

Ajatuksia aktivismista ja poliittisuudesta esiintyjän näkökulmasta

JUSSI SUOMALAINEN



Kuva: Sofia Suomalainen

Ajatuksia aktivismista ja
poliittisuudesta esiintyjän
näkökulmasta

JUSSI SUOMALAINEN

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 1.4.2019

TEKIJÄ Jussi Suomalainen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantaiteen maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Ajatuksia aktivismista ja poliittisuudesta esiintyjän näkökulmasta		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 50 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> , ensi-ilta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa 18.1.2019. Koreografia: Lea Moro. Koreografia ja tanssi: Matilda Aaltonen, Taru Aho, Anni Kaila, Ella-Noora Koikkalainen, Riikka Laurilehto, Janna Loukas, Aino Purhonen, Ilona Salonen, Jussi Suomalainen. Dramaturgia: Per Ehrström. Puvut ja lavastus: Corinna Helenelund. Ääni: Joonas Pernilä. Valot: Jani-Matti Salo. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Tanssijantaiteen maisterintutkinnon kirjallisessa opinnäytteessä lähestyn aktivismin ja poliittisuuden teemoja esiintyjän näkökulmasta. Nämä teemat ovat osoittautuneet henkilökohtaisesti tärkeiksi ja tarpeellisiksi taiteellisessa toiminnassani. Olen useamman vuoden pohtinut taiteen ja yhteiskunnan suhdetta ja tästä syystä päädyin opinnäytteessäni pohtimaan kanta-aottavan taiteen mahdollisuuksia yhteiskunnallisena vaikuttajana. Pohjaan ajatteluani kuvataiteilija Teemu Mäen näkemyksiin koko opinnäytteen läpi. Keskeisimpänä lähteenä toimii Mäen esseekokoelma ”Taiteen tehtävä” (2018.)</p> <p>Kirjallisen opinnäytteeni aloitan pohtimalla omaa suhdettani aktivismin yhteiskunnallisena ilmiönä. Avaan kokemuksiani ympäristöjärjestö Greenpeacen toiminnasta sekä suhteutan näkemyksiäni muihin aktivistisiin taitelijoihin.</p> <p>Tämän jälkeen tuon esimerkiksi oman elokuussa 2018 esitetyn nimeämättömän sooloprojektini edellä mainittujen teemojen toteutumisesta käytännön työssäni taiteen parissa. Erittelen taiteellisia valintojani dokumentarismiin, tiedon ja taiteen suhteen sekä toisin tekemisen näkökulmasta muun muassa vertaamalla omaa teostani muiden taitelijoiden teoksiin sekä Mäen ajatuksiin. Pohdin myös representaatioon liittyviä ongelmia ja käytän keskeisenä esimerkkinä Anna Paavilaisen monologia ”Play Rape” (2014) Lopetan osion lyhyeen utopiaan ja sooloprosessin onnistumisen havainnointiin.</p> <p>Kolmannessa osassa keskityn esiintyjän toimijuuteen, erityisesti ryhmätyöskentelyn näkökulmasta. Aloitan esittelemällä Jo Butterworthin (2009) didaktis-demokraattisen mallin ja peilaan sitä omiin kokemuksiini tanssijana. Vertailen lyhyesti soolo- ja ryhmätyöskentelyn eroja esiintyjän toimijuuden näkökulmasta. Tämän jälkeen käsittelen taiteellista lopputyötäni, TADaC-prosessia <i>Their Limbs Their Lungs Their Legs</i> (2019), toimijuuden toteutumisen ongelmallisuuden esimerkkinä. Lopuksi peilaan ajatuksiani Veera Lambergin (2017) tanssijan toimijuudesta kertovan artikkelin kanssa.</p> <p>Neljännessä osassa käsittelen yleisemmällä tasolla kriittisen taiteen käsitettä erityisesti Mäen ajatusten pohjalta. Avaan Mäen näkemystä avantgardesta ja taiteen tehtävistä. Sen jälkeen esittelen esteettisen formalismin ja saksalaisen filosofi Theodor W. Adornon esteettisen teorian käsitteet sekä Mäen kriittisen taiteen kriisit. Tämän lisäksi pohdin kriittisen taiteen vaikuttamisen mahdollisuuksia yhteiskunnassa ja sen suhdetta aktivismin. Lopuksi yritän löytää työkaluja kriittisen taiteen parissa työskentelyyn.</p> <p>Loppusanoissa kiteytän kirjallisen opinnäytteen kirjoittamisen kokemuksen suhteessa tavoitteisiini. Reflektoin kirjoitusprosessin aikana oppimiani asioita ja pyrin löytämään ajatuksia ja visioita tulevaisuuteen.</p>			
ASIASANAT Aktivismi, avantgarde, esittävät taiteet, kriittinen taide, poliittisuus, tanssi, Teemu Mäki, toimijuus			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
SUHTEESTANI AKTIVISMIIN	11
<i>Artivismi</i>	12

TEOSESIMERKKI ”SOOLO”	15
<i>Dokumentarismista</i>	18
<i>Tiedon ja taiteen suhteesta</i>	20
<i>Toisin tekeminen</i>	22
<i>Mitä representoimme?</i>	24
<i>Pieni utopia</i>	26
<i>Lopuksi</i>	28

ESIINTYJÄN TOIMIJUUS	29
<i>TADaC-prosessi</i>	31
<i>Kokemuksia tanssijan toimijuudesta</i>	35

KRIITTINEN TAIDE	40
<i>Avantgarde</i>	40
<i>Taiteen tehtävät</i>	42
<i>Esteettinen formalismi</i>	46
<i>Kriittisen taiteen kriisit</i>	48
<i>Ilmipoliittisuus</i>	49
<i>Kriittinen taide ja aktivismi</i>	51
<i>Kriittinen taide käytännössä</i>	53
<i>Työkaluja</i>	54

LOPPUSANAT	57
LÄHTEET	59

JOHDANTO

Lähdin kohti opinnäytteen kirjoitusprosessia tarpeesta tarkentaa ajatteluaani yhteiskunnallisesti kantaaottavan ja aktivistisen taiteen mahdollisuuksia tarkastellen. Jo hyvissä ajoin ennen varsinaisen kirjoitusurakan alkamista Anne Makkonen suositteli, aihepiirini kuultuaan, Teemu Mäen tuotantoa lähteeksi. Perehdyin Mäen tuotantoon ja valitsin pääasialliseksi lähteekseni hänen esseekokoelmansa ”Taiteen tehtävä” (Mäki 2018.) Mäki osoittautui varsin selkeästi itseään artikuloivaksi ja provokatiiviseksi kirjoittajaksi, joten oli helppo yhdistää omaa ajattelua suhteessa Mäen mielipiteisiin ja sanomisiin.

Koin olennaiseksi lähestyä opinnäytteeni aiheita yhden oman taiteellisen esimerkin kautta. Esimerkiksi päädyin valitsemaan omista teoksistani viimeisimmän eli nimeämättömän sooloni elokuusta 2018. Se tuntui hyvältä esimerkiltä, koska se herätti minussa paljon kysymyksiä suhteessa aktivistisen taiteen tekemiseen. Mietin paljon sooloa työstäessäni ylipäättään kulutuksen ja materiaalisuuden kysymyksiä. Tuntui, että en ehtinyt sooloprosessin yhteydessä käsitellä näitä asioita tarpeeksi laajasti. Tästä syystä halusin jatkaa aiheiden puintia, suhteessa muihin materiaaleihin, osana kirjallista opinnäytettä.

Taiteellisen opinnäytteen prosessi muotoutui sellaiseksi, että sen käsitteleminen suuremmassa roolissa ei tuntunut keskeiseltä aihevalinnoista johtuen. Päädyin käsittelemään sitä muutaman kappaleen verran pohtiessani esiintyjään toimijuuteen vaikuttavia seikkoja. Siinä yhteydessä taiteellinen opinnäyte oli käsiteltävältä materiaaliltaan melko rikas. Toimijuus osoittautui keskeiseksi osaksi taiteilijan mahdollisuuksia vaikuttaa ja olla mukana yhteiskunnallisesti aktiivisessa toiminnassa. Omalla kohdallani aktivistiset teokset ovat olleet tekemiäni sooloja, sillä minulle ei ole aiemmissa ryhmätöissä ollut tarvetta eikä välttämättä työkaluja toimia aktivistisesti. Esiintyjän näkökulmasta ryhmäproduktioissa aktivistinen toiminta tuntuu ottavan hieman erilaisia muotoja sooloteoksiin verrattuna eri positioista johtuen.

Soolotyön ja toimijuuden ohella pyrin opinnäytteessä avaamaan hieman omaa suhdettani aktivismiin kertomalla henkilökohtaisista taustoista tämän minulle tärkeän toimintatavan takana. Sen lisäksi pyrin avaamaan kriittisen taiteen käsitettä sekä taiteen tehtäviä Teemu Mäen kanssa keskustelemalla ja löytämään sitä kautta perspektiiviä aktivistiseen ja kantaa ottavaan taiteeseen. Lopuksi kokoan ajatukseni loppusanoihin, joissa reflektoin kirjoitusprosessia suhteessa tavoitteisiini.

Saatan monin paikoin olla provokatiivisen suora mielipiteissäni. Haluan korostaa, että tarkoitukseni ei ole väittää, että mielipiteeni olisi millään lailla oikea tai ainoa vaihtoehto. Koin yksinkertaisesti helpottavaksi olla puheissani suoraviivainen ja selkeä. Se tuntui palvelevan ajatuksieni jäsentämistä ja artikuloimista. Tiedostan, että maailma on harmaa eikä mustavalkoinen, mutta toivoisin tämän kirjallisen opinnäytteen kautta selkeyttäväni hieman enemmän näitä harmaan eri sävyjä.

SUHTEESTANI AKTIVISMIIN

Opiskellessani viimeistä vuotta Suomen Kansallisoopperan Balettioppilaitoksessa koin eräänlaisen ilmastoherätyksen. Aloin kiinnittämään huomiota henkilökohtaisiin valintoihini muun muassa ryhtymällä pääsääntöisesti kasvissyöjäksi ja keskittymällä ilmastoystävällisempiin matkustustapoihin. Seuraavana syksynä liityin Greenpeacen vapaaehtoiseksi ja olen ollut heidän toiminnassaan mukana muun muassa aktivistina. Olen Greenpeacen toiminnassa kokenut merkitykselliseksi sen suoruden millä tavalla järjestössä toimitaan. Asiat pyritään ensin ratkaisemaan vaikuttamalla poliitikkoihin, yrityksiin ja muihin toimijoihin mielenosoituksilla, tieteelliseen tutkimukseen pohjaavan tiedon jakamisella ja lobbaamisella. Mikäli muut lailliset keinot eivät toimi, on kansalaistottelemattomuus mielestäni perusteltua asian ajamista. Ensimmäisenä keväänä Teatterikorkeakoulussa tehty soolo käsitteli ilmastonmuutosta hyvinkin suoraan. Siitä lähtien omaa taiteellista ajatteluaani on varjostanut tämä teema ja olen pyrkinyt löytämään keinoja käsitellä sitä taiteen keinoin.

En ole aktivisti siksi, että kokisin tarvetta olla itse esillä tai ajaa jonkinlaista vahvaa henkilökohtaista imagoa. En edes tarkoita, että aktivistit lähtökohtaisesti ajattelisivat näin. Miettiessäni stereotyyppisiä miellelyhtymiä suhteessa aktivismiin tällainen vahva toimijuus, palo jonkin asian ajamiseksi, on yksi ensimmäisistä mielikuvista. Olen aktivisti, koska koen, että tämä aika vaatii suurempia ja nopeampia vaikuttamisen keinoja, kuin mihin äänestämällä tai elintapojani muuttamalla pystyn. On tärkeää harjoittaa edellä mainitsemiani vaikuttamisen tapoja, mutta mielestäni se ei riitä. Tarvitaan herättelyn keinoja ja kykyä ravistella ihmistä toimimaan. Taiteilijana koen vastuuta tiedostaa ympärilläni tapahtuvat asiat ja pyrkiä ottamaan tarvittaessa niihin kantaa. Oleminen osana porukkaa ja yhdessä tekemisen meininki on minulle keskeinen osa aktivismia. Vaikka jokainen on yksilönä henkilökohtaisista syistä mukana, niin usein aktivistinen toiminta kokoaa ihmisiä yhteen.

Oli hienoa todistaa eri ympäristöjärjestöjen järjestämässä mielenosoituksessa Eduskuntatalon edessä 6.3.2019, miten Mannerheimintien liikenne

pysäytettiin tanssimalla kadulla, jotta mielenosoittajat pääsivät tien yli. Katsellessani näkyä ylhäältä Eduskuntatalon portailta olin ylpeä kollegoistani, jotka osallistuivat omalla taiteellisella toiminnallaan johonkin itseään suuremman asian ajamiseen. Tanssin ja aktivismin kädenlyönti oli hyvin ilmeinen, mutta jollakin tapaa luonnollinen osa olla mukana poliittisessa liikehdinnässä. Kaukaa katsottuna pienet ihmiset pysäyttämässä itseään isommat ja elottomammat autot oli koskettavan poeettinen kuva ja muistutti minua kuuluisasta kuvasta panssarivaunusaattuetta pysäyttävästä kiinalaisesta mielenosoittajasta Pekingissä Taivaallisen rauhan aukion mielenosoitusten yhteydessä. (ks. esim. Widener 1989.)

Artivismi

Taiteen piirissä tapahtuva aktivismi, tai artivismi, kuten sitä joissakin yhteyksissä näkee nimitettävän (ks. Artivism), voi olla monimutkaista. Miten käsitellä kiperiä asioita ilman, että teoksesta tulee turhan eksplisiittisesti tiettyä poliittista agenda ajava, muulta sisällöltään köyhä esitys? Onko hyvä pitää jonkinlainen etäisyys käsiteltäviin asioihin toimien mahdollisesti abstraktimmalla tasolla vai pyrkiä yhdistämään suurempaa ja runollisempaa viestintää? Miika Luodon luennon mukaan saksalainen filosofi Walter Benjamin on todennut taiteesta, että ollakseen poliittista taide ei voi palvella poliittista agenda (Luoto 28.1-1.2.2019). (ks. myös Lohtaja & Viitahuhta 2018.)

Olen tästä hieman eri mieltä, mutta ymmärrän mitä Benjamin ajaa takaa. Voi olla poliittisesti tehokkaampaa olla rajoittamatta teoksen potentiaalia tiettyyn ennalta rajattuun aiheeseen. Näin teos voi saada tilaa ulottua suunniteltujen rajausten ulkopuolelle ja vaikuttaa aiottua laajemmalla tavalla. Tämä vaikutus tulee taiteessa ilmi teoksen ja kokijoiden välillä. Siitä johtuen teoksen vaikutusmahdollisuudet ovat aina sidoksissa sen kokijoiden kokemukseen.

Suuremmalla teemojen käsittelyllä on mielestäni paikkansa taiteessa. Tästä esimerkkinä voisin mainita vuonna 2011 tammi- helmikuussa suuren kohun aiheuttaneen kuvataiteilija Jani Leinosen performanssin ”FLA” (Food Liberation Army), jossa Ruoholahden McDonald’sin Ronald McDonald-figuuri kidnapattiin. Leinonen työryhmineen vaati julkaisemallaan videolla

lunnaina pikaruokaketjua vastaamaan kahdeksaan yrityksen eettisyyttä ja ruoan alkuperää koskevaan kysymykseen. Kun vastausta ei kuulunut, he teloittivat figuurista teettämänsä kipsikopion. Alkuperäisen figuurin he palauttivat takaisin paikalleen ehjänä. Tekijät tuomittiin maksamaan sakkoja. (Leinonen 2011.) Toinen esimerkki Leinosen tuotannosta on Unkarissa kesäkuussa 2014 toteutettu ”Hunger King.” Siinä Leinonen perusti kolmeksi viikoksi tekaistun pikaruokaketjun ja jakoi 3400 forinttia (Unkarin valtion minimipäiväpalkka) sisältäviä laatikoita kodittomille. Rikkaille oli oma pikalinja, josta pääsi ostamaan taideteoksia. Teos kritisoi Unkarin tapaa suhtautua kodittomiin ja köyhiin ihmisiin. (Leinonen 2014.)

Mielestäni tämän kaltainen tottelemattomuus ja suoruus on taiteessa toisinaan tarpeellista. Näiden performanssien aiheet nousivat teon myötä kansainvälisesti otsikoihin ja keskustelunaiheeksi, joka on tärkeää. Tässä mielessä en kaihtaisi kansalaistottelemattomuuden tai suoran toiminnan keinoja taiteellisessa toiminnassa. Olen itse haaveillut tekeväni jonkin performanssin Helsingin Hanasaassa sijaitsevan hiilikasan päällä, kuten varmasti moni muukin Teatterikorkeakoulun opiskelija. Leinosen ”Hunger King” onnistuu kritisoinnin ohella myös tekemään oikeasti hyvää Unkarin kodittomille ja köyhille tarjoamalla pienen, mutta varmasti tarpeellisen avustuksen.

Kysymys ikivallasta on kokonaan toinen asia. En omalla kohdallani haluaisi nimittäin taiteellisten eleideni vahingoittavan kenenkään omaisuutta. Leinosen Ronald Mcdonald-performanssissa mielestäni positiivista oli tältä kantilta kipsivaloksen käyttäminen mestaamisessa alkuperäisen sijaan. Tällöin rikollinen toiminta ei hankaloita käsiteltävien aiheiden esille tuomista. Mahdolliset lailliset seuraamukset taiteilijalle pysyvät myös pienempinä.

Teemu Mäki korostaa palopuheessaan kriittisen taiteen puolesta, miten taiteessa on kyse jostakin suuremmasta kuin pelkän poliittisen agendan ajamisesta. On oltava jotakin ihmiselle perustavanlaatuisempaa, jotta kriittinen taide saavuttaa taiteelle ominaiset tarkoitusperät ja mahdollisuudet. Hän ei kuitenkaan väitä, että taide ei voisi olla hyvin kärkeästä tai poliittisesti latautunutta, vaan haluaa muistuttaa kriittisen taiteen merkityksiä pakenevasta luonteesta osana sen voimaa. (Mäki 2018, 230-346.)

Haluaisin ajatella, että olen omassa taiteellisessa toiminnassa onnistunut saavuttamaan sekä näitä poliittisia päämääriä että taiteelle ominaista hetkessä syntyvää ja merkityksiä pakenevaa luonnetta. Myönnän, että tuotokseni ovat saattaneet olla tunnustelevia kokeiluja asian tiimoilta. Samalla näkisin niissä potentiaalia jonkin kokemuksellisemmän tapahtuman saavuttamiseen – ehkä juuri tanssille ominaisen kehollisen läsnäolon kautta, jota katsoja voi lähestyä eri tavalla kuin tekstin tai muun materiaalin läpi. Toisaalta tämä vuoropuhelu tutun ja tuntemattoman välillä voi olla se tarvittava jännite, joka antaa teokselle enemmän resonointipintaa. Haastavien aiheiden ympärillä pyöriminen ja taiteen tekeminen ylipäätään vaatii jatkuvaa kriittistä tarkastelua suhteessa omaan toimintaan sekä ympäröivään maailmaan. Sitä varten on kehitettävä pitkäjänteisyyttä ja epävarmuuden sietoa.

TEOSESIMERKKI ”SOOLO”

Vuoden 2018 loppukesästä työstetyn ja esitetyn nimeämättömän soolotyöni tarkoitus oli suunnata taiteellista toimintaani luonnonsuojelua ja ilmastonmuutoksen käsittelyä kohden konkreettisemmalla tavalla. Prosessin lähtökohtana oli henkilökohtainen haluni toimia osana laajempaa yhteiskunnallista ympäristöaktivistista liikettä ja tutkia tapaa sulauttaa ympäristöaktivismia taiteelliseen toimintaan. Keskityin toiminnan konkreettisella tasolla luonnonsuojeluun Luonnonperintösäätiön tarjoamien toimintamallien kautta ja päädyin sijoittamaan koulutusohjelman tarjoaman budjetin 100m2 palstan suojeluun Porvoossa sijaitsevan Tomteskogin luonnonsuojelualueella.

Päätin aloittaa kehollisen työstämisen suorittamalla fyysisiä harjoitteita esitysviikolla ansaitakseni koulun tarjoaman 50€ budjetin: pyöräilin 50 kilometriä, uin 5 kilometriä ja juoksin Herttoniemen ulkoiluportaita 50 minuuttia. Jokaisen harjoitteen suoritin omana päivänä ja yhdellä kertaa. Koin tarpeelliseksi kuormittaa kehoani summaan viittaavilla suorituksilla ja halusin sisällyttää nämä suoritukset dokumentaarisesti esitykseen. Kirjoitin paperinkeräyksestä keräämilleni papereille urheilukellon ja sykevyön harjoitteista keräämää informaatiota matkan pituudesta, suorituksen kestosta, kulutetuista kaloreista sekä keskiarvovauhdista. Esitys tapahtui Teatterikorkeakoulun D-portaikossa ja asettelin nämä paperit pisteiden kohdalle, joissa käsittelin kullekin pisteelle ominaista suoritusta esitystilanteessa. Tämän lisäksi asetin Luonnonperintösäätiöltä saamani sertifikaatin portaikon yläpäähän, jossa se oli nähtävillä esityksen loputtua yleisön kuljettua portaikon läpi.

Olin pukeutunut esityksessä vaatteisiin, jotka minulla oli päällä juostessani portaita ja pyöräillessäni. Tämän lisäksi kuntopyöräilin 15 minuuttia ennen kuin yleisö aloittaisi portaikon kiipeämisen, jotta olisin ”työn teossa” yleisön saapuessa. Lausuin pyörän selässä pyöräilystä heränneen kirjoittamani runon. Olin asettanut ylemmäs portaikkoon pesuvadın, jossa oli vettä sekä uimatarvikkeeni sen ympärillä samasta dokumentaarisesta syystä. Uinnin toin esitykseen kastamalla käteni vatiin. Juuri ennen portaikon loppua nousin ylös nelinkontilta ja kerroin tarinan muodossa prosessistani ja ajatuksistani soolon

syntymisen pohjalta. Teoksesta kertominen oli sooloprosessin kannalta toivottua koulutusohjelman puolesta. Lopuksi kerroin urheilukelloni näyttämät suorittamiini harjoitteisiin vertautuvat tiedot esityksen suorittamisesta. Tämän jälkeen kiitin yleisöä ja ohjasin heitä poistumaan portaiden yläpäästä.

Pyrin soolossani löytämään keinoja yhdistää luonnonsuojelua ja taidetta. Tiedostin esityksen ja päämäärän naiiviuden ja hyödynsin sitä tavassa, miten sooloa koreografoin. Tässä lähestymistavassa fyysisten suoritteiden tekeminen ja niiden dokumentaarinen käsittely teoksessa tuntui loogiselta. Rahan, taiteen, luonnonsuojelun ja urheilun teemat toivat melko laajan kirjon aiheyhteyksiä käsiteltäväksi, joka entisestään oli omiaan tuomaan prosessiin absurdiutta. Rahan ja luonnonsuojelun suhde tuli ilmeiseksi 50€ summan kautta, urheilu välittyi suoritusten kautta ja kaiken nivoi yhteen näiden asioiden käsittely varsinaisessa esityksessä. Ajattelen, että varsinainen esitys oli enemmänkin tasavertainen osa soolon muiden osa-alueiden kanssa kuin hierarkiassa ylimpänä oleva teosobjekti. Aktivismia selkeimmillään prosessissa oli koulun tarjoamien resurssien suuntaamisen tässä yhteydessä aiemmin mainitun Tomteskogin suojelualueen ylläpitämiseksi sen sijaan, että olisin käyttänyt sitä materiaalihankintoihin tai johonkin muuhun kulutusta lisäävään toimintaan. Rahojen käyttö luonnonsuojeluun on selkeä poliittinen valinta, joka viestii halua muuttaa taiteellista toimintaa ekologisesti kestävämpään suuntaan.

Edellä mainitsemistani syistä johtuen rahasta tuli keskeinen osa sooloa. Sooloa työstäessä rahan ja luonnonsuojelun yhteys osoittautui riipaisevan ilmeiseksi. Suomessa vallitseva metsiin suhtautuminen taloudellisena resurssina, vihreänä kultana, on ollut esillä ympäristöjärjestöjen toimesta jo jonkin aikaa, onhan Suomen metsätalousmaasta suojeltu vain 17,2 prosenttia (Luonnonvarakeskus 2016). Asettuessani syvällisemmin pohtimaan tätä yhteyttä järkytyin. Viidelläkymmenellä eurolla taattu 100m² osuus suojelualueesta on loppujen lopuksi melko vähän, mikäli asiaa tarkastelee esimerkiksi metsien hiilen varastoimisen tehokkuuden kannalta. Näin ollen tällaisten yksittäisten tekojen osuus on koko maailman päästöjä tarkasteltaessa hyvin pieni. Tämä tietysti on hyvin tuttu ilmiö ilmastopolitiikasta puhuttaessa, mutta korostaisin tässä yhteydessä monien

esille tuomaa ajatusta siitä, miten ilmiöiden tai ajatusten voidaan katsoa kasvavan pienestä isoksi.

Teemu Mäki tuo esseekokoelmassaan ”Taiteen tehtävä” esille paljon tätä ajattelua tukevaa pohdintaa. Hän korostaa esseessään ”Käytännöllinen utopia” sitä, miten taiteella on sijansa siinä miten pienistä piireistä ja ihmisjoukoista tai –yksilöistä, jotka alistuvat mahdollisesti elämäänsä ravistelevalle taidekokemukselle, voi ajan kuluessa kasvaa isompi ilmiö, jolla on jo yhteiskunnallista vaikutuspohjaa. Esimerkkeinä hän käyttää esimerkiksi ympäristösuojeluaatteen, veganismin ja eläinoikeusaktiivisuuden muuttumista valtaväestön karsaasti katsomasta vähemmistön liikkeestä merkittäväksi yhteiskunnalliseksi ilmiöksi. (Mäki 2018, 363-365.)

Pystyn yhdistymään tähän ajatukseen sekä oman taiteen ulkopuolisen aktivistisen että oman taiteellisen toimintani kautta. Tiedostan esiintyväni Suomen mittakaavassa marginaaliyleisölle, joka on samaa mieltä kanssani poliittisesti monista asioista. Kuitenkin Mäen peräänkuuluttama taiteen ravisteluvoima pätee myös tämän marginaalin sisällä, joten uusien näkökulmien tai esityksellisten eleiden tapailu on alati olennaista. Koen itse tarvitsevani tasaisin väliajoin herättelyä suhteessa omaan taiteelliseen ajatteluuni ja toimintaani. Tässä tarpeelliseksi on osoittautunut dialogi kollegoiden kanssa ja erilaisten esitysten seuraaminen niin tanssitaiteen, kuin muidenkin taiteiden saralla. Toisaalta eräänä taiteellisen toiminnan moottorina ja inspiraation lähteenä minulle henkilökohtaisesti toimii luonnossa rauhoittuminen ja esimerkiksi vaellus eräänlaisena meditatiivisena praktiikkana.

Koen sooloni olleen ensisijaisesti eräänlainen koe taiteellisen eleen muodossa. Jo pelkästään se, että olen tilanteessa, jossa tällainen pohdinta on tulosvastuusta vapautettuna mahdollista tuntuu arvokkaalta. Kaiken lisäksi koulun tarjoamien resurssien olemassaolo tuntui tärkeältä. Olisi kiinnostavaa jatkossa tarkastella tämän tyyppisen resurssien käytön suhteutumista ammattikentällä, esimerkiksi apurahojen haun yhteydessä, tai tarkasteltuna ylipäättään lähtökohtana ammatilliselle toiminnalle taitelijana. Tätä ajatusta avaan lisää toisin tekemisen ja pienen utopiani yhteydessä.

Dokumentarismista

Näen paljon yhtäläisyyttä oman sooloni sekä Sivuaskel 2019-festivaalilla näkemäni Mette Ingvarlsenin ”69 positions”-esityksen välillä. Ingvarlsen käy läpi taiteen seksuaalista vapautumista lähtien 1960-luvulta tulevaisuutta kohti. Esityksessä on esillä dokumentaarista aineistoa infotaulujen ja videon muodossa. Sen lisäksi Ingvarlsen itse kertoo asioista puhumalla, tanssimalla kohtauksia esimerkkinä käyttämistä teoksista tai lukemalla kirjasta katkelmia. Teos on selkeä ajallinen matka ja tyylikkäästi toteutettu. Yhtäläisyyksiä omaan soolooni näen juuri tässä dokumentaarisen materiaalin käytössä ja sen yhdistämisessä esitystapahtuman kehollisuuteen. Ingvarlsenin infotaulut ovat samassa roolissa kuin soolossani käyttämät kierrätyspaperit. Kun hän eräällä tapaa uppoutuu esimerkkinä käyttämänsä teoksen maailmaan yhdistän sen omassa soolossani omiin fyysisiin suoritteisiin viittaavaan osioon, esimerkiksi kuntopyörän polkemiseen. (69 positions 5.2.2019.) Omassa esityksessäni epäröin aluksi hieman fyysisten suoritteiden representointia. Se tuntui liian ilmeiseltä tavalta käsitellä niitä esityksen sisällä, mutta lähdettyäni sille tielle oli liian myöhäistä kääntyä. Mietin pitkään erilaisia tapoja miten dokumentoisin suoritteita tai miten saisin ne jotenkin saumattomasti osaksi esitystä. Lopulta valitsemani naiivin suora tapa tuntui parhaalta yksinkertaisuudessaan ja uskollisuudessaan dokumentoidulle toiminnalle. Jonkin abstrahoidun maailman toteuttaminen olemassa olleesta materiaalista tuntui sopimattomammalta materiaalin ollessa herkullisen kehollista urheilullisuudessaan.

Myös yleisösuhteessa on samankaltaisuuksia: Ingvarlsen avaa itsensä yleisölle jo heidän saapuessa tilaan, jonka minä tein soolossani vasta lopussa kertoessani soolon taustoista. Molemmista olennaista on yleisön vapaa liikkuvuus tilassa, jota kuitenkin esiintyjä muovaa ja määrittää omalla liikkeellään. Ingvarlsenin soolon tapauksessa tilassa ei hirveästi tapahdu varianssia, sillä yleisöä on paljon ja tila on loppujen lopuksi melko pieni. Omassa soolossani portaikko oli hyvin kapea ja yleisön liike oli pääsääntöisesti liikettä portaikkoa ylös minun ympärilläni. (69 positions 5.2.2019.)

Ingvartsen käyttää yleisöä esityksensä materiaalina pyytäessään muutamia katsojia osallistumaan useammassakin kohtaa. Henkilökohtaisesti koen yleisön osallistamisen hänen esityksensä yhteydessä paikka paikoin hieman ongelmalliseksi: pienessä tilassa olevan joukon puhuttelu suoraan tai asettaminen mahdollisesti kiusallisiin tilanteisiin heidän tietämättään saattaa aiheuttaa tarpeetonta ahdistusta eikä palvele esityksen tavoitteita. Pieni tila lisäksi ei välttämättä aina mahdollista sivuun siirtymistä tai taemmas jäämistä, jolloin ehdotus tai pyyntö osallistumisesta voi tulla hyvin yllättäen tai voimakkaalla intensiteetillä. Samoin dokumentaarisuudesta ja 1960-lukuun viittaamisesta juontuva binäärinen sukupuoleen viittaaminen aiheutti tarpeetonta syrjintää esitystilanteessa: varmaankin tiedostamattaan yleisöä osallistaessaan Ingvartsen puhutteli kaikkia miehiksi tai naisiksi. Tähän olisi pitänyt kiinnittää huomiota, vaikka esitys onkin jo muutaman vuoden vanha. Ingvartsenille yleisön liikuttaminen vaikuttaa olleen yksi soolon keskeinen elementti ja liikettä hän saa aikaan, mutta hieman kyseenalaisilla ehdoilla. (69 positions 5.2.2019.)

Ajattelen myös oman sooloni keskittyneen osittain liikkumiseen ja liikuttamiseen, sillä matkan tekeminen, kulkeminen ja eräänlainen vertauskuvallinen ponnistelu jonkun asian eteen oli keskeinen sooloni ajatus. Lisäksi tämä vertauskuvallisuus mahdollisti omanlaisensa humoristisuuden vivahteen, joka omalle työlleni on yleensä ominaista.

Yhtenä sooloni dokumentaarisena keinona pidän autofiktiivisiä, eli omaelämäkerrallisten elementtien fiktion yhdistämistä. Se tulee esille puhumani tekstin tasolla, sillä tekstissä puhun minä muodossa suorittaneeni fyysisiä harjoitteita, jotta ansaitsisin luonnonsuojeluun sijoittamani budjetin. Katsojan vastuulle jää tulkita olenko oikeasti tehnyt mitään sanomaani ja tästä muodostuu autofiktiollinen jännite esityksen lopussa. Portaikon yläpäässä olevasta dokumentista voi toki päätellä jotakin, mutta koko totuus ei paljastu. Ingvartsen viittaa esityksen toisessa osassa omiin teoksiinsa näyttämällä jälleen videota, esiintymällä itse sekä yleisöä osallistamalla ja näin luo uudelleen kohtauksia esityksistään (69 positions 5.2.2019). Tämä tuo esitykseen autofiktiivisen otteen. Autofiktiiviset esitykset ovat nostaneet päätään viime aikoina enemmän, kuten professori Katariina Numminen Teatteri & Tanssi + Sirkus-lehden haastattelussa toteaa (Maukola 2019, 14).

Esimerkiksi Sivuaskel 2019-festivaalin ohjelmistosta ”69 positions”-esityksen lisäksi Samira Elagozin teokset ”Craigslit Allstars” (nähty 1.2.2019) ja ”Cock, cock.. Who’s there?” (Elagoz 2016) sekä JULI/JON työparin teos ”Everything remains” (nähty 5.2.2019) sisälsivät autofiktiivistä käsittelyä, joka on merkittävä osa festivaalin ohjelmistoa. Oli hauskaa huomata tällainen ”buumi” puoli vuotta oman sooloni jälkeen. Yhdistyin esityksiin selkeästi sitä kautta.

Tiedon ja taiteen suhteesta

Ingvartsenin sooloa voidaan tarkastella taidehistoriallisen tutkimuksen edustajana, niin perustavanlaatuisesti hän vaikuttaa perehtyneen 1960-luvun seksuaaliseen vallankumoukseen taiteissa. Tilassa olevat dokumentit valaisevat tässä suhteessa tarpeellisesti ajan henkeä haastattelujen, lehtiartikkelien, valokuvien ja videon muodossa. Ingvartsenin asettuminen dialogiin esiintyjänä näiden materiaalien kanssa oli kiinnostavaa sekä tutkimuksellisesti että taiteellisesti. (69 positions 5.2.2019.)

Näin jälkikäteen pohdin, että omassa soolossani olisi ollut mahdollista tuoda tutkimuksellisempaa toimintaa soolon työstämisen yhteyteen. Lähtökohtani huomioon ottaen taustatyö olisi voinut olla hyvinkin paljon laajempaa sekä teorian että käytännön tasolla. Esimerkiksi ilmastonmuutokseen ja luonnonsuojeluun liittyvien kysymysten esittely varsinaisen esityksen tasolla selkeämmin tilastojen tai tekstin muodossa jäi soolostani pois.

Ensimmäistä vuotta Teatterikorkeakoulussa opiskellessani toteutettu soolo ”90 astetta pohjoista leveyttä” sen sijaan käsitteli ilmastonmuutosta jään sulamisen ja veden eri olomuotojen kautta. Teoksessa levitin tanssimatolle laatikollisen jääpaloja ja tanssin niiden keskellä kaksi jääpalaa kädessä tunnustellen jään herättämiä liikeaihoita. Tanssin jälkeen lausuin jääpalojen keskeltä otteen silloisen Kiribatin presidentin, Anote Tongin, kirjoittamasta avunpyynnöstä maailmalle rajoittaa ilmaston lämpenemistä, jotta Kiribatin saariryhmä ei jäisi nousevan merenpinnan alle. Lopuksi siivosin jääpalat pois lattialta samalla kun avasin teokseni taustoja yleisölle. Molempia sooloja yhdistää mielestäni tietty runollisuus ja monitulkintaisuus, mutta samalla tekijän näkökulmasta ne ovat myös melko suoria tiettyyn aiheeseen

pureutuessaan. Aikaisemmassa soolossani olisi näin jälkikäteen tarkasteltuna kuitenkin voinut olla niin ikään enemmän tiedollista materiaalia tukemassa aihetta. Tiedollista materiaalia lisäämällä soolojeni maailma olisi voinut olla monitahoisemmin lähestyttävissä.

Teemu Mäki tuo esseessään ”Tiedon tuolle puolen – mitä on taiteellinen tutkimus ja mihin sitä tarvitaan?” taiteellisesta tutkimuksesta kumpuavia ajatuksiaan ilmi. Oman sooloni kannalta tuntuu rohkaisevalta kuulla, että hänen projekteissaan suoruus ei ole osoittautunut hänelle ongelmalliseksi. Hän korostaa, että hänen kokemuksensa pohjalta suora viestiminen, akateemisen sisällön tai tilastomateriaalin yhdistäminen taideteokseen, on itse asiassa tuntunut usein hedelmälliseltä. Hän ei ole kokenut vaaraa, että teoksen taiteellisuus tai vähemmän suorat ja sitä kautta herkät viestit olisivat jääneet kovan tiedon jalkoihin. Esimerkkinä hän tuo esille hänen senegalilaisten opiskelijoiden kanssa yhdessä toteutetun kollektiivimaalausprojektin ”Dakar Triptyque 2012”, jonka lähtökohtana toimi heidän yhdessä tutkimansa yhteiskunnalliset ongelmat. Isoimmaksi näistä osoittautui liikakalastus, joten teoksessa yhdistetään lyhyt tieteellinen teksti valitusta aiheesta maalaustaiteeseen. Lopputulos oli hyvinkin ilmeinen. Teksti oli kirjoitettuna maalauksen pintaan, mutta Mäki vakuuttaa olevansa tyytyväinen lopputulokseen ja uskoo tieteellisen materiaalin sopivan herkemmän materiaalin yhteyteen. Hän yleistääkin kokemuksensa näin: ”...taideteoksella voi olla samaan aikaan sekä yksiselitteistä että monitulkintaista sisältöä, ilman että ne neutraloivat tai pilaavat toisiaan.” (Mäki 2018, 398-401.)

Olen omassa taiteellisessa toiminnassa varonut tiedon yhdistämistä taiteeseen nimenomaan puhuttaessa esityksen tapahtumasta. En osaa sanoa olenko pelännyt olevani liian suora viestinnässäni vai onko tämä varominen ollut enemmän seurausta yhdistelmän luomista sisällöllisistä haasteista. Tiedollisen materiaalin kerääminen vie yllättävän paljon aikaa ja vaivaa. Onkin kiinnostavaa ajatella jatkon kannalta miten voisin tuoda tietoa halutessani enemmän esitystilanteeseen muidenkin tarkasteltavaksi, eikä vain materiaaliksi esityksen taustalle tai omiin ajatuksiini. Tiedän, että tarkasteltaessa taidetta tutkimuksen kautta nämä ovat prosessin ensimmäisiä askeleita, mutta tuntuu että oman taiteellisen toiminnan tasolla tässä voi olla

jotakin merkittävää, erityisesti suhteessa monesti käsittelemiini teemoihin. Dialogi tieteellisestä taustasta tulevien ihmisten kanssa voisi auttaa tiedon ja taiteen suhteen syventämisessä.

Toisin tekeminen

Koen sooloni olleen naiivi ja karski kokeilu lähestyä ympäristöasioita taiteen keinoin. Halusin tästä huolimatta pitäytyä unelmassani kiinni. Ironista on, että tästä soolosta on muodostunut keskeisin teosesimerkkini kirjallisen oppinäytteeni liittyen. Pidän sooloani tästä huolimatta hyvänä kokeena toisin tekemisen näkökulmasta.

Koreografi Sonya Lindforsin syksyllä 2018 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vetämällä ”Decolonizing the stage”-kurssilla käytimme viimeisinä päivinä aikaa keskustellen unelmoinnista, utopioista ja leikistä. Yhdistin oman sooloni voimakkaasti näihin aatoksiin. Puhuimme paljon siitä, miten taiteellisesti voisi ehdottaa toisenlaista olemisen tai tekemisen tapaa. (Lindfors 24.-28.9.2018.) Koen sooloni olleen itselleni erityisesti konkreettinen, taiteellinen ele tämän puolesta - utooppinen kurotus kohti vaihtoehtoisia tulevaisuuksia. Haluaisin jatkossa ajatella vielä enemmän taidetta jonkin utooppisen tai maailmaa leikillisemmin lähestyvän näkökulmasta. Välillä tuntuu, että vakavien aiheiden käsittely vaatii vakavaa toimintaa ja näkisin tässä ajattelussa kehittymisen mahdollisuuden. Voisiko ajatus taiteesta olla lähtökohtaisesti kevyt tai ainakin ehdottamamme työympäristö jollakin tapaa vastaanottavaisempi? Vastaanottavaisemmalla työympäristöllä tarkoitan vaikkapa ”safer space”-tyyppistä tapaa suhtautua työskentelyyn ja keveydellä leikin ja hauskanpidon ylläpitämistä työskentelyn ohessa. Taidetta tehtäessä hauskuus ja nautinto ovat minulle olennaisia viihtyvyyttä ja luovuutta tukevia asioita.

Keskeinen ajatus sooloa työstäessä oli pyrkiä tekemään valintoja, jotka opettaisivat minulle miten moninaisilla tavoilla taidetta voi tehdä. Toivoin niiden rohkaisevan muitakin kokeilemaan samaa. Puhuimme Sonya Lindforsin kurssilla paljon toisin tekemisestä poliittisena eleenä ja aktivismin yhtenä ilmentymänä. Sain tästä ajatuksesta hyvin kiinni oman sooloni kautta: voin muodostaa teoksen palasista, jotka kuluttavat mahdollisimman vähän

luonnonvaroja ja sähköä ja tällä tavalla olla ehdottamassa toista vaihtoehtoa. Halusin myös kiinnittää huomiota teosta suunnitellessani siihen, etten käyttäisi resursseja turhaan, vaan kierrättäisin esimerkiksi paperit. Tässä yhteydessä ainoastaan Luonnonperintösäätiön postitse lähettämä sertifikaatti oli uusi esine esityksessä. Se oli painettu kierrätyspaperille. Muuten kaikki objektit olivat joko entuudestaan minun, kuten urheiluvaatteet ja –välineet, tai tarpeistosta ja huonekaluvarastosta lainattuja. En myöskään käyttänyt portaikon valoja ollenkaan, vaan esiinnyin luonnonvalossa. En usko, että kovin moni katsoja huomasi tekemiäni valintoja esityksessä, mutta valitsin toimia näin, koska halusin esitykselläni luoda jonkinlaista vastuullisempaa suhtautumista esitykseen luonnonvaroja kuluttavana toimintana.

En ole ollenkaan vakuuttunut siitä, että juuri nämä kyseiset toimintatavat ovat riittävä tapa ehkäistä ilmastonmuutosta taiteellisen toiminnan kautta.

Uskoisin lisää löytyvän asiaa tarkemmin tutkimalla. Olen tästä huolimatta onnistunut mielestäni kehittämään omaa työskentelyäni vastuullisempaan ja kiinnostavampaan suuntaan. Ymmärrän, että nämä yksityiskohdat ovat hyvin pieniä tekoja, mutta minulle tällaisessa toiminnassa on jotakin positiivista perustavanlaatuisella tavalla. En tarkoita, että jatkossa kaikki esitykset tulisi toteuttaa luonnonvalossa ja kierrätysmateriaalein, mutta suuntaamalla tottumuksiamme kohti toisin tekemistä voimme saada muutosta aikaiseksi. Tiedän, että en ole yksin ajatusteni kanssa, sillä kulutukseen ja esitysten hiilijalanjälkeen on kiinnitetty huomiota aivan eri tavalla produktioissa, joissa olen viime aikoina ollut mukana verrattuna muutaman vuoden takaiseen.

Minua kiinnostaa se, miten taiteelliseen toimintaan suunnattujen resurssien käytön voisi ohjata materiaalisesti kuluttavasta tavasta tehdä kohti ympäristön kannalta kestävämpää työskentelyä. Tiedän, että ainakin Toisissa tiloissa-kollektiivin ulkoilmateoksessa ”Avalokiteshvara Superclusters” pääsylippujen lunastamisen sijaan ensimmäisessä harjoitteessa tehdään 10€ lahjoitus soololleni yhteisen Tomteskogin suojelun alueen hyväksi (Toisissa tiloissa-kollektiivi 2017). Samoin turkulaisen taiteilijaryhmä IC-98:n ympäristötaideteos ”Khronoksen talo” on oiva esimerkki taiteen yhdistämisestä luonnon monimuotoisuutta edistävään toimintaan. Teosta varten ryhmä osti talon tontteineen Pöytyältä tarkoituksena suojella sekä talo että tontti. Tontti aidattiin, jotta aika ja luonto voisivat tehdä tehtävänsä

rauhassa ihmisen interventioilta. He lahjoittivat tämän kestollisen teoksen Pöytyän kunnalle. (IC-98 2016-2017.) Teoksessa tulee hienosti näkyville ihmisen suhde aikaan ja luontoon sekä kuolema ja elämä rapistuvan talon ja sitä ympäröivän tontin kautta. Tässä ajassa, kun materiaalista kulutusta on vähennettävä, on taiteella paikkansa tuomassa immateriaalisia elämyksiä ja kokemuksia ihmisille. Mikäli taide haluaa todella olla eturintamassa muokkaamassa maailmaa, olisi tämä mielestäni yksi asia, johon kiinnittää huomiota.

Jani Leinonen osoittaa nykytaiteenmuseo Kiasmaan tehdyssä installaatioissaan ”School of Disobedience” hienosti, miten toisin tekeminen voi konkretisoida kokijoitaan opastavaksi taiteeksi. Installaatio tarjoaa ison työpajan tai koulun kansalaistottelemattomuuden ympärille, ja koostuu luennoista ja työpajoista asian tiimoilta. Leinonen on pyytänyt installaatioonsa aktivisteja ja mielipidevaikuttajia opettamaan sosiaalisten ongelmien käsittelyä. (Leinonen 2015-2016.) Installaatio on erityisen hieno esimerkki toisin tekemisestä ei pelkästään olemisen tavassaan, vaan siksi, että se tarjoaa kokijoilleen konkreettisia työkaluja ja ohjeita toimia toisin. Se pyrkii voimaannuttamaan kokijansa ja saamaan heidät toimimaan.

Mitä representoimme?

Keskustelu esityksestä yhteiskunnan ilmiöiden heijastuspintana aihesisältöjen muodossa on lisääntynyt. Esimerkiksi feminisismi on jo vuosikymmeniä vaikuttanut ihmisten ajatteluun, mutta vasta viime vuosina tämä keskustelu on tullut enemmän taiteen piiriin oman kokemukseni pohjalta. On ollut paljon keskustelua esimerkiksi sukupuolten representaatioista näyttämöllä, roolituksista ja kritiikkiä erityisesti esitysten narratiiveissa olevien raiskauskohtausten ja seksuaalisen hyväksikäytön olemassaoloon. Olenkin iloissani havainnut keskustellessani kollegoideni kanssa, että nämä ongelmakohdat tiedostetaan nykyään paremmin ja otetaan puheenaiheeksi pikaisesti tapausten ilmaantuessa. Näiden kysymysten kanssa painivat, allekirjoittanut mukaan lukien, pääsevät pikku hiljaa paremmin perille siitä millaisia haasteita esitysten tekemiseen liittyy, kun taideteoksen luetaan vaikuttavat niin monet asiat. Näin mahdollisuus havaita ongelmalliset asiat jo työstövaiheessa kasvaa.

Erinomainen esimerkki toisin tekemisestä esityksen muodossa on Anna Paavilaisen monologi ”Play Rape”, joka käsittelee teatterin kontekstiin sijoittuvaa raiskauskulttuuria. Näin esityksen Baltic Circle-festivaalilla marraskuussa 2015. Teos koostuu oletettavasti osin hänen omista kokemuksistaan näyttelijänä ja osin fiktiivisestä aineistosta, eli käyttää toisin sanoen autofiktiivisiä keinoja. Paavilainen käsittelee raiskausta menemättä sen representaatioon itsessään, vaan kiertää sen ympärillä puhuen, laulaen ja tanssien samalla tuoden esille kavalkadin erilaisia seksuaalisesti enemmän tai vähemmän latautuneita hahmoja. Nämä hahmot eivät kuitenkaan asetu uhreiksi, vaan ottavat toimijuutensa omiin käsiinsä, joka on mielestäni olennaisin asia tässä yhteydessä toisin tekemiselle. Paavilainen ammentaa voimansa kaltoin kohdelluista naishahmoista, mutta kieltäytyy itse asettamasta sellaista esille, vaan on näyttämöllä omilla ehdoillaan voimakkaana ja valtaa pitävänä esiintyjänä. Myös tapa, jolla hän esittelee itsensä jokaiselle yleisön jäsenelle, tervehtien kädenpuristuksen kanssa heidän tullessa sisään, tukee hänen tarkoitustaan antaa kasvot kyseiselle esiintyjälle ja mahdollisuuden kohdata yksilön tasolla - ei pelkästään uhrina tai osana ryhmää tai tilastoja, kuten toisinaan ihmisiä uhriuttaessa sorrutaan tekemään. (Play Rape 14.11.2015.)

Kysymys on yksinkertaisesta toimijuudesta. Esityksissä raiskauksen uhriksi joutuvat hahmot ovat lähes poikkeuksetta nuoria naishahmoja, jotka ovat mieshahmoille alistaisia sekä juonen että konkreettisen toimijuuden tasolla. Raiskatuksi joutuessaan he menettävät kaiken toimijuutensa ja heistä tulee uhreja. Voin vain kuvitella miltä tällaisten roolien esittäminen on tuntunut Paavilaisesta tai kenestä tahansa. Näyttelijäntyöhön kuuluu olennaisesti rooliin uppoutuminen, joten tällaisten kokemusten kasautuminen tuntuu varmasti pahalta, erityisesti vuosia jatkuneena. Paavilainen onnistuu hienosti kiteyttämään yhden kiusallisen yleisen ongelman näyttämölle esityksen muotoon. Esitys ei asetu osaksi sellaista jatkumoa, jossa ihmisiä alistetaan ja laitetaan kokemaan ahdistavia kokemuksia, vaan pyrkii antamaan tilan voimaantua. Se tekee sen asettamalla katsojat kokemaan koko tunneskaalan aiheen tiimoilta ja näyttämän tämän haitallisen tradition naurettavuuden samalla pitäen kiinni tärkeästä leikin ja utopian mahdollisuudesta. (Play Rape 14.11.2015.)

Tanssitaiteen parissa tällaisia representaation kysymyksiin liittyviä ongelmia ei samalla lailla pääse syntymään, koska sen parissa ei usein olla tekemisissä yhtä vahvasti narratiivin tai tekstin adaptaation kanssa, kuten teatterissa. Tällöin ei ole tarpeen löytää keinoja esittää mahdollisesti toisesta aikakaudesta tulevien näytelmien nykyään kyseenalaisiksi luokiteltuja kohtauksia. Se saattaa vapauttaa tekijöitä toimimaan toisenlaisten kysymysten ja ongelmien parissa. Toisaalta tilanne on kuitenkin olennainen myös tanssitaiteessa, sillä esiintyjä on monenlaisia ja on tärkeää, että näyttämöä ei käytetä sorron välineenä tai sen representaatioihin. Sonya Lindfors esimerkiksi on kunnostautunut tällä saralla tutkien mustaa tai ruskeaa näyttämöä problemaattisuuksineen ja utopistisine mahdollisuuksineen. Ehkä jonakin päivänä kysymys ei enää olekaan siitä representoidaanko jotakin sortoa, syrjimistä tai muuta haitallista toimintaa näyttämöllä tai harjoitustilanteessa, vaan siitä, että taiteen tekemisen lähtökohtana on tällaisen representaation pois jättäminen taiteesta.

Pieni utopia

Kuinka sitten taiteilijana lähestyä tällaista utooppista tulevaisuutta? Representaation kysymykset on tietenkin otettava vakavasti edelleen, sillä niiden potentiaali luoda uutta kuvastoa taiteeseen ja maailmaan ylipäättään on huikea. Tässä taiteen tekijän kannalta olennaista on omien etuoikeuksiensa havaitseminen ja toimiminen ne huomioon ottaen. Tällä tarkoitan sitä, että esimerkiksi valkoisena suomalaisena heteromiehenä minulla on valtava määrä etuoikeuksia moneen muuhun ihmiseen verrattuna. Tällöin minun tulee toimia niin, että en hyödynnä näitä etuoikeuksia oman asemani pönkittämiseen muiden kustannuksella, vaan pyrkiä toimimaan muille haittaa aiheuttamatta. Tällainen toiminta vaatii jatkuvaa itsensä tarkastelua suhteessa muihin. Uskon sen tuovan tasa-arvoa maailmaan niin taiteen kuin globaalin maailman tasolla. Omalla kohdallani tämän kaltainen tiedostaminen tuli esille taiteellisen oppinäytteeni prosessin (*Their Limbs Their Lungs Their Legs* 2019) kohdalla ollessani ainoa miesesiintyjä. En halunnut erikseen korostaa tätä seikkaa teoksessa ja omassa unelmaproduktiota kuvailevassa tekstissäni mainitsin tästä asiasta.

Onnekseni teoksen lopputulos ja prosessi ylipäättään pääosin noudattivat toivettani ja en kokenut sukupuoltani prosessissa mitenkään ongelmalliseksi.

Toinen asia, jota utopiassani lähestyn on raha. Raha on hyvin keskeinen osa yhteiskuntaa ja samalla myös ammattitaiteilijuutta. Suuri osa freelance taiteilijoista toimii apurahojen varassa ja loput taiteilijoista pääasiassa valtion tai erilaisten säätiöiden rahoituksella. Isoin osa taiteeseen suunnatusta rahasta menee taiteilijoiden ja taustahenkilöiden palkanmaksuun, mutta materiaalikustannuksiin ja vastaaviin kuluihin menee myös isoja summia. Mielestäni taiteen tukea pitäisi kasvattaa olemassa olevasta ja jatkaisin kysymällä: entä jos osa taiteeseen suunnatusta rahasta sijoitettaisiin kestävään kehitykseen, kuten ilmastonmuutoksen torjumisen edistämiseen? En ole missään nimessä ehdottamassa jo valmiiksi niukkojen palkkojen tai apurahojen leikkausta, vaan ylipäättään kulttuurin rahoituksen lisäämistä. Teosten kohdalla mahdollisesti materiaalikustannuksiin suunnatusta rahasta voisi karsia. Kulutusta olisi muutenkin vähennettävä, joten tässä voisi olla yksi tapa lähestyä asiaa. Väite on radikaali, mutta koen tämän vallitsevan ajan vaativan radikaaleja toimia. En myöskään tarkoita, että taidekenttä yksinään toimisi tällä tavalla vastuullisesti, vaan toimia vaaditaan muillakin tahoilla, mutta tässä voisi olla yksi taiteen keino osallistua talkoisiin.

Viimeisenä haluaisin lopettaa utopiani nautiskelusta puhumiseen. Teemu Mäki puhuu taiteen parissa nautiskelun voimasta ja kyvystä eheyttää ihmisen kokemusmaailmaa. Hän tarkastelee asiaa eskapistista taidetta, eli todellisuuspakoista, ja kriittistä taidetta, eli todellisuushakuista, vertailemalla. Mäen mielestä taide, kriittinen taide erityisesti, omaa ainutlaatuisia potentiaaleja herätellä kokijassa halua ymmärtää itseään paremmin ja pohtia elämän mielekkyyttä. (Mäki 2018, 49-50.) Tunnistan tämän tarpeen itsessäni. Hyvin toteutettu taideteos puhuttelee erityisellä tavalla, johon muu kuin taide ei pysty. Se herättää keskustelua, ajatuksia, hämmennystä ja jonkinlaisen yhteyden maailmaan, jota on vaikea saavuttaa muuten. Viihteen ja ajanvietteiden pikakulutuksen vallatessa sijaa arjestamme korostuu taiteen erityisyys entisestään. Sen ei tule tarjota joka tilanteessa suoria vastauksia, vaan sen sijaan pyrkiä herättämään kysymyksiä ja ehdottamaan tarkkailla ympäröivää uteliaisuudella. Se ei ole helppo tehtävä, eikä sen pidäkään olla

kaiken taiteen tehtävä. Ilman tällaista taidetta maailma uskoakseni olisi kuitenkin henkisesti köyhempi paikka.

Nautiskelun herättely voi olla myös suuri tekijä luodessamme uutta suhdetta luontoon. Immateriaalisten nautintojen paikkana luonto on minulle ainutlaatuinen ja uskon melko usean ihmisen allekirjoittavan tämän väitteen. Tästä syystä ajattelen oman nautiskelun tarkastelemisen olevan tärkeää niin taiteen kuin muun elämän yhteydessä, jotta pystymme tässä ilmastokriisin ajassa luomaan ekologisesti kestävämpää tulevaisuutta.

Lopuksi

Kaiken kaikkiaan tämä lyhyessä ajassa työstämäni soolo sai minut ajattelemaan taiteen tekemistä suhteessa ympärillä vallitsevaan yhteiskuntaan monin tavoin. Pyrin löytämään keinoja yhdistää omaa taiteellista työtä aktivistiseen toimintaan, tässä yhteydessä luonnonsuojelua ja ilmastonmuutoksen ehkäisemistä edesauttavaa toimintaa tutkimalla taiteellisen prosessin sisällä. Onnistuin tässä mielestäni kohtuullisesti ja tutkimuksellista otetta ja työskentelyn pitkäjänteisyyttä lisäämällä olisin varmasti päässyt vielä parempiin tuloksiin. Nyt esitys jäi hieman kömpelöksi, joka toisaalta toi siihen kiinnostavaa humoristista ja haavoittuvaa otetta. Prosessi paransi käsitystäni tarpeellisista taidoista ja työskentelymalleista työskenneltäessä poliittisesti näin suoran toiminnan parissa.

Aktivistisesti toimittaessa rohkeus ottaa kantaa on olennaista. Tämän lisäksi mielestäni hyödyllistä on ehdottaa vaihtoehtoja kritisoimilleen asioille, mikäli haluaa saada enemmän pohjaa mielipiteilleen. Kolmanneksi korostaisin kriittisyyttä ja etäisyyden ottamista suhteessa omaan työskentelyyn, jotta ei tulisi sokeaksi omille valinnoilleen, vaan pystyisi viemään työskentelyä eteenpäin mahdollisimman tehokkaasti. Prosessin antaman kokemuksen myötä koen, että pystyn jatkamaan vastaavanlaisten prosessien parissa tulevaisuudessa muutamia tärkeitä työkaluja rikkaampana.

ESIINTYJÄN TOIMIJUUS

Kaiken poliittisen toiminnan takana on aina kyse toimijuuksista ja toimijuuksissa kyse vallasta. Taiteen parissa valta on jakautunut moniin eri kohteisiin, mutta selkeyden vuoksi pyrin keskittymään esiintyjään vaikuttaviin seikkoihin. Kaikkein yleisin valtasuhde tanssijan näkökulmasta on suhde koreografin ja tanssijan välillä. Tämä suhde on usein hyvin intiimi ja sen muodostumisesta löytyy monia esimerkkejä ja malleja. Niistä minulle tutuin on Jo Butterworthin didaktis-demokraattinen malli. Se kuvastaa tanssijan suhdetta koreografiin heidän toimijuuksiensa kautta. Skaala alkaa koreografista teoksen ainoana asiantuntijana ja tanssijasta koreografin muovattavana instrumenttina ja päättyy siihen, että molemmat ovat hierarkiassa samalla tasolla ja jakavat teoksen omistajuuden. (Butterworth 2009, 186-189, ks. myös Lahdenperä 2013.) Malli on mielestäni erityisen tärkeä kaikille ryhmätyöskentelyn parissa työskenteleville taiteilijoille, sillä se kuvastaa monipuolisesti rooleihin liittyviä taipumuksia. Se mahdollistaa myös erilaisten roolien hahmottamisen helpommin taiteellisen prosessin sisältä ja voi auttaa rooleista keskustelemista.

Omalla tanssijanurallani olen päässyt kulkemaan koko spektrin halki ja on ollut antoisaa toimia hyvin erilaisissa esiintyjän positioissa. Kansallisbaletissa työskennellessä minulle on usein kerrottu suoraan mihin aikaan, mistä kulussista, millä tavalla ja minkä näköisenä menen lavalle. En kokenut tätä ongelmalliseksi, sillä tiedostin olevani osa isoa koneistoa. Roolini oli olla vain yksi ratas kokonaisuudessa. Toisaalta olen ollut mukana musiikkiteatteriproduktiossa, jossa olen itse saanut luoda oman liikemaailmani teokseen, ilmaista itseäni muutenkin kuin tanssimalla (näyttelemällä, laulamalla) ja olemalla osa kokonaisuudesta päättävää työryhmää. En lähde suoralta kädeltä arvottamaan eri positioiden merkityksellisyyttä, vaan korostan vastuunottamista niiden selkeässä määrittelyssä taiteellisen työn prosessissa. Olen ollut monissa produktioissa, joissa roolini on ollut hyvin selkeästi toimia koreografin vision toteuttajana ja esiintymiseni on ollut liikkeiden tasolle asti määritettyä. Tämä hierarkkinen jako on ollut alusta asti selkeä, jolloin olen esiintyjänä pystynyt keskittymään minulle tarjottuun vapauteen toimia taiteellisesti produktion raameissa turhautumatta tilanteeseen. Erityisesti Suomen Kansallisoopperan

balettioppilaitoksessa ja Kansallisbaletissa tekemäni produktiot kuuluvat tähän kategoriaan. Kokemukseni pohjalta turhautumista ja kriisejä syntyy, mikäli työskentelytavat ja roolit eivät ole selkeästi artikuloituja. On paljon helpompi hyväksyä oma roolinsa, ja lähestyä toimijuuttaan siitä käsin, mikäli rooli on itselle ja muille työryhmän jäsenille selkeä.

Kuten edellä mainitsin, toimijuus on valtaa ja tuolla vallalla voi tehdä paljon. Aktivistiset eleet vaativat valtaa, erityisesti mikäli niillä halutaan saavuttaa jokin päämäärä. Konkreettinen esimerkki tällaisesta vaikuttamisesta tapahtui syksyllä 2018 Teatterikorkeakoulun tanssijantaiteen maisteriohjelman taiteellisen opinnäytteeni, Theatre Academy Dance Company-prosessin (TADaC), ensimmäisenä työpäivänä. Keskustelimme ennen työskentelyn aloittamista edeltävänä kesänä saamastamme ennakkotehtävästä, jonka aiheena oli kirjoittaa omasta unelmaproduktiosta. Yksi esiintyjä oli kirjoittanut omassa esseessään siitä, miten hän ei haluaisi eläinperäisistä materiaaleista olevia asioita teokseen. Kun keskustelimme hänen esseestään, hän peräänkuulutti haluaan pitää kiinni periaatteistaan ja näin ollen tämä käytäntö valittiin yhteisesti osaksi teoksen maailmaa. Asia hyväksyttiin hyvin mutkattomasti ilman minkäänlaista vastustusta muun työryhmän toimesta. Tämän esiintyjän ulostulo muokkasi voimakkaasti teoksen muotoutumisen prosessia materiaalisella tasolla. Se osoittaa hienosti, miten omaa toimijuutta käyttämällä voi saada haluamiaan asioita aikaan. Tällainen esimerkin näyttäminen voi rohkaista muita ottamaan samalla tavalla oma toimijuutensa käyttöön itselle tärkeiden asioiden edistämiseen, niin taiteen kuin muunkin elämän piirissä. Itse ihailin kollegani paloa ja inspiroiduin rohkeasta ulostulosta. Toivon, että voin tulevaisuudessa toimia samanlaisella periaatteellisuudella suhteessa itselleni tärkeisiin asioihin.

Edellisen esimerkin kaltainen työryhmän sisällä tapahtuva aktivismi on esiintyjän näkökulmasta tarkasteltuna ehkä yleisin suoran vaikuttamisen tapa taiteellisessa työskentelyssä. Esiintyjät, itse koreografioituja sooloesityksiä lukuun ottamatta, ovat osa työryhmää, joka tanssitaiteessa koostuu lähes poikkeuksetta vähintään koreografista ja valo- ja/tai äänisuunnittelijasta sekä mahdollisesti dramaturgista, scenografista, pukusuunnittelijasta ja muista esiintyjistä. Riippuen työskentelytavoista, ja Butterworthin malliin (Butterworth 2009, 186-189) viitaten, toimijuuksien suhteista, esiintyjällä on

erilaisia keinoja vaikuttaa. Mikäli teos tehdään devising-tyyppisessä hengessä, eli kaikilla työryhmän jäsenillä on prosessin alussa yhtäläiset vaikuttamismahdollisuudet, esiintyjä on tasa-arvoisessa asemassa muihin verrattuna. Tällöin hän voi huoletta jakaa mieltään painavat asiat yhteiseen keskusteluun ja toivoa, että ideat ottavat tuulta alleen. Samalla tavalla esiintyjä voi toimia muillakin tavoin järjestäytyneissä työryhmissä, mutta idean painavuus saattaa hierarkkisesta rakenteesta tai toimintamalleista johtuen kärsiä. Seurauksena esiintyjän mielipide voi jäädä kokonaan vaille huomiota, jolloin hahmotus omasta toimijuudesta saattaa jäädä vaillinaiseksi. Tällaisessa tilanteessa kannattaa kuulostella tarkkaan omia tuntemuksiaan ja mahdollisuuksia jatkaa työskentelyä samaan tapaan sekä miettiä haluaako tällaisessa työympäristössä olla. Esiintyjällä, kuten kaikilla taiteilijoilla lähtökohtaisesti, on valta valita työnsä. Tällä tarkoitan tilanteita, jossa esiintyjä ei itse ole koollekutsujana, vaan hänelle tarjotaan työmahdollisuutta. Tällöin esiintyjä voi kieltäytyä tarjouksesta mikäli kokee, että produktiossa jokin ei ole hänelle kohdallaan. Toimiessaan näin, esiintyjä saattaa viestiä periaatteistaan tai vakaumuksestaan, vaikkapa suhteessa palkkaukseen tai laajempiin yhteiskunnallisiin asioihin asettuen samalla usein taloudellisesti haavoittuvaan asemaan, sillä toista produktiota ei välttämättä ole tiedossa. Kyse on hyvin yksinkertaisesta vaikuttamisesta. Esimerkkinä toimijuudesta se on radikaalin suoraviivainen. Tämän kaltainen vaikuttamisen tapa on mielestäni yleistynyt viime aikoina.

Mikäli kyseessä on sooloesitys, on lähtökohta kokonaan toinen. Tällöin esiintyjä on itse vastuussa päätöksenteosta ja valinnoista. Sooloesityksessä kentällä on usein mukana silti muita työryhmän jäseniä, kuten valo- tai äänisuunnittelija tai ulkopuolisia neuvonantajia. Lopulliset päätökset tekee kuitenkin esiintyjä itse, sillä on harvinaista, että sooloesityksessä olisi mukana ohjaajaa tai koreografia, joka olisi hierarkiassa esiintyjää ylempänä.

TADaC-prosessi

TADaC-prosessissa toimijuuden kannalta ongelmalliseksi osoittautui dialogin käyminen koreografian kanssa. Kommunikoiminen englanniksi, joka ei ollut yhdenkään työryhmän jäsenen äidinkieli, vaikutti asiaan. Olennaisimmaksi

ongelmaksi muodostui teoksen sisältöön kohdistuva keskustelu. Käydessämme keskustelua koreografin kanssa teoksen maailmasta tuntui siltä, että koreografi pidättäytyi avaamasta omia näkemyksiään tai assosiaatioitaan suhteessa kokemaansa. Tämä ei itsessään vielä välttämättä olisi ongelmallista, mutta teoksen tapauksessa esiintyjät, minä mukaan lukien, tuntuivat jäävän vaille haluamaansa ulkopuolista informaatiota. Butterworthin mallin näkökulmasta tanssijat olisivat halunneet toimia jaetun informaation ja päätöksenteon (prosessi 5) tasolla, mutta koreografi ei ollut valmis tähän. Tuntui, että koreografi oli pääsääntöisesti enemmän konseptin laatimisen ja tehtävien ohjaamisen tasolla (prosessi 3), kuin samalla tasolla tanssijoiden kanssa. (Butterworth 2009, 186-189.) Tästä johtuen kommunikaatio oli haastavaa paikka paikoin. Teoksen maailman jakaminen olisi tässä tapauksessa auttanut meitä ratkaisemaan esiintymiseen liittyviä kysymyksiä, sillä prosessi itsessään, ensimmäisiä viikkoja lukuun ottamatta, vaati kaikkia esiintyjä olemaan jatkuvasti tekemässä harjoitteita. Tästä johtuen teoksen ulkopuolinen kokemus jäi videotaltiointien, muutamien kipeänä olleiden esiintyjien ja harvojen työryhmän ulkopuolisten tarkkailijoiden varaan. Tämän ulkopuolisen kokemuksen puuttuessa kokonaisuuden hahmotus jäi vaillinaiseksi ja, paikka paikoin huvittavasti yhdeksän esiintyjän teoksessa, tuotti yksinäisyyden ja erillisyyden tunnetta. Minusta tuntui harjoitusprosessin aikana monesti, että tiedän mitä teen ja milloin, mutta en tiedä missä suhteessa muihin. Harjoitusprosessin loppuvaiheessa ja erityisesti esitysten aikana tämä tunne tasoittui, varmaan sisäkautta rakennetun kokonaiskuvan ja -kokemuksen voimistuessa.

Keskeinen ongelma prosessissa oli alun workshop-vaiheessa muodostunut käsitys siitä, että työskentely tulee olemaan kollektiivista ja läpinäkyvää. Nämä asiat kirjattiin alussa esille harjoitustilaan papereille muiden vastaavanlaisten työskentelyperiaatteiden kanssa. Ensimmäisten viikkojen jälkeen tämä kollektiivisuus ja läpinäkyvyys päätöksenteossa jäi kokonaan taka-alalle aiheuttaen tuskailua erityisesti esiintyjissä. Tuntui, että materiaalia lyötiin lukkoon hyvin aikaisessa vaiheessa produktiota ja päädyimme toteuttamaan workshop-vaiheessa syntynyttä materiaalia hyvin pienin vapauksin. Materiaalia määritettiin ennemmin näyttämökuvan pohjalta, eikä esiintyjien kokemuksesta kumpuavaa tietoa kuunnellen. Tehtävämme oli ratkaista esiintyjän toiminnasta kumpuavat kysymykset yksin tämän

visuaaliskeskeisen esitystavan sisällä. Henkilökohtaisesti painin paljon kuvan toteuttamisesta ja itseni toteuttamisesta syntyvän ristiriidan kanssa. Oli vaikea luoda henkilökohtaista suhdetta työstämään materiaaliin tietäen, että se tulotaisin määrittelemään ulkopuolelta. Kokemukseni materiaalista oli siis toissijainen. Toisaalta olisin pystynyt toimimaan tehokkaammin jo aiemmin prosessissa, mikäli koreografin haluama työskentelyn suunta olisi tullut esille selkeämmin.

Tämänkaltaisilta ongelmilta olisi välttytty, mikäli tarpeeksi ajoissa olisi huomattu, että emme pysty pitämään kiinni sovituista periaatteista suhteessa työskentelyyn. Koreografin tehtävä olisi ollut artikuloida tarpeensa olla itse enemmän vastuussa kokonaisuudesta ja asioiden päättämisestä sekä työskentelyn koreografivetoisesta luonteesta henkilökohtaisesti. Näin esiintyjät olisivat pystyneet suhteuttamaan oman roolinsa työskentelyn luonteeseen ja toimimaan siitä käsin kokematta menettäneensä otteen toimijuudestaan. Butterworthin mallin (Butterworth 2009, 186-189) näkökulmasta keskeistä tämän kaltaisen artikuloinnin mahdollistamiseksi olisi ollut keskustelun lisääminen ylipäätään prosessissa ja toimijuuksien selkeyttäminen. Minulle henkilökohtaisesti olisi ollut aivan eri asia tehdä tämä prosessi tästä näkökulmasta, kuin toisinaan tuskailla suhteessa omaan kykeneväisyyteen tuoda omaa luovaa panosta esiintyjyyteen tai prosessiin. Kun vihdoinkin ymmärsin tapamme työskennellä joulun jälkeen, olin hieman turhautunut kamppailtuani turhaan roolini löytämisen kanssa. Kokemus oli silti enimmäkseen vapauttava, sillä tiesin, minkä roolin puitteissa minulla on vapautta ja tilaa toimia sekä toteuttaa itseäni. Roolien selkeys olisi edistänyt mielestäni konfliktiherkässä produktiossa konfliktien välttämistä ja nopeampaa käsittelyä.

Oman toimijuuden ylläpito ja rohkea kokeileminen olivat usein koetuksella. Puhuessamme teoksen kohtauksista koreografi korosti rohkeutta kokeilla asioita hyvinkin vapaasti ja pitämään hauskaa, mutta tämän ohjeen toteuttaminen käytännössä osoittautui vaikeaksi. Olimme jo alusta alkaen työstäneet yksityiskohtia ja asettaneet ne tiettyihin paikkoihin ja tiettyyn aikaan suhteessa muihin, jolloin näin yksityiskohdiltaan rikkaassa teoksessa liikkumisvara jäi todella pieneksi. Se sai aikaan tunteen siitä, että vapautta kokeilla ja tehdä toisin ei juurikaan ollut, vaan prosessin alkuvaiheessa

syntyneet kohtaukset tuntuivat lukkoon lyödyiltä ja omat tekemisen tavat jo löydetyiltä. Asian laita ei varmasti ollut näin suorasukainen, mutta joka tapauksessa tämä kokemus tuntui olevan jaettu kaikkien esiintyjien kesken. Sitä oli vaikea artikuloida koreografille niin, että hän olisi ymmärtänyt tai ehdottanut vaihtoehtoista ratkaisua. Tässä ajattelen roolien hahmotuksen menneen eniten pieleen.

Butterworthin mallin kirjoja tarkastellessa uskoisin kunkin työryhmän jäsenen hahmottaneen roolinsa hieman eri tavalla. Butterworthin jako ei välttämättä edes tässä tapauksessa ole isosta työryhmästä ja monimutkaisesta prosessista johtuen tarpeeksi tarkka. Näkisin roolien ottaneen muotoja hänen esittämänsä taulukon väleistä, eräänlaisista mikrotoimijuuksista. (Butterworth 2009, 186-189.) Se taasen aiheutti hämmennystä suhteessa siihen millaisia toiminnan mahdollisuuksia kukin tekemisessään hahmottaa. Ongelma ratkesi osittain lopulta esiintyjien tyytymisellä vallitseviin olosuhteisiin ja pyrkimyksellä löytää rakenteen sisältä mahdollisuuksia kokeilla vapaammin. Toiset onnistuivat tässä paremmin kuin toiset.

Jokainen esiintyjä oli vastuussa kohtausten rytmistä ja tämä vastuu aiheutti minussa tutun tarpeen pitää huolen siitä, että näin myös tapahtuu. Tuntuu huvittavalta näin maisteriksi valmistuvana todeta, että se rajoitti toimijuuttani. Koen minulla esiintyjänä olevan vastuu löytää keinoja rikastuttaa toimintaani teoksissa, mutta välillä tunne näiden työkalujen puuttumisesta prosessissa turhautti. Toisaalta pidän esiintyjänä tiettyjen raamien ja ennalta määritettyjen asioiden asettamisesta. Tunnen, että ne toisinaan mahdollistavat erilaista vapautta ja suuntaa tutkia verrattuna täysin vapaaseen ympäristöön. Kyse on esiintyjälle hyvin henkilökohtaisesta ja hienovaraisesta kokemuksesta toimijuuden mahdollistumisesta.

Ajankäytöllisesti prosessi ei toiminut parhaalla mahdollisella tavalla. Kuten aiemmin sanoin, suurin osa materiaalista oli tuotettu workshop-vaiheessa ensimmäisen kahden viikon aikana, jonka jälkeen esityksen raakarakenne oli käytännössä lopullinen. Vain siirtymät kohtausten välillä, kohtausten hienosäätö ja muutama lisäys tulivat myöhemmässä vaiheessa. Kiireen tuntu oli silti läsnä ensimmäisten viikkojen jälkeen lähes päivittäin, vaikka työskentelyaikaa oli vielä jäljellä puolitoista kuukautta. Näin ollen asioiden

purkamiselle ja keskustelulle teoksen materiaalin ulkopuolisista asioista, kuten työryhmän jäsenten hyvinvoinnin käsittelylle, ei tahtonut saada aikaa. Tästä syystä kriisit eivät päässeet purkautumaan, vaan jäivät muhimaan. Niinä hetkinä, kun joku uskaltautui sanomaan, että ei voi hyvin, niin asia sai hieman aikaa. Melko pian kuitenkin keskityttiin jälleen siihen miten teos saadaan toimimaan eikä työryhmä. ”Keskustelu ei ole työntekoa”-asenne tuntui vallitsevan prosessissa ja se rajoitti keskustelun kautta toimimaan tottuneiden työryhmän jäsenten toimijuutta.

Kokemuksia tanssijan toimijuudesta

On mielestäni arvokasta, että esiintyjien toimijuus on yleisesti lisääntynyt viime aikoina. Näin on tapahtunut omassa kokemuspiirissäni. Tämä luo toivoa sille, että useammat taiteelliset äänet pääsevät kuuluviin eikä taide keskity pelkästään koreografien tai ohjaajien visioiden esille tuomiseen. Toimijuuksien laajentuminen on jo vuosikymmeniä vanha ilmiö, mutta omassa ympäristössäni tämä muutos on näyttäytynyt edelleen muuttuvana ja elossa olevana asiana.

Opiskellessani toista vuotta Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen kandidaatin koulutusohjelmassa järjestettiin ensimmäisen kerran devising-työtapaan keskittyvä kurssi toisen vuosikurssin opiskelijoille. Tarkoituksena oli esitellä kollektiivisen työskentelyn mahdollisuuksia ja lähtökohtia. Kurssi oli todella mielenkiintoinen ja tarpeellinen taiteilijana kasvamiseni kannalta. Opin useita työkaluja suhteessa siihen, miten artikuloin tekemistäni muille ja tapoja kommentoida kokemaani. Ylipäättään kurssilla oli antoisaa keskustella kollegoiden kanssa ja kokeilla erilaisia kollektiivisia työtapoja yhdessä taidetta tekemällä. Kokemuksena se tuntui keskeiseltä tulevaisuuden vuorovaikutustilanteita ajatellen. Oman ryhmäni kanssa demoesitystä työstäessä sovimme esimerkiksi yhteiseksi säännöksi, että jokaisesta päätöksestä äänestetään tarvittaessa ja jokaisella ryhmän jäsenellä on yksi ääni. Tämä järjestely toimi kaikessa yksinkertaisuudessaan meillä erinomaisesti, vaikka kaikista päätöksistä ei oltu yhtä mieltä. Päätökset saatiin tästä huolimatta tehtyä mutkattomasti, hyvässä sovussa. Kaikilla oli selkeää ymmärrys omasta vaikutusvallastaan. Samana syksynä myöhemmin

luokkatoverieni kanssa tekemä tanssiryhmätyö tehtiin devising-kurssista inspiroituneena samalla periaatteella.

Haluan korostaa, että edellä mainittu työtapo toimi näissä kahdessa tapauksessa erinomaisesti. En silti usko, että se on kaikkiin tilanteisiin sopivin työtapo. Esimerkiksi TADaC-prosessiin en olisi uskonut sen soveltuvan kovinkaan hyvin mainitsemistani kommunikaatio-ongelmista johtuen. Toisaalta isommassa työryhmässä, jossa päätöksen teko on muutenkin vaikeampaa yleensä kuin pienemmässä, se saattaisi helpottaa asioista keskusteltaessa ja päätettäessä. Tämän kaltaista kommunikaatiota voisi olla kiinnostava kokeilla esimerkiksi isoissa tanssi- tai teatteriryhmissä, joissa yleensä rakenteellisista syistä johtuen suositaan selkeämpää hierarkkista työskentelyä.

Veera Lamberg kirjoittaa artikkelissaan ”Nykytanssin toimijuus muuttuvalla tanssikentällä”, miten hänen haastattelemansa, jo jollakin tapaa 2000-luvulla asemansa vakinaistaneet, tanssitaiteilijat kertoivat, että he kokivat toimijuutensa lisääntyneen oman ammatinharjoittamisensa aikana. Lamberg kertoo heidän työkuvasa muuttuneen uran alun liikelähtöisestä ja koreografian määrittelemästä esiintyjyydestä kohti improvisatorisempaa ja omaa taiteilijuutta paremmin mahdollistavaa esiintyjyyttä. Tällä oli haastateltavien mielestä iso vaikutus heidän oman äänensä esiin pääsemiseen ja siihen, että he voivat taiteilijoina ylipäättään hyvin. Improvisaatiolähtöisyys vaikutti heidän toimijuuteensa sillä tavalla, että he kokivat suurempaa osuutta teosprosessin muotoutumisessa. (Lamberg 2017, 106.)

Lamberg käsittelee tanssijan toimijuutta kolmesta lähtökohdasta: toimijuus suhteessa omaan taiteilijuuteen (omaäänisyys), toimijuus suhteessa tanssikenttään (aloitekykyisyys) sekä toimijuus suhteessa tanssiteokseen (vastuullisuus). Omaäänisyys korostuu hänen mielestään haastattelujen pohjalta siinä, miten tanssijan tekniikan rooli on muuttanut muotoaan ulkoapäin määrittelystä muodosta enemmän sisältä kumpuavaksi taidoksi soveltaa omaa osaamistaan olemassa olevaan tilanteeseen. Tässä lähestymistavassa tanssijan henkilökohtaiset ja persoonalliset tavat toimia ovat olennaisia esiintyjyyden muotoutumiseen teoksessa. On tärkeää, että

tanssija hahmottaa omat kykynsä ja pystyy sitä kautta kantamaan oman kortensa kekoon. (Lamberg 2017, 99-106.)

Erityisesti ryhmätöissä tämänkaltaista tanssijoiden persoonallista ja monipuolista ulottuvuutta osaa arvostaa. On hienoa huomata, miten erilaiset tanssijat täydentävät toisiaan sekä näyttämöllä että harjoitustilanteessa esitykseen liittyviä kysymyksiä ratkottaessa. Toiset ovat herkempiä esimerkiksi representaatioon liittyville kysymyksille ja toiset liikkeellisten tehtävien ratkaisemiselle. Omat vahvuuteni ovat erilaisiin työskentely-ympäristöihin sopeutumisessa ja monipuolisten esiintyjäntyöllisten olemisen tapojen tavoittamisessa eri teoksissa.

Aloitekykyisyyttä Lamberg pyrkii avaamaan tarkastelemalla sitä, miten tanssijat olivat kokeneet sukupuolen, työmahdollisuuksien määrän, iän tai aktiivisuuden työmarkkinoilla vaikuttaneen työllistymiseen. Kaikki haastateltavat identifioivat itsensä naisiksi ja totesivat miehillä olevan tanssin kentällä helpompaa ja saavan esimerkiksi apurahoja helpommin. Tämä ei kuitenkaan näkynyt Lambergin mukaan tilastoissa. Lamberg kertoo myös iän vaikuttaneen haastateltavien kokemukseen heidän toimijuudesta. Iän karttuessa huoli työllistymisestä tuntui kasvavan, vaikka toisaalta sen tuoman kokemuksen positiivista potentiaalia korostettiin. Työmahdollisuuksista oltiin yleisesti sitä mieltä, että niitä on liian harvassa ja tarjontaa paljon. Tässä yhteydessä haastateltavat kritisoivat liiallista itsensä myymistä mahdollisille työllistäjille, pääsääntöisesti koreografeille, vaikkakin olivat sitä mieltä, että aktiivisuus markkinoilla on hyvästä. (Lamberg 2017, 101-104.)

Lambergin artikkelin kohdalla tuntuu, että tanssijoiden kommentit ovat hieman kärjistyneitä. Olen eri mieltä heidän kanssaan itsensä markkinoimisesta. Koen, että se on hyvin tarpeellinen taito freelance-kentällä. Tyylejä on monia, mutta kuten paljon käytetty toteamus kuuluu: ”kukaan ei tule hakemaan sinua kotoa.” Hieman harmilliseksi koen, että freelance-kentällä koreografit käyttävät usein samoja tanssijoita teoksissaan ja tähän rintamaan on vaikea murtautua uutena tekijänä. Ymmärrän lähtökohdan, jossa koetaan helpoksi lähteä työstämään uutta teosta jo valmiiksi työtavoille tuttujen ja mahdollisen koreografisen tyylin taitavien tanssijoiden kanssa. Toivoisin silti enemmän liikkuvuutta. Sitä kautta taiteellinen toiminta voisi

pysyä eläväisempänä ja kysyminen sen äärellä aktiivisempana, kun taiteen tekijät käyvät keskustelua uusien ja mahdollisesti erilaisten ihmisten kanssa.

Vastuullisuuden kannalta keskeiseksi Lambergille osoittautuu tanssijan kyky lähestyä koreografiaa oma-aloitteisesti ja mahdollisuus käydä keskustelua koreografin kanssa yhtenä teoksen vastuunkantajana. Improvisaatiolla teoksen materiaalin synnyttämisen välineenä koettiin haastateltavien keskuudessa olevan toimijuutta lisäävä vaikutus. Tästä näkökulmasta nähtynä tanssijan eräänlaisena valttikorttina työmarkkinoilla toimii hänen persoonallisuutensa. Lamberg näkee improvisaation esitystilanteessa antavan tanssijalle enemmän toimijuutta, kun koreografia syntyy tanssijan siinä hetkessä tekemistä valinnoista. Lambergin haastattelussa nimimerkit 'Tiina' ja 'Anni' korostavat, että he kokevat olennaiseksi tanssijan kyvyn pystyä hahmottamaan työtilanteessa tavat, joilla pystyy viemään teosta eteenpäin ja tukemaan sitä kautta koreografin visioita. 'Tiina' puhuu ei-annetusta tiedosta, jota tanssijan olisi hyvä pystyä tulkitsemaan työskentelyn edistämiseksi. (Lamberg 2017, 104-106.)

Olen ehdottomasti samaa mieltä tämän kaltaisen tanssijan toimijuuden tarpeellisuudesta. On olennaista pyrkiä oma-aloitteisesti ratkaisemaan esiintymiseen liittyviä kysymyksiä ja sitä kautta olemaan koreografin kanssa dialogissa suhteessa teoksen materiaaliin. Mikäli ymmärrys teoksen kokonaisuudesta puuttuu, kuten TADaC-prosessissa tapahtui, on hyvin vaikea tukea koreografista prosessia sisältä käsin. Siinä tapauksessa sekä esiintyjän että koreografin taidot eivät pääse oikeuksiinsa. Tanssijan persoonallisuuden korostaminen on tanssitaiteessa nähtävillä tällä hetkellä. Esiintyjä ei pyritä ohjaamaan vaikuttamaan samankaltaisilta ja toimimaan yhtäaikaisesti näyttämöllä samalla tavalla kuin ennen. Sen sijaan esiintyjät saavat toimia itselleen ominaisella tavalla, joka luo moninaisempaa kuvastoa esityksiin. Erilaisuuden mahdollistaminen voidaan nähdä siis myös poliittisena eleenä. Se edesauttaa erilaisten esiintyjien ja persoonien esille pääsyä.

Lamberg tuo esille väitteen siitä, miten hän kokee tanssitaiteen olevan ”tanssijan” taidetta haastaen jossakin määrin vallalla olevan näkemyksen tanssista koreografin taiteena. Hän perustelee tätä sillä, että esityksestä voi poistaa kaiken muun (valot, musiikin jne.), mutta ei esiintyjää. (Lamberg

2017, 95.) Tämä näinkin yksinkertainen toteamus on minulle jollakin tapaa voimaannuttava kaikessa pelkistyneisyydessään. Se tuo hyvin esille sen, miten olennainen osa teosta esiintyjä on. Esiintyjällä on hyvin suuri valta esitystapahtumaan ja prosessista riippuen hän saattaa olla ainoa henkilö kuka tietää miten esiintyminen rakentuu kyseisessä teoksessa. Tämä valta tuntuu esiintyjän näkökulmasta usein näennäiseltä, sillä olisi hyvin rajua, ja monin paikoin tarpeeton, ele lähteä esityksen aikana muuttamaan koreografin kanssa sovittuja asioita omin päin. Tällainen hyvin potentiaalinen toimijuuden taso esiintyjällä on aina esitystapahtumassa. En omassa elämässäni ole todistanut esitystä, missä koreografi tai ohjaaja olisi kesken esityksen tullut korjaamaan esiintyjää tai keskeyttämään esityksen. Niitä on varmasti ollut, mutta omalla kohdallani tässä mielessä esitystapahtumassa on jotakin pyhää edelleen.

KRIITTINEN TAIDE

Puhuttuani paljon taiteesta yhteiskunnallisen muutoksen voimana ja uusien arvojen ja toimintatapojen lähteenä, pureudun tässä luvussa tarkemmin kriittisen taiteen käsitteeseen käymällä keskustelua Teemu Mäen kanssa.

Avantgarde

Avantgarde (ransk. etujoukko) on 1900-luvun aikana taiteen piiriin tullut käsite. Mäki esittelee avantgarden käsitteen avaamalla neljä erilaista näkemystä siitä: kulutuskapitalistinen avantgardekäsitys, edistysuskoinen avantgardekäsitys, kapea taidehistoriallinen avantgardekäsitys sekä leveä taidefilosofinen avantgardekäsitys. Kulutuskapitalistinen avantgardekäsitys ilmenee arjessa puhuttaessa esimerkiksi muoti-ilmiöistä, jotka jollakin tapaa hetkellisesti ravistelevat suurta yleisöä ja ottavat normaalia isomman askeleen irti vallalla olevista malleista. Todellisuudessa mitään mullistavaa ja aidosti uutta ei kuitenkaan Mäen mielestä ilmaannu. (Mäki 2018, 250-254.) Taiteessa tämän tyyppinen tapa nähdä avantgarde voisi olla esimerkiksi näennäisesti rajua ja rohkeaa esitystä, joka tarkemmin tarkasteltuna osoittautuu kuitenkin melko kesyksi ja tavanomaiseksi. Tällaisen shokkiarvon viljelemisestä voidaan olla monta mieltä, mutta henkilökohtaisesti en erityisemmin anna sille arvoa. Arvostan kyllä rohkeutta taiteen tekemisessä, mutta se ei saa olla ainoa arvo tai päämäärä.

Tämänkaltaiseksi kokemukseksi jäi kohdallani Liikkeellä Marraskuussa-festivaalilla 2018 näkemäni Marie-Caroline Hominalin ja Marcus Öhrnin esitys ”Hominal / Öhrn.” Teoksessa annettiin Öhrnin edesmenneelle isoäidille, Hominalin esittämänä, tila mellastaa ja toteuttaa itseään erilaisin väkivaltaisain ja seksuaalisin näyttämöllisin teoin. Ymmärsin esityksen tarkoituksena olevan patriarkaatista irtautuminen ja tämän yksittäisen naisen voimaantuminen. Se ei mielestäni päässyt oikeuksiinsa kaiken shokeeraavan materiaalin takaa. Mellastaminen vei huomion suuremmilta sisällöiltä ja minulle katsojana jäi hyvin tyhjä olo. Olisin henkilökohtaisesti toivonut esityksen käsittelevän teemoja monipuolisemmin. Nyt esityksen rajuuus rajoitti monipuolisten tulkintojen syntymistä. Tässä mielessä Mäen näkemys

kulutuskapitalistisesta avantgardesta toteutui tämän teoksen kohdalla. (Hominal/Öhrn 3.11.2018.)

Edistysuskoinen avantgardekäsitys sen sijaan uskoo aitoihin muutoksiin, jotka olisivat elämänmuodon käännekohtia. Tästä Mäki antaa esimerkkeinä saasteettoman auton tai kulutustottumusten muutoksen immateriaalisten hyveiden suuntaan. (Mäki 2018, 251-252.)

Kapea historiallinen avantgardekäsitys sitoutuu pitämään avantgardena 1900-luvun alun liikkeitä kuten dadaa, futurismia ja surrealismia. Sille tyypillistä on Mäen mielestä tapa ajatella, että avantgarde oli mahdollista vain tuona aikana ja se ei olisi voinut tapahtua sitä ennen tai sen jälkeen. Tämän käsityksen näkökulma on usein, että mikään ei enää yllätä tai hätkäytä. (Mäki 2018, 252.)

Lavean taidefilosofisen avantgardekäsityksen mukaan taidehistoriallinen avantgarde on vain yksi osa isompaa ”taidemuotoista toisinajattelua ja filosofispoliittista kriittisyyttä” Avantgarde on ylipäätään arvojen ja käytäntöjen tutkimista, arviointia, kapinaa ja uusien käytäntöjen ja arvojen luomista. (Mäki 2018, 252.)

Mäki ei pidä termin ”avantgarde” elvyttämistä näistä eri merkityksistä olennaisena tavoitteena, mutta kokee kulutuskapitalistisen ja kapean historiallisen avantgardekäsityksien olevan näistä arkikäytössä selkeimpiä (Mäki 2018, 254). Nämä neljä käsitystä esiteltyään Mäki haluaa tiivistää avantgarden seuraavasti: ulkoiseen tai sisäiseen mullistukseen pyrkivään taiteeseen, joka jakautuu kahdeksi traditioksi – kriittinen taide ja esteettinen formalismi. Hän toteaa itse määrittelemiään taiteen neljää tehtävää (nautinto, keskustelu, viisauden tavoittelu, tunne-elämän kehittäminen) toteuttavan taiteen olevan avantgardea, mutta sisällyttää käsitteen alle myös vain niistä jälkimmäiseen, eli tunne-elämän venyttelyyn, keskittyvän taiteen. (Mäki 2018, 258.)

Mäen listaus on hyvä muistutus siitä, että on hyvä lähestyä avantgardea käsitteenä monipuolisesti. Kaikki käsitteet on hyvä pitää elävänä, jotta ei erehdytä rajaamaan sen käyttöä, vaikkapa vain kapean historiallisen avantgardekäsityksen alle. Erityisen tärkeää tämä on muistaa, kun termiä

viljellään keskusteluissa eri merkityksissään. Tällöin on hyvä artikuloida selkeästi mitä termillä *avantgarde* kussakin yhteydessä tarkoitetaan. Näen Mäen listauksen enemmän historiallisena ja terminologisena *avantgarden* tarkasteluna, enkä koe sitä itsessään erityisen hyödylliseksi tai ajankohtaiseksi työkaluksi taiteellisen työskentelyn yhteydessä.

Taiteen tehtävät

Koen tässä vaiheessa tarpeelliseksi avata hieman lisää Mäen neljää edellä mainitsemani taiteen tehtävää: nautinto, keskustelu, viisauden tavoittelu ja tunne-elämän kehittäminen. Mäki muistuttaa hänen listauksensa olevan vain yksi näkemys taiteen tehtävistä (Mäki 2018, 46).

Nautinnosta puhuin aiemmin sooloni lyhyen utopian yhteydessä. Mäelle nautinnon yhteys taiteeseen on ilmeinen: jos taide ei tunnu nautinnolliselta, niin vaarana on sen mielekkyyden hiipuminen. Nautintoa voidaan tarkastella kahdesta näkökulmasta: todellisuuspakoisesta, eli eskapistisesta, ja todellisuushakuisesta, eli kriittisen taiteen näkökulmasta. Eskapismi ei mahdu Mäen kriittisen taiteen käsitteen sisään, sillä siinä korostuu taiteen ajattelun unohtamisen ja turruttamisen voima, jolloin muutoksen mahdollisuus jää olemattomaksi. Kriittinen taide sen sijaan tarjoaa unohtamisen nautinnon sijaan tiedostamisen ja ymmärtämisen nautintoja, jotka voivat olla paljon voimallisempia ja johtaa muutokseen. Eskapismi ja kriittinen taide voivat ilmetä samassa teoksessa ja niille ominaiset nautinnot elää rinta rinnan. (Mäki 2018, 47-50, 52.)

Omalla kohdallani huomaan kiinnostuvani päivä päivältä vähemmän eskapistisesta taiteesta. Sen sijaan kaipaan, että taide pyrkii puhuttelemaan minua ymmärryksen tai tiedostamisen kautta. Haluan kohdata ehdotelmia vaihtoehtoisista maailmoista tai arvoista. Taiteessa selkeästi jotakin mieltä oleminen antaa tilaa suhteuttaa omaa ajatteluaan kokemaansa. Tästä syystä haluan omassa toiminnassani yrittää pitää yllä tämän kaltaisen taiteen harjoittamista. Harjoitan kyllä eskapismia katsomalla esimerkiksi tv-sarjoja ja elokuvia, joiden en koe useimmiten pyrkivän kovinkaan kriittiseen ajatteluun. Poikkeuksia onneksi löytyy. Mäki mainitsee esimerkkinä tällaisesta tv-sarjasta HBO:n julkaiseman ”The Wire”-sarjan (2002-2008.) Se käsitteli hänen

mielestään fiktiivisestä näkökulmasta erinomaisesti köyhyyttä, työttömyyttä, huumeongelmia, politiikkaa ja korruptiota sekä helposti lähestyttävästi, mutta samalla tietoa ja ymmärrystä lisäävällä tavalla. (Mäki 2018, 53.) Kyseisen sarjan katsoneena voin allekirjoittaa tämän väitteen. Haluan mainita myös toisen HBO:n sarjan ”Westworld” (2016-), joka minusta käsittelee hienosti tekoälyn ja ihmisen rinnakkaisasettelulla tietoisuuden ja vapaan tahdon merkitystä arvojen ja oikeuksien muodostumisessa. Samalla se onnistuu herättämään katsojassa kysymyksiä, kuten ”Miten elää hyvää elämää?” ja ”Miten ja miksi olla onnellinen?”

Suurin osa taiteesta herättää keskustelua. Keskustelun herättäminen koetaan nykyaikana taiteen tärkeäksi tehtäväksi. Kriittisen taiteen näkemyksen kannalta on kuitenkin tärkeää, että taideteokset eivät pyri ainoastaan herättämään keskustelua ja jättämään loppua oivaltamista, tiedostamista ja viisastumista kokijan vastuulle (Mäki 2018, 61.) Mikäli näin käy, saattavat taideteokset saavuttaa vain eräänlaista shokkiarvoa, joka jää sisällöltään loppujen lopuksi hyvin köyhäksi.

Tämän kaltaisen kokemuksen minulle tarjosi Kansallisteatterin esitys ”Yhdestoista hetki.” Esitys toi absurdissa valossa esille yhteiskuntaan, rahaan ja ympäristöasioihin liittyviä ongelmia ja koostui pääsääntöisesti näyttämöllä sijaitseville valkokankaille projisoiduista tieteellisistä teksteistä, poliitikkojen ja tieteilijöiden näytellyistä puheenvuoroista ja muusta dokumentaarisesta materiaalista. Olin hyvin iloinen siitä, miten teos onnistui käyttämään valtavaa materiaalin määrää valkokankaiden kautta kohtuullisen kiinnostavasti ja sujuvasti. Sen sijaan näyttämöllinen toiminta oli mielestäni representaatioissaan kyseenalaista ja kliseistä näennäisen hauskaa teatteria. Isoin ongelma kriittisen taiteen läpi tarkasteltuna teoksessa oli kuitenkin se, miten teos ei tarjonnut juuri minkäänlaisia vaihtoehtoisia ratkaisuja tai malleja esittämilleen ongelmille. Se tyytyi turvallisesti vain esittämään ongelmat ja jättämään loput yleisön vastuulle. Se herätti kyllä keskustelua, mutta ei päässyt sen syvemmälle, eikä ottanut rohkeasti kantaa suuntaan tai toiseen. (Yhdestoista hetki 16.3.2019.)

Minulle jäi esityksen jälkeen hieman masentunut ja ahdistunut olo ja kuulin toisten yleisön jäsenten kommentoivan esitystä niin ikään näillä sanoilla.

Tämä osoittaa mielestäni sen, että esitys ei tarjonnut tarpeeksi mielipiteitä tai vaihtoehtoja, jotta kokija voisi haastaa itseään ja muita teoksen herättämällä ajatuksilla. Omalla kohdallani pääällimmäiseksi jäi lähinnä tunne siitä, että olen kuullut nämä asiat ennenkin enkä varsinaisesti saanut uusia kokemuksia tai suuntia suhtautua esiteltyihin asioihin. Esitys toimi ikään kuin vain käsittelemiensä aiheiden muistutuksena.

Mäki lisää keskustelunherättämistäiteen sisälle myös hämmentämisen taiteen eli taiteen, joka pyrkii aiheuttamaan eräänlaisen oikosulun kokijaan. Sen voima voi onnistuessaan olla kokemusmaailmaa ja ajattelua avartava. (Mäki 2018, 69-70.) Tämän lisäksi Mäelle taide voi olla itsessään keskustelua. Näin voi toimia esimerkiksi osallistava taide, jossa teoksen tekijät ja kokijat käyvät esityksen yhteydessä keskustelua. (Mäki 2018, 75-76.) Tällaisista taideteoksista minulla ei ole varsinaisesti omakohtaista kokemusta. Toivon, että voin tulevaisuudessa tutustua paremmin näihin ja tarkastella samalla niiden mahdollisuutta ottaa kantaa. Mäen näkemyksen mukaan osallistava taide voi olla hyvinkin antoisaa, mutta hän ei usko sen aiheuttavan arkeen tarjoamiin kokemuksiin verrattuna erityisiä kokemuksia (Mäki 2018, 78-80).

Osallistavasta taiteesta minulla on kahdenlaisia kokemuksia. Toisaalta olen kokenut Mäen kuvaamia teoksia, jossa voin turvallisesti kokeilla eri asioita ilman sen suurempia ajattelua mullistavia elämyksiä. Olen kuitenkin kokenut myös osallistavan taiteen merkityksellisyyden esimerkiksi tanssitaiteen kandidaatin opinnoissani Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa keväällä 2016 koreografi Hanna Brotheruksen vetämällä yhteisötaiteen kurssilla. Kurssilla teimme yhdessä Brotheruksen, muutaman luokkatoverini sekä n. 15 vanhuksen kanssa liikkeellisiä harjoitteita ja lopuksi esityksen, jonka esitimme koulussa sekä Finlandia-talolla sosiaali- ja terveysministeriön tilaisuudessa. Jutellessani vanhusten kanssa heidän kokemuksistaan ja nähdessäni heidät esiintymässä ja tekemässä harjoitteita en voinut olla huomaamatta, miten toiminta tuntui tekevän heidät onnelliseksi. Osa jopa sanoi heidän elämänsä muuttuneen prosessin myötä ja saaneensa lisää sisältöä elämäänsä. Tämä osoittaa mielestäni Mäen näkemyksen osallistavan taiteen muutoksen voimasta hieman yksipuoliseksi.

”Taiteen pitää etsiä tai luoda viisautta”, sanoo Mäki. Hän pitää viisauden tavoittelua taiteen tärkeimpänä tehtävänä. (Mäki 2018, 84.) Mäki jatkaa väittämällä taiteen olevan parhaimmillaan filosofian ja politiikan joustava, laajennettu ja kokonaisvaltainen muoto. Tiedon ja taiteen sekä taiteen ja ajattelun yhteydet ovat olennainen osa tätä tehtävää. (Mäki 2018, 85.) Jotta taide voi toimia kriittisen ajattelun ja toiminnan muotona on taiteen suhde tietoon, arvoihin, maailmankatsomukseen ja nautintoon määriteltävä Mäen mielestä seuraavan listauksen mukaan: taide voi luoda tavallista tietoa, taide voi olla tehokasta viestintää, taide auttaa ottamaan tiedot ja arvot vakavasti ja kehittämään niitä pohdiskelun kautta, taiteessa on hiljaista tietoa, taide on elämäkatsomuksen muovaamista, taide osaa käsitellä ongelmia, joita ei voi ratkaista ja taiteen kuluttaminen voi olla yhtä vaikeaa kuin taiteen tekeminen (Mäki 2018, 87-121).

Edellinen listaus on mielestäni melko kokonaisvaltainen tarkastelu taiteeseen viisauden tavoitteluna. Olisi hienoa omassa työskentelyssään saavuttaa edes muutamia listauksen kohtia. Tutuimpia minulle ovat taide tehokkaana viestintänä ja taide arvojen kehittäjänä. Nämä ovat omassa työskentelyssä olleet tähän asti eniten pinnalla. Uskon taiteilijoiden pystyvän käsittelemään listauksen kohtia niin intuitiivisesti kuin tietoisesti. Tosin listauksen asettama paino viisauden tärkeydelle ja moninaisuudelle tuntuu melkoiselta lastilta esimerkiksi uutta teosta lähdettäessä tekemään, joten voi olla hyvä yrittää keskittyä niistä muutamaa tietoisesti ja antaa niiden johtaa tekoprosessia.

Viimeisenä tehtävänä Mäki esittelee tunne-elämän kehittämisen. Sen päämääränä on kokemusmaailman rikastaminen tunne-elämän tiedostamisen ja kehittämisen kautta. Kehittämisen onnistuessa ihmisestä voi tulla ymmärtäväisempi ja nauttivampi. (Mäki 2018, 121.) Tunne-elämän kehittämisen Mäki jakaa kahteen alalajiin: tunne-elämän välineellinen ja moraalinen kehittäminen sekä tunne-elämän itsetarkoituksellinen ja ei-moraalinen kehittäminen. Näistä ensimmäinen tarkoittaa omista ja muiden tunteista tietoiseksi tulemistä ja niiden säätelyä tämän tiedostamisen perusteella. Jälkimmäinen on enemmän tunteilla mässäilyä sekä itseään uusilla ja vierailta tunteilla haastamista. (Mäki 2018, 121-124.)

Mäen taiteen tehtävistä viimeinen on minulle selkeästi vierain. Pystyn allekirjoittamaan oman ja toisten tunne-elämän tiedostamisen tärkeyden esimerkiksi empatian kehittämisen ja yleisen sosiaalisen ymmärryksen eteenpäin viemisen kannalta. Tämä on keskeistä eriarvoisuuksien poistamisessa ja muiden elämänmuotojen oikeuksien tunnustamisessa. Sen sijaan en omalla kohdallani koe taiteessa tärkeäksi päästä kokemaan erilaisia tunteiden vuoristoratoja tai leikkimään jotakin, mitä en omassa elämässäni haluaisi kokea. Ymmärrän, että tämän tyyppinen ”larppaaminen” voi olla antoisaa monille, mutta minulle se tuntuu toisinaan turhalta ja naiivilta leikiltä. Välillä koen suhtautuvani taiteen tekemiseen liian kriittisesti. Tuntuu siltä, että Mäki on minua enemmän kiinnostunut erilaisten tunnemyrskyjen ja -kokemusten perässä kulkemisesta.

Kaiken kaikkiaan Mäen taiteen tehtävien listaus on yleisesti kiinnostava ehdotus taiteellisen toiminnan suunnista. Pystyn muutamia yksityiskohtia lukuun ottamatta allekirjoittamaan suurimman osan hänen väitteistään. Toivonkin, että mahdollisimman moni näkisi nämä tehtävät kantaaottavan ja kriittisen taiteen kannalta keskeisenä ja maailmaa saataisiin muutettua sitä kautta mahdollisesti parempaan suuntaan.

Esteettinen formalismi

Esteettinen formalismi pyrkii Mäen mielestä riisumaan taiteen kaikesta yhteiskunnallisuudesta ja sitä kautta saavuttamaan tilan, missä se on riippumaton yhteiskunnallisesta todellisuudesta ja toimimaan sille vaihtoehtona. Hän toteaa sen voiman, ja eron eskapismista, olevan formalistien mielestä puhtaasti esteettisissä nautinnon kokemuksissa, taiteelle altistumisen jälkeisessä kohottuneessa mielessä, herkistyneissä aisteissa sekä uskonnollisessa syventymisessä. Uskonnollisella Mäki tarkoittaa eräänlaista henkisyyttä tai syvällistä pohdiskelua - kontemplaatiota. (Mäki 2018, 268-269.) Mäki on skeptinen erityisesti puhtaan esteettisen nautinnon mahdollisuuteen tai ainakin sen mielekkyyteen taiteessa. Hän kyseenalaistaa sen kiehtovuuden verrattuna teoksiin, joissa on koko elämä pelissä ja arvot ja elämäntavat testissä. (Mäki 2018, 271-273.)

Olen samaa mieltä Mäen kanssa. Omalla kohdallani pystyn hetkellisesti ihaillemaan esimerkiksi jonkun maalauksen geometrisia ja matemaattisia muotoja, mutta tämä kokemus laimenee hyvin nopeasti. Sen jälkeen kaipaankin jotakin samaistuttavampaa tai minua selkeämmin puhuttelevaa. Esteettinen formalismi pyrkii Mäen mukaan muuttamaan ihmistä herkistymisen ja henkistymisen kautta, jolloin kulutuskapitalistiset halut antaisivat tilaa immateriaalisille hyville, kuten empatialle (Mäki 2018, 272-273). Näen tässä positiivisia yhtäläisyyksiä toisin tekemisen ajatukselle ja muutoksen ajamiseksi omien valintojensa kautta, mutta en usko tällaisen metodin tai lähestymistavan itsessään sopivan minulle taiteen tekemisessä. Kaipaankin liikaa yhteiskunnallisia yhteyksiä, että pystyisin maalaamaan ja kääntämään selkäni maailmalle, kuten kuvataiteilija Agnes Martin on todennut (Martin Mäki 2018, 268).

Kriittiselle taiteelle Teemu Mäen mukaan on olennaista, että se ei suostu tyytymään olemassa olevien arvojen tai poliittisten suuntausten toistamiseen. Se pyrkii olemaan aktiivinen yhteiskunnallisesti olemalla kommunikaatiossa sen kanssa taiteellisesti. (2018, 258-259.) Näkisin tämän pyrkimyksen olevan hyvin oleellista taiteelliselle toiminnalle. Taide on omiaan uusien arvojen testaamiseen ja toisenlaisten käytäntöjen artikulointiin, sillä siihen ei ole sidottu yhteiskunnallisella tasolla tarkkoja ja rajattuja tulostavoitteita. En kuitenkaan koe tarpeelliseksi, että kaikki taide olisi kriittistä ja vallitsevia rakenteita ravistelevaa. Näkisin kysyntää myös ”kevyemmälle” taiteelle. Taiteelle, joka ei välttämättä vaadi asiantuntijuutta tullakseen ymmärretyksi.

Asiaa voidaan tarkastella poliittisen vaikuttamisen näkökulmasta. Mielestäni pelkkä vallankumouksellinen ja radikaali toiminta, niin tärkeätä kuin se minulle onkin, ei ole ainoa tapa toimia poliittisesti fiksusti. Pehmeämmät, ja toimintaa enemmän sisäkautta muokkaavat, toimintatavat ovat myös paikallaan. Näihin toimintatapoihin taiteen piirissä sisällyttäisin esimerkiksi aiemmin mainitsemani esiintyjän keinot vaikuttaa työryhmän sisällä. Samoin näkisin valtavirtataiteen piirissä tapahtuvien pienten muutosten sisältävän muutoksen voiman. Tästä on esimerkiksi elokuva- ja teatteritaiteen parissa nähtävillä positiivisia merkkejä, vaikkapa tavassa, miten nykyään sukupuolivähemmistöjä esitetään. En ajattele, että pienet muutokset valtavirtataiteessa riittävät yksinään, mutta tarpeellisia ne ovat. Erityisesti,

koska kriittinen taide tavoittaa muutenkin marginaalissa olevalla taidekentällä vielä pienemmän marginaaliyleisön.

Tästä perspektiivistä tarkasteltuna esteettinen formalismi abstraktisuudessaan ja yhteiskuntapakoisuudessaan ei välttämättä ole tehokkain tapa pyrkiä vaikuttamaan yhteiskunnassa. Arvostan sen pyrkimystä itsenäisyyteen ja taiteen itseisarvon ylläpitämiseen, vaikka ne eivät varsinaisesti ole omassa taiteellisessa toiminnassani keskeisimmät päämäärät.

Kriittisen taiteen kriisit

Mäen mukaan kriittiselle taiteelle keskeisiä ovat oikeudenmukaisuuden kriisi ja nautinnon kriisi. Oikeudenmukaisuuden kriisin ymmärtääkseen on olennaista tiedostaa, että ihmisiä, eläimiä ja luontoa riistetään. Oikeudenmukaisuuden käsitteestä ei usein olla yhtä mieltä, mikä vaikeuttaa sen kriisin pureutumista. Taiteen mahdollisuus on Mäen mukaan tuoda tämä kriisi esille ja tarjota uusia toiminnan malleja ja arvoja. (Mäki 2018 259.)

Pystyn samaistumaan tähän näkemykseen ja uskon taiteen olevan tulevaisuudessa entistä tärkeämmässä asemassa muuttuvassa maailmassa. Kuten olen aiemmin korostanut, on tärkeä pohtia millaisia arvoja haluamme ajaa osaksi yhteiskuntaamme. Oikeidenmukaisuuden näkökulmasta on hyvä miettiä, miten suhtaudumme toisiin ihmisiin ja muihin maailmassa asuviin luontokappaleisiin ja niitä uhkaaviin ihmisen aiheuttamiin muutoksiin. Taide on erinomainen laboratorio uusille ideoille. Iso, vielä suurin osin lunastamaton, potentiaali on taiteella tieteellisen yhteisön kanssa työskentelyssä, vaikka esimerkiksi ilmastonmuutosaiheisia esityksiä, työpajoja ja kursseja on poikkitaiteellisesti ja –tieteellisesti järjestetty. Tätä yhteistyötä lisäämällä voidaan pitää yllä kestävän kehityksen periaatteita noudattavaa taidetta. Laboratorio-tyyppisestä työskentelystä olen omissa soolotöissäni pitänyt kiinni ja yrittänyt antaa uusille tekemisen kautta ilmeneville asioille tilaa.

Nautinnon kriisiä kuvastaa Mäen mukaan se, miten nautinto ei tunnu ei nautittavalta ja mielekkäältä. Se taantuu arkisten tarpeiden ja eskapistisen unohduksen tyydyttämiseen. Siinä yhteydessä se ei lunasta aktivoivaa ja

elämänhaluisuutta lisäävää voimaansa. Kriittinen taide voi hänen mielestään havahduttaa huomaamaan, että tarvitaan nautinnon uudelleenaktivoimista. Mäki jatkaa myös toteamalla, että oikeudenmukaisuuden ja nautinnon kriisit ovat piileviä, sillä ihmiset yleisesti kokevat toteuttavansa näitä kohtuullisesti elämässään. Juuri tähän tunteeseen tuodittautumisen estämisessä kriittinen taide on Mäen mukaan omiaan. Nautinnon harjoittaminen onkin jatkuvaa aktiivista työtä, jota on ylläpidettävä. (Mäki 2018, 259.)

Huomaan ajattelevani, että en henkilökohtaisesti koe samanlaista paloa kriittisen taiteen ihmisen tajuntaa järjestyttävään voimaan kaikessa taiteessa. On iso väite vaatia taiteen keskittävän näiden kahden valtavan käsitteen kanssa painimiseen. Mikäli halutaan tehdä isoa, merkittävää muutosta aikaan saavaa taidetta, niin näkisin näissä kahdessa kriisissä paljon potentiaalia. Suhtaudun kuitenkin hieman skeptisesti siihen suoraan tapaan, jolla Mäki näistä puhuu. Vaikka tiedän, että Mäki on tarkoituksella kärkeä kirjoituksissaan, niin toivoisin itse hieman armeliaampaa suhtautumista vaatimuksiin taiteesta.

Esiintyjänä olen pienistä työryhmän sisäisistä puroista isommiksi joiksi kasvavan vaikuttamisen kannalla. Se on minulle edelleen realistisin tapa vaikuttaa useimmissa yhteyksissä. Mäki ei tulkintani mukaan kiistä tällaisen vaikuttamisen tehokkuutta tai tärkeyttä osana kokonaisvaltaista muutosta. Hänen kirjoittamisestaan kuitenkin huomaa, että hän on tottunut tarkastelemaan asioita kuvataiteilijan tai ohjaajan, ei esiintyjän, näkökulmasta. Koreografivetoisessa prosessissa tuntuu esiintyjänä vielä siltä, että nämä pienet teot ja ehdotukset ovat paras tie muutokseen.

Ilmipoliittisuus

Kuinka lähestyä kantaaottavan taiteen tekemisen problematiikkaa kriittisen taiteen näkökulmasta? Näkisin tärkeänä korostaa Mäen peräänkuuluttaman monitulkintaisuuden ylläpitoa. Selkeääkin agenda ajava teos saa hengitystilaa monitulkintaisuudesta, jolloin katsojan kokemus ei mene tukkoon yhdestä viestistä, vaan voi vapaammin assosoida mielleyhtymästä toiseen. Tätä voi lähestyä esimerkiksi sijoittamalla teoksiin tulkinnallisesti eri tasoilla olevia elementtejä, selkeämpiä ja vaikeammin tulkittavia, kuten

vaikkapa aiemmin mainitsemassani Mäen toteuttamassa projektissa ”Dakar-triptyque 2012.” (Mäki 2018, 398-401.) Näin parhaimmassa tapauksessa tulkinnallisesti selkeiden ja vaikeammin tulkittavien elementtien välille syntyy jännite, joka ruokkii kokijan elämystä.

Mäki vertaa ajatteluaan saksalaisen filosofi Theodor W. Adornon ajatteluun jatkaessaan puhetta kriittisen taiteen puolesta. Hän viittaa omaan tulkintaansa Adornon esteettisestä teoriasta, joka väittää taiteen suoran kommentoinnin suhteessa ympäröivään maailmaan olevan turhaa, mikäli vallitsevia käytäntöjä ja arvoja halutaan toden teolla haastaa. Adornolle taiteen tehtävä oli toimia kapitalistisen järjestelmän vastavoimana ja kritiikkinä. Oikeudenmukaisuuden ja nautinnon kriisit ovat Adornolle tärkeitä teemoja, kun hän puhuu yhteiskunnasta. Sen lisäksi Mäen mukaan ”Adorno vaatii taidetta, joka ei puhuisi politiikkaa, mutta joka silti jollain ovelalla ja sanallistamista pakenevalla tavalla muuttaisi maailmaa ja olisi todellinen vaihtoehto kulutuskapitalismille” (Mäki 2018, 276). Mäki jatkaa tulkitsemalla Adornon mielestä taiteen muutoksen voiman olevan siinä esteettisessä rakenteessa ja kielessä, joka kommentoi maailmaa asettumatta kuitenkaan liian ilmeisesti tietylle selkeästi ymmärrettävälle kannalle tai kuvallistamaan sitä. (Mäki 2018, 274-277.)

Mäki toteaa suhtautuvansa tähän radikaaliin tulkintaan varauksella ja on itse vapaamman näkemyksen kannalla (Mäki 2018, 277). Ajattelen, että vaikka ilmeisyys tai selkeys ei välttämättä aina ole kiinnostavinta taiteessa, niin taitavasti käytettynä se voi olla todella tehokas tapa käsitellä asioita taiteessa. On virkistävää toisinaan saada eräänlainen taiteellinen läpsäys kasvoille katsojana. Kolikon kääntöpuolena tällainen läpsäys ei välttämättä onnistu saavuttamaan mullistavaa muutosta katsojassa, vaan toimii enemmänkin herättelynä jo tiedostetun alueella, ikään kuin muistuttaen olemassaolostaan. Ehkä ratkaisuna tähän voi jälleen korostaa monitulkintaisuuden merkitystä.

Näen Adornon taidenäkömyksen eräänlaisen utopian kannalta hyvin kiinnostavana. Hänen negatiivisen dialektiikan käsitteestä pystyn poimimaan sen, että hän ei halunnut taiteen alistuvan kapitalismin kieleen, vaan halusi sen luovan oman kielensä. Samoin hänen väitteensä siitä, että taidetta ei voi hallita dialektisen järkeilyn kautta, että on aina sellaista mitä ei voi hallita tai

kitkeä, on mielestäni osuva. (Mäki 2018, 278-279.) Se pätee taiteeseen ylipäätään, eikä vain Adornon negatiiviseen dialektiikkaan. On mahdotonta hallita kaikkea teoksen materiaalia, sillä subjektin hallitsemattomissa olevaa on aina taideteoksessa. En kuitenkaan koe negatiivisen dialektiikan olevan Adornon tapaan niin radikaalisti ainoa oikea kriittisen taiteen ilmenemismuoto. Ehdottomuuden sijaan taiteessa on hyvä viljellä moninaisuutta niin sisällöllisesti kuin rakenteellisesti.

Kriittinen taide ja aktivismi

Miten kriittinen taide ja aktivismi sitten kohtaavat? Aktivismia on hyvin eri tavoin vaikuttavaa, kuten aiemmin olen maininnut. Sitä voidaan perinteisesti harjoittaa mielenosoituksilla, lobbauksella, seminaareja järjestämällä, tekemällä yhteistyötä poliitikkojen kanssa, suoralla toiminnalla, vertaistukea tarjoamalla ja esimerkiksi tieteellistä materiaalia julkaisemalla. Nämä yleensä saavuttavat suurimman näkyvyyden mediassa ja ovat siten eniten läsnä ihmisten arjessa. Tästä huolimatta suuren yleisön ulkopuolella tapahtuva toiminta voi olla aktivistista. Se voi suuntautua marginaalissa olevan joukon sisällä tapahtuvaan vaikuttamiseen ja mahdollisesti sitä kautta edelleen laajempaan muutokseen.

Marginaalissa toimiville nykytaiteilijoille tämä on keskeinen ajatusmalli, kuten omasta soolostani ja esiintyjän toimijuudesta puhuessani totesin. Teemu Mäki tuo esille ”etujoukkoteorian”, jonka mukaan muutamia olennaisia henkilöitä tavoittamalla muutoksen aikaansaaminen voi olla mahdollista massoja tavoittamatta. Nykyaikana tällaisina henkilöinä voidaan pitää esimerkiksi nykyisiä, mutta myös tulevaisuuden vallanpitäjiä, kuten nuoria ja lapsia. (Mäki 2018, 363-364.) Tuntuu, että ainakin ilmastoliikkeen lapset ja nuoret ovat ottaneet yhteiskunnallisen aktiivisuuden omakseen hyvin nopeasti, joten aktivistisen taiteen tuominen heidän kokemuspiiriinsä ei olisi mielestäni ollenkaan huono ajatus. Lapsille ja nuorille suunnattua taidetta on monen teatteri- ja tanssiryhmän ohjelmistossa säännöllisesti, joten tämän kaltaisen toiminnan mahdollistamisen ei uskoisi olevan rakenteellisesti erityisen vaivalloista.

Aktivismiin käsitteen tulisi olla jokaiselle taiteilijalle ajankohtainen. En tällä tarkoita, että kaikkien taiteilijoiden tulisi olla aktivisteja, vaan sitä, että kaikkien taiteilijoiden tulisi tiedostaa vallitseva maailman tila, oma toimijuutensa ja mahdollisuutensa vaikuttaa. Ajattelun, ja asioihin perehtymisen, voimaa ei ole turhaan korostettu vuosituhansia. Tätä kautta on helpompaa halutessaan toimia aktivistisesti taiteen parissa. Taiteen vaikuttamisen voima kumpuaa sen potentiaalista puhutella ihmisiä ajasta toiseen ja kyvystä herätellä ihmistä. Se vaatii jatkuvaa nahan luomista aina uudestaan ja uudestaan, niin taiteen tekijältä kuin kokijalta. Mikäli tätä ei tapahdu, on tämä voima vaarassa jäädä jälkeen muun maailman menosta ja menettää muutoksen potentiaaliaan. Etujoukkoteoria voi yhtäläillä päteä taiteilijoihin.

Eräs paikalleen asettumisen ongelma on nähtävissä tällä hetkellä teoksissa, jotka ovat jääneet ajassa jälkeen esimerkiksi syntyäjälleen tyyppillisistä sisällöllisistä syistä. Olen huomannut tämän monissa baletteissa, joissa on tyydytty esittämään vanhoja klassikkoja aina vain samalla tavalla, uskollisena alkuperäisteokselle. Reilut neljäsatavuotta William Shakespearen ”Romeon ja Julian” (n. 1591-1596) ilmestymisen, ja reilut kaksisataavuotta siitä muovatun ensimmäisen baletin (1785) esittämisen, jälkeen ei välttämättä ole täysin mutkatonta, että nelissäkymmenissä oleva ballerina esittää vakavissaan 14-vuotiasta tyttöä. Esimerkki on hieman kärjistävä, mutta osoittaa mielestäni erinomaisesti tiettyyn aikaan sidotun taidemuodon jäähmyden kyvyssä tehdä muutoksia tapaan, jolla vaikkapa klassikoita käsitellään. En välttämättä ole ensimmäisenä kannattamassa modernisointeja vanhoista teoksista, mutta joidenkin teosten kohdalla se olisi tarpeen. Tässä tulemme jälleen kysymykseen representaatiosta eli siitä, miten asetamme asioita näyttämölle.

Maryam Abdulkarim ja Sonya Lindfors kirjoittavat stereotypioihin pohjaavan taiteen ja viihteen vahvistavan muun muassa rodullista kuvastoa. ”Toiseuden stereotyyppinen esittäminen on siis itseään ruokkiva kehä, jota on mahdoton purkaa puuttumatta dramaturgiaan eli näytelmätekstien ideologiaan ja sitä kautta teoksen maailmankuvaan”, sanoo Lindfors. (Abdulkarim & Lindfors 2016, 22.) Positiivista on ollut huomata Teatterikorkeakoulussa tapahtuva lisääntynyt tiedostaminen näihin representaation kysymyksiin. Koen silti vielä olevan matkaa siihen, että tämänkaltaisten asiat integroituisivat ihmisten

ajatteluun. Lindforsin kommentti kiteyttää hyvin tarpeen ottaa askeleen taemmas, katsoa kokonaiskuvaa ja suhtautua kriittisesti olemassa oleviin teoksiin, kun niitä käytetään uuden teoksen lähdemateriaalina.

Baletti on ollut valitettavan kankea tässä asiassa, kuten Alastair Macaulay The New York Timesin artikkelissa ”Stereotypes in Toeshoes” kirjoittaa (Macaulay 2012). Edelleen näemme versioita klassikoista kuten ”Le Corsaire”, joissa valkoihoisten tanssijoiden kasvoja on maalattu tummaksi tai muulla tavalla käytetään stereotypioita maustamaan teosta etnisillä vivahteilla muiden kulttuurien kustannuksilla. Tämä on mielestäni hyvin ongelmallista. Macaulay tuo esille toisenlaisia kokemuksiaan ”Pähkinänsärkijän” versioista, joissa etniset tanssit on korvattu vähemmän kyseenalaisilla tansseilla toiseen musiikkiin. Macaulay ei vaikuta olleen erityisen vaikuttunut näistä kokeiluista, vaan toteaa alkuperäisen musiikin olleen puhuttelevampi. (Macaulay 2012.) Ehkä tällaista rohkeaa modernisointia ja alkuperäisen käsikirjoituksen voimakastakin muokkaamista, mahdollisesti jopa hieman epäkunnioittavaksi mielletävällä tavalla, voitaisiin viljellä enemmän. Joitakin esimerkkejä tanssin saralla on ollut. Eteläafrikkalaisen koreografi Dada Masilon teoksista esimerkiksi ”Swan Lake” on oiva esimerkki klassikkobaletin adaptaatiosta modernein teemoin (ks. esim. Masilo 2010). Käsittääkseni tämän kaltainen toiminta on rajoittunut länsimaissa vain pieneen joukkoon. Tämä toiminta olisi arvokasta, sillä tällöin voitaisiin ylläpitää baletissa edelleen ajankohtaisia ja puhuttelevia elementtejä ja toimia samalla poliittisesti kestävämmällä tavalla.

Kriittinen taide käytännössä

”Kriittinen taide epäonnistuu usein yksinkertaisesti sen vuoksi, että yleisö kokee sen niin vaikeaksi, ettei siihen perehtyminen tunnu vaivan arvoiselta”, toteaa Mäki (Mäki 2018, 299). Mäki jatkaa kriittisen taiteen problematisointia toteamalla, että pitkälle viety erikoisosaaminen tuo mukanaan kääntöpuolen, että amatööriyleisö on vaarassa pudota kelkasta. Tämän seurauksena viesti voi jäädä matkalle. Mäki toteaa Adornon nähneen tämän ongelman turhana, vaan korostavan haasteen tuoman muutoksen olevan mahdollinen vain, mikäli suurta yleisöä ei oteta huomioon. (Mäki 2018, 299-300.)

Näkisin tämän näkemyksen turhan poissulkevana ja aiheuttavan marginaalin marginalisoitumista entisestään. En pidä sitä erityisen tavoiteltavana asiana. Taiteen aikaansaamasta muutoksesta puhuttaessa asiaan vihkiytynyt yleisö voi tietysti ymmärtää taideteoksen sanoman ja sitä kautta edesauttaa muutosta pienestä piiristä lähtien kohti isompaa joukkoa. Se ei mielestäni ole kuitenkaan ainoa tai paras tapa pyrkiä muutosta kohti. Tarvitaan edellisen ohella selkeämpää ja suurempaan yleisöön purevaa muutoshakuista taidetta. Aiemmin mainitsemani Anna Paavilaisen ”Play Rape” on tästä oiva esimerkki suorasukaisuudessaan ja helppolukuisuudessaan. Se ei tästä huolimatta menetä mahdollisuuttaan saada aikaan muutosta, vaan lähestyy sitä erilaisten linssien läpi ja tarjoaa samalla uusia toimintamalleja. Se kehottaa painimaan omien tunteidensa ja ajatustensa kanssa eikä suuntaamaan energiaa teoksen kanssa painimiseen. Esitys on yksinkertaisuudessaan toimiva. (Play Rape 14.11.2015.)

Työkaluja

Millaisia työkaluja kriittisen taiteen tekijän olisi sitten hyvä omaksua? Jatkuva kokeilemisen ja uudelleenlöytämisen halu ei ole haitaksi, sillä eräänlaista jatkuvaa työstämistä ja kyseenalaistamista kriittinen taide vaatii. Epäily, kriittinen itsereflektio, valmius yhteiskunnalliseen keskusteluun ja uusien muotojen ja arvojen testaaminen ovat Mäelle keskeisiä työkaluja (Mäki 2018, 345).

Tässä koen itselläni olevan vielä paljon opittavaa. Monesti saatan nopeassa ajassa onnistua työstämään teosta hyvinkin pitkälle, mutta prosessin loppuun asti eläväisenä, ja alttiina muutokselle, pitäminen on hankalaa. Se vaatii työtä, kärsivällisyyttä ja tarkkaavaisuutta. Ulkopuolisen silmän apua ei voi liioitella. Nautin liikaa tunteesta, kun tiedän, miten teos käyttäytyy, vaikka toisinaan juuri jatkuvan kysymisen ja epätietoisuuden alueella liikkuessa asiat todennäköisesti pysyvät elävämpänä ja monitulkintaisempina. Laiskuus teoksen työstämisvaiheessa saattaa olla ero kriittisen taiteen ja sopeuttavan taiteen välillä. Siitä johtuen teoksen maailma voi jäädä helpommin määriteltäväksi ja sanallistettavaksi ja sitä kautta sisällöltään köyhemmäksi. Uskon tämän asian tiedostamisen mahdollistavan kehityksen ja tarkemman herkkyyden tulevaisuuden työskentelyssäni.

Olen tyytyväinen työskennellessäni omissa oloissani ja pyrin ratkomaan asiat yleensä ensin itse ennen työni jakamista ulkopuolisille. Hyötyisin varmasti enemmän mikäli avaisin prosessiani hieman aiemmin muiden tarkasteltavaksi ja saisin sitä kautta palautetta aikaisemmassa vaiheessa. Se auttaisi siinä, että en ehtisi kiintyä niin paljon tiettyihin elementteihin, vaan pystyisin helpommin luopumaan niistä tai muokkaamaan niiden osuutta teoksessa.

”Kriittinen taide käsittelee sekä ongelmia, jotka voi ratkaista, että ongelmia, joita ei voi”, toteaa Mäki (Mäki 2018, 348). Mäki ei tarkoita, etteikö taide voisi olla tiettyjen spesifien aiheiden äärellä. Hän korostaa, että kriittinen taide, joka keskittyy tiettyyn poliittiseen agendaan menettää ajankohtaisuutensa, mikäli tämä ongelma ratkeaa. Vastavuoroisesti taide, joka pohtii kysymyksiä, joihin ei ole vastausta, on ajatonta. Mäelle nämä asiat ovat hyvin filosofisia ja perustavanlaatuisia kysymyksiä elämästä, kuten ”Mitä on hyvä elämä?” ja ”Miten elää onnellista elämää?” Hän pitää kuolevaisuutta, eli haavoittuvaisuutta, kipua ja kärsimystä elämässä, yhtenä merkittävimpänä taideteosten luomismuotoina. (Mäki 2018, 348-349, 116-118.)

Tunnustan näiden kysymysten tärkeyden ihmiselle, mutta en ole täysin varma mitä mieltä olen niiden pohtimisen korostamisesta taiteen piirissä. Vaikka nämä kysymykset ovat hyvin perusteellisia eivätkä varsinaisesti tyhjene voimastaan tai tule koskaan vastatuiksi, niin silti mielestäni ajatus, että taiteen tulisi pyrkiä vain tämänkaltaisten kysymysten käsittelyyn on sen potentiaalinen rajaamista tiettyyn agendaan, olipa se kuinka universaali tahansa. Mäki ei mielestäni tarkoita, että tämä olisi ainoa totuus taiteessa tai elämässä, mutta hän korostaa runollista ja filosofista pohdintaa kirjoittamisessaan niin vahvasti, että koen tarpeelliseksi ottaa asian esille. Itse olisin kyllästynyt, mikäli kaikki taide herättäisi minussa ainoastaan kuolevaisuuden tai elämän tarkoitusta pohtivia ajatuksia. Kyse on taiteen parissa edelleen hyvin marginaalisesta toiminnasta, mutta näen tässä vaaran eräänlaisen ”aidomman” taiteen tekemisen puolesta puhumisena. Kehottaisin varomaan taiteen arvottamista jonkinlaisen yhteiskunnallisen muutosvoiman mukaan. Tällöin vaarana on tietynlaisen muutoshakuisen taiteen erityisyyden

korostaminen muiden taiteiden kustannuksella. Se saattaa rajata taiteen monipuolisuutta.

Mäki korostaa monitaiteellisuuden ja poikkitieteellisyyden voimaa kriittisessä taiteessa. Hän toteaa aiheiden kokonaisvaltaisen käsittelyn olevan suuri syy monitaiteellisuuteen ja poikkitieteellisyyteen kriittisessä taiteessa. (Mäki 2018, 355.) Pystyn omalla kohdallani allekirjoittamaan tämän väitteen. Koen eri taiteiden ja elementtien yhdistelyn olevan monitulkintaisuutta tukeva työtapana. Se avaa erilaisia aiheen ulostulon mahdollisuuksia, kuin vaikkapa pelkän liikkeen kautta ilmaiseminen. Tämä on hyvin henkilökohtainen kokemus enkä missään nimessä tarkoita monitaiteellisuuden olevan välttämättä kaikille toimiva tapa pitää yllä monitulkintaisuutta.

Olen omassa työskentelyssäni havainnut taiteen tekemisen kannalta kiinnostavaksi yhdistellä erilaisia elementtejä teoksiini, kuten dokumentaarista aineistoa, faktatietoa, eri aisteja stimuloivia elementtejä ja runollisempaa ilmaisua. On virkistävää olla tekijänä näiden erilaisten vaikutteiden keskellä. Samalla tavalla olen kokenut sen oleelliseksi ollessani katsomassa esitystä. Esitykset, joissa on vaikkapa haju-, maku- ja tuntoaisteja stimuloivia elementtejä tuntuvat toisinaan jotenkin monimerkityksellisemmiltä, mikäli ne on hyvin suunniteltu. Parhaimmassa tapauksessa ne tarjoavat katsojalle erilaisia virikkeitä ja vapauttavat tekijöitä näköaistin dominoivasta maailmasta.

Olen havainnut näiden eri elementtien yleistyneen paljon nykyesityksessä viimeisen vuosikymmenen aikana. Laulu, puhe, näyttelemine ja muut esiintyjän tekniikat ovat ottaneet tukevasti jalansijaa tanssitaiteen piirissä. Olen esiintyjänä taiteellisesti itsekkin kiinnostunut puheen ja laulun yhdistämisestä liikkeeseen. En ole konkreettisesti lähtenyt itse vielä luomaan praktiikkaa tämän kiinnostuksen pohjalta, mutta olen pyrkinyt syventämään osaamistani puheen ja laulun parissa ottamalla yksityistunteja molemmista. Koen saaneeni paljon kehollista ymmärrystä näiden yksityistuntien myötä, jonka olen pystynyt yhdistämään liiketyöskentelyn parista saamaani tietoon. Välillä tuntuu, että puhe ja laulu ovat enemmän päästä ja mielestä lähteviä asioita, mutta näiden kokemusten myötä olen havainnut kuinka kehollisia ne ovat.

LOPPUSANAT

Olen opinnäytteessäni puhunut paljon muutoksesta. Tein tämän tietoisesti valinnan, koska vallitseva aika vaatii mielestäni isoja muutoksia suhteessa arvoihin, yhteiskunnan rakenteisiin ja tapaamme asettua elämään tälle planeetalle. Taide voi olla auttamassa meitä tämän muutoksen aikaan saamisessa. Se voi tuottaa meille tietoa ja näkemyksiä siihen, mitä voisi olla hyvä elämä tai miten lisätä onnellisuutta. Se voi antaa meille kokemusta jostakin, mitä emme ymmärrä ja opettaa sietämään ei-tietämisen tilaa.

Teemu Mäen kanssa keskustelun käyminen oli omaa ajattelua tukevaa ja haastavaa. Huomaa, että Mäki on sijoittunut taiteellisessa toiminnassaan yhteiskunnan kylkeen kiinni. Hänen kirjansa tuoma panos opinnäytteeseeni oli rikas ja kattava katsaus taiteeseen yhteiskunnallisesti aktiivisena ilmiönä. Näin jälkikäteen Mäen ajatteluun keskittyminen oli hedelmällistä, mutta samanaikaisesti ajattelen, että olisin voinut laajentaa pääasiallista lähdemateriaaliani enemmän. Olisin voinut historiallisesti miesvaltaisen akateemisen ajattelun sijaan keskittyä enemmän nais- ja muun sukupuolisten ajattelijoiden tuotantoon ja tällä tavalla harjoittaa toisin tekemistä. Aihevalintani tosin rajasi käytössä olevaa materiaalia melko selkeästi.

Esiintyjän rooli on muuttumassa samalla kun taiteilijan rooli yleisesti yhteiskunnassa. Esiintyjän on kyettävä ajattelemaan itse ja olemaan aktiivisena toimijana niin taidekentällä kuin yhteiskunnassa ylipäänsä. Tämä pätee tietysti kaikkiin muihinkin taiteilijoihin, ei vain esiintyjiin. Oli kiinnostavaa ja opettavaista etsiä perspektiiviä ja mielipiteitä käsittelemiini aiheisiin nimenomaan esiintyjän näkökulmasta. Tuntui, että suurin osa asiaan liittyvästä materiaalista oli kirjoitettu joko yleisellä tasolla tai koreografien ja ohjaajien näkökulmasta. Jouduin hyödyntämään omaa soveltavaa ajatustyötä aiheiden ympäriltä ja se auttoi niiden sisäistämisessä.

Pystyin opinnäytteen kirjoitusprosessin myötä syventämään näkemystäni kantaa ottavasta ja muutoshakuisesta taiteesta. Aktivismin eri kirjat jäsentyivät mielessäni selkeämmiksi. Se oli omiaan korostamaan aktivistisen taiteen tärkeyttä ja rohkaisee jatkamaan valitsemallani tiellä ihmisenä ja taiteilijana. Teoreettisen viitekehyksen rakentaminen valitsemieni aiheiden

ympärille toi esille monipuolisemman ja –merkityksellisemmän kuvan taiteesta poliittisena toimintana. Tästä olen hyvin iloinen.

Näen itseni toimimassa jatkossakin yhteiskunnallisesti kantaaottavan taiteen parissa niin omien kuin toisten projektien parissa. Uskon kentällä karttuvan kokemuksen myötä olevani tulevaisuudessa monipuolisempi taideaktivisti. Näkisin, että tämän kokemuksen karttuessa taiteen yhdistäminen muuhun aktivistiseen ja yhteiskunnalliseen toimintaan tulee sujuvammaksi osaksi yleistä taiteilijuuttani. Aktivismi on vanha ilmiö, mutta se tuntuu olevan alati ajankohtainen. Siitä syystä näen tarvetta ja tilaa aktivistiselle taiteelle jatkossakin.

Kirjoitusprosessin läpikäytyäni en näe maailmaa yhtä mustavalkoisena kuin ennen. Harmaan eri sävyt ovat tulleet paremmin esille. Koen sen arvokkaana asiana. Toisaalta pyöriteltyäni näitä asioita päässäni useamman kuukauden olen entistä vakuuttuneempi, että taiteen on otettava vielä suurempaa jalansijaa poliittisesti. Näin voimme luoda valoisampaa tulevaisuutta.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Abdulkarim, Maryam & Lindfors, Sonya. 2016. ”Blackface ei ole ok!” *Toiseus 101 – näkökulmia toiseuteen*, toim. Sonya Lindfors, 22-26. Helsinki. Verkkojulkaisu. Saatavana: <http://urbanapa.fi/wp-content/uploads/2012/10/TOISEUS-101-näkökulmia-toiseuteen.pdf>

Butterworth, Jo. 2009. ”Too many cooks? A framework for dance making and devising.” Teoksessa *Contemporary Choreography: A critical reader*, toim. Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut, 177-194. Oxon, Iso-Britannia: Routledge

Lahdenperä, Soile. 2013. *Muutoksen tilassa: Aleksander-tekniikka koreografisen prosessin osana*. Acta Scenica. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Verkkojulkaisu. Saatavana: http://www.actascenica.teak.fi/lahdenpera_soile/

Lamberg, Veera. 2017. ””Mun mielestä nykyään tanssijoiltakin vaaditaan monipuolisempaa otetta kuin aikasemmin” - Nykytanssijan toimijuus muuttuvalla tanssikentällä.” Teoksessa *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2 (2016)*, 95-109. Verkkojulkaisu. Saatavana: <https://journal.fi/kultpol/article/view/60111>

Lohtaja, Aleks & Viitahuhta, Taneli. 2018. ”Walter Benjamin, taiteen toinen tekniikka ja avantgarden kulttuuripolitiikka.” Teoksessa *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 3 (2017)*, 38-50. Verkkojulkaisu. Saatavana: <https://journal.fi/kultpol/article/view/63289>

Maukola, Riina. 2019. ”Leikkivä ihminen.” Professori Katariina Nummisen haastattelu. *Teatteri & Tanssi + Sirkus* 1/2019: 14.

Mäki, Teemu. 2018. *Taiteen tehtävä*. 2. laitos. Helsinki: Into Kustannus Oy

Esitykset

69 positions. Konsepti, koreografia ja esitys: Mette Ingvarsten. Valot: Nadja Räikkä. Lavastus: Virginie Mira. Ääni: Peter Lenaerts. Musiikki: Will Guthrie. Dramaturgia: Bojana Cvejic. Tekninen johtaja: Nadja Räikkä. Ääniteknikko: Adrien Gentizon. Tuottaja: Kerstin Schroth. Esitys 5.2.2019, Stoa, Sivuaskel – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta lokakuu 2014.

Craiglist Allstars. Ohjaus, kamera, editointi, tuotanto: Samira Elagoz. Esitys 1.2.2019, Zodiak Stage, Sivuaskel – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta 20.11.2016.

Everything remains. Konsepti, koreografia, tila ja valo: Juli Apponen ja Jon R. Skulberg. Esiintyjä: Juli Apponen. Musiikki: Lil Lacy. Valo: Juli/Jon ja Addis Prag. Dramaturgi: Astrid Hansen Holm. Tuottaja: Nanna Møllegård Madsen. Agentti: Lene Bang Org. Esitys 5.2.2019, Zodiak Stage, Sivuaskel – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta 18.9.2015.

Hominal / Öhrn. Konsepti: Marie-Caroline Hominal. Näyttämöllepano: Markus Öhrn. Tekninen vastaava, ääni ja grafiikat: Damiano Bagli. Naamiot: Tilda Lovell. Esiintyjät: Marie-Caroline Hominal, Marcus Öhrn. Esitys 3.11.2018, Kiasma-teatteri, Liikkeellä Marraskuussa – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta 14.3.2018.

Play Rape. Ohjaus, teksti, puvut, ääni ja esitys: Anna Paavilainen. Valot: Pietu Pietiäinen. Englanninkieliset tekstitykset: Anni Puolakka. Esitys 14.11.2015, Klockrike Diana, Baltic Circle – festivaali, Helsinki. Ensi-ilta marraskuu 2014.

Yhdestoista hetki. Ohjaus: Esa Leskinen. Teksti: Sami Keski-Vähälä ja Esa Leskinen. Esiintyjät: Katariina Kaitue, Jani Karvinen, Samuli Laiho, Markku Maalismaa, Sari Mällinen, Cécile Orblin, Jukka-Pekka Palo, Annika Poijärvi, Antti Pääkkönen, Anna-Riikka Rajanen, Timo Tuominen, Juha Varis ja Vesa Vierikko. Lavastus: Kati Lukka. Puvut: Tarja Simone. Tutkiva journalisti: Jarno Liski. Musiikki: Samuli Laiho. Valot: Ville Toikka. Ääni: Esa Mattila. Video: Paula Lehtonen. Livekuva: Ida Järvinen. Videografiikka ja animaatiot: Ville Virtanen. Naamiointi: Jari Kettunen. Ohjaajan assistentti: Helena Vierikko. Esitys 16.3.2019, Suomen Kansallisteatteri, Helsinki. Ensi-ilta 6.3.2019.

Työpajat

Lindfors, Sonya. 2018. ”Decolonizing the stage.” Muistiinpanot työpajasta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. 24.-28.9.2018.

Luoto, Miika. 2019. ”Liikkeen filosofia.” Muistiinpanot kurssilta. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. 28.1-1.2.2019.

Internet-lähteet

Artivism. Artivismin kuvaus nuorille suunnatun ”Artivism” Erasmus-projektin sivustolla. Haettu 28.3.2019. <http://artivism.online/what-is-artivism/>

Elagoz, Samira. Teoksen ”Cock, cock.. Who’s there?” (2016) esittely ja materiaali tanssitaiteilija Samira Elagozin kotisivuilla. Haettu 26.2.2019. <http://www.samiraelagoz.com/cock-cock-whos-there>

IC-98. Turkulaisen taiteilijaryhmä IC-98:n teoksen ”Khronoksen talo” (2016-2017) kotisivut. Haettu 26.2.2019. <http://houseofkhronos.fi>

Leinonen, Jani. Teoksien ”FLA” (2011), ”Hunger King” (2014) ja ”School of Disobedience” (2015-2016) esittelyt ja materiaali kuvataiteilija Jani Leinosen kotisivuilla. Haettu 19.3.2019. <https://janileinonen.com/artworks/>

Luonnonvarakeskus. 2016. ”Metsäpinta-alasta on suojeltu 12 prosenttia.” Uutinen Luonnonvarakeskuksen Internet-sivustolla. Modifioitu 16.9.2016. Haettu 13.2.2019. <https://www.luke.fi/uutiset/metsapinta-alasta-suojeltu-12-prosenttia>

Macaulay, Alastair. 2012. ”Stereotypes in Toeshoes.” Artikkelit The New York Times – lehdessä. Haettu 22.2.2019. <https://www.nytimes.com/2012/09/06/arts/dance/ballet-clings-to-racial-ethnic-and-national-stereotypes.html>

Masilo, Dada. Koreografi Dada Masilon teoksen ”Swan Lake” (2010) traileri YouTubessa. Haettu 25.3.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=-SPfrGbb6Is&frags=pl%2Cwn>

Toisissa tiloissa – kollektiivi. Teoksen ”Avalokiteshvara Superclusters” (2017) esittely ja materiaali Toisissa tiloissa – kollektiivin kotisivuilla. Haettu 26.2.2019. <http://toisissatiloissa.net/superclusters/index.html>

Widener, Jeff. Valokuvan ”Tank man” (1989) sähköinen versio valokuvaaja Jeff Widenerin kotisivuilla. Haettu 24.3.2019. <http://jeffwidener.com/albums/tiananmen-uprising/content/test/>