

# Santa Marian suola-altaat

## – epäpaikoista ja performatiivisen tutkimuksen haasteista

*Santa Marian suola-altaat Sal-saarella Kap Verdellä, muinaisella orjakaupan pysähdyspaikalla, muodostavat kasvavan turistikeskuksen aution takapihan. Ne toimivat ympäristönä kameralle esitetyille performansseille, joiden inspiraationa oli H.C. Andersenin tutun sadun inspiroima veistos Pieni Merenneito. Sadussa pieni merenneito vaihtaa pois kielensä ja äänensä saadakseen ihmisen jalat, paitsi rakkauden tähden myös voittaakseen itselleen kuolemattoman sielun. Niinkö minäkin teen maisemaa esityksellistäessäni? Mutta mihin minä tarkalleen ottaen ääneni vaihdan? Unelmaan kauneudesta, rauhasta vai digitaalisesta kuolemattomuudesta? Onko valintani vaieta eräänlainen itsesensuurin muoto vai mykistyminen ylivoimaisen ympäristön äärellä?*

Eräs taiteelliselle tutkimukselle tarjottu tehtävä on tehdä eksplisiittiseksi taiteen tekemiseen liittyvä ns. hiljainen tieto. Tehtävä on haasteellisempi kuin voisi olettaa, sillä monet ulottuvuudet taiteellisessa työskentelyssä ovat osaksi tiedostamattomia. Mutta valita vaikeneminen on lopultakin tiedonmuodostuksen vastakohta.

Tässä artikkelissa kysyn, miten esityksellistää maisema aikamme epäpaikoissa, ja kuvailen yritystä vastata tuohon kysymykseen käytännössä.<sup>1</sup> Aluksi pohdin kuitenkin yleisemmällä tasolla, voisiko taiteellisen tutkimuksen ymmärtää osana performatiivista käännettä ihmistieteissä, performatiivisen tutkimusparadigman ilmentymänä vai Po Changin paradoksina. Vaikka minulta toivottiin nimenomaan taiteilijapuheenvuoroa, en ole laatinut julkilausumaa (artist's statement), manifestia, tunnustusta, proosarunoa tai visuaalista esseitä, enkä edes kytke työtäni tarkemmin taiteen traditioon, mikä olisi taiteilijapuheenvuorolta edellytettävä vähimmäisvaatimus. Sen sijaan yritän tiivistää sanottavani ja kertoa lyhyesti kokemuksistani käytännön ja teorian alueella.

Taiteellisen työskentelyni eräs piirre on, että useimmat esityksistäni ovat äänettömiä, kirjaimellisestikin sanattomia tai hyödyntävät kuvauspaikan akustista ympäristöä sellaisenaan. Aloittaessani uuden esityssyklin suunnittelen usein kirjoittavani jonkinlaisen kuvauksen ja puhuvani sen kertojanäänenä kuvien päälle. Sisällytän usein muistiinpanojen tekemisen osaksi tehtäviäni. Siitä huolimatta

kadotan usein tarpeen sanoihin prosessin aikana ja päädyn luomaan videoteoksia mykistä esityksistä.

Rotan vuosi (2008) oli seitsemäs vuosi sarjassa yrityksiä esityksellistää maisema. Se perustuu kiinalaiseen kalenteriin, joka koostuu kahdentoista vuoden syklistä, jossa jokainen vuosi on nimetty eläimen mukaan. Olen kehittänyt työtavan, jossa dokumentoin maiseman vuoden ajan siten, että kuvaan itseni samalla paikalla samaan huiviin kietoutuneena kerran viikossa. Kunakin vuonna olen etsinyt uuden näkökulman maisemaan ja pyrkinyt nostamaan esiin uuden piirteen ympäristöstä, uudenlaisen suhteen ihmisruumiin ja maiseman välillä. Olen varioinut ihmishahmon asemaa maisemassa ja kuvatilassa, ja leikkinyt viittauksilla sekä klassiseen että romanttiseen maisemamaalaukseen. Olen myös leikitellyt performanssitaitteen perinteellä, jossa kestävyyttä vaativat suoritukset, kuten Tching Hsieh'n ja Linda Montanon teokset, käyttävät mittanaan vuoden ajanjaksoa. Pääasiallinen tavoitteeni on kuitenkin nostaa esiin ajan kulumisen näyttämällä, miten maisema muuttuu vuoden-aikojen, säätilan ja ilmaston vaihtuessa.

Rotan vuonna valitsin pienen merenneidon yhdeksi motiiveistani, ja poseerasin viikoittain rantakivellä Harakan saarella (katso kuva 2.) asennossa, joka muistuttaa veistosta *Den Lille Havefrue* Kööpenhaminassa.<sup>2</sup> Myöhemmin istuin myös muilla rannoilla, jopa mainitun veistoksen vierellä hänen 95 syntymäpäivänään, sattumalta (katso kuva 1.).<sup>3</sup> Pienet esitykset suola-altaiden luona Sal saarella, joista kerron seuraavassa, olivat alun perin osa samaa projektia.<sup>4</sup>

### Itsen kuvantaminen

Teoksessaan *Self//Image – technology, representation and the contemporary subject* Amelia Jones pohtii projekteja, jotka eivät ole "omakuvia" perinteisessä mielessä, mutta jotka kuitenkin toimeenpanevat taiteilijan itsen kuvataiteen ja esittävien taiteiden kontekstissa (mukaan luettuina elokuva, video ja digitaaliset mediat), mitä hän kutsuu itsen kuvantamiseksi (self-imaging), itsen todentamiseksi representaatio-tekniologioiden avulla.<sup>5</sup> Hänen mukaansa kulttuurissamme on jatkuvasti yleistynyt visuaalisten representaatiotekniologioiden hyödyntäminen tuottamaan tai vahvistamaan kuvaa itsestä, paradoksaalisesti objektivoimalla itse, jotta voisi todistaa sen olemassaolon subjektina. Samalla nämä teknologiat paljastavat, miten representaatiot väijäämättä epäonnistuvat itsen esittämisessä eheänä ja tunnistettavissa olevana identiteettinä. Me kehitämme ja katselemme lakkaamatta kuvia ikään kuin täydentääksemme omaa kuvaamme itsestämme. Ja kuitenkin olemme oivaltamassa, miten vahingollinen tämä itsen ja toisen välinen vastakkainasettelu on, joka motivoi oudon ja haitallisen tapamme kuvitella itseämme ulkopuolelta, Jones väittää.<sup>6</sup> Tämä ongelma koskee myös esimerkejäni, joissa kuvaan itseäni tai esiinnyn kameralle Santa Marian suola-altailta. Silti oman työskentelyn (ellei oman esiintymisen) näkeminen myös ulkopuolelta tai jossakin määrin toisesta näkökulmasta on kaikelle taiteelliselle tutkimukselle asettava haaste.

Jonesin mukaan representaatiot, erityisesti valokuva ja sen digitaaliset versiot, vetoavat haluumme säilyttää ruumis ajassa ikuisesti. Ne täyttävät kuilun het-

kestä toiseen jatkuvan eletyn kokemuksemme ja halumme saada selvää tuosta kokemuksesta välillä. Ne pyrkivät jäädyttämään kokemuksen sellaiseksi kuin se oli tietyllä hetkellä ja siten lykkäämään ikuisesti ajan kulun väistämätöntä seurausta eli kuolemaa.<sup>7</sup> Kaikkiin ruumiin kuvia sisältäviin representaation muotoihin on sisäänrakennettuna pyrkimys voittaa kuolema. Ja itsen kuvantamiset, joihin liittyy tekijän oma ruumis, tekevät ilmeiseksi tämän representaation paradoksin.<sup>8</sup>

## Esityksen ja tutkimuksen paradoksit

Teoksessaan *Theatre Ecology* Baz Kershaw huomauttaa, että teatteriesitys on samalla sekä todellinen että epätodellinen (eli on aina olemassa ontologisesti konjunktiivin muodossa), sekä hetkellinen että kestävä (eli on aina olemassa transitiivisessa muodossa, jossa jokainen asiantila viittaa tulevaan tilaan). Nämä perustavat ristiriitaisuudet tekevät esityksestä paradoksaalisen ilmiön.<sup>9</sup> Ja tämä pätee myös esimerkki-esityksiini, vaikken niitä ensisijaisesti (teatteri-) esityksiksi miellä ja vaikka ne esitetään yleisölle videoteoksina.<sup>10</sup>

Kershaw viittaa ongelmaan, joka syntyy maailmaan juurtuneisuudestamme.<sup>11</sup> Me olemme täysin kyllästetyt maapallon biosfäärillä, emmekä voi säilyä hengissä ilman sitä. Miten voisimme saavuttaa kriittisen etäisyyden, joka olisi sen tuolla puolen? Tässä rekursiivisessa pulmassa tai noidankehässä esiin astuu Po Chang ja paradoksi. Kun Po Changilta kysyttiin miten tulisi tavoitella Buddha-luontoa, tämä vastasi: "Se on hiukan kuin ratsastaisi härällä etsimään härkää!" Tutkimusretki hakee itseään.<sup>12</sup> Tämä pulma tai paradoksi ei kosketa vain taiteilija-tutkijaa, joka saattaa sekoittaa tutkimuskohteensa, -menetelmänsä ja -tuloksensa, vaan kaikkia jotka tutkivat tilaa, ympäristöä tai maailmaa upoksissa sen osana.

Eräs taiteelliselle tutkimukselle tai tutkimusta tekeville taiteilijoille ehdotetuista tehtävistä on tehdä eksplisiittiseksi taiteen tekemiseen liittyvä hiljainen tieto.<sup>13</sup> Siinä on eräs alue, jolla taiteilijat voisivat sanoa sanottavansa itse, sen sijaan että luottaisivat kuraattoreiden, tuottajien, kriitikoiden ja historioitsijoiden puhuvan heidän puolestaan. Sillä alueella he ovat asiantuntijoita, eivätkä kilpaile taiteen tuntijoiden tulkintojen kanssa. Tehtävä on kuitenkin haasteellisempi kuin miltä se vaikuttaa, sillä monet taiteilijat ovat haluttomia paljastamaan yksityisiä prosessejaan. Lisäksi monet ulottuvuudet taiteellisessa työskentelyssä ovat ainakin osaksi tiedostamattomia. Jopa yksinkertaiset taidot voivat olla hankalia kääntää diskursiiviselle kielelle, mikäli ne ovat muuttuneet automaattisiksi ja siten tiedostamattomiksi tai niin sanotuksi intuitiiviseksi osaamiseksi (kuten vaikkapa käveleminen). Miten tunnistaa ja paikantaa se tiettyyn työhön liittyvä tieto ja osaaminen, joka kussakin tapauksessa on relevanttia tai edes mahdollista yrittää selvittää? Miten artikuloida se ja ottaa se reflektion kohteeksi? Minkä osan kokemuksestaan voi rauhassa jättää itselleen tai piiloon? Missä määrin oman kontekstinsa voi määrittellä, valita tai tiedostaa? Miten välttää houkutus yleistää oma kokemus koskemaan "ihmistä yleensä"?

## Performatiivinen käänne

Voisiko taiteellisen tutkimuksen nähdä osana performatiivista käännettä, laajaa kulttuurintutkimusta ja ihmistieteitä koskettavaa murrosta, jota Tracy C. Davis luonnehtii johdannossaan tuoreeseen esitystutkimuksen antologiaan seuraavaan tapaan:

Vuoden 1970 jälkeen olemme kokeneet ”lingvistisen käänteen” (joka korostaa kielen osuutta havaitsemisessa), ”kulttuurisen käänteen” (joka jäljittää kulttuurin jokapäiväisiä merkityksiä ja kulttuurin identiteettiä muovaavaa vaikutusta) ja viimeksi ”performatiivisen käänteen” (joka tunnustaa että yksilöllinen käyttäytyminen juontuu kollektiivisista, jopa tiedostamattomista vaikutteista ja manifestoituu havaittavissa olevana käyttäytymisenä, joka on avointa ja jokapäiväistä, yksilöllistä ja kollektiivista).<sup>14</sup>

Davisin mukaan käänne tarkoittaa, että käännyimme, että kiinnostuksemme suuntautuu uudelleen, ja tässä tapauksessa sitä, että kiinnitämme huomiomme ruumiiden ja ruumiillisuuden implikaatioihin. Suurin vaikutus käännteellä on kuitenkin ollut siihen, että esityksiä on alettu tutkia laajemmalla alueella ja mitä erilaisimmin keinoin sekä siihen, millä perusteilla esitykset on kytketty kulttuuriin.<sup>15</sup> Esitys/teko ruumiillisena käytännön osaamisena (the corporeal knowhow of practice), esitys/teko käytännön organisoinnin eetosena (the organizing ethos of practice) ja esitys/teko käytännön koettuna merkityksellisyytenä (experienced import of practice) voivat helposti lomittua yksittäisessä tutkimuksessa.<sup>16</sup>

Kun kulttuurin tutkijat kääntyvät tekstien sijasta esitysten, tekojen ja käytäntöjen puoleen—vaikka he niin tehdessään korostaisivat osallistuvan toiminnan merkitystä<sup>17</sup>—suunta on silti toinen kuin se, josta taiteilijat lähtevät kääntyesissään kohti teoriaa löytääkseen käsitteellistä tukea oman tietonsa artikuloimiseen.<sup>18</sup> Näiden eri suunnilta tulevien tutkijoiden kiinnostukset ja tarpeet saattavat kohdata, mutta myös liukua toistensa ohi. Kulttuurintutkimuksen merkitys on silti ollut taiteelliselle tutkimukselle olennainen sikäli, että korostettaessa pyrkimystä saada ”kaikkien” tiedon tuottajien äänet kuuluviin, mukaan mahtuvat myös taiteilijat. Kohtaamisalueesta on muodostumassa oma kenttänsä, kun tutkivat taiteilijat lakkaavat palvelemasta kahta herraa—sekä akateemisen maailman että taidemaailman vaatimuksia—ja alkavat tuottaa tietoa omalla sarallaan.<sup>19</sup>

## Performatiivinen tutkimusparadigma ja taiteen esityksellinen käänne

Pohtiessaan erityisen performatiivisen tutkimusparadigman mahdollisuutta taiteilija ja tutkija Barbara Bolt<sup>20</sup> viittaa yhtäältä Brad Hasemanin julistukseen, ”*A Manifesto for Performative Research*” (2006) ja toisaalta Erika Fischer-Lichten tutkimukseen *Transformative Power of Performance* (2008).

Haseman toteaa tekijälähtöisen tutkimuksen lisääntyneen luovilla aloilla, sillä

taiteen, median ja designin piirissä toimivat tutkijat ovat kamppailleet löytääkseen työhönsä soveltuvia menetelmiä oikeaoppisen määrällisen ja laadullisen tutkimuksen piiristä. Käytännön ohjaama (*practice-led*) tutkimus on viime vuosikymmeninä osoittautunut toimivaksi strategiaksi niille, jotka haluavat käynnistää ja toteuttaa tutkimuksensa käytännön avulla. Hän pohtii artikkelissaan käytännön ohjaaman tutkimuksen dynamiikka ja merkitystä ja esittää, että se tulisi ymmärtää osana uutta tutkimusparadigmaa, performatiivista tutkimusta. J.L. Austinin puheaktiteorian mukaan nimetty performatiivinen tutkimus on vaihtoehto laadulliselle ja määrälliselle tutkimusparadigmalle, ja vaatii toisenlaisen tavan suunnitella, toteuttaa ja raportoida tutkimus.<sup>21</sup>

Siinä missä kvantitatiivinen tutkimus toimii ja esittää tuloksensa numeroin, kaavioin ja taulukoin, kvalitatiivinen tutkimus käyttää aineistonaan ja esittää tuloksensa ei-numeraalisesti eli sanallisesti. Performatiivinen tutkimus ilmaistaan myös ei-numeraalisesti, symbolisen datan avulla, joka voi koostua materiaalisista muodoista, kuvista tai liikkuvasta kuvasta, äänestä ja musiikkista, elävästä toiminnasta ja digitaalisesta koodista.<sup>22</sup> Siinä missä kvantitatiivinen tutkimus perustuu tieteellisen menetelmään, ja laadullinen tutkimus on monimenetelmällistä, performatiivinen tutkimus on käytännön ohjaamaa ja monimenetelmällistä. Kun tutkimustulokset esitetään performatiiveina, ne toimeenpaneavat sen mitä ne nimeävät, tuottavat asioita sen sijaan että esittäisivät väitteitä niistä; ne eivät vain ilmaise tutkimusta, vaan muuttuvat ilmaisussaan itse tutkimukseksi. Ja kuten jo Austin osoitti, kontekstilla on tässä ratkaiseva merkitys.<sup>23</sup>

Haseman nostaa Carol Gray'hin viitaten esiin kaksi piirrettä käytännön ohjaamasta (*practice-led*) pikemminkin kuin käytäntöön perustuvasta (*practice-based*) tutkimuksesta: 1) tutkimuksen lähtökohtana toimivat kysymykset ja ongelmat ovat käytännön kannalta olennaisia ja 2) käytäntö on menetelmien ja tutkimustoiminnan keskeinen tekijä.<sup>24</sup> Termi käytäntö on kuitenkin monimielinen; taiteellisen tutkimuksen yhteydessä on syytä selvittää, että kyse on taiteellisesta praktiikasta.

Bolt vertaa Hasemanin ehdotusta teatterintutkija Erika Fischer-Lichten väitteeseen, että taiteissa on tapahtunut esityksellinen käänne (*performative turn*) 1960-luvulta alkaen. Sen myötä subjektin ja objektin, tarkkailijan ja tarkkailtavan suhde samoin kuin taiteilijan ja yleisön suhde on muovautunut dynaamiseksi ja transformatiiviseksi tapahtumaksi. Ei ole enää eroa teoksen ja sen tuotannon välillä, yleisöstä tulee teoksen osa ja tekijä autopoeettisen palautesyklin kautta. Esityksellinen käänne on muuttanut taideteoksen tapahtumaksi.<sup>25</sup>

Bolt huomauttaa, että esitystutkimuksen piirissä ja erityisesti teatterista puhuttaessa esitys ja performatiivisuus (*performance and performativity*) usein sekoitetaan ja samaistetaan. Boltin mielestä on olennaista erottaa performatiivisuus ja esityksellisyys, esityksenomaisuus, mikäli vakavissaan puhutaan performatiivisesta tutkimusparadigmasta määrällisen ja laadullisen tutkimuksen rinnalla. On palattava J.L. Austinin esittämään käsite-erotteluun konstativien ja performatiivien välillä. Ja on muistettava Judith Butlerin jäsenys, jonka mukaan esitys (*performance*) edellyttää subjektin, kun taas performatiivisuus haastaa koko subjektin käsitteen. Esitys voidaan ymmärtää yhden tai useamman subjektin intentionaalisenä tekona kuten teatteri-esityksenä, performanssina tai maalauksena. Performatiivisuus

voidaan ymmärtää iteratiivisena ja siteeraavana käytäntönä, joka luo sen minkä se nimeää. Kyse ei ole yksittäisestä teosta vaan normien toistosta, joka saadesaan teonkaltaisen luonteen kätkee toistamansa konventiot.<sup>26</sup>

Bolt korostaa, että esityksellinen käänne Fisher-Lichten esittämässä merkityksessä ja performatiivinen tutkimusparadigma ovat kaksi eri asiaa.<sup>27</sup> Performatiivisuus on konventionaalista ja toistoon perustuvaa, eikä siten sovellu Fischer-Lichten esittämään ajatukseen ”uuden shokkivaikutuksesta” taiteen vaikuttavuuden perustana. (Tosin Fischer-Lichten pääväite on käsittääkseni asettaa esittäjien ja katsojien samanaikainen läsnäolo ja vuorovaikutuksen mahdollisuus tekstin tai merkitystason edelle.) Boltin mielestä Butlerin performatiivisuuden teoria voidaan ulottaa koskemaan taidetta. Taiteilija syntyy taiteen harjoittamisen kautta, vaikka taiteen käytännöt usein kätkevät ne konventiot joiden toistoa ne ovat. Boltin mukaan tietoiset transgressiiviset teot eivät sinällään tuota uutta tietoa. Sen sijaan iteraatio on luonteeltaan tuottavaa, sillä toisto ei koskaan ole saman toistoa, vaan aina eron toistoa.<sup>28</sup>

Pohtiessaan Hasemanin ehdottaman performatiivisen tutkimusparadigman totuusväitteiden oikeutusta Bolt esittää vastakkainasettelun tiede tutkimuksena (*science as research*) ja taide tutkimuksena (*art as research*). Luonnontiede tutkimuksena rinnastuu konstatiiveihin, se kuvailee ja mallintaa maailmaa, kun taas taide tutkimuksena on performatiivista, se tuottaa asioita maailmassa. Metodologialtaan ensimmäinen on saman toistamista, kun taas toinen on toisin toistamista (*repetition with a difference*). Tulkinnoiltaan ensimmäinen perustuu totuuteen korrespondenssina, vastaavuutena, kun taas toinen perustuu totuuteen voimana ja vaikutuksena.

Mikäli hyväksymme oletuksen, että performatiivinen tutkimus ei kuvaile ilmiöitä vaan luo niitä, tekee jotakin maailmassa, meidän on aivan alkajaisiksi pyrittävä vahvistamaan, mitä tietty tutkimus on saanut aikaan, Bolt korostaa. Tämä siirtää huomion teoksen kuvaamisesta, selittämisestä tai tulkitsemisestä vastaanottajien kokemukseen. Boltin mukaan vaikutukset tai seuraukset voivat olla diskursiivisia, materiaalisia ja/tai affektiivisia. Mutta miten arvioida vaikutusta, jää edelleen avoimeksi.<sup>29</sup> Ja voidaan tietysti kysyä, miten tämä poikkeaa perinteisestä vastaanoton tutkimuksesta. Taiteilijan ja tekijän näkökulmasta vaikuttavuuden selville saamiseen on lähinnä kaksi lähdettä; oma kokemus ja katsojien palaute. Mutta kiinnostavan lisän tuo kieltämättä ajatus muista vaikutuksista, vaikkapa mahdollisesta jätevuoresta, jonka teos tai sen tekoprosessi tuottaa.

Ennen kuin tarkastelen esimerkkityötäni suhteessa Hasemanin performatiiviseen tutkimusparadigmaan ja pohdin Boltin haastamana sen mahdollisia vaikutuksia, kerron ensin, miten (ja osin myös miksi) työ tuli tehtyä.

## Epäpaikat

Jonakin päivänä saamme ehkä merkin älyllisestä elämästä toisessa maailmassa. Silloin koko maapallon tila muuttuu yhdeksi ainoaksi paikaksi solidaarisuuden vaikutuksesta, jonka mekanismeja etnologit ovat tutkineet

pienessä mittakaavassa. Olla maapallolta merkitsee jotakin. Mutta siihen saakka ei ole lainkaan varmaa, että ympäristöön kohdistuvat uhat riittävät tuottamaan vastaavanlaisen vaikutuksen. Ihmisten kohtalonyhteys koetaan epäpaikkojen anonyymiudessa ja yksinäisyydessä. Joten pian— ehkä jo nyt—tarvitaan jotakin, mikä vaikuttaa käsitteelliseltä ristiriidalta: yksinäisyyden etnologiaa.<sup>30</sup>

Näihin sanoihin sosiologi Marc Augé päättää vaikutusvaltaisen tutkielmansa *Non-places - Introduction to an anthropology of supermodernity*.<sup>31</sup> Ne toimivat inspiraationa ja lähtökohtana mietteilleni maiseman esityksellistämisestä Kap Verdellä. Augén ajatuksiin on viitattu useasti esityksen ja paikan suhdetta pohdittaessa,<sup>32</sup> muttei välttämättä tästä näkökulmasta.

Augé esittää, että supermoderni aika (supermodernity) tuottaa epäpaikkoja (*non-places*), paikkoja jotka eivät ole antropologisia paikkoja.<sup>33</sup> ”Mikäli paikka määritellään suhteisiin perustuvaksi, historialliseksi ja identiteettiin liittyväksi, silloin tila jota ei voida määritellä suhteisiin perustuvaksi, tai historialliseksi tai identiteettiin liittyväksi on epäpaikka.” Käsitteenä epäpaikka viittaa kahteen toisiaan täydentävään todellisuuteen: yhtäältä tiloihin jotka muodostuvat tiettyjen tarkoitukseen kautta (kuljetus, liikenne, kaupankäynti, vapaa-aika) ja toisaalta suhteisiin, joita yksilöillä on näihin tiloihin. Siinä missä antropologinen paikka tuottaa orgaanista yhteisöllisyyttä, epäpaikat luovat yksinäistä sopimuksenvaraisuutta.<sup>34</sup>

Augén mukaan supermoderni aika saa täyden ilmauksensa epäpaikoissa.<sup>35</sup> Jonkinlainen kokemus epäpaikasta on olennainen osa yhteisöllistä olemassaoloamme tänään, lähtien pakolaisleirien kurjuudesta aina viiden tähden hotellien hemmoteltuun ylellisyyteen.<sup>36</sup> Supermodernin ajan tila käsittelee vain yksilöitä (asiakkaita, matkustajia, käyttäjiä, kuulijoita) ja heidät tunnistetaan (nimi, ammatti, syntymäpaikka, osoite) vain heidän astuessaan tilaan tai poistuessaan siitä.<sup>37</sup> Yksin, mutta yhtenä monista, epäpaikan käyttäjä on sopimuksenvaraisessa suhteessa siihen (tai voimiin jotka sitä hallitsevat).<sup>38</sup> Hän ei ole muuta kuin mitä hän tekee tai kokee roolissaan matkustajana, asiakkaana tai autoilijana.<sup>39</sup> ”Kaupallisten, liikenneväline- tai jälleenmyynti-instituutioista virtaavien kuvien hyökkäyksen kohteena epäpaikassa matkustava kokee samanaikaisesti ikuisen nykyhetken ja kohtaamisen itsensä kanssa.”<sup>40</sup> Epäpaikat eivät luo yksittäisiä identiteettejä tai suhteita vaan pelkästään yksinäisyyttä ja samankaltaisuutta (*solitude and similitude*).<sup>41</sup>

Viimeisen viidentoista vuoden aikana, Augén teoksen ilmestymisen jälkeen, kiinnostuksen painopiste on monilla aloilla siirtynyt kohti relationaalisia kysymyksiä, ehkä juuri siksi, että suhteet eivät enää synny automaattisena seurauksena toimistamme. Olennaisia eivät mielestäni ole vuorovaikutussuhteet sinänsä, vaan keskinäinen riippuvuutemme, jota on korostanut esim. Theresa Brennan<sup>42</sup> ja hiukan toisessa mielessä Bruno Latour<sup>43</sup>. Tämä tulee kätkeytyksi ja naamioiduksi epäpaikkojen yksinäisyydessä. Käsite epäpaikka (*non-site*) on tuttu hiukan toisessa merkityksessä myös Robert Smithsonin kirjoituksista, jännitteenä taiteen tilan ja aktuaalisen paikan välillä.<sup>44</sup>

## Santa Marian suola-altaat esitysympäristönä

Suola-altaat Santa Maria kylän laitamilla Salin saarella näyttäisivät olevan hyvinkin kaukana supermodernin ajan epäpaikoista. Pikemminkin kyseessä on erityinen, poikkeuksellinen paikka. Voidaan tietysti ajatella, että Santa Maria itsessään on eräänlainen epäpaikka, kasvava keinotekoisesti luotu lomakohde. Salin saarta kokonaisuudessaan voidaan pitää epäpaikkana sikäli, että se on toiminut lähinnä kansainvälisen lentoliikenteen välilaskupaikkana. Tänään turistit ajavat suola-altaiden ohi Jeep-kulkuina matkalla kohti rantadyynejä (ja rauhoitettuja merikilpikonniin pesimispaikkoja). Muut liikkujat ovat Santa Marian takapihalle leviävän hökkelikylän asukkaita.

Vierailtuani Piero de Lunan ”virallisilla” turisteille esiteltävillä suola-altailla toisella puolella saarta, tuntematta minkäänlaista tarvetta esiintyä altaiden luona, löysin Santa Marian suola-altaat aivan hotellini naapurissa miltei sattumalta ja ryhdyin heti kokeilemaan erilaisia tapoja toimia niiden kanssa. Seuraavassa joi-takin huomioita työperiaatteistani:

Paikan valintaan vaikutti vuonna 2008 kuvauksissa käyttämäni laventelin värisen huivin värisävy, joka yhdistyi suola-altaiden veden sävyihin. Punertavan maaperän, valkoisen suolan ja sinisen taivaan heijastusten sekoitus vaihteli valon tulo-kulmasta (kellonajasta) riippuen erilaisina harmaan tai sinertävän lilan sävyinä.

Asettauduin selin kameraan—ratkaisu johon olen päätenyt monissa töissäni viime vuosina—häivyttääkseni esiintyjän persoonan ja ohjatakseni tarkastelijan katseen maisemaan. Istuin jalat vartalon vieressä vasemmalla, *Den Lille Havefrue* veistoksen asentoa mukaillen (joka on luultavasti viittaus kalanpyrstön muistumaan), ainoa tunnistettava ele jota toistin. (Katso kuva 3.).

Altaat näyttivät kaipaavan erilaista sommittelua kuin muut rannat, joilla olin istunut. Ihmisen tekemän maiseman keinotekoinen, konstruoitu luonne korostui symmetrian avulla, painottamalla keskilinjaa ja altaiden neliömuotoja. Pyrkimykseni oli muuttaa maisema seremonialisemmaksi, jopa ”pyhittää” se korostamalla kulku-reittejä, altaiden suoria linjoja sekä pieniä suolapyramideja. (Katso kuva 4.). Tämä oli mielestäni tärkeä oivallus kuvatessa. Mutta editoidessani videoteoksen *Sal 1-2* se ei enää ollut olennaista, vaan käytin siinä myös aluksi karsimani epäsymmetriset kuvat.

Korostin horisontaalisuutta käyttämällä 16:9 kuvasuhdetta aiemmin käyttämäni 4:3 formaatin sijasta ja hyödynsin myös HD eli tarkkapiirtoteknologiaa ensi kertaa. Kokeilin istumista eri etäisyyksillä kamerasta ja kuvasin samat kuvat sekä ihmis-hahmon kanssa että ilman sitä, kuten tapani on.

Keskityin liikkumattomuuteen ja korostin poseerauksia koska ajattelin mielessäni stillkuvia enkä videokuvaa. Liikkumattoman kameran käyttö oli myös käytännön sanelema valinta. Jätin kameran jalustalle astuessani itse kuvaan.<sup>45</sup> Maisema vaikutti pysähtyneeltä, lähes ajattomalta, siinä tapahtuvien aikaa vievien prosessien vuoksi. Veden hidas haihtuminen ja suolan asteittainen kiteytyminen muistuttavat geologisia muutoksia. Ei ollut tarpeen toistaa samoja kuvia eri sää- ja valaistusolosuhteissa, kuten samaan aikaan meren rannalla kuvaamassani työssä (*On the Atlantic Shore 1-2*). Tämä maisema oli siinä sellaisenaan, liikkumatta.



Oli selvää että kuvat olisivat äänettämiä, tai käyttäisivät vain olemassa olevaa tuulen ja satunnaisen liikenteen ääntä. Stillkuvat ovat tietysti aina äänettämiä, mutta myös pysähtynyt esitys videolle voi olla äänetön. Kuva ja ele olisivat itsessään runo, mukaan ei mahtuisi muuta. Ei sanoja, ei tarinoita, ei selityksiä.—Liitetykö tähän ajatukseen jonkinlainen itsensä vaijentaaminen tai itsesensuuri? Oliko liian haasteellista kuvailla paikkaa sanallisesti? Olisiko ihmisten kohtaaminen ja dialogi heidän kanssaan ollut liian vaativaa?

Käydessäni suola-altailla ensimmäistä kertaa, ”löytäessäni” ne, paikallinen mies tuli puhumaan kanssani ja halusi tietää mitä olin tekemässä, kun istuin maassa jalustalla olevan kamerani kanssa. Selitin hänelle, että altaat olivat mielestäni erittäin kauniita. Hän oli samaa mieltä kanssani ja näytti tyytyvän siihen, että kuvasin itseäni enkä ihmisiä lähistöllä sijaitsevilla majoissa. Hän oli mielissään, kun sai varmuuden, etten kuvaisi pientä ”favelaa”. Seuraavina päivinä kukaan ei tullut puhuttelemaan minua, vain koirat alkoivat haukkua jos menin liian lähelle hökkeleitä. Näin etäältä ihmisiä kantamassa oksia ja roskia rannalta polttopuuksi, ja kuulin turistien ajavan ohi jeepeissään, siinä kaikki. Periaatteessa alue oli autio. Ja sellaisena sen halusinkin kokea ja kuvata – yksinäisyyden, hiljaisuuden, samankaltaisuuden maisemana.

## Vaijentaaminen

Jokainen tarina vaijenta toisen tarinan, joka sen vuoksi jää kertomatta. Jokainen luotu kuva peittää alleen ne kuvat, joita sen takia ei tehty. Edes alkeellisen saarten historiaa koskevan tietämyksen valossa—portugalilaiset löysivät asumattomat saaret vuonna 1462 ja käyttivät niitä keskeisenä orjakaupan välitappina, ensimmäisenä pysähdys-paikkana aluksille, jotka purjehtivat Afrikan mantereelta Atlantin yli—tuntuu ehkä absurdilta, että valitsin esityksellistettäväksi tuon nimenomaisen maiseman (varsinkin kun olin juuri vierailut Santiagon saarella ja kuullut patrioottisen oppaan tarinoita vaijeuksien vuosista itsenäistymisen jälkeen 1975). Ja että tein sen tuohon tyyliteltyyn ja estetisoituun tapaan, vailla musiikkia, draamaa, kerrontaa, vailla minkäänlaista kontekstia—vain hahmo istumassa maassa, matalien vesien äärellä...

Jälkikäteen ymmärsin, että nuo kuvat esittävät lomakohteen kääntöpuolta, ei pelkästään kylän faktista takapihaa, vaan myös kiihtyvällä vauhdilla kasvavan turisti-kulttuurin vastakohtaa. Mikäli epäpaikat tuottavat yksinäisyyttä ja samankaltaisuutta, niitä ei ehkä voi esityksellistää suoraan sellaisenaan (lentokenttien halleina, hotelli-auloina tai ostoskeskuksina), vaan ainoastaan epäsuorasti melkein ”raamatullisina” erämaina – imaginaarisina unimaisemina.

Oireellista kyllä, tämä veistoksellinen suolamaisema ei ole vain joutomaa, vaan kaatopaikka täynnä jätteitä. Huolimatta suolan kauneudesta ja ”puhtaudesta”, altaat ovat täynnä roskaa—muovipulloja, vanhoja kenkiä, vaikka mitä. Ehkä tulevaisuuden epäpaikat ovat juuri tällaisia, eivät ainoastaan vapaa-ajanvieton, kaupankäynnin ja paikasta toiseen siirtymisen tiloja, vaan laajoja alueita täynnä jätteitä ja saastaa, jäänteitä siitä, mitä me taukoamatta tuotamme ja levitämme ympärillemme. Esitykseni ja kuvat jotka tuotin, eivät kuitenkaan kerro tätä ”to-

tuutta” paikasta, vaan näyttävät yhdenlaisen kokemuksen, tunnelman ja vaikutelman siitä—ja vaikenevat muusta.

## Pieni Merenneito

Voisiko hiljaisuuden valitseminen olla kutsu kuuntelemaan vaihtoehtoisia ääniä, eikä vain ilmaus siitä, että sanat pettävät hämmentävän vierauden edessä. Voiko vaikeneminen toimia kutsuna hiljentyä kuuntelemaan vaimeampia ääniä omassa mielessä ja ympäristössä?

Vaikka käytin pientä merenneitoa mallinani, en aluksi ajatellut varsinaista satua, vaan sen pohjalta tehtyä veistosta. Muistin jotakin epämääräistä ihmisjaloilla kävelemisen tuskallisuudesta. Luettuani sadun uudelleen huomasin yllätyksekseni, että vaikenemisen valitseminen on siinä keskeinen motiivi. Ja samalla kauhistuin tajutessani, että satu on muodostunut osaksi tiedostamatonta ymmärrystäni siitä, miten ihmisen tulee elää.

Pienen merenneidon tarina, jonka tanskalainen satusetä Hans Christian Andersen kirjoitti 1836, on saavuttanut maailmanlaajuisen maineen mm. Walt Disneyn ansiosta. Sadussa pieni merenneito rakastuu ihmiseen ja toivoo itselleen kuolematonta sielua. Hän antaa pois kielen suustaan saadakseen kalanpyrstönsä tilalle ihmisjalat. Olenko tekemässä jotakin vastaavaa maisemaa esityksellistä ääneni ja sanani. Mutta mihin minä tarkalleen ottaen ääneni vaihdan? Kauneuteen? Rauhaan? Unelmaan ikuisuudesta? Kuvitelmaan digitaalisesta kuolematonmuudesta? Vai onko valintani vaieta sittenkin vain eräänlainen itsesensuurin muoto tai voimattomuuden ele mykistävän ympäristön edessä?

Valtameren syvyyksissä vedenalaisessa palatsissa siskojensa kanssa elävä merenneito saa viidentoista vuoden ikäisenä uida merenpinnalle ja katsella ihmisten elämää. Hän rakastuu välittömästi nuoreen prinssiin, jonka näkee laivassa, pelastaa hukkumasta myrskyssä ja jättää tajuttomana rantahietikolle. Myöhemmin hän kysyy isoäidiltään ihmisistä ja saa kuulla että toisin kuin merenneidoilla, jotka elävät kolmesataa vuotta ja muuttuvat sitten meren vaahdoksi, ihmisillä on kuolematon sielu.

”Enkö minä sitten millään lailla voi saada omakseni kuolematonta sielua?”

”Et”, vastasi vanhus. ”Yhden ainoan neuvon tiedän: jos joku ihminen rakastuisi sinuun niin, että olisit hänelle kalliimpi isää ja äitiä, jos hän koko sielullaan ja mielellään kiintyisi sinuun ja antaisi papin liittää oikean kätensä sinun käteesi ja lupaisi sinulle olla uskollinen ajassa ja iankaikkisuudessa, silloin valuisi hänen sielunsa sinun ruumiiseesi ja silloin sinäkin tulisit osalliseksi ihmisten onnesta. Hän antaisi sinulle sielun eikä kuitenkaan kadottaisi omaa sieluansa. Mutta siitä ei voi tulla mitään. Sillä sitä mitä me täällä meressä pidämme kauniina, sitä pidetään maan päällä ruma: he eivät kärsisi kalanpyrstöäsi, he ovat sellaisia tyhmyrejä. Vasta se olento on kaunis, jolla on kävelyneuvoina kaksi tyngäntölppöä, sellaista, jommoisia he sanovat jaloiksi!”<sup>46</sup>

Pieni merenneito huokailee, kaipaa prinssiään ja sieluaan—ja menee lopulta vanhan noidan luo etsimään apua. Noita lupaa valmistaa taikajuoman, jonka avulla merenneito voi saada ihmisen jalat. Mutta hän varoittaa, että se koskee ja tekee kipeää, joka askel on kuin veitsenterään astuisi. Lisäksi muodonmuutos on peruuttamaton:

“[- -] ja jollet voita prinssin koko rakkautta, niin että hän sinun tähtesi unoh-  
taa isän ja äidin, koko mielellään kiintyy sinuun ja antaa papin liittää teidän  
kätenne yhteen, niin että teistä tulee mies ja vaimo, niin et ikinä saa kuole-  
matonta sielua! Jos hän nai toisen, tapahtuu hänen häpäivänsä jälkeisenä  
aamuna, että sinun sydämesi särkyy ja sinä haihdut vaahdoksi veteen.”<sup>47</sup>

Eikä siinä vielä kaikki. Maksuksi noita vaatii merenneidon kauniin äänen ja haluaa leikata tältä kielen suusta. Pieni merenneito pelästyy, mutta suostuu lopulta. Hän saa juomansa ja lähtee ihmisten maailmaan, jossa hänestä pian tulee prinssin mykkä ystävä ja maskotti. Aika kuluu ja lopulta prinssi päättää ottaa puolisoikseen hänelle osoitetun prinsessan. Pieni merenneito ei voi kuin vaieta. Ennen häitä odottaessaan surullisena loppuaan laivan kannella hän näkee sisconsa meressä. He ovat antaneet kauniit hiuksensa noidalle ja saaneet tältä pelastuskeinon, terävän veitsen.

“Ennen auringon nousua pitää sinun työntää se prinssin sydämeen, ja kun hänen lämmin verensä tirskuu sinun jaloillesi, kasvavat ne kokoon kalanpyrstöksi. Sinä muutut jälleen merenneidoksi, pääset takaisin veteen meidän luoksemme ja saat elää kolmesataa vuotta ennen kuin haihdut suolaiseksi meren vaahdoksi. Joudu, sillä jommankumman, sinun tai hänen täytyy kuolla ennen kuin aurinko nousee!”<sup>48</sup>

Pieni merenneito ei tietenkään kykene tappamaan prinssiä, vaan heittää veitsen mereen ja heittäytyy itse perässä. Hän ei kuitenkaan kuole, vaan muuttuu ihmeen voimasta yhdeksi ilman immistä, jotka voivat saavuttaa kuolemattoman sielun tekemällä hyviä töitä kolmen sadan vuoden ajan.

Feministisen kritiikin näkökulmasta voisi sanoa paljonkin tarinasta, jossa vain miehen rakkaus ja avioliitto voi taata neidolle kuolemattoman sielun. Ja vastavasti postkolonialistisen kritiikin tasolla voisi kysyä, minkälaisia uhrauksia edellytetään, jotta oudon olennon sallitaan osallistua ihmisenä itseään pitävien elämään. Tänään oletus, että merenneidoilla (tai muilla meren elävillä kuten vaikkapa delfiineillä) ei ole kuolematonta sielua, mutta ne voivat saavuttaa sellaisen tekemällä hyviä töitä kolmen sadan vuoden ajan, on ehkä kiinnostavin opetus tarinassa.

Entä voisiko sadun lukea metaforaksi taiteen tekemisestä? Taideteokset muodostavat eräänlaisen kuolemattomuuden korvikkeen, ne jäävät jälkeemme, jälkinä esityksistämme, jatkamaan elämäänsä puolestamme. Esiintyessäni kameralla autiolla paikalla vaihdan elävän vuorovaikutuksen yleisön kanssa unelmaan digitaaliseen elämään, eräänlaisesta kuolemattomuudesta. Valitessani vaikenemisen luovun mahdollisuudesta ilmaista oman kokemukseni maisemasta sanallisesti tehdäkseen tilaa katsojan projektioille hänen kohdatessaan kuvat.

## Seuraukset ja vaikutukset

Esimerkkityöni ovat ehkä helpommin yhdistettävissä ruumiillista kokemusta korostavaan performatiiviseen käänteeeseen kulttuurintutkimuksessa tai kehkeytyvään performatiiviseen tutkimusparadigmaan, kuin Fischer-Lichten ajatukseen esityksellisestä käänteeestä taiteissa. Videoteoksen voi mieltää käytännön ohjaaman tutkimusprosessin materiaaliseksi tulokseksi enemmän kuin autopoeettiseen palautesykliin perustuvaksi tapahtumaksi, vaikka esiintyessäni kameralle toiminkin vuorovaikutuksessa ympäristöni kanssa. Videoteos *Sa/ 1-2* voidaan performatiivisen paradigman mukaisesti mieltää tutkimustulokseksi, joka esitetään diskursiivisen tekstin sijasta liikkuvan kuvan muodossa. Toisaalta työ ei tämän raportin myötäkään aivan täytä Hasemanin esittämiä vaatimuksia. En esimerkiksi ole liittänyt tähän varsinaista taiteellisen kontekstin kartoitusta, joka olisi verrattavissa kirjallisuuskatsaukseen laadullisessa tutkimuksessa ja jossa asettaisin työn asia-yhteyteensä suhteessa aiempien ja nykyisten taiteilijoiden yrityksiin tutkia samoja kysymyksiä.

Boltin (ja Butlerin) esittämä ajatus tuottavasta toistosta (eron toistamisesta tai toisin toistamisesta) on helppo liittää näihin esimerkkeihin. Kuvani toistavat Kööpenhaminalaisveistoksen asennon, romanttisen maisemamaalauksen konventiot selin seisovine hahmoineen ja myös aiemmat yritykseni esityksellistää maisema esiintymällä kameralle, vain joitakin esimerkkejä mainitakseni. Pienen merenneidon tarina toistuu veistoksena, joka toistuu esityksinä Santa Marian suola-altaila ja myöhemmin videoteoksena ja stillkuvina, jotka voidaan puolestaan toistaa eri yhteyksissä.

Sen sijaan Boltin haaste tarkastella taideteoksen vaikutusta, mitä se tosiasiasa saa aikaan maailmassa, ehdotus analysoida teosta performatiivina, tuottavana tekona, ei niinkään kuvauksena tai väitteenä maailmasta, on tässä tapauksessa hankalampi, erityisesti koska esitykset eivät saaneet aikaan juuri mitään paikassa, jossa ne tehtiin. Pikemminkin niiden voi nähdä toistavan kolonialistista mallia, jossa raaka-aineet haetaan siirtomaista ja jalostetaan sitten levitykseen Euroopassa ja Lännessä. Saavatko kuvat jotakin aikaan täällä, jää nähtäväksi.

Mikäli oletamme että performatiivinen tutkimus tuottaa vaikutuksia, tekee jotakin maailmassa, tulisi kysyä mitä nämä esitykset ja kuvat ovat saaneet aikaan. Mitä diskursiivisia, materiaalisia ja/tai affektiivisia seurauksia niillä on ollut? Ja kysymystä voi jatkaa: seurauksia kenelle? Tekijälle, katsojille, kollegoille, ympäristölle? Miten arvioida teoksen vaikutukset, jotka ovat aina vasta tulossa. Eikö taiteelle ole ominaista, että se luodaan tulevaisuutta varten, etteivät sen vaikutukset rajaudu nykyhetkeen? Toistaiseksi esimerkkinä ei (tietääkseni) ole aiheuttanut erityisiä affektiivisia reaktioita eikä kouriintuntuvia materiaalisia seuraamuksia. Mutta mikään ei periaatteessa estä sellaisten syntymistä tulevaisuudessa. Oletukseni on, että teos jatkaa elämäänsä ja kohtaa uusia katsojia erilaisissa asiayhteyksissä. Ehkä unelma digitaalisesta kuolemattomuudesta, ikuisesti elävästä tai loputtomiin toistettavissa olevasta teoksesta on nimenomaan unelma mahdollisuudesta yhä uusiin vaikutuksiin, unelma tulevaisuudesta joka on avoin.



1. Stillkuva videoteoksesta *The Little Mermaid – 95th Birthday*



2. Stillkuva videoteoksesta *Year of the Rat – Mermaid 1-2*



3. stillkuva (22) videoteoksesta *Sal 1-2*



4. stillkuva (32) videoteoksesta *Sal 1-2*

**Ks. Sal 1–2:** <http://www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/>

# Viitteet

- 1 Artikkelin perustuu alustukseen IFRT/FIRT –konferenssissa Lissabonissa 2009, jossa teemana oli hiljaisuus ja sensuuri, vaikeneminen ja vaijennus. Esitys tutkimuksena (performance as research) työryhmä lähestyi teemaa kysymällä, mikä omassa työssämme väistämättä jää ilmaisematta ja sanallistamatta. Kehittelin ajatuksia edelleen työryhmässä *Tilan tarinat*, Kulttuuritutkimuksen päivillä *Teorian käytäntö* 2009, Jyväskylässä. Ja samasta aiheesta pidin myös Granö-luennon Tarton yliopistossa 6.12.2010, joka on taltioitu verkkoon: [www.uttv.ee/naita?id=3597](http://www.uttv.ee/naita?id=3597)
- 2 H.C. Andersenin satu *Pieni merenneito* toimi inspiraationa Edvard Eriksenin veistokselle, jossa tämä käytti vaimoaan Elineä mallina. Veistos oli olutpanimon omistaja Carl Jacobsenin lahja Kööpenhaminan kaupungille. Se asetettiin paikalleen Langelinielle 23. elokuuta 1913 ja kehittyi pian tärkeäksi kaupungin symboliksi. Tätä kirjoittaessa veistos on tilapäisesti vierailulla Kiinassa, Shanghaissa, Expo 2010:ssa, josta lähetetään suoraa live streaming -kuvaa valkokankaalle veistoksen alkuperäisellä paikalla. Katso [www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/](http://www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/)
- 3 Tästä syntyi erillinen teos *The Little Mermaid – 95th Birthday*, katso AV-arkki [www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/](http://www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/)
- 4 Video ei ehtinyt valmistua ajoissa, mutta stillkuvia siitä tulostettuna alumiinille oli esillä näyttelyssä Galleria Katariinassa 25.11. –13.12. 2009 ja yksi niistä toimi myös julistekuvana. [www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html](http://www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html) Ne ovat olleet esillä myös Viron Suomi-instituutissa Tartossa 6.12.2010 - 30.1.2011. Itse videoteos oli esillä ensimmäistä kertaa näyttelyssä *"Ihmisellä vai ilman"*, Harakan kasematissa 4–28.8. 2010. <http://aa-harakka.blogspot.com/>
- 5 Jones 2006, xvii.
- 6 Jones 2006, xvii.
- 7 Jones 2006, 244.
- 8 Jones 2006, 245.
- 9 Kershaw 2007, 25.
- 10 Katso esimerkki AV-arkin sivuilta *Sal 1-2* [www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/](http://www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/) (20.9.2011) tai NOVA (northern video art network) sivuilta [www.northern-videoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort](http://www.northern-videoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort) (20.9.2011)
- 11 Tätä kysymystä fenomenologit, kuten Maurice Merleau-Ponty ovat korostaneet, vaikkei Kershaw heihin tässä yhteydessä viittaakaan.
- 12 Kershaw 2007, 52.
- 13 M.K. Smithin lyhyt esittely Mihail Polanyiin lanseeraamasta käsitteestä tacit knowledge [www.infed.org/thinkers/polanyi.htm](http://www.infed.org/thinkers/polanyi.htm)
- 14 Davis 2008, 1.
- 15 Davis 2008, 2.
- 16 Davis 2008, 3.
- 17 Esimerkkinä Dwight Conquergoodin klassikkoartikkeli "Performance Studies, Interventions and radical research" 2004, 311–322.
- 18 Esitystutkimuksen suhteesta käytäntöön perustuvaan (practice-based) tutkimuksen katso esim. Riley & Hunter 2008 sekä McKenzie, Roms & Wee 2010.
- 19 Barrett & Bolt 2007, Smith & Dean 2009 sekä Biggs & Karlsson 2011.

- 20 Bolt 2008.
- 21 Haseman 2006, 1.
- 22 Hiukan samantyyppisen jäsenyyksen—tosin termillä art-based research—esittää Patrica Leavy 2009, Hasemaniin viittaamatta.
- 23 Haseman 2006, 6.
- 24 Haseman 2006, 8.
- 25 Fischer-Lichte 2008, 28. Lainaus Bolt 2008, 2.
- 26 "performativity must be understood as the iterative and citational practice that brings into being that which it names." Bolt 2008, 4.
- 27 Bolt 2008, 4.
- 28 "Repetition is never repetition of the same. It is always repetition of difference." Bolt 2008, 6.
- 29 Bolt 2008, 6.
- 30 Augé 1995, 120.
- 31 Alkuperäinen teos on julkaistu jo 1992, mutta englanniksi vasta 1995.
- 32 Esim. Kay 2000; Hill & Paris 2006.
- 33 Augé 1995, 77–78.
- 34 Augé 1995, 94.
- 35 Augé 1995, 109.
- 36 Augé 1995, 119.
- 37 Augé 1995, 111.
- 38 Augé 1995, 101.
- 39 Augé 1995, 103.
- 40 Augé 1995, 105.
- 41 Augé 1995, 103.
- 42 Erityisesti teoksessaan *Exhausting Modernity*, Brennan 2000.
- 43 Esimerkiksi luennoissaan Latour, Bruno "A Plea for Earthly Sciences", 2007.
- 44 "The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plain.)" Smithson, teoksessa Flam 1996, 364.
- 45 Staattisen kuvan käyttö on esim. Andy Warholin elokuvien tunnusmerkki. Toisaalta sen voi yhdistää näyttämölliseen ajatteluun; kamera rajaa esitystilan.
- 46 Andersen 1928, 101–103.
- 47 Andersen 1928, 106–107.
- 48 Andersen 1928, 117.

## Lähteet

- Andersen, Hans-Christian. 1836. *The Little Mermaid*. <http://hca.gilead.org/il/merma.html> (20.9.2010).
- Andersen, Hans-Christian. 1928. "Pieni merenneito". Suom. Maila Talvio. Teoksessa *Andersenin valikoituja satuja ja tarinoita osa 1* Porvoo: WSOY, 87–120.
- Arlander, Annette. 2010. Videoteos *Sal 1-2* [www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/](http://www.av-arkki.fi/teokset/sal-1-2/) (20.9.2011).
- [www.northernvideoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort](http://www.northernvideoart.net/ARTISTS/anettea/Sal1previewshort) (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *Year of the Rat – Mermaid 1-2* [www.av-arkki.fi/teokset/rotan-vuosi-merenneito-1-2/](http://www.av-arkki.fi/teokset/rotan-vuosi-merenneito-1-2/) (20.9.2011).



- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *The Little Mermaid – 95th Birthday* [www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/](http://www.av-arkki.fi/teokset/pieni-merenneito-95-syntymapaiva/) (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *Mermaid variations* [www.av-arkki.fi/teokset/merenneito-variaatioita/](http://www.av-arkki.fi/teokset/merenneito-variaatioita/) (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Videoteos *On the Atlantic Shore 1-2* [www.av-arkki.fi/teokset/atlantirannalla-1-2/](http://www.av-arkki.fi/teokset/atlantirannalla-1-2/) (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2009. Näyttely Galleria Katariinassa [www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html](http://www.harakka.fi/arlander/katariina/katariina.html) (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2010. Näyttely *Ihmisellä vai ilman* Harakassa <http://aa-harakka.blogspot.com/> (20.9.2011).
- Arlander, Annette. 2010. Granö luennon taltiointi (eng.) [www.uttv.ee/naita?id=3597](http://www.uttv.ee/naita?id=3597) (20.9.2011).
- Augé, Marc. 1995. *Non-places – introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Barrett, Estelle and Barbara Bolt (eds.). 2007. *Practice as research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London & New York: I.B. Tauris
- Biggs, Michael and Henrik Karlsson (eds.). 2011. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London & New York: Routledge.
- Bolt, Barbara. 2008. "A Performative Paradigm for the Creative Arts?" In *Working Papers in Art and Design* volume 5, [http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol5/bbabs.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/bbabs.html) (20.9.2011).
- Brennan, Theresa. 2000. *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy*. London & New York: Routledge.
- Conquergood, Dwight. 2004. "Performance Studies, Interventions and Radical Research". In Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*. London & New York: Routledge, 311–322.
- Davis, Tracy C. 2008. "Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack and yaw of the performative turn". In Tracy C, Davis (ed.) *Cambridge Companion to Performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London & New York: Routledge.
- Flam, Jack (ed.). 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Haseman, Brad, C. 2006. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources* theme issue "Practice-led-Research", no 118, 98–106. <http://eprints.qut.edu.au/3999/> (20.9.2011).
- Hill, Leslie and Paris, Helen (eds.). 2006. *Performance and Place*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jones, Amelia. 2006. *Self/Image – technology, representation and the contemporary subject*. London & New York: Routledge.
- Kay, Nick. 2000. *Site-specific art: performance, place, documentation*. London & New York: Routledge.
- Kershaw, Baz. 2007. *Theatre Ecology: Environments and Performance Events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Latour, Bruno. 2007. "A Plea for Earthly Sciences", keynote lecture for the annual meeting of the British Sociological Association, East London, April 2007. <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/102-BSA-GB.pdf> (20.9.2011).
- Leavy, Patricia. 2009. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York & London: The Guilford Press.

## Näyttämöltä tutkimukseksi

- Den Lille Havfrue*. Kuva Shanghaista alkuperäisellä paikalla.  
[www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/](http://www.flickr.com/photos/michad90/4641735867/) (20.9.2011).
- McKenzie, Jon, Heike Roms and C.J.W-L. Wee (eds.). 2010. *Contesting Performance - Global Sites of Research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Riley, Shannon Rose and Hunter Lynette (eds.). 2009. *Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Smith, Hazel and Dean, Roger T. (eds.). 2009. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, M. K. 2003. "Michael Polanyi and tacit knowledge". *The Encyclopedia of Informal Education*. [www.infed.org/thinkers/polanyi.htm](http://www.infed.org/thinkers/polanyi.htm) (20.9.2011).