensä ihmisen, tässä esiintyjän, toimesta. (Paavolainen 2001, 196-197.)

Performanssi jatkuu, minä sanon:

”Näyttämöllä on televisio. Kuvassa on mies. Mies istuu tuolissa. Mies katsoo kameraa, sinä katsot kuvaa. Mies ajattelee: onpa mukava ilta (tauko). Mies nousee seisomaan.”

Annan valkoisen jatkojohdon Jussille ja sanon: ”Mies haluaa pukeutua”. Kun katson performanssin taltiointia videolta, näen Jussin liikkeissä empimistä, ja vähän arvoitukseksi jää, haluaako mies todella pukeutua. Jussi kuitenkin pukeutuu johtoon ja peilaa itseään kameralle. Totean että mies haluaa laulaa laulun ja Jussi laulaa Gene Vincentin ”Be-Bop-A Lula” – biisin yleisölle liikkuen showelkein ja tunnistettavia popkliseitä lainaten. Totean ääneen, että mies haluaa enemmän huomiota, avaan taas monitorin, jossa näkyy esityksen alussa tilassa kuvattua vakavaa yleisöä. Jussi jatkaa showtaan, nyt monitorille ja siinä näkyvälle yleisölle.

Vuoro vaihtui. Nyt minä istuin tuolissa ja katsoin yleisöä. Jussi oli kertojan paikalla ja sanoi: ”Näyttämöllä on nainen. Nainen istuu tuolissa.”

Kertoja on eri, esiintyjä on eri, konsepti toistuu samana. Pyysin yleisöltä kahta esinettä, kuten Jussi teki ennen minua. Sain metallisen rasian ja läpinäkyvän muovipussin. Laitoin rasian muovipussiin ja heilutin pussia, ensin hitaasti sitten yhä vimmisemmin ympäri ja ympäri. Siinä missä Jussi teki esineillä tarinafragmentin ja suhtautui esineisiin ”esiintyjänä”, minä tein teon, aktin sinänsä, esineet olivat osa tekoani, minä pysyin edelleen esiintyjänä. Kun Jussin otos viittasi teatteriin, minun tekoni viittasi performanssiin. Samoin siinä missä Jussin laulu oli taidonnäyte, minun lauluni oli ”taitamattomuuden näyte”. En osannut sanoja, jäin toistamaan sitä mitä sanoista muistin. Toisin kuin Jussi, joka oli valppaasti kommunikaatiossa yleisön kanssa, minä katsoin jonnekkin vähän alaviistoon. Videolta katsottaessa kyse on selkeästi erityyppisestä asenteesta suhteessa

yleisöön ja omaan tekemiseen: Jussi oli itsevarma ja valmis ottamaan yleisön haltuunsa, minä olin varovainen ja empivä.

Osissa 8-9 pyrimme käyttämään minimalistista esitysmateriaaliamme avoimesti poliittisiin tarkoituksiin. Kysyimme mistä esityksen poliittisuus syntyy; rakentuuko se esityksen muodon kautta vai siinä sanomassa, jonka performanssi pyrkii välittämään? Onko poliittisuus esitystapahtumassa/taiteessa jo lähtökohtaisesti? Vai onko poliittista esityksen lukutapa, joka politisoi esityksen? Performanssi alkoi keskusteluna minun ja Jussin välillä, kerroimme mitä tilassa on, ja keitä itse olemme. Kohtauksessa, jossa Jussi lainasi jonkun esineen yleisöltä, keskustelua ei käyty kahden esineen välillä, vaan minä keskustelin esineen kanssa, jota Jussi animoi. Esine ”vaati” minua selventämään poliittisia tarkoituksiperiäni ja tuomaan ilmi selkeän poliittisen statementin kun taas minä pyrin väittämään, että tämä keskustelu itsessään on poliittista. Loppukohtauksemme nimi oli: ”This is not supposed to be a political scene”. Esittelimme kohtauksen kysymällä, onko mahdollista tehdä esitys, joka ei olisi luettavissa poliittiseksi ja päätimme tehdä testin; Jussi tekee lyhyen laulukohtauksen perustuen ”Be-Bop-A-Lula”-biisiin, jonka poliittisia ulottuvuuksia minä yritän tulkita. Tulkitsin hänen ensimmäisen versionsa poliittiseksi, koska se jäljitteli (siis yhtäältä kommentoi ja toisaalta uusinsi) heteronormatiivista pop-kulttuuria. Jussi esitti seuraavan version, jossa hän oli vaihtanut ”she” sanojen paikalle ”he”. Tämä oli mielestäni ilmeisen poliittinen kannanotto ja heteronormatiivisuuden kritiikkiä. Jussi vaihtoi jälleen tyyliä, entistä minimalistisemmaksi ja monotonisemmaksi, jonka tulkitsin hänen kannanotokseen postmodernista performanssitaiteesta ja eräänlaiseksi taiteen sisäiseksi kritiikiksi. Lopuksi Jussi esitti vielä version, jossa hän ei laulanut lainkaan, ainoastaan äänteli. Sen tulkitsin olevan luettavissa kaikkien vaiennettujen äänenä, ja siis mitä suurimmassa määrin poliittisena kannanottona.

Sarjan yhdeksän ensimmäistä osaa olivat kaikki noin puolen tunnin mittaisia ja niissä kaikissa toistui samankaltaiset osat varioituen; istuminen, esineen lainaaminen ja esineistä tehty kohtaaminen, sekä laulu. Sarjan viimeinen osa, *As If 10 – Johtopäätöksiä* kokosi yhteen niitä keskeisiä oivalluksia, joita olimme sarjan myötä tehneet. Johtoajatuksena oli havainnollistaa matka arjen lähes huomattomasta esityksellisyydestä siihen esitykseen ja performanssiin, jonka tunnustamme taiteeksi. Tästä sarjan viimeisestä osasta kirjoitan myöhemmin lisää.

Sarjan laajuudesta johtuen keskityn tässä nostamaan esiin vain joitain keskeisiä teemoja. Kirjoitan ensin joistakin keskeisistä sarjaan liittyvistä teemoista yleisemmin, kuten esiintymisestä sosiaalisena käytäntönä, viitaten sosiologi Ervin Goffmannin ja esitystutkija Richard Shechneriin. Pohdin arkaisuutta tyylinä, joka

keskusteluina viittaa niin dokumentaarisesta elokuvasta käytyyn keskusteluun kuin draaman jälkeisessä teatterissa esiin tulleeseen teatterin illuusion kyseenalaistamiseen. Konkreettisesti avaan pohdintoja mm. istumisesta, prosessista ja sanojen ja tekojen suhteesta. Olen jättänyt pois esineteatterin analysoimisen, jota kuitenkin käyimme jokaisessa sarjan osista, ajattelen, että se oli enemmän Jussin kuin minun alaa. Samoin olen jättänyt pois ohjaajan ja näyttelijän positioiden pohtimisen – vaikka se oli tekovaiheessa keskeistä, näin jälkikäteen se ei näyttäydä minulle yhtä keskeisenä teemana kuin tähän valitsemani teemat.

Kuten aiemmin mainitsin, aloittaessani tutkimukseni tekemistä, aiheenani oli videon ja elävän esityksen suhde. Sarjan varhaisissa osissa korostui vielä live-esityksen ja videon variointi (osat 1-4), kun taas myöhemmissä osissa (5-10) video jäi lähes kokonaan pois ja huomio kiinnittyi minimalistisiin live-tilanteisiin. Videon pois jääminen liittyi omien intressieni muuttumiseen, koin kuvien tekemisen nykyisessä kulttuurissa ongelmalliseksi ja turhauttavaksi, ja lakkasin tekemästä videoita. Toinen iso muutos sarjassa oli siirtyminen yhdestä esiintyjästä kahteen, halusin esiintyä Jussin rinnalla. Tekijänä koin, että olen ensisijaisesti tekijä-esiintyjä, en ohjaaja, joka ohjaa näyttelijää. Tarve molempiin muutoksiin tuli siis oman tekijäidentiteetin tarkentumisesta ja muuttumisesta, joka heijastui myös tutkimukseen ja siten tutkimuksen fokuskin muuttui.

4.3. Esiintyminen, arki, tyyli

As If-sarjan yhdeksi keskeiseksi tekijäksi nousi esiintyminen. Se oli vähän yllättävää sikäli, että lähtökohtaisesti en ollut ajatellut, että nimenomaan *esiintyminen* olisi mielenkiinnon kohteenani. Jälkikäteen esiintymisen problematisointi vaikuttaa johdonmukaiselta: toki *esiintymisen* käsite on suhteessa *esityksen* käsitteeseen. Puran tässä esiintymistä kahdesta eri lähtökohdasta: ensinnäkin *esitystutkimuksesta* käsin ja siitä perusoletuksesta, että sosiaalinen elämä on jatkuvaa esiintymistä (performing) ja eri roolien ottamista (Goffman 1971; Schechner 2006). Toiseksi käsittelen esiintymistä (nyky-)teatterista käsin, esiintymistä arkisena tyylinä näyttämöllä, josta *As If*-projektissa käytimme termiä ”ei-näytteleminen”.

Sosiologi Erving Goffmannin mukaan ihminen ottaa rooleja ja esiintyy (perform) sosiaalisissa tilanteissa koko ajan jollekin. Esitys ja esittäminen ovat käyttäytymistä, joka voidaan liittää mihin tahansa toimintaan. Nähdäkseni kysymys esityksestä ja esittämisestä ei silloin niinkään asetu kysymykseksi esittämisestä ”valepukuna”, teeskentelynä tai akselille *rakennettu – autenttinen* vaan painottaa sanan *performance* merkitystä toimintana ja suorittamisena. Goffmannin mukaan sosiaalinen käyttäytyminen rakentuu esityksissä, esiintymällä, ottamalla rooleja

ja luomalla tilanteita, jotka ovat analogisia teatterin käytäntöjen kanssa. Termiä ”esitys” (performance) hän käyttää viittaamaan kaikkeen sellaiseen yksilön toimintaan, jolla on jotain havainnollisia ja jolla on jotain vaikutusta havainnollisuuteen (Goffman 1971, 63). Goffman erittelee muun muassa miten eri sosiaaliluokkien edustajat esittävät asioita (ks. myös Skeggs 2004). Esiintyminen ja ulkoinen olemus määrittelee paitsi yksilöä, myös yksilöä jonkun yhteisön jäsenenä. Yhteiskunnan eri toimia ja toimintoja voidaan katsoa erilaisina arjen esityksinä, myyjät esiintyjinä, ostajat katsojina, lääkärit esiintyjinä, potilaat katsojina (Goffman 1971, 118).

Richard Schechner määrittelee arjen esitykset yhdeksi esitystutkimuksen keskeiseksi alueeksi. Esitykset merkitsevät identiteettejä, kiinnittyvät aikaan, uudelleen muokkaavat ruumista ja kertovat tarinoita. Esitykset, olivatpa ne sitten esityksiä taiteessa tai arkielämässä, tai rituaaleja, ovat kaikki käyttäytymisen toistoa, palauttamista (restored behaviour, twice-behaved behaviour) jota ihmiset opettelevat ja harjoittelevat (Schechner 2006, 26-28). Schechner huomauttaa, että taidetta tehtäessä meille on selvää, että se perustuu harjoitteluun, mutta aivan yhtä lailla myös arkielämä perustuu vuosien harjoitteluun ja käytäntöihin. Opettelemme käyttäytymään tilanteisiin sopivalla tavalla, mukautumaan ja soveltamaan erilaisia arkielämän rooleja eri olosuhteissa. Henkilökohtaisten, sosiaalisten esitysten lisäksi Schechner painottaa julkista elämää kollektiivisten esitysten näyttämönä. Skaala on laaja, aina poliittisista mielenosoituksista median esityksiin (Schechner 2006, 170-171; Diamond 2010, 209; Taylor 2010, 257). Schechner kirjoittaa esiintymisen laajasta skaalasta (broad spectrum of performing), johon kuuluvat sosiaaliset roolit perheen sisäisistä rooleista työelämän rooleihin, kirkollisista rituaaleista transsiin ja näyttelemiseen niin näyttämöllä kuin näyttämön ulkopuolellakin. Mitään tarkkaa eroa näiden eri esiintymisten välillä ei voi erotella (Schechner 2006, 171).

Projektini tavoitteena oli arkinen tyyli (vrt. keskustelu) joka ei imitoi arkea vaan lainaa arkisia tapoja, eleitä ja tyyliä, arjen metodeja esityskäyttöön. Pyrkimyksenä ei ollut uskotella yleisölle, että kysymys olisi tässä hetkessä syntyvästä tilanteesta, kysymys ei ollut improvisaatiosta, mutta ei myöskään etukäteen kirjoitetusta esitystekstistä. Tavoitteena oli arjen ja taiteen sekoittaminen, käsitys arjesta tyylinä ja eräänlaisena esteettisenä valintana.⁷⁷

77 Vrt. Linda Montano (2005) tai Allan Kaprow (1993), jotka molemmat pyrkivät yhdistämään arjen ja taiteen. Tosin esim. Kaprow ei pyrkinyt tuomaan arkea taidekontekstiin vaan taide tapahtui jokapäiväisessä elämässä.

Toinen asia on, miten tämä tavoite onnistui. Lähtökohta ei ollut helpoin mahdollinen. Taide kontekstina ja näyttämö paikkana ovat erilaisia ja toimivat toisella tapaa kuin arjen tilanteet, huolimatta siitä, että yhtäläisyyksiäkin on. Näyttämö ja sen mukanaan tuoma yleisösuhte määrittävät esiintymistä, luovat sille odotuksia, rajoja ja merkityksiä toisella tapaa kuin arkiset tilanteet, joita voi lukea esityksinä.

Kirjoittaessaan draaman jälkeisestä teatterista Hans-Thies Lehmann puhuu ”toden mukaantulosta”. Perinteinen ajatus teatterista perustuu suljettuun fiktiiviseen kosmokseen ja todellisuuden läsnäolo teatterissa on aiemmin ajateltu olevan esteettisesti ja käsitteellisesti mahdotonta. Perinteisesti toden läsnäolo on tullut havaittavaksi teatterissa yleensä vain sen ”virheissä”. Toisaalta teatterin erityispiirre on ollut ja on edelleen, että siinä on kysymys aina sekä tapahtumasta – istumisesta, seisomisesta, puhumisesta – että tuon tapahtuman ”merkistä”. ”Teatteri toteutuu samanaikaisesti täysin merkkimäisenä ja täysin todellisenä käytäntönä”, Lehmann kirjoittaa. (Lehmann 2009, 176-177.)

Yhtenä keskeisenä tavoitteenamme oli miettiä puhetta näyttämöllä. Sarjan ensimmäisissä osissa 1-4 puhetta ei ollut lainkaan. Sen jälkeen osissa 5-9 puhetta oli jonkin verran, aluksi pyrkimys oli jonkinlaiseen ”neutraaliin” kertojaan (tästä enemmän tuonnempana), joka toteaa asioita. Osa kymmenen oli rakennettu keskusteluksi minun ja Jussin välillä. Ensimmäinen haaste on siinä, onko keskustelu siinä hetkessä tapahtuva vai onko se harjoiteltu, ikään kuin keskustelun rekonstruktio. Missä määrin asiat ovat hiottuja ja sovittuja, missä määrin tekijät voivat seurata mielenjohteitaan ja päätyä keskustelussa ennalta täysin määrittelemättömiin suuntiin.

Olin ajatellut, että arkisen tyylin yksi keskeisiä määritteitä on esteettisen etäisyyden poistaminen. Minulle esitystaiteen konteksti on näyttäytyntynyt paikkana, jossa etäisyys tekijän ja katsojan välillä on monella tapaa valmiiksi annettu. Ikään kuin konventioon itsessään kuuluisi jo valmiiksi erilaisia etäännytyksiä, kuten katsojan ja esiintyjän välinen suhde, katsojan ja esiintyjän roolit jne. (ks. myös Porkola 2014). Tosin moni taiteilija ajattelee, että erityisesti omaelämäkerrallista materiaalia käytettäessä nimenomaan etäisyys mahdollistaa asian työstämisen taiteeksi, joka muuten näyttäytyisi terapeuttisena projektina. Muun muassa yhteisötaiteeseen keskittynyt taiteilija ja tutkija Lea Kantonen esittää, että esteettinen etäisyys ei ole vain korkeakulttuuriksi mielletyn taiteen ominaisuus, vaan se voi toimia hyvin monenlaisten niin taiteellisten kuin sosiaalistenkin projektien työkaluna. Kantonen kuitenkin korostaa, että tämä ei tarkoita taideinstituutioiden käytäntöjen hyväksymistä sellaisenaan, vaan hän näkee taiteilijoiden

luovan hyvin monenlaisia tiloja, joita taidelaitokset myös seuraavat. Esteettinen etäisyys ei ole Kantoselle siis pelkästään tyylikysymys, vaan nimenomaan työkalu (Kantonen 2005, 57-58). Kantosen näkemys on kiinnostava, kun lähtökohtana on yhteisötaide, esteettinen etäisyys voi olla niin pedagoginen menetelmä kuin väline yhdistää sosiaaliset aspektit ja taide. Oma lähtökohtani on ollut erilainen, näen että taiteen kontekstissa toiminen tuo usein automaattisesti mukanaan erilaisia esteettisiä etäisyyksiä, jotka olen halunnut purkaa (Porkola 2014).

”Ei-näytteleminen”

As If – Johtopäätöksiä -esityksen harjoituksissa puhuimme Jussi Johnssonin ja Antti Nikkisen kanssa paljon tyylistä. Kuten Jussi tiivisti: ”Me puhumme esiintymisestä tietoisesti valittuna tyylinä, silloinkin kun se vaikuttaa katsojasta arkipäiväisen luonteelta. Toisaalta mietimme miten purkaa esitystä ja esiintymisen tyyliä, joko niin, että esitys katoaisi kokonaan, tai esityksen ja ei-esityksen raja hämärtyisi katsojalle”. Tähän Antti muistutti, että kysymys ei ole vain esityksen estetiikasta, vaan arjessa itsessäänkin on eri tyylejä, jotka ilmenevät esimerkiksi pukeutumisen kautta: ”Kiasmaan ei lähdetä verkkareissa pitämään luentoa.”

Tutkija Jaana Parviainen on kirjoittanut työelämän performatiivisuudesta huomauttaen, että työelämässä oletetaan usein, että työntekijän tapa käyttä kehoaan (esim. hoivatyössä) syntyy ikään kuin ”jonkinlaisen luonnollisen kehityksen tuloksena ilman itsereflektiota. Kuitenkin luonteelta vaikuttava käytös yleensä vaatii eniten harjaantumista.” (Parviainen 2010.) Luontevuus ei siis ole arjessakaan itsestäänselvyys, vaan liittyy usein harjoitteluun (Sandywell 2004; Schechner 2006).

Ymmärtääkseni puheopetuksessa keskitytään usein selkeään artikulaatioon, puheen kuuluvuuteen ja katsekontaktin luomiseen osallistujien kanssa. Projektissamme me pyrimme päinvastaiseen. Kiinnitimme huomiota puheen takelteluun, kuuluvuuden rajoilla olemiseen, paikoin epäselvään artikulaatioon, empimiseen, jopa lievään änkytykseen, lauseiden hajoamiseen, mutinaan, epäselvyyteen, katseen harhailuun ja toisen keskeyttämiseen sekä täytesanojen kuten ”ehkä”, ”tota”, ”niinku” korostamiseen. Loimme tietoisesti tyyliä, joka jollain tapaa haastaisi sitä näyttelemisen ja selkeän esiintymisen tyyliä, johon olimme mm. omassa koulutuksessamme tottuneet.

Tarkkailimme omia arkielämän maneereitamme, sekä eleissä että puheessa. Meillä, Jussilla ja minulla, oli erilainen tapa olla läsnä, esiintyä ja olla katseen kohteena, niin arjessa kuin näyttämölläkin, johtuen paitsi erilaisista koulutustaus-toistamme myös persoonallisista luonteenpiirteistämme. Jussille on tyyppillistä

katsoa näyttämöltä ihmisiä silmiin, ottaa suoraa kontaktia, kun taas minä katson puhuessa helpommin maahan tai vähän ohi. Toistimme tietoisesti omia manee-reitamme ja kokeilimme, miten saisimme esitykseen enemmän arjen rytmiä. Pyrimme korostamaan myös puhumisen manee-reitamme. Arkielämässä, jos innostun selittämään jotain, puheessani voi kuulla lievän änkytyksen. Esityksessä korostin tätä.

Yleensä niin näyttämöesityksissä kuin elokuvissakin replikointi on tietoisien jäsenneltyä, seuraava repliikki alkaa kun edellinen on päättynyt. Harjoittelimme puhumaan toistemme päälle, mieluiten myös vähän ”asian” vierestä.⁷⁸ Kun toinen kysyy jotain, siihen vastataan vähän sinne päin, tai jotain ihan muuta mitä oli kysytty. Pyrkimyksenä oli toteuttaa eräänlaista ”arjen logiikkaa”, jonka ymmär-simme fragmentaariseksi ja assosiativiseksi. Kysymys ei ollut niinkään autentti-suuden tavoittelusta, kuin teatterillisten tyylien ja konventioiden pohtimisesta, teatterillisen ja arkisen tyylin sekoittamisesta. Draaman jälkeisessä teatterissa hyödynnetään paljon paitsi improvisaatiota myös improvisaation näköistä näyt-tämökieltä.⁷⁹ Spontaanisuus, arkisuus, tyylien ja tarinoiden fragmentaarisuus sekä irrallisuus niin puheen rytmisissä kuin muussakin näyttämökielellä ovat keskeistä nykyteatterissa.

Käsite ”ei-näyttelemisen” ei liittynyt meillä suoraan tutkija ja ohjaaja Michael Kirbyn vastaavaan käsitteeseen ”*not-acting*” vaan se toistui puheessamme, kos-ka pyrimme muistuttamaan itseämme siitä, ettemme ole tekemässä teatteria. Klassikkoartikkelissaan ”Acting and Not-acting” (1972) Kirby luo ei-näyttelemi-sen ja näyttämisen välille skaalan, jossa hän määrittelee näyttämisen esit-tämiseksi ja uskotteluksi, sekä toiminnaksi, jossa tekeydytään joksikin toiseksi. Kuitenkaan kaikki esiintyminen ei ole näyttämistä, hän toteaa, kuten happe-ningit ovat osoittaneet, niissä esiintyjät eivät uskottele olevansa eri ajassa ja paikassa kuin katsojat. Enimmäkseen kuitenkin tunnistamme näyttämisen ja ei-näyttelemisen, vaikka erot voivat olla hyvinkin pieniä. Havainnollistaakseen representaation ja jäljittelyn nyansseja Kirby luo skaalan, jatkumon, jonka toi-seen päähän hän sijoittaa ei-näyttelemisen ja toiseen päähän näyttämisen ja jatkumolle niiden väliin näyttämisen eri asteita.⁸⁰ (Kirby 1972, 6.)

78 Toisaalta on olemassa paljon näytelmätekstejä jotka perustuvat tähän mm. Anton Tšehovin näytelmät.

79 Suomessa aikalaisryhmistä mainittakoon mm. Viipurin Taiteellinen Teatteri ja Und Er Libet.

80 Tekstissään ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä Annette Arlander paneutuu Kirbyn skaalaan ja päätyy ehdottomaan sen rinnalle esiintyjään ja tekijään liittyen toisenlaista skaalaa, joka vastaisi paremmin nykyesitysten tekemisen kulttuuria. Tarkastelen tätä lähemmin luvussa 6. Kirbyn skaala-lasta suhteessa omaan taiteelliseen työskentelyyn ovat kirjoittaneet mm. Pauliina Hulkko (2013) ja Mari Martin (2013).

Näyttelemisen Kirby määrittelee pienimmäksi teoksi, joka sisältää teeskentelyä.⁸¹ Kirby pohtii Living Theatre esitystä *Paradise now* (1968), jossa esiintyjät puhuivat suoraan yleisölle sanoen lauseita kuten: ”En voi matkustaa ilman passiani” tai ”Minulla ei ole lupaa polttaa marihuanaa”. Esiintyjät eivät esitä roolihahmoa eivätkä he luo fiktiivistä maailmaa. Se mitä esiintyjät puhuvat, on totta, he perustivat sanomansa siihen, mitä he tunsivat ja mihin he uskoivat. Katsojana Kirby koki, että hän uskoi mitä esiintyjät sanoivat. Tämän esimerkin rinnalle Kirby nostaa esiin tilanteen arkielämästä, jossa hän on kokenut, että joku ”näyttelee”. Henkilö kertoo tarinaa, on tietoinen yleisöstään, ja luo esiintymisellään ikään kuin hahmoa tai kertoo tarinaansa yleisön vuoksi. Kirby vertaa tilanteita toisiinsa ja metodinäyttelemiseen, jonka keskeisenä ajatuksena on käyttää mitä tahansa koettua tai elettyä tunnetta näyttelemisen pohjana. (Kirby 1972, 6.)

Luulen ymmärtäväni Kirbyn tarkoituksen, mutta näen asian omalla kohdallani hieman toisin. Ensinnäkin ajattelen, että arkielämässä esiintyessään ihmiset eivät näyttele, vaikka he he kertoisivat tarinaa tietoisena kuulijoistaan, yleisöstään ja tietynlaisen dramaturgian ja esiintymisen ehdoilla (ennemmin kuin suhteessa siihen tapahtuiko niin todella). Ajattelen, että se on ihmisten normaalia vuorovaikutusta, esiintymistä arjessa (vrt. Goffman 1971), sen ei tarvitse tarkoittaa näyttelemistä siinä mielessä, että siihen liitetään teeskentelyn ulottuvuus. Jokapäiväinen elämä ei ole aina todenmukaista, se on myös kuvittelua ja tarinankerrontaa, se on uskomusten ja faktojen sekoittumista, se on erilaisia esiintymisiä, ilmaisuja, jotka perustuvat tunteisiin, tilanteeseen ja elettyyn elämään. Esimerkiksi liioittelu on yksi tarinankerronnan tapa. Kun taas puhutaan esiintymisestä teatterin kontekstissa (mitä Living Theatre tässä edusti), itse konteksti osaltaan määrittelee katsojien suhdetta esiintymiseen. Olen Kirbyn kanssa samaa mieltä siinä, että konteksti ei muuta teatterillista tilanneta kokonaan kuvitteelliseksi ja ajattelen että kysymys on (kuten nykyteatterissa ja performanssissa usein) siitä, että fiktiivinen ulottuvuus ja toden kaltaisuus toteutuvat samanaikaisesti.

Toisin sanoen, huolimatta siitä, että käytimme samaa termiä kuin Kirby, *ei-näytteleminen*, ja ehkä yritimme jopa puhua samantyyppisistä asioista (toisena aikana, toisessa kontekstissa) käytimme termiä eri merkityksessä. Siinä missä Kirby pyrki määrittelemään esiintyjän teoriaa suhteessa *näyttelijän* teoriaan ja luomaan työvälineitä näyttelijälle/ohjaajalle ajatella omaa työtään ja katsoi asiaa ikään kuin teatterista käsin (käyttäen teatteriin liitettyjä termejä), oma

81 ”Acting can be said to exist in the smallest and simplest action that involves pretense.” (Kirby 1972, 6.)

lähtökohtani oli arki ja arjessa toteuva esityksellisyys. Minua kiinnosti arkioleminen ja se, mikä siinä muuttuu, kun sitä yrittää toteuttaa näyttämöllä, esityksen kontekstissa ja arkiolemisen suhde esitystaiteeseen. Oletus siitä, että vaan tullaan ja ollaan niin kuin jokapäiväisessä elämässä ei mielestäni suoraan ole siirrettävissä esityskontekstiin, vaan teatterin kaltainen tila ja tilanne luovat odotuksen tilanteesta, jossa olisi teatterinkaltaista esiintymistä, tai ainakin suhde tähän esiintymiseen, siis näyttelemiseen. Pitäisi puhua kuuluvammin, luoda yleisösuhdetta jne. Niin Jussilla kuin minullakin oli sen verran teatteritaustaa⁸² että esiintymisen ymmärtäminen esityskontekstissa joksikin muuksi kuin näyttelemiseksi oli haasteellista; ei oikeastaan ajatuksen tasolla, vaan ihan käytännössä. Kun huomaamattaan sitä alkaa toistaa tiettyjä (teatteri)esiintymisen tapoja, ja välttääksemme tämän aloimme luoda metodeja tavoitteemme saavuttamiseksi. Toisaalta lähtökohtana oli, kuten aiemmin totesin, että arkioleminen on täynnä erilaisia esityksellisyyskäsitteitä; pukeudumme tietyllä tavalla tiettyjä tilanteita varten, ja kerromme sattumuksiamme tarinan ja dramaturgian, emme sen todenmukaisuuden ehdoilla.

Autenttisuuden illuusio?

Jos elokuvassa dokumentaarinen tyyli on lähtenyt ajatuksesta taltioida todellisuutta, teatterin traditio on rakentunut fiktiolle ja illusioille (Lehmann 2009), huolimatta siitä, että teatterin historiasta löytyy niin dokumenttiteatteria⁸³ kuin erilaisia realismin kausia, jotka ovat omalta osaltaan pyrkineet määrittelemään teatterin suhdetta todellisuuteen.⁸⁴

Bertolt Brecht puhui omana aikanaan naturalistis-illusionistisesta teatterista (Brecht 1991, 214-215). Hän näki teatterin eri tekniikoiden kehittyneisyyden ja niiden käyttämisen ”illuusiokoneistona”, eli tekniikan avulla on teatterissa mahdollista tuottaa luonnollisuuden vaikutelma ja luoda katsojalle illuusio, että hän

82 Jussilla tietysti näyttelijänä täysin ammatillinen tausta.

83 Esim. Living Newspapers 1930-luvulla tai verbatim teatteri tänään.

84 Suomessa nykyteatteri on viimeisten vuosikymmenten aikana vahvasti pohtinut nimenomaan omia ehtojaan, esittämistä ja paikkasidonaisuutta esim. Todellisuuden tutkimuskeskus, Viipurin taiteellinen teatteri, Helsingin taiteellinen teatteri, Maus ja Orlovski ja esim. sellaiset ohjaajat kuin Aune Kallinen, Juha-Pekka Hotinen, Katariina Numminen, Tuija Kokkonen, Eero-Tapio Vuori, Julius Elo ja Tuomas Laitinen, joitakin mainitakseni. Eurooppalaisita ryhmiä mainittakoon Forced Entertainment, Gob Squad ja Rimini Protokoll.

osallistuu aitoon ja spontaaniin tapahtumaan. Brechtille oli kuitenkin olennaista korostaa katsojan tietoisuutta teatteritapahtumasta:

Monien lavastajien kunnianhimoisena tavoitteena on, että heidän näyttämöään katsellessaan uskoisi olevansa todellisen elämän todellisessa paikassa. Mutta heidän pitäisi päästä siihen, että katsoja usko olevansa hyvässä teatterissa. Heidän pitäisi päästä jopa siihen, että todellisen elämän todellisessa paikassa uskoisi olevansa teatterissa. (BRECHT 1991, 191.)

”Mitä todellisuusteatterilla tai -elokuvalla haetaan? Aitous, autenttisuutta?” kysyy Juha-Pekka Hotinen erään tekstinsä johdannossa (Hotinen 2002, 116) ja jatkaa, että taiteessa autenttisuus määritellään luonnollisuudeksi, aitoudeksi ja vilpittömyydeksi, ja paradoksaalisesti sen saavuttamiseksi rakennetaan metodeja ja tekniikoita. Harjoitteluun käytetään paljon aikaa ja sillä päädytään rakennettuun autenttisuuteen, eräänlaiseen autenttisuuden mimesikseen. Hottiselle autenttisuus on jotain mitä teatterissa ei ole, mitä sinne ei tule, vaan sen (teatterin) hienous on muualla (Hotinen, 2002, 317-318).

Minulle taiteessa (tai elämässä) ei ole kysymys autenttisuudesta, jollain tapaa koko autenttisuuden käsite viittaa viime vuosituhannella käytyihin keskusteluihin (esim. Baudrillard 1988; Benjamin 1989). Tietysti esimerkiksi esityksen *Johtopäätöksiä* paljon harjoitellut arkisen puheen tavat voi nähdä suhteessa tähän kysymykseen. *Johtopäätöksiä* esityksessä harjoiteltu ei-näytteleminen pyrki häivyttämään ja kysymään esiintymisen tapoja ja taide-esityksen ja arjen esitysten suhdetta, ei arvottaen, vaan suhteessa niihin esittämisen konventioihin ja arjen konventioihin, joita yleensä seuraamme. Ja kuten aiemmin jo totesin, meille dokumentaarinen tyyli ei ollut pyrkimystä johonkin todenkaltaiseen vaan se oli ennen kaikkea esteettinen valinta.

Nykyesityksissä todenkaltaisen tyylin voi nähdä kahtalaisesti. Sen voi nähdä uuden illuusion tuottamisena, pyrkimyksenä elokuvamaiseen realismiin tai toisaalta saman asian voi nähdä nimenomaan vieraannuttamisena, tietoisuutena teatterin luonteesta. Itserefleksiivisyys ja itseensä viittaaminen, omien perusteidensa kyseenalaistaminen ovat tapoja muistuttaa katsojan asemasta ja niistä suhteista, joita tilanteeseen on rakennettu.

Johtopäätöksiä-esitys alkoi Kiasman seminaaritulassa, jossa frontaalinen katsomon eteen oli asetettu kaksi tuolia ja pöytä. Kun yleisö tuli sisään, olimme Jussin kanssa jo istumassa paikoillamme katsomon edessä. Katsoimme yleisön sisään tuloa, tervehdimme tuttuja nyökäten, kävimme välillä kuiskuttamassa jotain

toisillemme. Minulle oli tärkeää, että ovea ei laitettu kiinni esityksen alkamisen merkiksi, vaan että kesken ensimmäisen monologini kävin sulkemassa oven samalla puhuttani jatkaen. Kaikki esitykseen kuuluvat esineet eivät myöskään olleet ”valmiina” esityksen alkaessa, vaan esimerkiksi hain täytetyn näädän huoneen sivupöydältä niin ikään kesken repliikkiäni.

Puheessa suosimme arkisia pikkusanoja kuten ”tota”, ”niinku”, pyrimme pitämään puheen rytmin myös samankaltaisena kuin arjessa, välillä empivänä, välillä innostuen. Harjoittelimme myös toistemme puheen keskeyttämistä, päälle puhumista. Vaikka osasimme puheemme, katsoimme tarkoituksellisesti välillä käsikirjoitusta, joka oli pöydällä. Tietoisesti toistimme joitain omia lauseita ja eleitämme. Harjoituksissa olimme tarkkailleet omia arkisia keskustelueleitämme, joita hienovaraisesti pyrimme korostamaan esityksessä. Erityisesti sellaisia eleitä, joita pidimme ”epävarmuuden” eleinä. Keskityimme myös kuuntelemisen eleisiin.

Edellä kirjoitetun jälkeen voi hyvin kysyä, mikä oli suhteemme realistiseen näyttelijäntyöhön? Prosessin aikana tämä kysymys ei tullut kertaakaan edes mieleeni. Tämä johtui siitä, että koska minulla ei ollut varsinaista näyttelijän työn teorian tuntemusta enkä työskennellyt näyttelijän työhön liittyvin termein, en osannut mieltää sitä mitä teimme suhteessa esimerkiksi Konstantin Stanislavskin psykorealistiseen näyttelijäntyöhön (esim. Schechner 2006). Olin nähnyt stanislavskilaisia harjoituksia aikanaan vierailulla Pietarin Teatteriakatemiassa, mutta rinnastuskohtaa en osannut tästäkään löytää. Näkemäni harjoitukset perustuivat tietynlaisen roolin rakentamiseen ja illuusion luomiseen, kun taas itse ajattelin, että oma työni näyttäytyisi illuusion purkamisena ja käsitettä ”roolityö” en tunnistanut omakseni siinä mielessä kuin sitä käytetään teatterin yhteydessä. Enemmän kuin Stanislavskia ajattelin esimerkiksi Rimini Protokollia, jonka työmetodeihin on kuulunut tuoda erilaisia ammattinharjoittajia ja ”tavallisia” ihmisiä, siis ei-näyttelijöitä, näyttämölle. Oletin, että meidän projektimme olisi samankaltainen, tulisimme näyttämöllä esiin ammattimme harjoittajina, tekijöinä.

PORKOLA

Niin, mutta mitä sä oikeasti ajattelet, noin niin kuin yleensä, että mikä on riittävä esityksenä?

JOHNSSON

Ihan konkreettiset asiat, eikö se nyt riitä? Meillä on lattia, on seinät, kivi-lattia, meillä on välitön kokemus näihin asioihin, eikö se ole riittävä esityksen perustaksi...

Tässä meidän välittömässä kokemuksessa on jo kaikenlaista ja sen lisäksi on suhde tilaan, näihin ihmisiin, on saappaat. Mun suhde noihin saappaisiin on hyvin käytännöllinen, mä kävin ostamassa ne tarjoustalosta tätä esitystä varten, ja sullakin on saappaat...

ja jatkoimme vielä :

JOHANSSON

Niin, mutta on se näyttelijällä kuitenkin eri, kun se tietoisuus itsestä on myös mun työväline ja käytän sitä päivittäin.

PORKOLA

Ja eikö kaikki kokemus kuitenkin ole kulttuurisesti määrittynyttä, tai tarkoitan sitä, että se, että tunnistamme jonkun kokemuksen kokemukseksi jostakin, edellyttää jonkinlaisen kulttuurisen työkalupakin taustalla, jonka pohjalta sitten voi tunnistaa sen kokemuksen...

JOHANSSON

Niin, mutta esiintyjän ammatissa se tietoisuus on ihan erityistä, ilman sitä, ei voisi esiintyä. Ja siinä on ero, että onko se kokemus välitön, vai liittyykö siihen reflektio, vaikka kyllähän ne sekoittuukin. Musta olis tosi kiusallista, jos mun puoliso vaikka sanoisi jossain riitatilanteessa, että toi mitä sä sanot kuulostaa ihan joltain repliikiltä.

PORKOLA

Niin, kyllä mä tajuan ton, että on ihan hyvä, että meillä on sellainen käsite kuin välitön kokemus arkikielessä, huolimatta siitä, että viimekädessä se on kulttuurista... (*As If #10 – Johtopäätöksiä* 2008)

Harjoituksissa teimme kokeen, joka oli kestoltaan noin 15 minuuttia, tarkoituksena olla mahdollisimman ”luonteva” ja kuvasimme sen videolle. Katsoimme nauhan ja kommentoimme omaa tekemistämme, analysoimme niitä eleitä ja tekoja, jotka näyttävät luontevilta ja niitä, jotka eivät näytä. Jähmettyminen näytti helposti teatraaliselta. Epälooginen toiminta, hetken mielenjuolahdukset, kuten se että Jussi ilman mitään syytä otti lompakkonsa esiin ja katsoi mitä siellä on ja pani sen sitten pois, näyttivät luontevilta. Tekemisen rytmi vaikutti luontevuuteen. Jussi totesi, että esiintyjänä hän ei aina tiedä, mikä tuottaa luonnollista rytmiä, mutta katsojana sen näkee heti. Harjoituksen taustalla ei ollut oletus arjesta ja jokapäiväisestä elämästä jonain autenttisena, johon teatteriesitys viittaa rakentamalla mimesistä, vaan ajatus arjesta erilaisina tyyleinä, esityksinä,

tapoina toimia, joita esitys jatkaa, kierrättää ja toistaa. Tekijänä minua haastoi ajatus arjesta esityksinä; jos arki koostuu rakennetuista ja opituista esityksistä jollain tapaa samalla logiikalla kuin taide-esityksetkin, mikä on niiden suhde toisiinsa? Missä menee raja? Onko sitä? Tai onko sillä merkitystä?

Paljon pidemmälle kysymyksen taidekokemuksen rakentuneisuudesta ja autenttisuudesta veivät Julius Elo ja Tuomas Laitinen esityksellään *Luopuminen*, joka oli osa Elon ja Laitisen hanketta

Katsoja-kokijan keho esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksessa vuonna 2008. Esityksessä vietettiin puoli vuorokautta kahdenkymmenen muun ihmisen kanssa kevätkylmässä huvilassa Laajasalossa. Osa ihmisistä oli esiintyjä, osa vieraita, katsoja-kokijoita. Esitys piti sisällään ohjeistetun matkan talolle, illallisen, vuorovaikutukseen haastavia esitysinterventioita ympäri taloa, mutta pääasiassa oleskelua. Puhuminen oli kielletty. Esityksen tarkoitus oli herkistää jonkin olennaisen äärelle; soutuvene lipuu hiljaa kohti huvilaa, katsotaan hetki merta. Talossa kuorin perunoita. Ihmiset istuskelevat, katsovat ikkunasta ulos, joku näppäilee melodiaa, takassa räiskyy tuli. Ruuaksi syömme keitetyjä porkkanoita ja perunoita. Esitys herätti minussa kysymyksen siitä, mikä on olennaista. Minulle se ei ollut meri tai niukka ruoka, vaan esitys itse. Se, miten esitys ja arki sekoittuvat, miten ne sekoitetaan. Puolen vuorokauden aikana en jaksanut kannatella katsojan roolia tarkkailijana, huomioni herpaantuu, minun on osallistuttava, nukuttava, käytävä vessassa. Ja silti näiden arkisten tekojen ympärille on rakennettu konstruktio, kehys, ne ovat totta ja vähemmän totta samanaikaisesti.

Minulle *Luopuminen* ehdotti esitystä avoimena konseptina, jossa nukkumisrytmini ja uneni sekoittuvat siihen, missä tilassa fyysisesti olen. Esitys ylittää paitsi arjen ja esityksen, myös intiimin rajat, tai paremminkin, se kyseenalaistaa nämä rajat. Eikö jokainen taidekontekstissa tapahtuva esitys kuitenkin ole osa paitsi muita esityksiä, osa arkea, päivän tapahtumia jotka sekoittuvat mielessä. Silti enimmäkseen esitykset eivät ota katsojaa sisäänsä ja sekoita tuttuja rajoja tai supista katsojan ja esityksen välistä etäisyyttä minimiin. Oma kokemukseni ei ollut pelkästään positiivinen. *Luopuminen* tuotti kysymyksen autenttisuudesta; kun autenttisuutta ei enää ole, alammeko rakentaa sitä? Onko niin, että kun kapitalistisen kulttuurin hektinen arki ei enää mahdollista ihmisen tarvetta vain olla, vaan tarvitsemme esityksiä, konstruktioita, luodaksemme tiloja, joissa pelkkä oleminen ja keskittyminen ovat mahdollisia?

Itsereflektiivisyys

Draaman jälkeisen paradigman keskeisiksi temaattisiksi elementeiksi Lehmann määrittelee representaation ja läsnäolon, mimeettisen näytteleminen ja performanssin, esitetyn ja esitystapahtuman. Mutta ennen kaikkea Lehman painottaa, että ”draaman jälkeistä teatterin estetiikkaa ei luonnehdi niinkään ’todellisuuden’ esiintyminen sellaisenaan kuin sen itserefleksiivinen käyttö” (Lehmann 2009, 178). Itseensä viittaamisen hän ajattelee suovan mahdollisuuden pohtia esteettisyyden arvoa ja merkitystä, esteettisyydestä tulee rajankäyntiä todellisen ja lavastetun välillä ja yhteys todellisuuteen korostuu (Lehmann 2009, 179).

Reflektiolla tarkoitetaan pohdiskelua, tutkiskelua, asioiden uudelleen ymmärtämistä, vaihtoehtojen esille ottamista ja toimintaan orientoitumista. Kielitieteissä *reflektiivisyydellä* puolestaan tarkoitetaan tekijään tai toimijaan kohdistuvaa, itseensä viittaavaa. Se viittaa myös paikantamiseen ja tieteen alaan viittamiseen. Reflektiivisellä kirjoittamisella esimerkiksi tarkoitetaan omien ajatusten heijastamista, eletyn ja koetun tarkastelua (Karjalainen 2010). Taiteellisessa tutkimuksessa reflektiivisyys toteutuu paitsi tehdyn taiteellisen työn hahmottamisena myös oman paikan ja paikantuneisuuden esiin tuomisena suhteessa traditioon (Nelson 2013). Taiteellisessa tutkimuksessa omakohtainen reflektointi on siis yksi keskeisiä työkaluja (esim. Kinnunen 2008). Omalla kohdallani näkisin että reflektiivisyys on ollut paitsi kirjoittamisen myös esitysten tekemisen metodi (vrt Lehman 2009).

Esityksessään ”Spotlight”⁸⁵ taiteilija Marja Mikkonen seisoivat lavalla ja sanoi:

Olen yleisön edessä, jota en näe. ”Miltä se minusta tuntuu?” on kysymys, joka nousee esiin seistessäni lavalla, jota valaisevat spottivalot ovat niin kirkkaat, että näkökykyni rajoittuu tyhjän valosta muotoutuvan pallon sisään, jonka ulkopuolella on vain pimeyttä ja liikkeiden varjokuvia ja häivähdyksiä ja vaikka tiedän että siellä pimeydessä on ihmisiä, jotka voivat nähdä minut ja että he itse asiassa katsovat minua, heidän olemassaolonsa on minulle pikemminkin ajatus, tiedollinen seikka, kuin aistien kautta ilmenevä tosiasia – ne vähäiset merkit, joiden perusteella voin aistia heidän olevan läsnä (jalkojen asennon vaihto, yskäisyt, hengitys, niiskutus, jopa ajoittainen huokaus tai kuiskaus) – tuo kaikki on läsnäoloa, joka ei näy vaan pikemminkin kuuluu ja silti tunnen heidän olevan täällä kanssani, muodostavan yleisön, joka istuu pimeässä ja katselee valaistua hahmoa, joka puhuu, siis esiintyjää,

85 Marja Mikkonen (nyk.Viitahuhta) Fluxee-klubilla Turussa syksyllä 2009.

*joka erottuu yleisöstä, ei ole osa sitä, mikä puolestaan vahvistaa ja korostaa tilanteen lavastettua luonnetta, sen esityksellisyyttä.*⁸⁶

Koko esitys perustui esiintyjän näyttämöllä oloon ja tapahtuman tietoiseksi tekemiseen. Mikkosen puhe on samalla kertaa tajunnanvirranomaista, mutta silti tarkkaa, se on yritys pysäyttää tämä hetki, saattaa se sanoiksi ja yleisölle tiettäväksi. Fokus on esityksen rakentamisessa ja rakenteissa, avoimessa esitykseen ja tilanteeseen viittamisessa ja sen auki purkamisessa.

Omissa esityksissäni olen ajatellut itsereflektiivisyyttä yhtenä (jälkibrechtiläisenä) keinona paitsi tuottaa läsnäoloa myös paikantaa itsensä tekijäksi. Toisaalta koen osallistumisen representaatioiden tuottamiseen aina haasteellisenä; representaatioiden kiertokulkuun kuuluu, että se mitä tehdään, ei kaikki ole tekijän määrittämää vaan pyrkimällä luomaan merkityksiä syntyy väistämättä viittauksia, jotka sanelee paitsi kulttuuri myös vastaanottajat ja katsojat (ks. Rossi 2010). Tekijänä minulla on mahdollisuus luoda ja kierrättää merkityksiä, mutta en pysty määrittelemään loppuun asti sitä, miten nämä merkitykset lopulta muotoutuvat tai miten ne vaikuttavat katsojaan. Katsojat ovat vapaita tulkitsemaan esityksiä kuinka haluavat, vaikka ne poikkeaisivat omista intentioistani; se mitä itse olen pitänyt hymyilyttävänä, on tulkittu surumieliseksi, tai minusta niin tärkeää taiteen pohtimista on pidetty elitistisenä. Tämä on toki osa vuoro-vaikutusta. Ongelmallisempänä olen kokenut suhteen suhteen olemassa oleviin järjestyksiin, miten esimerkiksi välttää heteronormatiivisuuden tuottaminen? Jos näyttämöllä on eri sukupuolia edustavat henkilöt, luetaanko heidän suhteensa automaattisesti naisen ja miehen suhteeksi? Entä onko nainen näyttämöllä aina myös naisen merkki, representaatio?

Lehmannin mukaan itsereflektiivisyys on siis yksi niistä tavoista, joilla draaman jälkeisen teatterin ”todellisuus” näyttäytyy näyttämöllä. Mutta voidaan sanoa, että teatterin perinteessä on ollut vähintään Brechtistä lähtien vahva itseensä viittaamisen traditio. Tai yhtä lailla Shakespearen näyttämöviitteet tai Tšehovin upotukset teatterista näytelmän sisällä voisi lukea itseään kommentoivaan traditioon, vaikka ne eivät olekaan niin suoria kuin mitä nykyesityksissä on nähtävissä.

Minulle esityksen itseensä viittaaminen on merkinnyt paikantuneisuutta, tämän tilan, tilanteen ja ajan merkitsemistä. Se on irtisanoutumista illuusiosta ja illuusion rakentamisesta (vaikka tämä onkin toisinaan kääntynyt paradok-

siksi), tietynlaiseen esitys- ja taidekäsitukseen sitoutumista. Samalla se liittyy jollain tapaa – ei vain esityksen itsensä vaan myös taiteilijan – eksistentiaaliseen kysymyksenasetteluun: miksi teen esityksiä? Mitä se mahdollistaa? Millaisia merkityksiä ja millaista maailmaa tekemäni esitykset rakentavat tai uusintavat? Kysymykset palaavat jälleen lähtökohtiini, pyrkimykseen osallistua ja luoda keskustelua. Käsitukseen esityksestä tai performanssista puheenvuorona ja julkisena paikkana, jonka voi jakaa. Siihen uskoon, että taiteella, niin instituutiona kuin yksittäisillä projekteillakin, on keskeinen paikka yhteiskunnassa ja että taiteen kontekstissa tehdyillä teoilla on merkitystä. Joskus merkityksellisyys tiivistyy yksittäisissä taideteoksissa ja projekteissa, mutta vielä merkityksellisempänä näen osallistumisen esitysprojektien jatkumoon ja oman työn ymmärtämisen osana laajempaa kokonaisuutta. Eli esitystaiteen ja taiteellisen tutkimuksen kentän rakentamisena.

Kolme näkökulmaa sarjan teemoihin

Kuten aiemmin kirjoitin *As If*-sarja käsitti kymmenen osaa, joissa kussakin tutkimusfokus vaihteli. Vaikka sarja tehtiin nimenomaan tutkimusta varten, siitä kirjoittaminen ja lopullisten kysymysten rajaaminen on sarjan laajuudesta johtuen haastavaa. Nostan tässä esiin kolme sarjan esityksellistä tekijää, joihin keskityn ja jotka mielestäni tuovat ilmi jotain oleellista sarjan tutkimuksellisuudesta suhteessa draaman jälkeisen teatterin kysymyksiin: istumisen, prosessin ja tekstin. Ruumiillisuudesta kirjoitan enemmän kirjan neljännessä luvussa.

Istuminen

As If-sarjan ensimmäisissä treeneissä Todellisuuden tutkimuskeskuksen tiloissa Katajanokalla pyysin Johnssonia istumaan tuolissa, olemaan tekemättä mitään ja katsomaan oletettua yleisöä kohti. Itse istuin katsojien paikalle ja tuijotin istuvaa esiintyjää. Minusta tuntui, että tässä on kaikkea jo ihan liikaa, niin paljon esitystä, että kohta räjähtää. Oli ensimmäisen paradoksin aika, sitä luulee riisuvansa näyttämöltä kaiken, mutta yllättäen pelkistäminen ja minimalismi eivät poistakaan asioita, vaan korostavat sitä, *mitä näyttämöllä on*. Johnssonin yksinkertaisessa aktissa, istumisessa oli tunnistettavissa ”esitys”. Oliko se näyttämöllepanossa, tuolissa, joka oli asetettu katsomon eteen? Vai onko niin, että frontaali näyttämöasetelma, vaikka se muodostuisi vain yhdestä tuolista vastakkain viittä muuta tuolia, on jo niin voimakas katsojakonventioon viittaava merkki, että se kuljettaa mukanaan ajatusta katsojuudesta, ja siten myös esityksestä? Toimisiko tuoli yksin merenrannalla tai kadulla samanlaisena esityksen merkkinä? Syntykö

katsoja siis asettamalla katsojalle paikka, tässä siis tuoleilla – tai miten muuten katsoja paikannetaan? Vai tiivistyikö jotain esityksestä Johnssonin hahmossa, näyttelijäkoulutuksen saaneessa, alalla kauan olleessa esiintyjässä, jonka ei edes tarvitse tehdä mitään?

Kirjassaan *The Analysis of Performance Art* Anthony Howell listaa erilaisia pysähtymisen, liikkumattomuuden ja hiljaisuuden (stillness) tapoja. Howellin kehittämät *stillness*-harjoitukset ovat erilaisia sarjoja, paikallaan oloja, vaihtoja ja pysähtymisiä. Paikallaan olo on ollut performanssi perustekijöitä, kun taas teatteri on monesti mielletty tapahtumaketjuksi. Howellin mukaan näytelmää usein seurataan kun taas esitystä luetaan. (Howell 1999.)

Annette Arlander istuu videosarjassaan *Hevosen vuosi (istun kivellä)* (2003) maisemassa, jossa näkyy kalliota ja merta. Katsojan huomio kohdistuu – ei istuvaan henkilöön – vaan taustalla vaihtuvaan maisemaan. Sää ja vuodenajat vaihtuvat, aika kuluu, hahmo, Arlander itse, palaa aina istumaan samalle paikalle. Istuva esiintyjä luo suhteen taustalla olevaan maisemaan, ajan kulumiseen. Esiintyjästä tulee arkkityyppi, jollain tapaa myyttinen hahmo. Istuminen ei korostu tekona, seisominen toimisi uskoakseni samoin. Se on pysähtymisen ele, antaa tilaa jollekin muulle. Merkittäväksi istuminen tekona tulee niissä versioissa, joissa näkyy esiintyjän kävely istumispaikalle. Esiintyjä kävelee kameran ohi, istuutuu, istuu jonkin aikaa, nousee, kävelee, kamera sammutetaan, kuva vaihtuu. Istuminen suhteessa muuhun toimintaan korostuu itsessään tekona, jopa jonkinlaisena manifestina.

Ensimmäisissä kokeissamme Johnssonin kanssa emme hakeneet istumista niinkään elävänä veistoksena, kuin pienintä mahdollista näyttämöllistä tekoa. Mistä teko syntyy, millaiset eleet tuottavat esityksen? Pyrimme istumisella neutraaliin eleeseen, ”pienimpään mahdolliseen eleeseen”. Toisaalta istuminen on katsojan tapa olla esityksessä. Istumalla esiintyjä rinnastaa itsensä katsojaan, ja katsojan kanssa samassa tilassa olemiseen. On muistettava, että kaikki kokeemme tapahtuivat ”näyttämöllä” tai tilassa, joka on tulkittavissa näyttämöksi. Tilassa oli aina katsomo, joka oli näyttämöä kohti. Tässä mielessä istuminen näyttäytyi aina esityksenä, koska katsomo ikään kuin olettaa esityksen jo lähtökohtaisesti.

Jälkeenpäin Johnsson itse sanoi, että näyttelijänä hänelle pelkkä istuminen ei riittänyt vaan hän oli välittömästi huolissaan siitä, onko tämä tarpeeksi. Niinpä istuminen ei ollut pelkästään istumista, vaan siihen sisältyi asenne, oletettu toimintahorisontti, jonka olisi mahdollista aktivoitua hetkellä millä hyvänsä.

Lähtökohtana oli jonkinlainen riisuminen, esityksellisyyden minimoiminen, mutta se sisältää paradoksin. Mitä enemmän näyttämöltä ottaa pois, sitä suuremman merkityksen asiat saavat. Toisin sanoen, mitä vähemmän näyttämöllä on, sitä pienempi ele saa suuren merkityksen. Merkitysten muodostuminen on tietysti myös suhteessa siihen odotukseen, mitä katsoja odottaa näkevänsä näyttämöllä. Esitys on aina myös leikkiä suhteessa näihin odotuksiin. Kokemukseni mukaan katsoja varsin pian poimii tämän esityksen suhteen avaimen, että asiat ovat hyvin hienovaraisia ja pienieleisiä. Muutoksen ei tarvitse olla iso, jos kontrastina/perusoletuksena on jonkinlainen mitään-tapahtumattomuus.

Minulle esityksissä on ollut tärkeää, jälki-brechtiläisessä hengessä, katsojien tietoisuus esitystapahtumasta. Siihen on liittynyt paitsi esityksen rakenteiden näkyväksi tekeminen, esityksen esityksestä muistuttaminen mutta myös tietoisuus katsojien katsomisesta. Meg Stuartin ja Philippe Gehmacherin tanssiesityksessä *Maybe Forever* (2009)⁸⁷ oli kohtaus, jossa Gehmacher käy vetämässä osan näyttämöverhosta sivuun ja istuu Stuartin kanssa selkä yleisöön päin katsomaan näkymää: teatterin seinää, tyhjää mustaa tilaa, nurkkaa, jossa on vaahtosammutin. Kaksi ihmistä katsomassa ”ei mitään”. Yllättäen tuo purkamisen, tyhjyyden, ele tuottaa jännitteen. Minulle katsojana tuo jännite oli jopa romanttinen. Katsomme tyhjää kuin katsoisimme merta, katsomme samalla sitä rajaa, jossa jotakin on ja ei ole.

Taidehistorioitsija ja -kriitikko Michael Fried kirjoitti artikkelinsa ”Art and Objecthood” (1967) puolustaakseen modernistista taidetta minimalistisen taiteen *teatterillisuutta* (theatricality) vastaan. Fried kritisoi minimalistista taidetta (jota hän kutsuu ”literalistiseksi taiteeksi”), siitä, että siinä huomio kiinnittyy puhtaan objektiin sijaan *objektiin paikassa ja tilanteessa* (situation), joka edellyttää *katsojan* (holder). Tämä ei ollut Friedin mukaan modernistisen taiteen hengen mukaisista, modernistisen taiteen tuli tulla toimeen itsenään ja viitata vain itseensä. Tilan ja katsojan itseensä sisällyttämä tilanne oli Friedin mukaan *teatterillinen* (theatrical). Mitä suurempi objekti on, sitä enemmän meidän tulee ottaa siihen etäisyyttä hahmottaaksemme sen, ja itse asiassa tämä etäisyys tuottaa katsoja-subjektin suhteen hänen katsomaansa objektiin. Huomio ei enää ole objektissa, vaan itse tilanteessa, jota määrittää katsoja/kokija ja hänen kokemuksensa. (Fried 1998, 153–155.) Friedin mukaan minimalistisen taiteen paikallaolo on eräänlaista näyttämöllä olemista (stage presence). Hän toteaa, että minimalistinen taide ei ole

87 Alminsalissa elokuussa 2009.

pelkästään häiritsevää, vaan myös aggressiivista siinä tavassa, jolla taide tuottaa tilanteen, jossa katsojaa vaaditaan osallistumaan.

Friedin argumenttia on kritisoitu laajalti, niin käsitystä siitä, mitä hän ymmärtää teatterillisuudella, miten hän ei ymmärrä teatteria, kuin myös sitä, miten hän ymmärtää (modernistisen) taiteen, ja pitää sitä taiteen mittarina ylipäättään (ks. kriitikoista esim. Auslander 1997; Erkkilä 2008). Kuvataiteen kontekstissa Friedin määrittelemän postmodernin teatterillisuuden on nähty uhkaavan modernismia, kun taas performanssin kontekstissa teatterillisuuden on nähty edustavan vanhakantaiseksi tulkittua modernismia, jonka kehkeytyvä postmodernismi halusi kieltää (Auslander 1997, 56).

Ensimmäisten istumisharjoitusten aikana minulla ei ollut mitään käsitystä Friedin näkemyksestä, ja luultavasti olisin vierastanut käsitettä teatterillinen (enhän minä teatterillisuutta ollut tutkimassa vaan performanssia ja todellisuutta!) siinä määrin, että en olisi osannut yhdistää Friedin ajatuksia harjoitukseeni. Lienee sanomattakin selvää etten yhdy Friedin manifestointiin oikeanlaisen modernistisen taiteen puolesta. Friedin artikkeli olisi myös helppo sivuuttaa oman aikakautensa tuotteena, joka on jo useaan otteeseen keskusteltu ja kritisoitu (Auslander 1997). Harjoitustilanteessa Jussin kanssa minulla oli oletus, että esiintyjän istuminen näytämöllä näyttäytyisi mahdollisimman minimalistisena tilanteena. Minulla oli myös oletus, että se ilman muuta olisi luettavissa nimenomaan performanssina, jollain tapaa välittömänä tilanteena, joka ei kohoitautuisi arjen yläpuolelle, vaan olisi jossain arjen ja taiteen välimaastossa viitaten molempiin. Tilanteen teatterillisuus yllätti minut ja minun oli vaikea purkaa sitä, koska käsitin teatterin nimenomaan draamateatteriksi, tilanteiksi jota hallitsevat teksti, toiminta, roolityöskentely ja draamalliset ristiriidat. Jos ajattelen harjoitusta nyt, yllättäen harjoitukseen on helppo soveltaa Friedin käsitystä *teatterillisuudesta*; kun esiintyjä on paikallaan, hänestä tulee objekti. Koska huomio oli paikallaanolossa, liikkumattomuudessa, se tuli luetuksi tilanteena, situaationa, joka edellyttää katsojan. Harjoituksessa myös katsoja oli määriteltä tietynlaiseksi yleisöksi asettamalla tuolit näyttämöä kohti: yleisö ei tulisi kulkemaan ympäriinsä kuten taidenäyttelyssä, vaan istumaan kuten teatterissa ja katsomaan kohdettaan tietyn ennalta määritellyn etäisyyden päästä. Toisin sanoen, olin olettanut että minimalismi tarkoittaisi jonkinlaista välittömyyttä, mutta harjoituksen voi nähdä todentavan Friedin käsitystä: asetelma tuottaa situaation, joka on nimenomaan teatterillinen.

Prosessi

Johtopäätöksiä-esityksessä oli jakso, jossa Jussin kanssa riisuuduimme alasti ja maalasimme itsemme kultamaalilla, ensin hiljaisuuden vallitessa, sitten keskustellen. Ajatus kultamaalilla maalaamisesta tuli alun perin esityksen visualistilta, Antti Nikkiseltä. Antti näytti minulle James Bond -elokuvasta *007 ja Kultainen Sormi* kohtauksen, jossa tarinan roisto Goldfinger on koskenut naiseen ja nainen on muuttunut kullaksi. Vitsinä Antti sanoi että katso, tämännäköisiä esityksiä sun pitäisi tehdä. Nauroin, ja sanoin tietenkin ei.

Seuraavana päivänä kuitenkin soitin työryhmälle, Jussille ja Antille, ja ehdotin, että hei, esityksessä voisi olla kohta, jossa maalaamme itsemme kultamaalilla. Treeneissä pohdimme sitä, olisiko kultamaalaus vain osassa ruumista vai kokonaan ja miten se olisi käytännössä toteuttavissa. Puhuimme kullatuista patsaista, jotka seisoisivat kaupungilla, performanssipastisseista ja elävistä veistoksista. Idea kullatuista hahmoista seisomassa patsaina ympäri kaupunkia Nokian mustat kumisaappaat jalassa alkoi kehittyä.

Harjoituksissa tehty video:

Harjoitussali Teatterikorkeakoulussa keväällä 2008. Minä ja Jussi riisumme vaatteemme ja puhumme samalla prosessista ja siitä, onko ”teos” taiteen kontekstissa yliarvostettu suhteessa prosessiin. Riisun alushousujani ja pohdin ääneen, miten prosessi voisi tulla paremmin esiin esityksessä ja millainen olisi esitys, joka tekee näkyväksi oman tekemisen tapansa. Jussi riisuu sukkiiaan ja puolustaa yleisön näkökulmaa, ”yleensähan ajatellaan että prosessi ei ole yleisön kannalta mielenkiintoinen”. Olemme alasti. Maalaamme itseämme ja keskustelu jatkuu. Mietimme maalin riittoisuutta ja sen levitystapaa, minä olen huolissani siitä, että maali näyttää Jussin iholla kiiltävämmältä kuin minun ihollani. ”Pitää vaan laittaa runsaasti”, Jussi neuvoo.

Puhumme siitä, milloin teoksen kuvailu ja teoksen idea riittää, eikä valmista esitystä edes tarvitse nähdä. Jussin mielestä teoksen kuvailu voi usein olla itse toteutettua teosta kiinnostavampi. Esimerkkinä hän kertoo sooloteoksestaan ”Julkinen lukupiiri”⁸⁸, jossa hän luki kirjaa ääneen metrossa. Jussi kertoi, että ajatus ääneen lukemisesta julkisella paikalla oli poikkeuksetta viehättänyt kaikkia keille hän oli siitä kertonut, mutta itse esityksen toteutuksen vastaanotosta hän oli epävarmempi. Jussi koki metron haastavaksi paikaksi, jossa esiintymisen fokusoiminen oli haasteellisempaa kuin teatterikontekstissa tehdyissä esityksissä.



Jussi Johnsson ja Pilvi Porkola maalaavat itsensä kultamaalilla. Kuva: Maippi Tapanainen.

Metro näyttäytyi kauttakulkupaikkana ja siirtymätilana, jossa huomion vaatiminen on vaikeaa. ”Ihmisten mieli on jossain muualla”, Jussi tiivistä kokemustaan.

Minä valitan maalin kylmyydestä, sitä kun on edellisenä päivänä tehty runsaasti ja säilytetty jääkaapissa. Mietimme käytännön kysymyksiä, missä suhteessa olemme yleisöön, miten yleisö näkee maalaamisen parhaiten, pitääkö näyttämöllä olla peili, pitääkö joitain asentoja varoa häveliäisyyden nimissä. Naureskelemme Jussin kultaisille munille. Joku soittaa viereisessä salissa klasista musiikkia pianolla, musiikki luo harjoitusten ylle omanlaisensa tunnelman. Ihailimme taas itseämme: ”Ai kun tuli hieno”.

Osa tästä keskustelusta päättyi *Johtopäätöksiä*-esitykseen. Kiasman seminaaritulossa keskusteluna alkanut esitys muuttuu, kun keskustelijat riisuutuvat ja aloittavat maalaamisen prosessin käytännössä. Maalaamisen edetessä aloimme jutella, taiteesta, siitä millaisista esityksistä kumpikin on pitänyt. Johnsson kertoo Pasi Mäkelän TurhaButo hahmosta (2005), jonka villi olemus on viehättänyt häntä. Minä kerron espanjalaisen Tresin *Blackout Concertista #16*⁸⁹, jossa hiljaisuus konsertti muodostuu siitä, kun keilahallin kaikki ääntä aiheuttavat kojeet suljetaan yksitellen. Puolituntia kestävä sessio alkoi äänekkäimpien laitteiden sammuttamisesta ja eteni hienovaraisesti yleisön kuuloaistia herkistäen aina sähkönsammuttamiseen koko rakennuksesta. Konsertti itsessään muodostui prosessista.

Prosessista puhumme lopullisessa esityksessä seuraavasti:

PORKOLA

Prosessi on ihan aliarvostettu, en mä tarkoita, että pitäisi esitellä pelkkää prosessia ilman teosta, mutta se teos on kuitenkin vain jäävuoren huippu

missä se taide on, missä vaiheessa se asettuu siihen teokseen... Onko se siinä ajatuksessa, että hei, teenpä tällaisen vai onko se läsnä siinä vasta sitten kun katsoja katsoo sitä...

JOHNSON

Joskus kun kuulee jonkun kertovan jostain teoksesta, se idea on tavallaan paljon parempi, kuin sitten se toteutus. Tai siis, että se on monesti enemmän auki, ja sillä tavalla moneen suuntaan, tai mä tarkoitan niin kun että... tai se on esimerkiksi monesti kritiikin ongelma, että katsotaan vaan teosta, huomioimatta prosessia.

Kun olemme maallanneet itsemme näyttämöllä, keskustelemme siitä, millaista olisi olla patsas, siis, millaista olisi olla ”teos”. Kokeilemme eri asentoja patsaaksi ja pohdimme, missä patsaana olisi hyvä olla. Olisiko hyvä olla museossa, suojassa sateelta lämpimässä vai kaupungilla, missä näkisi vuosisatojen kuluva. Avaamme Kiasman seminaaritallassa olevan seinän ja päätämme lähteä kokeilemaan patsaana oloa kaupungissa. Ulos poistuessa muodostamme vielä kuvan, patsasasetelman yleisölle. Esityksen lopuksi yleisö näkee etukäteen kuvatun ja leikatun viisiminuuttisen videon, jossa poistumme kultamaalattuina Kiasmasta ja kokeilemme muutamia patsasasentoja Kiasman edessä olevilla tolilla, jalustoilla. Elävät teokset lähtevät etsimään paikkaansa kaupungissa.

Ajatus kultamaalauksesta oli siis aluksi visuaalinen, sitten se alkoi tuottaa puhetta ja merkityksiä laajemminkin. Maalaamisen käytännön toteutuksen pohdinnan myötä tajusin, että koska se olisi suhteellisen työlästä ja aikaa vievää, sen pitäisi olla tekona näkyvillä. Toisaalta puhe prosessista ei olisi mitään ilman prosessia itsessään. Halusin myös painottaa näkemystä, jonka mukaan taiteessa arvostetaan prosessia liian vähän, keskitymme liian usein lopputulokseen ja itse teokseen. Tämä näkyy kaikessa: taiteilijat dokumentoivat enemmän lopputulosta kuin prosessia, tutkijat käyttävät tutkimustensa pohjana useammin teoksia kuin niiden prosessia. Ajattelemme, että prosessin tarkoituksena on tuottaa teos. Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä olen huomannut, että tähän orientoituminen on vaikeaa. Ensinnäkin, yksikään teos ei itsessään tiivistä tutkimustani, teokset eivät ole tutkimuksen osa vaan osa ajattelun prosessia. Yhä enemmän myös esitykseni ovat alkaneet valua tosiinsa, käytän samoja lauseita, elementtejä ja formaatteja eri tilanteissa, eri tavoin. Se ei aluksi ollut tietoista, se oli ennemminkin kuin se hauska sattumus, jonka kerrot yhä uudelleen ja uudelleen eri ihmisille. Samat ajatukset, elementit toistuvat, jatkavat olemistaan, eivät pääty tai päädy vain yhteen esitykseen. Mistä ”teos” silloin alkaa ja mihin se loppuu?

Etenkin esitystaiteessa kysymys lopputuloksesta on mielestäni kyseenalainen. Esitys on väistämättä jonkinlaisessa liikkeessä, muutoksessa, jatkuvasti illan jälkeen, vaikkei siinä tietoisesti mitään muutettaisikaan. Koska esitysten tekeminen on minulle ennen kaikkea tapa ajatella, olisi naurettavaa sanoa, että ajattelu olisi joskus valmis. Minulle esitykset eivät ole koskaan valmiita. Se mitä yleisö näkee, on versioita prosessista, joka on alkanut aiemmin ja joka ei pääty viimeiseen esitykseen.

Sanasta tekoon

”Näyttämöllä on mies. Mies katsoo sinua, sinä katsot häntä. Näyttämöllä on tuoli, johtoja, lattia, seinä, valoa, ei pimeää. Näyttämöllä on sanoja, lauseita. Ääniä. Näyttämöllä ovat kädet, jalat, selkäranka, muistuma hännästä. Näyttämöllä on joitain ideologioita, turhautumia, tyydytyksiä, haaveita, muistoja. Näyttämöllä on muistoja esityksistä, jotka on esitetty toisissa tiloissa, toisille ihmisille, toisina aikoina.

Näyttämöllä on nainen. Nainen istuu tuolissa. Hän katsoo sinua, sinä katsot häntä.” (*As If - avoin sarja #5*)

As if -sarjan viidennessä osassa (2006) liitimme toimintaan sanoja. Tarkoituksena oli kuvata sanoilla sitä, mitä näyttämöllä tapahtuu. Esitys alkoi samoin kuin aiemmatkin osat: Jussi istuu tuolilla näyttämöllä. Erona aiempiin on, ettei hän ole yksin, vaan myös minä seison näyttämöllä, etualalla, ja sanon: ”Näyttämöllä on mies”. Jakson perusideana oli tuoda kielellinen taso esitykseen mukaan ja tehdä se mahdollisimman minimaalisesti, kuvaamalla, sanomalla ääneen mitä näyttämöllä kulloinkin on tai mitä siellä tapahtuu. Ajattelin tekstiä, tekstin ja tekemisen suhdetta ja päädyin miettimään, mitä voisi olla tekstin minimalismi. Ensimmäinen ajatus oli, että teksti kuvailisi sitä, mitä tapahtuu. Se ikään kuin sanoisi ääneen sen, mitä jo näemme.

Esityksissä sanoilla on suuri merkitys. Klassisesti teatteri perustuu siihen, että näkyvät elementit voidaan määritellä uudelleen, näyttämöllä oleva fyysinen toiminta nimitään tai kehystetään toi-



Jussi Johnsson ja Pilvi Porkola patsaina Kiasman edustalla.
Kuva: Kansallisgalleria/Pirje Mykkänen

sin. Näyttämön lumo perustuu siihen leikkiin, asioiden uudelleen nimeämiseen, esittämiseen ja siihen, että katsoja lähtee tähän leikkiin mukaan. Varsin pian oivalsin, että ”puhdas” kuvailu on mahdottomuus. Ei ole kuvailua ilman tulkintaa. Sanat eivät ole koskaan yksin, ne kantavat mukanaan merkityksiä ja konnotaatioita, ovat suhteessa toisiinsa, puhumiseen tekona ja kontekstiinsa paitsi osana esitystä myös laajemmin. Näyttämön yhteydessä sanoista tulee väistämättä performatiivisia, ne alkavat tuottaa tekoja ja sitä mitä näemme. Sanat tekevät tietoiseksi tästä hetkestä, tästä tilasta, konkretiasta.

Näyttämöllä voi tosiaan olla mies. Mutta aivan yhtä hyvin mies voi seisoa siinä, missä hän seisoo ja minä voisin sanoa: ”Näyttämöllä on kettu”. Katsomme siis ”kettua”, sanat ohjeistavat, *miten* näyttämöllä tapahtuvaa tulisi katsoa. Niinpä kun sanon, että ”näyttämöllä on mies”, kyseessä ei ole kuvaileva lause, vaan lause joka määrittää sen mitä näyttämöllä on. Ääneen sanotut sanat alkavat määrittää katsojien huomioita; ne määrittävät sitä mitä ja miten näyttämön tapahtumia katsotaan. Katsojien ei annettu olla, vaan näkymä rakennettiin kertomalla heidän eteensä ikään kuin osoittaen, että mikään ei tässä ole itsestään selvää, tämä kaikki on esitystä. ”Näyttämöllä on mies”, ja katsojat katsovat siis miestä. Näyttelijän ja yleisön välistä vuorovaikutusta alleviivataan sanomalla se ääneen: ”Mies katsoo sinua, sinä katsot häntä.”

Saksalaisen koreografin Ivana Mullerin esitys *While We Are Holding It Together* perustui kauttaaltaan sanojen leikkiin. Näyttämöllä oli viisi tanssijaa, jotka seisovat tai makaavat kukin pysähtyneissä asennoissa. Esiintyjät sanovat vuorotellen lauseen, joka alkaa sanoilla ”I imagine...”. Vuorollaan kukin esittää, sanoo, mikä on hänen ajatuksena tilanteesta, mitä meidän katsojina tulisi siinä nähdä. Esiintyjä 1 sanoo: ”I imagine us still here after three hundred years, being discovered by an archaeologist.” Toinen sanoo: ”I imagine we were found in the third world and brought to the British Museum for professional restoration and now we are in a permanent collection.” Kolmas: ”I imagine we are a rock band on a tour, Barbarella and Bandits.” Ja neljäs: ”I imagine I’m Barbarella. We are now in Holland.” Lauseet varioituvat ja yleisö seuraa fragmentteja liittäen esiintyjien pysähtyneen asetelman aina uuteen kontekstiin sanojen myötä. Esiintyjät yhtäältä tuovat uusia tulkintoja pysähtyneeseen tilanteeseen, toisaalta jatkavat toistensa tarinoita. Esityksen nimi ikään kuin tiivistää sen, mistä esityksissä ylipäättään on kyse: näyttämön lumo muodostuu siitä, että kannatteleimme sitä yhdessä ja se kestää sen aikaa, kun niin teemme.

Jos esityssarjan alussa ajattelin, että puhuminen oli liikaa, sarjan edetessä alkoi näyttää siltä, että puhumattomuus korostaa esityksellisyyttä. Se näyttäytyi

entisajan mykkäfilminä, jossa tekniikka ei ole kehittynyt niin pitkälle, että kuulimme ääntä. Puhumattomuus alkoi näyttää korostuneen merkitykselliseltä, enkä enää tiennyt mikä se merkitys voisi olla. Olin kirjoittanut itselleni ohjaajan roolin, kommentoijan, selittäjän osan, ja jollain tapaa naiivisti ajatellut, että sanallistamalla näyttämön tapahtumia suoraan, tämä vastaisi konkreettisen esityksen kuvailua. Ensimmäinen harjoitus kuitenkin näytti, että äkkiä kysymyksessä olikin paljon monimutkaisempia kysymyksiä sanoilla määrittelystä, vallasta, katsomisesta ja sukupuolesta.

Sanallistamisen myötä esitykseen tullut vallan elementti ei ollut suunniteltua. Kun sanoin ”Näyttämöllä on mies”, Jussista tuli se mies. Minä ikään kuin määrittelin hänet. Kun myöhemmin sanoin, mitä hän tekee, ”Mies nousee seisomaan” tilanne jännittyi. Jos Jussi toteutti teon heti, hän ikään kuin ”totteli”. Jos hän viivytti tekemistään, pienestäkin viiveestä tuli merkityksellinen, ja näytti siltä, kuin hän olisi kyseenalaistanut sen mitä sanoin. Mikä tahansa muu pieni ele, katse minua kohti, tai katse minusta poispäin, loi heti jonkin merkityksellisen jännitteen sanojen alle.

Minun sanoiksi saattamiseni teki myös Jussin hahmosta mitä suurimmassa määrin objektin, koska tein sanoilla hänen katseen kohteena olemisestaan korostuneen tietoista. Mukana oli myös väistämättä kommentti keskusteluun sukupuolesta ja vallasta; se joka puhuu, sillä on valta määritellä ja objektivoida yli sen, joka on hiljaa.⁹⁰

Ajattelen nyt, että kutakin edellä mainitusta teemasta, istuminen, prosessi ja tekojen sanallistaminen olisi voinut viedä vielä pidemmälle. Näin jälkikäteen ajatellen kadulla laulamisen ja katsojien kuvaaminen (josta kerroin tarkemmin luvussa kolme, kohdassa ”Katsojan politiikka”) oli myös oma projektinsa, joka nyt jäi vähemmälle huomiolle. Yksi keskeinen tekijä, joka vaikuttaa arjen ja taiteen sekoittumiseen on yhtäältä katseen kohdistaminen johonkin ja toisaalta katseen kohteena oleminen. Arkisten asioiden tekeminen tuottaa erilaista olemista, jos itse on katseen kohteena ja tietoinen katsomisesta. Katsominen on väistämättä ele, jossa on sekä subjekti että objekti. Harjoituksemme kameran kanssa kadulla

90 Toisaalta Peggy Phelan siteeraa Michel Foucault'n ajatusta hiljaisesta vallankäytöstä, jonka mukaan valta ei ole sillä, joka puhuu, vaan sillä, joka kuuntelee, eikä sano mitään. Foucault viittaa tällä roomalaiskatoliseen ripittäymisen perintöön ja Phelan soveltaa sitä performanssin tutkimiseen (Phelan 1993, 163). Ks. tarkemmin luku 3.5 Katsojan politiikka.

pyrki havainnoimaan juuri tätä, miten katsoa silloin, kun on tietoinen katseen kohteena olemisesta?⁹¹

Erityisesti olen huomannut tämän opettaessani performanssia. Opiskelijoille, jotka eivät ole tottuneita esiintyjä ja joille esiintyminen ei kenties ole ensisijainen mielenkiinnon kohde, vaikeinta on nimenomaan ollut katseen kohteeksi asetuminen ja sille altistuminen. Teko sinänsä voi olla mitä tahansa, monotonisen tehtävän suorittaminen tai valmiiksi kirjoitetun scoren toteuttaminen, mutta katsominen tekee tilanteesta jännitteisen ja erityisen. Palautteessaan opiskelijat kommentoivat usein paitsi omaa katseen kohteena olemistaan myös omaa katsomistaan, miten miellyttävä oli katsoa ”luvan kanssa”. Katsomiseen liittyy myös siis tämä lupa – hierarkkisessa speaktaakkeliyhteiskunnassa katsomisen säännöt ovat paljolti sisäänrakennetut; niin paljon kuin kaikkea tuodaankin katsottavaksi, katseen kohteelle alttiiksi kaikkea ei sovi katsoa. Teatteri ja esitys on paikka jossa saa katsoa, jossa tuodaan jotakin toisella tavalla katsottavaksi. Uimahallin saunassa et ehkä katso vastapäätä istuvan häpyä, mutta kun esiintyjä näyttämöllä paljastaa häpynsä, se tuodaan katsottavaksi ja sen katsominen on sopivaa.

4.4. Epilogi: Muumion paluu

Näky vessapaperimuumiosta Kiasman ulkopuolella jäi vaivaamaan minua. Minusta tuntui, että minun pitäisi tehdä näylle jotain. Samaan aikaan ajattelin, että kaikki se, mistä olen kirjoittanut tulisi päättää tekoon, ei tekstiin. Päätin tehdä kokeen, pukeutua vessapaperimuumioksi ja kävellä kaupungilla. Pyysin valokuvaaja Mikko Keski-Vähälää kuvaamaan aktion.

Olemme Kiasman nurmikolla. Alan kiertää vessapaperia ympärilleni. Materiaalina vessapaperi on vaikea, se katkeilee koko ajan. En ole harjoitellut aktiota, mietin olisiko pitänyt. Pukeutuminen on yllättävän vaikeaa, onneksi paikalle tullut Reija Stenius auttaa minua lopussa. Kun ruumiini on lopulta vessapaperin peittämässä paketissa tulen siitä tietoisemmaksi kuin tavallisesti olen. Muumiopuku alkaa vaikuttaa liikkumiseeni, yritän varoa sen rikki menemistä. Liikun hitaasti, melkein ontuen.

Lähden kävelemään eduskuntatalolle päin. Ihmiset vilkuilevat minuun nopeasti, oudoksuen. Oma katseeni kääntyy sisäänpäin, lakkaan kommunikoimasta ja havainnoimasta ympäristöäni. Hämärästi tajuan muuttuneeni objektiksi, kat-

91 Osallistavissa esityksissä tai happeningeissa on pyritty purkamaan nimenomaan juuri tätä, katsomisen rakenne puretaan kutsumalla yleisö osallistumaan. Katseen suunta ikäänkuin käännetään, tai huomio katsomisesta käännetään toisaalle, muualle. Katsominen ei ole enää olennaisin tekijä. (Ks. esim. Fisher-Lichte 2008; Bishop 2012.)

seen kohteeksi, poikkeamaksi katukuvassa. Ylitän kadun. Minua vaivaa huoli asun pysymisestä, yritän nähdä itseni ulkoapäin, mutten onnistu. Keskityn tehtävän suorittamiseen. Ohikulkijat reagoivat minuun, turistit valokuvaten, suomalaiset kulkevat ohi ja katsovat jälkeinpäin. Lakkaan kiinnittämästä huomioita heihin. Valokuvaaja sanoi jälkeinpäin, että minua kuvasi ainakin 15 kameraa, itse en huomannut sitä.

Seison hetken eduskuntatalon portailla. Mietin miksi teen tämän. Se voisi olla kanta-aottava performanssi naamioitumisen puolesta. Tai jossain kontekstissa se voisi olla kannanotto sairaanhoitopalvelujen yksityistämistä vastaan. Kummassakin tapauksessa se tarvitsi tiukemman kontekstin, mielenosoituksen, lehdistötiedotteen tai kyltin. Nyt se on vain muumio, tutkimuksellinen koe, jonka tarkoituksena on tajuta miltä kokeen toteuttaminen tuntuu. Tai miten taidekonteksti syntyy teon myötä, jos syntyy.

Lähden kävelemään takaisin Kiasmalle päin. Vessapaperi on hajonnut tuulesa, asusta on vain osa päällä. Puolituttu tulee kaverinsa kanssa vastaan. Hetken mietin, tunnistaako hän minut. Tajuan, että vaikka tunnistaisikin, hän kävelisi ohi. Minua alkaa naurattaa, että jos moikkaisin tuttuani muumiona, mitä hän mahtaisi sanoa. Hän olisi luultavasti vain kiusaantunut. Kuljen ohi.

Tekoni oli toki aivan eri kuin taannoin näkemäni tilanne Kiasman nurmikolla, joka oli nuorison hauskanpitoon liittyvä spontaani akti, hetken hulluutta. Minun tekemänäni muumiokoe oli jatkoa pohdinnalle arjen teatraalisuuden ja taidekontekstin ja arjen suhteen välillä. Ajattelua tekona. Minulle teko havainnollisti miten objektiksi muuttuminen tapahtuu ja miten se vaikuttaa esiintymisen ja olemisen tapaan. Ohikulkijoille se oli ehkä performanssi, poikkeus katukuvassa, jonka merkitys ei välttämättä auennut. Kertoessani tapahtuneesta kotona se oli juttuna silloin kuusivuotiaan nuoremman poikani mielestä hauska, vanhemman pojan ilmeestä en voinut päätellä huvittiko juttu häntä, vai oliko se pelkästään kiusallinen.

As If-sarja oli siis sarja tutkimuksellisia kokeita, joissa pyrin tarkastelemaan esitystä, sitä mitä ymmärrämme esityksellä. Menetelmänä oli toteuttaa yleisön edessä lyhyitä performansseja, joissa keskityimme kussakin erilaisiin esitykseen liittyviin kysymyksiin, kuten esimerkiksi mistä esitys alkaa tai mihin se loppuu. Kuten aiemmin totesin, *As If*-sarja syntyi halusta tutkia esityksellä esitystä, sitä miten ymmärrämme sen taidekontekstissa huomioiden esityksen-käsitteen (performance) laajemmat merkitykset. Näin jälkikäteen voin kritisoida sarjan toteutusta paljonkin, niin lähtökysymyksiä joista sarja lähti liikkeelle (jotka olivat liian laajoja) kuin toteutuksiakin (jotka olisivat voineet olla tutkimusmielessä

keskitetympiä). Käytännössä tutkimus toteutui paljolti kulloisenkin tilanteen (ja omien intressieni) ehdoilla. Jos tarkastelen projektin tutkimusmenetelmiä, siinä oli varteenotettavia käytäntöjä – joita tosin olisi voinut vielä syventää ja viedä johdonmukaisemmin pidemmälle. Jos taas sarjaa tarkastelee eräänlaisena dekonstruktiona, tulisi määritellä tarkemmin mitä puretaan, mitä vasten tehdään. Toisin sanoen määritellä tarkemmin maastoa ja niitä termejä, joita vasten performansseja tehdään. Itsekritiikistä huolimatta *As If*-sarjan ansioksi näkisin, että se on ollut vilpitön ja vimmainen pyrkimys tehdä taiteellista tutkimusta käytännössä, ilman suoraa esikuvia. Onnistuneena voi pitää myös sitä, mitä sarja tuotti; itselleni se teki näkyväksi koko joukon konventioita liittyen tapoihin ajatella esitystä niin kulttuurisessa kontekstissa kuin taiteessakin. Jos usein olenkin halunnut manifestoida sitä, ettei teatterin ja performanssin välillä ole eroa katsojan kannalta, että ne sulautuvat toisiinsa ja hyödyntävät samantyyppisiä asioita niin teoreettisesti, esteettisesti kuin metodeiltaankin, voi kuitenkin sanoa, että niin instituutiot kuin tekijätkin tuottavat eroja ja merkitsevät kuulumista eri kenttiin ja eri traditioihin. *As If*-sarjan performanssit olivat hybridejä, jotka performanssin kontekstissa tarjosivat luentaa suhteessa performanssin kysymyksiin, teatterin kontekstissa suhteessa teatterin kysymyksiin. Sitoutumisella eri konteksteihin on aina myös poliittinen ulottuvuutensa.

5. Esitys ja dokumentti

5.1. Johdanto

Yksi viime vuosikymmenien keskeisiä esitysteoreettisia kysymyksiä on ollut esityksen ja dokumentoinnin suhde, jota voi lähestyä useasta eri näkökulmasta. Pääasiassa keskustelu on koskenut *esityksistä tehtyjen dokumentaatioiden* ja *live-esitysten* suhdetta, eli sitä, kuinka tallentaa ja arkistoida taidetta, jonka perustan ajatellaan olevan läsnäolossa, ruumiillisuudessa ja tiettyyn aikaan ja paikkaan sidotussa yleisösuhteessa. Tekijälähtöisesti kysymystä voi laajentaa koskemaan esitysten tekemisen metodeja, *miten olemassa olevia dokumentteja voi käyttää esityksen materiaalina* tai *miten dokumentoinnin menetelmiä voi käyttää esityksen materiaalin tuottamiseen*. Kysymys on ajankohtainen kaikessa taiteessa. Esittävien taiteiden puolella nämä näkökulmat ovat tulleet esiin erityisesti draaman jälkeisessä teatterissa, joka on haastanut käsityksen teatterista illuusion pohjautuvana lajina. Asiaa voi lähestyä myös tarkastelemalla *dokumentaarisuutta*, jolloin dokumentaarisuus, toden kaltaisuus, ymmärretään *taiteen/esityksen rakennettuna tyylinä*.

Kysymys esityksestä ja dokumentista leviää siis laajalle. Esitysteoriassa kysymys esityksen dokumentoinnista ei koske vain sitä, miten jotain taiteenlajia tallennetaan vaan myös sitä, miten tietty taiteenlaji, kuten performanssi, määritellään suhteessa läsnäoloon tai toteutumiseen eri medioita hyväksi käyttäen. Tästä kysymys aukeaa koskemaan kulttuuriamme ylipäätään, miten dokumentoimme, millaista painoarvoa tallenteilla on ja miten tietoa tuotetaan dokumentteihin perustaen. Siihen liittyvät myös kysymykset laajemmin autenttisuudesta tai autenttisuuden kaipuusta, faktan ja fiktion sekoittumisesta sekä teknologioiden ja ruumiillisuuden suhteesta.

Dokumentti (document) voi olla mikä tahansa jälkeen jäänyt asia tai artefakti, kauppakuitti, muistilappu tai astianpala, kun taas *dokumentaatio* (documentation) on usein kameraperustainen tallenne, joka tietoisesti luodaan jonkun toimesta, jotta tapahtuneesta jäisi tallenne (Piccini & Rye, 2009). Latinankielinen sana

documentum tarkoittaa varoitusta, esimerkkiä, näytettä ja todistetta (Helke 2006, 48). Elokuvan kentällä dokumentaarisuuden määrittelyminen on ollut yksi lajin keskeisiä kysymyksiä, jonka vastaukset varioituvat sen mukaan, millaiset elokuvat kulloinkin otetaan teorian lähtökohdaksi. Yhtäältä määrittelyssä on kysymys todellisuuteen viittaamisesta ja eron tekemisestä fiktiiviseen elokuvaan, toisaalta kysymys on tyylistä, metodista, ilmaisutavasta ja tulkinnoista⁹² (Helke 2006, 49-50).

Kirjoitan ensin projektistani *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* (Todellisuuden tutkimuskeskus ja Kiasma-teatteri 2006), jossa keskityin dokumentointiin esityksen rakentamisen metodina. Tämän jälkeen avaan teoreettista keskustelua, jota on käyty dokumentaation suhteesta elävään esitykseen. Jatkan aiheesta kertomalla Tampereella vuonna 2009 Nordic Summer Universityn seminaarin yhteydessä pitämästäni esitysluennosta ”Performance Documented”.

5.2. Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja

Lähtökohtani projektille *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* oli kutsua viisi eri alojen taiteilijaa dokumentoimaan omaa arkeaan. Työryhmään kuului itseni lisäksi näyttelijä Tuire Tuomisto, kuvataiteilija Anne Mäkitalo, dramaturgi Marko Järvikallas ja valosuunnittelija Pekka Pitkänen. Työryhmä oli koottu enemmän tai vähemmän sattumalta. Keskeisenä työtapana oli oman arjen tallentaminen erilaisin metodein ja näiden tallenteiden tarkasteleminen yhteisissä tapaamisissa. Arki ymmärrettiin tässä yhteydessä aika vapaasti jokapäiväiseksi elämäksi, joka kantaa mukanaan suhdetta rutiineihin, tapahtumattomuuteen, pienieleisyyteen ja jopa lakonisuuteen. Arkea ei käsitteenä määritelty projektin aluksi, vaan se jätettiin avoimeksi kysymykseksi luottaen siihen, että kunkin osallistujan oma arjen havainnointi tuottaisi näkökulmia aiheeseen.

Projekti kesti kokonaisuudessaan puolitoista vuotta, alkaen vuonna 2005 ja päättyen esitykseen Kiasma-teatterin seminaaritullassa 2006. Menetelmänä oli toteuttaa erilaisia arjen tarkkailuun ja dokumentoimiseen liittyviä tehtäviä ja purkaa niitä noin kahden kuukauden välein järjestetyissä tapaamisissamme. Välillä tehtävänanto oli tiukemmin määriteltyä, välillä se oli hyvin vapaata, eli kukin dokumentoi mitä halusi. Ammattinimikkeet eivät sanelleet lähtökohtaisesti työskentelyämme ryhmässä vaan kukin lähestyi arkeaan itselleen mieluisalla

92 Dokumentaarista elokuvaa tutkinut Susanna Helke toteaa myös, että tämän lisäksi dokumentaarisen elokuvan määrittelyyn vaikuttaa tuotanto; katsojat, levitysohjelmat ja tekijöiden yhteisöt osallistuvat määrittelyyn ylläpitoon. Dokumentaarisuutta määrittää myös tapa katsoa (Helke 2006, 50).



Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja luentoesitys toteutettiin Kiasmassa seminaaritallassa.
Kuva: Pekka Pitkänen.

tavalla, näyttelijä videokuvasi, kuvataiteilija leikki sanoilla ja valosuunnittelija äänitti puhettaan. Tämä näyttäytyi niin itsestään selvänä työtapana, etten muista, että siitä olisi edes keskustelu: lähtökohta oli, että jokainen on oman arkensa dokumentoinnin asiantuntija.

Projektin taustavaikuttajina voi nähdä kaksi kirjaa: Georges Perecin *Tiloja/ Avaruuksia* (Lokikirjat 1992) ja Roger-Pol Droit'n *Esineiden luonto* (Tammi 2005). Perecin teos on kokeellista proosaa paikoista ja tiloista ja niiden hahmottamisesta. Hän kirjoittaa seinistä, portaikoista ja kaduista, katkelmille on tyypillistä tietty harkittu keskeneräisyys ja runollisuus. Perec harrastaa hajahuomioita, listoja ja ohjeistuksia.

Tarkkailkaa katua silloin tällöin, ehkä vähän järjestelmällisemmin kuin muuten.

Perehtykää. Kaikessa rauhassa.

Huomioikaa paikka: kahvilan terassi lähellä Bac-Saint-Germainin risteystä.

Aika: seitsemän iltapäivällä

Päivämäärä: 15.toukokuuta 1973

Sää: vakaan kaunis

Pankaa merkille näkemänne. Mitä merkille pantavaa tapahtuu. Osaatteko nähdä, mikä on merkille pantavaa? Onko jotain, mikä kiinnittää huomionne? Mikään ei kiinnitä huomiotamme. Me emme osaa enää nähdä. Täytyy edetä varovaisemmin, kenties tyhmemmin. Pakottaa itsensä kirjoittamaan siitä missä ei ole mitään mielenkiintoista, siitä mikä on kaikkein ilmeisintä, yleisintä, arkisinta. (PEREC 1992, 61-62)

Roger-Pol Droit'n kirjan *Esineiden luonto* voi ajatella jollain tapaa jatkavan Perecin linjaa. Hän kiinnittää huomionsa esineisiin. Itsestään selvinä pidetyt asiat, arjen esineet, alkavat lähemmässä tarkastelussa tuottaa "kysymyksiä, joista minulla ei hetki sitten ollut aavistustakaan" (Droit 2005, 9). Siitä todellisudesta mitä kirjoittaja (tai tekstin kertoja) on pitänyt käsitettävänä ja selkeänä tuleekin äkkiä käsittämätöntä ja arvoituksellista. Perecin runollisuuden sijaan Droit pyrkii kepeään filosofiseen analyysiin. Lähtökohtana on joukko kysymyksiä: "Onko ilma asia, esine? Onko esine välttämättä kiinteä? Onko se kestävä? Kuinka pitkään sen on säilyttävä maailmassa tullakseen laillistetuksi esineeksi? Onko paita mielestänne esine?" (Droit 2005, 9). Droit analysoi pesukonetta, kulhoa, herätyskelloa, haarukkaa ja kopiokonetta. Paperiliittimen sileys ja "metallinen puhtaus" herättävät hänessä sympatiaa. "Paperiliitintä ei todellakaan voi sanoa mahtailijaksi", hän kirjoittaa ja jatkaa:

Tämä pieni metallinpalanen, joka liittää toisiinsa paperiarkkeja ja kokoaa ne yhteen, saa omalla tavallaan ajattelemaan sitä, mitä Freud nimittää Erokseksi. Ei oikeastaan seksuaalisuutta, ja vielä vähemmän nautintoa. Pikemminkin voimaa, joka kokoaa yhteen lamauttamatta. Mahtia, joka estää hajaantumasta. Elämää, joka taistelee entropiaa vastaan. Omalla metallisella ja vaatimattomalla tavallaan paperiliitin tekee kaikkea tätä. Se pitää yhdessä niin kuin kulho, tosin aivan eri tavalla. (DROIT 2005, 23-24)

Droit'n filosofiseen tarkkailuun ja havainnointiin kietoutuu vaivihkaa henkilökohtaisuus ja humoristisuus. Droit'n lähtökohtana on tarkkailla maailmaa, esineitä, ja samalla hän tulee kirjoittaneeksi tapoja havainnoida, suhtautua ja katsoa.

Katsoimme venäläisen ohjaajan Victor Kossakovskyn dokumentaarisen elokuvan *Shh!* (2002), joka on kuvattu Pietarissa yhden asunnon ikkunasta useina eri päivinä. Elokuva kuvaa kadun elämää, ohikulkevia ihmisiä, työmaata ja sen rakentamista. Se kuvaa näennäistä tapahtumattomuutta, ja sitä mitä kadun arjen muutoksia alkaa seuraamisen myötä hahmottaa. Keskeistä dokumentissa

on rajausta, kameran sijainti ikkunalla, ja aika. Dokumentti ikään kuin väittää että kun aika kuluu jotain tapahtuu aina, jos siihen vain kiinnittää huomiota.

Tämän lisäksi mielessäni olivat ranskalaisen taiteilijan Sophie Callen työt, joiden perusta on usein henkilökohtainen, ja metodina erilaiset tavat dokumentoida. Projektissaan *The Hotel* (1981) Calle pestautui siivoojaksi hotelliin Venetsiassa, missä hänen oli mahdollista tutkia hotellivieraiden tavaroita. Hän kuvasi vuoteen sijaamattomana ja sijauksen jälkeen, sekä vieraiden tavaroita. Jokaisesta päivästä hän myös kirjoitti kuvauksen. Kokoamistaan dokumenteista hän piti myöhemmin näyttelyn, joka on kiertänyt ympäri maailmaa. Toisessa teoksessaan, videoinstallaatiossa *Double-Blind*⁹³ (1992) Calle matkusti Amerikan halki valokuvaaja Gregory Shephardin kanssa kummankin dokumentoidessa matkaa. Toisilleen ennestään tuntematon pari avioituu Las Vegasissa, Callen sanojen mukaan hän avioitui rakkaudesta, Shepard saadakseen elokuvalleen kliimaksin.⁹⁴ Callen töissä näkyvät työn metodit, dokumentoiminen projektin perustana, yhtäältä suunniteltu menetelmän noudattaminen ja toisaalta sattumat, arki, arvaamattomuus ja henkilökohtaisuus.

Ennen kaikkea *Mitä kuuluu?* oli metodikeskeinen projekti, jonka tavoitteena oli dokumenttien kerääminen arjesta ja niiden jatkokehittely esitykseksi. Meille kertyi laaja kokoelma erilaisia tehtävänantoja ja niiden toteutuksia, eri menetelmiä ja tehtäviä:

- Pidä päiväkirjaa (teksti, lehtileike, kuva, nauhoitettu ääni, video)
- Valokuvaa (arkea ylipäättään tai rajatun ohjeistuksen mukaan esim. ”Kuvaa epämielenkiintoisia kohteita)
- Dokumentoi otsikolla: aamu-päivä-ilta-yö
- Kuvaa jotain, kerro ja muistele myöhemmin, mitä kuvassa oli
- Listat ja inventaariot (esim. ”Mikä on tarpeellista”, lista jossa lauseet alkavat ”Mä en oo ikinä” ja ”Ohjeita itselle”)
- Mitä yhden tunnin aikana tapahtuu? – havainnointi
- Mitä tapahtuu 500m matkalla? – havainnointi
- Arjen havainnointi jonkun näkökulman kautta esim hygieenisuus, itsereflektio, epäily tai outous
- Millaista taidetta voi tehdä kahdessakymmenessä minuutissa?
- ”Tämä ei liity mun elämään” –kokoelma

93 Samasta materiaalista hän teki myös elokuvan *No Sex Last Night* (1996).

94 Viite Taidemuseon tiedote <http://www.taidemuseo.fi/suomi/tennispalatsi/ohjelma/calle.html> 20.11.2013.

- Annetut dokumentit, ”lahja”
- Lähetä sähköpostia niin monelle ihmiselle kuin mahdollista ja pyydä heitä vastaamaan kysymykseen ”Mitä kuuluu?”

Osa tehtävistä oli minun kehittämiäni, osa liittyi työryhmän spontaaniin dokumentointiin, joka muokattiin myöhemmin yleisemmäksi tehtäväksi, jonka kuka tahansa saattoi toteuttaa. Ohjeistin työryhmää seuraamaan omia mielenkiinnon kohteitaan, mutta muistaen, että irrallisuus ja tylsyys ovat hyväksyttäviä. Estetiikan tuli olla mielellään ”kotivideoestetiikka”, eikä tulosten pitänyt olla ”valmiita”, vaan materiaalia.

Luonnollisuus tyylinä

Varsinaisessa esityksessä olimme kaikki esiintymässä Kiasman seminaaritalassa. Näyttämöllä esiintyjien tuolit oli asetettu puolikaareen, sen lisäksi tilassa oli kaksi televisiota. Välillä taustalle heijastettiin videotykillä kuvaa. Olimme pukeutuneet siististi, kaikilla oli housut ja kauluspaita. Estetiikka oli eräänlaista luento/esitelmä estetiikkaa, vai pitäisikö sanoa ”anti-estetiikkaa”. Aluksi minä esittelin projektin, jonka jälkeen jokaiselle jaettiin valkoiset puuvillahansikkaat, joiden ajattelimme korostavan ”tutkija-asennettamme”. Tämän jälkeen jokainen piti mini-esitelmän.

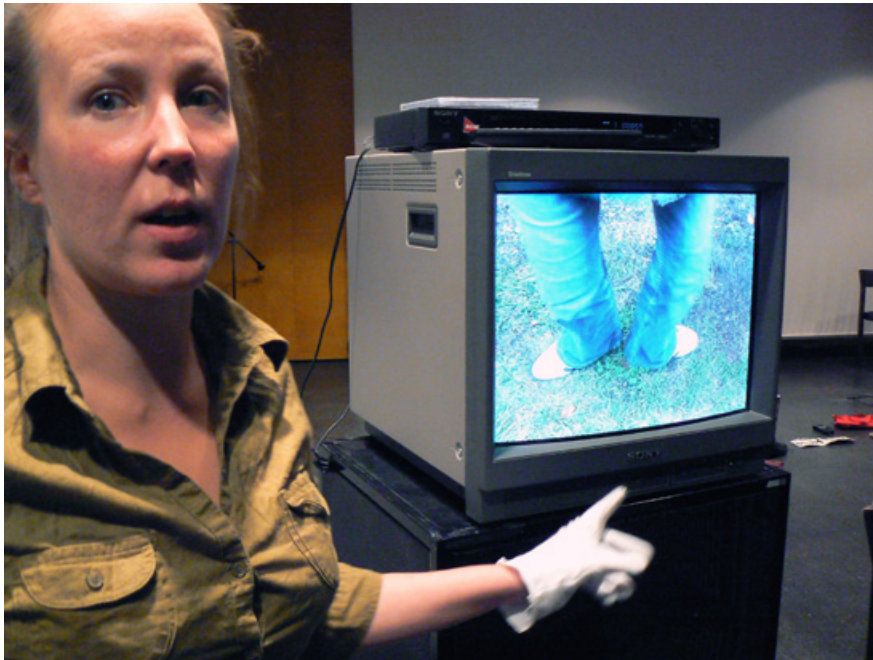
Tuire Tuomisto aloitti näyttämällä videon, jossa hän oli kuvannut ihmisten jalkoja. Tuomiston tavoitteena oli ollut kuvata erilaisia tunnelmia ja ”luonnollisia” tilanteita. Tunnelma hänen mukaansa saattoi olla jostain paikasta riippuvainen tai se saattoi olla ”kello kolme sunnuntaina”. Kuvaustehtävä osoittautui haastavaksi. Tuomiston tullessa tilanteeseen kameran kanssa ihmiset alkoivat poseerata ja virnuilla kameralle. Kameran läsnäolo toi tilanteisiin jännitteen, joka korosti ja sai aikaan erilaisia esityksellisiä piirteitä. Lopulta hän päätyi kuvaamaan ihmisten jalkoja, mutta videokuvassa näyttää kuin jalatkin poseeraisivat.

Tuomisto näytti videota kommentoiden sitä samalla. Hän kertoi kuvaustilanteesta ja kameran käyttämisen vaikeudesta. Tuomisto kertoi siitä, mitä hän tavoitteli, mitä kuvassa näkyy ja mitä varsinaisen tilanteen jälkeen tapahtui. Esimerkiksi kun kuvassa oli jalkoja, Tuomisto sanoi: ”Tässä me odotettiin saunan lämpiämistä ja naureskeltiin.” Päällimmäiseksi nousi kysymys välineen vaikutuksesta havainnointiin. Todellisuuden havainnoiminen ei koskaan ole suoraa, ”havainnoimista sinänsä”, vaan väline luo siihen omat rajoituksensa. Välineen, tässä kameran, käyttö vaatii oman tekniikkansa ja oman osaamisensa ja vasta tämä sujuva tekniikan hallitseminen voi tuottaa sen tyyppistä materiaalia, jota

olemme tottuneet pitämään ”luonnollisena” tai ”todenkaltaisena” (vrt. dokumentaarisen elokuvan tekniikka, Helke 2006). Tosin voi ajatella, että käyttämämme kotivideoestetiikka edusti sekin eräänlaista realismia tyylinä.

Jälkimodernin aikana realismi on nähty ennen kaikkea rakennettuna tyylinä (Goodman 1976; Nichols 1991; Helke 2006). Realismi ei tarkoita tietynlaista suhdetta esimerkiksi kuvan ja kuvatun todellisuuden välillä, vaan ennemminkin tietynlaista representaatiojärjestelmää, joka on standardisoitu, ja jonka ajatellaan yleisesti edustavan realismia (Goodman 1976). Helke painottaa että realistisissa elokuvissa tavoiteltu luontevuus ja aitous ovat aikaansa sidottua ja muuttuvaa (Helke 2006, 169). Siinä missä klassinen realismi esimerkiksi kirjallisuudessa ymmärrettiin maailman läpinäkyvänä välittämisenä, jälkimoderneissa keskusteluissa realismin sijaan on puhuttu todellisuusvaikutelmasta ja todellisuusefektistä Christian Metztiin ja Roland Barthesiin viitaten (mt. 75).

Havainnoinnin lisäksi Tuomiston esityksessä korostui dokumentin tulkinta, tulkinnasta tuli esityksellinen elementti ja tulkinta teki dokumentista performatiivisen. Aiemmin harjoituksissa Tuomisto oli tehnyt samaa esimerkiksi näyttäen videokuvaa, joka oli kuvattu merellä sanoen ”Tuolla on yks laiva, mut sitä ei näe”



Tuire Tuomisto kertoi esityksessä kuvaamastaan videosta. Kuva: Pekka Pitkänen

tai näyttäen pimeää videokuvaa esitellen sen: ”Tässä mä kuvasin tähtitaivasta”. Esiintyjän väitteen ja kuvan (kohteen, jota ei näe) välille syntyy jännite: näemmekö kuvassa sen, mitä siinä on, vai sen, mitä meille väitetään siinä olevan? Paitsi että väline vaikuttaa havaintoomme, siihen vaikuttaa myös se, mitä oletamme, tai haluamme kuvassa nähdä.

Elokuvapuolella on käyty kiinnostavaa keskustelua elokuvan ja todellisuuden suhteesta, joka mielestäni avaa kysymystä *autenttisuudesta tyylinä* myös esittävien taiteiden puolella.

Elokuvaohjaaja ja -tutkija Susanna Helken mukaan elokuvan historiassa on voimakas oletus yhtäältä dokumentaarisesta ja toisaalta fiktiivisestä elokuvasta. Oletetaan, että ”dokumentaarisen elokuvan tekijä ei ensisijaisesti ohjaa elokuvaansa, vaan tallentaa, havaitsee, selittää, välittää tai kommentoi yhteiskunnallista tai historiallista todellisuutta” (Helke 2006, 19). Toisin sanoen oletetaan, että dokumentaarisen elokuvan suhde todellisuuteen on välittömämpi kuin fiktiivisen elokuvan. Helken mukaan rajanveto dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan välillä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen; dokumentaarinen elokuva on usein ohjattu näyttämään todenkaltaiselta, kun taas fiktiolla voi olla vankka todellisuusperusta. Tutkimuksessaan Helke analysoi niitä keinoja ja tapoja, joilla dokumentaarisen elokuvan dokumentaarisuus tuotetaan ja korostaa dokumentaarisuutta rakennettuna tyylinä ja metodina. Amerikkalaisten uusformalistien mukaisesti Helke määrittelee tyylin ”elokuvan keinojen johdonmukaiseksi käytöksi, esimerkiksi tietynlaiseksi tavaksi kuvata” (Helke 2006, 73). Dokumentaarisen elokuvan keskeiseksi tehtäväksi Helke näkee autenttisuudesta vakuuttamisen, eräänlaisen *autenttisuuden tyylin*. Käytännössä eri aikoina vakuuttamisen, todenkuvaamisen tyyliä ja tavat ovat olleet erilaisia.

Myös elokuvaohjaaja Jouko Aaltonen on todennut, että dokumenttielokuvan teossa on pitkä perinne järjestetyn todellisuuden tekemiseksi. Elokuvan historiassa kamera ja mikrofoni olivat aluksi niin kömpelösti käytettävissä, että vaadittiin järjestelyjä toden kaltaisen rakentamiseksi, ja muun muassa uutiskuvia lavastettiin, eikä tätä koettu mitenkään ongelmalliseksi. Autenttisuuden vaatimus tuli dokumenttielokuvaan *cinema veritén* myötä vasta toisen maailmansodan jälkeen (Aaltonen 2006, 170). Elokuvan dokumentaarisina tyylikeinoina katsojalle pyritään vahvistamaan elokuvan välittömyyden, ohjaamattomuuden ja tilanteisiin puuttumattomuuden tuntua. Tällaisia keinoja ovat mm. käsivarakameran käyttö ja nopeat zoomaukset. Toisaalta autenttisuuden tuntua on pyritty luomaan kuvien hitaudella ja pitkäkestoisuudella, luomalla tunne, ettei kuvan aikaa ole manipuloitu leikkauksella (Helke 2006, 78). Aaltonen lainaa elokuvatuottaja ja

-kriitikko, auteur-ohjaaja Jean-Luc Godardia: ”Katsoessaan dokumenttia katsojalla on tietty käsitys elokuvan vastaavuudesta todellisuuden kanssa samoin kuin käsitys siitä, miten todellisuuden kuva on konstruoitu ja millaisilla pelisäännöillä tehty.” (Aaltonen, 2006, 37) Toisin sanoen, dokumentaarisen elokuvan todenmukaisuus perustuu tiettyyn dokumentaariseen tyyliin, ei siihen, että todellisuus sinänsä pystyittäisiin taltiomaan suoraan.

Kohti ”todellisempaa”

Teatterissa vastaava kysymys suhteesta todellisuuteen on aktivoitunut erityisesti *dokumenttiteatterin* myötä. Dokumenttiteatteria tutkinut Janne Junttila kirjoittaa dokumenttiteatterin noususta ja määrittelee sen taustalla olevia yhteiskunnallisia tekijöitä, joita ovat

- 1) kriisien ylikansallistuminen ja kansalaisten lisääntynyt huoli maailman ongelmista,
- 2) median osittainen epäonnistuminen selittää maailman tapahtumia ja haastaa vallanpitäjiä sekä
- 3) epäluottamuksen kulttuuri, jossa kansalaiset ovat saaneet tarpeeksi poliitikkojen ja muiden vallankäyttäjien kieputuspuheesta, mutta toisaalta kaipaavat kokemuksellista tietoa ajasta, jota elämme. (JUNTTILA 2012, 25.)

Dokumenttiteatteri näyttäytyy radikaalina ja poliittisena teatterin kontekstissa, jossa nykyteatterin virtauksista huolimatta vallitsee vahva traditio teatterista nimenomaan illuusion luojana (ks. Lehmann 2009). Vastaavasti kuin dokumenttaarisessa elokuvassa, todellisesta elämästä tuotetut dokumentaariset tekstit eivät siirry näyttämölle sellaisenaan, vaan niidenkin käsittelemisessä käytetään erilaisia keinoja korostamaan dokumenttaarisuutta. Yksi tapa on jonkun ajankohtaisen, usein paikallisen, ongelman käsitteleminen ja asianosaisten haastattelu. Toinen tapa on ns. *verbatim* eli ihmisten puheen sanasta sanaan toistaminen näyttämöllä (ks. myös Heddon 2008). Vaikka dokumenttiteatteria on monenlaista, niin metodeiltaan kuin estetiikaltaankin, Junttilan tekstistä syntyy oletus, että dokumenttiteatterin taustalla on usein tietynlainen käsitys todellisuudesta ja realismista, joka pyritään siirtämään teatterin kontekstiin.

Kuvataiteen traditiossa kehittyneen performanssin suhde todellisuuteen tai todenkaltaiseen on toisenlainen kuin teatterissa; se on lähtenyt liikkeelle elävistä veistoksista, kaksiulotteisuuden ja liikkumattomuuden ruumiillistami-

sesta, kuvataiteilijoiden halusta ”kommunikoida katsojien kanssa suoremmin kuin maalauksen tai veistosten kautta oli mahdollista” (Sederholm 2000, 45). Performanssin historian voi jäljittää 1900-luvun avantgarde-liikkeisiin ja sen eri muodoille on ollut tyypillistä kyseenalaistaa looginen ja diskursiivinen ajattelu sekä korostaa muotoa ja prosessia sisällön ja valmiin teoksen sijaan (Carlson 2004, 157). Kuvataiteiden traditiossa ”kuvan lihaksi tuleminen” on ollut askel kohti ”todellisempaa”. Vaikka performanssissa ei puhutakaan roolista tai näyttämöstä vaan painotetaan tekoa, *performanssia*, aktia sinänsä, sen *tyyli* on usein saattanut olla omalla tavallaan teatterillinen.

Kun puhutaan niinkin laajoista kokonaisuuksista kuin jonkun taiteen alan traditio, on vaikea yleistää asioita. Voi kuitenkin sanoa, että nykyteatteri on omaksumut nimenomaan kuvataiteen ja performanssin keinoista paljon; esiintyjät esittävät ”itseään”, teatterin rakentuminen näytetään, yleisösuhdetta rakennetaan perinteisestä katsomo asetelmasta poikkeavin keinoin (Lehman 2009). Siitä huolimatta vallalla on vahva käsitys teatterin ja performanssin eroista. Teatterissa näyttelijä esittää (pretending) olevansa jotakin, kun taas performanssissa esiintyjä suorittaa (performing) jotakin. Teatterissa näyttelijä ampuu leikisti, performanssissa oikeasti. Teatterissa katsojan ja esiintyjän välillä on neljäs seinä, performanssissa yleisösuhte on suora.⁹⁵ Toisaalta, olen nähnyt teatterin kontekstissa tehdyn esityksen, jossa näyttelijää ruuskittiin oikeasti ja kuullut esityksestä, jossa kaasutankkeja heiteltiin yleisön joukkoon, joten yksinomaan vaaran elementtiin lajierottelut eivät tässä typisty. Vastaavasti nykyperformanssissa yleisösuhte otetaan usein annettuna. Usein on kuitenkin ajateltu, että performanssilla on erityinen suhde todellisuuteen, ei niinkään sen jäljittelynä vaan tekojen toteuttamisena ilman fiktiivistä kontekstia. Vastaavasti teatteri kontekstina näyttäisi fiktioivan kaiken. Esimerkiksi Marko Alastalon *Aivomusiikkilaboratorio* (2009), joka toteutettiin Teatterikorkeakoulun studiossa, perustui Alastalon tietokoneohjelman avulla käsittelemien osallistujien pään sisäisten impulssien muuttamiseksi musiikiksi. Osa yleisöstä suhtautui projektiin teatterina ja oletti että Alastalo tarinoi eikä uskonut, että kyseessä todella oli teknologialtaan toimiva aivosähköä rekisteröivä laite, vaan tulkinta taiteilijasta ironisoimassa teknologiaa.

95 Tosin performanssin historiaan kuuluu myös paljon tapahtumia, joilla ei ole ollut varsinaista yleisöä lainkaan, ehkä vain muutama todistaja, esimerkiksi 1960-1970 -luvuilla toiminut ”Metsäteatteri”-ryhmä, johon kuuluivat Ilkka-Juhani Takalo-Eskola, Erkki Pirtola ja Marjatta Pirtola (ks. esim Erkkilä 2008).

Arkisia tiloja

Mitä kuuluu? -esitys alkoi siis luentotilanteesta ja projektin esittelystä, jonka jälkeen Tuomisto pohti luonnollisuutta. Tästä esitys jatkui Pekka Pitkäsen osiolla, jossa hän oli nauhoittanut päiväkirjamaista tekstiä äitinsä maalla, järven rannalla. Ääninauha toimi osittain samaan tapaan kuin Tuomiston aiempi videoesittely. Nauhalta kuuluu intiimiä, henkilökohtaista puhetta, irrallisia lauseita paikasta jota yleisö ei näe: ”Täysikuu...kuunsilta...vastavalo, mustaa vettä, mustat puut... lempeä tuuli...hiljaisuutta.” Soitettuaan nauhoitteen Pitkänen pohti kokemusta, sitä voiko kokemuksen jakaa, tai tuleeko se jakaa, jotta siitä tulisi merkittävämpi? Vai menettääkö se jaettuna yksityisyytensä ja muuttuu yleiseksi? Ja vielä, jos kokemusta pyrkii dokumentoimaan, vahvistuuko se sitä kautta, vai onko niin, että kokemus itse asiassa katoaa dokumenttiin?

Tämän jälkeen Pitkänen siirtyi purkamaan kahvinkeitintä osiin. Valkoiset hansikkaat käsissään, ruuvimeisseliä ja pihtejä apuna käyttäen Pitkänen purki koneen osan yksi toisensa jälkeen, tarkasteli kutakin osaa hetken ja asetti siististi riviin eteensä pöydälle. Kahvinkeitin oli meille esimerkki arkisesta itsestäänselvyydestä, jonka sisällöstä tai toiminnasta emme kuitenkaan tiedä juuri mitään. Arkinen asia, joka alkaa näyttää oudolta, kun siihen keskittyy. Pitkänen jatkoi keittimen purkamista osiin muiden puhuessa. Myöhemmin Tuomisto siirtyi hänen paikalleen ja ”kokosi” keittimen jälleen. Tosin kokoamisen tuloksena ei ollut toimiva kahvinkeitin vaan osista sinitarralla yhteen liitetty dadaistinen veistos.

Tuomisto kertoi projektistaan, jossa hän haluaa antaa vaatteensa pois. Tuomistolla oli kassillinen vaatteita, jotka hän nosti esiin yksi toisensa jälkeen, kertoi kustakin vaatteesta jonkin henkilökohtaisen anekdootin ja pudotti lattialle. Tuomiston puhuessa Järvikallas ja Mäkitalo kokosivat vaatteet yksi kerrallaan ja ripustivat ne henkareille roikkumaan tilan takaseinälle.

”Nämä housut on ollut mulla kaapissa sillä ajatuksella, että joku päivä mä vielä mahdun näihin” Tuomisto sanoi esitellessään housut. ”Tämä mekko mulla oli päällä pari vuotta sitten Houtskärissä, ja mun täti sanoi, että kiva toi sun mekko, missä on mustikoita ja mä ajattelin, että mä pidän tätä aina. No, en oo pitänyt” hän jatkoi. ”Tämä takki mulla oli silloin kun tapasin mun ensimmäisen poikaystävän. Sitten takki päätyi mun siskon vintille kymmeneksi vuodeksi ja sain sen takaisin viime vuonna”. Tuomiston repliikeissä hahmottuu henkilökohtainen, eletty elämä vaatekappaleiden kautta. Vaatteisiin liittyy muistoja eri ihmisistä ja elämäntilanteista, ajatuksia siitä, millainen on itse ollut tai millainen

olisi halunnut olla. Vaatteisiin rakentuu identiteetti ja identiteettejä, jotka hän halusi antaa esityksessä pois.⁹⁶

Omassa osiossaan Marko Järvikallas puhui Tuusulantien katulampuista ja näytti niistä kuvaamaansa videota. Puheenvuoro piirtää kuvan miehestä, jolle katulamppujen tarkkailusta on tullut pakkomielle. Järvikallas kuvasi lamppujen materiaalisia yksityiskohtia ja niitä eri tilanteita, joissa hän oli lamppuja tarkkailut: autolla ajaessaan kello viideltä aamulla, koiran kanssa iltalenkillä tai yömyöhään, jolloin vaimo jo alkaa ihmetellä mikä lamppuissa niin viehättää. Katulamput esitellään jonain erityisenä, arvokkaana ja ihmeellisenä elämää rikastuttavana tekijänä, rakkauden ja tutkimuksen kohteena. Katsojan päätettäväksi jäi, missä määrin tarina oli fiktiota, missä määrin totta.

Anne Mäkitalo oli ottanut lähtökohdakseen yhden saamistamme mitä kuuluu? -vastauskirjeistä ja tehnyt siitä animoidun tekstikollaasin. Leikatuista sanoista muodostui dadaistinen runo. Mäkitalo esitteli kollaasin sanoen tehneensä sen yhden kiireisen työpäivän lounastauolla. Videon taustalla kuuluu kahvinkeitinmen porinaa. Se kuului sarjaan, millaista taidetta voi tehdä 20 minuutin aikana.

Arki taiteessa ilmenee usein jokapäiväisten asioiden esiin tuomisena. Pyrkimykset vaihtelevat. Se voi olla ylenkatsottujen arkisten asioiden palauttamista omaan arvoonsa, olemassa olevien asioiden määrittelyä taiteeksi tai etnografisen työtavan korostamista. Ideologisesti se voi olla vaiettujen äänten kuuluviin saattamista, näkymättömän esille tuomista tai itsestäänselvyyksien kyseenalaistamista (Johnstone 2008, 12-13).

Situationistit ja arki

1960-luvulla Kansainväliset Situationistit määrittivät aikalaisensa, marxilaisen sosiologin Henri Lefebvren linjoilla arjen olevan kaiken tekemisen mitta (Pyhtilä 2005, 40). Situationistit – liike perustettiin vuonna 1957 – jotka alkuaikoinaan tekivät taidetta vallankumouksen hengessä, uskoivat että vallankumous ei tapahdu barrikadeilla vaan ensisijaisesti arjessa ja ihmisten mielissä. Tunnetuimpia Situationistien metodeja olivat *dérive* ja *detournement*. *Dérive* tarkoittaa ranskaksi ajalehtimistä ja tuuliajolla olemista. Metodi perustui Guy Debordin *Internationale Situationniste* lehdessä julkaistuun artikkeliin ”*Dériven teoria*”, jossa hän määritteli ajalehtimisen, liikkumisen vailla päämäärää, vapaaksi luomisen tilaksi. Tarkoituk-

96 Vrt. Anneli Nygrenin Pyykki-teos vuodelta 1992, joka perustui Yoko Onon esityspartituuriin *Laundry Piece* (1963): ”In entertaining your guests, bring out your laundry of the day and explain to them about each item. How and when it became dirty and why, etc.” Nygrenin teos löytyy AV-arkin arkistosta <http://www.av-arkki.fi/teokset/pyykki-teos/> 9.10.2013.

sena oli siis kävellä päämäärättömästi kaupungilla, pois tavallisilta reiteiltä ja pois periteisistä ajatuskuluista jättäytyen ympäristön houkutusten vietäväksi. (Pyhtilä 2005, 53-54.) *Dérive* oli osa laajempaa ”psykomaantieteellistä” tutkimusta, jonka villeissä visioissa kaupunki näyttäytyy mahdollisuuksien paikkana, missä katuvalot voidaan sammuttaa napin painalluksella ja suihkulähteet suihkuttavat hajuvettä (Plant 1992, 59). Kaupunki paikkana edusti Debordille porvarillista maaperää ja ilman määränpäättä liikuminen nähtiin vastarintana, tilan ja järjestelmän haltuunottona. Debord totesi että se, mikä muuttaa tapamme nähdä kadut on tärkeämpää kuin se, mikä muuttaa tapamme nähdä maalauksen (Plant 1992, 60).

Detournement tarkoittaa olemassa olevien asioiden uusiokäyttöä vallankumouksellisiin tarkoituksiin (Pyhtilä 2005, 60). Se jatkoi jossain määrin dadaistien toisen maailmansodan jälkeistä perinnettä, missä he leikkelivät sanomalehdistä tekstiä ja kuvia ja yhdistelivät ne uudennlaisiksi kollaaseiksi kommentoimaan kulttuurisia konventioita. Situationistit mm. korvasivat sarjakuvien puhekuplat vallankumouksellisilla teksteillä. Päämääränä oli tuottaa hahmotelmia ”mahdollisuudesta rakentaa uusi maailma speaktaakkelin raunioille” (Plant 1992). Situationistien ajattelusta, politiikasta ja maailmankuvasta on helppo löytää tekstiä, sen sijaan heidän käytännön työstään ja tekemästään taiteesta se on vaikeempaa, mikä johtunee siitä, että Situationistit menettivät uskonsa taiteen vaikutusvaltaan ja lopettivat taiteen tekemisen vuonna 1962.

Arjen tekstit

Suomen kielen tutkija Vesa Heikkinen on tarkastellut tekstejä arjessa ja arjen ilmenemistä teksteissä. Hänen kohteenaan ovat olleet erilaiset tekstit joihin ihmiset törmäävät jokapäiväisessä elämässään, julkisilla paikoilla tai mediassa. Heikkistä on kiinnostanut, miten teksteissä jäsennetään elämistä ja olemista, millaisia rooleja, identiteettejä ja elämisen malleja teksteissä tarjotaan. Kysymys näyttäytyy poliittisena; millaista kansalaisuutta ja kuluttajuutta tuotetaan? Kriittisyys tiivistyy myös käsittelytavassa, kyseenalaistetaan sitä, mitä pidetään itsestään selvänä. (Heikkinen 2005, 19) Heikkinen kirjoittaa, että mediassa arki näyttäytyy ankeana paikkana ja olotilana, josta puuttuvat elämykset. Media tuottaa kuvaa arjesta pakonomaisena tilana, josta tulee irtautua ja jonka järjestämiseen tarvitaan erilaisia apuvälineitä. (Heikkinen 2005, 12.)

Yleensä arjen luonteeseen ajatellaan kuuluvan tietty rutiininomaisuus, yksitoikkoisuus ja asioiden ottaminen itsestäänselvänä. Tutuus ja rutiini turruttavat ihmisen ja tekevät suuresta osasta ympäröivää arkitodellisuutta tavallaan näkymätöntä (Bauman 1997, 23; myös Jokinen 2005, 20). Toisaalta tällaista näkemystä

arjesta on myös kritisoitu. Tutkija Barry Sandywell väittää, että humanistisilla aloilla ja filosofiassa arjen ja jokapäiväisyyden käsitteet on otettu usein itses-
täänselvyyksinä, analysoimatta sitä, mihin käsitykset perustuvat. Liian usein arki typistetään ei-paikaksi, jossa mitään ei tapahdu ja oletus sen normaaliu-
desta perustuu käsitykseen valtavirrasta ja miesvaltaisuudesta (mainstream/
malestream). Tämä käsitys tietynlaisesta arjesta on modernin ajan tuote, joka
kantaa mukanaan ajatusta siitä, että arki edustaisi yhteistä hyvää ja yhteistä
käsitystä ihmisyydestä (Sandywell 2004, 161-165). Sandywell peräänkuuluttaa
laajempaa näkemystä arjesta, joka ei perustu essentialismiin tai jota ei määritellä
ontologisesti pysyväksi, vaan erilaiset näkökulmat voivat vaihdella paradigmasta
riippuen. Ennen kaikkea arki olisi hyvä ymmärtää heterogeenisenä ja paikan-
tuneena luokkaan, sukupuoleen, kulttuuriin ja aikakauteen. (Sandywell 2004.)

Rakennettu uskottavuus

Omassa osiossani *Mitä kuuluu?*-esityksessä kerroin haaveistani tulla televisiossa
esitettyjen luontodokumenttien lukijajääneksi. Luontodokumenttien lukijajää-
nissä minua viehätti rauhallinen tunnelma, joka lauantai-iltaisain tuo tunteen
ettei ole mitään hätää. Pohdin äänen, että jos menisin Afrikkaan savannille,
niin kävisikö niin, ettei luontokokemus olisi lainkaan sama kuin olohuoneessa
televisiosta katsottuna, koska siitä puuttuu kertojajääni. Onko luontokokemuk-
sesta tullut estetisoitu kuva, jossa oletamme kuvarajauksen, dramaturgian ja
kertojajäänen olevan osa kokemusta? Havainnollistaakseni haavettani lukijana
näytin n. viiden minuutin mittaisen videon, jossa olin kuvannut muovista lelu-
hirveä kotipihallani. Luontodokumentin lukijajäänen tyyliä ja kerrontaa seuraten
videolla kerrottiin muovihirven tuntomerkit ("vatsapuolella lukee kohokirjaimin
Made in China"), levinneisyys, ympäristö ja asema nykyisessä leikkikalu kult-
tuurissa. Tämän lisäksi puhuin henkilökohtaisesta suhteestani muovihirveen
ja siitä, miten vaikeaa oli löytää tietoa kyseisestä esineestä. Kuvamateriaalina
oli muovihirvi välillä maastossa, siis kotipihallani, lopuksi studiomaisemmin
valkoista taustaa vasten.

Soveltamalla luontodokumentin kerronnan keinoja leikkikalun esittelemiseen
"dokumentissa", tein näkyväksi niitä tapoja, joilla luontodokumenttielokuvia
rakennetaan. Konventiolle ovat tyypillisiä tietynlaiset asiapitoiset huomiot ja
kerronta, joka on korostuneen selkeää ja rauhallista. Kerronta tukee ajatusta
uskottavasta tiedosta. Luontodokumenteissa asioita ei kyseenalaisteta tai epäillä,
vaan kertoja kertoo tilanteesta etäisyyden päästä, korostaen neutraalia sävyä ja
objektiivisuutta tavoitellen.

Luontodokumenttielokuvien uskottavuuden rakentamista voi verrata siihen, miten uutisissa luodaan uskottavuutta. Uutistenlukijan esityksestä on pyritty riisumaan subjektiivisuus ja tulkinta, se noudattaa tiettyä kaavaa siitä, kuinka tosiasioista kerrotaan. Uutistenlukija ottaa suoran kontaktin katsojaan ja luo siten illuusion persoonallisesta kontaktista katsojaan, joka tekee lukijasta kertojan vastaavalla tavalla kuin klassisessa romaanissa on kaikkietävä kertoja (Hietala 2007, 101). Uutisstudion neutraalius vahvistaa tätä tunnelmaa. Samalla kun uutisissa pyritään objektiivisuuteen, ne myös tuottavat ”subjektiivista diskurssia”. Mediatutkija Veijo Hietala on todennut, että uutisissa vallitsee tietty narratiivinen hierarkia. Uutistenlukijan objektiivisuus ja näennäinen neutraalius korostuvat uutisinserttien rinnalla, joissa maailma näyttäytyy usein dramaattisena. Inserteissä raportoivilla toimittajilla ja haastateltavilla on mahdollisuus ottaa uutistenlukijaa subjektiivisempi suhde tapahtumiin (mt. 101–103). Eri konventiot siis tuottavat uskottavuutta erilaisin esittämisen keinoin. Siinä missä luontodokumentissa kertoja on kaikkietävän jumalan paikalla, uutistudiossa uutisankkuri edustaa totuutta. Oman maan uutisia katsoessa harvemmin havahtuu siihen, miten konventiota toistetaan ja rakennetaan. Mutta kun katsoo uutisia vaikkapa Aasiassa, jo uutisankkureiden erilainen vaatetus uutisstudiossa ja eri etninen tausta paikantavat universaalina pidetyn konvention.

Kuulumisia

Yksi projektimme tehtävänannoista oli kysyä ihmisiltä kuulumisia. Pääosin kuulumisten kysyminen ja vastausten tallentaminen tapahtui sähköpostitse; kirjoitimme sekalaiselle joukolle ihmisiä, jotka olivat projektilaisten ystäviä ja tuttavvia, lyhyen kirjeen, jossa pyysimme heitä kertomaan kuulumisensa ja kerroimme käyttävämme vastaukset osana esitystämme. Kaiken kaikkiaan saimme vastaukseksi parisenkymmentä kirjettä. Ihmiset kirjoittivat kirjeissä laajasti työkiireistään, lasten voinnista, huoneen maalaamisesta ja ruotsalaisesta zen-temppelistä. Ihmiset kirjoittivat fyysisistä tuntemuksistaan, väsymyksestään tai säästä. Moni tulkitsi ”mitä kuuluu” -kysymyksen konkreettisesti ja vastasi siihen, mitä ääniä he juuri sillä hetkellä kuulivat; kellon tikitystä, askelten ääniä käytävästä, huonekalujen siirtelemistä, mahhtipontista musiikkia. Käytimme kirjeitä esityksen lopussa, luimme ääneen osan niistä kirjeistä, jotka ihmiset olivat lähettäneet meille.

Projekti *Mitä kuuluu?* oli metodisesti yksi pisimmälle viedyistä projekteistani, jonka työtavat toimivat myös käytännössä: paitsi että ne tuottivat runsaasti materiaalia, ne myös ruokkivat itseään haastamalla katsomaan arkea toisin, eri

tehtävänäntojen kautta. Silti minusta tuntui, että itse esitys ja esillepano olivat vaatimattomia suhteessa sitä edeltäneeseen työhön. Pitkään ajattelin esitystä jonkinlaisena välityönä ja olin mieluummin puhumatta siitä. Esityksen merkitys minulle on kasvanut vasta ajan, ja muiden tekemieni esitysten, myötä. Ensinnäkin oman taiteellisen prosessini luonteeseen näyttää kuuluvan, etten aina täysin ymmärrä mitä olen tehnyt, vaan oman tekemisen oivaltaminen syntyy vähitellen. Toiseksi taiteellinen prosessi ei tarkoita minulle vain prosessia, joka liittyy yhteen esitykseen, vaan omat esitykseni ovat yhä enenevässä määrin suhteessa toisiinsa. *Mitä kuuluu?* -esityksessä oli alullaan monia niistä kysymyksistä, joita mietin myöhemmissä esityksissäni liittyen mm. luonnollisuuteen tyylinä ja esittämistapana, dokumentaarisen ja fiktiivisen materiaalin suhteeseen ja eräänlaiseen esitelmä-muotoon. Tämän projektin kohdalla mietin myös samaa, mitä muutaman muunkin projektini kohdalla; vaikka se on metodisesti mietitty ja rakennettu kirjoitetun tutkimuksen kannalta olisi ollut hyödyllistä, jos olisin toteuttanut metodia johdonmukaisemmin ja vienyt sitä vieläkin pidemmälle.

5.3. Esitys ja dokumentti

Keskustelu performanssin ja elävän esityksen ominaislaadusta on viime vuosikymmeninä keskittynyt pohtimaan mm. elävän esityksen suhdetta sen tallentamiseen. Performanssin luonne tässä ja nyt tapahtuvana ja usein yleisösuhteeseen erityisesti painottuvana lajina haastaa kysymykseen taiteenalan tallentamisesta. Performanssitaiteilijat puhuvat usein korostuneesti taiteestaan hetkessä tapahtumisena, katoavana, autenttisenä tekona ja jollain tapaa *todellisena*. ”It’s real” kuten performanssitaiteilija Marina Abramovic on todennut⁹⁷ (ks. myös Auslander 1997, 54). Paradoksaalista kyllä, näyttää siltä, että juuri tämä katoavuuteen perustuva asia herättää tarpeen dokumentoida; performanssifestivaaleilla videokamerat pyörivät esityksen ympärillä usein niin, että kuvaamisesta tulee osa esitystä. Tämän lisäksi performanssit, jotka toteutuvat nimenomaan dokumentaatioina, ovat omana lajinaan lisääntyneet.⁹⁸

Teoreetikko Peggy Phelanin kuuluisan määritelmän mukaan esityksen ominaislaatu on sen katoamisessa, esitys tulee itsekseen katoamalla, eikä sitä voi toistaa eikä tallentaa sellaisenaan. Esitys merkitsee *toden* elävien kehojen kautta ja katsoja on esityksen kuluttaja, mitään ei jää yli, mitään ei voi lopulta ostaa

97 Marina Abramovic dokumentaarisessa elokuvassa *The Artist is Present* (2012).

98 Suomalaisia performanssidokumentaatioihin keskittyneitä taiteilijoita ovat mm. Annette Arlander ja Eeva-Mari Haikala.

tai myydä. Phelanille tämä esityksen määritelmä on ennen kaikkea poliittinen: koska performanssi ei voi ottaa osaa taloudelliseen kiertokulkuun se asettuu kapitalismin ulkopuolelle ja vastustaa siten nykykulttuuria. (Phelan 1993, 146-149.)

Phelanin lausumaa on siteerattu monissa eri yhteyksissä, mutta sitä on myös kritisoitu moneen otteeseen ja monelta kannalta. Philip Auslander painottaa, että suurin osa nykyesityksistä on sitoutunut teknologiaan tavalla tai toisella, live-tilanteessa nähty ja koettu esitys on yhä useammin jonkin tekniikan (mikrofonit, kuva jne.) kanssa yhdistetty, jolloin on enää vaikea puhua performanssin sitoutumisesta puhtaaseen fyysiseen läsnäoloon tai välittömyyteen. Auslander myös painottaa kapitalismin luonnetta kysymällä voiko mikään nykyisessä kulttuurissamme todella asettua sen ulkopuolelle. (Auslander 1999.)

Toisaalla Phelania on kritisoitu tallentamisen käsityksen kapeudesta (esim. Schneider 2006; Taylor 2010) ja esitetty, että hän huomioi tallentamisen vain teknologiasta riippuvaisena tallentamisena eikä huomioi erilaisia muistitekniikoita, joiden kautta performanssit, rituaalit ja kulttuuriset esitykset ovat iät ajat siirtyneet sukupolvilta toisille. Kuten Diana Taylor on todennut, arkisto tuskin pystyy tallentamaan esityksen yksittäisiä hetkiä, mutta toisaalta ruumiillinen muisti ylittää arkiston kyvyn esityksen tavoittamisessa monin verroin (Taylor 2010, 278). Taylor erittelee kulttuurin ruumiillisia esityksiä, jotka toistettuna käyttäytymisenä (ks. myös Schechner 2006), erilaisten valintojen, muistamisen, sisäistämisen ja siirtämisen myötä tuottavat erilaisia uudelleen esittämisiä. Toisin sanoen kulttuuristen esitysten luonne voidaan ymmärtää jatkuvasti itseään tuottavana, uusia muotoja ottavana prosessina, missä esitys ei kiinnity tiettyihin rajoihin tai määreisiin.

Ruumiillinen muistaminen

Samalla kun puhumme siitä, miten esitys ymmärretään, puhumme siitä, miten arkistointi ja muistaminen tulisi ymmärtää. Esitysteoreetikko Rebecca Schneider on kysynyt, että mikäli ymmärrämme esityksen hetkelliseksi ja katoavaksi, eräänlaiseksi ”antiteesiksi säilyttämislle”, määrittelemmekö esityksen sellaiseksi kulttuuriseksi käytännöksi, joka seuraa länsimaisen kulttuurin tallentamisen logiikkaa? (Schneider 2001, 100). Schneider suhtautuu kriittisesti tapaamme määrittellä arkistointi. Hän seuraa Jacques Derridan ajatusta arkistoinnista länsimaisen kulttuurin perustana ja käytäntönä, jolla ymmärrämme itsemme suhteessa jäänteisiin, tallenteisiin ja jälkiin. Schneider väittää, että mikäli määrittelemme esityksen kulttuuriseksi käytännöksi, *jota ei voi tallentaa*, tulemme samalla tyypistäneeksi tallentamisen tavat nimenomaan teknologisiksi tallentamisen tavoiksi

ymmärtäen dokumentit materiaalisiksi dokumenteiksi, ja unohtamme, että tallentamisen voi nähdä paljon laajemminkin. Kysymys tallentamisesta tulee erityisen näkyväksi esittämissä taiteissa, missä tallentaminen on ongelmallista suhteessa elävään ruumiiseen. Mikäli siis määrittelemme performanssin, elävän esityksen lajiksi, jota ei voi tallentaa, määrittelemme samalla tallentamisen hyvin kapeasti tietynlaiseksi kulttuuriseksi käytännöksi ja sen sijaan, että kysyisimme mitä tallentaminen itse asiassa on, alistamme performanssin määritelmän noudattamaan tätä käsitystämme teknologisesta tallentamisesta. (Schneider 2001, 102.)

Voi sanoa, että tämä arkistoinnin logiikka seuraa länsimaissa ylipäätään katseen logiikkaa ja kaiken altistamista katseelle. Schneiderin kysymys kuuluu, voiko performanssi murtaa tämän katseen vallan ja haastaa kysymyksen arkistoinnin logiikasta? Vai täytyykö muistettavan olla suhteessa katsomiseen, ja näin ollen siis palautua kysymykseen arkistosta, joka on katsottavissa? Schneider haluaa muistuttaa toisenlaisista muistamisen tavoista, suullisesta kerronnasta, toistetuista eleistä, rituaalisista osallistumisista ja ruumiillisesta muistamisesta ja haastaa ajattelemaan esitystä tapana pitää muistia yllä. Entä jos onkin niin, että performanssin praktikat ylipäätään kutsuvat esiin toisentyypistä muistamista, vastustaen kirjoitettua tai objektikeskeistä muistamista? Näin ajatellen performanssin esittämä kritiikki kohdistuu kielen ja kuvan valtaan ja tallentamisen tapoihin ylipäätään.

Schneider kysyy sisältyykö tähän myös performanssin uhka arkistoinnin logiikalle, että se vaatii kokonaan toisentyypistä tapaa ajatella niinkin isoa kysymystä kuin mitä ja miten muistetaan, miten asiat säilyvät ja toistuvat ja miten ne jatkuvat. Samalla tämäntyyppinen muistaminen kritisoi myös tiedon tuottamisen tapaa väittäen, että tieto ei voi koskaan olla täydellistä. Ja kysymys ulottuu koskemaan myös sitä, miten tietoa rakennetaan. (Schneider 2001, 102.)

Schneider kyseenalaistaa käsityksen, että esitys nähtäisiin jonain autenttisenä, vaan esitys tulee itsekseen ”sekavana uudelleenilmenemisenä, ja katoamisena, läsnäolona ja poissaolona, joka samanaikaisesti on ei-originaali, sitaatti, lainaava”. Toisin sanoen, esityksen tapaan rakentua kuuluu, että se jatkuvasti toistaa ja lainaa sitä mitä on ollut ja mitä on, sen tapahtuminen on suhteessa muuhun. Tästä näkökulmasta performanssi ei katoa, vaikka sen jäänteet eivät olisikaan materiaalisia. Performanssi siis myös vastustaa ajatusta alkuperäisestä ja originaalista. (Schneider 2001, 103.)

Toisin sanoen Schneiderin kritiikissä ei ole kysymys yksinomaan siitä, miten voimme tallentaa performansseja, vaan kysymys avautuu koskemaan laajemmin tallentamista kulttuurimme perustana ja tiedon rakentamista tallentei-

den varaan. Se osoittaa performanssin kautta nykyisen käsityksemme rajoja, ja haastaa ymmärtämään kysymyksen toisin, laajemmin. Samalla se määrittelee performanssin, esityksen, ei-alkuperäiseksi, vaan kulttuuriseksi käytäntönöksi joka rakentuu nimenomaan toistoista, jäljittelystä, ei koskaan yksittäisenä tekona, autenttisuutta hamuavana, vaan aina suhteessa muuhun kulttuuriin. Väistämällä materiaalisia dokumentteja, performanssi/teatteriesitys ei palaudu johonkin autenttiseen tai ”autenttisempaan”, vaan toteutuu aina toistoina ja viitteinä aiempaan.

5.4. Dokumentoiminen esityksenä

Philip Auslander toteaa, että dokumentointi itsessään on aina myös esitys. Artikkelissaan ”The Performativity of Performance Documentation”⁹⁹ (2006) hän käsittelee dokumentoimisen performatiivisuutta erottaen dokumentoinnin kaksi kategoriaa: *dokumentaarisen* ja *teatterillisen*. Dokumentaarisella hän tarkoittaa, että dokumentilla on suhde johonkin tiettyyn todellisuuteen, toisin sanoen sen suhde todellisuuteen on ideologinen: uskotaan, että valokuva edustaa sitä edeltänyttä todellisuutta. Esimerkkinä dokumentaarisesta taltioinnista Auslander nostaa esiin valokuvat Chris Burdenin performanssista *Shoot* (Burden 1971), jossa Burden pyysi ystäväänsä ampumaan itseään galleriassa käteen. Nyttemmin dokumentaatio performanssista löytyy myös videopalvelu *youtubesta*, parinakin eri versiona.¹⁰⁰ Muutaman minuutin mittaisella videolla Burden esittelee itsensä ja kertoo ääninauhalla mitä *Shoot* -aktiossa tapahtui. Kuva on musta, taustalla kuuluu epäselvää puhetta galleriatilassa. Videolle ilmestyy teksti ”... know where you are gonna do this, Bruce?” ja hetken kuluttua ”Are you ready?” jonka jälkeen ilmestyy kuva, mies osoittaa toista miestä haulikolla galleriatyypillisessä tilassa. Asetta pitävä mies ampuu, Chris Burden saa osuman ja lähtee kävelemään nopeasti kuvan poikki syrjään. Varsinainen videokuva tapahtuneesta kestää vain 8 sekuntia.

Burdenin *Shootia* pidetään klassikko-performanssina useastakin eri syystä. Siinä kiteytyy ajatus performanssista rajojen, ja erityisesti fyysisten rajojen kokeilemisena ja riskin ottamisena. Tämän lisäksi se näyttäisi olevan esimerkki performanssista, jossa toiminta ei tähtää todellisuuden ”vaan pikemminkin itsensä muuttamiseen”, kuten Hans-Thies Lehmann toteaa (Lehmann 2009, 238). Se oli myös performanssi, joka performanssien klassiseen tapaan oli ainutkertainen

99 PAJ 84/2006.

100 Chris Burdenin video ”Shoot” <http://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyI4> 16.4.2012.

tapahtuma, jota ei ollut tarkoitettu toistetettavaksi yleisölle, vaan pieni paikalla ollut joukko toimi tapahtuman todistajina.

Teatterillisella dokumentoinnilla Auslander tarkoittaa dokumentointia tapahtumasta, jota ei ole tosiasiaassa tapahtunut sellaisena kuin dokumentointi sen esittää. Esimerkkinä tällaisesta dokumentaatiosta hän nostaa esiin Yves Kleinin valokuvan *Leap into the Void* (1961). Kuvassa taiteilija hyppää ikkunasta ulos kadulle. Hyppyä ilman suojaverkkoa ei koskaan tapahtunut, kuva on yhdistetty pimiössä kahdesta eri kuvasta. Auslanderin kysymys kuuluu, mitä eroa on sillä, että Burdenia todella ammuttiin, mutta että Klein ei koskaan hypännyt tyhjiyteen, suhteessa esitysten/taiteen taltioimiseen? (Auslander 2006, 7.)

Auslanderin mukaan yhteistä näille teoksille on se, että ne ovat molemmat suhteessa kameraan, ne on tehty kameralle, ei elävälle yleisölle. Performanssin traditio perustuu paljolti siihen, että esitykset tehdään elävälle yleisölle. Esitysdokumentointien tarkoitus on kuitenkin eri, ne tehdään nimenomaan jotta tapahtuma/dokumentaatio saisi enemmän yleisöä jossain muualla. Se ei ole sidoksissa varsinaiseen esityshetkeen ja siihen liittyvään välittömään kokemukseen. Auslander myös puoltaa vahvasti esitysdokumenttien arvoa, useimmista esityksistä tiedetään nimenomaan tallenteiden kautta, esimerkiksi tutkimus perustuu enimmäkseen esitystallenteisiin, ei niinkään katsojakokemuksien keräämiseen. Tätä kautta performanssien dokumentoinnit liittyvät enemmän sellaiseen taiteen perinteeseen, jossa dokumentaatiot ovat kuvia teoksista kuin antropologiseen perinteeseen, jossa kerätään kokemuksia tapahtuneesta. Kummassakin tapauksessa nimenomaan dokumentointi tekee teosta performanssin, konstituoii sen performanssiksi ja on siten performatiivinen. (Mt.)¹⁰¹

Näiden töiden rinnalle Auslander nostaa Vito Acconcin *Photo-piecen*.¹⁰² (1969) Teos koostuu kahdestatoista kuvasta ja tehtävän annosta: ”Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.”(Mt.) Auslander pohtii, mikä Acconcin työssä on dokumentaarista ja mikä teatterillista? Kuvat on otettu *osana performanssia*, ei Acconcin *performanssista*. Tapahtuneelle ei myöskään ollut yleisöä, lukuun ottamatta satunnaisia ohikulkijoita, jotka tuskin

101 Performanssitutkija Helena Erkkilä on painottanut performanssidokumenttien merkitystä todeten, että erilaisten dokumenttien, valokuvien, videoiden ja haastattelumateriaalien kautta, lajia on ylipäättään mahdollista tutkia. Erkkilä nostaa myös esiin ristiriidan performanssitutkijoiden lausumissa; usein korostetaan performanssin elävää ja katoavaa luonnetta, vaikka oma tutkimus perustuu nimenomaan kiinteille dokumenteille (Erkkilä 2008, 45).

102 Teos löytyy netistä nimellä Blinks esim. <http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm> 6.1.2014.

mielsivät olevansa performanssikatsojia. Itse performanssi on olemassa vain näiden kuvien kautta, ja yleisö näkee vain dokumentoinnin. Auslander päätyy pohtimaan dokumentoinnin esityksellisyyttä ja kirjoittaa: ”The act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such”. Tämä koskee kaikkia kolmea esimerkkiä.

Auslanderin mukaan liveyleisö siis ei määrittele esitystä, vaan dokumentointien kautta yleisön tietoon tulleet teokset ovat yhtäläillä esityksiä. Näin ollen Burdenin ja Kleinin töillä ei ole mitään eroa suhteessa yleisöön eikä niiden ero muuta niiden asemaa performanssitaitteen historiassa. (Mt.)

Live-dokumentointia: Performance Documented

Auslanderin artikkelista ja Acconcin kuvasarjasta inspiroituneena pidin Nordic Summer Universityn talviseminaarissa Tampereella tammikuussa 2009 performanssiluennon *Performance documented*. Tavoitteenani oli keskustella Auslanderin ja Acconcin herättämien ajatusten kanssa ja toteuttaa luento, joka toimisi paitsi seminaaripuheenvuorona myös itseään dokumentoivana performanssina. Luennon aluksi asetin itselleni tehtävän, *word score*¹⁰³, joka toimi myös esityksen dokumentoinnin käytännöllisenä rakenteena:

A script for documentation

1. Take three photos in every 3 minutes.
2. Take one of yourself, one of an audience and one with a free choice.
3. In the end show photos as a series. You are allowed to add music.
4. Don't think too much, it's just an experiment.

Seuraavaksi esittelin luentoni sisällöllisen rakenteen:

A script for the lecture

1. A short presentation.
2. A theoretical background of the lecture, slightly.
3. Some examples, 3 cases.
4. An experiment of documenting live with balloons.
5. Don't think too much, it's just one performance in your life.

103 *Word score* on Fluxus-liikkeeltä lainattu termi, eräänlainen sanallinen performanssiohjeistus. Kirjoitan word scoresta enemmän luvussa kuusi.

Noudatin luennossa näitä itselleni asettamiani tehtäviä. Teoreettisessa osiossa puhuin pääasiassa aiemmin mainitsemastani Auslanderin artikkelista. Tapausesimerkkeinä esittelin kolme tilannetta, joissa olin törmännyt kysymykseen esityksen dokumentoinnista. Käyn esimerkit tässä lyhyesti läpi.

Ensimmäinen tapausesimerkkini liittyi ohjaamaani projektiin *LUMO – Esitys uudesta työstä* (2007) (josta kerron tarkemmin luvussa kolme) ja isäni reaktioon katsojana. Esitys alkoi muodoltaan näkymättömänä taidenäyttelynä. Kun yleisö tuli sisään Korjaamolle, heitä oli vastassa opas (Janne Saarakkala), joka pyysi heitä kuvittelemaan, että he ovat taidenäyttelyssä. Tämän jälkeen opas johdatti yleisön varsinaiseen esitystilaan, toimistopuolelle tehtyyn tyhjiin halliin. Oppaan kuvailema näyttely koostui näkymättömistä teoksista, jotka kaikki käsitelivät uutta työtä. Yksi teoksista oli kattofresko: opas pyysi ihmisiä katsomaan kattoon, katossa leijuvia hahmoja, ”uuden työn edustajia, jotka on maalattu ihmeellisen kauniisti – michelangelomaisesti – jokaisella on handsfreet ja he leijuvat työn uskomattomissa mahdollisuuksissa”. Isäni ollessa katsomassa esitystä, kesken teoksen kuvauksen hän otti esiin kännykkäkameransa ja otti kuvan katosta, ”freskosta”. Myöhemmin hän näytti kuvaa minulle. Kuvassa näkyi vaalea katto ja pari loisteputkilamppua, dokumentti esityksestä.

Minulle isäni spontaanissa reaktiossa tiivistyi monia niistä kysymyksistä, jotka liittyvät esitykseen ja sen dokumentointiin. Ensinnäkin, kun puhutaan katsojasta, on kiinnostavaa, että katsoja ei pelkästään ole passiivinen katsoja, joku joka vastaanottaa jotain, vaan esitys antaa katsojalle roolin, jossa katsoja voi *esittää katsojaa*. Yleensä katsojuuteen liittyvät voimakkaat konventiot siitä, mitä katsoja voi, ja toisaalta *saa* tehdä, katsojana. Esimerkiksi matkapuhelimen oletetaan olevan kiinni ja katsojan odotetaan keskittyvän esitykseen, eikä seurustele vanhan vierustovereidensa kanssa.

Esityksessä *Lumo* katsojan rooli katsojana pyrittiin tekemään näkyväksi. Opas puhui katsojille suoraan selittäen näkymättömiä teoksia, ottaen heidät vastaan yleisönä ja ikään kuin vaatien heitä hyväksymään yhteisen leikin näkyvän ja näkymättömyyden ympärillä. Katsojat tehtiin tietoisiksi siitä, että he ovat katsomassa ja se, mitä he näkevät tai ovat näkemättä, on heidän oma valintansa. Keisarin uusista vaatteista tuttu asetelma pyrittiin kääntämään merkitykseltään toiseksi; entä jos vaatteiden kuvittelu ei olisikaan merkki siitä, että yleisöä on huijattu, vaan jos se olisi merkki siitä, mitä kaikkea ihmeellistä voimme kuvitella yhdessä?

Esitystä katsoessaan isäni teki klassisen katsojan/turistin eleen, eli otti kuvan siitä, mitä hän näki. Eleenä se alleviivasi kommentointia, suhdetta kuvattavaan ja



Pressikuva Lumo – Esitys uudesta työstä esityksestä. Kuva: Pilvi Porkola.

Isäni dokumentoima kuva katosta. Kuva: Heikki Porkola.



korosti tietoisuutta siitä paradoksista, että kuvattaessa *esitys* kuvassa ”ei näy mitään”. Tai paremminkin kuvassa ei näy ”esitystä”, oletusta siitä, mitä odotamme teatteriesityksen/performanssin olevan. Siinä ei näy sitä kehystä, jonka kautta kattoon katsotaan eikä siinä näy sitä ”kuvaa”, jonka yleisö yksin tai yhdessä kuvittelevat. Valokuva ei tallenna itse esitystä, se tallentaa materiaalsen kohteensa.

Tämä oivallus taas sai minut ajattelemaan esitysvalokuvia ylipäättäen. Ajattelemme, että valokuvalla on suhde siihen mitä on tapahtunut (esim. Seppänen 2001). Kuitenkin teatterin ja tanssin esityskuvissa meillä on käytäntönä, että esityskuvat eli ns. pressikuvat, otetaan usein ennen ensi-iltaa, jotta materiaali lehdistölle on saatavilla kun esityskausi on käynnissä. Esitys ei useinkaan tuossa vaiheessa ole vielä ”valmis”, vaan kohtaukset luodaan valokuvaa varten. Toisin sanoen, luodaan esityksellinen tilanne, jossa esitetään esitystä, jota ei vielä ole. Tästä kuvasta tulee usein kuvallinen symboli itse esitykselle, esityksen representaatio, se julkaistaan sanomalehdessä ja se alkaa edustaa esitystä. Ajan kuluessa kuvat muuttuvat dokumenteiksi esityksestä.

Lumo-esityksen pressikuvissa kolme miestä poseeraa työkalujen kanssa. Voisi sanoa, että se on klassinen esityskuva: siinä ovat kohteena esiintyjät, poseerauksesta näkee, että he ovat tietoisia kamerasta, pyrkivät vastaamaan fyysisillä eleillään siihen, mitä kamera/kuvaaja heiltä odottaa. Itselleni nämä kaksi kuvaa muuttuvat kiinnostaviksi, kun ne asetetaan rinnakkain. Mitä ne kertovat esityksestä? Ja mitä ne kertovat siitä tavasta, jolla esityksiä dokumentoidaan? Ja teatterikuvien ja performanssikuvien eroista?

Toinen tapausesimerkkini liittyi Facebookissa törmäämäni kollektiiviseen taideprojektiin, jossa Tukk Sitta -niminen hahmo pyytää itselleen kavereita. Jos hyväksyt Sittan kaveripyynnön, nettiin alkaa ilmestyä kuvia, joissa omiin kuviisi on kuvamanipulaation avulla lisätty Tukk Sittan hahmo mukaan. Sittan hahmo näyttää huonokuntoiselta entiseltä rokkarilta, hänellä on aina pipo päässään ja kaljapullo kädessään. Projektin opetustarkoituksessa aloittanut amerikkalainen Tallinnassa toimiva performanssitaiteilija Ernest Truely kertoi, että projekti sai alkunsa opiskelijaryhmätyönä ja jatkui Facebookissa anonyymina. Tarkoitus oli luoda kuvitteellinen kollektiivinen identiteetti. Hänestä kiinnostavaa ei ollut niinkään dokumenttien luominen kuin se, mitä ihmiset dokumenteista kommentoivat (Porkola 2010).

Dokumentoinnin näkökulmasta Sitta -projekti käsittelee muistojen ja dokumenttien rakentamista ja rakentumista, toden ja fiktion sekoittamista. Ihmisten lähtiessä mukaan projektiin projektista tulee yhteinen sosiaalinen sosiaalinen tapahtuma, leikitään että tämä todella tapahtui. Sosiaalinen media tarjoaa paikan

uudentyyppisille esityksille. Ihmiset tallentavat haluamansa kaltaista arkea, josta tulee sosiaalisen median kautta julkista. Erilaisten dokumenttien avulla rakennetaan identiteettiä, luodaan sosiaalisia suhteita ja käytäntöjä. Jossain vaiheessa tekstikatkelmat ja kuvat alkavat edustaa historiaa, jotain joka on tapahtunut, tai jotain johon suhtaudutaan kuin se olisi tapahtunut, ja jonka päälle alkaa rakentua uutta tietoa. Uusi teknologia ja uudet sosiaaliset käytännöt kantavat mukanaan uudentyyppisiä havaitsemisen ja kommunikaation tapoja ja tavat vaikuttavat myös taiteeseen. Kysymys on siis yhtälailla dokumentointikulttuurin muutoksesta kuin sosiaalisesta identiteettien rakentamisestakin, kuin taiteen uusista mahdollisista konteksteistakin.

Kolmas tapausesimerkkini liittyy projektiini *CAT – concepts, acts, traces*¹⁰⁴, jossa olen toteuttanut erilaisia score-pohjaisia osallistavia interventioita. Projektin keskeisenä ajatuksena oli yhdistää *word score*, yksinkertainen kirjoitettu toimintaohje, sen toteutus ja dokumentointi. Käytännössä olen toteuttanut projektia esimerkiksi luentona performanssifestivaaleilla siten, että ensin olen puhunut projektista ja sen jälkeen kutsunut yleisön toteuttamaan yhteisen intervention kanssani. Olen toteuttanut erilaisia tehtävänantoja myös perheeni kanssa kotona (kirjoitan tästä enemmän luvussa 6, kohdassa *Alive Christmas Tree*). Kirjoittamiini tehtävänantoihin on liittynyt usein tietynlainen absurdus ja naiivius. Sillä on selkeä suhde Fluxuksen *word score* traditioon (vrt. Friedman, Smith & Sawchyn 2002). Minulle olennaista oli menetelmän kehittäminen osallistavaksi projektiksi, jossa kuka tahansa toteuttaa intervention. Olennaista oli myös (Fluxuksen hengessä), tietynlaisen individualistisen taiteiljakäsityksen ja ylevän taidekäsityksen kritisoiminen. Yhtälailla projekti jatkoi kokeilujani (vrt. *As If*) siitä, mitä minimalistinen performanssi/esitys voisi olla. Riittääkö sana, muutama lause, ja muutamassa minuutissa tapahtuva teko?

Performance Documented -luennon lopuksi puhalsin muutaman ilmapallon ja yritin ottaa kuvan itsestäni heittämässä kaikki ilmapallot yhtä aikaa ilmaan. Käytännössä toteutus oli hankalaa, ja lopulta pyysin yleisöltä apua, pyysin heitä kuvaamaan ilmapallokokeeni. Latasin kamerasta luennon aikana ottamani kuvat koneelle ja näytin ne yleisölle. Kaiken kaikkiaan performanssiluentoni tarkoituksena oli, paitsi avata elävän esityksen dokumentoinnista käytyä keskustelua ja

104 Esitykset mm. Porin Perf09 festivaaleilla (2009), PSI –konferenssissa Zagrebissa osana Nicolas Galeazzin vetämää projektia *Side-effects* (2009), Teatterikorkeakoulussa (2009), Esityspannuhalli-tapahtumassa (2009), Qualitative Research –konferenssissa Bournemouthissa (2010), ANTI-festivaaleilla Kuopiossa (2010) ja Todellisuuden tutkimuskeskuksen Ruumis-gaalassa Helsingissä (2011).

tuoda esiin muutamia aikalaisimerkkejä projekteista, joissa dokumentointia on pohdittu, myös tehdä käytännöllinen koe live-dokumentoinnista tietyn scoren mukaan. Tilanteessa otetuista kuvista näkyy tietty sattumanvaraisuus, dokumentoinnin kontrolloimattomuus ja hetkellisyys. Kuvat ovat epätarkkoja ja ilman kontekstia niistä tuskin ymmärtäisi, missä ne otettu tai mitä niissä on pyritty dokumentoimaan. Väitteeni onkin, että dokumentointi, siinä missä mikä tahansa muukin esitys, vaatii kontekstin tullakseen ymmärretyksi. Kuvadokumentointi on rakennettu tiettyjen sääntöjen ja konventioiden varaan, ja tämä koskee erityisesti esitysdokumentointeja.

Kysymys esityksestä ja dokumentoinnista on varsin laaja – ja tässä yhteydessä olen kirjoittanut suppeasti vain muutamasta näkökulmasta aiheeseen. Tekemäni projektin *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* suhde aiheeseen oli ennen kaikkea tekijälähtöinen; kuinka dokumentoida arkea ja käyttää dokumentteja esityksen materiaalina. Päädyimme työryhmän kanssa toteuttamaan erilaisia arkeen suuntautuneita tehtävänantoja ja valitsimme niistä mielenkiintoisimmat luentoesitykseen. Projektin keskiössä oli siis dokumentointi esityksen tekemisen metodina ja arjen havainnointi. Tutkimuksen kannalta olennaista oli dokumentointiin liittyvän menetelmän kehittäminen esitystä varten sekä se, miten oma käsitykseni arjesta syveni. Arki ei ole vain yksi yhtenäinen tila, jonka ihmiset jakavat, vaan joukko monenlaisia, usein esityksellisiä, käytäntöjä, joita olemme tottuneet pitämään jokapäiväisinä.

Kun dokumentointia tarkastelee laajemmin taiteen yhteydessä (elokuvassa tai esitystaiteessa) keskeiseksi nousee kysymys siitä, missä määrin dokumentaarisuus näyttäytyy esityksen rakennettuna tyylinä ja tietynlaisena aikaan sidottuna estetiikkana. Dokumentoiminen perustuu erilaisille valituille menetelmille, jotka vaikuttavat siihen millaisia dokumentteja ja dokumentaatioita syntyy. Kulttuuri määrittää sitä, millaista painoarvoa annamme erilaisille dokumentaatioille.

6. How To Be a Performance Artist? – näkökulmia identiteettiin ja ruumiillisuuteen

Esitysprojektin lähtökohtia

Pohdin seuraavassa ruumiillisuutta, identiteettiä ja itsensä esittämistä lähtökohtanani *How To Be a Performance Artist?* -esitys (2007-2009, *Remake* 2012 ja 2013). Feministisen tutkimuksen piirissä kysymykset ruumiillisuudesta viittaavat hyvin laajasti erilaisiin keskusteluihin paitsi materiaalisesta ruumiista myös identiteetistä, tiedosta, sukupuolesta ja subjektista (Palin 2004, 225). Kirjoitan esityksen tekemisestä, siihen liittyvistä ajatuksistani, omaelämäkerrallisuudesta ja alastomuudesta esityksessä. Subjektia ja identiteettiä tarkastelen muun muassa Stuart Hallin ja Judith Butlerin teorioiden avulla. Tiedosta ja tiedon paikantumisesta olen kirjoittanut luvussa 2. Luvun lopuksi kirjoitan vielä esiintymisestä ja opettamisesta.

Ruumiillisuus ei ole ollut keskeinen lähtökohta taiteellisissa töissäni, päinvastoin, olin aina ajatellut, että taiteen tekeminen on minulle korostuneesti nimenomaan ajattelua, taiteen keinoin ja taiteen välineitä käyttäen. Lähtökohtaisesti ymmärsin ruumiin oman ruumiini materialisuutena, jota sitäkin tulin ajatelleeksi ainoastaan sairaana ollessani. Tekemiäni esitysten myötä kysymykset ruumiillisuudesta ovat tulleet yhä enemmän esille, enkä usko, että syynä on ainoastaan se, että performanssi kiteytyy ihmisruumiiseen näyttämönä. Esitykseni ovat *tuottaneet* kysymyksiä performatiivisuudesta, itsensä esittämisestä ja identiteetin rakentuneisuudesta. Ja nimenomaan niin päin, että kysymykset ovat tulleet merkityksellisiksi esitysprosessin myötä.

How To Be a Performance Artist? oli luentoperformanssi, joka monella tapaa kiteytti sen, mitä ajattelin taiteen tekemisestä ja taiteilijuudesta syksyllä 2007. Jos performanssin tyyli olikin humoristinen, kevyt ja itseironinen, ajatukset taustalla olivat hyvinkin eksistentiaalisia.

Performanssi syntyi puolivahingossa; minut oli pyydetty esiintymään Norjaan Hamariin, taidemuseo Kunstbankenin performanssifestivaaleille syksyllä 2007. Olisin halunnut viedä sinne projektini *LUMO – Esitys uudesta työstä*, jonka Suomen ensi-ilta oli ollut saman syksynä. Mutta koska *LUMOn* Suomen esitykset olivat käynnissä samaan aikaan, esityksen vieminen osoittautui mahdottomaksi ja päätin mennä Norjaan yksin ja tehdä sooloperformanssin.

Aikaa ensimmäisen esityksen tekemiseen oli vähän. Koko vuoden kestänyt projekti *LUMO*, joka käsitteli uutta työtä (kirjoitan esityksestä luvussa 3), oli takanapäin ja minulla oli tarve tehdä jotain kevyempää ja henkilökohtaisempaa. Kevyempää siinä mielessä, että *LUMOn* prosessissa luettiin ja tehtiin taustatutkimustyötä verrattain paljon ja ryhmätyöskentely on oma taitolajinsa silloinkin, kun se sujuu hyvin. Henkilökohtaisempaa siinä mielessä, että *LUMO*-projektissa en esiintynyt itse, vaan toimin ohjaajana. Minua oli myös jäänyt mietityttämään erään ystäväni kommentti: ”Ehkä sun ei tarvitse keksiä mitään uutta, toi mitä koko ajan puhut, on jo esitys itsessään.” Päätin ajatella lausetta eräänlaisena ohjeena esitystä varten.

Näyttämöasetelma *How To Be a Performance Artist?* -esityksessä oli yksinkertainen, seisoin yleisön edessä ja puhalsin vaaleanpunaisia ilmapalloja. Aloitin esittelemällä itseni ja kerroin, mitä ajattelen taiteilijana olemisesta ja esitysten tekemisestä. Olin laatinut seitsemän ”sääntöä”, jotka tulisi ottaa huomioon esitystä tehdessä. Jokaisen alakohdan yhteydessä kerroin aiheeseen liittyvistä pohdinnoistani, joihin liittyi usein henkilökohtaisia esimerkkejä omasta elämästäni. Esimerkit olivat monesti koomisia ja absurdeja, vähän vinksahtaneita ja jopa naiiveja. Siirtymissä puhalsin aina uuden ilmapallon.

Säännöt olivat:

1. Think what you wear.
2. Think what you say.
3. Think what you do.
4. Think what is your relationship to the tradition.
5. Try to manage with your daily life and art.
6. Work, work, work.
7. Create your own rules as an artist.

Esittäessäni luentoa seuraavana vuonna useampia kertoja uudelleen¹⁰⁵, lisäsin vielä kaksi sääntöä; ”Remember you are not alone” ja ”Make a political statement”.

Sekä teemaltaan että muodoltaan *How To Be A Performance Artist?* jatkoi aiempien esitysteni pohdintoja siitä, mitä esitys on ja mitä taide on. Teksti keskittyi paitsi esityksen tekemiseen, itsereflektioon, myös taiteilijaidentiteetin rakentamiseen. Ajattelen, että esitys purkaa itse itseään, pyrkii näyttämään niitä ehtoja, millä se on luotu ja läpivalaisemaan omia rakentumisen tapojaan.¹⁰⁶ Lopputuloksena oli taiteilijapuheenvuoro, monologi, eräänlainen taiteilijakuva.

Esiintymisen tapani oli myös paljolti tuttu toisista esityksistä (vrt. *As If*-projekti, josta kirjoitan luvussa 4). Korostin vähän kömpelöä, empivää ja tarkoituksellisen vakavaa puhetyyliä. Minulla se liittyi oman persoonani esittämiseen näyttämöllä, jonka ajattelin olevan jonkinlainen karikatyyri arkisesta minästäni.¹⁰⁷ Pidin itse hahmoani ja esiintymisen tapaan hienovaraisen koomisena ja minua viehätti sen saama vastaanotto; ihmiset eivät tienneet saattoiko sille nauraa, vai ei. Myöhemmissä esityksissä kyllästyin tähän esiintymisen tapaan, se alkoi toistojen myötä muuttua yhä enemmän hahmoksi ja rooliksi. Esiintymistapani muuttui sarjan kuluessa, vaikka puhetapani oli kautta linjan verkkainen ja pohdiskeleva, jopa lakoninen, muutin sitä itsevarmemmaksi yksinpuheluksi ja lakkasin korostamasta lievää änkytystäni. Katsoin myös yleisöä enemmän silmiin.

105 Esityspaikat:

27.10.2007 Performance Festival, Hamar, Norja
 13.-14.11.2007 Junge Hunde -festival, Århus, Tanska,
 15.1.2008 Teatterikorkeakoulu, Helsinki
 30.1.2008 EST, Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulun talvikoulu, Järvenpää,
 12.4.2008 Esitystaidehalli, Helsinki
 16.5.2008 Puhetta ja tekoja, ANTI-festivaali, Kuopio,
 12.12.2008 Nyrjähdys-klubi, Lahti,
 24.1.2009 Art Contact Helsinki
 9.6.2009 Live Art Festival, TeaK
 Remake 2012 30.4.2012 Vårscene Festival, Tromssa
 Remake 2013 2.11.2013 Esitystaiteen keskus, Helsinki

106 Vrt. Brechtin eppinen teatteri, jossa pyrittiin purkamaan teatterin illuusio ja tekemään katsoja tietoiseksi katsomistapahtumasta (Brecht 1991).

107 Käsittelin itsen esittämistä jo Teatterikorkeakoulun Esitystaiteen ja -teorian koulutusohjelman maisterin opinnäytteessäni *Kuka pelkää taidetta?* (Porkola 2003). Kirjoitin itsen esittämisestä esitystaiteen kontekstissa tietynlaisena roolina: ”Pyrin korostamaan änkyttämistäni, epäointiä, puolikkaita lauseita ja puheen kuoppia. En halunnut olla tietävä tai hallitseva subjekti, vaan vähän epävarma ja vähän kömpelö”. Pohdin myös yleisön vastaanottoa, miten katsojat esitysten jälkeen eivät suhtautuneet kuin olisin ollut esityksessä roolissa, vaan kuin olisin ollut siinä ”itsenäni”. Totesin, että esitysminä ei ollut sama kuin arkiminä, ja roolin voisi tehdä monella tapaa toisin ja silti se näyttäytyisi tunnistettavana: ”Minän representaatio skaala on varsin laaja”. (Porkola 2003, 31-32.)

Kirjoitin esityksen alun perin englanniksi ja käänsin sen myöhemmin suomeksi. Englanninkielistä versiota kirjoittaessani en tietoisesti ajatellut luovani hahmoa; ennemminkin ajattelin, että korostan ja kärjistän joitakin itselleni tyyppillisiä arkisia piirteitä niin pitkälle, että niistä tulee huvittavia tai jopa outoja. Minulla ei ollut paljon aiempaa kokemusta englanniksi esiintymisestä ja päätin olla yrittämättä enempää kuin osasin. Lopputuloksessa se näyttäytyi kuitenkin tietoisena naiiviutena ja osittain tahattomana, osittain tarkoituksellisenä, kömpelyytenä. Esiintyjäminäni rakentui siis paljolti myös suhteessa kieleen (ja kielitaitoon). Englanninkielen taitoni ei ollut esimerkiksi riittävä siihen, jotta olisin voinut käyttää sujuvasti puhekielisiä sanontoja. Kieli oli yksinkertaista, ”broken English”, ja jatkuvaan rajalla olemista, vaikka teksti olikin ennakoita harjoiteltu.

Suomenkielistä versiota kirjoittaessani minun piti miettiä roolini uudelleen. Äidinkielellä esiintyminen on toisenlaista kuin vieraalla kielellä esiintyminen ja tekstin kääntäminen osoittautui yllättävän vaikeaksi. Vaikeus ei johtunut oikeastaan kielellisistä seikoista, kieli oli suhteellisen yksinkertaista, vaan ennemminkin siitä, että olin ikään kuin kirjoittanut esiintymistapani tekstin sisään. Englanniksi tietty naiivius ja yksinkertaistaminen sopivat hyvin esiintymistapaani, kun taas suomeksi tekstistä tuli vakavampi ja jollain tapaa painavampi, minkä ajattelin heijastuvan raskautena itse esitykseenkin. Kielen suhde omaan arkiseen minään on lähempänä, kun taas englanniksi esitettyä kieltä luotetaan tietyn etäisyyden esiintymistapaan. Vaikka tekstini ei perustunut kielellä leikkelyyn tai nokkeluuksiin, vaan tarinankerrontaan, on selvää, että suomeksi esitys oli parempaa kieltä, esiintymiseni oli varmempaa ja kontrolloidumpaa. Esitysten sävy oli kuitenkin erilainen.

Alussa esityskerrat olivat paljolti samankaltaisia. Toistin tekstiäni niin kuin olin sen kirjoittanut, kerroin samat jutut ja esimerkit, ja esiintymistapani oli myös harjoitellun arkista. Minulta kesti vähän aikaa tajuta, että luomani esitys on itse asiassa *konsepti*, eräänlainen kehys ja rakenne, jonka kohtia voin muuttaa, päivittää, vaihtaa ja joiden kanssa voi leikitellä, ja tästä oivalluksesta kesti vielä jonkin aikaa, ennen kuin ryhdyin kokeilemaan tätä. Nyt näen tekstin nimenomaan konseptina, eräänlaisena ohjeistona, joka sallii, ja jopa lietsoo vaihteluihin ja sisällöllisiin muutoksiin.

Ohjeistuksen muotoon kirjoitetut esitykset, *event scores*, olivat tyyppillisiä Fluxus-taiteilijoille 1960-luvulla. Fluxuksen taustalla vaikutti ajatus musiikista ja notaatioista, josta kehittyi kymmenien taiteilijoiden toimesta runoutta, konsertteja, happeningeja, tanssia, erilaisia performansseja ja tekoja. Keskeistä oli lyhyt teksti, *word score*, jonka saattoi toteuttaa kuka tahansa. Ohje oli usein

monitulkintainen ja humoristinen. (Friedman, Smith & Sawchyn 2002; Dezeuze 2002.) Muodon puolesta historiallisena viitteenä voi nähdä myös performanssi-taiteilija Linda Montanon lyhyet listamaiset tekstit, joissa hän määrittelee *mitä performanssi on* tai *mistä tunnistaa performanssitaiteilijan* (Montano 2005).

Tehdessäni esitystä en ollut tietoinen näistä historiallisista viittaussuhteista, joissa nyt tunnistan samantyyppisiä lähtökohtia. Tosin selkeitä erojakin on: toisin kuin Fluxuksen scoret, jotka oli kirjoitettu kenelle tahansa, olin kirjoittanut esityksen nimenomaan itseni esitettäväksi. Siinä missä Fluxuksen tapahtumissa korostuu ohjeen jälkeen teko, omassa esityksessäni puhe oli lopulta keskeisintä. Fluxuksen kanssa jaan tietyn asenteen ja pyrkimyksen minimalismiin, yhteistä meille on myös ajatus taiteesta lähtökohtaisesti hauskana asiana. Montanon performanssitaiteilijan tunnuspiirteitä käsittelevät tekstit taas oli kirjoitettu käsittääkseni luettavaksi, ei esitettäväksi, vaikka se on mitä suurimmassa määrin esityksellinen teksti.

Remake-versiot 2012 ja 2013

Huhtikuussa 2012 vietin kolme viikkoa Rad Art -taiteilijajärjestön residenssissä Tromssassa, Norjassa. Huhtikuun lopussa yhdistys järjesti festivaalin, Vårscenefestin, jonne minut oli kutsuttu esiintymään *How To Be a Performance Artist* -esityksellä. Seuraten ajatusta esityksestä konseptina, muutin esityksen osia jonkin verran. Muodoltaan esitys oli pitkälti samanlainen kuin ensimmäiset versiotkin, olin näyttämöllä mikrofonin kanssa ja puhalsin ilmapalloja. Korostaakseni luentovaikutelmaa, minulla oli PowerPoint-esitys, joka näkyi valkokankaalla.

Tässä *Remake 2012* versiossa oli yhdeksän kohtaa:

1. Document your work.
2. Think what you wear.
3. Think what you say.
4. Think what you do.
5. Locate yourself.
6. Try to manage with your daily life and art.
7. Think what is your relationship to the audience.
8. Work, work, work.
9. Ask how to be a human being.

Keskeisimmät muutokset tässä versiossa olivat dokumentoinnin nostaminen osaksi performanssin tekemistä. Käytännössä alustin lyhyesti dokumentoinnin problemaattisuudesta ja annoin kameran yhdelle yleisön jäsenistä, jotta tämä

dokumentoisi performanssini haluamallaan tavallaan. Muita muutoksia olivat paikan vaikutus esitykseen ja itseeni, kohta 5, sekä yleisösuhteen pohtiminen (festivaalin teemana oli yleisösuhte). Viimeinen kohta oli myös eri kuin aiemmissa versioissa; tuntui merkitykselliseltä viitata suoraan esityksen ulkopuolelle ja laajemmin ihmisenä olemiseen, ei vain tekijyyteen ja taiteen tekemiseen.

Remake 2013 version toteutin marraskuussa 2013 Esitystaiteen keskuksen Demo Nights -illassa. Versiossa oli kahdeksan kohtaa ja epilogi.

1. Document your work.
2. Think what you wear.
3. Think what you say.
4. Think what you do.
5. Try to manage with your daily life and art.
6. Think what is your relationship to a tradition.
7. Think what is your relationship to the audience.
8. Work, work, work.

Epilogue.

Otsikoita verratessa huomaa, että ne ovat pitkälle samanlaisia. Tätä versiota tehdessä muutin kuitenkin esityksen tarinoita, kerroin samoja kokemuksia, mutta painottaen eri asioita kuin aiemmin.¹⁰⁸ Poistin Powerpoint-esityksestäni kuvat, jäljellä olivat vain englanninkieliset otsikot, vaikka esiinnyin suomeksi. Jälleen kerran huomasin myös sen, että suomeksi kerrottuna tarinat kuulostavat paljon vakavammilta, mikä osittain johtui myös siitä, että pyrin syventämään tarinoita. Tämä toki saattoi myös johtua esitystavan virityksestä¹⁰⁹, joka voi välillä olla hyvinkin herkkä.

Tästä esityksestä sain myös palautetta; osa yleisöstä oli sitä mieltä, että kertomissani tarinoissa korostui surullisuus, mitä en itse tullut tekijänä etukäteen ajatelleeksi.

108 Esimerkiksi aiemmissa versioissa kohdan ”Mieti miten pukeudut” tarinan painopiste oli ollut siinä, miten minua neuvottiin kiinnittämään huomiota pukeutumiseeni ja toteutin tämän neuvon ikään kuin yliregoimalla. *Remake 2013* versiossa kerroin paljon enemmän esityksestä, jonka olimme klubilla tehneet ja omasta kiusaantumisestani esitystä toteuttaessa, ylireagoiminen vaatteiden ohjeistukseen näyttäytyi reagoimisena kokonaisvaltaiseen häpeän ja nolouden kokemukseen.

109 Esityksen virityksellä tarkoitan esityksen tunnelmaa. Omissa esityksissäni pyrin usein luomaan tietynlaisen tunnelman, joka voi olla esim. välitön, kevyt tai henkilökohtaisuutta korostava. Tunnelma syntyy paljolti esiintymistavasta ja sitä voi harjoitella, mutta viime kädessä esityksen viritys syntyy yleisökontaktista. Esiintyjänä olen altis reaktioille ja kommunikaatiolle, joka vaikuttaa niin esiintymiseeni kuin yleistunnelmaankin.

Tehdessäni *Remake 2013* -versiota minulle korostui entisestään esityskonseptin prosessinomaisuus, nyt suhteessa aikaan ja tekemiini aiempiin versioihin. Valitsemani otsikot ja kertomieni juttujen painotukset varioituvat suhteessa siihen, mikä sillä hetkellä taiteilija-tutkijana tuntui olevan minulle merkityksellistä. Kerroin samoja juttuja, samoja kokemuksia, mutta koska aikaa on kulunut, koska olin vanhentunut, muuttunut ja ajattelin asioista eri tavoin kuin aiemmin, myös suhteeni omiin tarinoihini, muistoihin, oli muuttunut. Huomasin, että enää ei tuntunut mielekkäältä kertoa juttua vain koska se olisi hauska, vaan pyrin hakemaan juttuihin myös jonkun toisen kulman. Usein näkökulma oli sellainen, jota en ollut tullut aiemmin ajatelleeksi, ajan myötä tarinat muuttuvat. Myös esityspaikka vaikutti niin kertomiini tarinoihin kuin niiden otsikoihinkin; Tromssassa tehdyssä versiossa korostui yleisösuhte festivaalin teeman mukaisesti.

Kirjoitan seuraavassa pääasiassa versioista, jotka tein vuosina 2007-2009, ja joiden mukaan olen myös nimennyt luvun otsikoinnin. Viittaaan *Remake* -versioihin silloin, kun niissä oli mielestäni huomionarvoisia eroja. *Remake* -version englanninkielinen käsikirjoitus löytyy kirjan lopusta liitteenä.

6.1. Mieti miten pukeudut

Esityksen alussa kerron miten opettajani antoi taannoin minulle palautetta erään performanssini jälkeen. Opettaja kehui esitystä, mutta kysyi, pitäisikö minun tarkemmin miettiä mitä puen päälleni; olin arkivaatteissa, farkuissa ja mustassa paidassa. Esimerkkinä hän viittasi muihin paikalla olleisiin esiintyjiin, tyttöihin, joilla oli kimaltava vyö ja kullanvärinen hiuskoriste. Kerron tarinaa ja sanon olevani samaa mieltä. Tarinan päätteeksi vaihdan vaatteet; kultaiset housut, kimaltavan paidan ja valkoiset bootsit. Vaatteiden vaihto tekee minusta hahmon, mielikuvieni ”Esitystaiteilijan”, jota otsikon mukaisesti olen pohtimassa. Vaatteet ovat jollain tapaa liikaa, ja arkisella jutustelutyylillä jatkuva puheeni saa vaatteiden myötä toisenlaisen sävyn. Luentotyypinen sävy toisaalta korostuu, toisaalta kontekstualisoituu toisin, kun se kuorrutetaan bling blingillä. Koin merkitseväni jonkinlaista välitilaa, tekeväni siirtymää ja liukumaa erilaisten esittämistapojen välillä.

Vaatteiden ja identiteetin yhteys oli yhtenä tekijänä myös keväällä 2008 tehdyssä *As If - Johtopäätöksiä* -esityksessä. Siinä oli kohta, jossa Jussi Johnsson pohti pukeutumista osana arjen esityksellisyyttä. Hän kertoi tarinan, jossa hän oli kumppaninsa kanssa Bangkokissa ja osti uudet housut ja hihattoman paidan. Jussi toteaa, että pukeuduttuaan hän tunsikin olonsa erilaiseksi, ryhti kohentui ja hänestä tuntui, että hän näytti hyvältä. Korostaakseen väitettään Jussi alkoi

kävellä ympäri näyttämöä ryhdikkäänä ja lanteet keinuen. Kertoessaan miehensä kommenttia siitä, miten hyvältä ja seksikkäältä hän näyttää, Jussin kävelystä tuli entistä keinuvampaa ja yleisölle avoimesti flirttailevaa. Puheen ja kävelyn vauhti kiihtyi kunnes minä huomautin lakonisesti, että eiköhän tuo jo riitä.

Nämä kaksi kohtausta eri esityksissä kuvaavat kokemustani siitä, miten esitykseni alkoivat valua toisiinsa. Esitykset ja niiden prosessit olivat tekemisen myötä minulle yhä enemmän yhtä ja samaa prosessia, samoja kysymyksiä, jotka nousivat esiin yhä uudestaan eri yhteyksissä päätyttä varsinaisesti mihinkään. Molemmissa vaatekohtauksissa voi nähdä sen, miten ajattelin performatiivisuuden ilmenevän niin arjessa, kuin taiteen kontekstissakin. Puheesta tulee teko, teko rakentaa identiteettiä ja tilannetta. Kysymys on osittain valinnasta, mutta yhtäläillä myös niistä kulttuurisista koodeista ja käytännöistä, jotka ovat meistä riippumattomia. Osallistumme toistoon ja jatkuvuuteen, mutta toisaalta tulemme määritellyiksi myös itsestämme riippumattomista lähtökohdista (vrt. Butler 1988, 2006). *How to Be a Performance Artist* -esityksessä vaatteet rakensivat ironisen kommentin Taiteilijasta, ikään kuin väittäen, että ”tältä taiteilija näyttää” ja ”näin minusta tulee taiteilija”. *Johtopäätöksiä* -esityksessä Jussin tarina värittyi seksuaalisesti ja flirttaillen. Vaatteita vaihtamatta, ainoastaan kuvailemalla niitä, sekä kävelyllä ja eleillä, näyttämällä miten vaatteet hänen olemiseensa vaikuttivat, Jussi rakensi paitsi suhdettaan yleisöön, myös esiintymiseen ja katseen kohteena olemiseen.

Subjekti ja identiteetti

1900-luvun jälkipuoliskolla on keskusteltu paljon yhtäältä subjektista ja toisaalta identiteetistä. Subjektilla tarkoitetaan toimijaa ja tajuavaa oliota, kun taas identiteetin ajatellaan viittaavan samuuteen, yhtäpitävyyteen, henkilöllisyyteen ja minuuteen (esim. Hall 2002; Kosonen 2004; Ricoeur 2005; Butler 2006). Keskustelu on ollut laajaa ja monitahoista, esimerkiksi kysymys subjektista on usein myös kysymys tiedosta, miten ja millä ehdoin ajatella subjektia. Identiteetin kohdalla on todettava, ettei se välttämättä ole asia, jonka itse määrittelemme, vaan usein tulemme määritellyiksi esimerkiksi yhteisön tai yhteiskunnan taholta (vrt. Hall 2002).

Antihumanistit, kuten Louis Althusser, Michel Foucault ja Jacques Derrida, kyseenalaistivat ehjän subjektin ja muuttumattoman tietoisien ”minän” Marxiin ja Nietzscheen nojautuen. Antihumanismin mukaan subjektin toimintaa määrittävät ennen kaikkea yksilöntietoisuuden yli menevät rakenteet, kuten kieli, kulttuuri, historia ja ideologia. Puhutaan hajonneesta tai jakautuneesta subjektista,

mutta myös alamais-subjektista. Tällä viitataan subjekti sanan latinakieliseen alkumerkitykseen, *alle heitetty, alistettu*, ihmiseen, joka on aina jonkin systeemin alainen (Kosonen 2004, 179–182).

Kulttuurintutkija Stuart Hall erottelee kolme erilaista käsitystä identiteetistä. Ensinnäkin on 1) *valistuksen subjekti*, käsitys ehjästä, tietoisesta ja toimintakykyisestä yksilöstä, jolla on sisäinen, koko elämän jatkuva identtinen ydin. 2) *Sosiologinen subjektikäsitys* kyseenalaistaa valistuksen subjektin ja hylkää käsityksen autonomisesta itsestä. Tämän käsityksen mukaan identiteetti muodostuu minän ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa. Subjektin ajatellaan käsittävän sisäisen ytimen, mutta se muotoutuu jatkuvassa dialogissa ympäristönsä kanssa. 3) *Postmodernilla subjektilla* puolestaan ei ole kiinteää, pysyvää identiteettiä vaan se on moninainen ja ristiriitainenkin ja se ”muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan meitä ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä.” (Hall 1999, 21–23).

”Representaation käytännöt sisältävät aina asemia, ilmaisemisen positioita, joista lähtien puhumme tai kirjoitamme”, Hall toteaa. ”Vaikka puhuisimme niin sanotusti omissa nimissämme ja omiin kokemuksiimme pohjaten, puhuva subjekti ja puheen subjekti eivät ole koskaan identtisiä, eivätkä ne sijaitse täsmälleen samassa paikassa” hän kirjoittaa, ja painottaa, että meidän tulisi ymmärtää identiteetti tuotannoksi ja prosessiksi, joka muotoutuu esittämisessä. Hall kirjoittaa erityisesti kulttuurisesta identiteetistä mainiten omat jamaikalaiset juurensa ja korostaa identiteetin prosessin murtumia ja epäjatkuvuutta. (Hall 1999, 223.)

Hall siis korostaa identiteettien rakentuneisuutta. Historiallisuus ja kulttuuri muovaavat identiteettejämme, ne rakentuvat ja niitä rakennetaan tiettyissä historiallisissa olosuhteissa, tiettyjen diskurssien ja käytäntöjen mukaan. Tämän lisäksi Hall toteaa: ”Kysymys ei ole siitä, ’keitä me olemme’ tai ’mistä me tulimme’, vaan siitä, keitä meistä voi tulla, kuinka meidät on esitetty ja mikä kaikki vaikuttaa siihen, kuinka mahdollisesti esitämme itsemme” (Hall 1999, 250-251). Täytyy muistaa, että kulttuuri ei tuota vain tietynlaisia identiteettejä, vaan identiteeteissä on eroja myös kulttuurin sisällä. Huolimatta tietystä geeniperimästä, olosuhteista ja aikakaudesta, identiteetin prosessin ei voi olettaa olevan yhtenäisen, paikkakohtaiset kulttuurit sisältävät monia alakulttuureja.

Feministinen keskustelu subjektista¹¹⁰ on ollut monitahoista. Siinä missä varhaisempi feministinen liike keskittyi vahvistamaan naissubjektin asemaa ja

110 Toisaalta esim. tutkija Päivi Kosonen huomauttaa, että terminä subjekti liittyy ennen kaikkea filosofien ja kielitieteilijöiden sanastoon, psykoanalyttiseen tai jälkistrukturalistiseen keskusteluun, ja sen asema keskeisenä feminismin liittyvänä terminä ei ole ollut itsestäänselvyys (Kosonen 2004, 180).

tekemään sitä näkyväksi yhteiskunnalliseksi toimijaksi, jälkistrukturalistinen näkemys on painottanut sukupuolen ja subjektuuden rakentuneisuutta ja sen paikkasidonaisuutta. Historiallisessa keskustelussa keskeistä on ollut identiteetin ymmärtäminen ja tiedostaminen yhtäältä kuulumiseksi tiettyihin ryhmiin, toisaalta erottautumiseksi joistakin muista. ”Naisidentiteetin” tiedostamisesta keskustelu on laajentunut koskemaan naisten välisiä eroja ja erilaisia identiteettejä esimerkiksi etnisyyden, seksuaalisuuden tai yhteiskuntaluokan suhteen. Identiteetin ja politiikan välillä on katsottu olevan suhde: tietty identiteetti tuottaa tiettyä politiikkaa, kuten tutkija Anu Koivunen on todennut (Koivunen 2004; ks. myös Dolan 1996; Haaparanta 1997; Kosonen 2004).

Postmoderni kriittinen feminismi on haastanut ajatuksen yhtenäisestä subjektista ja käsittelee subjektia purkamisen ja rakentamisen prosessina. Teoreetikko Judith Butlerin mukaan feministinen teoria on turhan usein olettanut poliittiseksi lähtökohdakseen yhtenäiseksi oletetun naisidentiteetin, joka perustuu essentialistiseen ajatteluun. Butlerin mukaan naissubjektin, tekijän, purkaminen ja ymmärtäminen aktiivisesti teoissa tuotetuksi ei hävitä poliittista toimintaa, päinvastoin. Butlerin kritiikki kohdistuu naissubjektiin, hänen mukaansa se on yleinen ja yleistävä määritelmä, kun identiteetin rakentuminen sen sijaan voidaan ymmärtää monien eri osatekijöiden kuten sukupuolen, luokan ja etnisyyden yhteisvaikutuksena. (Haaparanta 1997; Pulkkinen 2000; Butler 2006.)

Myös elokuva- ja kirjallisuudentutkija Teresa de Lauretis on haastanut kysymään, miten sosiaalinen subjekti tuotetaan nimenomaan sukupuolittuneena ja ruumiillisena subjektina. Erityisesti de Lauretis on pohtinut sitä, miten erilaiset kulttuuriset esitykset ja representaatiot osallistuvat sosiaalisen subjektin tuottamiseen (de Lauretis 2004, 37; ks. myös Koivunen 2000, 86–87). Hän ymmärtää subjektin määrittävän sukupuolen, luokan ja rodun *kokemisessa*. Sukupuolen rakentuminen on sekä representaation tuote että prosessi. Kokemus ei palaudu yksilölähtöiseen elämykseen ja sosiaalisesta rakentuneisuudesta huolimatta se ei ole myöskään kokonaan ideologian (vrt. Althusser) määrittämää. Kokemus on ”alue jossa neuvotellaan ulkoisen ja sisäisen maailman suhteista” (Koivunen 2000, 93).

Performatiivinen identiteetti

Judith Butler asettuu kritisoimaan sitä filosofian perinnettä, jossa kysymys henkilön identiteetistä keskittyy kysymykseen persoonan itseidenttisyyden jatkuvuudesta. Sen sijaan Butler kysyy, missä määrin sukupuoliäköä säätelevät käytännöt saavat aikaan käsityksen koherentista identiteetistä. Tässä yhteydessä identiteetti näyttöytyy enemminkin normatiivisena ihanteena kuin subjektin omaa kokemusta kuvaavana piirteenä. Butlerin keskeinen väite on, ettei sukupuoli palaudu mihinkään alkuperäiseen, biologisesti määriteltyyn mieheen ja naiseen. Butlerille biologinen sukupuoli on kuin mikä tahansa muu ero, eikä sen perustalle voi rakentaa dikotomista sukupuoliäköä. Sukupuoli tuotetaan performatiivisesti, eleiden ja toimintojen jatkumona. (Butler 2006, 68-69; ks. myös Pulkkinen 2000.)

Tämän lisäksi Butler sitoo kysymyksen ”minästä” kieleen. Hän ei usko, että jälkistrukturalismi tarkoittaa loppua omaelämäkerralliselle kirjoittamiselle, mutta kiinnittää huomion siihen, kuinka vaikeaa ”minän” on ilmaista itseään kielellä.

Se ”minä”, jota luette, on osittain seurausta siitä kieliopista, joka sääntelee kielessä käytettävissä olevia persoonia. En ole minua strukturoivan kielen ulkopuolella, mutta en myöskään ole täysin sen kielen määrittämä, joka tekee ”minän” mahdolliseksi. Ymmärtääkseni juuri tässä on itseilmaisun hankaluus. Mitä merkitsee se, että et voi koskaan ottaa minua ja sanomaani vastaan erillään kieliopista, joka mahdollistaa sen, että olen saatavillasi? (BUTLER 2006, 35.)

Butler viittaa vahvasti J. L. Austinin kieliteoriaan (ks. luku 3) ja tämän performatiivisiin ja konstatiivisiin lausumiin. Mutta siinä missä Austinin näkemys oli puhtaasti kielifilosofinen, Butlerille performatiivisuus on politiikan perusta. Butlerin mukaan ihmiset eivät ole vain subjekteja, vaan he ovat aina myös tietynlaisia subjekteja, joiden subjektius määrittyy kahtalaisesti. Yhtäältä erilaiset valta- ja ideologiarakenteet tuottavat subjektin, toisaalta ihminen itse osallistuu oman itsensä ja maailman tuottamiseen (Roman-Lagerspetz 2008, 165-167).

How To Be a Performance Artist? -esitystä tehdessäni mietin, miten kieli rakentaa identiteettiä ja miten se tässä nimenomaisessa esityksessä tapahtuu. Yhtäältä rakennan identiteettiä kertomieni fragmenttien kautta, toisaalta identiteetti rakentuu teoissa, kuten pukeutumisessa. Päälle pukemani vaatteet kantavat mukanaan assosiaatioita, kullatut housut ja valkoiset bootsit ovat ”vähän yli”, vähän liikaa, ne ovat kuin estradivaatteita. Pukemalla vaatteet päälleni otan

ikään kuin toisenlaisen paikan puhujana, kiinnitän huomion tilanteen esityksellisyyteen ja oman roolini rakentuneisuuteen.

Esityksessä ehdotan yhdeksää sääntöä, jotka itse asiassa ovat tekoja, joiden kautta esitys (ja identiteetti) toteutuu. Tapa esittää nämä säännöt on ironinen¹¹¹ ja itseironinen, selkeiden vastausten sijaan vastaukset ovat usein vähän vinksahtaneita, vastaukset alkavat jostain, mutta päättyvät jonnekin ihan muualle. Ne noudattavat omanlaistaan jutun kertomisen logiikkaa, jossa yksi asia johtaa toiseen nyrjähdysten ja assosiaatioiden kautta. Fragmenteista tulee kuitenkin tarina ja tarinasta tulee kertojan identiteetti.

Koska kyseessä oli minämuodossa tapahtuva ja oletettavasti omaelämäkerrallinen, tai ainakin omaelämäkerrallisen tarinankerronnan odotuksilla leikittelevä tarina, sen kertominen tuotti tunnelman henkilökohtaisuudesta. Tekstin lisäksi oleellista on puhumisen ja esittämisen tapa: puheessa korostuu jutustelevuus ja epätietoinen, kokeileva subjekti, joka väittämisen sijaan ehdottaa asioita. Mutta puhe ei ole vain sanoja, vaan nimenomaan myös teko, esittämisen, äänensanomisen, kertomisen ja kommunikoinnin teko. Performanssin toiminnassa korostuu paitsi puhe myös vaaleanpunaisten ilmapallojen puhaltelu. Yhtäältä vaaleanpunaiset ilmapallot ovat kaikkea sitä, mitä vakava taide ei ole. Toisaalta ilmapallojen puhaltaminen on fyysinen akti, jonka fyysisyys korostuu, kun sitä jatkaa tarpeeksi kauan. Puhaltaminen käy kerta kerralta työlämmäksi ja vaikuttaa olemiseeni konkreettisesti. Se, mikä alussa vaikutti ehkä hauskalta visuaaliselta kuvalta ja merkeiltä, jotka viittaavat juhliin ja hauskanpitoon, muuttuu konkreettisesti fyysiseksi työksi.

”Just be yourself”

Nykyteatterissa omana itsenään esiintymisen juuret ovat näkyvissä jo moderneissa näyttelijäntekniikoissa, joissa kehoitettiin näyttelijää vain olemaan oma itsensä, ”just be yourself”, mutta käytännössä tekniikat perustuvat hyvin tietynlaisille käsityksille itsestä ja tavoille rakentaa tätä itseä. Philip Auslander on purkanut moderneja näyttelijäntekniikoita ja modernin teatterin perintöä dekonstruktion viitekehyksessä analysoiden Stanislavskin, Brechtin ja Grotowskin ajatuksia näyttelijästä ja itsestä (self). Huolimatta näiden ohjaajien keskinäisestä erilaisuudesta, he kaikki asettavat näyttelijän itsen esityksen keskeiseksi tekijäksi. Auslanderin keskeinen väite on, että pyrkiessään paljastamaan autonomisen

111 Naisten performanssitekstiä johdantona (1990) Lenora Champagne toteaa että ironia on yhä laajemmin levinnyt performanssin tyyli.

itsen, jolle näyttelemisen tulisi perustua, nämä tekniikat itse asiassa tuottavat ja rakentavat tämän ”itsen” (Auslander 1997, 30; ks. myös Butler 2006.)

”Kaikki olettavat, että näyttelijän itse luo perustan hänen esitykselleen ja että itsen läsnäolo on se, joka tarjoaa yleisölle pääsyn inhimilliseen totuuteen. Heidän teoriansa voidaan tiivistää Joseph Chaikinin lauseeseen ’Näyttelemineen on itsen demonstroimista joko valepuvussa (disguise) tai ilman valepukua” Auslander kirjoittaa. Stanislavskille valepuvun tuli perustua näyttelijän omaan emotionaaliseen kokemukseen, hän olettaa näyttelijän itsen olevan esityksen perusta, mutta hänen oma työtapansa ajaa hänet tilanteeseen, jossa itsen perustavanlaatuisuus tuotetaan näyttelemisen prosessissa. Brecht halusi valepuvun eli roolin olevan erotettavissa näyttelijän omasta persoonasta ja pyrki pitämään näyttelijän oman läsnäolon erillään hahmosta, jotta näyttelijä voisi kommentoida hahmoa. Näin Brechtin näyttelijä kuitenkin tulee rakentaneeksi toisen fiktiivisen persoonan, kommentaattori-näyttelijän, mikä ajaa Brechtin altistumaan samanlaisen kritiikin kohteeksi kuin Stanislavskin (Auslander 1997, 36). Grotowski puolestaan uskoi, että näyttelijän tulee käyttää roolinsa valepukua irrottautuakseen sosiaalisuudesta ja paljastaakseen itsen perustan. Hän pyrki karttamaan teatterin riippuvaisuutta kielestä ja keskittymään näyttelijän fyysisyyteen. Samalla kun Grotowski ajattelee, että teatterin perustuu näyttelijän fyysiseen työhön, se ikään kuin ylittää fyysisyyden ja tavoittaa suoran kontaktin yleisönsä. Jacques Derridaa mukaillen Auslander näkee Grotowskin erottelun mieleen ja ruumiiseen ongelmallisena, pelkkä fyysinen ilmaisu ei tavoita ”itseä” totuudellisemmin, koska ruumista ei voi erottaa mielestä. Derridan mukaan ”itse” on sisäänrakennettuna kieleen, minä on kielen tuottama tekijä, joka tulee subjektiksi vain puhuessaan. (Mt. 34-36.)¹¹²

Jos (Stanislavskin) psykologisen teatterin päämääränä olikin saada näyttelijän ruumis katoamaan hahmoon, kuten Auslander väittää, tekniikat kertovat jotain kiinnostavaa siitä, miten eri teatterigurut näkemyksineen todennäköisesti edustavat omaa aikaansa, ja näyttelijäntyön teoriat ovat heijastusta laajemmasta filosofisesta maailmankatsomuksesta ja käsityksestä yhtäältä itsestä, toisaalta ruumiista. Omalla kohdallani uskon, että esityksissäni näkyy tietty sitoutuminen sosiaaliseen konstruktionismiin, prosessikeskeiseen ajatteluun ja eräänlaiseen

112 Itseasiassa Auslander käsittelee asiaa Derridan *différance* -termin kautta, joka on yksi keskeinen Derridan filosofiaan liittyvä käsite, jolla hän viittaa ”eroon” ja mm. siihen, ettei merkki tai kieli koskaan kata asian merkitystä eikä kirjoitettu teksti palaa mihinkään alkuperäiseen merkitykseen vaan merkitys muodostuu eroista ja suhteista. Olen tässä yksinkertaistanut Auslanderin analyysia haluten rajata *différance* -termin käsittelyni ulkopuolelle sen laajuuden ja monimuotoisuuden takia. Termistä lisää esim. Auslander (1997), Hall (1999) ja Derrida (2003).

käytännön dekonstruktioon. En ole ”itseä” esiintyjäpersoonani lähtökohdaksi, ennemminkin kysymys on siitä, miten tietyt teot luovat esiintyjäpersoonan ja oletuksen sen sisäisestä koherenttiudesta.

6.2. Mieti mitä sanot

Esityksen kohdassa kaksi mietin ääneen valinnan vaikeutta, kuinka valita aihe tiettyyn paikkaan ja tiettyyn aikaan, mihin käyttää se erityinen hetki ja tilanne, jonka yleisö jakaa kanssasi. Päädyn toteamaan, että haluan puhua ”tosiasioista”, mutta koska en pystynyt määrittelemään ja valitsemaan tosiasioita kaikkien maailman tosiasioiden joukosta, otin käyttöön Googlen ja asetin hakusanoiksi ”The fact is”. Löytämistäni ”faktoista” koostin kymmenen lauseen listan, jonka luin esityksessä ääneen.

”The fact is there is not enough money in politics.”

”The fact is most of the cars today are pretty good.”

”The fact is, evolution is both a fact and theory.”

”The fact is I need you.”

”The fact is the world is divided between users of Macintosh computers and users of MS-DOS compatible computers.”

”The fact is your facts are wrong.”

”The fact is, it seems, that the most you can hope is to be a little less, in the end, the creature you were in the beginning and the middle.” (Beckett)

”The fact is, they have to do their jobs. I don’t support war but I support them, no matter what – they are following orders.”

”The fact is we have to do something about it.”

”Hands off! That fact is mine!”¹¹³

113 *Remake 2013* versiossa lista oli seuraavanlainen:

- Tosiasia on se, ettei Suomi Kreikalta perinteisiä vakuuksia saanut.
- *Tosiasia on*, että työnantaja käärii ne massit.
- Tosiasia on että oikeassa elämässä et uskaltaisi koskaan yhtään mitään.
- *Tosiasia on* että lehdistö kirjoittaa myös presidenttipariien ulkonäöstä.
- Mielipiteeni on voinut muuttua, mutta ei se *tosiasia*, että olen oikeassa.
- Tosiasia on, että jos sulla on koira niin vuokralla-asumisen voit unohtaa. Piste.
- *Tosiasia on*, että ensi viikon säätä on lähes mahdotonta ennustaa ja jo huomisen maailma on täynnä lukuisia vaihtoehtoisia mahdollisuuksia.
- Tukeva oksa on apinan ystävä, mutta banaanit ja pähkinät sanelevat tosiasiat.
- Mutta *tosiasia on*, että Suomesta löytyy moninkertainen määrä Lopezin kaksoisolentoja verrattuna Emmanuelle Altin tai Elle Mac Phersoniin.
- *Tosiasia* näyttäisi olevan yhdyssana. (- *How To be a Performance Artist? Remake 2013*)

Jos googlaminen tuottikin ironisen kommentin siihen, mitä nykyään pidämme tietona ja totena, todellisuuden hajoamisesta ja hyvin erityyppisistä totuuden konstruktioista, ajatus taustalla on minulle vakavasti otettava ja palautuu kysymykseen mitä ”tosi” tai ”todenkaltaisuus” tarkoittaa esitystaiteessa. Jos ajatellaan, että teatteri on historiallisesti perustunut illuusion ja alkoi modernismin/nykyteatterin myötä leikkiä toden ja dokumentaarisuuden kanssa, niin entä performanssi, jonka suhde ei ole oman traditionsa kautta samalla tavalla kiertynyt roolien, tarinan ja illuusion luomiseen? Performanssissa ”tosi” on ymmärretty performanssin ainutkertaisena tapahtumana. Usein myös korostetaan performanssin eroa suhteessa teatteriin, siinä missä teatterin on ymmärretty perustuvan toistoon ja jäljittelyyn, performanssi nähdään suoritukseksi ja nyt-hetkessä tapahtumiseksi. Tämän lisäksi performanssi-keskusteluissa usein korostuu käsitys autenttisuudesta. (esim Auslander 1997, 54-55.)

Tai yhtä lailla, jälleen toisessa diskurssissa, dokumenttielokuvan puolella, on keskitytty paljon todellisuuden konstruoituun luonteeseen ja siihen, mikä on ”toden näköistä” (Helke 2006). Tosi luodaan nimenomaan tiettyjä teknisiä ja jopa fiktiivisiä keinoja käyttäen. On jokin suhde siihen, miten todellisuus ymmärretään ja eri esitykset heijastelevat suhdetta monella eri tavoin. Myös performanssissa käytetään keinoja läsnäolon tunnun rakentamiseksi, esimerkiksi kokonaisen tarinan sijaan kerrotaan fragmentteja, esiintyjän työ ei perustu perinteiselle roolin rakentamiselle vaan yleisön huomio kiinnitetään käsillä olevaan hetkeen, luodaan suoraa yleisökontaktia osallistamalla yleisöä ja niin edelleen.

Voisi ajatella, että koko esitykseni on omaelämäkerrallinen; kerron runsaasti tarinoita ja fragmentteja omasta elämästäni. Suhde omaelämäkerrallisuuteen tulee kuitenkin jonkin mutkan kautta. Kun aloitan siitä, mistä esityksessä tulisi puhua, päädyn puhumaan ”faktoista”. Samoin kun puhun traditiosta, aloitan asian, mutta jatkan puhumalla äitipuolestani. Jos ylärakenteena on määritellä esitystaiteilijana olemista, omaelämäkerrallisuus ja henkilökohtaisuus ovat materiaalia tämän asian hahmottamisessa. Ajattelen, että kiinnostavampaa kuin kertoa tarinoita omasta elämästäni tai miettiä kertomusten suhdetta siihen, mitä on tapahtunut, on kuitenkin esitysteni rakenne ja se *miten* tarinoita kerrotaan. Omaelämäkerrallisuutta tuotetaan tietyillä eleillä, sanavalinnoilla, esiintymistyyliillä ja sillä oletuksella, että nämä asiat ovat yhtäältä tunnistettavia ja täytävät oletuksen henkilökohtaisuudesta, toisaalta leikkivät henkilökohtaisuuden ajatuksella. Se mikä näyttäytyy spontaaniutena on harjoiteltu tyyli (ks. myös Porkola 2003).

Omaelämäkerrallisuus performanssin praktiikkana

Naisten omaelämäkerrallisuutta tutkineet Sidonie Smith ja Julia Watson varoittavat näkemästä omaelämäkerrallisuutta samana asiana kuin todellinen elämä ja korostavat ettei omaelämäkerrallisuus tarkoita läpinäkyvyyttä (Smith & Watson 2002, 8). Omaelämäkerrallisuuden oletetaan usein erheellisesti toimivan peilinä, ei niinkään kulttuurisena käytäntönä, jonka rajoitteet, intressit ja ilmenemisen tavat vaihtelevat riippuen historiallisesta ajasta ja siitä mediumista, missä sitä toteutetaan. Kirjoittaessaan omaelämäkerrallisista esityksistä Deirdre Heddon painottaa taiteilijoiden tietoisuutta siitä, että esitykseen liittyy tietty paikka ja aika, jotka jaetaan osallistujien kanssa ja lopullinen esitys tapahtuu katsojan mielessä. Omaelämäkerrallisuuteen siis liittyy esityksen tuoma konteksti, rajaus ja näkökulma. Omaelämäkerrallisen esityksen tavoitteena ei ole niinkään kertoa tarinaa itsestä, kuin käyttää yksityiskohtia omasta elämästä tutkiakseen jotain universaalimpaa (Heddon 2008, 5).

Omaelämäkerrallisuuteen kuuluu monia erilaisia itsen esittämisen ja esiintymisen käytäntöjä huolimatta siitä, että se usein mielletään kapeasti elämänkerasta tarinoimiseksi ja retrospektiiviseksi kerronnaksi suurmiesten ja -naisten elämästä. Omaelämäkerrallisuus on keskustelua menneestä, identiteetin, kulttuuristen normien ja kertomusten reflektointia. Omaelämäkerralliset teokset korostavat kertojan valikoivuutta suhteessa kertomaansa ja kertojan dialogista suhdetta omaan prosessiinsa. Menneisyys ei ole staattinen kokemusten säiliö vaan aina suhteessa tähän hetkeen. Tämän lisäksi subjekti on aina väistämättä dialogissa kulttuurisesti määriteltyjen erojen kanssa, jotka määrittelevät identiteettiä ja omaelämäkerrallisia esittämisen tapoja. (Smith & Watson 2002.)

Elämäkerran takana on oletus historian ymmärtämisestä jatkumona, kuten ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu korostaa: ”Tarinaksi järjestetty elämä purkautuu auki kronologisessa järjestyksessä, joka on myös looginen järjestyks.” (Bourdieu 1998, 69.) Elämäkerralle on tyyppillistä, että ”tiedyt tapahtumat valitaan kokonaisuutensa mukaisesti merkittäviksi ja niiden välille rakennetaan yhteyksiä, jotka oikeuttavat niiden olemassaolon ja pitävät niitä koossa” (Bourdieu 1998, 69). Sosiaalinen maailma on täynnä erilaisia itsestä puhumisen muotoja, joilla vahvistetaan käsitystä käsitettävästä ja kokonaisesta minuudesta. Yksi keskeisimpiä tällaisia institutionalisoituneita minän yhtenäisenä ymmärtämisen käytäntöjä on erisnimi. Erisnimi on ikään kuin julkinen todiste kantajansa minuuden yhtenäisyydestä ”minuuden perättäisten ilmenemismuotojen yhtenäisyyden perusta”. Yhteiskunnan vaatiman erisnimen pysyvyydestä tulee myös

pysyvyys itselle (Bourdieu 1998, 72). Yhtäläillä Bourdieu näkee elämäkerran, ”elämää koskevan kertomuksen” lähestyvän itsen virallisen esittämisen mallia (vrt. henkilötodistus, virkatodistus, ansioluettelo jne.). Näin ollen elämäntarinan kertoja ja/tai kirjoittaja kertoo itsestään, tai *tuottaa itsensä*, suhteessa siihen, mitä hän olettaa elämäkerran muotona vaativan. (Bourdieu 1998, 74-76.)

Minulle omaelämäkerrallisuus ja henkilökohtaisuus eivät esityksessä olleet itsetarkoituksellisia, ennemminkin ajattelin niitä työvälineinä tietyistä asioista puhumiseen ja tietynlaisen tunnelman luomiseen. Huolimatta siitä, että henkilökohtaisuus on henkilökohtaista, se on myös tyylikeino ja minulle se on myös ollut osa tietynlaista estetiikkaa. Henkilökohtaisuus esityksessä on yhtä aikaa konstruktio, jotain rakennettua, ja elettyä elämää (Porkola 2014). Kertomalla jotain henkilökohtaista, tai henkilökohtaiselta kuulostavaa, pyrin tunnelmaan, joka on jollain tapaa välitön ja jopa intiimi. Henkilökohtaisuus on myös yksi keino olla uskottava (ks. myös Heddon 2008).

Identiteetti narrationa

Toisaalta kertominen ja kertomuksellisuus palaavat jälleen kysymykseen identiteetistä, mikä on nähty monesti myös nimenomaan narrationa (Ricoeur 2005; Heddon 2008). Paul Ricoeurin mukaan kertomus on tapa rakentaa identiteettiä. Pohtiessaan identiteettiä Ricoeur erottaa itseyyden (selfhood) ja samuuden (sameness) käsitykset toisistaan. Persoonallinen identiteetti koskee kysymystä ”kuka minä olen?” kun taas samuus, samana pysyminen ja jatkuvuus viittaavat identiteetin käsitteeseen yleisellä tasolla (Kaunismaa & Laitinen 1998, 168-169). Kertomuksellisuus on konstruktivistista ja ajallisesti sitoutunutta. Identiteetti kerrotaan aina uudelleen ja uudelleen. Kerronnallinen identiteetti ei palaudu pysyvyyteen ajassa eikä edellytä luonteen pysyvyyttä. Se ei ole suoraan suhteessa siihen, mikä on todellista. Sen sijaan kertomuksellisuus toimii työkaluna identiteetin ymmärtämisessä ja rakentamisessa. Kertomuksen myötä identiteetti konstituoiti itsensä. (Mt., 192 ks. myös Ricoeur 2005). Se, että identiteetit rakentuvat kertomuksina ja niillä on myös fiktiivinen ulottuvuutensa, tai narratiivisen prosessin väistämättä fiktiivinen luonne, ei mitenkään vie pohjaa kertomuksen diskursiivisilta, materiaalisilta tai poliittisilta vaikutuksilta (Hall 1999, 251).

Performanssi on nähty paikaksi, jossa erityisesti naisten kertomat omaelämäkerralliset tarinat pääsivät oikeuksiinsa. 1970-luvulla uusi taidemuoto antoi naisille tilaa tuoda näkyviin, puhua, vastata ja kertoa toisin (Champagne 1990; Heddon 2008). Yhtäältä kysymys oli marginaaliin ja näkymättömäksi jääneiden

tarinoiden esiintuomisesta, oman identiteetin rakentamisesta ja oman historian määrittämisestä performanssin keinoin. Toisaalta yhtä paljon kysymys oli patriarkaalisesta kulttuurin kritiikistä, tilan ottamisesta ja huomion suuntaamisesta, siis politiikasta.

Tarinat joita ihmiset kertovat on usein jo kerrottu, kuten Deidre Heddon huomioi. Esimerkiksi homo- ja lesboyhteisöissä tietyt identiteettitarinamallit ovat jo olemassa, niiden kertomisen ei ole tarkoitus esittää/tuottaa ainutlaatuisia subjektia, vaan vahvistaa identiteettiä vahvistamalla kuulumista yhteisöön (Heddon 2008, 33-34). Kysymyksessä identiteetin narratiivisuudesta ei siten ole kysymys vain individualismista, vaan myös yhteisöstä ja yhteisöllisyydestä.

6.3. Mieti mitä teet

Esityksen kohdassa kolme kerron että minun on aina ollut vaikea hahmottaa näyttämöllistä toimintaa, se vaivaa minua ja sen vuoksi olen haastanut itseni tekemään koreografian. Annoin itselleni tehtävän ottaa sellaisia asentoja, jotka ovat kauniita ”tai joita minusta tuntuu kauniilta tehdä”. Liikesarjana otin joitain asentoja, lähinnä käpertymisiä, joissa pysyin 10-15 sekuntia. Liikesarjan tekeminen oli minulle henkilökohtaisesti haaste, ja tässä esityksessä erityisesti se kohta, jossa koin ”nolaavani” itseni tekemällä jotain sellaista, mitä en osaa. Nolaaminen lainausmerkeissä, koska performanssi on usein määritelty lajiksi, joka korostaa, tai mahdollistaa, sellaisten asioiden tekemisen, joita esiintyjä ei osaa. Performanssi lajina ei perustu virtuoottisiin taidon näyttöihin, vaan tapahtumaan, jossa korostuu katseen kohteeksi asettautuminen tekona (Erkkilä 2008, 132; Rinne 2009, 26).

Näin jälkikäteen voi kysyä, miksi ylipäätään ajattelin, että *teon* tulisi olla nimenomaan *liikettä*, ja vieläpä sellaista liikettä, jota voi kutsua *koreografiaksi*? Miksi en yksinkertaisesti lainannut ja toistanut arkiliikkeitäni? Tai tehnyt tekoja, toimintoja suhteessa performanssin traditioon?

Mutta ehkä tämä kysymys osaltaan kertoo siitä, miten vähän osasin ajatella toimintaa ja toiminnan kautta, ja miten voimakas on jonkinlainen määrittämätön ennakko-oletus ja käsitys siitä, mitä teon, tai liikkeen, tulisi olla. Tässä tekeminen liittyi minulla konkreettisesti oman ruumiini ajattelemiseen suhteessa tilaan, yritin hahmottaa missä seison ja miten, ja samalla koin, että minun tulisi tehdä sen suhteen enemmän jotain, siis liikkua.

Remake 2013 versiossa pohdin yhtälailla tekemisen haasteellisuutta osana esitystä, tällä kertaa en kuitenkaan enää viitannut tanssiin vaan pohdin *olemista* esityksessä. Kerroin, että tekeminen esityksessä tuntuu haasteelliselta ja jo

pelkkä näyttämöllä katseen kohteena oleminen on täynnä erilaisia valintoja. Huomio kiinnittyy yksityiskohtiin, kuten käsiin:

Tämä on mun mielestä ollut aina hankalaa... tai siis arkielämässä ei koskaan tule esimerkiksi ajatelleeksi käsiä, ne vaan on, ja niillä kantaa kauppakasseja tai halaa omaa poikansa, eikä käsiä tule koskaan sen enempiä ajatelleeksi. Mutta esitystä tehdessä musta tuntuu, että olen aina ihan pulassa käsieni kanssa, tai siis, että minne ne laitan, ne on liian pitkät, tai liian tiellä, ja tuntuu että pitäisi tehdä tosi monta päätöstä siitä, missä niitä käsiä pitää esityksen aikana. Jos ne laittaa taskuihin, mikä olisi tietysti hyvä ja kaikista helpointa, mutta kuitenkin se tuntuu jotenkin isolta eleeltä, pitää käsiä taskuissa koko esityksen ajan, tai siis jotain vanhaa perua on se, että käsien pitäminen taskuissa on huono tapa tai mahtailua. Ja sitten jos ottaa ne pois sieltä, minkä verran niitä pitäisi liikuttaa, ei voi ihan liikkumattakaan olla?

Ruumiillisuus

Psykoanalyttisesta näkökulmasta performanssia tutkinut Helena Erkkilä esittää, että 2000-luvun länsimaissa on enää vähän kysymys ruumiista ja sen tarpeista, ennemminkin keskiöön on noussut ruumiinkuva ja siihen liittyvät vaateet (Erkkilä 2008, 25). Erkkilä viittaa speaktaakkeliyhteiskuntaan ja sen perintöön, kulttuuriin, jossa merkitykselliseksi on noussut katsominen, katseen kohteena oleminen ja erilaiset omakuvien tuottamisen tekniikat (vrt. teknologian kehittyminen, sosiaalinen media) arkielämässä. Performanssi ja kehotaide ”tarjoavat esimerkkejä ruumiinkuvan konventionaalisen ja normatiivisen esittämisen haastamiseen” (Erkkilä 2008, 96).

Esitystaiteilija Nora Rinne kirjoittaa itsen esittämisestä ja narsismista korostaen ruumiin esille asettumista *esityksenä*. Naistaiteilijan esillä oleva ruumis on jo valmiiksi moneen kertaan katsottu, mutta performanssissa narsismi voi olla keino, väline ja taktiikka vallata keho takaisin itselle ja katsoa takaisin. Amelia Jonesin ajatusta seuraten Rinne näkee esiintymisen mahdollisuutena nautintoon ja voimaan, mutta jatkaa, että esitys mahdollistaa myös narsististen kauhukuvien ja oman eheyden saavuttamattomuuden käsittelemisen. (Rinne 2009, 27–36.)

Kuten aiemmin totesin, ruumiillisuus ei ollut taiteellisten töideni lähtökohta. En ole opiskellut ruumiin tekniikoita, ruumis oli minulle väline hyvin samaan tapaan kuin ruumis on väline arjessa. Emme opiskele erikseen kauppakassin-kantotaitoa tai istumisen tekniikoita, mutta arjen ruumiillisuus toteutuu silti tiettyjen tekniikoiden ja osaamisen kautta, päivittäin. Olin ajatellut ruumista

esityksessä – niin omaa kuin muidenkin esiintyjien ruumista – usein vain ihmisen, kenen tahansa, representaationa. Kun esityksissäni sitten päädyin usein riisuutumaan tai vaihtamaan vaatteita, kävelemään alastomana kultamaalattuna kaupungilla tai ohjasin esiintyjä tanssimaan ilman paitaa, minusta alkoi tuntua yhä enemmän siltä, että ruumiillisuuteen ja nimenomaan sen materiaalisuuteen liittyy jotain, jota en ollut purkanut auki.

Alastomuus esityksessä

Samaan aikaan *How To Be a Performance Artist* -esityksen kanssa tein viimeisen osan *As if* -sarjasta. Sarjan osa #10 - *Johtopäätöksiä* oli keskustelu ja luentoperformanssi, jossa Jussi Johnssonin kanssa purimme auki esityksen tekoprosessia ja siihen liittyviä kysymyksiä (katso luku 4). Esityspaikkana oli Kiasman seminaaritala ja alkuosa esityksestä oli luentomainen keskustelu, joka käsitteli erilaisia esityksellisyiden muotoja. Samalla tulimme käsitelleeksi ruumiillisuutta; yhtäältä näyttelijän (Johnsson) ruumista, joka luentotilanteessakin on aina valmis hakemaan asioille myös fyysisen ulottuvuuden, tanssimaan, laulamaan ja liikkumaan tilaa ottaen, toisaalta ”ohjaajan ruumista”, jota minä edustin, ja joka enimmäkseen istuu ja puhuu, välillä toppuuttelee innostuvaa näyttelijää.

Puolessa välissä esitystä riisuimme vaatteet ja aloimme maalata itseämme kultamaalilla. Meistä tuli ”performanssin ruumiita”. Esityksen fokus siirtyi konkreettisesti performanssiin, tekemiseen ja sen prosessiin. Maalaaminen kesti lähes esityksen loppuun saakka, samalla keskustelimme näkemistämme esityksistä, tekemisen prosessista yleensä ja teoksen teoksellisuudesta. Esityksen lopussa olimme ”kullattuja patsaita”, jotka pohtivat millaisessa asennossa he patsaina haluaisivat olla ja missä paikassa patsaan elämänsä viettää. Patsashahmot päättivät lähteä kaupungille kokeilemaan erilaisia vaihtoehtoja. Esityksen lopuksi yleisö näki videon, jossa kullatut hahmot kävelevät kaupungilla ja ottavat välillä erilaisia asentoja erilaisilla jalustoilla, ehdotuksina patsaiksi.

Maalaaminen kesti vajaa puoli tuntia eli puolet koko esityksen kestosta. Naiivia tai ei, mutta lähtökohtaisesti ajattelin, että alastomuus esityksessä ei merkitse mitään erityistä, koska alastomuus on nykyteatterissa, ja etenkin performanssissa, niin yleistä. Toki ensimmäiset kerrat harjoituksissa riisuuntuminen jännitti, mutta ajattelin sen olevan osa omaa henkilökohtaista prosessiani ja ujoutta. Syy alastomuuteen oli käytännöllinen; jos aiotaan maalata ihmisruumiit kultaisiksi patsaiksi, se ei näytä samalta vaatteet päällä. Koska alastomuus performanssissa on stereotypia ja jopa klisee, ajattelin, että tekemme kommentoi alastomuutta nykyesityksissä ylipäättään näyttämällä sen epäseksuaalisena, ko-

rostaen prosessia ja päätyen ironisesti ja leikkisästi patsaiksi¹¹⁴, ihmisruumiista tehdyiksi teoksiksi.¹¹⁵ Ajattelin näyttämöllä edustavani naisruumista, ketä tahansa. Ajattelin ihmisten katsovan esitystä, ei minua, eikä alastomuus näyttämöllä tuntunut minusta mitenkään erityiseltä. Siihen ei myöskään liittynyt seksuaalista jännitettä. Ensimmäisten harjoituskertojen jälkeen suhtauduin ruumiiseeni esityksen materiaalina.

Siksi minulle olikin yllätys, että osa yleisön kommentteista ja reaktioista oli hyvinkin henkilökohtaisia. Yleisössä olleiden sukulaisteni ilmeinen hämmennys ja myötähäpeä siitä, että riisuudun alasti julkisella paikalla, muistutti siitä, että henkilökohtainen ei ole pelkästään henkilökohtaista. Kertoessaan itsestään, tai kuten tässä, kiinnittäessään huomion omaan ruumiiseensa, viittaa aina myös muualle kuin itseen (ks. myös Heddon 2008). Eräs ystäväni kieltäytyi tulemasta katsomaan esitystä, kun kuuli, että riisuunnun siinä. Hänen mielestään näyttelijät voivat olla alasti, mutta minulle se ei kuulemma sovi. Muutamat esityksen nähneet kollegani kommentoivat ruumistani, eivät välttämättä negatiivisesti, mutta kiinnittäen huomiota vatsaani ja raskausarpiini. Tämä sai minut oivaltamaan asian, jonka pitäisi kai olla itsestään selvä: ruumis näyttämöllä ei ole mikä tahansa ruumis, se on aina *jonkun* ruumis. Ruumissa näkyvät ikäni, elintapani ja henkilöhistoriani. Paradoksaalista kyllä, esityksen ja katseen kohteena olemisen kautta, ruumiistani tuli minulle ikään kuin henkilökohtaisempi kuin mitä se oli lähtökohtaisesti ollut.

Pohtiessaan seksuaalisuutta ja sukupuolta performanssissa teatteritutkija Jill Dolan esittää, että monet naisperformanssitaiteilijat näyttävät ajattelevan, että alaston naisvartalo performanssissa asettuu jollain tapaa naisruumiista objektoivan representaatiojärjestelmän ulkopuolelle ja on vapaa kulttuurin asettamista määritteistä (Dolan 1987, 159). Tekstissään naisten tekemästä performanssista Jeanie Forte vastaa Dolanin väittämään: kysymys ei hänen mukaansa ole siitä, että asetuttaisiin representaatiojärjestelmän ulkopuolelle, ennemminkin naisruu-

114 Myös patsasmuotoa on käytetty performanssissa paljon. Taiteilijapariskunta Gilbert & George aloitti performanssi-sarjansa *The Singing Sculpture* 1960-luvun lopussa. Sarjan eri osissa taiteilijat herrasmieshahmoissa, puku päällä, hansikkaat käsissään ja keppi mukanaan, seisovat liikku-mattomina, tai minimalistisesti laulua imitoiden (myöhemmissä versioissa myös oikeasti laulaen) "Underneath the arches" -kappaleen ajan. Kun kasetin puoli päättyi, he vaihtoivat asentoa. (Esim. Howell 1991; ks. myös elokuva *With Gilbert & George*, 2007. Tuotanto Whole Picture Production.)

115 Aiemmin tämä idea oli ollut esillä vuoden 2007 *Lumo -Esitys sitys uudesta työstä* esityksessä, jossa Jussi Johnsson ja Janne Pellinen kertoessaan taideteoksista, esittivät myös näitä teoksia ottaen erilaisia asentoja. Janne Saarakkala kehitti ideaa eteenpäin ohjaamassaan jatko-osassa *LumoII -Esitys uudesta työläisestä*, jossa henkilöahmoja (Jussi Johnsson ja Erik Weidle) ja heidän todellista elämäänsä katsottiin teoksina.

mis asettuu suhteeseen järjestelmän tuottaman fetisistisen käytännön kanssa ja tarjoaa taiteilijoille mahdollisuuden tuottaa vaihtoehtoisia tapoja nähdä ruumis (Forte 1988, 260). Performanssi siis ikään kuin mahdollistaa taiteilijoille sellaisten kulttuuristen rakenteiden purkamisen, jotka ovat määritelleet heidän omakuvansa. Mieleeni tulevat valokuvaaja Iiu Susirajan omakuvat, joissa taiteilija on kuvannut itseään, isokokoista naista, alleviivaten itseironisesti omaa kokoaan. Kuvissa luuta on asetettu Susirajan rintojen alle, vatsaa pidetään tarjottimella tai kaulin on haarojen välissä.¹¹⁶

Jos alaston ruumis nykykulttuurissa ei olekaan enää poikkeus, niin ”tavallinen” tai iso ruumis edelleen on (myös vaatteet päällä, kuten Susirajan kuvissa). Mainosten ja elokuvien treenatut ja yhdenlaiset ruumiit eivät herätä enää huomiota tai edes kysymyksiä; hoikasta ja treenatusta, puolialastomasta tai alastomasta naisesta on tullut niin olennainen osa kulttuurista kuvastoa, että sen huomioarvo on vakio, eikä se herätä sen suurempaa aktiivista kritiikkiä ja kyseenalaistamista kadulla tai päivittäismediassa, ei juuri muualla kuin asiaa tutkivissa akateemisissa piireissä.

Muutama vuosi sitten eräs kosmetiikkayritys herätti huomiota sillä, että se käytti ”tavallisia” naisia mainostamassa tuotteitaan. Kevättalvella 2013 uutisoitiin myös ruotsalaistavaratalosta joka käytti normaalikokoisia mallinukkeja. Toisin sanoen ns. tavallisen kokoinen ja -oloinen nainen mainoskuvastossa on uutisoitava ja huomionarvoinen poikkeus.

Oma kokemukseni oli kuin oppikirjaesimerkki häpeän synnystä. Itseään ei tajua hävetä, ennen kuin sosiaalinen yhteisö kiinnittää huomion poikkeamaan, erilaisuuteen, siihen mitä sinun *ei pitäisi*.

Ehkä yksi särö *As If*-esityksessä oli ristiriita esityksen tyylin (keskusteleva ja asiallinen), alkuosassa luotujen odotusten (minimalistinen) ja esityspaikan (seminaaritila) ja alastomuuden välillä. Esityksen alkuosa ei antanut olettaa, että asiallisesta seminaarityylistä siirryttäisiin ekspressiivisempään performanssiin. Se ei myöskään antanut ymmärtää selkeästi, että kysymys olisi fiktiosta ja roolista, kuten ei ollutkaan. Alastomuuteen ei myöskään liitetty mitään seksuaalista jännitettä tai viritystä, riisuuntuminen tapahtui nopeasti ja käytännöllisesti eikä läsnäolomme tai esiintymisentapamme muuttunut millään tavalla siitä, kun olimme pukeissa. Tulkitsen, että hämmentynyt suhtautuminen alastomuuteemme voi siis liittyä siihen tapaan, jolla alastomuus tuotiin osaksi esitystä. Kuten Forte on kirjoittanut, Catherine Elwesia mukailen, koska performanssin tapahtuma ei

116 <http://www.iiususiraja.com/> 13.12.2012.

lajityypillisesti tarjoa illuusiota, vaan katsoja ja esiintyjä jakavat saman fyysisen aika-tilan, se ei tarjoa riittävästi etäisyyttä, jotta fantasioiden tai voyeristinen lähestyminen olisi mahdollista, joten alastomuuttakaan ei voi katsoa ”turvallisesti”. Etäisyyden puuttumisen johdosta katsoja ei voi turvautua näkymättömään paikkaansa, vaan hänestä tulee osa esitystapahtumaa (Forte 1988, 262). Kysymys ei siis ollut alastomuudesta sinänsä, vaan siitä miten alastomuus oli osa esitystä ja miten se tuotiin katsottavaksi, ilman etäisyyttä.

Intiimiä ei siis niinkään ole se, mitä näytetään tai kerrotaan, vaan intiimi on asioiden välinen suhde. Tätä ajattelin myös kesällä 2011, kun teimme Teemu Mäen ja Niina Hosiasluoman kanssa esityksen *Helsinki by Skoda* (Todellisuuden tutkimuskeskus 2011). Suurin osa esityksestä tapahtui henkilöautossa, takapenkillä oli kolme katsojaa. Niina ajoi ja minä istuin edessä. Auton sisätila oli jo lähtökohtaisesti intiimi tila ja työstimme puhettamme suhteessa tähän tilaan, harjoittelimme keskustelua ja rupattelua esityksen puheen tyylinä. Katsojat kokivat etäisyyden, tai sen puuttumisen, selvästi hyvin eri tavoin, osa katsojista pysyi hiljaa koko automatkan ajan korostaen perinteisempää katsojan asemaa, jossa katsoja ei osallistu enempää kuin esityksen aikana annetut selkeät ohjeet ehdottavat. Osa katsojista puolestaan koki, että auto paikkana ja esityksen tunnelma tuottivat välittömän tunnelman ja kokivat mielekkääksi kommentoida puhumisiamme pitkin matkaa, kysellä ja pohtia ääneen omia kokemuksiaan.

Automatka pysähdyksineen Helsingin läpi päättyi Kaapelitehtaan katolle, jonne oli järjestetty pienet juhlat. Luimme muutamia runoja, katsojille tarjottiin viiniä ja Eero Grundström soitti matkaharmonia. Tämän lisäksi katsojilla oli mahdollisuus kiivetä vielä korkeammalle katolle, riisuutua Helsingin kattojen yllä ja ottaa ”Helsinki-kaste” katolle kannetuista vesiämpäreistä. Katsojilla oli siis mahdollisuus olla alasti esityksen sisällä. Riisuuntuminen ja peseytyminen olivat yksityinen teko julkisella paikalla, jonne kaikki voivat periaatteessa nähdä, mutta kukaan ei tule katsoneeksi. Paikasta tuli eräänlainen epäpaikka, tila yksityisen ja julkisen välissä. Intiimiyttä ei tässä ollut alastomuuden näkyminen tai näkyväksi saattaminen vaan oma kokemus teon toteuttamisesta esityksen sisällä.

Esityksissäni on suhtauduttu seksuaalisuuteen ja intiimiin eri tavoin: *Lumo*-esityksessä leikittiin nimenomaan kuvilla ja flirttailevalla seksuaalisella jännitteellä, kun taas *As If*-esityksessä riisuuduttiin ja poistettiin seksuaalinen jännite kokonaan. *Helsinki by Skoda* puolestaan tarjosi katsojalle kokemuksen yksityisestä ja julkisesta, paikasta ja teosta, pyrkien määrittämään yksityisen ja julkisen rajoja toisin kuin olemme tottuneet.

Alaston yleisösuhde

Keväällä 2012 osallistuin Vårscenefest – festivaaleille esitykselläni *How To Be a Performance Artist? Remake 2012*. Festivaalin teemana oli yleisösuhde ja liitin esitykseen uuden kohdan ”Think what is your relationship to the audience”. Käytännössä tässä kohtaa esitystä tulin pois mikrofonin takaa, otin tuolin ja istuuduin yhden eturivissä olevan katsojan eteen. Katsoin häntä silmiin ja sanoin: ”Hey, how are you?”. Katsoja vastasi hieman hämmentyneenä, että hänen aamunsa oli huono, mutta iltaa kohden päivä oli muuttunut paremmaksi. Kysyin, mitä hän ajatteli meidän suhteestamme tässä, oliko se hänen mielestään hyvä, vai toivoisiko hän saavansa enemmän irti siitä. Tarkoitukseni oli luoda kahdenvälinen keskustelu minun ja katsojan välillä, lähtökohtana esiintyjän ja katsojan suhde, joka mielestäni on ihmissuhde siinä missä muutkin ihmissuhteet. Yllätyksekseni katsoja koki lähestymiseni häntä kohtaan hyvin imartelevaksi, sanoi sen ääneen ja alkoi vuolaasti kommentoida esitystäni suhteessa omaan työhönsä (kävi ilmi että hän oli ammatiltaan näyttelijä).

Tämän jälkeen otin muutaman askeleen takaisin näyttämölle ja riisuin vaatteeni. Alastomana otin tuolin ja menin istumaan toisen katsojan eteen ja aloitin hänen kanssaan samantyyppisen keskustelun kuin toisenkin katsojan kanssa kysyen, mitä hän ajatteli meidän suhteestamme. Hän vastasi hämillisenä, että kieltämättä tähän kommunikaatioon vaikuttaa se, että minä olen alasti. Sanoin, etten halunnut hämmentää häntä ja että toivottavasti alastomuuteni ei riko tätä suhdetta, koska halusin vain kokeilla miten tämä toimii.

Olen usein kokenut katsojana, että suhteeni esiintyjiin on jollain tapaa henkilökohtainen, huolimatta siitä, että he toteuttavat ennalta suunniteltua järjestystä, jota minä olen ”vain” todistamassa. Kun on katsonut ja tarkkaillut ihmisiä tietyn aikaa, tuntuu kuin he olisivat tuttuja, vaikka tunne olisikin yksipuolinen. Samantyyppisiä kommentteja olen saanut myös omista esityksistäni, ihmiset ovat sanoneet, että heistä tuntuu kuin tuntisivat minut, ja he suhtautuvat minuun tuttavallisemmin kuin vieraiden ihmisten olettaisi suhtautuvan.

Olin etukäteen päättänyt, että molemmat valitsemani katsojat olisivat eturivissä istuvia, minulle ennestään vieraita, ja naisia. Halusin tietoisesti tässä yhteydessä välttää tilanteen, jossa kahdenvälinen henkilökohtainen suhde olisi nimenomaan naisen ja miehen välinen suhde. Ennen kaikkea halusin välttää tilanteen, jossa korostuisi tilanne, missä vaatteet päällä oleva mieskatsoja katsoo alastonta esiintyvää naista. Ajattelin, että jos valitsisin mieskatsojan/-katsojat tähän kohtaukseen, tilanteeseen luettaisiin sellaisia heteronormatiivisia merki-

tyksiä, jotka halusin välttää, koska ne eivät olleet olennaisia esitykseni kannalta, eikä minulla olisi mahdollista purkaa ja käsitellä niitä enempää tässä yhteydessä.

Halusin alleviivata esiintyjä-katsoja suhteen henkilökohtaisuutta. Koska en ollut kokeillut tätä aiemmin, minua kiinnosti koeluontoisesti, onko etäisyyden minimoiminen ja esiintyjän ja katsojan välinen välitön suhde esityksen sisällä mahdollinen. Ja jos on, niin mitä se tuottaa. Saamastani palautteesta päätellen, ele oli tekona isompi, kuin olin ajatellutkaan. Vaikka olin puhunut esityksen kuluessa henkilökohtaisia asioita, en ollut suunnannut huomiotani kehenkään erityisesti ja huomion suuntaaminen tuotti uudenlaisen suhteen. Vaikka en ollut ajatellut, että esityksessäni olisi selkeää ramppia, eleeni toimi rampin ylityksenä ja siten teki sen myös näkyväksi.

Yllättävää minulle oli myös kokemus esiintyjän vallasta, jota en ollut aiemmin ajatellut. Kertoessani yksityisasioita julkisesti olen toki esiintyjä, jonka puheessa ei erikseen artikuloidu missä määrin kertomani on suhteessa siihen, mitä on todella tapahtunut. Tapani puhua ja esiintyä, tuottaa kuitenkin oletuksen, että kertomani on totta. Itselleni se on mitä suurimmassa määrin myös rooli; kun henkilökohtaisia asioita kertoo julkisesti, ne lakkaavat olemasta henkilökohtaisia, niistä tulee jaettuina.

Olin ajatellut, että riisuutuessani alasti asetun katseen kohteeksi ja henkilökohtaiseen kommunikaatioon vieraan ihmisen kanssa eri tavalla kuin tavallisesti esiintyjänä, määrittäen suhteemme intiimiksi. Kuten edellä kirjoittamastani käy ilmi, koin sen myös riskinä. Kumpaankin keskusteluun liittyen olin ohjannut itseni olemaan auki, näyttämään oman hämmennykseni, altistumaan tilanteelle ja olemaan valmis reagoimaan siihen, mitä tilanne ja kommunikaatio tuottavat. Olin ajatellut, että alastomana olisin haavoittuvaisempi kuin tavallisesti. Samalla hetkellä kun istuuduin alastomana suoraan katsojan eteen katsoen häntä silmiin, tajusin yllätyksekseni, että esiintyjänä, esityksen kontekstissa, valta oli äkkiä minulla paljon selvemmin kuin olin koskaan tullut ajatelleeksikaan. Valta hämmentää ihmisiä ja valta tuottaa odottamattomia tilanteita. Istuutuessani katsojan eteen, hän silmin nähden hämmentyi eikä tiennyt miten olisi suhtautunut, huolimatta siitä, että kohtaaminen oli ikään kuin jo näytetty aiemmin vaatteet päällä. Alastomana minä pysyin performanssin/taiteen/ei-arjen kontekstissa – koska eihän kukaan sillä tapaa tavallisesti arjessa käyttäydy – kun taas katsoja oli edelleen katsojana.

6.4. Muista ettet ole yksin

Keväällä 2009 muutin kohtausta 3, ”Mieti mitä teet”. Olin ollut tyytymätön kohtaukseen ja yritin työhuoneellani Teatterikorkeakoulussa miettiä sitä uudelleen. Naapurihuoneessa työskentelevä koreografi ja tutkija Soile Lahdenperä oli lähdössä kotiin ja tulin ohimennen kysyneeksi häneltä, miten koreografiaa ja liikettä voisi ajatella. Lahdenperä neuvoi pukien samalla takkia päällään: ensin voisi ajatella, mikä on mielikuvani tanssista. Toiseksi voi miettiä, millaisia liikkeitä haluaa tehdä. Ja kolmanneksi, hän muistutti, nykytanssissa on paljon arkiliikettä, kuten kävelyä ja toistoa. Siirsin ohjeen suoraan esitykseeni. Kohdassa kolme tein Soilen neuvojen mukaan, tein liikkeen joka tulee mieleeni tanssista, tein liikkeitä joita halusin tehdä ja kävelin. Toistin näitä kaikkia muutamana kerran. Liikkeet olivat toki edelleen kömpelöitä ja harjoittelemattomia, mutta uskoakseni niihin tuli ajatuksellista jänteveyttä. Käpertymisten sijaan ne olivat ainakin avautuneempia.

Tämän jälkeen lisäsin esityskonseptiin uudeksi kohdaksi ”Muista, että et ole yksin”. Tässä kohdassa kerron Soilelta saamani ohjeet ja avasin metodin, jolla olin edellisen koreografian tehnyt ja kiitin avusta. Pidän tästä lisäyksestä erityisesti. Siinä tiivistyy mielestäni jotain olennaista taiteelliseen väitteeseeni ja maailmankatsomukseeni liittyen. Emme ole yksin, emme tee taiteellisia esityksiämme yksin, eivätkä esitykset synny tyhjästä. Olemme jatkuvasti vaikutteille alttiita, eikä taiteilija ole poikkeuksellinen individualisti. Yhtälailla kuin kulttuuri tuottaa subjektin ja tämän identiteetin, se tuottaa taiteilijan ja taiteilijaidentiteetin (esim. Bolt 2008).

6.5. Mieti mikä on suhteesi traditioon

Esityksen seuraavassa kohdassa pohdin suhdettani traditioon. Kerron, että itseni liittäminen performanssin traditioon on ollut minulle ongelmallista, koska performanssin traditio näyttäytyy minulle usein dramaattisina ja äärimmäisinä tekoina, kun taas minun on vaikea mieltää itseäni ja omia tekemisiäni millään tavalla ylenpalttisiksi. Jätän tietoisesti mainitsematta performanssin toisen tradition jossa minimalismi ja vähäeleisyys rakentavat performanssin. Jätän myös mainitsematta feministisen performanssiluentojen ja puheperformanssien tradition (esim. Holly Hughes, Karen Finley, Bobby Baker), jonka viitekehys tuntuisi hyvinkin luontevalta tai Allan Kaprow’n ja Fluxuksen perinnön taiteen ja elämän yhdistämisestä. Sen sijaan, että pohtisin ääneen taiteen traditiota enemmän, alan puhua rakkaudesta ja äitipuolestani, joka lahjoitti minulle täytetyn nädän rakkaudenosoituksena (ks. käsikirjoitus, liitteenä).

Kysymys traditiosta ei taiteilijan kannalta ole yksiselitteinen. Se, että on suhteessa eri traditioihin, lienee selvää, mutta jos pyritään määrittämään jotain tiettyä traditiota, kysymyksestä tulee ongelmallisempi. Tulisiko traditio määrittää esityksen muodon perusteella? Vai sen ajatussisältöjen perusteella? Määrittääkö taiteilija itse traditionsa, vai määritteleekö sen tutkija? Taiteilija-tutkijalle kysymykseksi nousee, painottaako enemmän taiteen traditiota vai teoreettista traditiota? Entä henkilökohtainen historia yhdenlaisena traditiona?

Traditioon kuulumiseen ja sen tiedostamiseen liittyy yhtäältä se, että sitoutuu johonkin historialliseen jatkumoon, osaksi ajatuskulkuja ja taiteellisia tekoja. Enimmäkseen olen kokenut lohdulliseksi ajatuksen historiallisesta perspektiivistä. Toisaalta olen kokenut traditioon liittymisen ongelmalliseksi prosessiksi, jolloin minun oletetaan kuuluvan yhteen sellaisten tekijöiden kanssa, joista esimerkiksi en ole tiennyt mitään, kun olen esityksiäni tehnyt.

Yksi suuren vaikutuksen minuun tehneistä performansseista on Joseph Beuysin *How To Explain Pictures To a Dead Hare?* (1965). Performanssissaan Beuys kulkee galleriassa ja supattaa hiljaa jotain kuolleelle jänikselle, joka on hänen sylissänsä. Kun opiskeluaikoina kuulin tästä teoksesta se avasi minulle jotain siitä, miten ajatella esityksenä, esityksessä; minusta oli vaikuttavaa miten joku idea (tässä taiteen selittäminen ja sen konteksti) ja teko (kuolleelle jänikselle puhuminen) voivat toteutua yhtä aikaa performanssissa kuvana, tekona, ajatuksena ja kritiikkinä.

How To Be a Performance Artist? Remake 2012 -versiossa Tromssassa, poistin kohdan tradition pohtimisesta ja korvasin sen kohdalla, jossa käsittelen tilan ja paikan merkitystä. Kohta viisi oli: *Locate yourself*, jossa pohdin vieraassa ympäristössä olemista ja paikallaan olon vaikeutta. Tämä piti sisällään kolme alakohtaa:

- 5.1 How to explain performance art to a mountain?
- 5.2 How to explain love to the mountain?
- 5.3 How to explain frustration to the mountain?

Ensimmäisessä kohdassa näytin kuvia, joissa puhallan ilmapalloa vuoren edessä, vuori näkyy kuvan taustalla. Toinen kohta oli kirjoittamani rakkausruno, jonka luin ääneen. Runossa puhun vuorelle rakkauden häilyväisyydestä. Kolmanteen kysymykseen *How to explain frustration to the mountain?* vastasin pienen tauon jälkeen: “I found it impossible.”¹¹⁷

117 Ks. tarkemmin käsikirjoitus, liitteenä.



Kuva sarjasta *How to explain performance art to a mountain?* Kuva: Kristiina Junttila

Kohta liittyi henkilökohtaiseen kokemukseeni paikallaan olon vaikeudesta, jota viettämäni aika Pohjois-Norjassa korosti. Minusta tuntui, että vierauden kokemuksen lisäksi maisema ja luonto, erityisesti vuoret, vaikuttivat minuun jollain tapaa fyysisesti saaden minut ajattelemaan kaiken hetkellisyyttä ja ihmisen kaikkinaista pienuutta. Aloin ”puhua vuorille” ymmärtääkseni jotain.

Vaikka en viitannut suoraan tradition pohtimiseen, esitystoteutuksessa kysymys oli myös Beuysin ajatuksen jatkamisesta, kuinka selittää sitä mitä on, jollekin ihan muulle kuin ihmiselle? Jos Beuysin ajatuksena olikin taidemaailman ja taidepuheen ironisointi ja sen rinnastaminen luontoon, joka oli kuolleena hänen sylissään, oma ajatukseni oli toisenlainen. Koin selittäväni omaa rajallisuuttani, ihmisytyttäni ja inhimillisyyttäni luonnolle sekä omaa vierauden kokemustani. Jälleen kerran kysymys oli myös kommunikaatiosta, yrityksestä sanallistaa. Ironia oli toki tässäkin mukana; vuorilla ei ole tapana vastata.

Remake 2013 -versiossa Helsingissä palasin jälleen tradition pohtimiseen ja otin esille Beuysin. Tällä kertaa kerroin ensin äitipuoleltani saamastani täytetystä näädestä jonka jälkeen kerroin seuraavaa:

Mä olen aina ihaillut Joseph Beuysia ja erityisesti How to explain pictures to a dead hare? -performanssia vuodelta 1965, missä Beuys kulkee taidegalleriassa ja kuljettaa jänistä ja supisee sen korvaan. Viime keväänä mä oli Berliinissä ja Hamburger Banhoff -museossa oli filmi tästä Beuysin jutusta. Se oli ihan erilainen kuin mitä olin kuvitellut. Mä olin aina ajatellut, että se jotenkin lempeästi kantaisi jänistä ja se näyttäytyisi kauniina, miten ihminen yrittää selittää taidetta jollekin luontokappaleelle, joka on kuollut. Että siinä on kaunista se mahdottomuus. Mutta siellä mä tajusin, että mulla oli ollut niin voimakas mielikuva siitä jutusta, että olin jotenkin sivuuttanut mitä siinä performanssissa oikeasti tapahtuu. Tai siis ensinnäkin Beuysillä on siinä hunajaa ja kultamaalia kasvoillaan, ja yleisö katsoi sitä juttua jotain kolme tuntia lasin takaa. Eikä se suinkaan kantanut sitä jänistä koko ajan hellästi, näin, niin kuin siinä kuvassa, vaan kulki siellä galleriassa roikottaen sitä jänistä korvista. Se oli aika paljon villimpi ja brutaalimpi se juttu kuin mitä minä olin ajatellut, eläimellisempi. Ehkä mä ajattelin että jos mulla olisi täytetty näätä, mulla olisi joku suhde beuysilaiseen traditioon tai jotain, mutta kyllä mä nyt olen ymmärtänyt että ei mulla kai koskaan voi olla mitään suhdetta siihen... tai millainen se suhde olisi, ristiriitainen varmaan, tai jotain...

Niin se näätä, mä sain sen ja tein pari performanssiakin sen kanssa. Mä säilytin sitä korkealla, mulla on ikkunan verhotangon päällä sellainen uloke ja se näätä oli aina siellä. Mutta sitten kerran kun mä otin sen sieltä pyyhkiäkseni pölyjä siitä, se hajosi mun käsiin ihan täysin. Mun oli pakko laittaa se roskapussiin ja viedä roskiin.

Esiintyjästä tekijään

Perinteisesti performanssissa esiintyjä on myös tekijä. Annette Arlander määrittelee artikkelissaan ”Esiintyvä tekijä?” (Arlander 2011) performanssin identiteettitaiteeksi, joka on eri aikakausina ymmärtänyt identiteetin eri tavoin. Soveltaen Miwon Kwonin paikkakohtaisen taiteen analyysia performanssiin, Arlander toteaa, että 1960-luvulla taiteilija ymmärrettiin lihalliseksi ja läsnä olevaksi ruumiillisuudeksi, joka muuntui elävän veistoksen tai tapahtuman materiaaliksi, korostettiin *presentaatiota*. 1980-luvulla puolestaan nostettiin esiin kysymykset identiteetistä suhteessa sukupuoleen, etnisyyteen ja yhteiskuntaluokkaan. Performanssissa ajateltiin olevan kyse *re-presentaatiosta*, edustuksellisuudesta. Vuosituhannen vaihteessa, kulttuurin muutosten myötä, sosiaalisen median ja

yhteisötaiteen kasvaessa, tämä näkyi myös performanssissa konkreettisen ja materiaalsen vuorovaikutuksen korostamisena, *relaatioina*. (Arlander 2011.) Identiteettiä performanssissa on siis rakennettu eri aikoina erilaisin painotuksin suhteessa siihen, miten identiteetti eri aikoina ymmärretään.

Kaiken kaikkiaan esiintyjyydessä on kysymys myös tekijyydestä. Arlander erottaa toisistaan erilaisia tekijäpositioita skaalalla: *muut ihmiset mediumina, esittäjä tekijän tulkkina, materiaalia tuottava esiintyjä, kollektiivinen tekijä sekä esiintyvä taiteilija*. Tämän lisäksi hän pohtii taiteilijan omaa ruumista *mediumina*. *Esittäjä tekijän tulkkina* on se, jonka perinteisesti ymmärrämme esiintyjänä, kuten näyttelijä tai muusikko, joka tulkitsee (jonkun toisen) tekijän teosta. *Tekijälle materiaalia tuottava esiintyjä* kuuluu työryhmään, joka on ”varsinaisen” tekijän koolle kutsuma, jolta odotetaan aktiivista luovaa panosta, mutta jonka tekijyyttä ei erikseen korosteta. *Kollektiivinen tekijä* puolestaan on osa tekijäryhmää, joka on myös määritelty, jossa koollekutsujaa ei erikseen nosteta tekijäksi muiden yli. *Esiintyvä tekijä* on muusikko, joka esittää omaa tuotantoaan tai performanssitaitelijä sanan yleisimmässä merkityksessä. Skaalan toiseen ääripäähän Arlander nostaa taiteilijan, joka käyttää *muuta ihmisiä mediuminaan*, kuten esimerkiksi Santiago Sierra, joka maksoi Venetsian biennaalissa kahdellesadalle afrikkalaiselle kengänkiillottajalle siitä, että he antoivat värjätät hiuksena vaaleiksi ja esiintyivät siten katukuvassa (Arlander 2011). Toisena esimerkkinä voisin mainita valokuvaaja Spencer Tunickin, jonka valokuvissa sadat vapaaehtoiset ihmiset esiintyvät alastomina. Skaalan toinen ääripää, *taiteilijan oma ruumis mediumina*, korostuu esimerkiksi performanssitaitelijä Orlanin töissä, jolle oma ruumis on taiteen materiaalia hyvin konkreettisesti erilaisten kauneusleikkausten ja niiden filmausten kautta (ks. esim. Vänskä 2006.)

Listaan voisi lisätä vielä taiteilijan fasilitaattorina (esim. Arsem 2009), jolloin taiteilija tietoisesti pyrkii asettumaan, ei niinkään tekijän, kuin liikkeellepanijan rooliin. Esimerkkinä tällaisesta projektista on *Museum of Goodwill* (2009-), jossa pyrin siirtämään tekijyyden ja esiintymisen osallistujille. Toinen esimerkki kollektiivisesta taideprojektista, joka perustuu nimenomaan osallistujien fasilitointiin, on vuonna 2011 aloitettu *Alone or Not* projekti, jossa viiden taiteilija-tutkijan ryhmä keräsi ihmisiltä tekstiviesteinä heidän päivittäisiä kokemuksiaan ruumiillisuudesta ja havainnoista. Kokemuksista kerättiin nettiin, projektin omille sivuille ja Twitteriin jatkuvasti päivittyvä kokemuskirjasto, *sosiaalista koreografiaa*, kuten ryhmä itse työtään määritteli.¹¹⁸

118 <http://www.aloneornot.org/> 10.10.2011.

Puhuttaessa taitelijasta fasilitoijana voidaan toki kysyä, missä määrin fasilitoija käyttää muita ihmisiä apureinaan, missä määrin osallistujat kokevat tekemänsä aktit omakseen tai missä määrin yhteisöllisyys ja yhdessä tekeminen korostuu. Itse näkisin että ainakin esitystaiteen kentällä tekemiskulttuuri on muuttunut, kuten Arlanderinkin artikkeli osoittaa. Käsitys tekijyydestä, siitä mitä se konkreettisesti tarkoittaa, varioituu lukemattomin eri tavoin erilaisista yhteistyötavoista riippuen. Projektin sisäiset roolit ovat yhä moniulotteisempia; valosuunnittelija voi toimia esitysprojektin koollekutsujana ja vetäjänä, ryhmien sisällä ihmiset tekevät asioita riippumatta tekijätaustastaan. Yhtenä keskeisenä piirteenä performanssin kentällä on nähtävissä taiteilija-kuraattorien yleistyminen. Oman taiteellisen työnsä ohella performanssitaiteilijat myös kuratoivat tapahtumia.¹¹⁹ Omalla kohdallani merkittävä osa taiteellista tekemistäni on ollut vuonna 2007 perustetun *Esitys*-lehden¹²⁰ päätoimittaminen ja sen toimituskuntaan kuuluminen. Perustimme Todellisuuden tutkimuskeskuksen julkaiseman lehden kehittääksemme taidejournalismia Suomessa ja kiinnittääksemme huomioita niihin projekteihin ja alaan liittyviin asioihin, jotka meidän mielestämme kaipasivat enemmän näkyvyyttä ja tilaa. Tekijänä lehden tekeminen on ollut minulle merkityksellistä; paitsi että koen olevani kirjoittaja, minulle on ollut päätoimittajana tärkeää osallistua konkreettisesti kentän rakentamiseen ja luoda sellaista tilaa, jossa asioista keskustellaan. Lehden toimittamisessa tiivistyy monia intohimon kohteistani: alaan liittyvän kirjoittamisen ja kielen kehittäminen, taidepolitiikkaan osallistuminen, kollektiivinen tekeminen¹²¹ ja aikalaishistorian kirjaaminen.

Kaiken kaikkiaan kysymyksessä tekijyydestä on aina kysymys myös politiikasta. Kuvien, sanojen ja esitysten liikkeellepanijalla, prosessin käynnistäjällä, on aina oma poliittinen tai ideologinen agendansa, kuten Leena-Maija Rossi toteaa (2010, 270). Tekijällä on ajatus siitä, miksi juuri tämän asian esillepano on tärkeää. Vaikka tekijä ei yksin määrittelekään sitä, miten hänen liikkeellepanemansa prosessit ja esitykset tulkitaan, tai miten ne merkityksellistetään, vaan katsojat ja lukijat osallistuvat prosessiin, merkitysprosessin politisoitumista ei voi kiistää (mt.).

Taiteellisten ja poliittisten intentioiden lisäksi kulttuurin kentällä myös taloudelliset mallit sanelevat taiteilijan työnkuvaa ja identiteettiä. Nykyisessä järjestel-

119 Esim. Leena Kela, Aapo Korkea-oja, Jussi Matilainen, Irma Optimisti, Willem Wilhelmus jne.

120 <http://esitys.todellisuus.fi/> 10.12.2013.

121 Vuonna 2013 toimitukseen kuuluivat itseni lisäksi: Katariina Numminen, Tuomas Laitinen, Nora Rinne, Janne Saarakkala ja Tuomas Timonen.

mässä suuri osa performansitaiteilijoista toimii paitsi projektinsa tekijänä myös produktionsa tuottajana. Erilaiset tuotannolliset valmiudet, verkostoituminen, kuuluminen eri yhdistyksiin, suhteet instituutioihin ja eri yhteisöihin, apurahat ja mahdollisuus rahoittaa taiteellinen toiminta muulla työllä näkyvät myös kentällä tapahtuvassa taiteessa. Suomen mittakaavassa erityistä tähtikulttia esitystaitteen kentällä on vaikea nähdä. Sen sijaan yhä enemmän on erilaisia yhteistyön muotoja ja kollektiiveja, ei vain yhdistyksiä vaan myös yhdistysten ja ryhmien välistä yhteistyötä, kuten esimerkiksi vuonna 2011 aloittanut Esitystaitteen keskus Suvilahdessa. Toinen huomionarvoinen tekijäkulttuurin muutos ovat taiteilija-tutkijat. Taiteellisen tutkimuksen vakiintuessa taideoppilaitoksiin se ei ole pelkästään reaktio taiteilija-tutkijoiden syntyyn vaan se myös kasvattaa ja mahdollistaa taiteilija-tutkijoiden määrän kasvun.

Täytyy siis huomioida, että taiteilijan työnkuvassa ei ole kysymys pelkästään valinnasta tai taiteilijaidentiteetistä, vaan myös realistisista mahdollisuuksista toimeentuloon. Suomessa taiteilijarahoitusta näyttämötaiteen piirissä on perinteisesti suosinut instituutioita, sen jälkeen yhdistyksiä ja kollektiiveja ja vasta viimeiseksi yksintekijöitä. Lajikohtaisia eroja on: kuvataiteessa valtaosa apurahoista myönnetään yksilötaiteilija-apurahoina. Taiteilijan työnkuvan muutos on myös osa laajempaa kulttuurista työelämän muutosta, missä yksialaisuus ei enää riitä, vaan työntekijöiden oletetaan olevan moniosaajia. Kysymyksessä traditiosta ja taiteilijaidentiteetistä on siis aina myös kysymys aikasidonnaisesta taiteilijan työnkuvasta ja paikasta yhteiskunnassa.

6.6. Yritä pärjätä arjen ja taiteen kanssa

Esityksen kohdassa kuusi kerron tarinan kuinka erotessani avopuolisostani tämä vei mukanaan kaikki huonekalut; sohvan, pöydän, hyllyt, kaapin, kirjoituspöydän jättäen jälkeensä tyhjän asunnon. Kerron, miten istuimme tyhjässä olohuoneessa poikieni kanssa ja poistaakseni tyhjyyden puhalsin olohuoneen täyteen ilmapalloja. Esityksessä puhaltamani ilmapallot saavat uuden merkityksen.¹²²

Toisen aallon feminismi 1970-luvulla nosti henkilökohtaisen ja arkipäiväisen merkittäväksi taiteen ja poliittisuuden alueeksi. Aiemmin arkista ja omaelämänkerrallista ei ollut mielletty osaksi taiteen kaanoniamittakaavassa,

122 Tapahtumasta on olemassa myös video, mutta en ole koskaan näyttänyt sitä esityksen yhteydessä. Kuvassa näkyy tyhjä huone, jonka lattialla on patja. Teini-ikäinen poikani istuu patjan reunalla ja pelaa kannettavalla tietokoneella. Minä istun patjalla keskellä ja puhallan kymmeniä vaaleanpu-naisia ilmapalloja. Kaksivuotias toinen poikani hyppii ja juoksee ilmapallojen perässä, kunnes joku palloista puhkeaa. Lapsi alkaa itkeä, juuri se oli hänen lempi-ilmapallonsa.

vaikka esimerkiksi Allan Kaprow julisti 1960-80 -luvuilla taiteen ja elämän yhdistämistä (Kaprow 1993). Historiallisesti feminismin piirissä omaelämäkerrallinen muoto on nähty hyödyllisenä työkaluna emansipaatiolle, tasa-arvolle ja väittelylle. Subjektiivinen positio ei ole vain subjektin oma asia, vaan siitä tulee osa kollektiivista ääntä, osa omaa aikaansa ja ajankuvaa. Henkilökohtaisesta tulee näin myös poliittista. Henkilökohtaiset performanssit esittävät myös aina kysymyksiä: ”Kuka puhuu? Mitä puhutaan? Millaisia elämiä representoidaan, kritisoidaan tai kuvitellaan?” (Dolan 1987; Forte 1988; Diamond 2005; Heddon 2008.)

Deirdre Heddonin mukaan performanssissa itsen representoimisesta¹²³ tulee voimakas teko, ja jopa vaarallinen, koska katsoja kohtaa fyysisen läsnä olevan tekijän. Silti itsen esittäminen (presentation of self) on aina myös re-presentaatiota ja usein strategisesti valittu (Heddon 2008, 27). Joten vaikka omaelämäkerralliset tekijät usein ymmärretään todistajiksi tai esitykset ymmärretään todisteiksi siitä, mitä on tapahtunut, ei ääneen puhuminen silti ole itsestään selvää ja vaila kysymyksiä. Omaelämäkerrallisten elementtien käyttäminen esityksessä ei ole tae totuudellisuudesta vaan usein niitä käytetään välineinä kannanottoon tai tietynlaisen suhteen luomiseen, kuten esimerkiksi omissa esityksissäni.

Arjen ja taiteen yhdistämisellä on pitkä historia. 1960-luvulla taiteilija Allan Kaprow pohti arkisia tekoja kuten hampaiden harjausta ja taidetta. Teolle ei ole galleriakontekstia, ei katsojaa tai julkisuutta. Taiteilijan huomio kiinnittyi itse tekemiseen ja siihen, miten paljon päivittäisestä tekemisestä on rutiininomaisista ja miten vähän ihminen kiinnittää huomiota siihen, mitä tekee kun mieli on aina jossain muualla kuin nyt-hetkessä. Kaprow näki tällaiset arjen yksityiset performanssit osana taiteen rajojen laajenemista, *objekti galleriassa* -ajattelusta kohti kaupunki ympäristönä -ajattelua. Arkisiin tekoihin keskittyminen merkitsi taiteen paradoksaalisuutta; hampaiden harjaus Kaprow’lla oli yhtä aikaa taidetta, ja samalla se ei ollut sitä (Kaprow 1993, 219-222).

Taidekäsitteeni perustuu ylevän karttamiseen ja suuntaa kohti arjen ja taiteen sekoittumista. Olen pyrkinyt välttämään ns. suuria aiheita.¹²⁴ Tämän lisäksi omaelämäkerrallisten muistojen käyttäminen esityksessä ja itse esiintyminen ovat olleet minulle paljolti käytännön sanelemia valintoja. Taiteen tekeminen keskittyy käytäntöön ja on funktionaalista, työ tapahtuu tiettyjen materiaalien

123 Myös Amelia Jones on kirjoittanut itsen representoimisesta ja erityisesti sen suhteesta teknologiaan. Hänen mukaansa itsen esittämisestä kuvin on tullut keskeinen tapa olemistamme ”We don’t know how to exist any more without imagining ourselves as a picture” (Jones 2006, xvii).

124 Toisaalta on huomioitava, kuten eräs kollega kerran taannoin totesi, että eivätkö esimerkiksi henkilökohtaisuus ja ruumiillisuus ole suuria aiheita tänään?

ehtojen vallitessa, tietyssä aikataulussa. Taiteen tekeminen tarkoittaa aikatauluja, listoja, muistiinpanoja, puhelinsoittoja ja kokouksia. Se on paljolti tekemistä kiireessä, tukka takussa, väsyneenä ja usein nälissään. Käytännössä se pitää sisällään suurelta osin erilaisia sopimisia ja mukautumisia ja jatkuvaa huolehtimista, jossa varsinainen inspiraation tilassa oleminen ja henkevät oivallukset ovat satunnaisia. Se tarkoittaa konkreettisia päätöksiä, mitkä asiat tehdään ensin, mitkä sen jälkeen, mitkä asiat valitaan kehiteltäväksi ja mitkä jätetään pois. Välillä nauretaan, toki, useimmiten huonoille vitseille. Näen että henkilökohtaisuus on väistämättä monella tapaa osa taiteen tekemisen prosessia ja minulle on tullut tärkeäksi näyttää jotain tuosta prosessista. Esitys ei ole pinta, kokonainen kuva, ehjä kertomus tai teos sinänsä, vaan ajattelen, että sen tulisi myös välittää jotain siitä prosessista, minkä kautta se on rakentunut ja osoittaa sitä kautta oma paikantuneisuutensa.

Alive Christmas Tree

Myöhemmissä esityksissä lakkasin kertomasta tarinaa erosta ja huonekaluista ja sen sijaan kerroin jouluperformansseista, joita olen tehnyt perheeni kanssa. Arjen ja taiteen yhdistäminen on ollut minulle myös tätä; perheeni ja sukulaisten osallistamista kotona tapahtuviin esityksiin. Esimerkki tästä on *Alive Christmas Tree* -sarja.¹²⁵

Esitys-lehdessä 2/2010 kirjoitin projektistani seuraavaa:

Oikeastaan kaikki alkoi jo vuosikymmeniä sitten, kun joulu toisensa jälkeen meni pilalle ja perheeni alkoi kärsiä joulutraumasta. Trauman seurauksena emme vuosikymmeniin viettäneet joulua yhdessä eikä kukaan meistä ole koskaan jaksanut olla joulusta kovin innoissaan. Kun muutama vuosi sitten aloimme jälleen viettää joulua yhdessä, ajattelin, että meillä täytyisi olla omia joulutraditioita. Uusia traditioita, siis hauskoja traditioita. Keksinkin, että voisimme kaikki esittää jouluna jotain: mielikuvissani siskoni tanssi, äitini lausui runoja ja veljeni soitti sähköbalalaikkaa. Minä ja poikani tekisimme tietysti performanssia: pukeutuisimme joulukuusiksi. Täytyy sanoa, että sukulaiseni eivät olleet kovin ihastuneita ajatuksesta. Suurin huoli tuntui kuin varkain liittyvän performanssiosioon; eihän kukaan vain olisi alasti.

Lopputuloksena oli, että ennen joulua puin nuoremman poikani joulukuuseksi (for beginners: you can keep your clothes on, too) ja vanhempi poikani videokuva sen. Videolla silloin neljävuotias poika, pukeutuneena joulunauhaan ja valoihin, käsissään joulukuusenpallot, selittää ihastuneena kameralle: ”Kato, enkö mä olekin ihana? Oletko koskaan nähnyt näin ihanaa joulukuusta? Mä olen kaunein joulukuusi ikinä.” Jouluna katsoimme videota ja kaikilla oli hyvä mieli. Enkä sitten raskinut pilata sitä ehdottomalla, että voisimmehan me kaikki pukeutua joulukuusiksi. (PORKOLA 2010)

Koska traditio ei voi olla traditio ilman, että sitä jatkettaisiin, seuraavana jouluna yllytin perheeni toteuttamaan performanssin elävinä joululahjoina. Vuonna 2010 joulunvietto jäi väliin, koska olimme matkoilla. Perhejoulu 2011 vietettiin jälleen tekemällä performanssi, jossa pukeudutaan esi-isiksi. Kun taas seuraavana vuonna olin suuntaamassa matkoille, en halunnut että traditio jäisi väliin. Lähetin sukulaisilleni joulu-scoren ja joulupukin partoja ja pähineitä, toivoen heidän toteuttavan scoren *Lives of Santa Claus* ilman minua. Näin tapahtui. Vanhempi poikani ja hänen tyttöystävänsä kuvauttivat itsensä joulupukkeina Porvoossa,



Kuva sarjasta *Alive Christmas Tree*. ”1.Take some Christmas decorations. 2. Take your clothes off. 3. Dress up yourself with decorations. 4. Imagine you are The Most Beautiful Christmas Tree. (for beginners: you can keep your clothes on too) Kuva: Pilvi Porkola

nuoremmalta pojaltani sain kuvan, jossa hän on partaan pukeutuneena Gran Canarialla. Siskoltani ja hänen avomieheltään sain kokonaisen sarjan erilaisia joulupukkitoteutuksia Lontoossa, mm. kuvan, jossa kaksi joulupukkiä soittavat marakassia ja triangelia. Itse toteutin ystäväni kanssa joulupukkiperformanssin Barcelonassa.

Projekti siis alkoi henkilökohtaisesta tarpeesta luoda uusia traditioita. Voi myös ajatella, että tarpeeni koski jonkun asian käsittelemistä performanssin keinoin. Itse projekti toteutuu jouluisin osallistaen perheenjäseneni yhteiseen esitykseen, joka vaihtuu joka vuosi. Minulle projektissa on tärkeää sen jatkuvuus, yhteisen perhetradition luominen ja ylläpitäminen, arjen ja taiteen sekoittaminen. Taiteellisesti siinä toteutuu monia asioita jotka ovat minulle tärkeitä, tietty keveys ja jopa kevytmielisyys yhdistettynä tekemiseen ja se, että kuka tahansa voi toteuttaa kirjoitetun scoren. Ajattelen, että projektissa käsitellään joulua, kulttuurista instituutiota, ja siihen liittyviä stereotypioita uudelleen muokkaamalla ja uudelleen tuottamalla niitä. Yhtäältä arjen kokemukset ovat esitysten materiaalia, ja toisaalta taiteen tekeminen muuttuu osaksi arkea ja vaikuttaa siihen.

6.7. Luo poliittinen statement

Poliittisena statementina *How To Be a Performance Artist?* -esityksessä oli osallistava kohta, jossa ihmiset saivat sanoa, mikä heidän mielestään oli väärin tässä maailmassa. Kirjoitin asiat ilmapalloihin ja kun kirjoitettuja ilmapalloja oli riittävästi kasassa, puhkaisin ne. Huolimatta siitä, että olin valinnut otsikoksi poliittisen julkilausuman tekemisen ja pidin sitä yhtenä oleellisena osana esityksen rakenteen hahmottamisessa, tämä kohta tuntui minusta aina haastavalta. Kun esityksen poliittisuus pelkistettiin väitteiden muotoon, minusta tuntui että tämä kohta tyypisti käsityksen poliittisesta esityksestä nimenomaan julkilausumaksi ja selkeän agendan esittämiseksi, juuri kun olin aktiivisesti pyrkinyt määrittelemään poliittisen laajemmin. Esitys itsessään oli minulle väite, ei sen yksi yksittäinen kohta.

Kun vuonna 2007 tutkimme Todellisuuden tutkimuskeskuksessa Janne Saarakkalan kanssa esityksen poliittisuutta tänään, yhdeksi keskeiseksi huomioksemme nousi poliittisen siirtyminen statement-tyyppisestä ajattelusta esityksen rakenteiden poliittisuuteen. Huolimatta siitä, että omalla kohdallani en nähnyt mielekkääksi julistaa, se ei tarkoita etteivätkö monet performanssit ja interventiot, jotka tänään tuovat poliittisen väitteensä julistaen esiin olisi myös kiinnostavia. Jos ajattelee esim. brittiläisen performanssi-aktivisti ryhmän Vacuum

Cleanerin interventioita *Shopping is the new religion*¹²⁶ (Lontoo 2003-2005) tai *One Hundred Thousand Pieces of Possibility*¹²⁷ (Anti-festivaali, Kuopio 2007) niiden poliittinen statement on selkeä, mutta samalla sekä ironinen että itseironinen. Kesällä 2008, osana *Hiidentie*-projektia, esitystaiteilija Marko Alastalo julisti Salon torilla megafoniin Salon seudun uhrirituaalia menneisyydestä, ja miten se mahdollisesti vaikuttaa alueen nykytilanteeseen. Jos Alastalon puhe keskittyikin seudun uhrirituaalimenneisyyden käsittelyyn enimmäkseen asiallisesti, hänen lopuksi esittämänsä laulu, *Antiprotestilaulu*, otti kantaa paitsi nyky-yhteiskunnan uhrautumismentaliteettiin myös poliittiseen lauluperinteeseen.

*Kannattaa sopeutua, ennen kuin sut sopeutetaan
Kannattaa alistua, ennen kuin sut alistetaan
Kannattaa syrjäytyä, ennen kuin sut syrjäytetään
Kannattaa lamaantua, ennen kuin sut lamaannutetaan
Jos taistelet, niin kuolet
Mutta jos alistut, niin kuolet myös, mutta niin paljon kivuttomammin, vaivut
uneen*

- MARKO ALASTALO (2008)

Antiprotestilaulu viittaa myös punkiin esim. Hassisen Koneeseen, joka sanoitti samaan tapaan 1980-luvulla ”Rappiolla on hyvä olla” -biisinsä :

*On mukavaa olla rappiolla, olla vaan, täysi nolla
Rappiolla on hyvä olla, ei huolet paina, ei rasitu polla
Antaudu sinäkin suosiolla taikka anna meidän olla"*

- HASSISEN KONE (1980)

Ehkä on niin, kuten koreografi ja aktivisti Satu Herrala kerran totesi, että taiteen ja aktivismin suhteessa jokin asia aina hiertää, tarkoittaen etteivät ne ole itsessään selvästi yhteen sovitettavissa. Tulkitsen tämän niin, että meihin on iskostettu niin voimakas ajatus taiteen autonomista ja toisaalta käsitys poliittisuudesta aivan tietynlaisena, kapeasti ymmärrettyinä yhteiskunnallisena kantana ottamisena, etteivät nämä helposti kohtaa. Toisaalta itse ajattelen, että on olemassa paljon esimerkkejä joissa kannanottaminen, ja nimenomaan statement-tyyppinen suora

126 <http://www.thevacuumcleaner.co.uk/prayers/> 30.12.2011.

127 <http://www.thevacuumcleaner.co.uk/onehundredthousand> 13.12.2012.

kantaaottavuus voivat toteutua hyvin, kuten esimerkiksi punkissa tai rapissa, joissa sanoitukset usein perustuvat suoraan sanomiseen. Esitystaiteessa kysymys on haastavampi julistamisen osalta syistä, joita on vaikeampi eritellä. Omalla kohdallani olen ehkä toivonut, että olisin löytänyt tapoja tehdä taidetta, joissa kantaa ottaminen olisi jollain tapaa selkeämpää. Toisaalta en ole koskaan voinut ylittää näkemystä poliittisuudesta laajana käsitteenä (Rossi 1999; Lindroos 2010).

6.8. Tee hulluna töitä

Esityksessäni performanssitaiteilijan työ huipentuu ilmapallojen puhaltamiseen, joka pidemmän päälle alkaa käydä fyysisestä työstä. Samalla kun ilmapallojen puhaltaminen ironisoi performanssin modernia traditiota, jossa taiteilijan ruumiillisuus ja teon riski tekevät performanssista sen mitä se on, se asettuu fyysisenä suorituksena osaksi tuota traditiota. Kuten aiemmin kirjoitin, suhteeni performanssin traditioon on ollut ambivalentti. Yhtäältä minun on ollut vaikea ymmärtää ja samaistua taiteeseen, joka on usein tehty haudankavasti ihoa ja ruumista leikellen ja jossa teot ovat saaneet teatterin ylittäviä dramaattisuuden muotoja. Toisaalta ihailen sitä vakaumusta, mikä performanssin traditioon niin usein liittyy. Performanssi myös konkreettisesti sekoittaa arjen ja taiteen, ja haastaa siten ymmärryksemme arjen ja taiteen luonteesta. Ja niinhän se on, että performanssitaiteilijan, niin kuin kenen muunkin taiteilijan, on tänä päivänä tehtävä hulluna töitä selvittääkseen. Olkoonkin niin, että tuo työ voi olla vaaleanpunaisten ilmapallojen puhaltamista, joka pitkällä aikavälillä saa keuhkot uupumaan.¹²⁸

6.9. Luo itse omat sääntösi taiteilijana

Annettuani yleisölle ”sääntöjä ja määrittelyjä” puolen tunnin ajan, oli selvää, että minun tuli purkaa tavalla tai toisella tämä ohjeistus, jotta siitä ei tulisi ”laki”. Päädyin purkamaan sen antamalla yleisölle itselleen vastuun ja heittelemään puhaltamani ilmapallot heille. Vaikka tämä loppukohtausta tekona ja visuaalisena tapahtumana puolsi paikkaansa tässä kontekstissa, samalla se myös häiritsti minua. Epäilin, että se näyttäytyi tahattoman naivina taiteilijaromanttisena eleenä, joka viittaa myyttiin taiteilijanerosta, jossa taiteilijan ajatellaan olevan individualistina poikkeuksellinen, eräänlainen visionääri, joka toimii omilla ehdoillaan ja jonka toimissa korostuu nimenomaan tämä omaehtoisuus (vrt. Meskimmon 1996, 15).

128 Mainittakoon myös, että uusi EU direktiivi kieltää ilmapallojen puhaltamisen alle 8-vuotiailta lapsilta ilman vanhempien läsnäoloa tukehtumisvaaran vuoksi <http://www.talouselama.fi/uutiset/ku+kieltaa+ilmapallojen+puhaltamisen+alle+8vuotiailta/a701264> 27.10.2010.

Toki ajattelen, että taiteilijan tulee määritellä itse oman tekemisensä ehdot ja että sekä minut että kulloisenkin yleisön voi määritellä ”omien sääntöjemme luojiksi”. Koin esityksen lopun siis problemaattiseksi.

Remake 2012 -versiossa Tromssassa esitys päättyi kysymykseen ”Ask how to be a human being?” Minusta tuntui, että tarvitsin lopuksi jonkun viittauksen esityksen ulkopuolelle, viimekädessä kysymys ei ole vain taiteesta vaan ihmisenä olemisesta laajemmin. Sama kysymys, kuinka olla esitystaiteilija, on rinnastettavissa kysymykseen kuinka olla ihminen, kansalainen. *Remake 2013* -versiossa Helsingissä jätin kysymyksen vielä enemmän auki. Viimeisenä otsikkona oli ”Epilogue” ja sen alla toteutin saman teon kuin aiemminkin, eli lennätin ilmapalloja yleisölle. Erona aiempiin versioihin oli, että esitys ei päättynyt väitteeseen tai kysymykseen vaan tekoon, luottaen siihen, että teko itsessään, ilman ohjeistusta, on riittävän merkityksellinen päättääkseen esityksen.

Lopuksi

How To Be a Performance Artist? -esityksen keskeisenä väitteenä oli tuoda esiin minän rakentuneisuutta. Se pyrki havainnollistamaan, että alussa ei ole ”minä”, joka sanelee esitykselle ehdot, vaan alussa on ehdot, jotka on jo saneltu, ja joiden mukaan tämä ”minä” määrittyy. Nämä ehdot tulevat naiivisti näkyväksi esimerkiksi mainitsemassani pukeutumisessa, puheen valinnassa, tekemisessä ja erilaisissa suhteissa, joita tekijällä on traditioon, arkeen, politiikkaan. Samalla kun näitä ehtoja pohditaan ja samalla kun ehdot sanelevat fokuksen, ei voi kuitenkaan kiistää että se, miten näitä ehdotuksia toteutetaan, sitoutuu konkreettisiin ja hyvinkin yksilöllisiin valintoihin. Puen päälleni kultaiset housut, kultaiset sukat, kimaltelevan paidan ja valkoiset bootsit. Entä jos olisin pukeutunut päälleni jakkupuvun, tai karvaisen karhupuvun, miten se olisi vaikuttanut siihen, mitä sanon? Entä jos olisinkin päättänyt jäädä alasti, ja puhua alastomana? Mitä se olisi kertonut taiteen tekemisestä, taiteilijaidentiteetistä tai säännöstöstä ja esityksestä ylipäättään? Entä jos koreografisten tekojen sijaan olisin hakenut muunlaisia tekoja, vaikka räjäyttänyt jotain, jotain pientä? Tai halannut yleisöä? Entä jos olisin sijoittanut itseni toisenlaiseen traditioon, esimerkiksi taiteen traditioon omakuvista tai kirjallisuuden traditioon, jossa olisin analysoinut enemmän esiintyjää kertojana?

Näin jälkikäteen ajateltuna esityksessä korostui myös sen suhde pedagogiikkaan. Esitystä voi ajatella eräänlaisen esityksenmuotoisena esseenä, joka tarjosi ohjeita ja esimerkkejä siitä, kuinka ajatella performanssia ja sen tekemistä. Suhteeni opettamiseen on kehittynyt vuosien varrella käytännön opetustyön

myötä. Olen miettinyt muun muassa opettamisen ja esiintymisen yhtäläisyyksiä (Porkola 2012). Opetustilannetta voi ajatella yhdenlaisena esiintymisenä ja vuorovaikutussuhteena, missä oleellista ei ole vain se, mitä sanot, vaan myös se *miten* sen sanot, sekä suhde toisiin paikallaolijoihin. Omassa opettamisessani olen pyrkinyt välttämään asioita myös tietyllä ruumiinkielellä, eleillä ja rytmillä, siinä on ollut paljon samaa, kuin mistä olen kirjoittanut aiemmin kirjoittaessani esityksen tietynlaisen tunnelman ja virityksen luomisesta.

Patricia Midler näkeeluentoperformanssien yleistymisen merkinä niin nykyesitysten lajien välisten rajojen sekoittamisesta kuin taiteen ja jokapäiväisen elämän sekoittamisestakin (Midler 2010). Luentoperformansseissa yhdistyvät taiteen tekeminen ja keskustelu taiteesta. Midlerin mukaanluentoperformanssit ovat tyypillisiä etenkin taiteilijoille, joiden mielestä opettaminen on keskeinen osa heidän taiteellista työtään. Itse olen ajautunut opettamaan pääsääntöisesti elannon vuoksi, mutta opettamisen myötä siitä on tullut yhä tärkeämpi osa ajatteluani. Opettamisessa mielestäni korostuu se, mikä on taiteen tekemisessä ollut minulle aina merkityksellistä, osallistuminen keskusteluun.

7. Lopuksi

Väitöstyön tekeminen on ennen kaikkea oppimisprosessi. Sokraattisen viisauden mukaan mitä enemmän oppii, sitä vähemmän tietää. Kirjoittaessani tätä viimeistä lukua, minusta tuntuu juuri siltä; miten paljon olen yrittänytään sanoa ja ymmärtää, oivaltaakseni miten rajoitetusti olen onnistunut sanomaan. Tutkimuksen tekemiseen menee aikaa ja ajan kuluessa asiat muuttuvat, omat näkökulmat muuttuvat ja oma ymmärrys asioista muuttuu. Oma ajattelu muuttuu, samoin elämäntilanne ja ikä. Yhtälailla asiat kentällä muuttuvat, keskustelu niin tekijöiden kesken kuin akateemisissa piireissäkin saa uusia painopisteitä ja uusia näkökulmia. Lähdekirjallisuus muuttuu. Olen tehnyt tutkimukseeni kuuluvat esitykset vuosina 2006-2009, jolloin olin taiteilijana urani alussa. Esitykset olivat paitsi taiteellista tutkimusta myös monien käytäntöjen opettelemista ja oman mielenkiinnon ja tyylin/tyylien hakemista, paikantumista kentälle. Taiteellisen tutkimuksen tekeminen on olennaisesti vaikuttanut uraani taiteilijana, uraa ei ole ollut ilman tutkimusta. Samalla kun olen opetellut taiteilijaksi, olen opetellut tutkijaksi.

Taiteellisen työn ja tutkimuksen ohella olen myös kirjoittanut ja opettanut. Pääasiassa olen kirjoittanut *Esitys*-lehteen, jota olin perustamassa 2007 ja jonka päätoimittajana olen toiminut, ensin päätoimisesti vuosina 2007-2011 ja myöhemmin jaetusti vuodesta 2012 lähtien. *Esitys*-lehti ja sen toimituskunta ovat omalta osaltaan olleet myötävaikuttamassa siihen, miten olen esitystaiteen ja performanssin kentän Suomessa nähnyt. Koen, että lehden toiminta on omalta osaltaan myös ollut suomalaista esitystaiteen kenttää ja keskustelua rakentava tekijä. Minulle se on merkinnyt oman taiteellisen työni ja tutkimuksen yhtä käytännöllistä ulottuvuutta, populaaria ammattikirjoittamista ja aikalaishistorian luomista ja toimittamista.

Toinen tärkeä asia on ollut opettaminen. Opettaminen on vaikuttanut tutkimukseeni ja tutkimus on vaikuttanut opettamiseeni. Ehkä nimenomaan opettamisesta on lähtöisin koko tutkimustani leimaava pyrkimys kartoittaa asioita

monella kentällä samanaikaisesti, nähdä eri alojen yhtäläisyyksiä ja paradigmojen vuorovaikutusta. Samaa olen pyrkinyt tekemään opettaessani, tarjoamaan jonkinlaista laaja-alaista kuvaa siitä mitä nykyteatterin, esitystaiteen ja performanssin kentällä tapahtuu, syvästi tietoisena pyrkimyksen mahdollisuudesta. Taiteelliset tutkijat korostavat usein sitä, miten ovat tehneet tutkimusta itselleen. Toki minä myös olen tehnyt tutkimusta itselleni pyrkien oppimaan asioita. Mutta yhtä usein olen ajatellut tekeväni tutkimustani myös muille, kollegoille, opiskelijoille, opettajille ja kaikille esitystaiteesta kiinnostuneille. Minulle on ollut esimerkiksi tärkeää kirjoittaa auki esitystutkimukseen liittyviä käsityksiä, joista ei ole juurikaan suomeksi kirjoitettu.

Päättäessäni siis tämän kirjan, en osaa ajatella, että joku asia olisi valmis tämän tutkimuksen myötä, päinvastoin, moni asia on kesken ja voin sanoa, että omalla kohdallani jopa alkutekijöissään. Ehkä oppiminen on juuri sitä.

Voi sanoa, että sinä aikana kun olen tehnyt tutkimustani, taiteellinen tutkimus alana on legitimoitunut itsensä. Niin taiteellisia tutkimuksia kuin teoriaa luovien alojen tutkimuksesta ilmestyy säännöllisesti, sekä Suomessa että ulkomailla. Ala siis kasvaa, vankistuu ja laajenee monikerroksellisena jatkumona. Omalta osaltaan tämä tutkimus osallistuu tuohon jatkumoon keskittyen erityisesti kartoittamaan taiteellisen tutkimuksen epistemologisia yhteneväisyyksiä feministiseen tutkimukseen. Molemmilla aloilla käsitys tiedosta perustuu paljolti kysymykseen tiedon paikantuneisuudesta. Olen painottanut myös esitystutkimuksellista näkökulmaa, jossa esitystä voi ajatella sekä tiedon kohteena että menetelmänä (Taylor 2010) ja pyrkinyt soveltamaan tätä tutkimuksessani kautta linjan.

Tutkimukseni toteutui taiteellisissa töissä sekä tässä kirjoituskokoelmassa, jossa reflektoin tekemiäni töitä. *As If*-sarjassa työstimme tutkimuksellisia kokeita, performansseja. Näin jälkikäteen näen prosessin merkityksen nimenomaan kriittisenä niin performanssin/esityksen kuin tutkimuksenkin perustuksia kysyvänä projektina. Lähtökohtanani oli ymmärtää paremmin omaa alaani ja sitä, mitä olin tekemässä, niin sitä mitä tarkoitamme esityksellä (kaikessa laajuudessaan) kuin mitä tarkoitamme taiteellisella tutkimuksella. Esityssarja oli tutkimusta, joka tapahtui toiminnassa, esitystilanteessa, yleisön edessä. Se keskittyi kysymään omiin reunaehtoihinsa liittyviä kysymyksiä siitä, miten ymmärrämme esityksen paitsi taidekontekstissa myös kulttuurisena projektina. Vastauksena se tuotti näkyväksi koko joukon ennako-oletuksia, joita minulla

tekijänä oli liittyen itse esitystilanteeseen ja esitystilanteen suhteesta teatteriin. Heräsi kysymys, onko teatteri instituutiona niin hallitseva, että sen institutionaaliset nykykäytännöt väistämättä heijastuvat myös sellaisiin esitystapahtumiin, jotka eivät ole suoraan suhteessa teatteriin ja sen traditioon?

Yksi keskeinen muutos, joka tutkimuksen myötä on tapahtunut, on muutos itse tutkimuksessa; tutkimukseni lähtökohta ei ollut avoimen konstruktiivinen, vaan siitä tuli sellainen vasta tutkimuksen myötä. Lähtökohtana minulla oli kysymyksiä kuten ”mitä esitys on?” tai ”mikä on esityksen pienin elementti?”. En varmaankaan ajatellut saavani niihin yksiselitteisiä vastauksia, mutta ajattelin kysymysten kömpelyydessäänkin kyllä kertovan siitä, mistä olin kiinnostunut. Luovien alojen tutkimuksessa puhutaan usein tutkimuskysymysten muotoutumisesta itse projektin myötä. Entä jos asetan kysymykset vasta jälkikäteen, suhteessa siihen, mihin ajattelen tutkimuksen ”vastanneen”? Tai kuten Robin Nelson asian ilmaisee, mihin kirjallinen työ *resonoi* (Nelson 2013). Jos nyt määrittelin kysymyksen uudelleen, sen sijaan että kysyisin *mitä esitys on*, kysyisin *miten ymmärrämme esityksen?* Sekä: *miten hahmottaa esityksen-käsitettä ja sen kulttuurisia merkityksiä suhteessa esitystaiteen tekemiseen?* *As If*-sarja vastasi kiinnittämällä huomioni ennen kaikkea kolmeen asiaan asiaan: yleisösuhteeseen, kontekstiin sekä ennako-oletuksiin esitystilanteesta. Yksi keskeisiä sarjan tuottamia oivalluksia minulle oli, että näyttämö lähtökohtana ja esityksen katsominen tapahtumana sisältävät oletuksia siitä, mitä esityksessä tapahtuu. Nämä oletukset heijastuvat siihen, miten katsomme esityksiä. Kontekstista tulee osa sisältöä.

Olen kirjoittanut *esityksellä tutkimisesta*, mutta *LUMO – Esitys uudesta työstä* vahvasti käsitystäni siitä, mitä *esityksellä ajattelemisen* voisi tarkoittaa. Lähtökohtana oli julkisesti paljon esillä ollut aihe työkuulttuurin ja työn käsitteen muutoksesta. Prosessissa tutkimme ja luimme aiheeseen liittyvää materiaalia ja pyrimme käsittelemään sitä esityskontekstissa. Työ ei ole vain fyysistä aikaan ja paikkaan sidottua toimintaa, vaan työ on myös työnkuvia, esityksiä ja representaatioita. Lähtökohtaisesti haastavana pitämämme aihe muuttui prosessin myötä jaettaviksi oivalluksiksi uudesta työstä; yhtäältä oli kysymys tiettyjen representaatioiden näyttämölistämisestä, vieraannutimme työkalut ja leikimme niiden konteksteilla. Toisaalta kyse oli pyrkimyksestä keskustella aiheesta ja pohtia mitä se henkilökohtaisesti tarkoittaa. Tämän rinnalla kulki kysymys taiteesta ja objektista, mikä riittää taiteeksi? Milloin esiintyjästä tulee objekti? Voiko objekti-aseman purkaa tekemällä esiintyjän ja katsojan tietoiseksi objektista ja katsojasuhteesta?

Kysymys esityksen ja yhteiskunnan suhteesta, kuinka ymmärtää poliittinen esitystaiteessa, on mielestäni edelleen relevantti. Poliittisuus ei katoa esitystaiteesta, vaan eri aikoina se ottaa erilaisia muotoja. Esimerkiksi viime vuosina on kiinnitetty paljon huomiota ekologisiin ja ei-inhimilliseen liittyviin kysymyksiin. *Lumo* projektissa keskeistä oli pyrkimys käsitellä yhteiskunnallista aihetta – työn kuvan muuttumista – niin että itse esitys ehdottaisi jotain poliittista myös esityksen muodon kannalta. Lumossa esityksen muoto oli keskustelu. Olisin kirjoittanut mielelläni vielä lisää esityksen katsojasuhteesta, joka tulee esiin kaikkien esitysteni yhteydessä ja siitä, miten sen voi ymmärtää yhteiskunnallisena suhteena. Aihe on valtavan laaja, joten siitä jatkaminen jäänee toiseen kertaan.

Kysymys taiteen ja arjen suhteesta on myös moniulotteinen. *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* projektissa kehitimme metodeja arjen dokumentointiin ja teimme dokumentaatioiden pohjalta esityksen. Keskeistä oli dokumentaarisuus esityksen metodina ja tyylinä. Työryhmä sitoutui oman arkensa dokumentointiin erilaisin tehtävänannoin ja dokumenttien pohjalta työstimme esityksen. Kysymys dokumentaarisuudesta on myös paitsi moniulotteinen myös monialainen. Aiheeseen voi liittää useita näkökulmia; tarkastellaanko dokumentaarisuutta taiteen (esim. elokuvan/esitystaiteen) tyylinä ja estetiikkana, jolloin keskeiseksi nousevat ne tavat, jolla dokumentaarista, toden kaltaista rakennetaan taidekontekstissa. Elokuvateoriassa on keskusteltu paljon dokumentaarisen elokuvan suhteesta todellisuuteen, siitä, miten todenkaltaisuus tuotetaan tietyn metodein ja tiettyjä tyylejä seuraten. Yhtäläillä esitystaiteessa todenkaltaisuus sitoutuu erilaisiin menetelmiin kuten erilaisiin tapoihin purkaa illuusiota tai tuottaa puhetta (vrt. *verbatim* tekniikka).

Kokonaan toinen iso kysymys on kuinka ymmärrämme *tallentamisen* elävän esityksen (näyttämötaiteiden/esitystaiteen/performanssin) kohdalla. Mitä tallennamme ja millä ehdoin? Missä määrin väline ja välineen ehdot määrittävät itse dokumentaatiota? Jälleen kerran kysymys ei ole vain taiteen sisäisestä keskustelusta, eli kuinka tallentaa tiettyä taidemuotoa, vaan kysymys on myös siitä, millaista painoarvoa annamme tallenteille kulttuurissamme. Koska rakennamme tietoa suhteessa tallenteisiin, ei ole yhdentekevää kuinka ymmärrämme tallentamisen, mitä tallennamme ja millä ehdoin. Tallenteilla ja arkistoinnilla on merkitystä.

Neljännessä tutkimukseeni kuuluvassa esityksessä *How To Be a Performance Artist?* lähtökohtana oli pohtia taiteilijaidentiteettiä ja performanssin rakentamista. Arjessa luomme muuttuvia identiteettejämme kaiken aikaa. Identiteetit rakentuvat toistuvissa teoissa (Butler 2006), pukeutumisessa ja puheessa.

Muuttuva, liikkeessä oleva identiteetti rakentuu myös narraatioissa, kertomuksissa. Käytännössä se toteutuu arkisessa sattumuksessa, jonka kerron yhä uudelleen ja uudelleen, eri ihmisille ja eri tilanteissa, eri vivahtein. Tuotamme kuvaa itseltämme erilaisten sosiaalisten roolien kautta, toistuvina esityksinä. Identiteettien rakentuneisuuteen vaikuttavat paitsi omat valintamme myös yhteiskunta ja kulttuuri jossa elämme. Identiteettimme tulee myös määritellyksi ulkopuolisten toimesta, tulemme edustaneeksi sukupuolta, rotua, ikä- tai yhteiskuntaluokkaa.

Esitykset tuottavat esityksiä. Tutkimukseni ulkopuolella olen tehnyt esityksiä, joissa käsittelemäni teemat jatkuivat, saivat uusia muotoja ja syventyivät. *Ei-näyttelemistä* pyrin soveltamaan *Tšehov-konseptissa* (Kiasma-teatteri 2012). Esityksen lähtökohtana oli kysymys, miten Anton Tšehovin *Lokki* -näytelmää voisi käyttää esityksen materiaalina ilman että tekeminen tapahtuisi draamatekstin ehdoilla. Pohdin projektissa yhdessä työryhmän kanssa miten tekstiä voisi yhdistää henkilökohtaiseen materiaaliin, esinelähtöiseen tekemiseen ja miten taidelajien (kuvataide, performanssi) välisyys näkyisi esityksessä. Myös kysymys *ei-näyttelemisestä* oli yksi esityksen lähtökohtia. Idea *ei-näyttelemisen* soveltamisesta nimenomaan suhteessa draamatekstiin (ja Tšehoviin) syntyi *As If* -projektin aikana. *As If* -sarjan yksi paradoksesista oli, että pyrimme purkamaan jotain, mitä emme olleet tarkasti määritelleet. Projektin myötä minulle selvisi, että purkaminen kohdistui nimenomaan niihin ennako-oletuksiin joita minulla oli esityksen tekemisestä ja esiintymisestä. Uskon, että purkamalla voi toki tehdä ennako-oletuksia näkyväksi, mutta samalla heräsi kysymys miten metodi (*ei-näytteleminen* ja purkaminen) toimisi silloin, kun purkamisen kohde (tässä Tšehovin *Lokki*) on määritelty.

Kysymykset henkilökohtaisuudesta ja kertomuksina toteutuvasta identiteetistä jatkuivat sooloesityksessäni *No More Broken Hearts* (Kiasma-teatteri 2013). Esitys perustui kirjoittamilleni rakkauskirjeille, jotka luin esityksessä ääneen ja joita kommentoin. Myös tässä esityksessä korostuivat niin henkilökohtainen tarinankerronta esiintymisen tyylinä kuin kysymykset arjen ja taiteen sekoittamisesta. Olen kirjoittanut esityksestä enemmän artikkelissani ”Tämän etäisyydenkö me siihen rakensimme. Henkilökohtaisuudesta ja performanssista.” (Porkola 2014.)

Vaikka taiteellisessa tutkimuksessa manifestoidaan työn etenemistä taiteellisen työn ehdoilla, on selvää, että kirjoittaminen akateemisessa kontekstissa asettaa kirjoittamiselle omat vaatimuksensa. Taiteellinen prosessi etenee usein tavalla, joka hahmottuu, ainakin minulle, erilaisina epäjohdonmukaisuuksina, sattumanvaraisuuksina ja henkilökohtaisten assosiaatioiden myötä. Yhtä lailla

taiteellinen projekti on riippuvainen erilaisista käytännön seikoista, tehdään sitä, mitä jossain tietyissä etukäteen sovitussa aikataulussa ehditään. Taiteellinen työ lähtee usein kohti tuntematonta, aletaan tehdä jotain, mutta ei tiedetä vielä, mihin päädytään. Tutkimuksen kannalta olisi tietysti ihanteellista jos tämän kaiken voisi kirjoittaa auki. Olen pyrkinyt tekemään sitä, mutta vielä enemmän minua ovat kiinnostaneet ne kysymykset jotka esitysprosesseista ikään kuin aukesivat. Näin jälkikäteen toivon, että olisin ollut tekemisissäni ja dokumentoinnissa johdonmukaisempi ja tarkempi.

Toinen ongelma liittyy tutkimukseni laajuuteen, esityksiä on ollut kolme sekä yksi kymmenosainen esityssarja. On selvää, että vähempikin olisi riittänyt. Suuruudenhulluudelta vaikuttaa myös pyrkimykseni edetä useammalla kentällä yhtä aikaa; viittaan teatteriin, performanssiin, esitystutkimukseen, kulttuuriteorioihin. Yhtäältä tämä pyrkii korreloimaan siihen, miten olen esityksiäni tehnyt; olen ottanut vaikutteita laajasti ja ollut sitoutumatta vain yhteen (ajatukselliseen/taiteen) traditioon. Mutta taiteessa viittaminen on toisenlaista kuin akateemisen kirjoittamisen kontekstissa, teoksen sisällä viittaaminen voi näyttää perustellulta ilman että sitoutuu akateemisessa mielessä esimerkiksi lähteisiin. Tutkimuksessa lähteiden käyttö tulee olla perusteltua suhteessa tutkimuskontekstiin.

Toisaalta monialaisuus liittyi mielikuvaani tutkimuksesta, ajattelin että tutkimuksessa tulee nimenomaan pyrkiä hahmottamaan laajempia kaaria. En ole tietoteoreetikko, mutta esimerkiksi kysymykset siitä, mitä ymmärrämme tiedolla ja miten tieto rakentuu, kiinnostavat minua suunnattomasti, olisin halunnut kirjoittaa niistä enemmänkin. Tuntui kuitenkin, että jos seuraan vielä enemmän teoreettisia intressejäni hukkaan sen, mikä tässä tutkimuksessa on pääasia: tekemäni taiteelliset työt.

Lopuksi kerron vielä tarinan joulusta:

On jouluaatto 2009. Perheeni on tullut viettämään sitä meille. Viisivuotiaan poikani mielestä se, että ennen jouluaattoa pukeudutaan joulukuuseksi, ja että siitä otetaan valokuvia, on traditio. Tänä jouluna hän on innoissaan uudesta performanssikokeilustamme *Alive Christmas Gifts*.¹²⁹ Tarkoituksenamme on saada koko

129 *Alive Christmas Gifts*:

1. Take an empty box.
2. Wrap the box with the Christmas wrapping.
3. Put the box on your head.
4. Imagine you are the best gift ever.

perhe valokuvaan laatikko päässään ja kuvittelemaan olevansa paras joululahja ikinä. Poika ei millään malttaisi odottaa, että pääsee näyttämään koko suvulle, kuinka pahvilaatikko laitetaan päähän. Esittelen jouluperformanssin perheelleni ja aloitamme. Vanhempi poikani huokaa alistuneesti, hänen tyttöystävänsä osallistuu sanomatta mitään. Veljelleni yhteisperformanssi sopii, kunhan kukaan ei ole alasti. Veljen vaimoa hymyilyttää, heidän kaksivuotias lapsensa juoksee karkuun. Äitini epäilee ääneen, yritänpö saada heidät kaikki näyttämään naurettavilta. Lopulta kaikki istuvat sohvilla, lahjalaatikko päässään ja ajattelevat ”I’m the best gift ever”. Otan valokuvan. Ja siinä se on, taide on tapahtunut. Siihen ei tarvittu galleriaa tai instituutiota, ei huikeita yleisömmääriä eikä rahaa. Siihen tarvittiin pari pahvilaatikkoa, muutama rulla lahjapaperia, vähän mielikuvitusta, asennetta ja uskoa. Ja ehkä joulu.

Tämä vastaa monessa mielessä taidekäsitystäni; taiteen suhdetta paikkaan, aikaan, arkeen ja ihmisiin. Tutkimukseeni liittyvät esitykset eivät ole tämän kaltaisia, niihin oli usein sisäänrakennettuna ajatus näyttämöstä, esiintyjistä ja frontaalaisesta katsojasuhteesta. Ne toteutettiin foorumeilla, joilla tapahtuman konteksti jo määrittää taiteen kuin sanoen: täällä tapahtuu taidetta. Niitä oli harjoiteltu tavalla tai toisella ja niiden lopputulos oli esityksellinen. Silti, istuessani keittiössäni pahvilaatikko päässäni, harjoitellessani jouluesitystä, pidin sitä verrattain merkittävänä oivalluksena ja tekona.

Kun katsoo soveltavan taiteen laajenemista, erilaisia taiteen yhteisöllisiä ja sosiaaliisiin suhteisiin perustuvia virtauksia, tuntuu hetkittäinen melkein epätodelliselta, että meillä edelleen on vahva näyttämötaiteen kulttuuri, meillä on katsomo, jossa ihmiset istuvat ja näyttämö, jossa joku esittää jotain. Draaman jälkeisen teatterin ja postmodernin yhteiskuntakäsityksen viitekehyksessä on moneen kertaan purettu ja uudelleenmääritelty niin kysymystä teatterista ja taiteesta kuin niiden katsomisestakin. Silti yhä edelleen, teatterin, esitystaiteen ja performanssin kontekstit ovat paikkoja, joissa puhua, ottaa kantaa ja jakaa. Katsojan paikka tuottaa edelleen kokemuksia ja oivalluksia. Purkamisen projekti ei ole tarkoittanut paikkojen katoamista vaan niiden määrittelemistä ja paikantamista uudelleen.

Olen edelleen kiinnostunut arjen esityksellisyydestä ja esityksistä arjessa. Kohta on jälleen joulu ja perheeni tietää että luvassa on myös yhteinen jouluperformanssi olohuoneessa. Se ei ole enää kokeilu, se on perhetraditio. Tai ehkä jotain tapahtuu tänä vuonna keittiössä.

Lähdeluettelo

KIRJALLISUUS

- Aaltonen, Jouko.** 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- Anttila, Pirkko.** 2006. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta.* Hamina: Akatiimi.
- Anttila, Eeva.** 2009. "Mitä tanssija tietää? Kehollinen tieto ajattelun ja oppimisen perustana". *Aikuiskasvatus* 2/2009
- Arlander, Annette.** 1998. *Esitys tilana*, Acta Scenica 2, [tohtorin opinnäytteen kirjallinen osa] Teatterikorkeakoulu Helsinki 1998. http://www.teak.fi/general/Uploads_files/acta_scenica_2b.pdf
- 2008. "Finding your way through the woods – experiences in artistic research", *Nordic Theatre Studies* Vol 20,28-41.
- 2010. "Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä". Teoksessa *Nykyteatterikirja*. 2000-luvun alun uusi skene. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- 2011. "Esiintyjästä ja tekijyydestä". *Esitys* 1/2011, 4-9.
- 2012a. "Santa Marian suola-altaat. Epäpaikoista ja performatiivisen tutkimuksen haasteista" Teoksessa *Näyttämöltä tutkimukseksi. Esittävien taiteiden metodologiset haasteet*. Toim. Liisa Ikonen, Hanna Järvinen ja Maiju Loukola. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura. <http://www.teats.fi/TeaTTS4.pdf> 25.9.2013 s. 9-26
- 2012b *Performing Landscape. –Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001-2011)*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- 2013. "Taiteellisesta tutkimuksesta". *Lähikuva* 3/2013, s.7-24
- Arendt, Hannah.** 2002. *Vita Activa: ihmisenä olemisen ehdot.* Suom. Eija Virtanen. Tampere: Vastapaino.
- Arsem Marilyn.** 2009. "Performed Research. Audience as Investigator". Teoksessa *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Toim. Shannon Rose Riley & Lynette Hunter. London: Palgrave Macmillan. 206-213
- Aston, Elaine.** 1995. *An Introduction to Feminism & Theatre.* London and New York: Routledge.
- Auslander, Philip.** 1997. *From Acting to Performing. Essays in modernism and postmodernism.* London and New York: Routledge.
1999. *Liveness.* London and New York: Routledge
2006. "The Performativity of Performance Documentation" *Performing Arts Journal* 84 Vol 28 N3 s. 1-10
- Austin, J.L.** 1962. "How To Do Things With Words: Lecture II". Teoksessa *The Performance Studies Reader*. Toim. Henry Bial. London and New York: Routledge. s.177-183
- Bauman, Zygmunt.** 1996. *Postmodernin lumo.* Suomentanut Jyrki Vainonen. Toimittaneet Pirkko-Liisa Ahponen ja Timo Cantell. Tampere: Vastapaino.
1997. *Sosiologinen ajattelu.* Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

- Baudrillard, Jean.** 1988. *Selected Writings*. Toim. Mark Poster. Cambridge: Polity Press
2004. *The Violence of The Image*. <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-violence-of-the-image/> 10.12.2013
- Benjamin, Walter.** 1989. *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toimittaneet Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto
- Bishop, Claire.** 2012. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Brooklyn, NY: Verso.
- Bolt, Barbara.** 2008. "A Performative Paradigm for Creative Arts?" Working Papers in Art and Design 5 http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/bbfull.html 6.6.2013
- Borgdorff, Henk.** 2006. *The Debate of Research in the Art*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
2009. *Artistic research within the field of science*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Bourriaud, Nicolas.** 2002. *Relational Aesthetics*. Ranskasta englanniksi kääntänyt Simon Pleasance, Fronza Woods sekä Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du reel.
- Bourdieu, Pierre.** 1998. *Järjen käytännöllisyys*. Suomentanut Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Brecht, Bertolt.** 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Butler, Judith.** 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" Theatre Journal vol 40. s. 524-528
2006. *Hankala sukupuoli*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus
- Bürger, Peter.** 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Saksasta englanniksi kääntänyt Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Carlson, Marvin.** 2005. *Esitys ja performanssi*. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Champagne, Lenora.** 1990. *Out from Under. Texts by womern performance artists*. New York: Theatre Communications group.
- Colleran, Jeanne & Spencer Jenny S.** 1998. *Staging resistance. Essays on Political Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Conquergood, Dwight.** 2004. "Performance Studies: interventions and radical research". Teoksessa *The Performance Studies Reader*. Toim. Henry Bial. London and New York: Routledge. s. 369-380
- Davis, Tracy C.** 2008. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debord, Guy.** 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa.
- Derrida, Jacques.** 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Dezeuze, Anna.** 2002. "Origins of the Fluxus Score" *Performance Research* 7 s. 78-94 Taylor & Francis Ltd.
- Dolan, Jill.** 1996. "In Defence of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism...and Theory" Teoksessa Martin, Carol (toim.): *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and Beyond the Stage*. London and New York: Routledge.
- Droit, Roger-Pol.** 2005. *Esineiden luonto*. Helsinki: Tammi 2005.
- Diamond, Elin.** 2005. "Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan". Teoksessa *Teatteriesityksen tutkiminen*, toim. Pirkko Koski. Helsinki: Like. s. 255-300

- Dickie, George.** 1990. *Estetiikka*. Suomentanut Heikki Kannisto. Helsinki: SKS
- Doane, Mary Ann.** 2003. "Film and Masquerade". Teoksessa *The Feminism and Visual Culture Reader*. Toim. Amelia Jones. New York and London: Routledge s. 60-71
- Egbert, Donald D.** 1967. "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics". *The American Historical Review* LXXIII, 2
- Elo, Julius & Laitinen, Tuomas.** 2011. "Katsoja-kokijan kehon tutkimisesta" kirjassa *Kokeva keho. Ajatuksia katsojan kehosta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.
- Erkkilä, Helena.** 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho- ja 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto
- Fischer-Lichte, Erika.** 2008. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Forté, Jeanie.** 1998. "Women's Performance Art. Feminism and Postmodernism". *Theatre Journal* Vol. 40, No. 2 (May, 1988), s. 217-235
- Foster, Susan.** 2008. "Movement's contagion: the kinnasthetic impact of performance". Teoksessa *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Toim. Tracy C. Davis. Cambridge: Cambridge University Press
- Fried, Michael.** 1998. *Art and Objecthood*. Chicago: Chicago University Press.
- Friedman, Ken & Owen Smith & Lauren Sawchyn** (eds.). 2002. *The Fluxus Performance Workbook* Performance Research e-publications, <http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf> 26.11.2013
- Freeman, John.** 2010. *Blood, Sweat & Theory*. Libri Publishing.
- Goffmann, Erving.** 1971. *Arkielämän roolit*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: WSOY
- Grosz, Elisabeth.** 1995. *Space, time and perversion – essays on the politics of bodies*. London and New York: Routledge.
- Goldberg, Roselee.** 1998. *Performance. Live art since 1960*. London: Thames and Hudson.
- Goodman, Nelson.** 1976. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Inc.
- Guènon, Denis.** 2007. *Näyttämön filosofia*. Suomentaneet Kaisa Sivenius, Esa Kirkkopelto ja Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Haaparanta, Leila ja Niiniluoto, Ilkka.** 1986. *Johdatus tieteelliseen ajatteluun*. Helsinki: Helsingin yliopiston filosofian laitos.
- Haaparanta, Leila.** 1997. "Feministisen politiikan mahdollisuuden ehdoista" niin&näin 3/1997 http://netn.fi/397/netn_397_haap.html 26.11.2013
- Haapoja, Terike.** 2003. "Peili vai paikka – ajatuksia näyttämön katsomisesta". Kirjassa *Esitystäidetta kohti. Kokemuksia, ajatuksia, näkemyksiä*. toim. Annette Arlander. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
2011. "Siirtymä yksityisen ja jaetun rajalla". Kirjassa: *Kokeva keho. Ajatuksia katsojan kehosta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. toim. Julius Elo ja Tuomas Laitinen. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.
- Hall, Stuart.** 1997. "Representation, meaning and language". Teoksessa *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Toim. Stuart Hall. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- 1999. *Identiteetti*. Suomentanut ja toimittanut Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino

- Hannula, Mika, Juha Suoranta ja Tere Vadén.** 2003. *Otsikko uusiksi, taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: niin&näin.
- 2005. *Artistic Research – theories, methods and practices* Göterborgs Universität ja Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Haraway, Donna J.** 1991. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinventions of Nature*. London: Free Association Books.
- .2003. "Manifesti kyborgseille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla". Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila ja Ville Lähde. Suom. Maarit Piipponen, Eila Rantonen, Suvi Ronkainen. Tampere: Vastapaino. 208-265
- Harding, Sandra.** 1987. *Feminism & Methodology. Social Science Issues*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Haseman, Brad.** 2006." A Manifesto for Performative Research". Media International Australia Incorporation Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research" (no 118) s. 98-106 http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf 6.6.2013
- Haseman, Brad & Mafe, Daniel.** 2009. "Acquiring know-how. Research training for practice-led researcher". Teoksessa *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts (Research Methods for the Arts and the Humanities)*. Edinburgh University Press 2 s.11-228
- Hautamaki, Irmeli.** 1997. *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hazard, Kaarina.** 2006. *Kontallaan*. Helsinki: Teos.
- Heddon, Deirdre.** 2008. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heikkinen, Vesa.** 2005. "Arkea arkeissa". Teoksessa *Tekstien arki*. Toim.Vesa Heikkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Heinonen, Timo.** 2009. "Draamallisen teatterin jälkinäytös?" esipuhe teokseen Hans-Thies Lehman: *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like
- Hietala, Veijo.** 2007. Media ja suuret tunteet. Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan. Helsinki: BTJ-kustannus.
- Hotinen, Juha-Pekka.** 2002. Tekstuaalista hairintaa. Helsinki: Like.
- Heinlahti Kaisa ja Kakkuri-Knuuttila Marja-Liisa.** 2006. *Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Helke, Susanna.** 2006. *Nanookin jälki –tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja.
- Holvas, Jakke ja Vähämäki Jussi.** 2005. *Odotustila. Pamfletti uudesta työstä*. Helsinki: Teos.
- Howell, Anthony.** 1999. *The Analysis of Performance Art*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda.** 1989. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge.
- Hulkko, Pauliina.** 2013. *Amoraliasta Ruttiaan: ehdotuksia näyttämön materialistiseksi etiikaksi*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Humalisto, Tomi.** 2012. *Toisin tehtyä, toisin nahytya. Esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Hunter, Lynette.** 2009. Situated knowledges. Kirjassa Shannon Rose Riley & Lynette Hunter: *Mapping Landscapes for Performance as Research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. s. 151-154
- Jackson, Shannon.** 2008. "What is 'the social' in social practice? Comparing experiments in performance". Teoksessa *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Toim. Tracy C. Davis. New York: Cambridge University Press.

Jameson, Fredric. 1989. ”Postmoderni eli kulttuurin logiikka myöhäisapitalismissa”. Teoksessa *Moderni/postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Jokinen, Eeva. 2005. *Aikuisten arki*. Helsinki: Gaudeamus.

Jones, Amelia. 2006. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. New York & London: Routledge.

Johnstone, Stephen. 2008. *The Everyday*. London: Whitechapel Gallery.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Kantonen, Lea. 2005. *Teltha: kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like: Taideteollinen korkeakoulu.

Kalha, Harri. 2005. ”Pehmeä lasku kovaan pornoon” kirjassa Nikunen Kaarina, Paasonen Susanna ja Saarenmaa Laura: *Jokapäiväinen pornomme*. Vastapaino 2005

Kallinen, Aune. 2011. ”Teatterin uusi poliittisuus”. Kirjassa Annukka Ruuskanen (toim.) *Nykyteatterikirja -2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.

Karisto, Antti. 1998. Rajankäyntiä — kognitiivisen, esteettisen ja moraalisen suhteista. Teoksessa Marjatta Bardy (toim.): *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Ateena. s. 63-80.

Karjalainen, Anna-Liisa. 2010. ”Reflektiivinen kirjoittaminen”. Luentomateriaali. <http://www.ahot.utu.fi/tyoryhmat/sosiaali/index/karjalainen10092010.pdf> 9.12.2013

Kelleher, Joe. 2009. *Theatre & Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Keller, Evelyn Fox. 1988. *Tieteen sisarpuoli: pohdintoja sukupuolesta ja tieteestä*. Suom. Pia Sivenius. Tampere: Vastapaino.

Kershaw, Baz. 1999. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. New York: Routledge.

Kilpi, Maria. 2008. ”Miksi esityksiä on?” Esitys 1/2008 vol.2, 6-11.

Kirby, Michael. 1972. ”On Acting and Not-Acting”. *The Drama Review* Vol 16 No 1 s.3-15

Kirkkopelto, Esa. 2007. ”Taiteellisesta tutkimuksesta”. 2007 <http://www2.teak.fi/teak/Teak207/4.html> 6.4.2013

2012. ”Inventiot ja instituutiot” *Synteesi* 3 / 2012, 89-103.

Korvela, Paul-Erik ja Lindroos, Kia (toim.). 2010. *Avauksia poliittiseen ajatteluun*. Helsinki: Minerva

Kaprow, Allan (toim. Jeff Kelley). 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kaunismaa, Pekka & Laitinen, Arto. 1998. ”Paul Ricoeur ja narratiivinen identiteetti”. Teoksessa Kuhminen Petri & Sillman, Seppo (toim.): *Jaettu jana, ääretön raja*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Filosofisia julkaisuja.

Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Knuutila, Tarja ja Lehtinen, Aki Petteri. 2010. *Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus

Koivunen, Anu. 2004. ”Emansipaatio”. Kirjassa Anu Koivunen & Marianne Liljeström: *Avainsanat 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. 77-109.

-2000 ”Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä”. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen ja Marianne Liljeström (toim.) *Feministit ja -Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino. 85-114.

- Koivunen Anu ja Liljeström Marianne.** 1996. Paikantuminen. Kirjassa Anu Koivunen ja Marianne Liljeström: *10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino- s. 271-292
- Kokkonen, Tuija.** 2010. ”Esityksen mahdollinen luonto”. Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun uusi skene*. toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like.
- Kosonen, Päivi.** 2004. ”Subjekti”. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström: *Avainsanat 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino. 179-205.
- Koski, Kaisu.** 2007. *Augmenting theatre. Engaging with the contents of performances and installations of intermedial stages*. Rovaniemi: Acta universitatis Lapponiensis.
- Kotkavirta, Jussi ja Sironen Esa.** 1986. *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Laitinen, Tuomas.** 2008. ”Entinen katsoja”. *Esitys-lehti* 2/2008 vol. 3 s.6-10.
2010.”Katsoja esityksen tekijänä”. Teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like. s. 246-255.
- Lane, Jill.** 2004. ”Reverend Billy: preaching, protest and post-industrial flânerie.” Teoksessa *The Performance Studies Reader*. Toim. Henry Bial. London and New York: Routledge 357-368.
- de Lauretis, Teresa.** 2004. *Itsepäinen vietti*. Tampere: Vastapaino.
- Leach, Robert.** 2008. *Theatre Studies – The Basics*. London and New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies.** 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen Helsinki: Like.
- Liljeström, Marianne** (toim.) 2004: *Feministinen tietäminen*. Tampere: Vastapaino
- Lyon, Janet.** 1999. *Manifestoes: provocations of the modern*. Ithaca, NY, London: Cornell University Press.
- Lyotard, Jean-Francois.** 1985. *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Martin, Mari.** 2013. *Minän esitys: Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Matero, Johanna.** 2004. ”Tieto”. Teoksessa *Avainsanat*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- McKenzie, Jon.** 2001. *Perform or else*. New York and London: Routledge.
- Meskimmon, Marsha.** 1996. *The Art of Reflection*. New York: Columbia University Press.
- Midler, Patricia.** 2010. ”Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance”. *Performing Arts Journal* 97, 13-27
- Monni, Kirsi.** 2004. *Olemisen poettinen like. Tanssin paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Montano, Linda.** 2005. *Letters from Linda M. Montano* (toim. Jennie Klein). London and New York: Routledge.
- Mulvey, Laura.** 1989. *Visual Pleasure and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mäki, Teemu.** 2005. *Näkyvä pimeys, esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like
- Nelson, Robin.** 2013. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nevanlinna, Tuomas.** 2008. ”Mitä taiteellinen tutkimus voisi olla?”
Mustekala 5/08 vol 30 <http://www.mustekala.info/node/835> 30.9.2008
- Nichols, Bill.** 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP.

- Nicholson, Linda J.** 1990. *Feminism/Postmodernism*. New York and London: Routledge.
- Niiniluoto, Ilkka.** 1997. *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teoriamuodostus*. Helsinki: Otava.
- Nikunen Kaarina, Paasonen Susanna ja Saarenmaa Laura:** *Jokapäiväinen pornomme*. Vastapaino 2005
- Numminen, Katariina.** 2010. ”Johdanto” teoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, 9-20
- Oinas, Elina.** 2004. ”Haastattelu: kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa”. Kirjassa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Ono, Yoko.** 2000. *Grapefruit*. New York: Simon & Shuster.
- Paavolainen, Teemu.** 2001. *Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen*. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00079.pdf> 21.10.2013
- Palonen Kari.** 2008. ”Kaksi politiikan käsitettä. Tulkinta historiasta ja nykytilanteesta.” Teoksessa Korvela, Paul-Erik ja Lindroos, Kia (toim.) *Avauksia poliittiseen ajatteluun*. Helsinki/Jyväskylä : Minerva
- Palin, Tutta.** 2004. ”Ruumis”. Kirjassa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino 2004
- Parker, Andrew & Sedgwick, Eve.** 1995. *Performativity and Performance*. London and New York: Routledge.
- Parviainen, Jaana.** 2010. ”Luonnollinen ihminen ja työelämän performatiivisuus”. Aikalainen. <http://aikalainen.uta.fi/2010/10/20/luonnollinen-ihminen-ja-tyoelaman-performatiivisuus/> 21.10.2013
- Piccini, Angela & Caroline Rye.** 2009. ”Of Fevered Archives and the Quest for Total Documentation”. Teoksessa L. Allegue, S. Jones, B. Kershaw, A. Piccini (toim.), *Practice-as-Research: in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 34 – 49.
- Perec, Georges.** 1992. *Tiloja/avaruuksia*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Phelan, Peggy.** 1993. *Unmarked*. London and New York: Routledge.
- Plant, Sadie.** 1992. *The Most Radical Gesture*. London and New York: Routledge.
- Porkola, Pilvi.** 2003. *Kuka pelkää taidetta?* Maisterinopinäyte Teatterikorkeakoulun Esitysteiteen ja -teorian koulutusohjelmassa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- 2007 ”The Secret of Vanishing Images” <http://www.todellisuus.fi/the-secret-of-vanishing-images/> 26.11.2013.
- 2010. ”Alive Christmas Tree”. Esitys-lehti 2/2010
- 2011a. ”Exercises Learning to Fly – and other methodological approaches to artistic research”. Kirjassa: *Converging Perspectives. Writing on Performance Art*. toim. Annette Arlander. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 185-198.
- 2011b. ”Intiimin politiikka”. Kirjassa: *Kokeva keho. Ajatuksia katsojan kehosta esityksessä Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitysten valossa*. toim. Julius Elo ja Tuomas Laitinen. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus, 154-163.
- 2011c. ”Museum of Goodwill” julkaisussa *Edge of Europe* toim. Maija Hirvanen . Helsinki: Edge of Europe, 79-85.
- 2012. ”Opettaminen esiintymisenä”. *Esitys* 3/2012, 19-20.
- 2014 ”Tämän etäisyydenkö me siihen rakensimme. Henkilökohtaisuudesta ja performanssista.” *Esitys-lehti* 1/2014.
- Porkola, Pilvi ja Laitinen Tuomas.** 2013. *Näin tutkit todellisuutta*. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.
- Porkola, Pilvi ja Saarakkala, Janne.** 2008. ”Poliittisen esityksen opas”*Teatteri lehti* 2/2008.

- Pyhtilä, Marko.** 2005. *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Pollock, Griselda.** 1996. *Generations and Geographies in Visual Art*. New York: Routledge.
- Price, Janet & Shildrick, Margit.** 1999. *Feminist Theory and the Body. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pulkkinen, Tuija.** 2003. *Postmoderni politiikan filosofia*. Tampere: Gaudeamus.
- Rancière, Jacques.** 2009. *The Emancipated Spectator*. London and New York: Verso.
- Ricoeur, Paul.** 2005. *Mimesis, viittaus ja uudelleentulkitseminen*. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino, 164-174
- Riley, Shannon Rose & Hunter, Lynette.** 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research. Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rinne, Nora.** 2009. ”Taidoton esittää itseään – Narsismi esityksenä ja naistaiteilija katseen kohteena”. Teoksessa *Esseitä performanssista ja esitystaiteesta. Episodi 2*. Toim. Annette Arlander. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 26-43.
- Rugoff, Ralph.** 2012. ”How to look at invisible art? ” Teoksessa *INVISIBLE. Art about the Unseen 1957-2012*. London: Hayward Publishing.
- Roman-Lagerspetz, Sari.** 2008. ”Judith Butler. Performatiivisuuden politiikka”. Teoksessa *Politiikan nykyteoreetikoita*. Toim. Kia Linroos ja Suvi Soininen. Gaudeamus, 162-185.
- Rossi, Leena-Maija.** 1999. *Taide vallassa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö TAIDE.
2010. ”Esityksiä, edustamista ja eroja: Representaatio on politiikkaa.” Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 261-275.
- Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita.** 2007. *Tarkemmin katsoen, visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rouhiainen, Leena.** 2003. *Living transformative lives: Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merleau-Ponty's phenomenology*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Sandywell, Barry.** 2004. ”The Myth of Everyday Life. Toward a heterology of the ordinary.” *Cultural Studies* vol 18 no 2/3 2004, 160-180.
- Sandqvist, Ville.** 2013. *Minä, Hamlet*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Schechner, Richard.** 2006. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Schneider, Rebecca.** 2001. ”Archives – Performance Remains”. *Performance Research* vol 6 N 2, 100-108.
- Sederholm, Helena.** 2000. *Tämäkö taidetta?* Helsinki: WSOY.
- 2002. ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen”. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 76-106.
- Shepherd, Simon & Wallis, Mick.** 2004. *Drama/Theatre/Performance*. London and New York: Routledge.
- Sennett, Richard.** 1977. *Fall of public man*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seppä, Anita.** 2012. *Kuvien tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, Janne.** 1995. *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampere: Tampere University Press.
- 2001. *Katseen voima*. Tampere: Vastapaino
- 2005 *Visuaalinen kulttuuri*. Tampere: Vastapaino

- Shepherd, Simon & Wallis, Mike.** 2004. *Drama/Theatre/Performance*. London and New York: Routledge.
- Siltala, Juha.** 2004. *Työelämän huonontumisen lyhyt historia. Muutokset hyvinvointivaltion ajasta globaaliin hyperkilpailuun*. Helsinki: Otava.
- Skeggs, Beverly.** 2004. *Class, Self, Culture*. London and New York: Routledge.
- Smith, Hazel & Dean, Roger.** 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia** (toim.). 2002. *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Siukonen Jyrki.** 2002. *Tutkiva taiteilija*. Helsinki ja Lahti: Kustannusosakeyhtiö TAIDE & Lahden ammattikorkeakoulun taideinstituutti.
- Silde, Marja.** 2010. "Vaatikaamme vähemmän!" Teatteri 8/2010.
- Strine, Mary,** Long Beverly Whitaker, Hopkins Mary Frances (toim.) 1990. "Research in interpretation and performance studies: trends, issues, priorities". Teoksessa *Speech Communication: essays to Commemorate the Seventy. Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990
- Taylor, Diana.** 2010. "Kulttuurisen muistin esitykset." Teoksessa Koski, Pirkko (toim.) *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like, 255-300.
- Viitahuhta, Marja.** 2011. "Spotlight". Esitys 2/2011.
- Virno, Paolo.** 2006. *Väen kielioppi*. Helsinki: Tutkijaliitto 2006.
- Vähämäki, Jussi.** 2009. *Itsen alistus*. Helsinki: Like.
- Vänskä, Annamari.** 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- 2007 "Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria". Teoksessa *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Anita Seppä ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

TUTKIMUSESITELMÄT

- Porkola, Pilvi.** 2008a. "CASE: LURE –Between Research and Practice". OISTAT 6.6.2008 Helsinki.
- Porkola, Pilvi.** 2008b. "The Crises of Visuality. Working in the Process of *LURE - Exhibition of Infinite Possibilities* " PSi #14 Interregnum, konferenssi, Copenhagen University 23.8.2008.
- Porkola, Pilvi.**2009. "Performance Documented". Nordic Summer University Winter Seminar, 31.1.2009 Tampere.
- Porkola, Pilvi.**2010a. "Exercises Learning To Fly -and other methodological approaches to artistic research". 8th Qualitative Research Conference, University of Bournemouth, 6-8.9.2010.
- Porkola, Pilvi.**2010b. "Exercises Learning To Fly II -and other methodological approaches to artistic research". Embodiment of Authority Conference, Sibelius-Akatemia Helsinki, 10-12.9.2010.
- Porkola, Pilvi.** 2010c. "CAT –Concepts, Acts, Traces". ANTI-festivaalin kv-seminaari "Site, language, performance" 29.9.-1.10.2010 Nordic Seminar 28-29.9.2010, Kuopio
- Porkola, Pilvi.** 2010d. "The Head Without a Body - Performing the Self in Live Art" Landscapes of the self 1st International Conference Evora, University of Evora Portugali 24-26.11.2010.
- Porkola, Pilvi.** 2011a. "Monument of Knowledge". CARPA, Teatterikorkeakoulu, Helsinki13.ja 15.1.2011.
- Porkola, Pilvi.** 2011b. "Arjen performatiivisuus *AS If* -sarjan lähtökohtana". Esitystutkimuksen verkosto, Helsingin yliopisto Helsinki 18.11.2011.
- Porkola, Pilvi.** 2012a. "Education for Spectators - and other aspects to a role of the audience". The Role of the Audience seminar, RAD-Art, Tromssa 28.4.2012.
- Porkola Pilvi.** 2012b. "Art of Failing –the Work of Performance Artist". Psi #18 University of Leeds Leeds 28.6.2012.

LIITTEET

LIITE 1

Käsiohjelma

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUS

AS IF # 10 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

työryhmä: Pilvi Porkola, Jussi Johnsson ja Antti Nikkinen

konsepti, käsikirjoitus, esiintyjät: Jussi Johnsson ja Pilvi Porkola

visualisointi: Antti Nikkinen

ohjaus: Pilvi Porkola

videot: työryhmä

tuotanto: Jussi Johnsson, Henri Haataja/TTK ja Kiasma-teatteri

ensi-ilta 18.4.2008

www.todellisuus.fi

As if - avoin sarja #1-10 on vuonna 2006 aloitettu sarja yleisön edessä toteutettavia performanssikokeita, joissa olemme tutkineet mm. esiintyjän läsnäoloa, yleisösuhdetta sekä elävän esityksen ja videon suhdetta. Olemme tietoisesti hakeneet esityksellemme sarjan muotoa, jossa yksikään sarjan osa, yksittäinen esitys, ei ole samanlainen. Olemme valinneet ja harjoitelleet joitakin esityksellisiä elementtejä, joita varioidaan sovitusti kulloisenkin suunnitelman mukaan. Näitä elementtejä ovat olleet mm. esiintyjän istuminen, *Be-bab-ba lola* -biisi, oman tekemisen ja tilan kommentoiminen, esineiden animoiminen sekä videon ja live-esiintymisen variaatiot.

Johtopäätöksiä summaa tutkimuksen tuloksia esityksellisen keskustelun ja performatiivisen luennon muodossa. Se pyrkii tekemään näkyväksi erilaisia

esityksen ja ei-esityksen rajoja, kommentoimaan performanssin traditiota ja keskustelemaan siitä, mikä riittää esitykseksi, mikä on sen ”pienin elementti”.

AS IF 1-10 esityspaikat:

- #1-2, 29. ja 31.5.2006 Todellisuuden tutkimuskeskus, Helsinki
- #3, 9.6.2006 JuneWorkshop, Teater Maskinen, Riddarhyttan, Ruotsi
- #4, 16.8.2006 Amorph!06-festivaali, Helsinki
- #5, 23.10.2006 Labor Sonor -klubi, Berliini, Saksa
- #6, 28.10.2006 ESTin ja Estetiikan seuran seminaari ”Esittäjä tekijänä, taiteilija taitajana”, demo ja luento, Helsinki
- #7, 14.4.2007 ArtContact, Helsinki
- #8, 4.10.2007 Podium, Oslo, Norja
- #9 2.12.2007 Suuri Orkku Festivaali, Todellisuuden tutkimuskeskus Korjaamolla, Helsinki
- #10 18.-27.4.2008 Kiasma-teatteri, Helsinki

Esitys on osa Pilvi Porkolan taiteellista väitöstyötä Teatterikorkeakoulussa.

”Paperiliitin lienee syntynyt 1900-luvun alussa. Se ei varmastikaan ole ollut olemassa ikuisesti. Kenties saamme jo lähitulevaisuudessa nähdä sen katoavan. Paperiliittimen myötä kadotamme yhden Eroksen hahmoista. Tämä pieni metallinpalanen, joka liittää toisiinsa paperiarkkeja ja kokoaa ne yhteen, saa omalla tavallaan ajattelemaan sitä, mitä Freud nimittää Erokseksi. Ei oikeastaan seksuaalisuutta, ja vielä vähemmän nautintoa. Pikemminkin voimaa, joka kokoaa yhteen lamauttamatta. Mahtia, joka estää hajaantumasta. Elämää, joka taistelee entropiaa vastaan. Omalla metallisella ja vaatimattomalla tavallaan paperiliitin tekee tätä kaikkea.”

Roger-Pol Droit: *Esineiden luonto*

Tammi 2006 suom. Tiina Arppe

Oliko joskus aika, jolloin katsominen ja katseen kohteena oleminen oli jotain nimenomaan esitykselle tyypillistä? Kulttuurin visuaalisuus on räjähtänyt silmille, spektaakkeli asuu ja voi hyvin yhteiskunnassa ja tottumuksissamme, arki on täynnä erilaisia esittämisen tapoja. Esitys on konstruktio ja lukutapa, lasi, jonka läpi voi katsoa kaikkea inhimillistä toimintaa.

Jos kaikki on esitystä, mitä esitys taidemuotona silloin on? Onko se paikka, joka toistaa omaa konventiotaan, omaa traditiotaan ja käsitystään taiteesta? Vai voiko se olla jotain muutakin, paikka keskustelulle ja ajatuksille? En tiedä, mutta yhä edelleen se on arjesta irrotettu, oma erityinen alueensa, jolla oletetaan olevan omat lainalaisuutensa.

Tekijänä ajattelen, että esityksen sisällä toimiminen on mielekäästä, se on turvallinen paikka ajatella, kommentoida ja hullutella. Katsojana toivon, että esitys yhä herättää ajatuksia ja kuvia, provosoi tai lepyttää, luo merkityksiä omilla erityisillä tavoillaan.

Pilvi Porkola

esitystaiteilija, ohjaaja

Japanilainen näyttelijä Yoshi Oida sanoo kirjassaan *Näkymätön näyttelijä*: ”Vaikka esitys olisi tyyllitelty, näyttelijä pyrkii näyttämään luonnolliselta”. Luonnollisella hän tarkoittaa jotakin inhimillisesti tunnistettavaa ja todellista, johon katsoja voi uskoa. Esityssarjassamme *As If* olemme tutkineet Pilvi Porkolan kanssa mm. sitä, mikä voisi olla pienin elementti, jolla esiintyjä luo inhimillisesti uskottavaa läsnäoloa. Prosessimme alussa valitsimme tarkastelun kohteeksi yhden esiintyjän istumisen. Sarjan kymmenennessä ja viimeisessä osassa olemme edenneet yksinkertaisesta fyysisestä toiminnasta (istuminen) keskusteluun. Samalla olemme siirtyneet esiintyjän sanattomasta monologista kahden esiintyjän väliseen dialogiin, jossa kielellinen ja sanaton vuorovaikutus lomittuu suhteessa käsillä olevaan tilaan, aikaan ja katsojaan.

Esiintyminen teatterissa on voimakkaammin fokusoitua ja jollain tavalla erityistä esiintymistä ja olemista verrattuna arkitodellisuuteen. Se alkoi kuitenkin tuntua esityssarjamme yhteydessä vieraalta. Esimerkiksi esiintyjän intensiivinen katse tuntui ylidramaattiselta. Toisena hetkenä pysähtynyt kuunteleminen vaikutti taas ”luonnolliselta”. Olin hämmentynyt. Miksi esiintyjä vaikutti välillä tyyllittelevän ja välillä taas ”vain olevan”, vaikka molemmissa tapauksissa esiintymisestä oltiin tietoisia? Aloimme tutkia tätä kysymystä ja kutsua harjoittamaamme arkipäiväiseltä vaikuttavaa tyyliä ”ei-esiintymiseksi”. Pilvi ohjasi minua sanomalla mm: ”Älä näyttele, vaan änkytä, sekoja sanoissasi ja anna katseesi harhailla” Tai:” puhu toisen päälle, yski välillä, sinun ei tarvitse opetella repliikkejä ulkoa”. Itse asiassa kirjoitettuja vuorosanoja ei ole. Silti emme improvisoi, vaan esityksemme dramaturgia rakentuu ennakoita sovittujen keskustelun aiheiden,

motiivien ja kysymysten ympärille. Seuratessamme toistemme esiintymistä päädyimme siihen, että katsojana aistimme aina askeleen edellä esiintyjää milloin tämä vaikuttaa ”luonnollisilta”. Minua kiinnostaa tämä katsojan intuitiivinen kyky kokea esityksen orgaaninen rytmi. Yritän esityksessämme mahdotonta. Pysin olemaan tietoinen luita ja ytimiä myöten esiintymisen aktista, sen rytmistä ja mihin suuntaan se on menossa ilman, että se näyttäytyy näyttelemisenä. Tiedän jo etukäteen, että tulen epäonnistumaan.

Jussi Johnsson
esitystaiteilija, näyttelijä

Kiitos:
Juhani E Lehto
Janne Saarakkala
Janne Pellinen

Esitystä ovat tukeneet Alfred Kordelinin säätiö ja Valtion Näyttämötaidoimikunta

LIITE 2

Käsikirjoitus

***Todellisuuden tutkimuskeskus:
AS IF #10 –JOHTOPÄÄTÖKSIÄ***

käsikirjoitus: Pilvi Porkola ja Jussi Johnsson

dramaturgia: Pilvi Porkola

ensi-ilta Kiasmassa 18.4.2008

henkilöt:

JUSSI JOHNSSON, näyttelijä

PILVI PORKOLA, ohjaaja

tapahtuu Kiasman seminaaritallassa

lainaukset:

Gene Vincent: Be-ba-a-lo-la (1956)

Liza Minelli: Life is a Cabaret (1972)

Prologi: esitystilan ulkopuolella on tv-monitorista tuleva video, jossa esiintyjät kertovat odotuksistaan tulevan esityksen suhteen, miten he ovat valmistautuneet, mitä he esityksestä ajattelevat ja miten he toivovat esityksen menevän ja millaisia odotuksia heillä on omasta itsestään ja katsojista.

Yleisö tulee seminaaritalaan. Tilan edessä on pöytä ja kaksi tuolia. Esiintyjät ovat tilan edessä valmiina, puhuvat välillä hiljaa toisilleen. ”Näyttämöllä” on kahdet mustat kumisaappaat, kultamaalin sekoitusvälineet, kaksi pensseliä ihon maa-lausta varten sekä täytetty näätä. Porkolalla on kädessään teemuki.

PORKOLA

No, ennen kuin aloitamme, voisin sanoa pari juttua tästä projektista. Kun aloitimme projektia kaksi vuotta sitten, ensimmäinen ajatus oli tehdä esitys ranskalaisen filosofin Roger-Pol Droit’n kirjan *Esineiden luonto* pohjalta. Siinä kirjassa tää filosofi on kutsuilla ja joku puolittutu kysyy häneltä ”well, how are things?” ja se tyyppi jää miettimään sitä, että mitä se sillä oikein tarkoitti...tarkoittiko se tosiaan

kysyä ihan yksinkertaisesti, että mitä kuuluu? Vai tarkoittiko se, että miten asiat ovat...tai että miten esineet ovat? No, sit tää filosofi päätyy käyttämän vuoden pohtien sitä, miten esineet maailmassa ovat. Hän miettii arkisia esineitä kuten kulhoa ja kopiokonetta, ja paperiliittimestä se kirjoitti tosi hienosti että ”Paperiliitin ottaa Eroksen hahmon, se edustaa voimaa, joka kokoaa yhteen lamauttamatta, Mahtia joka estää hajaantumasta. Elämää joka taistelee entropiaa vastaan.”

JOHNSSON

Ja toi oli sitten se, mikä teki suhun vaikutuksen...

PORKOLA

Niin, oikeesti, vain joku ranskalainen voi sanoa paperiliittimestä että se on etii-kan piiriin kuuluva hahmo... no, ensin me siis mietimme esineitä, mutta varsin pian huomasimme, että esineitä enemmän meitä kiinnostaa se, mitä esitys on. Ja muistan, kun meillä oli meidän ensimmäiset treenit ja ohjeistin sua (viittaa Johnssoniin), että voisitko sä vaan istua siinä tuolilla... Tätä oli edeltänyt muutama vuosi niin, että en ollut tehnyt esityksiä lainkaan ja jotenkin jo se, että näyttelijä vaan istuu tuolilla, tuntui ihan mielettömän teatraaliselta, ja olin että tää on jo ihan liikaa...

JOHNSSON

(keskeyttää) Ja mä taas ajattelin että tää on ihan liian vähän! Se ehkä johtuu tästä mun teatteritaustasta, olen siis näyttelijä, ja jotenkin ajattelen, että *esityksen pitää olla auki ja sillä tavalla moneen suuntaan, tai mä tarkoitan, että...*(viittilöi käsillään auki olemista liikesarjana) niin mulla oli sellainen olo, että tää ei nyt ihan riitä, tämä istuminen, vaan että mun täytyy nyt jollain tavalla synnyttää tilanne, että esitys jollain tavalla alkaa. Ratkaisin sen sitten niin, että otan katsekontaktin jokaiseen katsojaan, oletuksena, että siitä lähtee sitten jotain.

PORKOLA

(keskeyttää)...ja mulla kun on taas se, että *mun esityksissä ei koskaan varsinaisesti tehdä mitään, niissä vaan istutaan ja seistään ja puhutaan, niissä ei varsinaisesti tapahdu mitään*,(viittilöi käsillään liikesarjan) niin jo se, että sä katsoit ihmisiä näin, jo se silmien liike oli ihan mielettömä draamaa.

JOHNSSON

Niin, näissä ensimmäisissä harjoitteissa olimme miettineet sitä, mikä olisi esityksen pienin elementti ja kyllä, joo, kun olimme kuvanneet näitä juttuja, niin kyllä mäkin huomasin videolta, että silmien liike on tosi iso elementti ja varsinkin kun katsoo tv-screeniltä, se näyttää aika isolta. Mutta oikeastaan jo silloin alussa mietimme sitä, että miten sama ele voi jossain kontekstissa näyttää isolta ja teatraaliselta ja jossain toisessa yhteydessä se sama ele voi olla ihan luonnollinen.. Jotenkin tää hämmästyttää mua ja me ollaan keskusteltu tästä aika paljon...ja me päädyttiin kutsumaan tätä toista esiintymistä teatraaliseksi ja toista ei-esiintymiseksi, vaikka tämä ei-esiintyminenkin on siis ihan tietoinen tyyli.

PORKOLA

Jos me ensin mietittiin sitä, mitä esitys on, niin sitten me mietittiin myös, että mitä se taide on. Tai että kun yleensä kuulee sanottavan, että taidetta on kaikki se, mitä taiteilija tekee, tai, että kaikki mihin taiteilija koskee muuttuu taiteeksi. Mutta vaikka mä miten siirtelen teekuppia kotona keittiönpöydän ääressä ja ajattelen Duchampia (pyörittelee teekuppia kädessään) ei se miksikään taiteeksi muutu.

(antaa mukin Johnssonille, joka katsoo sitä hetken ja panee sen sitten pöydälle. Vetäytyvät kauemmaksi ja katsovat mukia kuin se olisi taideteos.)

JOHNSSON

(menee pöydän ääreen ja tarttuu mukiin) Tai voihan se mennä ehkä näinkin:

(ottaa mukin ja animoi sillä kuin muki laulaisi)

Ou yeah, "Well, be-bop-a-lula, she's my baby

Be-bop-a-lula, I don't mean maybe

Be-bop-a-lula, she's my baby

Be-bop-a-lula, I don't mean maybe

Be-bop-a-lula she's my baby love

My baby love, my baby lovebe-ba-lola"

...esimerkiksi.

PORKOLA

Sitten meitä on myös kiinnostanut millaisia esityksellisiä elementtejä arjessa voi nähdä.

JOHNSSON

Esimerkiksi pukeutuminen, joka päivä kun me valitaan vaatteet ja ajatellaan sitä, ketä me ollaan menossa tapaamaan, aina samalla me rakennetaan esitys, ihan päivittäin. Ja sen lisäksi, että se pukeutuminen on osa imagon luomista, se vaikuttaa myös kehollisesti.

Esimerkkinä tulee mieleen, kun olin puolisoni kanssa vuoden vaihteessa matkoilla, Bangkokissa, ja olin ostanut valkoiset, tyköistuvat italialaiset puuvillahousut ja niiden kanssa mulla oli sellainen hihatton t-paita, jossa oli avonainen kaula-aukko, niin että rintakarvat näkyi, ja sitten kun mä laitoin ne päälle hotellihuoneessa, mulle tapahtui jotain, mun niska piteni, ryhti muuttui ja kun mä lähdin kävelemään, mun lanne alkoi keinua... (lähtee kävelemään keikistellen) aloin sivelemään seinäpintoja katseellani, ikään kuin siellä olisi ollut peilejä, ja kun vastaan tuli peili, pidin silmäni peilissä niin pitkään kuin mahdollista.

Ovella puolisoni hymyili mulle ja sanoi, että helvetti kun sä olet hyvän näköinen noissa vaatteissa... (ottaa täytetyn näädän ja jatkaa kävelyä sen kanssa) Ulkona sama tunne vain voimistui, mun rytmi nopeutui, tuli olo, ikään kuin mä ratsastaisin jonkun eläimen selässä, jalat vie, yläkroppa vaan keinuu mukana...

PORKOLA

(keskeyttää ja ottaa näädän Johnssonilta ja laittaa sen takaisin pöydälle)
No eiköhän toi jo riitä... toi piti laittaa (viittaa kultamaalin sekoitusvälineisiin. Johnsson ottaa sekoitusvälineet, istuu ja alkaa sekoittaa maalia).

PORKOLA

Vuoden alussa mä näin sellaita unta, että olin tekemässä esitystä elävän näädän kanssa. Olin sulkeutuneena sen kanssa huoneeseen, joka oli vähän niin kuin tämä, mutta pienempi. Näätä meni ympäri huonetta ja mä ajattelin, että miksi ihmeessä mä olen aloittanut tällaisen jutun, tästä ei voi tulla mitään, miksen mä valinnut vaikka kissaa, se pysyisi enemmän paikallaan tai siihen voisi ainakin koskea. Sitten ajattelin että niin, mullahan oli sellainen ajatus, et tekisin esityksen täytetyn näädän kanssa ja ajattelin, että täytyykö mun tappaa toi eläin, että sen saa täytettyä...

(pieni tauko)

Mutta sitä mä olen miettinyt, että mistä se esitys alkaa, tai että mikä on riittävä esitykseksi, tai että jos tekee esityksen esityksen tekemisestä, niin riittääkö se... tai kyllähän muusikotkin tekee biisejä, missä ne laulaa, millaista on istua keikkabussissa tai millaista on tehdä biisejä. Ja kirjailijat kirjoittaa kirjoja, jonka päähän-

kilö on kirjailija, joka kirjoittaa kirjaa, niin mietin, että että onko tämä sama asia...
Mutta mitä mieltä sä olet, mikä on riittävää?

JOHNSSON

Niin, miksei tämä voisi riittää?

PORKOLA

No kun maailmassa on niin paljon aiheita, ja jos ajattelee niin onhan niitä kaikkia oikeasti isoja ja tärkeitä aiheita...

JOHNSSON

Niin, mistä kaikesta voisi tehdä esityksen, niin huh-huh, jos ajattelee jotain maailmanlaajuista katastrofia, tai mielipidevankeja tai jotain pakolaisia...

PORKOLA

(keskeyttää)

Niin, tota mä just tarkoitan, miksei pakolaisista tai katastrofeista tehdä niin paljon esityksiä? Onko se vaan sitä, ettei sellainen maailmanparantaminen tai vilpittömyys ole tällä hetkellä trendi?

JOHNSSON

Ne on niin isoja aiheita ja jos aihe on vakava, niin sitä on vaikea lähestyä. Se voi tuntua lattealta esityksissä, se on vähän se juttu, että on aina naurettavaa, kun joku on aseensa kanssa lavalla, sitä ei voi ottaa ihan tosissaan...

Mutta en mä usko sitä, etteikö taiteilijoilla olisi halua vaikuttaa, mutta ne vaan on niin isoja aiheita, että jos sitä rupeaa ajattelemaan esityksenä, niin tuntuu, että se vyöryy päälle... Ja jos sä katot vaikka jotain dokumenttina, vaikka Darfurin sodasta, minkä mä näin viime viikolla, niin se on paljon vaikuttavampi dokumenttina, tavallaan se tyylyttely mikä esityksissä aina on, ei ehkä toimisi niin...

PORKOLA

(keskeyttää) Niin, mutta eihän se noin voi mennä, tai siis että dokumenttihan on muoto siinä missä esityskin, meneekö se muka niin, että muoto sanelee sen aiheen? Eikö kuitenkin pitäisi pystyä tekemään esitys mistä tahansa aiheesta? Ja miksi se muka aina on niin, että dokumentti on jotenkin enemmän totta, tai vaikuttavampi kuin esitys, tässä me kuitenkin ollaan läsnä... eihän se niin voi mennä, että dokumenteissa voi käsitellä vain tiettyjä aiheita ja esityksissä

joitain ihan muita, uskottavasti. Hei, jos sä tekisit tässä nyt demon, aiheena vaikka ilmastonmuutos, ja se menis niin, että lopussa rakkaus voittaa kaiken, niin millasen sä tekisit?

JOHNSSON

Ai nyt? Ilmastonmuutos? Ja rakkaus voittaa?

(mieltii hetken, antaa maalinsekoitusvälineet Porkolalle, joka jatkaa sekoittamista.)

JOHNSSON

(yleisölle)

Voisiko joku lainata mulle hetkeksi kahta esinettä?

(saa esineet yleisöltä, ja animoi niillä esim. seuraavan kohtauksen: HANSIKAS ja KÄNNYKKÄ ovat pariskunta, Kännykkä itkee koska ei halua, että he ovat osaltaan vaikuttamassa ilmastonmuutokseen, hän vaatii Hansikkaan tekevän muutoksia elämässään. Hansikas lohduttelee. Kännykän itku yltyy kohtuuttomaksi, lopulta Hansikas lupaa luopua autosta, Kännykkä tulee onnelliseksi, suutelevat, suutelevat yhä kiihkeämmin, ja alkavat hokea ”sä olet niin vahva”, ”tuu lähemmäs, aah”, kunnes tekevät yhdyntää muistuttavia liikkeitä)

PORKOLA

(keskeyttää) Hei oikeesti, eiks toi ole vähän liikaa...

JOHNSSON

Mutta ongelma ratkesi ja rakkaus voitti!

(palauttaa esineet yleisölle)

PORKOLA

Niin, mutta mitä sä oikeasti ajattelet, noin niin kuin yleensä, että mikä on riittävä esityksenä?

JOHNSSON

Ihan konkreettiset asiat, eikö se nyt riitä? Meillä on lattia, on seinät, kivilattia, meillä on välitön kokemus näihin asioihin, eikö se ole riittävää esityksen perustaksi...

Tässä meidän välittömässä kokemuksessa on jo kaikenlaista ja sen lisäksi on suhde tilaan, näihin ihmisiin, on saappaat. Mun suhde noihin saappaisiin on hyvin käytännöllinen, mä kävin ostamassa ne tarjoustalosta tätä esitystä varten, ja sullakin on saappaat...

PORKOLA

Niin, noi on itse asiassa Tuiren vanhat saappaat, ne oli sillä yhdessä toisessa mun jutussa, kaksi vuotta sitten tässä samassa tilassa, siinä esityksessä oli sellainen kohta, missä se oli antamassa niitä pois, mutta sitten ne kuitenkin jäi mun nurkkiin pyörimään...luultavasti mun täytyy tehdä nyt kolmaskin esitys niiden kanssa, mutta mitä sä tarkoitat välittömällä kokemuksella?

JOHNSSON

(miettii hetken) Tarkoitan sillä sellaisia kokemuksia, jotka ovat sillä tavalla välittömiä, että niissä ei ole sitä itseä katsomassa itseä katonrajassa...ehkä tää on tyyppillistä just näyttelijöille.

No esimerkiksi, mä olin yhtenä päivänä metrossa ja puhuin äitini kanssa puhelimesta, hän on vakavasti sairas ja voi jättää tämän maailman minä hetkenä hyvänsä, ja mä olen siinä metrossa, puhun puhelimeen, yritän olla vahva, ja samanaikaisesti näen itseni metron ikkunasta, mun käsi on siinä tangolla, mun jalat on näin, äitini sanoo, että lääkärit ovat sanoneet, että hänen suonensa ovat niin kalkkeutuneita, että ne voivat rasahtaa poikki kuin keksi minä hetkenä hyvänsä ja mä tajuan, että seison tässä, näytän tältä, ajattelen näin, niin se on jotain muuta kuin välitön kokemus.

PORKOLA

Niin, mut miten toi liittyy just näyttelijään, eikö kaikki ajattele noin? Kyllä mäkin joskus yöllä saatan katsoa itseäni ohimennen keittiön ikkunasta ja ajatella, että siinäpä vasta kohtalokas yksinhuoltaja.

JOHNSSON

Niin, mutta on se näyttelijällä kuitenkin eri, kun se tietoisuus itsestä on myös mun työväline ja käytän sitä päivittäin.

PORKOLA

Ja eikö kaikki kokemus kuitenkin ole kulttuurisesti määrittyntä, tai tarkoitan sitä, että se, että tunnistamme jonkun kokemuksen kokemukseksi jostakin, edel-

lyttää jonkinlaisen kulttuurisen työkalupakin taustalla, jonka pohjalta sitten voi tunnistaa sen kokemuksen...

JOHNSSON

Niin, mutta esiintyjän ammatissa se tietoisuus on ihan erityistä, ilman sitä, ei voisi esiintyä. Ja siinä on ero, että onko se kokemus välitön, vai liittyykö siihen reflektio, vaikka kyllähän ne sekoittuukin. Musta olis tosi kiusallista, jos mun puoliso vaikka sanoisi jossain riitatilanteessa, että toi mitä sä sanot kuulostaa ihan joltain repliikiltä.

PORKOLA

Niin, kyllä mä tajuan ton, että on ihan hyvä, että meillä on sellainen käsite kuin välitön kokemus arkikielessä, huolimatta siitä, että viimekädessä se on kulttuurista...meniköhän tämä nyt vähän liian raskaaksi?

JOHNSSON

Miten olis pieni kevennys?

PORKOLA

No olisko joku?

JOHNSSON

(alkaa laulaa ja vetää shown musikaalityyliin)

“What good is sitting alone in your room?

Come hear the music play.

Life is a Cabaret, old chum,

Come to the Cabaret.

Put down the knitting,

The book and the broom.

Time for a holiday.

Life is Cabaret, old chum,

Come to the Cabaret.

Come taste the wine,

Come hear the band.

Come blow your horn,
 Start celebrating;
 Right this way,
 Your table's waiting

No use permitting
 soem prophet of doom
 To wipe every smile away.
 Come hear the music play.
 Life is a Cabaret, old chum,
 Come to the Cabaret!

And as for me,
 I made up my mind back in Chelsea,
 When I go, I'm going like Elsie.
 (hake Porkolan, laulavat ja tanssivat lopun yhdessä)
 Start by admitting
 From cradle to tomb
 Isn't that long a stay.
 Life is a Cabaret, old chum,
 Only a Cabaret, old chum,
 And I love a Cabaret!"

(Porkola innostuu lopussa ja vetää laulun lopun punk-kirkuen
 Johnsson katsoo hämmentyneenä)

PORKOLA

Ihan hyvä se oli, toi maali on varmasti jo valmis.

(ottavat vaatteet pois ja alkavat maalata itseään kultamaalilla hiljaisuuden valitessa)

(Jonkin ajan kuluttua alkavat kommentoida maalaamista. Maalattuaan itsensä edestä Johnsson maalaa Porkolan selän, jonka jälkeen Porkola maalaa Johnssonin selän. Porkola kysyy Johnssonilta mikä on hienoin teos, minkä tämä on koskaan nähnyt. Johnsson kertoo. Porkola kertoo oman hienoimman taidekokemuksensa.

Kun kehojen maalaus on valmis, kultahahmot ovat valmiita, esiintyjät laittavat maalipurkit pois ja vetävät mustat kumisaappaat jalkaansa ja jatkavat keskustelua).

PORKOLA

Mun mielestä taiteessa prosessi on ihan aliarvostettu, en mä tarkoita, että pitäisi esitellä pelkkää prosessia ilman teosta, mutta se teos on kuitenkin vain jäävuoren huippu.

Mua kiinnostaa, missä se taide on, missä vaiheessa se asettuu siihen teokseen, onko se siinä ajatuksessa, että hei, teenpä tällaisen jutun, vai onko se läsnä siinä vasta sitten kun katsoja katsoo sitä?

JOHNSON

Joskus kun kuulee jonkun kertovan jostain teoksesta, se idea on tavallaan paljon parempi, kuin sitten se toteutus. Tai siis, *että se on monesti enemmän auki, ja sillä tavalla moneen suuntaan, tai mä tarkon niin kun että...*(viittilöi saman liikesarjan kuin aiemminkin tämän lauseen kohdalla) tai se on esimerkiksi monesti kritiikin ongelma, että katsotaan vaan teosta, huomioimatta prosessia.

PORKOLA

Niin, en tiedä... yksi mun ystävä muuten sanoi, että se ei halua tulla katsomaan tätä juttua, kun mä olen tässä alasti, sen mielestä se on tosi kiusallista. Ehkä se johtuu siitä, että se on niin tottunut siihen, *että mun esityksissä vaan istutaan ja seistään ja puhutaan, niissä ei varsinaisesti tapahdu mitään...*(tekee saman liikesarjan kuin aiemminkin saman lauseen kohdalla) Se sanoi, että sulle se sopii ihan hyvin, että olet alasti näyttämöllä, mutta ei mulle...

JOHNSON

Ai?

PORKOLA

Niin, näyttelijöille se on ihan ok...

JOHNSON

Mulla on sellainen tapa, että kun mä kuljen tuolla kaupungilla ja tarkkailen ihmisiä, niin kun niitä on tarkkaillut vähän aikaa, ihmisten eleet alkaa muistuttaa arjen koreografioita. Sulla on esimerkiksi sellainen että: *"Nythän on niin, että mun*

esityksissä ei koskaan tehdä mitään, niissä vaan istutaan ja seistään ja puhutaan, niissä ei varsinaisesti koskaan tapahdu mitään” (toistaa karikatyyrisenä koreografiana Porkolan tekemän eleen ja lauseen).

PORKOLA

No en mä sitä nyt ihan noin tee...

Mutta jos toi olisi koreografia, ja sen tekisi unisonona, niin miltä se näyttäisi.

PORKOLA ja JOHNSSON

(tekevät liikesarjan yhdessä, yhteen ääneen)

Nythän on niin, että mun esityksissä ei koskaan tehdä mitään, niissä vaan istutaan ja seistään ja puhutaan, niissä ei koskaan varsinaisesti tapahdu mitään

PORKOLA

No sulla on aina se: *”Että se olisi niinku auki, tai sillä tavalla moneen suuntaan, tai mä tarkotan niinku että...”*(toistaa Johnssonin eleet karrikoiden)

JOHNSSON

No eipä toi sitten ollut lioiteltu...mutta mites toi menis yhdessä?

PORKOLA ja JOHNSSON

(tekevät tämänkin liikesarjan yhdessä, yhteen ääneen)

”Että se olisi niinku auki, tai sillä tavalla moneen suuntaan, tai mä tarkotan niinku että...”

PORKOLA

Jos sä olisit veistos, millainen veistos sä haluaisit olla?

JOHNSSON

Varmaan joku sellainen perinteinen, kontraposto asento, joku tällainen ...(ottaa veistosasennon, pysyy siinä hetken)..millainen sä olisit?

PORKOLA

Mä olisin ehkä joku melankolinen naishahmo (ottaa asennon, ja pysyy siinä hetken)...tai ei, mä haluaisin olla joku abstrakti veistos, joku laakea ja pyöreä... (ottaa ”abstraktin” asennon ja pysyy siinä hetken)

JOHNSSON

Jos mä olisin abstrakti veistos, mä olisin sellainen, tiedät Sibeliuksen monumentin?
Ei, en haluaisi olla se monumentti, mutta siinä on ne pitkät putket...

PORKOLA

(keskeyttää) Ne putket on just se monumentti.

JOHNSSON

Niin, mutta mä olisin vain sellainen yksi pitkä putki (ottaa putkiasennon, pysyy siinä hetken)

...muistatko kun oltiin Osllossa keikalla ja käytiin Vikelandin puistossa, siellä oli satoja patsaita, tosi hienoja, sellaisia valtavia ihmishahmoja, se yksi oli sellainen vauva (ottaa vauva-asennon ja pysyy siinä hetken).

PORKOLA

...tai entäs se mieshahmo, joka huitoi niitä vauvoja pois, sillä oli vauvoja tässä kädessä ja tässä kädessä ja sitten sillä vauvoja jaloissakin (ottaa miespatsas hahmon ja pysyy siinä).

PORKOLA

Niin, mutta jos sä olisit teos, niin missä paikassa sä haluaisit olla? Ajattele, sitä olisi siinä paikassa sitten aina, tai ehkä satoja vuosia ainakin...

JOHNSSON

Jossain ulkona puun alla.

PORKOLA

Miksi ulkona, siellähän tulisi kylmä?

JOHNSSON

No totta kai ulkona!

PORKOLA

Niin, mutta jos olis sisällä jossain museossa, siellä olis lämmintä ja sua hoidettaisiin...

JOHNSSON

Niin, mutta ei näkisi mitään muuta kuin niitä samoja ihmisiä!

PORKOLA

Niin, olet oikeassa. Ehkä kuitenkin jossain kaupungilla. Sitä pitäisi varmaan kokeilla, missä olisi hyvä.

JOHNSSON

Pitäiskö mennä?

PORKOLA

Vois samalla päästää tuon nädän vapauteen.

(ottavat nädän, avaavat Kiasman seminaaritalan takaoven. Pysähtyvät oven takana asetelmaan, jossa kaksi patsasta ottaa juoksevaa näättä kiinni. Poistuvat nädän kanssa kulman taakse)

Loppuvideo

(Videolla yleisö näkee ”patsaiden” jatkavan matkaa. Patsaat poistuvat Kiasman aulan läpi, ovista ulos Mannerheimin aukiolle. Rakennuksen kulmalla he päästävät nädän ”vapaaksi”. Seuraa leikattuja kohtauksia Kiasman ympäristöstä, missä esiintyjät poseeraavat patsaina kaupunkiympäristössä. Videon taustalla soi Sostakovitsin 7. sinfonia).

LOPPU

LIITE 3

Käsiohjelma

TODELLISUUDEN TUTKIMUSKESKUS
LUMO – Esitys uudesta työstä

Työryhmä

ohjaus: Pilvi Porkola

esiintyjät: Jussi Johnsson, Janne Pellinen ja Janne Saarakkala

ohjaajan assistentti: Maria Nuutinen

visualisti: Antti Nikkinen

valot: Pekka Pitkänen

Esityksen kesto: n. 1h

LUMO on osa Todellisuuden tutkimuskeskuksen vuoden 2007 tutkimuskokonaisuutta, jonka teemana on yhteiskunnallisuus ja taide.

Esityksen englanninkielinen esi-ilta oli 21.4.2007 Kööpenhaminassa @work networkin *The Story of Work* -festivaalilla.

Suomen esi-ilta on 12.10.2007

@WORK NETWORK on eurooppalainen taiteilijoiden, ammattiliittojen, tutkijoiden ja kulttuuri-instituutioiden yhteistyöverkosto, joka on kokoontunut eri muodoissa vuodesta 2004. Yhteistyön tarkoituksena on luoda siltoja eri ryhmien välille ja kokoontua yhteisten aiheiden ja esitysten ympärille. Vuosien 2004-2007 aiheena oli työ.

kiitos:

Katariina Numminen, Julius Elo, Jussi Vähämäki, Oblivia, Martinus-sali, Mia Kivinen, Maija Paju, Tohtori Kremola, Niilo Hakonen, Anni Mikkelsen, Juhani E Lehto, Mira Kuuranne-Autelo, Kaarina Hazard, @work network

esitystä ovat tukeneet:

Valtion näyttämötaidoimikunta

Helsingin kaupungin kulttuuriasiainkeskus

www.atworknetwork.org

www.todellisuus.fi

LIITE 4

Käsikirjoitus

***Todellisuuden tutkimuskeskus:
LUMO – Esitys uudesta työstä***

käsikirjoitus:

Jussi Johnsson

Maria Nuutinen

Janne Pellinen

Pilvi Porkola

Janne Saarakkala

dramaturgia:

Pilvi Porkola

ensi-ilta 12.10.2007 KorjaamollaHenkilöt:

Janne Saarakkala, opas

Janne Pellinen, näyttelyavustaja

Jussi Johnsson, näyttelyavustaja

tapahtuu tyhjässä taidegalleriassa

I. KOHTAUS. TAIDEGALLERIA. OPAS ESITTELEE TEOKSIA.

(yleisö saapuu tilaan, opas on heitä vastassa)

SAARAKKALA

Hyvät naiset ja herrat, tervetuloa Todellisuuden tutkimuskeskuksen esitykseen Lumo. Tämä on esitys uudesta työstä, uuden työn äärettömistä mahdollisuuksista ja se tapahtuu taidenäyttelyn viitekehyksessä.

Kas näin, (napsauttaa sormiaan) olemme taidenäyttelyssä.

Minun nimeni on Janne Saarakkala ja toimin näyttelyn oppaana. Ensiksi tulemme näkemään sarjan abstrakteja maalauksia. Niistä jokainen käsittelee omaa, erityistä teemaansa, mutta sarja kokonaisuudessaan kulkee nimellä ”Uustyöläinen”. Olkaa hyvät ja seuratkaa minua.

(yleisö siirtyy peremmälle, missä näyttelyavustajat Pellinen ja Johnsson kannattelevat tyhjiä taulunkehyskiä)

SAARAKKALA

Tässä ovat näyttelyavustajat Jussi Johnsson ja Janne Pellinen. Ja tämä on ensimmäinen maalaus. Se nimi on ”Opportunisti”.

(tauko, jonka jälkeen näyttelyavustajat kääntävät kehyksen toisin päin)

SAARAKKALA

Toinen maalaus: ”Kyynikko”.

(tauko, kehys käännetään jälleen)

SAARAKKALA

Kolmas maalaus. Sen nimi on ”Monisähleri”

(tauko, jonka jälkeen opas osoittaa näyttelypuomein rajattua tyhjää tilaa lattialla)

SAARAKKALA

Installaatio nimeltä ”Arkipäivän sankari”. Se on kolme metriä leveä ja kolme metriä korkea installaatio, joka koostuu kahdesta tuhannesta posliinikupista ja -lautasesta. Ne muodostavat yhdessä aallon, jonka harja kurottautuu päittemme päälle ja näyttää siltä, kuin aalto olisi murtumaisillaan.

Väri on juuresta syvän harmaa ja vihertävä. Sitten se muuttuu turkoosiksi, vaahtopää on valkoinen.

Kuten voitte nähdä, kupit ja lautaset juuri ja juuri koskettavat toisiaan ja aallon harjalla ne särkyvät toinen toistaan pienemmiksi sirpaleiksi. Niitä saattaa tipahdella – joten varokaa päätänne. Sirpaleiden avulla taitelija on minusta onnistunut erinomaisesti kuvaamaan kuinka oikea aalto nousee merellä ja kuinka vesi hajoaa vaahdoksi.

Astiat eivät ole puhtaita. Siellä täällä voitte nähdä ruoan tähteitä; kahvia, spagettia, tomaattisosisia, kananmunaa ja ruskeaa kastiketta. Ja jos katsotte tarkemmin, huomaatte, että installaation harmaan vihreä väri syntyy homeesta. (opas ohjaa yleisön ikkunan eteen)

SAARAKKALA

Olkaa hyvät ja katsokaa ulos tästä ikkunasta / näistä ikkunoista. Ikkunanpuitteiden rajaama näkymä on seuraava taideteos, live-installatio, nimeltä ”Näkymä”. Taitelija on kirjoittanut teokselle lukuohjeen. Luen sen nyt teille. Voitte samalla jatkaa ”Näkymän” tarkkailemista.

“Kun katson tätä näkymää, minä ajattelen työtä. Kaikki mitä näen, on oikeastaan työtä. Ajattelen niitä satoja miehiä, jotka ovat raivanneet väylän tielle, tasoitaneet sen. Miehiä, jotka ovat kaapineet vanhan asfaltin pois ja levittäneet sen päälle uutta.

Arkkitehti istuu työpöytänsä ääreen. Syötyään banaanin, hän ryhtyy piirtämään. Hetken päästä hän soittaa rakkaalleen ja sanoo: ”Siitä tuli hieno.”

Tontin omistaja soittaa satoja puheluita; hankkii rahoituksen ja valitsee parhaat tarjoukset. Rakennuttaja on tilaa paikalle työkoneet, materiaalit ja työmiehet; paaluttajat, valajat, nosturimiehet, sähkömiehet, viemärimiehet, siivoojat.

Harjannostajaisten jälkeen, ja kun tarkastuskäynnillä käyneet viranomaiset ovat antaneet hyväksyntänsä, maisemasuunnittelija ryhtyy toteuttamaan istutussuunnitelmaa. Asunnonvälittäjät ovat etsivät ja löytävät asuntoihin asukkaat, sisustussuunnittelijat esittelevät näkemyksensä maaleista, laatoituksista, kaapistoista, matoista ja verhoiluvaihtoehdoista.

En osaa kuvitellakaan kaikkea sitä työtä, jota tämän näkymän eteen on tehty ja yhä tehdään. Huimaa kun ajattelenkin sitä. Siksi minä tein tämän.”

Nyt, nyt se tulee. Katsokaa.

Pieni paperiliidokki lentää kadun yllä, se tekee äkkikäännöksen ja katoaa.

Hyvät naiset ja herrat ”Näkymä”.

Minusta nämä installaatiot ovat käsitelleet vanhaa työtä. Seuraavan veistoksen myötä me siirrymme takaisin uuden työn alueelle.

Varokaa sirpaleita.

(Opas ohjaa yleisön gallerian nurkkaan ja osoittaa rajattua kohtaa lattiassa)

SAARAKKALA

Realismia edustava, 185cm korkea, luonnollisen kokoinen pronssipatsas, joka seisoo 80cm korkealla, kiiltäväpintaisella kivijalustalla.

Noin kolmessa kymmenissä oleva mies. Hän seisoo oikealla jalallaan ja housut roikkuvat polvissa. Keho on atleettinen ja sopusuhtainen. Hän nostaa vasenta jalkaansa taivuttamalla sitä lantiosta ja polvesta, näin (opas näyttää asennon). Näyttää yhden jalan varassa tasapainoilevalta joogilta tai intialaiselta tanssijalta. Asento on hallittu, keskittynyt ja voimallinen.

Kyllä, hänellä on kuusi kättä; kolme vasemmalla ja kolme oikealla puolella. Hän pitää kännykkää vasemmalla korvallaan ylimmälle vasemmanpuoleisella kädellä. Alimmalla kädellä vasemmalla hän osoittaa kaukosäätimellä kohdetta, jota emme näe. Ylimmän oikean käden hauista hän treenaa nostelemalla käsipai-

noa ja alimmalla oikealla kädellään hän pitää kiinni pienen tytön kädestä. Tyttö katsoo miestä, ylös. Hänen suunsa on auki, aivan kuin tyttö... nauraisi.

Kannettava tietokone leijuu miehen edessä avattuna. Molemmat keskikädet ovat ojentuneet sitä kohti ja sormet lepäävät näppäimistöllä. Näytöstä loistaa kirkas valo, joka saa miehen mantelinmuotoiset, rubiinisilmät palamaan.

Sitten on tämä hahmo – vaikeaa sanoa, onko hän mies vai nainen. Oli miten oli, hahmo on polvistunut miehen eteen – ja imee tämän jäykistynyttä penistä.

Eikä siinä kaikki. Miehen takana on toinen, yhtä lailla androgyninen hahmo, polvistuneena hänkin. Hän levittää käsillään miehen pakaroita ja nuolee miehen peräaukkoa.

Tällaiselta näyttää uusi työ. (Opas hymyilee.)

SAARAKKALA

Seuraavan teoksen nimi on Työelämän sietämätön keveys. Se on fresko, joka kattaa koko kattopinta-alan (opas viittaa kattoon) Teos on kunnianosoitus Michelangelon kuuluisalle freskolle Sikstiiniläis-kappelissa Roomassa. Yhdennäköisyys on hämmästyttävä. Fresko kuvaa loputonta, valoisaa tilaa, jossa leijuu 99 työläistä. 90 heistä on valkoisia miehiä tummissa puvuissaan ja valkoisissa kauluspaidoissaan, työläisistä yhdeksän on naisia. Työläiset kommunikoivan toistensa kanssa – ja koko maailmankaikkeuden kanssa, siltä näyttää – langattomien, headset-laitteiden avulla. Joidenkin edessä leijuu kirkkaita näyttöruutuja.

Työläiset ja heidän asentonsa ovat täydellisen kauniita; yksityiskohtaisia, elegantteja, elastisia, ilmavia – ja samalla voimakkaita... Kaikki kylpee kirkkaassa valossa, jota näyttää hehkuvan kaikkialta. Taiteilijan mukaan se kuvaa tiedon puhdasta valoa.

Hyvät naiset ja herrat, työ(elämä)n sietämättömällä keveydellä on toinenkin ulottuvuus; peilikuva. Katsokaa lattiaa, jalkojenne juuressa. (Opas viittaa lattiaan.)

Freskon toinen osa on maalattu lattiaan. Se koostuu kaikkia rotuja edustavista miehistä, naisista ja lapsista, joita on yhteensä 99 879. Suurin osa on jäänyt niiden jalkoihin, jotka yhä seisovat omilla jaloillaan ja kurottelevat meitä kohti, ylös, silmillään ja käsillään. Jos keskitytte hiukan, voitte melkein tuntea heidän kosketuksensa jalkapohjissanne.

Kuten näette, ihmisten ilmeet ja tunnetilat vaihtelevat. Jotkut, kuten nämä täällä, seisovat äimänkäkenä kuin todistaisivat itse ylösnousemusta. He juma-loivat meitä ja kattoon maalattuja työläisiä. Kasvoilta voi myös havaita kateutta,

masennusta... hurjaa raivoa, kuten näiden protestoivien naisten keskuudessa täällä – ja myös selittämätöntä pelkoa. Nämä ihmiset tässä nurkassa hakkaavat läpinäkyvää lattiaa silmittömän kauhun vallassa, aivan kuin he yrittäisivät paeta kuvasta.

Musta tää on tosi pateettinen... Tää on niin postmoderni, niin kopio, rautalangasta väännetty. Ristiriita, draama, taivas ja helvetti. Mutta mä tykkään tästä. Tää on musta näyttelyn paras työ. Se on... valtava, mieletön, ja tulee sellainen hillitön täyteen olo, ihan sietämätön ja samalla kevyt, niin kuin kupla nousisi päähän, tuntuu että on elossa, 200 prosenttia elossa. Mitä sä Janne ajattelit?

PELLINEN

Ei voi sanoa muuta kuin että wau.

2. KOHTAUS. KESKUSTELU TAITEESTA.

(yleisö ohjataan istumaan heille varatuille tuoleille. Tyhjä kehys seisoo itsestään keskellä tilaa)

JOHNSSON

Ovatko kaikki löytäneet sopivan paikan? Joo (Pelliselle), fresko tosiaankin tuo esiin länsimaisen taiteen perinteet.

PELLINEN

Se on myös kommentti yhteiskunnasta. Mutta mä pidän kyllä näistä kaikista...”Näkymästä”...ja silti tuo patsas hiukan ihmetyttää mua. Miten joku voi seisoa tuossa asennossa noin kauan? Mä olen niin jäykkä, kun en oo koskaan joogannut tai...mut silti se ois mulle ihan mahdotonta.

SAARAKKALA

Sehän on patsas.

JOHNSSON

On helppo pitää tasapainoa, jos saa tollai tukea molemmilta puolilta.

PELLINEN

(Johnssonille) Mikä sun suosikki on?

JOHNSSON

Mä tykkään aika monesta näistä...Paitsi tämä, jossa on kuppeja ja lautasia, hämentää mua, ehkä siksi, ku se muistuttaa likaisista astioista, jotka oottaa mua kotona. Mutta katsokaas tuota valtavaa aaltoa, joka vyöryy meidän ylitse kuin... (tekee eleen.)

PELLINEN

Joo...Se puhkee kukkaan. Mut jos sä pidit siitä, niin sä todella tykkäisit yhdestä toisesta, jonka mä näin, kun mä työskentelin Los Angelesissa eräiden kollegojeni kanssa. Se oli kuin valtava aavikko...ja aamu alkoi valjeta...aurinko nousee vuorten takaa...on aika kylmää...ja sitten (menee makaamaan lattialle tyhjien kehysten taakse) Kuollut maisema ..."Two-dimensional work". Näettekö?

(Pellinen ja Saarakkala katsovat.)

SAARAKKALA

Joo.

JOHNSSON

Jo-o.

SAARAKKALA

Joo, aivan mahtava.

JOHNSSON

Se muistuttaa mua yhdestä näyttelystä Sao Paulossa, (menee kehysten taakse) siellä oli tämä uskomaton teos, jonka nimi oli "Pyhä työ".

PELLINEN

Pyhä?

JOHNSSON

"Pyhä työ" Ensin se oli... (tekee eleen, stilli.)

SAARAKKALA

Entä sitten?

JOHNSSON

Sitten se muuttui... (tekee eleen, stilli.)

PELLINEN

Wow! Todella kaunis. Silti paras teos, mitä olen uudesta työstä nähnyt, oli Guggenheimin museossa viime kesänä. Sähän kävit myös siellä?

JOHNSSON

Hm-m.

PELLINEN

Muistat sä?

JOHNSSON

Joo...

PELLINEN

Se oli tällainen (menee poseerausasentoon) Se oli...tällainen.

JOHNSSON

Joo. Just noin. Mut eiks se ollut pikemminkin niin ku...(menee poseeraamaan Pellisen viereen, pitää kiinni munistaan.) Tiedätsä enemmän tämmöinen.

PELLINEN

Jee. Just tää.

(tauko.)

PELLINEN

Ok. Nyt tuntuu...oudolta.

JOHNSSON

Mitä sä tarkoitat?

PELLINEN

En mä tiedä. Ehkä se johtuu kehyksestä...tai et tulee katsotuksi sen läpi.

JOHNSSON

Musta on helpompi pidellä palleja kehyksen takana.

PELLINEN

Onko?

JOHNSSON

On.

PELLINEN

Ok.

(Saarakkala siirtää kehykset pois.)

PELLINEN

No nyt tää on ihan eri asia.

JOHNSSON

Joo niin on. Mä putosin kärryiltä.

PELLINEN

Mitä sä tarkoitat?

JOHNSSON

Musta tuntuu kuin mä olisin objekti.

PELLINEN

Aha.

(Saarakkala siirtää kehykset takaisin entiselle paikalleen.)

JOHNSSON

Nyt on parempi.

PELLINEN

Onko?

JOHNSON

No on.

PELLINEN

Miksi?

JOHNSON

(Konttaa kehyksen luokse) Nyt mulla on kontrolli.

PELLINEN

Musta tuntuu pikemminkin, että mua kontrolloidaan.

(Konttaa kehyksen luokse Johnssonin viereen. Molemmat nostavat kehyksen ylös lattialta ja alkavat irvistellä sen sisäpuolella.)

SAARAKKALA

Tämä on viimeinen maalaus sarjasta "Uustyöläinen". Se on aika erilainen verrattuna niihin kolmeen, jotka näimme aiemmin mutta taiteilija halusi välttämättä liittää sen mukaan sarjaan. Työn nimi on "Mood Maker", suomeksi se tarkoittaa palkattua tunnelman kohottajaa, jonka voi, asiakkaille paljastamatta, sijoittaa esimerkiksi hotellin baariin tai vaikkapa taidenäyttelyyn.

3. KOHTAUS. KESKUSTELU MARXIN KANSSA.

SAARAKKALA

Hyvät naiset ja herrat, olemme saaneet erittäin kunnia-arvoisan vieraan; modernin työn erikoisasantuntijan. Hyvät naiset ja herrat, sallikaa minun esitellä: Karl Heinrich Marx. (Johnsson kantaa etualalle pahvisen, Marxia esittävän kuvan.)

Tervetuloa. On valtava kunnia saada teidät meidän vieraaksemme, herra Marx.

Nyt kun olette tutustunut näyttelyn teoksiin, mitä ne kertovat teille työstä ja työelämän suuresta muutoksesta? (tauko.)

Voisitteko nimetä suosikkinne teosten joukosta? (tauko.)

Työelämän muutoksesta on puhuttu paljon, samoin ns. uudesta työstä. Vanha työ tapahtuu tiettyssä työpaikassa, tietyn työajan puitteissa ja sisältää ennalta määriteltyjä työtehtäviä. Uutta työtä voi, sen sijaan, tehdä missä vain, milloin vain ja sen sisältö voi olla mitä tahansa. Tällaista on työelämä tänään. Työ leviää

kaikkialle. Ja kuitenkin me samalla pidämme tiukasti kiinni vanhasta työstä. Meidän identiteettimme ja koko elämän merkitys perustuu vanhan työn etiikalle. Mistä tämä johtuu? (tauko.)

Väitetään, että suurin osa aikamme työstä on täysin turhaa. Uusi työ ei lopulta anna yhtä paljon kuin mitä se tekijältään ottaa. Minä annan sen ryöstöviljellä itseäni, uusi työ syö minua. Miksi? (tauko.)

Miksi työn tehokkuuden on jatkuvasti kasvettava? (tauko.)

Miksi talouden on kasvettava? (tauko.)

Voiko talous kasvaa loputtomasti? (tauko.)

Entä jatkuva kilpailu, mistä se tulee? Onko se kirjoitettu meidän geeneihimme, onko kilpailu olemassaolomme perimmäinen syy? Onko kilpailu yhtä kuin sivistys? Onko se sivistymistä? (tauko.)

Onko meidän pakko kilpailla? (tauko.)

Tiedätkö mitä, Karl? Ne voitti. Kapitalismi voitti.

Mitä meidän pitäisi tehdä? (tauko.)

Hyvät naiset ja herrat, Karl Marx. (Saarakkala taputtaa käsiään.)

4. KOHTAUS. TYÖKALUT.

SAARAKKALA

(esittelee valkoiseksi maalattua lapiota yleisölle) Muistatteko Stanley Kubrickin elokuvan Avaruusseikkailu 2001? Sen alussa ihmisapina keksii tehdä reisiluusta työkalun. Ensin sitä käytetään aseena, jolla karkotetaan kilpaileva naapurilauma lähteeltä. Se toimii. Heimo, jolla on ase, voittaa. Tämän jälkeen ihmisapina mitä luultavimmin kiinnitti luun toiseen päähän kiven, syntyy vasara... Seuraava askel on tässä: lapiot. Aivan kuin vasarassakin, erillinen osa on kiinnitetty varren toiseen päähän – vaikka lapiossa se on leveämpi ja kovera. Lapiot on tarkoitettu kaivamiseen ja maan siirtämiseen. Taika on varressa, joka toimii vipuna. Muuntamalla kääntöliikkeen pyöriväksi liikkeeksi, vipuvarsi moninkertaistaa lihastyön voiman. Näytän teille.

(Johnsson kävelee Saarakkalan viereen ja käy makaamaan maahan. Saarakkala kääntää Johnssonin lapiolla, jolloin tämä vierii joitain metrejä.)

Keskeistä vipuvarren toiminnalle on tukipiste. Lapiot käytössä tukipisteinä on yleensä käsi, joka kannattelee vartta – mutta tukipisteinä voi toimia myös esimerkiksi kivi tai jos aine, jota kaivamme, on itsessään riittävän kovaa, se voi

toimia tukipisteenä lapiolle. Lapion muotoilun viimeisimmät saavutukset ovat seuraavat:

Terävä kärki.

Kahva.

Mutka.

Näiden parannusten tarkoituksena on vahvistaa lapion iskuvoimaa. Ote kahvasta on paljon tukevampi verrattuna varteen; se on liukas ja siksi vähemmän tukeva, vähemmän tehokas. Terävä kärki tunkeutuu aineeseen ärhäkästi. Mutka sen sijaan lisää tehokkuutta kahdella tavalla: se avulla iskuvoima välitetään mahdollisimman suorassa linjassa varresta kärkeen mutta samalla kauhaistaan myös mahdollisimman paljon ainetta mutkan koveraan syliin.

Lapiolla kaivetaan kuoppia, koloja, reikiä ja ojia; sen avulla suojaudutaan ja kuopataan kuolleiden ruumiit. Se on suuri edistysaskel niistä päivistä, jolloin jouduimme raapimaan maata sormet verillä. Lapion avulla me olemme voittaneet Äiti Maan ja päässeet käsiksi sen maan alle kätkettyihin aarteisiin.

JOHANSSON

(esittelee valkoiseksi maalattua porakonetta yleisölle)

Hyvät naiset ja herrat esittelen teille seuraavaksi sähköporakoneen. Se kehittyi alkuporakoneesta sähkönsäätämisen jälkeen viime vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla. Tuolloin tehokkaampien ja sähkövoimalla käyvien työkaluja tarve kasvoi voimakkaasti niin teollisuudessa kuin kotitalouksissakin. Sähköporakoneen menestys perustui sen kykyyn päästä pintaa syvemmälle.

Sähköporakone muodostuu muovisesta soikiosta. Se muistuttaa suurikokoista munakoisoa, joka suippenee toisesta päästä. Soikion puolivälissä sijaitsee käsikahva, joka kaartuu kotelosta alapäin noin yhdeksänkymmenen asteen kulmassa ja päättyy akkukoteloon. Soikion kapeamassa päässä on n. 4cm levyinen pyörivä laakeri. Laakerin päästä löytyy puolestaan n. 1 cm levyinen suuaukko. Aukon sisäpuolella on kolme pientä ja metallista ”hammasta”, joita voidaan lähentää tai loitontaa kiertämällä laakeria käsivoimin myötä- tai vastapäivään. ”Hampaat” toimivat pidikkeinä, joiden puristuksiin voidaan kiinnittää erikokoisia teriä kiertämällä laakeria edellä kuvattuun tapaan. Soikion sisällä on sähköinen moottori, joka pyörittää erittäin voimakkaasti laakeria ja teriä...En ole koskaan nähnyt sitä... Mutta moottori voidaan käynnistää ja sammuttaa painamalla virtakatkaisijaa soikion ja käsikahvan yhtymäkohdassa.

Sähköporakoneen avulla voi helposti tehdä erikokoisia reikiä suhteellisen koviin pintoihin, joihin reikien tekeminen muutoin olisi hankalaa tai suorastaan mahdotonta, kuten puuhun, betoniin, huokoiseen kiviainekseen tai jopa metalliin. Sillä ei kannata porata reikiä pehmeisiin materiaaleihin kuten kankaaseen tai juustoon.

Aion nyt demonstroida kuinka sähköporakonetta käytetään. Anteeksi (suuntaa sanansa jollekin yleisössä olevalle miehelle), voisitko tulla tänne ja auttaa minua demonstraatioissa? Tervetuloa! Ja sinun nimesi on? Minä olen Jussi Johnsson. Hauska tutustua! Sinun ei tarvitse sanoa mitään, mutta minä pyydän sinua seuraamaan kohta antamiani ohjeita, jos sopii.

Tässä tulevat sähköporakoneen käyttöohjeet

1) Ota tukeva haara-asento: toinen jalka hiukan toisen edellä.
2) Tartu toisella kädellä sähköporakoneen käsikahvasta asettamalla kevyesti etusormi virtakatkaisimelle valmiusasentoon.

3) Tue poraa vapaan käden kämmenellä akkukotelo pohjasta.

4) Suuntaa poran suuaukko kohtisuoraan työstettävää pintaa vasten.

5) Käynnistä pora painamalla tasaisesti etusormella virtakatkaisijasta.

6) Kun haluat lopettaa poraamisen, vapauta etusormi katkaisimelta.

(miehelle) Oikein hyvä! Kiitos avusta! Antakaamme hänelle raikuvat aplodit.

Hyvät naiset ja herrat: Sähköporakone!

PELLINEN

(esittelee valkoiseksi maalattua näppäimistöä yleisölle)

Tämän työkalun nimi on näppäimistö. Se painaa noin 750g. Se on toiselta puolelta tasainen, toiselta rosainen. Rosaisuus on säännönmukaista, nämä kohoumat eli näppäimet ovat lähes kaikki samankokoisia ja samanmuotoisia. Työkalu ei ole ontto, vaan sen sisällä on myös jonkin verran tyhjää tilaa, sillä kohoumat painuvat sisäänpäin vajaan sentin verran. Näppäimistön sisällön voi saada selville ainoastaan käyttäen tähän tarkoitukseen tehtyä työkalua tai avaamalla se väkivalloin.

Tämä työkalu on kehitetty kommunikaatiovälineeksi ihmisen ja tietokoneen välillä. Näppäimistö on siis oikeastaan osa toista työkalukokonaisuutta. Kommunikaatio tapahtuu painamalla näppäimiä. Jokaista näppäintä vastaa sovittu merkki tai symboli, joka saa aikaiseksi ennalta sovitun toiminnon tietokoneen keskusyksikössä.

Entä miten tietokone saa sitten tiedon näppäimen painalluksesta?

Noh - sisäisen voimalähteen, tässä tapauksessa kahden AAA-pariston avulla, näppäimistö lähettää infrapunasygnaalin vastaanottajyksikölle, joka välittää edelleen tiedon keskusyksikölle valitusta merkistä tai merkkien yhdistelmästä.

Näppäimistön nimi viittaa näppäilyyn, mutta englanninkielinen nimi on ”keyboard”, jonka voisi kääntää vapaasti avainlaudaksi. Minkä takia nimessä puhutaan avaimista? Haluan ajatella, että näppäimistö ei ole pelkästään työkalu. Se on avain, jolla voi avata kokonaisia maailmoja.

4.KOHTAUS. TANSSI.

(musiikki: Röyksoppin ”So Easy”. Esiintyjät ottavat paidat pois päältä ja tanssivat koreografian, joka sisältää paljon mainoksista ja pornokuvastosta lainattuja eleitä ja asentoja.)

5. KOHTAUS. keskustelu uudesta työstä, kehystämisestä, pornosta ja nähdyistä taideteoksista

(Tanssi on ohi, esiintyjät naureskelevat ja hakevat paitojaan ja alkavat pukea niitä päälleen.)

(Johnsson nauraa.)

SAARAKKALA

Mitä? Olisiko pitänyt olla enemmän pornoa?

JOHNSSON

Hyvin meni.

PELLINEN

Lainkaan väheksymättä aiempia vetoja, tää oli kyllä tähän paras ehkä ikinä.

JOHNSSON

Joo, kyllä, siinä oli fiilistä.

SAARAKKALA

Näytä vähän... (osoittaa Pellisen farkkuja takapuolelta) nää roikkuu aina tosi alhaalla, niin että kalsarit näkyy.

PELLINEN

Vaikka mulla oli vyö tänään tosi kireellä.

SAARAKKALA

Mä on miettinyt sitä, että meillä kaikilla pitäisi olla toi tyyli.

PELLINEN

Sulla on ihan erimerkkiset farkut.

SAARAKKALA

Ei sillä ole mitään väliä...kato näin (vetää omia farkkujaan alemmas).

PELLINEN

Nää on matalavyötäröiset, se on eri asia...tai joo, miksei...

PELLINEN

Ja onhan tää sun karvoitus aika... melkonen jungle, ekaksi ei mitään ja sit tosi bruuuum...

JOHNSSON

Tosi hämmentävää, et tosta yhdestä kohtaa sä olet tosi kuuman kiimanen duunarijätkä ja tosta yhdestä kohtaa babyface...ei, mä tykkään tosta alaosasta.

SAARAKKALA

Kiitti.

PELLINEN

Mut toi sun kysymys, että pitäiskö olla enemmän pornoa, että mihin se polku vie... kyllähän tässä on tätä paljasta pintaa jo ihan riittävästi, kyllä tää pointsi tulee tässä esiin, tai se pointsi, että työ on pehmopornoa.

SAARAKKALA

Mut tavallaan me voidaan mennä miten pitkälle vaan, koska tämä on kuitenkin taidetta

PELLINEN

Tulee mieleen se, mitä Kaarina Hazard sanoi, tai se, mitä puhuttiin treeneissä... (yleisölle) Kaarina Hazard on siis suomalainen esseisti ja kolumnisti, hän on kirjoittanut että porno ja väkivalta ovat siinä mielessä samanlaisia ilmiöitä, että

kummatkin ovat inhimillisiä akteja, jotka on irrotettu sosiaalisesta kontekstistaan, ja nämä työkaluthan on vähän sama juttu. Ne on irrotettu kontekstistaan.

JOHNSSON

Mutta nyt täytyy muistaa, että onhan tää myös meidän työtä, esiintyminen ja taiteen tekeminen on myös meidän työtä.

SAARAKKALA

Mut jos ajatellaan että tämä siirrettäisiin pornokontekstiin, no, pehmopornokontekstiin, mentäis vaikka esiintymään tonne bileisiin, niin menisittekö?

PELLINEN

Kyllä mä voisin mennä.

JOHNSSON

Joo-o, riippuu siitä, paljonko siitä maksettaisiin...jos ne maksais vaikka tonnin per nenä, niin kyllä mä lähtisin.

PELLINEN

No tuskin kukaan nyt niin paljoa.

JOHNSSON

No joku iso firma voisi ihan hyvin maksaa...

SAARAKKALA

Mä en lähtis.

PELLINEN

Tonnista?

JOHNSSON

No sano nyt joku hinta.

SAARAKKALA

En lähtis.

JOHNSSON

Kyllä nyt jokaisella joku hinta on.

SAARAKKALA

En lähtis, se on taidetta ja that's it.

PELLINEN

Mikset sä vois ottaa sitä taidekontekstia mukaan sinne bileisiin?

SAARAKKALA

Koska ne ei halua nähdä sitä taidetta, ne haluaa nähdä vaan tän (tekee härskin eleen) ja jos sinne alkaa ujuttaa taidetta, niin se on kiusallista. Eikö? Ollaan reilusti sitten jotakin, jos ollaan.

JOHNSSON

(Pelliselle) Paljo sä saat tästä palkkaa?

PELLINEN

En mä olettanut saavani tästä mitään, mutta TTK maksaa mulle kesästä ja syksystä 750e, eli siitä tulee joku kaks ja puoli euroa tunti, mutta mä teen muista hommia tän lisäksi.

SAARAKKALA

Mut se, et sä teet muista hommia, siis että sä olet lakimies- Pellinen on oikeasti lakimies- se on härskiä. Se, että lakimies pyörii täällä pyly puoliksi paljaana, on tosi härskiä...se on kiihottavaa...sehän on ihan kuin pornofilmin nimi "Kuumat lakimiehet muhinoivat raastuvassa".

PELLINEN

Ei se mun mielestä kuulosta niin härskiltä...

JOHNSSON

Paljon sä saat siitä palkkaa?

PELLINEN

21,71 euroa per tunti

SAARAKKALA

(Johnssonille) Paljon sä saat?

JOHNSSON

Mä saan kolmen kuukauden työstä kahden kuukauden ajan 1040 euroa kuussa, työvoimaviranomaisten tukemaa palkkatukea, niin että jos ajattelee, et saisi tonnin kolmen minuutin tanssista, niin revi siitä.

SAARAKKALA

No mun ei tarvii repiä, mulla on taiteilija apuraha 1254 euroa kuussa verotto-
mana...niin että kiitos.

PELLINEN

Sun ei tarvii mennä joraamaan tonne...

SAARAKKALA

Ei vielä.

JOHNSSON

Todella hämmentävää et nää kaikki kontekstit menevät sekaisin...

SAARAKKALA

Siitä tulikin mieleeni, että situationistit, 1960-luvulla vaikuttanut avantgarde ryhmä Ranskassa, niillä oli sellainen harjoite kuin kehystäminen. Yksinkertaisesti otettiin kehykset, mentiin jonnekin, kehystettiin jotakin ja sanottiin että tämä on taidetta...ja se oli, taidetta. Musta tuntuu, että uusi työ on tällasta kehystämistä, se on se kehystämisen akti.

Mitä mössöä siellä sisällä on, ei sillä ole niin väliä, suurin osa työstä menee siihen kehystämiseen. Ja sitten kun se kehystäminen on tehty, voi sanoa, että työkin on tehty.

JOHNSSON

Mutta tekee se asiat myös helpottavaksi jollain tapaa, että kun mä kehystän kaikkea sitä työmössöä sanomalla, että nyt mä olen tuottaja, tai näyttelijä, tai kuvailutulkki tai käsikirjoittaja. Niin noi kehykset luo hahmon sille, mitä mä teen.

SAARAKKALA

Ajattele miten paljon siihen menee energiaa.

PELLINEN

On se helpottavaakin...

SAARAKKALA

Tottakai, sehän jäsentää sitä.

PELLINEN

Mua jäi vaivaamaan, et miksi se on pervoa, et jos lakimies heiluttaa täällä hanuriaan...

(Johnsson ja Saarakkala vilkaisevat Pellistä.)

SAARAKKALA

(yleisölle) Kiitos.

LOPPU.

LIITE 5

Käsiohjelma

How To Be a Performance Artist?

Mitä esityksen tekemiseen vaaditaan? Miten suhteuttaa oma tekeminen traditioon? Pitäisikö minulla olla kuollut eläin, ja mistä sellaisen voi saada? Mitä laitan päälle? Miten yhdistää arki ja taide?

Performanssiluento, joka käsittelee esityksen tekemistä ja esitystaiteilijana olemista.

Kesto n. 35 min. Konsepti ja toteutus: Pilvi Porkola.

Esityksen ensi-ilta oli 28.10.2007 Hamarissa, Norjassa.

Performance lecture focusing questions on making a performance and being an artist.

How to make a performance? What is needed? How to be related to a tradition? Do I need a dead animal and where to get one? What to wear? How to combine life and art?

LIITE 6

Käsikirjoitus

How To Be a Performance Artist?
- performance and lecture 30.4.2012 Tromsø

Pilvi Porkola

(BLOWING BALLOONS)

Welcome everyone, my name is Pilvi Porkola and this is “How To Be a Performance Artist?” a performance lecture. I have a background as a performance artist but I’m also as a researcher, I’m doing my doctoral studies in Theatre Academy, Finland. My study belongs to the department of Performance and Theory and it’s entitled “Notes on politics, documenting and personal in performance”. I’ve been interested in questions such as “how we understand performance as a concept?” or “where is the thin line between art and everyday life?”. My study is a artistic research, meaning my art works are part of this study.

When I started to work on my research I was quite pleased to find several books to tell me how to do research. But at the same time I was a bit confused because of the lack of the books to tell me how to be a performance artist. I started to think about it, and created few scores for myself to help me. Tonight I’d like to share those thoughts with you.

Here I have eight points or “rules” for the topic.

(BLOWING A BALLOON)

Document your work

As a researcher I have been very interested about the question of documentation, how to document Live Art, what kinds of traces you can have, do we prefer archives or do we trust that our experiences of live events stay in our bodies. I have written tens of pages about it. As a practitioner, I have to confess, I haven’t put so much thought on it, how I document my own works. I have blurred photos, videos filmed with a tripod, so there are performers without heads, videos filmed from too far and so on. This is all very embarrassing, knowing that my

first profession is a video film maker. Well, you understand why I ended up being a performance artist, not a documentarist.

Documentation is the word of the day, you know. Performance art is defined to be as live art, you can't record or repeat it, and they say it's vanishing art. It's based on the idea we are here now and tomorrow we are elsewhere. It's kind of unique. Then you go to a performance art festival, and what you see: cameras everywhere. It's so weird, you think the art is based on a disappearing moment and it creates a feeling that this is something you really have to catch. In today's society one doesn't exist if one is not documented, or leave traces of oneself. It's quite tricky, isn't?

So I have been thinking of how I could write documenting as a part of action in a way or another, otherwise it will not happen.

(giving a camera to the member of the audience) Could you please do documentation for me tonight?

Think what you wear

It's always a problem, you know, a question what to wear. One might think, it shouldn't be a problem for a performance artist, you just take some stuff from a kitchen and wear them... or performance artists are often just naked, you know. But it's not so easy, and actually I'm a bit traumatized with this question. Once I went to perform to Art Contact, which was a performance club in Helsinki. I was doing some everyday look alike movements with my colleague, who is an actor. I was wearing jeans and t-shirt. The idea was to show how different we are by doing same actions, he is a tall guy, with an actors education, doing movements clearly, singing beautifully and enjoying being in contact with the audience. I was doing the actions more minimalistic, singing like a mouse, realising this piece is just shit and feeling very embarrassed about being there. After this humiliating experience one of my teachers came to give me some feedback. It was okay, she said. You were not too bad; actually the difference between you two was not that you can't sing at all, it was more about your attitude, how ready you were to be ashamed. But one more thing I need to say, you really should think what you are wearing. Look at those girls, there were some other performers, with nice glittering things, look at them you could take some ideas from them. Next day I went to a shop, bought these trousers and these boots, and decided I will follow her advice. No more jeans in performance art.

Anyway, I had a look of my photos, what I have been wearing most recently and here you can see my wardrobe. (shows a power point show).

(BLOWING A BALLOON)

Think what you say

This is difficult...

When you have a special time and special place to talk, special audience to listen what you are saying, it's always a big decision to decide what to talk about. I mean the world is full of things to talk about...

Politics, ethics, aesthetics...important things, inspiring things...

It's no wonder why performance artist are use to talk about something personal, I mean, maybe that's how you can mix many things together.

I tried to write some lists fx. 5 things I like to talk about or 5 things I'm embarrassed to talk about.

But I didn't find it very interesting, you know, I like to talk about weather, I'm embarrassed to talk about money and so on. Then I came up with an idea to talk about facts, real facts you know. But then there are a couple of questions –of course- what the facts are and what is real...

Anyway, I went to internet, used a google, I wrote word "The fact is..." so, here are ten facts I found:

- "The fact is there is not enough money in politics".
- "The fact is most of cars today are pretty good".
- "The fact is, evolution is both a fact and theory".
- " The fact is I need you".
- "The fact is the world is divided between users of Macintosh computers and users of MS-DOS compatible computers".
- "The fact is your facts are wrong".
- " The fact is, it seems, that the most you can hope is to be a little less, in the end, the creature you were in the beginning and the middle". (Beckett)
- " The fact is, they have to do their jobs. I don't support war but I support them, no matter what –they are following orders".
- "The fact is we have to do something about it".
- " Hands off! That fact is mine!".

(BLOWING A BALLOON)

4. Think what you do

This is very difficult part for me. They say, that in my performances people just sit or stand or talk, they don't actually do anything. My actors use to laugh me and say :”You say ten times a day for us, please Don't ACT”.

It's not only because I like stillness, but also because I find very difficult to think with movements or acts or choreographies.

This bothers me a bit, so I decided to make a little choreography here.

Here are some movements or positions I find beautiful, I mean, I feel beautiful doing.

(3-5 movements, curl ups for 15 seconds each)

(BLOWING A BALLOON)

5. Locate yourself

At first I was going to title this section: go somewhere, do something else, and do something different. But I don't know, I think I'm going somewhere else all the time and I have done something different, so the big challenge for me is stay where I am...take a breath, then take another breath...sit down for a while...it's okay to be a bored for a moment...its' okay for your audience too, they don't mind to stay...just for a one moment.

Okay, I have been here in Troms for three weeks now. I have been sitting in my room in Kysten and I have been looking at a mountain back to my window. I have started to talk to the mountain, well just daily basics, how are you, what's up today, how you feel about weather and things like that. Well, the mountain is not really answering to me, more it just exists there. It's quite stable, you know, it really knows how to stay.

I did few scores, scores with a mountain.

How to explain performance art to a mountain? (shows series of photos.)

How to explain love to the mountain?

“I told to the mountain I'm in love with a guy who is 10 years younger than I am. I told to the mountain it might be a problem, to be in different age, in a different situation in life with different understanding of daily life, love, disappointment. I knew the mountain was listening. I also knew it didn't understand what I was talking about.

I told to the mountain, I wonder if this love is stable, is it possible, if anything will last more than few months. I knew the mountain was listening but it had a very little clue what I was talking about.

I told to the mountain how I felt when I kissed the guy, how I lost my sense of time and place, sense what was going on. I told to the mountain some phrases people use when they try to talk about things which are bigger than they are. I knew the mountain was listening.”

How to explain frustration to the mountain?

I found it impossible.

(BLOWING A BALLOON)

6. Try to manage with your daily life and art

Few years ago I was seeing a therapist'. I was feeling bad. The therapist, quite nice lady, I guess, she said to me: “well, you know, one thing is that you could try something different in your life, break the routines you know, go a bit crazy”. I was looking at her and I said: “ I’m a performance artist. In my work I dress off, paint myself with golden paint and go to walk around the city in Helsinki, so what do you exactly mean when you talk about breaking routines and doing something different?”

I guess I was her first performance artist, you know.

When I broke up with my husband, it's more than four years now, he moved out and carried all furniture with him. I mean a kitchen table, a bed, bookshelves, a writing table, a sofa and so on. So there were just me and my two boys in an empty house. I realised I need to do something about it, so I started to blow up balloons to fill up the room. So there were me, and my two sons and tens of balloons in the room.

(BLOWING A BALLOON)

7. Think what is your relationship to the audience

(Goes to sit very close to one spectator and speak straight to him/her, having a conversation)

What do you think, how is it, our relationship here? Is it good, okay? Is it enough for you or do you feel you need to get more out of this? Do you think I have been fair to you? I don't want to a disappointment to you, you know.

(Takes clothes off and have a conversation with another member of the audience.)

What do you think, how is it, our relationship here? Is it good, okay? Is it enough for or do you feel to get more out of this? Do you think I have been fair to you? I don't want to a disappointment to you, you know.

(BLOWING A BALLOON)

8. Work, work, work

(BLOWING BALLOONS)

9. Epilogue: Ask how to be a human being?

Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. (1999)
4. Soili Hämäläinen: *Koreografian opetus- ja oppimisproesseista kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. (1999)
5. Pia Houni: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen koreografian näkökulma*. (2001)
7. Timo Kallinen: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. (2001)
8. Paula Salosaari: *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. (2001)
9. Tapio Toivanen: *"Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta". Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. (2002)
12. Betsy Fisher: *Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz*. (2002)
13. Leena Rouhiainen: *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. (2003)
14. Eeva Anttila: *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. (2003)
15. Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. (2004)
16. Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maaria Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhainen (ed.): *Ways of Knowing in Art and Dance*. (2007)
20. Jukka O. Miettinen: *Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia*. (2008)
21. Helka-Maria Kinnunen: *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. (2008)
22. Erik Rynell: *Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (2008)
23. Tone Pernille Østern: *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*. (2009)
24. Kirsi Heimonen: *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009)
25. Maya Tångeberg-Grisehin: *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*. (2011)
26. Seppo Kumpulainen: *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisen opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. (2011)
27. Tomi Humalisto: *Toisin tehtyä, toisin nähtyä – esittävien taiteiden valosuunnittelusta muutosten äärellä*. (2012)
28. Annette Arlander: *Performing Landscape. Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011)*. (2012)
29. Hanna Pohjola: *Toinen iho. Uransa loukkaantumiseen päättäneen nykytanssijan identiteetti*. (2012)
30. Heli Kauppila: *Avoimena aukikiertoon. Opettajan näkökulma kokonaisvaltaiseen lähestymistapaan baletinopetuksessa*. (2012)
31. Ville Sandqvist: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. (2013)
32. Pauliina Hulkko: *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. (2013)
33. Satu Olkkonen: *Äänenkäytön erityisyys pedagogiikan ja taiteellisen toiminnan haasteena*. (2013)
34. Anu Koskinen: *Tunnetiloissa – Teatterikorkeakoulussa 1980- ja 1990-luvuilla opiskelleiden näyttelijöiden käsitykset tunteista ja näyttelijöiden tunnetyöskentelystä*. (2013)
35. Mari Martin: *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. (2013)
36. Soile Lahdenperä: *Muutoksen tilassa – Alexander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. (2013)
37. Eeva Anttila: *Koko koulu tanssii! – kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. (2013)
38. Linda Gold: *Altered Experience in Dance/Dancing Investigation into the Nature of Altered Experience in Dancing and Pedagogical Support*. (2014)
39. Annemari Untamala: *Coping with Not-knowing by Co-confidencing in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory*. (2014)

Mitä poliittisella tarkoitetaan esitystaiteessa tänään? Miten käyttää henkilökohtaista materiaalia tai miten esittää itseä? Muun muassa näitä kysymyksiä TeM ja esitystaiteilija Pilvi Porkola tarkastelee taiteellisessa väitöstyössään *Esitys tutkimuksena – Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen*.

Tekemiensä esitysten *Mitä kuuluu? – ja muita arjen dokumentteja* (2006), *Lumo – Esitys uudesta työstä* (2007), *As If – Avoin sarja* (2006–2008) sekä *How To Be a Performance Artist?* (2007–2009) kautta Porkola pohtii paitsi esitysten tekoprosesseja myös kysymyksiä katsomisesta, tiedon paikantumisesta ja taiteesta tutkimuksena. Tutkimus sijoittuu sekä taiteellisen tutkimuksen että esitystutkimuksen kenttään. Erityistä huomiota saavat taiteellisen tutkimuksen ja feminismin yhtäläisyydet.

Pilvi Porkola on esitystaiteilija ja kirjoittaja sekä *Esitys*-lehden perustaja. Hän on toiminut tuntiopettajana useissa oppilaitoksissa ja opettanut mm. performanssia, nykyteatteria ja esitystutkimusta.



TEATTERI-*
KORKEAKOULU
TAIDEYLIOPISTO